

**DIE BEGEGNUNG MIT DEM FREMDEN**  
**EUROPÄISCHE EINFLÜSSE AUF DIE INDIGENE KUNST**  
**NORDWESTAMERIKAS**

**Inauguraldissertation**  
**zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie**  
**im Fachbereich Philosophie und Geschichtswissenschaften**  
**der Johann Wolfgang Goethe-Universität**  
**zu Frankfurt am Main**

**vorgelegt von**  
**Alexandra V. Roth**  
**aus Frankfurt am Main**

**Im Juni 2002**

Writing a book is an adventure. To begin with, it is a toy and an amusement. Then it becomes a mistress, then it becomes a master, then it becomes a tyrant. The last phase is that just as you are about to be reconciled to your servitude, you kill the monster, and fling him to the public.  
(Winston Churchill )

## **VORWORT**

An erster Stelle möchte ich von ganzem Herzen dem Betreuer dieser Arbeit, Herrn Prof. Dr. Christian F. Feest, für seine jahrelange Unterstützung und Förderung danken. Er stand mir stets großzügig mit hilfreichen Informationen zur Seite und hat mir durch seine zahlreichen internationalen Kontakte so manchen Weg geebnet. Darüber hinaus hat Herr Prof. Feest mich herzlich in seinen Kreis aufgenommen und durch interdisziplinäre Gesprächsrunden und außeruniversitäre Aktivitäten meine Freude an der Museumsethnologie und den Indianern Nordamerikas noch intensiviert.

Mein besonderer Dank gilt auch Frau PD. Dr. María Susana Cipolletti, Institut für Altamerikanistik und Ethnologie, Universität Bonn. Sie hat mein Interesse an der Ethnologie geweckt und meinen Werdegang seit 1989 kontinuierlich verfolgt. Frau Dr. Cipolletti hat mich immer wohlwollend unterstützt und mir auf vielfältige Weise mit Rat und Tat beigestanden.

Für die Gewährung eines Promotionsstipendiums für den Zeitraum zwischen Juli 1996 und März 1999 bin ich der Hanns-Seidel-Stiftung für immer dankbar. Insbesondere gilt mein Dank Herrn Prof. Hans-Peter Niedermeier, Leiter des Förderungswerkes, und Herrn Dr. Rudolf Pfeifenrath, Referent der Hanns-Seidel-Stiftung eV, München.

Darüber hinaus erhielt ich in den Seminaren der Hanns-Seidel-Stiftung im Bildungszentrum Wildbad Kreuth und Kloster Banz zahlreiche Anregungen, die wesentlich zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen sowie meine berufliche Laufbahn beeinflusst haben.

Mein herzlicher Dank für die Mithilfe bei der Entstehung dieser Arbeit gilt Toivo Sikka und den Mitarbeitern des Nationalmuseums in Tartu, Estland. Sie unterstützten mich tatkräftig bei der Übersetzung von Museumsdokumentationen, stellten Literatur zur Verfügung und ermöglichten es mir, bislang nicht publizierte Sammlungen von unschätzbarem Wert bearbeiten zu dürfen. Nicht vergessen werde ich die estnische Gastfreundschaft und die außergewöhnliche Hilfsbereitschaft, die mir in Tartu zuteil wurden. Des Weiteren möchte ich Toomas Tamla und den Mitarbeitern des Historischen Museums in Tallinn dafür danken, dass sie für mich kurzfristig ihre Magazine öffneten und mir bei der Übersetzung der russischen Museumsdokumentation behilflich waren.

Mein besonderer Dank gilt außerdem Steve Henrikson, Alaska State Museum, Juneau, und Peter Corey, Sheldon Jackson Museum, Sitka. Sie ermöglichten mir den Einblick in schwer zugängliches Archivmaterial und ließen mich an ihrem reichen Wissensfundus der Tlingit-Kunst und -Kultur partizipieren.

Ein herzliches Dankeschön geht auch an:

Dr. Sonja Schierle, Lindenmuseum, Stuttgart; Prof. Manfred Fansa, Staatliches Museum für Naturkunde und Vorgeschichte, Oldenburg; Dr. Mona Suhrbier, Museum der Weltkulturen, Frankfurt. Rebecca Andrews, Burke Museum, Seattle; Karen Kramer, Peabody Essex Museum, Salem Massachusetts; Sondra Stanway, Alaska State Library, Juneau; Kathryn H. Shelton, Alaska Historical Collections; Dee Longenbaugh, The Observatory, Juneau; Felicia G. Pickering, Department of Anthropology Smithsonian Institution, Washington D.C.; Michael Stafford, Cranbrook Institute of Science, Michigan; Audra Simpson, Montreal; Neil Curtis, Historic Collections Marischal Museum, Aberdeen Scotland; Lynn Wall, National Museum of Scotland, Edinburgh.

Des Weiteren sei folgenden Personen für die zahlreichen Gespräche und hilfreichen organisatorischen Hinweise anlässlich meiner Alaska-Aufenthalte herzlichst gedankt:

Sergei Kan, Dartmouth College; Nora Marks Dauenhauer und Richard Dauenhauer, Juneau; Bill Holm, Burke Museum, Seattle; Robin Wright, Burke Museum Seattle; Steve Brown, Seattle; Nathan Jackson, Ketchikan; Will Burkhardt, Cultural Center Sitka.

Mein aufrichtiger Dank geht an Cecilia Kunz (Kintoow) und Micalyne Ann Kunz (Ka Kee'), Juneau. Sie vermittelten mir grundlegende Einblicke in die Tlingit-Kultur, die ich vor allem während meines Besuches der "Celebration 2000" in Juneau näher kennen lernen durfte.

Meiner Freundin Susanne Wallossek M.A., Köln, und Kollegin Dr. Gudrun Bucher, Göttingen, die das Manuskript gelesen und kommentiert haben, sei an dieser Stelle ebenfalls ganz herzlich gedankt.

Last but not least einen innigen Dank an meine Familie, die mir stets eine Stütze war und der diese Arbeit gewidmet sei.

Frankfurt am Main, Juni 2002

---

**INHALTSVERZEICHNIS**

<b>1. EINLEITUNG</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Thema und Ziel der Arbeit</b>	<b>1</b>
<b>1.2 Zu Quellenlage und Forschungsstand</b>	<b>3</b>
<b>1.3 Anmerkungen zum Vorgehen</b>	<b>4</b>
<b>1.4 Aufbau der Arbeit</b>	<b>6</b>
<b>1.5 Kunst und Natur</b>	<b>9</b>
1.5.1 Das Kulturareal der Nordwestküste Nordamerikas	10
<b>1.6 Der Bedeutungswandel von "Kunst" der Nordwestküste</b>	<b>17</b>
1.6.1 Die Kommerzialisierung der Nordwestküstenkunst	19
1.6.2 "At.óow" als kulturelles Konzept	21
1.6.3 Charakteristika und gesellschaftsspezifischer Kontext der Nordwestküstenkunst	22
<b>1.7 Das Phänomen "Fremdheit"</b>	<b>26</b>
<b>2. ZUR GESCHICHTE DES SAMMELNS VON KUNST AN DER NORDWESTKÜSTE</b>	<b>33</b>
<b>2.1 Die ersten Nordwestküstensammlungen</b>	<b>33</b>
<b>2.2 US-amerikanische Sammlungen</b>	<b>35</b>
<b>2.3 Die Sammlungen der ersten Touristen</b>	<b>37</b>
<b>2.4 Europäische Sammlungen</b>	<b>39</b>
<b>3. HISTORISCHE FREMDHEIT IM SPIEGEL DES KULTURKONTAKTES</b>	<b>45</b>
<b>3.1 Lituya Bay: Die Sicht der Fremden aus indigener Perspektive</b>	<b>45</b>
3.1.1 Die Lapérouse-Version: Die Sicht der Fremden aus europäischer Perspektive	49
<b>3.2 Symbole früher europäisch-indigener Begegnungen</b>	<b>54</b>
<b>3.3 Anooshi, King George und Boston Men: Historischer Hintergrund</b>	<b>56</b>
3.3.1 Die ersten europäischen Expeditionen	56
3.3.2 Handel mit China	57
3.3.3 Indigene Handelstaktiken	59
<b>3.4 Stereotypen</b>	<b>63</b>
<b>3.5 Das Leben in Russisch-Amerika</b>	<b>65</b>
3.5.1 Russisch-indigene Beziehungen	68
3.5.2 Das Ende Russisch-Amerikas und die Ankunft der Wáashdan Kwáan	69

---

<b>4.</b>	<b>RUSSISCH-INDIGENE UND AMERIKANISCH-INDIGENE DIPLOMATISCHE BEZIEHUNGEN</b>	<b>71</b>
<b>4.1</b>	<b>Diplomatische Ouvertüren</b>	<b>71</b>
4.1.1	Verleihung von Medaillen	72
4.1.2	"X'ux'latseeni" – Zertifikate	73
4.1.3	Die " <i>igrushka</i> " - das "russische Potlatch"	74
4.1.4	Der "Glavny Koloshenskii Toion": "Oberhäuptling" der Tlingit	75
4.1.5	Diplomatisches Protokoll	75
4.1.6	Diplomatie unter amerikanischer Flagge	78
<b>4.2</b>	<b>Diplomatische Geschenke: Der Doppelkopfadler</b>	<b>78</b>
4.2.1	Russische Prestigegeschenke: Die Seide der Diplomaten	81
4.2.2	Baranovs Kettenpanzer	83
4.2.3	Prestigegeschenke indigenen Charakters: <i>Tinnáa</i> und Potlatchhüte	83
<b>4.3</b>	<b>Resümee</b>	<b>85</b>
<b>5.</b>	<b>DIE FREMDE WIRKLICHKEIT: EINFLÜSSE AUS ÜBERSEE AUF KÜNSTLERISCHE TECHNIKEN UND MATERIALIEN</b>	<b>86</b>
<b>5.1</b>	<b>Holzschnitzerei: Kunst männlicher Spezialisten</b>	<b>86</b>
<b>5.2</b>	<b>Kanus</b>	<b>87</b>
5.2.1	Herstellung und Nutzung von Kanus	87
5.2.2	Rituelle Bedeutung von Kanus	88
5.2.3	Modell-Kanus	90
5.2.3.1	Typologie	92
5.2.3.2	Ausstattung	94
5.2.3.3	Head Canoe-Modelle	95
5.2.3.4	Modelle des Nördlichen Typs	98
5.2.4	Resümee	99
<b>5.3</b>	<b>Holzpfeifen</b>	<b>101</b>
5.3.1	Verwendung von Tabak im indigenen Kontext	101
5.3.2	Botanische Einordnung	103
5.3.3	Importierter Tabak und Pfeifen	105
5.3.4	Zur Ikonographie der Holzpfeifen	107
5.3.5	Resümee	110
<b>5.4</b>	<b>Skulpturen</b>	<b>111</b>
5.4.1	Haida-Skulpturen	111
5.4.2	Frauendarstellungen im traditionellen Kunstschaffen der Nordwestküste	117

---

5.4.3	Realistische Darstellungen	119
5.4.4	Resümee	120
<b>5.5</b>	<b>Masken</b>	<b>122</b>
5.5.1	Kunst und Kommerz	122
5.5.2	Masken im historischen Kontext	124
5.5.3	Indigene- und Touristenkunstmaskenproduktion	126
5.5.4	Frühe Handelskunstmasken	128
5.5.5	Kopfschmuck	131
5.5.6	Resümee	133
<b>5.6</b>	<b>TEXTILE TECHNIKEN</b>	<b>135</b>
<b>5.7</b>	<b>Korbherstellung: "Der weibliche Weg"</b>	<b>135</b>
5.7.1	Ökonomische Bedeutung des Touristenmarktes	138
5.7.1.1	Entstehen neuer Korb-Formen	140
5.7.1.2	Adaption fremder Materialien	147
5.7.1.3	Die Farbpalette	148
5.7.1.4	Ökonomisierung der Techniken	149
5.7.1.5	Motive	150
5.7.1.6	Hybride Formen	154
5.7.1.7	Chronologische Einordnung	156
5.7.1.8	Resümee	160
<b>5.8</b>	<b>Indigene Kleidung und importierte Textilien</b>	<b>162</b>
5.8.1	Chilkat-Decken	163
5.8.1.1	Die Chilkat im kulturellen Kontext	163
5.8.1.2	Der Herstellungsprozess	166
5.8.1.3	Die Signatur	169
5.8.1.4	Motive und Motivwahl	170
5.8.1.5	Die indigene Farbpalette	172
5.8.1.6	Symbolische und materielle Funktionen von Chilkats	174
5.8.1.7	Die Tunika – eine besondere Variante der Chilkat	177
5.8.2	Button Blankets	178
5.8.3	Perlenstickerei	179
5.8.4	Europäische Kleidung	181
5.8.5	Zusammenfassung	185

---

<b>5.9</b>	<b>Metallurgie</b>	<b>187</b>
5.9.1	Zur Etymologie des Kupfer-Begriffes	187
5.9.2	Kupfer im Visier der Mythen	189
5.9.3	Kupfer-Lagerstätten	190
5.9.4	Chronologische Einordnung	191
5.9.5	Verschiedene Mess- und Analysetechniken	192
5.9.6	Kupferschmuck	195
5.9.7	Eisen und Eisenverarbeitung	198
5.9.8	Mythen	203
5.9.9	Silber und Silberverarbeitung	205
5.9.10	Silberschmiedekunst und Silberschmiede	207
5.9.11	Silberschmuck	208
5.9.12	Motive und deren Ursprung	210
5.9.13	Zusammenfassung	216
<b>6.</b>	<b>SCHAMANENKUNST</b>	<b>218</b>
<b>6.1</b>	<b>Die Rolle des Schamanen</b>	<b>218</b>
6.1.1	Berufung und Anforderungen an den Schamanen	219
6.1.2	Der Schamane als "Fremder" bzw. kultureller Spezialist für das Fremde	221
<b>6.2</b>	<b>Charakteristika der Schamanenkunst</b>	<b>224</b>
<b>6.3</b>	<b>Fremde Materialien</b>	<b>227</b>
<b>6.4</b>	<b>Schamanengräber</b>	<b>230</b>
<b>6.5</b>	<b>Untergang des Schamanismus</b>	<b>231</b>
<b>6.6</b>	<b>Schamanen-Paraphernalien</b>	<b>232</b>
6.6.1	Masken	232
6.6.2	Rasseln	235
6.6.3	Amulette	236
<b>6.7</b>	<b>Schamanische Sujets bei Handelskunstobjekten</b>	<b>238</b>
<b>6.8</b>	<b>Resümee</b>	<b>240</b>
<b>7.</b>	<b>DER FREMDE IM SPIEGEL DES INDIGENEN KÜNSTLERS</b>	<b>242</b>
7.1	Die Darstellung des Fremden und seiner Welt	242
<b>8.</b>	<b>ERGEBNISSE</b>	<b>254</b>
8.1	Diskussion	260
<b>9.</b>	<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	<b>264</b>

Historic museum collections do more than preserve the spectacular Northwest Coast art. They also reveal important information about the contact between Natives and whites, and the new choices and challenges the Natives faced as a result of the changes that contact brought (Wyatt 1984:18).

## **1. EINLEITUNG**

### **1.1 Thema und Ziel der Arbeit**

Für die indigene Bevölkerung der Nordwestküste Nordamerikas bedeutete die Ankunft des fremden, weißen Mannes eine unfassbare Neuigkeit, die erst in das autochthone Weltbild eingeordnet werden musste. Die anfänglich als übernatürlich eingestuften Wesen konfrontierten die Einheimischen mit einer fremden Lebensweise. Während des 18. und 19. Jahrhunderts hatten in diesem Kulturareal Kontakte mit Forschungsreisenden, Handelsleuten, Missionaren, Siedlern, Regierungsbeauftragten, Wissenschaftlern und Touristen Veränderungen in allen Lebensbereichen bewirkt. Von diesem Kulturwandel gingen Einflüsse aus, die sich auch auf die Kunst der indigenen Bevölkerung Nordamerikas auswirkten.

Schon in der frühen Kontaktperiode experimentierten indigene Künstler mit neuen Materialien, Stilelementen sowie europäischen Werkzeugen und fanden neue Absatzmärkte für ihre Produkte. Die Nachfrage der Fremden nach "Souvenirs" führte zur Ausbildung einer eigenen Gattung von Objekten, die für den Handel bestimmt waren und sich auch an europäischen Gebrauchsgütern orientierten. Die Objekte, die sich heute in zahlreichen Ländern befinden, zeugen von den regen Beziehungen zwischen der Nordwestküste Nordamerikas und Europa.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll am Beispiel der nördlichen Gruppen dieses Areals, vor allem der Tlingit und Haida, die Aufnahme des euro-amerikanischen Einflusses durch das indigene Kunstschaffen aufgezeigt und untersucht werden. Dabei soll vor Augen geführt werden, welche euro-amerikanischen künstlerischen Techniken, Materialien und Stilelemente adaptiert und in die indigene Kunst integriert wurden. Dieser Fremdeinfluss lässt sich an Kunstgattungen wie der Holzschnitzkunst, Textilkunst, Schmuckproduktion und Schamanenkunst nachweisen.

Primäres Anliegen der vorliegenden Arbeit ist, anhand ausgewählter Beispiele generelle Tendenzen und Entwicklungen innerhalb dieser Kunstbereiche aufzuzeigen. Im Rahmen



dieser Untersuchungen soll eruiert werden: wie dem Fremden begegnet wurde, was die indigene Bevölkerung als fremd erlebte und welche Strategien sie im Umgang mit dem Fremden entwickelte. Des Weiteren soll aufgrund der komplexen Sozialorganisation dieser Gruppen sowohl geschlechterspezifisch als auch zwischen säkularer und Schamanenkunst differenziert werden. Außerdem soll der Versuch unternommen werden, die besondere Entwicklung dieser Fremdeinflüsse bei den verschiedenen ethnischen Gruppen nachzuvollziehen.

Ein zweiter Aspekt dieser Arbeit befasst sich mit dem Bild des Fremden im Spiegel des indigenen Künstlers. Ebenso wie europäische Reisende die indigene Bevölkerung in Reisetagebüchern und Gemälden festhielten, wurden umgekehrt auch Europäer von indigenen Künstlern bildlich dargestellt. Hierbei handelt es sich vor allem um Darstellungen von Seeleuten, Missionaren, Regierungsbeamten und Frauen. Aber auch das Umfeld des Fremden, d.h. vor allem seine materiellen Güter, wurden nachgebildet. Es stellt sich hier die Frage, in welchen Kunstbereichen, wie und warum der Fremde abgebildet wurde.

Ein weiterer Schwerpunkt der Untersuchung gilt der Auseinandersetzung mit der Frage, wie und wann das Zusammentreffen von europäischen und indigenen Einflüssen zur Entwicklung einer Handelskunst bzw. neuen Märkten führte. Hierbei gilt das Interesse den Marktformen und den am Prozess beteiligten Gruppen bzw. "vested interest groups".

In der vorliegenden Arbeit wird auch untersucht, in welchem Rahmen kommerzielle Transaktionen mit Fremden stattfanden. Des Weiteren wird beleuchtet, wie die Kommerzialisierung von Nordwestküstenkunst und die neu entstandene Nachfrage das indigene Kunstschaffen beeinflussten.

Die Forschungsergebnisse ermöglichen zunächst eine Aussage über die Art der Objekte, die europäische Einflüsse aufgenommen haben und zeigen die Lebensbereiche, in denen diese Gegenstände auftreten. Darüber hinaus soll ermittelt werden, welche Kulturelemente - als Ergebnis eines Prozesses der selektiven Adaption - übernommen wurden. Die Resultate dieser Analyse sollen es möglich machen, eine Entwicklung von der Rezeption europäischer Einflüsse bis zur Ausbildung einer Handelskunst bzw. Sammlerkunst aufzuzeigen.

Neben der Untersuchung dieser Fragen ist jedoch das Hauptinteresse der vorliegenden Arbeit, eine in Europa kaum bekannte und außergewöhnliche Kultur bzw. bislang nicht oder nur

partiell publizierte Sammlungen aus deutschen und estnischen Museen, die wissenschaftlich und kulturell von unschätzbarem Wert sind, der Öffentlichkeit zu präsentieren.

## 1.2 Zu Quellenlage und Forschungsstand

Das aufgezeigte Problem ist in der wissenschaftlichen Literatur zwar wiederholt angesprochen worden, jedoch gibt es bisher keine eingehende Untersuchung zu diesem Thema. Zu den wenigen kürzeren Beiträgen, die sich mit diesem Thema befassen, gehört der von Victoria Wyatt (1984) herausgegebene Ausstellungskatalog "Shapes of Their Thoughts: Reflections of Culture Contact in Northwest Coast Indian Art". Allerdings sind hier nur amerikanische und kanadische Sammlungen Gegenstand der Erörterung.<sup>1</sup> Zu den Objekten aus europäischen Sammlungen gibt es zu diesem Themenkomplex – abgesehen von sporadischen Notizen in der Literatur – keine wissenschaftlichen Arbeiten.

Die Tatsache, dass den europäischen Einflüssen auf die indigene Kunst Nordwestamerikas bisher wenig Beachtung geschenkt wurde, lässt sich zum einen damit begründen, dass ein großer Teil nordwestamerikanischer Kunst aus der Zeit Russisch-Amerikas sich heute in vielen Sammlungen Europas und somit außerhalb des amerikanischen Blickfeldes befindet. Zum anderen werden vieler dieser Objekte in osteuropäischen Museen verwahrt und waren daher vor der Öffnung dieser Staaten sehr schwer zugänglich. Erstmals gemeinsam ausgestellt wurde russisches und amerikanisches Material 1988 in der Ausstellung mit dem Titel "Crossroads of Continents". Diese Ausstellung wurde von dem Museum of Natural History in New York, der Smithsonian Institution in Washington D.C. und dem Museum für Anthropologie und Ethnographie in St. Petersburg organisiert.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Wertvolle Informationen zum historischen Hintergrund zu amerikanischen Sammlungen zur Zeit des frühen Pelzhandels liefern Vaughan und Holm (1982) und Malloy (2001).

<sup>2</sup> Ausstellungen wie etwa die der "Etholén Sammlung" des National Museums in Finnland beschäftigten sich mit dem historischen Hintergrund der Sammlungen Adolf Etholéns und seiner Zeitgenossen (s. Varjola 1990). Im Rahmen der Ausstellung "Science Under Sail: Russia's Great Voyages to America 1728-1867" im Anchorage Museum of Art History wurden Objekte aus den USA, Deutschland, Russland und einzelne Stücke aus Estland präsentiert (s. Sweetland Smith 2000). Der Schwerpunkt wurde dabei auf die Rekonstruktion der Genese der Sammlungen gelegt. Die Ausstellung mit dem Titel "Tlingit: Alte Indianische Kunst aus Alaska", die im Museum Rietberg in Kooperation mit dem Museum für Anthropologie und Ethnographie präsentiert wurde, zeigte frühes Tlingit-Material aus der Kunstkammer des Zaren Peter des Großen (s. Rickenbach 2001). Die oben genannten Ausstellungen beschäftigen sich jedoch vorwiegend auf historisch-deskriptiver Basis mit der

Ein weiterer Grund, warum die allochthonen Einflüsse auf die Kunst der Nordwestküste nicht zentral thematisiert wurden, ist, dass diese Art von Kunst, die Motive und Materialien aus der westlichen Welt inkorporierte, häufig als Zeichen des kulturellen Zerfalls indigener Kulturen betrachtet wurde (Berlo und Philips 1998:29; Blackman 1976:388). Wie Graburn (1996:44) konstatiert, berücksichtigen die meisten Ausstellungen und Kataloge nicht die Tatsache, dass viele Sammlungen in einer Zeit entstanden als sich die indigenen Kulturen in massivem Wandel befanden. Nach Graburn liefern jedoch gerade diese interkulturellen Artefakte viele wertvolle Informationen über die Art des Kulturkontaktes und den Dialog zwischen Indigenen und Fremden.

Zu den europäischen Einflüssen auf die indigenen Künste Nordamerikas wurden nur Teilaspekte wie etwa die Argillitschnitzerei<sup>3</sup>, die naheuropäische Entwicklung von Totempfählen<sup>4</sup> (Barbeau 1931; Blackman 1976; Jonaitis 1999), die Silberverarbeitung (Barbeau 1939; Blackman 1976; Bunn-Marcuse 2000; Harris 1984; VanDyke 1976) oder auch die Korbproduktion (Corey 1983; Jones 1968; Porter 1990; Weber 1986) untersucht.

Auch der zweite Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit, die Darstellung des Fremden im indigenen Kunstschaffen, wurde bislang nicht zentral thematisiert. So wurden beispielsweise Fremddarstellungen nur im Rahmen der Argillitschnitzkunst angesprochen (Drew und Wilson 1980; Kaufmann 1976; Sheehan 1981; Wright 1979; 1986; Wyatt 1984).

Die vorliegende Arbeit soll daher den Blick auf die Gesamtproblematik ausweiten bzw. vertiefen sowie Material einbeziehen, das bislang nur marginal oder überhaupt nicht für die Fragestellung herangezogen wurde.

### **1.3 Anmerkungen zum Vorgehen**

Im ersten Arbeitsschritt dieses Dissertationsvorhabens wurden die Sammlungen ermittelt, in denen die für die Untersuchung relevanten Objekte vertreten sind. Museumsbestände in Deutschland, Estland und den USA wurden besucht, um die Einzelobjekte vor Ort detailliert beschreiben und ihre Funktion bestimmen zu können. Bei dieser Gelegenheit wurden alle

---

indigenen Kunst. Das stetig wachsende Interesse an Nordwestküstenkunst in europäischen Sammlungen lässt auf weitere internationale Kooperationsprojekte hoffen.

<sup>3</sup> Aufgrund der Tatsache, dass die Argillitschnitzkunst in zahlreichen Abhandlungen wissenschaftlich untersucht wurde (Kaufman 1976; Wright 1979, 1980, 1982, 1983, 1986, 1987; Drew und Wilson 1980; Sheehan 1981; Macnair und Hoover 1984), wird diese Kunstgattung nur am Rande behandelt.

Gegenstände fotografisch dokumentiert. Zunächst wurden für die Fragestellung relevante Museen in Deutschland, wie das Museum der Weltkulturen in Frankfurt, das Deutsche Ledermuseum in Offenbach, das Staatliche Museum für Naturkunde und Vorgeschichte in Oldenburg, das Lindenmuseum in Stuttgart und das Übersee Museum in Bremen aufgesucht.

Während meines Estland-Aufenthaltes besuchte ich 1997 die Nordamerika-Sammlungen des Historischen Museums in Tallinn und des Nationalmuseums in Tartu. Dort war es mir möglich, eine große Zahl seltener, unpublizierter Objekte der Tlingit und Haida in meine Untersuchungen mit aufzunehmen und photographisch zu dokumentieren sowie Archivmaterial vor Ort einzusehen. Diese Realien konnten von estnischer Seite bisher nicht bearbeitet werden. Durch meine Anwesenheit war es möglich Objekte erstmals geographisch und ethnisch zuzuordnen.

Zum Zweck vergleichender Studien wurden von mir 1996, 1998 und 2000 verschiedene Museen, Forschungseinrichtungen und Spezialisten in den USA aufgesucht. Während dieser Aufenthalte besuchte ich die Sammlungen des Peabody Museums der Harvard Universität. Auch die Bestände des Peabody Essex Museum in Salem (Mass.) konnte ich dokumentieren. Des Weiteren besuchte ich die Sammlungen des Seattle Art Museums und des Thomas Burke Memorial Washington State Museum der University of Washington in Seattle.

Während meiner Aufenthalte in Südostalaska suchte ich 1998 und 2000 das Alaska State Museum in Juneau, das Tongass Historical Museum in Ketchikan, die Alaska State Library (Historical Collections) und das Sheldon-Jackson Museum in Sitka auf. Diese Sammlungen enthalten einzigartige Dokumente russisch-indigener Beziehungen und sind von besonderem Interesse, da ein Großteil des von mir in Estland gesammelten Materials in Sitka, der ehemaligen Hauptstadt Russisch-Amerikas, erworben wurde.

Darüber hinaus stützt sich meine Arbeit auf die von Bill Holm und Robin Wright erstellte Videodisk. Im Rahmen dieses Projektes wurden ca. 25 000 Dias von Nordwestküstenobjekten aus fast 300 Museen und Privatsammlungen auf ein Laserdisk-System übertragen.

Über 16 000 Dias stammen von Holm, der in über 180 Museen und Privatsammlungen in den USA, Kanada, Europa und Russland recherchierte. Die Wright-Sammlung umfasst über 7000 Dias, davon stammen über 5000 Aufnahmen von Argillitschnitzereien aus über 89 Museen

---

<sup>4</sup> Da der Terminus "Totempfahl" (totem pole) sowohl in der amerikanischen und kanadischen Forschung als auch von den indigenen Künstlern selbst verwendet wird, wird diese Bezeichnung der korrekteren Bezeichnung "Wappenpfahl" vorgezogen.

und Privatsammlungen (Wright 1996:x). Hierbei ist allerdings zu vermerken, dass diese Disk die Forschungsschwerpunkte beider Wissenschaftler widerspiegelt und die Qualität der Abbildungen aufgrund der Konvertierung von Dias auf eine Laserdisk sehr unterschiedlich ausfällt. Des Weiteren enthält die Disk leider keine Informationen zu den Sammlern, und Privatsammlungen werden teilweise anonym aufgelistet. Das stetig wachsende Interesse an der Kunst der Nordwestküste Nordamerikas lässt jedoch hoffen, dass zukünftig Online-Kataloge erstellt werden bzw. Bildmaterial auf CD-Rom übertragen wird.<sup>5</sup>

#### **1.4 Aufbau der Arbeit**

Im einleitenden Teil werden zunächst das Kulturareal und seine Bewohner vorgestellt. In diesem Zusammenhang wird auch der indigene toponymische Bezug hinsichtlich der künstlerischen Ausdrucksform der Nordwestküste erörtert. Daran anschließend werden der Bedeutungswandel von "Kunst" bzw. des Kunstbegriffes, die Kommerzialisierung der Nordwestküstenkunst, deren Folgen und Herausforderungen für Museen, Ethnologen, Sammler und Künstler diskutiert. Dem gegenübergestellt wird die indigene Perspektive von "Kunst" sowie deren Charakteristika und gesellschaftsspezifischer Kontext. Das nächste Kapitel befasst sich mit Darstellungen des Fremden in der Kunst außereuropäischer Völker. In diesem Rahmen werden Fremddarstellungen aus Asien und Afrika gegenübergestellt, um die spezifischen und individuellen Formen des Umgangs mit dem Fremden zu visualisieren. Darüber hinaus beschäftigt sich dieses Kapitel mit der wissenschaftlichen Auseinandersetzung des Phänomens "Fremdheit" innerhalb der Ethnologie. Auch die Tradition der westlichen Kultur in der Auseinandersetzung mit dem Fremden in der Philosophie, Soziologie und modernen Psychologie werden in diesem Kapitel erörtert.

Im zweiten Kapitel wird zunächst die Geschichte der frühen Nordwestküstensammlungen und der US-amerikanischen Sammlungen beleuchtet. Besondere Aufmerksamkeit soll hier einer speziellen Gruppe von Sammlungen, nämlich den frühen Touristensammlungen gewidmet werden. Einzigartige Informationen zu diesem Thema bieten auch die bisher wenig bekannten Sammlungen aus der Zeit Russisch-Amerikas, die sich in deutschen und estnischen Museen

---

<sup>5</sup> 1982 startete das Alaska State Museum ein ähnliches Projekt. Dabei wurden britische, deutsche und finnische Museen mit Sammlungen aus Alaska inventarisiert. Das Projekt, welches neue Informationen und Daten für die Forschung liefern sollte, wurde aus Kostengründen leider nicht weiterverfolgt (Munro 1982).

befinden. In diesem Kapitel soll auch gleichzeitig der Versuch unternommen werden, die Geschichte der jeweiligen Sammlungen mit Hilfe von Archivalien zu rekonstruieren. Dabei ist vor allem festzustellen, wer die Sammlung angelegt hat, zu welchem Zeitpunkt, an welchem Ort, mit welchen Mitteln und mit welcher Absicht dies geschah. Die Ergebnisse dieser Untersuchung sollen in die Geschichte der Kunstforschung und des Sammelns nordwestamerikanischer Kunst eingebunden werden.

Der dritte Teil der vorliegenden Arbeit dient als historischer Überblick. Die ersten zwei Kapitel stellen indigene und europäische Erzählungen, die das Erscheinen der Fremden in der Lituya Bay zum Thema haben, gegenüber. Hier soll ein Einblick in die frühen indigenen-europäischen Beziehungen gegeben werden. Daran anschließend werden historische Überlieferungen, welche die Konfrontation der indigenen Bevölkerung mit christlichen Symbolen und territorialen Markierungen belegen, untersucht. Von besonderem Interesse ist hierbei die indigene Interpretation dieser europäischen Symbole. Darüber hinaus soll in diesem Kapitel der historische Hintergrund angefangen bei den ersten europäischen Expeditionen an die Nordwestküste über den Handel mit China und die russische Herrschaft in Alaska bis hin zum Erscheinen der US-Amerikaner umrissen werden. In diesem Rahmen werden auch Überlieferungen, die über indigene Handelstaktiken und Stereotypen berichten, untersucht. Besondere Aufmerksamkeit wird der Rolle der indigenen Frau im Handel geschenkt. Einzigartige und sehr detaillierte Informationen liefern zu diesem Themenkomplex, der von Wissenschaftlern bisher kaum berücksichtigt wurde, neue Erkenntnisse zur Rolle der Frau in der indigenen Wirtschaft.

Das vierte Kapitel ist einer bisher in der Nordwestküstenkunst-Forschung kaum beachteten Kategorie von Objekten gewidmet, die den russisch-indigenen Dialog dokumentieren.

Für die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung von größter Bedeutung sind die diplomatischen Strategien zur Konsolidierung der Interessen der Russisch-Amerikanischen Kompanie. In diesem Zusammenhang werden das diplomatische Protokoll, diplomatische Geschenke sowie Prestigegegenstände indigenen Charakters zur Zeit Russisch-Amerikas und nach dem Verkauf Alaskas an die USA untersucht.

Der fünfte Teil meiner Arbeit befasst sich mit den Fremdeinflüssen auf künstlerische Techniken und Materialien innerhalb der einzelnen Kunstgattungen. Neben der Darstellung der charakteristischen Kunstformen wird anhand ausgewählter Beispiele untersucht, wie der

europäische Kulturkontakt sich auf das indigene Kunstschaffen auswirkte. Hierbei wird zwischen der Holzschnitzkunst bzw. der Kunst männlicher Spezialisten und der Textilkunst weiblicher Spezialisten differenziert.

Anhand der Holzschnitzerei und Textilkunst wird einerseits Fremdeinfluss und andererseits die Entwicklung bzw. der Beginn einer kommerziell orientierten Produktion für den nichtzeremoniellen Bereich untersucht. Da die Korbherstellung mit der Entstehung eines neuen Marktes einherging, welcher sich losgelöst von der männlichen Produktion entwickelte, wird sie in der vorliegenden Untersuchung separat von den anderen textilen Techniken behandelt. Das anschließende Kapitel beschäftigt sich mit der Metallurgie an der Nordwestküste. Besonderes Interesse gilt hierbei der Kupfer-, Eisen- und Silberverarbeitung. Dabei werden verschiedene naturwissenschaftliche Mess- und Analysetechniken aus der Archäometrie mit einbezogen und deren Ergebnisse in Bezug zur indigenen oralen Tradition gesetzt. Darüber hinaus werden auch auf indigenen Schmuck auftretende euroamerikanische Motive und ihre Herkunft untersucht.

Das sechste Kapitel ist der Kunst des Schamanen gewidmet. Die Rolle des Schamanen innerhalb der Gesellschaft, sein spezieller Umgang mit den Fremden sowie die Adaption fremder Elemente in der Bildsprache der Schamanenkunst werden in diesem Kapitel herausgearbeitet. Des Weiteren werden Schamanen-Erzählungen, die die Begegnung mit dem Fremden und die Aneignung von speziellen "fremden Kräften" zum Thema haben, in die Untersuchungen mit einbezogen. In diesem Zusammenhang werden auch Kunstobjekte, die schamanische Sujets darstellen und für den Handel produziert wurden, untersucht.

Das siebte Kapitel befasst sich mit den Darstellungen europäischer Personen und ihres Umfeldes. Hier gilt das Interesse der besonderen Wahrnehmung des Fremden bzw. der künstlerischen Umsetzung dieses Themas in den verschiedenen Kunstbereichen und die dahinter stehende Motivation für die Produktion solcher Darstellungen.

Die in den verschiedenen Arbeitsschritten gewonnenen Erkenntnisse werden zu den Theorien zur Kulturwandelforschung und Fremdwahrnehmung in Bezug gesetzt. Das Resultat dieser Untersuchungen macht nachvollziehbar, wie in einer bestimmten Region die Begegnung mit dem Fremden kreativ umgesetzt und dynamisch in die indigene Welt integriert wurde.

## 1.5 Kunst und Natur

We wear our history, so the people can see who we are and where we come from (Thornton 2000:80).

Es ist kaum vorstellbar, sich als Tlingit einzuführen, ohne sich auf die Geographie Südostalaskas zu beziehen. Geographische Hinweise sind in Namen, Klan Namen, Haus Namen und am offensichtlichsten in den "*kwaan*" Namen, bzw. den Namen der lokalen Gruppen, verankert. Ein Mitglied des *Sheet'ka-kwaan* zu sein, bedeutet z.B., dass man der lokalen Tlingit-Gemeinde, die in der Nähe von *Sheet'ka* (Sitka) angesiedelt ist, angehört. Der geographische Name *Sheet'ka* wiederum bezieht sich auf die am Ozean gelegene Küste von Baranov Island.

Auch hinsichtlich der künstlerischen Ausdrucksformen der Nordwestküste wird der toponymische Bezug meist übersehen. Wertvoller Klanbesitz (*at.óow*), der Objekte, Lieder, Geschichten oder auch Land darstellen kann, gibt Auskunft über die Identität und Herkunft ihrer Besitzer. Eine Button Blanket stellt somit nicht nur ein Kunstwerk oder historisches Dokument dar, sondern ist auch gleichzeitig eine kulturelle Landkarte, bzw. eine Urkunde, welche Besitzansprüche des *kwaans* zum Ausdruck bringt. Vielmehr manifestieren die in den *at.óow* verkörperten Orte, die Herkunft des Namens, wie die Vorfahren in dieses Gebiet kamen, bedeutende Ereignisse und Aktivitäten, die an diesem Ort stattfanden (Thornton 2000:80). Ebenfalls mit den *at.óow* verknüpft sind ökonomische Faktoren wie z.B. die Nutzung der Land- und Meeresressourcen.



### 1.5.1 Das Kulturareal der Nordwestküste Nordamerikas

Certainly their maritime proclivities, their piscatorial diet, and elaborate social rites and lineages, their astounding wood, bone and textile creations could easily qualify them as Polynesians (Hinkley 1996:10).

Das Kulturareal der Nordwestküste Nordamerikas<sup>6</sup>, welches sich vom Columbia River in Washington bis zur Yakutat Bucht in Alaska erstreckt, wird von zahlreichen indigenen Kulturen bewohnt, die hinsichtlich der Anpassung an ihre Umwelt viele Gemeinsamkeiten aufweisen (s. Abb. 1). In Hinblick auf Sozialstruktur und künstlerische Ausdrucksformen unterscheiden sich jedoch diese Kulturen erheblich. Die Küstenlandschaft weist große lokale Unterschiede aus, die sich auch in der Entwicklung der materiellen Kultur für den Alltags-, spirituellen und zeremoniellen Gebrauch widerspiegeln.

Auffälligstes Charakteristikum dieser Region mit seinen maritimen Kulturen ist eine aneignende Subsistenz, die auf die effiziente Nutzung der Meeres- und Flussressourcen ausgerichtet war. Diese optimale Nutzung der maritimen Ressourcen und Produktion von Surplusgütern ermöglichte die Entwicklung einer einzigartigen Fischerkultur, die auch ohne Bodenbau eine stratifizierte Gesellschaft sowie eine hohe Entwicklung vor allem der Techniken der Holzverarbeitung und Seefahrt aufwies.

Die indigene Wirtschaft stützte sich primär auf fünf Lachsarten, die zu verschiedenen Zeiten zum Laichen in die Ströme und Flüsse aufstiegen und relativ einfach zu fangen waren. Die Hauptfangzeit für den Lachs, der auch auf dem offenen Meer gefischt werden konnte, war von Juni bis Oktober. Der einfache Zugang zu Lachs als perennierende Hauptnahrungsreserve sowie ausgefeilte Techniken, diesen durch Räuchern und Trocknen zu konservieren, ermöglichten daher eine Vorratshaltung (Brown 2000:291; Haberland 1979:16, 21).

---

<sup>6</sup> Die Bezeichnung Nordwestküste von Nordamerika wurde seit dem späten 18. Jahrhundert verwendet und bezieht sich auf die Pazifikküste nördlich von Kalifornien bzw. die letzte Küste Nordamerikas außer die westliche Arktis, die von Europäern erforscht wurde (s. Beresford 1968; Mearns 1967; Suttles 1990:1). Über den Charakter dieses Kulturareals s. Wissler 1917; Kroeber 1923; Drucker 1955; Driver 1961.

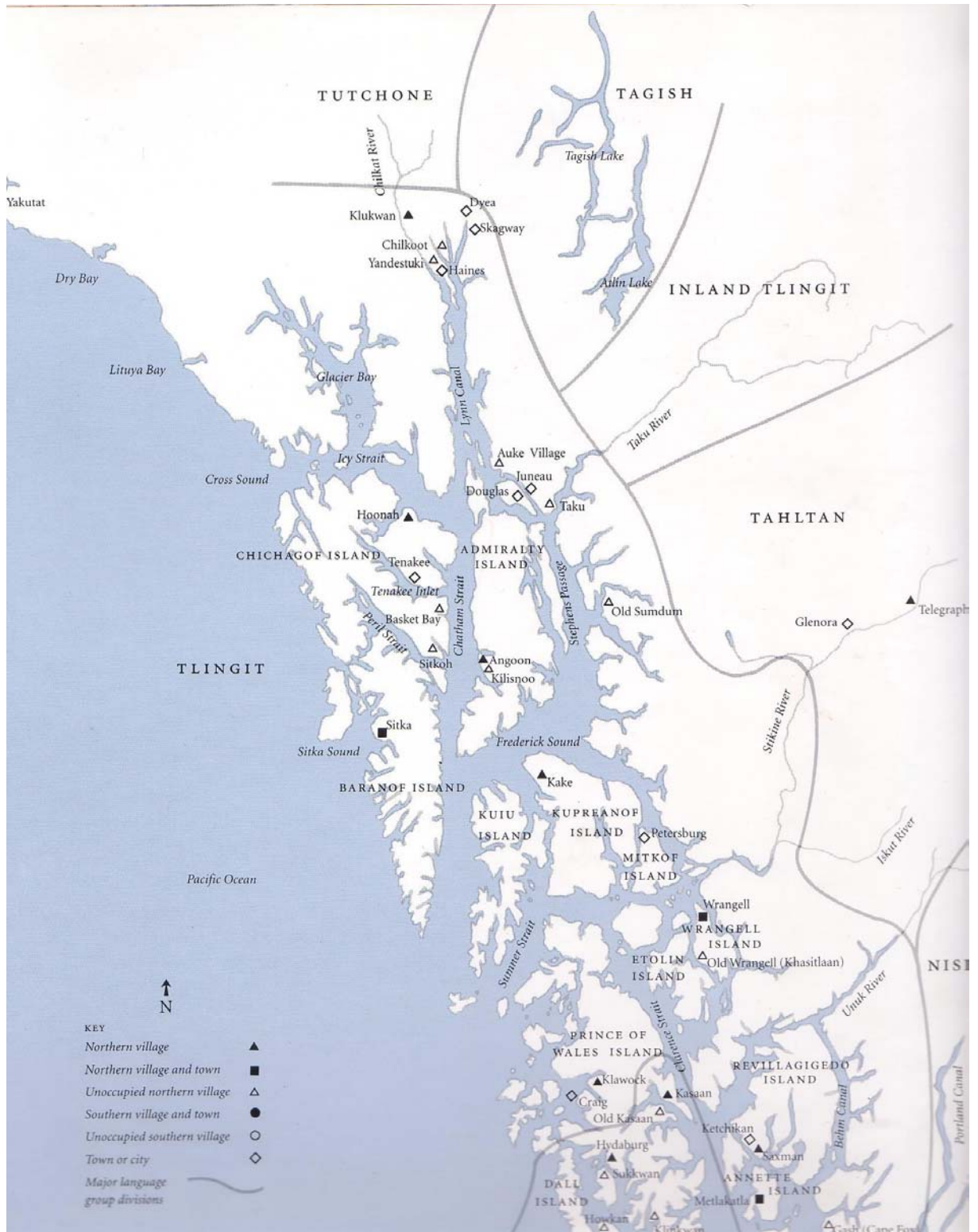


Abbildung. 1: Das Kulturareal der Nordwestküste ("Nördliche Meeresregion")

Ebenfalls von Bedeutung waren andere Fischarten, wie Hering (*Clupea pallasii*), Eulachon oder Kerzenfisch (*Thaleichthys pacificus*), Störe, Kabeljau sowie verschiedene Forellen und Haiarten, Heilbutt (*Hippoglossus stenolepis*), wobei letztgenannter im Norden mit V-förmigen, kunstvoll geschnitzten Spezialhaken geangelt wurde. Weitere maritime Ressourcen stellten Muscheln, Seeigel, Krebse, Tintenfische und Seetang dar. Vor allem die von den Frauen gesammelten Muscheln, die ebenfalls durch Räuchern als Wintervorrat gelagert werden konnten, waren von großer Bedeutung (Haberland 1979:23; Moss 1993:632). Als besonders kostbares Verzierungsmaterial galten Dentalium bzw. Zahnschnecken. Der Besitz von Dentalium Bänken brachte großen Reichtum ein (Haberland 1979:23). Vor allem in den tiefen Gewässern vor Vancouver Island finden sich besonders viele Dentalium Schnecken. Dentalium tritt jedoch auch in flachen Gewässern wie im Copper River oder in der Hydaburg Region von Alaska sowie vor den Queen Charlotte Islands auf. Auf Schnüre gereihte Dentalium Schnecken galten als Prestigeobjekte und wurden auch zur historischen Periode als Währung verwendet (Moss 1993:634).

Die lokale Abalone Spezies (*Haliotis kamtschatkana*), war kleiner und von geringerer Qualität als die aus Kalifornien und Oregon bezogene Spezies (*Haliotis rufescens*) (Moss 1993:634). Die kostbare Perlmutterschicht, welche sich auf der Innenseite der Schale befindet, wurde als Schmuck und für Intarsien von Masken und anderen Holzobjekten verwendet.

Jäger machten mittels ihrer eleganten und seetüchtigen Kanus Jagd auf Meeressäuger. Hauptjagdtiere auf dem Meer waren Seehunde (Haberland 1979:23). Wegen ihres Fleisches, Öls und Felles wurden auch Pelzrobben gejagt. Die Jagd auf den Seeotter war auch vor Ankunft der Europäer von Bedeutung, da ihr Fell zur Verzierung von Kleidung wie z.B. von Chilkat-Decken verwendet wurde (Haberland 1979:23). Knochen von gestrandeten Schwertwalen (*Orcinus Orca*) und anderen Walarten wie Finnwal, Buckelwal wurde vor allem für Schamanenamulette genutzt. Walrosselfenbein gelangte über Handelsrouten von der Beringküste bis nach Südostalaska. Als indigene Elfenbeinquelle wurden die Eckzähne von Bären, Schwarz- oder Braunbären sowie der Steller Seekuh, deren Canini länger als die der Bären sind, verwendet (Brown 2000:291f)

Von geringerer Bedeutung war die Jagd auf Landtiere. Eine Ausnahme stellten allerdings Tlingit-Gruppen dar, die weiter im Landesinneren lebten. So machten z.B. die Chilkat-Tlingit Jagd auf die Bergziege, deren Wolle für die kostbaren Chilkat-Decken verwendet wurde

(Haberland 1979:24). Reh, Bär, Elch, Bergziege, Bergschaf und Hermelin stellten nicht nur wichtige Fleischlieferanten dar, sondern waren gleichzeitig auch eine wichtige Quelle für Felle, Wolle, Geweih, Knochen und Hörner (Brown 2000:292). Die reichhaltige Vogelfauna wie Adler, Habicht, Rabe, Austernfischer spielten als Wappentiere und in der Mythologie eine bedeutende Rolle (Haberland 1979:16).

Abwechslung auf dem Speiseplan boten auch die von den Frauen gesammelten außerordentlich zahlreichen pflanzlichen Nahrungsmittel. Insbesondere die vielen verschiedenen vitaminreichen Beerenarten, wurden auch als Wintervorräte gelagert. Die einzige indigene Kulturpflanze stellte Tabak dar.

Mitte der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts wurde auch mit der Domestikation von Kartoffeln begonnen. Große Mengen wurden in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts für den Verkauf an die Russen gepflanzt. Als besondere Experten im Kartoffelanbau der gesamten Nordwestküste galten die Haida (Gibson 1992:244).

Ein wichtiger Aspekt dieser Region ist, dass sich gemeinsame kulturelle Züge durch Interkulturelle Kommunikation - vor allem Handelskontakte - zwischen den nördlichen Haida, Tlingit und Tsimshian entwickelten. Die Haida, die z.B. keinen Zugang zu Eulachon hatten, erwarben ihn von den Nishka, Gitksan und Tsimshian, die ihn wiederum am Nass River im Frühling fingen. Obwohl die Tlingit ebenfalls Zugang zu Eulachon im eigenen Gebiet hatten, zogen sie aufgrund der höheren Qualität den Eulachon des Nass River vor. Einen besonderen Ruf genossen die großen Kanus der Haida. Begehrte Handelsprodukte der Tsimshian und Tlingit stellten Bergziegenhorn und Felle sowie Waren vom Inland und anderen Gruppen im Süden des Areals dar. Weiterhin trug auch der indigene Sklavenhandel zum kulturellen Austausch bei (Jopling 1989:12).

Aufgrund der Nutzung der vielfältigen natürlichen Ressourcen entwickelte sich eine ungeheurere Vielfalt künstlerischer Ausdrucksformen. In jeder Region beeinflusste eine unterschiedliche kulturelle Tradition Form, Funktion und Dekoration der materiellen Kultur. Im Norden beispielsweise waren die starke Bindung an die matrilinearen Klane und die Präsentation von Wappen die treibenden Kräfte für die Kreation von Kunstobjekten (Brown 2000:292).

Ein besonderer Schwerpunkt soll im Rahmen dieser Untersuchungen auf die nördliche Region des Areals gelegt werden, welches Teile British Columbias und Südostalaskas einschließt. Kroeber (1939:30f) fasste dieses Gebiet unter dem Begriff "Nördliche Meeresregion" zusammen. Diese Region schließt das Territorium der Tlingit, Haida und Tsimshian ein, wobei letztere, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, nicht berücksichtigt werden können. Die Tlingit und Haida besiedeln die Queen Charlotte Islands, British Columbia sowie die zahlreichen vorgelagerten Inseln Südostalaskas, die das Alexander Archipel bilden. Das Siedlungsgebiet schließt auch das Festland Südostalaskas, vom Portland Kanal bis ungefähr zur Yakutat Bucht, an der Küste entlang des Golf von Alaska, mit ein (Brown 2000:331; Williams 2000:129). In diesem Gebiet befinden sich auch die größten Eisfelder der Welt (Williams 2000:129).

Die Tlingit stellen die nördlichste Gruppe dieses pazifischen Kulturareals dar. Ihr Gebiet umfasste die Küste und vorgelagerten Inseln von Icy Bay am Festland bis Cape Fox, der heutigen Grenze zwischen Alaska und British Columbia (Haberland 1979:16). Die Tlingit sind 18 bis 20 lokalen Gruppen, *kwaans*, zuzuordnen. Diese *kwaans* stellen keine politischen Einheiten dar, sondern implizieren in ihrem Namen soviel wie "Bewohner eines bestimmten Ortes" und weisen geringe sprachliche bzw. kulturelle Unterschiede auf. Sie waren mit bestimmten Lokalitäten und Nutzungsrechten der natürlichen Ressourcen verbunden. Zu jedem *kwaan* gehörte mindestens eine überwiegend im Winter bewohnte Hauptsiedlung. Die Zugehörigkeit zu einem *kwaan* berechnete auch die Nutzung anliegender Lachsströme, Jagdgebiete, Beerensträucher, Quellen und Wälder. Ende des 18. Jahrhunderts bestanden diese Dörfer bzw. Städte (*aan*) aus einer Aneinanderreihung von am Wasser gelegenen Häusern (de Laguna 1990:203; Kan 1999:4f).

Einflussreiche Tlingit-*kwaane* stellten die Yakutat-Tlingit zwischen Icy Bay und Dry Bay, die Chilkat-Tlingit am Lynn Canal und Chilkat River, die Sitka-Tlingit auf Baranov Island und Stikine-Tlingit in der Umgebung von Wrangell dar (Haberland 1979:16). Im Süden der Region bzw. dem heutigen Juneau spielten die Auk und Taku-*kwaane* eine bedeutende Rolle (Hinkley 1996:7).

Linguistisch stellt Tlingit eine eigene Sprache dar, die mit dem Atapaskischen und Eyak in Zusammenhang steht (Krauss und Golla 1981:68). Die Haida hingegen, die ebenfalls einen

eigenen Sprachstamm darstellen, unterscheiden sich sprachlich von den Tlingit durch zahlreiche Dialekte (Thompson und Kinkade 1990:31).

Hinsichtlich des Klimas und landschaftlichen Charakters variiert die nördliche Meeresregion innerhalb kurzer geographischer Entfernungen stark. So wird das Klima der Festland Täler der Taku- und Chilkat-Flusssysteme aufgrund des trockenen Kontinentalklimas durch extreme Klimaschwankungen geprägt. Die dem Festland vorgelagerten Inseln hingegen zeichnen sich durch ein mildes und regenreiches Klima aus, welches auf die relativ warmen Meeresströmungen<sup>7</sup> des Pazifiks zurückzuführen ist. Die Temperaturen sinken daher selten unter den Gefrierpunkt und gewähren damit eine weitgehende Eisfreiheit. Selbst im Norden des Areals in der Yakutat Bucht wird noch ein Jahresmittel von 5,5 Grad erreicht. Die im Allgemeinen extremen klimatischen Konditionen äußern sich in dieser Region in Form von starken Niederschlägen mit durchschnittlich 2000 mm pro Jahr (Brown 2000:331). Dies ist auf die feuchten und warmen Luftmassen des Alaska Stromes zurückzuführen, die durch die Westwinde an die Küste gelangen und sich beim Aufstieg an den Gebirgsketten abkühlen und somit Regen bzw. Schnee bringen. Als besonders regenreiche Jahreszeiten gelten Herbst und Frühwinter. Als "Regenhauptstadt Alaskas" wird Ketchikan im Süden der Region mit über 3900 mm Niederschlag bezeichnet. Spitzenwerte wurden auch in Little Port Walter auf Baranov Island mit über 5600 mm gemessen. In den höheren Lagen wandelt sich der Regen in Schnee mit örtlich bis zu 5000 mm pro Jahr, so dass viele Berge auch im Sommer schneebedeckt sind. Ein besonderes Charakteristikum dieser Region stellen auch die zahlreichen Gletscher im Norden der Region dar. Sehr häufig sind dies Gletscher, die im heutigen Naturschutzgebiet Glacier Bay enden und ihren Ursprung in einem großen Gletschergebiet der zu den Saint Elias Mountains zählenden Fairweather Range haben. Zu den größten Gletschern der Erde zählt der zwischen Yakutat Bay und Icy Bay gelegene Malaspina Glacier, mit ca. 4000 km<sup>2</sup> Fläche (Haberland 1979:14f).

Die Vegetation ist dem Klima entsprechend reich und ist durch ausgedehnte Nadelwälder charakterisiert. Die Ergologie wird daher überwiegend von Holz als Rohstoff geprägt. Bis

---

<sup>7</sup> Nicht belegt ist, dass der japanische Kuroshio Strom Einfluss auf das Klima der Nordwestküste hat. Allerdings beeinflussen im Sommer die östlich fließenden subarktischen Meeresströme das Klima. Vor der Küste Vancouver Islands fließen Meeresströmungen nach Alaska und nach Kalifornien, die kalte Wassermengen an die Küste bringen. Im Winter werden diese Ströme von der Küste durch den warmen nach Norden fließenden Davidson Strom, der von Baja California kommt, von der Küste getrieben. Diese Strömungen bewirken ein kühleres Küstenklima im Sommer und tragen vor allem dazu bei, dass wertvolles Plankton entsteht, der Grundlage für den Fischreichtum dieser Region darstellt (Suttles 1990a:20).

zum 20. Jahrhundert war diese Region dicht bewaldet. Das größte geschlossene Waldgebiet findet sich im Tongass National Forest im Süden von Alaska mit ca. 65 000 km<sup>2</sup> (Haberland 1979:15). Die Zusammensetzung der Wälder ändert sich aufgrund der klimatischen Bedingungen. Der gemischte Nadelwald verringert sich abrupt in einer Höhe von 900 m und ab einer Höhe von ca. 1500 m werden alpine Bäume von Schnee und Gletschern verdrängt. Die Rote Zeder (*Thuja plicata* Donn), welche hinsichtlich des Kunstschaffens das "Lebensblut" der Nordwestküste darstellt, erreicht vor allem auf den Queen Charlotte Islands von British Columbia enorme Umfänge und Höhen. Je weiter nördlich man sich bewegt, verringert sich die Qualität und Anzahl der Roten Zeder. Diese kulturelle Ikone kommt schließlich ab dem 57 Breitengrad nicht mehr vor, was ungefähr dem Gebiet der Tlingit Ortschaften Wrangell und Kake entspricht (Brown 2000:331). In den nördlichen Wäldern der Region überwiegt die Sitka Fichte (*Picea sitchensis*), Hemlocktanne und Berghemlock (*Tsuga mertensiana*). Laubbäume sind seltener anzutreffen bzw. finden sich meist nur an den Waldrändern oder Flussufern (Haberland 1979:15). Die Alaska Zeder (*Chamaecyparis nootkatensis* (D. Don) Spach) findet sich auf Baranov, Chichagov und den benachbarten Inseln bis nach Cross Sound im Norden, mit Ausnahme der Lituya Bay, Alaska (Harris 1995:2).

Art und Lage der Siedlungen war weitgehend einheitlich durch die Umwelt und wirtschaftliche Ausrichtung zum Meer bestimmt. Da größere besiedelbare Flächen selten waren, wurden die Siedlungen direkt am Strand angelegt. Aufgrund der Küstenstürme, den großen Gezeitenunterschieden und Angriffen benachbarter Stämme wurde das Winterdorf meist in oder an geschützten Buchten errichtet. Die Winterdörfer, die aus bis zu 20 Häusern bestanden, wurden meist in einer Reihe entlang der Strände angelegt. Im Sommer hingegen wurden zerstreute Siedlungen am offenen Meer und entlang der großen Flüsse bevorzugt. Diese wurden saisonal als temporäre Lager genutzt (Haberland 1979:19).

## 1.6 Der Bedeutungswandel von "Kunst" der Nordwestküste

Sicher ist die Zeit nicht mehr fern, da die Sammlungen aus diesem Teil der Welt aus den ethnographischen Museen verschwinden werden, um in den Museen der Schönen Künste zwischen dem alten Ägypten oder Persien und dem europäischen Mittelalter Platz zu nehmen. Denn diese Kunst darf sich mit den großen Kunstformen messen, und in den anderthalb Jahrhunderten, die wir von ihrer Geschichte kennen, zeugte sie von einer Vielfalt, die die anderen bei weitem übertraf, und entfaltete scheinbar unversiegbare Fähigkeiten der Erneuerung (Lévi-Strauss 1977:9).

Claude Lévi-Strauss war, wie obiges Statement zeigt, von der Vielfalt und dem Potenzial der Nordwestküstenkunst überzeugt und prognostizierte 1943 die Transformation von ethnographischen Objekten zu Kunstwerken. Diese Transformation, die in erster Linie einer Revidierung und anschließender Modifikation des bisherigen Kunstverständnisses entsprach, stellte sich in der Folgezeit de facto ein. Der Bedeutungswandel des Kunstbegriffes<sup>8</sup> erfolgte sukzessive in mehreren Schritten, wobei die Nordwestküsten-Kunstaustellungen mit Sicherheit den Anfangspunkt dieser Entwicklung markieren.

Bereits 1920 fand im Londoner Burlington Fine Arts Club eine Ausstellung statt, die einem kleineren Kreis von Interessierten zahlreiche Nordwestküstenobjekte näher brachte. 1927 folgte die Ausstellung "Exhibition of Canadian West Coast Art, Native and Modern", die sowohl in der National Gallery als auch dem National Museum of Canada gezeigt wurde (Wyatt 1998:2).

Erstmals einer breiten Öffentlichkeit als "Kunst" präsentiert wurden Nordwestküstenobjekte 1939 im Rahmen der Golden Gate Weltausstellung in San Francisco (Gunther 1966:viii). Zur internationalen Akzeptanz der Nordwestküstenkunst trug maßgeblich die Ausstellung "Indian Art of the United States" von 1941 im Museum of Modern Art in New York bei. Sie wurde durch Frederic Douglas vom Denver Art Museum und René d'Harnoncourt vom Museum of Modern Art organisiert. Anlässlich dieser Ausstellung wurde auch die erste klassische Publikation über die Kunst der Nordamerikanischen Indianer herausgegeben (Feest 1994:13; Wyatt 1998:3).

Richtungsweisend waren außerdem die im Exil lebenden Surrealisten Max Ernst, André Breton und Kurt Seligmann, die die Nordwestküstenkunst als Ausdruck universeller, kollektiver Mythologien für sich entdeckten und sie zu sammeln begannen. Amerikanische

---

<sup>8</sup> Aufgrund der kaum überschaubaren Fülle an Terminologien ist eine universalgültige Definition von Kunst nicht möglich und daher kann nicht, um den Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu sprengen, auf die Diskussion des ethnologischen Kunstbegriffes eingegangen werden. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird daher, die von der US-amerikanischen und kanadischen Forschung sowie von den indigenen Künstlern selbst verwendete gängige Bezeichnung "Kunst" (art), bzw. "att.óow" für die Tlingit-Kunst, bevorzugt (s. auch Kapitel 1.6.2)



Expressionisten wie David Smith, Mark Tobey und Barnett Newman, die ebenfalls von der Nordwestküstenkunst inspiriert waren, überzeugten die Avantgarde-Galeristin Betty Parson 1946, Kunst der Nordwestküste in ihrer New Yorker Galerie zu präsentieren. Die Ausstellung mit dem Titel "Northwest Coast Indian Painting" zeigte neben surrealistischen Werken auch Nordwestküstenkunst aus der George Heye-Sammlung und der Sammlung des American Museum of Natural History (Lohse und Sundt 1990:92f; Wyatt 1998:3).

Wissenschaftliche Anerkennung erfuhr die Nordwestküstenkunst in den 50er Jahren durch zahlreiche Fachpublikationen und durch fachlich fundierte Ausstellungen. Persönlichkeiten wie z.B. Wilson Duff, Kurator am British Columbia Provincial Museum und später Professor an der University of B.C., spielten in diesem Entwicklungsprozess eine entscheidende Rolle. Wegweisend war schließlich die Ausstellung "Arts of the Raven" in der Vancouver Art Gallery, die 1967 von Doris Shadbolt, Wilson Duff, Bill Holm und dem Haida Künstler Bill Reid organisiert wurde. Nach Ames und Duff verhalf diese publikumswirksame Ausstellung der Nordwestküstenkunst zum endgültigen Durchbruch in der Kunstwelt (Ames 1981:6; Duff 1975:13).

Ein Meilenstein für die Transformation von Ethnographica zu Kunstwerken war die Einrichtung einer "Arts Premiers"- Abteilung im Louvre. Wiegand (2000:41) konstatierte in seinem Artikel "Einfall der Barbaren - Zähneknirschend: Der Louvre zeigt die Kunst der Primitiven", dass die Mauern zwischen 'hoher' und 'primitiver' Kunst sowie zwischen Europäern und 'Wilden' wohl endgültig gefallen seien – eine Tatsache, mit der sich auch das Europäische 'Kunstbeamtentum' abzufinden hatte. Ethnographische Objekte wurden somit zur politisch "überkorrekten" 'Arts Premiers'.

Entscheidend zum Bedeutungswandel des Kunstbegriffes sowie des Kunstverständnisses trug zweifelsohne die "zweite Renaissance" der indigenen Nordwestküstenkultur bei. Im Rahmen von Kulturveranstaltungen, wie der seit 1982 stattfindenden "Celebration", wird eine moderne "Pan-Nordwestküsten-Identität" und somit ein neues Kunstverständnis zum Ausdruck gebracht. Treibende Kräfte dieser Revitalisation sind Künstler, indigene Kapitalgesellschaften, amerikanische Sponsoren, indigene Würdenträger, Ethnologen und Museen. Vor völlig neuen Herausforderungen stehen insbesondere die Museen in Alaska, wobei einige Kuratoren sogar im übertragenen Sinne die indigene Position des "caretakers"

---

traditioneller Zeremonialobjekte übernommen haben. Objekte aus ethnologischen bzw. naturkundlichen Sammlungen sind somit wieder zu "Gebrauchsobjekten" geworden. Nordwestküstenobjekte, die in den Depots der Museen lagern, werden heute von ihren indigenen Besitzern entnommen und bei bedeutenden Anlässen so z.B. Potlatches oder kulturellen Veranstaltungen wie der Celebration verwendet (s. Fair und Worl 2000; Ostrowitz 2001).

Dieser Bedeutungswandel der Nordwestküstenkunst führte zu einem Dialog zwischen indigenen Autoritäten und Nordwestküstenforschern. Wichtige Impulse gingen dabei von der Tlingit-Expertin Nora Marks-Dauenhauer aus. Letztere kritisiert insbesondere den formalistischen, nichtindigenen Ansatz bei wissenschaftlichen Untersuchungen der Nordwestküstenkunst. Nach Dauenhauer sind solche Untersuchungen in der Mehrzahl unvollständig, da der kulturelle Kontext im Wesentlichen unberücksichtigt bleibt. Für eine Tlingit-Person umfasst "Kunst" jedoch viele Facetten. Demzufolge sind Museums-Ausstellungen und Beschreibungen von Objekten statisch und dekontextualisiert. Die herkömmliche Vermittlung von Nordwestküstenkunst lässt sich insofern bestenfalls mit einem Film vergleichen, bei dem der Ton abgestellt wurde (Dauenhauer 2000:101).

### **1.6.1 Die Kommerzialisierung der Nordwestküstenkunst**

Ungeachtet der internationalen Wertschätzung stand bis Mitte der 70er Jahre die Kommerzialisierung der indigenen Nordwestküstenkunst noch aus. Carpenter verweist darauf, dass bis zum Jahr 1955 der Wert von Kunstsammlungen der Nordwestküste in etwa dem von naturkundlichen Muschel- und Käfersammlungen entsprach (Carpenter 1975:17; s. Lohse und Sundt 1990:93). Diese Tatsache änderte sich jedoch schlagartig Mitte der 70er Jahre, als man das enorme Marktpotenzial der Nordwestküstenkunst erkannte. Produktion und Verkauf von Nordwestküstenobjekten entwickelten sich zu einer "Multimillion-Dollar-Industrie" (Ames 1981:3). Sowohl zeitgenössische Nordwestküstenkunst als auch Ethnographica wurden zu begehrten Sammlerobjekten. Die indigenen Schnitzer, die nun auch auf internationaler Ebene unangefochtene Anerkennung genossen, wurden fast ausschließlich als Künstler und immer seltener als Schnitzer bezeichnet. Diese Kommerzialisierung bzw. Vermarktung der indigenen Kunstobjekte ist ein weiterer entscheidender Schritt, der zu dem veränderten Verständnis von Nordwestküstenkunst mit beitrug. Maßgeblich an diesem Transformations-Prozess beteiligt

waren insbesondere Vertreter von Museen und Ethnologen, die auf dem Kunstmarkt als Käufer und Sachverständige von Nordwestküstenkunst auftraten (Ames 1981:3f).

Forciert wurde die Kommerzialisierung der Nordwestküstenkunst vor allem durch die großen internationalen Auktionshäuser, allen voran Sotheby's. Indigene nordamerikanische Kunst erwies sich als ein äußerst lukratives Marktsegment. 1979 wurde erstmals die \$100.000 Marke für indigene nordamerikanische Kunst überschritten. Bei einer Versteigerung des Auktionshauses Sotheby's in London erzielte eine Kugelkopfkeule des Östlichen Waldlandes aus dem 18. Jahrhundert einen Preis von \$107.500. Eine Liste des American Indian Art Magazine, auf der die "Top 20" indigener nordamerikanischer Ethnographica ab dem Jahr 1975 verzeichnet sind, schließt sieben Nordwestküstenobjekte mit ein. Den ersten Platz erhält auf dieser Liste eine Tsimshian-Maske, die 1999 während einer Auktion bei Sotheby's in New York für \$ 684.500 versteigert wurde. Rang zwei belegt eine Nootka-Maske (s. Kapitel 5.5.1). Rang 4 geht an eine Chilkat-Decke, die ebenfalls bei Sotheby's versteigert wurde.

Auf dem Grauen Markt für Nordwestküstenkunst wurden diese Summen teilweise noch weit übertroffen und werden es auch heute noch. Ihren absoluten Höhepunkt erreichte die Kommerzialisierung von Nordwestküstenkunst jedoch im digitalen Zeitalter der Globalisierung auf dem E-Commerce-Sektor. Internationale Online-Marktplätze wie Ebay und Amazon machen Nordwestküstenobjekte im Rahmen von Internet-Auktionen einem Millionenpublikum zugänglich. "Auktionen für alle" lautet dann auch der verheißungsvolle Slogan von Ebay. Dieser neue Trend der Vermarktung ist einerseits mit der Erschließung eines sehr breiten Publikums verbunden, andererseits wird die Kunst als solche jedoch zur anonymen Massenware (Johnson 2000:24f).

Diese rasante Entwicklung auf dem Kunstsektor stellt Ethnologen, Sammler und auch die Künstler selbst vor neue Herausforderungen. Außerdem zeichnet sich gerade in letzter Zeit eine regelrechte Überschwemmung des Kunstmarktes mit so genannten artfakes, also Imitationen antiker Objekte im traditionellen Stil ab (Jonaitis 1998:36).

Mit Sicherheit prägend für das indigene Kunstgeschehen war eine offensichtliche Umstrukturierung bei den Kunstproduzenten. Denn mittlerweile stellen auch zahlreiche weiße Künstler Nordwestküstenkunst auf einem derart hohen Niveau her, das die Qualität indigener Arbeiten teilweise sogar übertrifft. Zahlreiche amerikanische Ethnologen, wie z.B. Bill Holm,

Steve Brown sind Wissenschaftler und Künstler zugleich. Bei ihren indigenen Kollegen genießen sie hohes Ansehen, da sie maßgeblich zur Revitalisierung der Nordwestküstenkunst beigetragen haben. Außerdem haben sich ihre Werke erfolgreich auf dem internationalen Kunstmarkt etabliert. In gewisser Weise paradox ist die Tatsache, dass diese Personen in ihrer Funktion als Künstler die Objekte, die Gegenstand ihrer wissenschaftlichen ethnologischen Untersuchung sind, selbst produzieren.

Die indigenen Künstler selbst haben inzwischen längst den Marktwert ihrer materiellen Kultur erkannt. Indigene Gemeinden gründen ihre eigenen Museen mit indigenen Kuratoren und Ethnologen. Gekrönt wird dieser Rollentausch dadurch, dass Indianer mittlerweile ihre eigene Souvenirkunst sammeln (Ames 1981:9-13).

### **1.6.2 "At.óow" als kulturelles Konzept**

Wie Holm konstatiert, war es in den letzten Jahren verbreitet zu behaupten, dass in den indigenen Sprachen Nordamerikas weder ein Wort noch eine sprachliche Parallele für den Begriff "Kunst" existierte. Dies implizierte, dass diese Kunst rein funktional war und nicht zu dekorativen Zwecken diente. Holms Ansicht nach könnte man zu der Ansicht gelangen, dass die indigene nordamerikanische Kunst keine ästhetische Komponente besaß oder sogar nur eine untergeordnete Rolle spielte. Da jedoch indigene Bezeichnungen für "Können", "Kunstfertigkeit" und "Schönheit" an der Nordwestküste bekannt sind, existiert nach Holm (2000:47) ebenso wie in der abendländischen Kultur ein Wort für "Kunst." Im Falle der Haida existieren z.B. zahlreiche Bezeichnungen für geschnitzte Objekte sowie für die Menschen, die sie produzierten. Das Haida Wort "stlanlass" kommt dem Wort "Künstler" im vielleicht am nächsten und bedeutet soviel wie "geschickt mit den Händen", "die, die Totempfähle bearbeiten", "gute Schnitzer" oder auch "Meister der Schnitzerei (Wright 2001:6)." Formen des indigenen bildnerischen Ausdrucks, werden bei den Tlingit dagegen unter dem Konzept "at.óow" zusammengefasst. *At.óow* als ein fundamentales kulturelles Konzept bedeutet so viel wie "etwas, das man besitzt oder erwirbt". Dieses Phänomen kann materiellen oder geistigen Besitz implizieren. Als *at.óow* kann ein geographisch festgelegter Ort bezeichnet werden, wie z.B. ein Berg oder ein historischer Ort. Aber auch ein Himmelskörper, ein Name, eine Geschichte, ein Lied, ein übernatürliches Wesen, ein Motiv oder ein Objekt können *at.óow* sein.

*At.óow* kann entweder geerbt oder durch Kauf, Tausch und auch im Rahmen von Friedensverhandlungen erworben werden (Dauenhauer 2000:104). Diese Objekte, die im Laufe der Zeit einen hohen Identitätswert erlangen, treten zu besonderen Anlässen, gewöhnlich im zeremoniellen Kontext, in Aktion. Die bekannteste dieser Zeremonien wird gewöhnlich als "Potlatch" bezeichnet. Zur Sicherung von Privilegien, und hier insbesondere deren Rechtsgültigkeit, hatte man ein System reziproker Rechte und Pflichten ausgebildet, das in den Potlatches seinen Höhepunkt fand. In einer schriftlosen Gesellschaft waren Potlatch-Feste vor allem bei juristischen Prozessen, bei denen Zeugen benötigt wurden, unabdingbar. Große Bedeutung hatten diese Feste außerdem bei der Übertragung von Eigentum, der Anerkennung von Geburten, der Beilegung von Streitigkeiten, der Übertragung von Namens- und Titelrechten sowie bei der letzten Ehrung von Toten. Die Tlingit nennen diese Zeremonie "koo.éex", was so viel wie "Einladung" bedeutet. Im koo.éex wird *at.óow* von ranghohen Personen präsentiert, die genealogische Beziehungen zum Verstorbenen pflegten (Dauenhauer 2000:102).

Die Kenntnisse der verschiedenen Mythen sind in der Regel unabdingbare Voraussetzung für die Entschlüsselung von *at.óow*. So kann sich beispielsweise ein Rabe, der auf einem Hut oder einer Tunika dargestellt wird, auf eine Episode des "Rabenzyklus" beziehen, die sich im Besitz eines bestimmten Klan befindet. Jedes einzelne *at.óow* ist mit Liedern, die gehört werden können, Tänzen, die gesehen werden können, und übernatürlichen Wesen, die weder gehört noch gesehen werden können, verbunden. Die übernatürlichen Wesen finden ihre Manifestation einzig und allein in *att.óow* (Dauenhauer 1995:21-29; 2000:101-104). Diese holistische Qualität von *att.óow* kommt in folgendem Statement von Dauenhauer (2000:103) zum Ausdruck:

... *at.óow* is our life. ... We cannot conduct our traditional ceremonies or make speeches in a spiritual context without them. The *at.óow* connect the living and the dead.

### **1.6.3 Charakteristika und gesellschaftsspezifischer Kontext der Nordwestküstenkunst**

Das Kulturareal der Nordwestküste ist die einzige Region nördlich der Hochkulturen Mesoamerikas, in der sich hinsichtlich der künstlerischen Ausdrucksformen ein professionelles Spezialistentum entwickelte. Im Auftrag der wohlhabenden Elite stellten "Berufskünstler" heraldische Schnitzerei und Malerei her. Schamanen produzierten für den Ritualgebrauch ihre eigenen Werke oder beauftragten hiermit Künstler und Künstlerinnen.

Frauen spezialisierten sich auf die Herstellung von Textilien. Dieses Spezialistentum steht in engem Zusammenhang mit der komplexen Sozialorganisation sowie der Existenz einer adligen Oberschicht, deren Streben nach Prestige, Reichtum und Status zur Entwicklung einer elaborierten und einzigartigen Kunst führte. Die mitunter übertriebene Akkumulation von Reichtum trug dazu bei, dass die Nordwestküstengruppen auch als "Kapitalisten" des indigenen Nordamerikas bezeichnet wurden. Ihre Totempfähle waren mit Kerben versehen, an denen die Höhe der aufgestapelten Handelsdecken, die während eines Potlatches verschenkt wurden, gemessen werden konnte (Hinckley 1996:29).

Klein (1980:94) brachte das Rangsystem der Tlingit auf eine einfache Formel: Reichtum plus Geburt gleich Status. Den größten Bevölkerungsanteil machten die Gemeinfreien aus. Zahlenmäßig eher gering war der Anteil von Sklaven, die sich in erster Linie aus Kriegsgefangenen, in Abhängigkeit geratenen verarmten Verwandten oder unehelichen Kindern zusammensetzten.

Das Verwandtschaftssystem im Norden basierte auf matrilinearen Klänen. Diese Klane wurden bei den Tlingit "*naa*" genannt. Die Zugehörigkeit zu einem Klan berechtigte zur Nutzung festgelegter Lachsströme, Beerensträucher und Wälder. Darüber hinaus besaß ein Klan symbolischen Besitz wie Wappen, Mythen, Lieder, Tänze, erbliche Titel etc.. Die einzelnen Klane setzten sich wiederum aus mehreren matrilineages zusammen, die auch "Häuser" genannt wurden. Das Haus bildete die kleinste Einheit eines Klans. Die Mitglieder eines Hauses besaßen ihr eigenes Land sowie eigene Wappen und Mythen (Klein 1980:23-24).

Die Klane gruppierten sich in moieties. Die moieties der Tlingit wurden im Norden des Tlingit-Territoriums als "Rabe" und "Wolf" bezeichnet, in Sitka und Juneau nannte man sie "Rabe" und "Adler". Bei den Haida existierte eine Adler- und Raben-moiety (Emmons 1991:22). Die moieties waren durch wechselseitige Heiraten und vielfältige Verpflichtungen aneinander gebunden. Bei den Tlingit war die andere moiety auch unter dem Begriff "*guneitkanaayi*" bekannt, was so viel wie "Gruppe der Fremden" bedeutet (Kan 1989:196).

Die Dienste der jeweils anderen moiety wurden bei Bestattungen, der Anfertigung von *at.óow*, der Ausrichtung eines Potlatches oder beim Hausbau in Anspruch genommen.

Auch im Alltagsleben der Tlingit spielte Kunst eine herausragende Rolle. Bereits James Cook war davon fasziniert, dass nahezu alle Objekte der Nordwestküste verziert waren.

Diese Verzierung kann analog zu den europäischen Wappen oder den von den Cowboys verwendeten Brandzeichen betrachtet werden. Mit Brandzeichen versehen wird nicht nur das Vieh, sondern auch die Torpfosten, Türen der Ranch ihres Besitzers (Drucker 1955:161).

Die Künstler der Nordwestküste waren bei ihrem individuellen Gestaltungsprozess in erster Linie den strengen Regeln und den Vorgaben des "Formlinienstils" unterworfen. Die "flächenfüllenden Motive" im typischen Formlinienstil sind eine Komposition aus standardisierten Formen wie Ovoiden, U-Formen, Fingern, Augen, Augenbrauen und anderen stereotypen Formen. Die Kunst der Nordwestküste ist figural, d.h. sie bildet vor allem Lebewesen ab. In der Mehrzahl handelt es sich hierbei um Wappen, mit denen die verschiedensten Gegenstände dekoriert wurden. Da ein solches Wappen mitunter auf kleinstem Raum untergebracht werden musste, entwickelten die Künstler an der Nordwestküste ein Prinzip, das als "pars-pro-toto" bezeichnet wurde.

Wesentliches Merkmal dieses Prinzips ist die Beschränkung auf wenige charakteristische Details. So wurde beispielsweise ein Tier nicht vollkommen abgebildet, sondern es wurden lediglich prägnante Details wie Rückenflossen oder Ausblasöffnung dargestellt.

Ebenfalls charakteristisch für diese Stilform sind so genannte Augengelenke. Hierunter versteht man Augen, die multiplikativ an den diversen Gelenkstellen von Figuren angebracht sind und in der Regel überdimensional ausfallen. Ein weiteres prägnantes Merkmal ist die Darstellung im "Röntgenblickstil", dem das "horror vacui"-Prinzip zugrunde liegt. Dies bedeutet im Einzelnen, dass spezifische Teile aus dem Innern eines Tierkörpers, wie z.B. Rippen oder die Wirbelsäule, vorwiegend mit dem primären Ziel dargestellt wurden, leere Flächen zu füllen (Haberland 1979:39).

Diese Komposition oder auch "visuelle Grammatik" konnte prinzipiell von jedem erlernt werden, der über ein gewisses Maß an Geschicklichkeit verfügte, da sie im Wesentlichen gemäß dem stilistischen Kanon vorgegebenen Regeln und Konventionen folgte (Reid 1988:154). Meisterwerke der Nordwestküstenkunst zeichnen sich neben der perfekten Beherrschung des Formlinienstils durch dynamische Variationen aus. Diese Art der Kreativität ist in etwa vergleichbar mit Kunstformen, die man in Japan als Wege bezeichnet, so z.B. der Weg der Kalligraphie, des Bogenschießens, des Tees, des Ikebana oder des Judos. Der Weg der Kalligraphie, legt das Schriftzeichen fest.

Obwohl ein einzelner Künstler ein Schriftzeichen nicht verändern darf, kann dieses dennoch eine erstaunliche Vielfalt offenbaren, wenn es von verschiedenen Künstlern zu Papier gebracht wird. Außenstehenden mögen die diversen Interpretationen nicht auffallen,

Eingeweihte vermögen jedoch einzelne Künstler anhand ihres spezifischen, individuellen Stils zu identifizieren (Coleman 1999:58-59).

Ende des 18. und Anfang 19. Jahrhunderts wurden an der Nordwestküste dokumentierte Kunstobjekte in einem Umfang erworben, der eine klare Aussage über tribale Stile, Regional- und Individualstile erlaubt. Diese Sammlungen belegen, dass der festgelegte stilistische Kanon auch Raum für künstlerische Kreativität ließ (Macnair 1988:139).

Die kunstethnologische Analyse des historischen Nordwestküstenstils erfolgte durch die Kodifikation der Elemente. Dieser Prozess der Kodifikation ist analog dem Vorgang, ein "ungeschriebenes" Gesetz schriftlich niederzulegen, zu verstehen. Bei der Kodifikation des Nordwestküstenstils spielten vor allem zwei Ethnologen eine herausragende Rolle: Franz Boas und Bill Holm. Boas publizierte seine Kodifikation 1897 unter dem Titel "The Decorative Art of the Indians of the North Pacific Coast" im Bulletin of the American Museum und im 6. Kapitel von *Primitive Art* (1927). Er lieferte eine beispiellose Diskussion der ovalen Augenformen (Ovoide), der U-Formen, der "split representation", d.h. der spiegelbildlichen Anordnung von Motiven und Dislokation von Elementen. Seine Untersuchungen werden noch zusätzlich durch wertvolle Illustrationen aufgewertet. Der Künstler Bill Holm, der sein Wissen über die Herstellung der Nordwestküstenkunst autodidaktisch erwarb, trug als einer der führenden Analysten der Nordwestküstenkunst wesentlich zu dem Prozess der Kodifikation bei. Holm veröffentlichte seine bahnbrechenden Ergebnisse 1965 unter dem Titel "Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form." Auf dieses Standardwerk greifen Ethnologen, aber auch Schnitzer im Rahmen ihrer Ausbildung bevorzugt zurück. Die Kodifikationen sind die Hauptkriterien, nach denen Künstler der Nordwestküste bewertet werden. Indianische Schnitzer lernen aus Büchern von Boas und Holm (Ames 1981:4-6).

Verfeinert wurde diese Analyse von Holms Schüler, dem Künstler Steve Brown, der seit 1969 Nordwestküstenkunst produziert. Brown versuchte anhand der Formlinien und anderer stilistischer Attribute eine relative Chronologie zu erstellen, um die Evolution der Nordwestküstenkunst vom 18. bis 20. Jahrhundert zu dokumentieren (s. Brown 1998). Ebenso wie Holm widmet sich Brown intensiv der Aus- und Weiterbildung indigener Künstler.



## 1.7 Das Phänomen "Fremdheit"

Die Darstellung von Europäern und ihrer materiellen Kultur in der Kunst außereuropäischer Völker wurde lange Zeit von der westlichen Welt entweder ignoriert oder aber als Kuriosität betrachtet. Objekte, die den Fremden und sein Umfeld thematisierten, wurden häufig auch als Zeichen des kulturellen Zerfalls einer Kultur gewertet (Norris 1983:13). Ungeachtet dessen erwarben Sammler zahlreiche solcher Kunstobjekte, die sich heute weltweit in Museen befinden. Die Faszination, sich im Spiegel des fremden Künstlers zu betrachten, spezifiziert Blackburn (1979:6) in ihrem Werk "The White Men: The First Response of Aboriginal Peoples to the White Man" wie folgt:

We love stories about our machines being mistaken for animals and our media being mistaken for gods.

Erstmalige Beachtung fanden Darstellungen von Europäern in dem von Julius Lips 1937 herausgegebenen Werk "The Savage Hits Back". Anhand von 210 Europäer-Darstellungen aus aller Welt interpretierte Lips diese Objektgattung als "Waffe" in den Händen der Eingeborenen (Norris 1983:13-15). Das Sujet der Darstellung des Fremden im Kunstschaffen außereuropäischer Gruppen wurde von Burland und Forman 1968 in ihrem Werk "So sahen sie uns: Das Bild der Weißen in der Kunst der farbigen Völker" auf weitere Regionen ausgedehnt.

Dem Phänomen der Fremdheit innerhalb der indigenen Kunst Nordamerikas wurde von der Wissenschaft bislang nur wenig Beachtung geschenkt. Unabhängig davon existieren zahlreiche Piktographien, auf denen europäische Segelschiffe abgebildet werden. Charakteristisch für die Plains sind Bisonroben mit Darstellungen von Europäern oder die chronikartigen Aufzeichnungen in Bilderschrift, die so genannten Wintercounts, auf denen Europäer abgebildet sind. Häufiges Motiv von Wandmalereien des Südwestens sind Spanier. Künstler der Arktis bildeten die Europäer vorzugsweise in Modellkayaks ab. Auf den Bögen von Bogenbojern aus Walrosselfenbein, die zur Herstellung von Geräten oder zum Feuermachen verwendet wurden und häufig mit szenischen Darstellungen verziert waren, wurde ebenfalls der Fremde und seine materielle Kultur abgebildet.

Intensivere Beachtung fanden in der Forschung "Colon"-Darstellungen aus Afrika, die zwischen 1890 und 1960 produziert wurden.<sup>9</sup> Unter dem Begriff *Colon* werden Objekte zusammengefasst, die den Fremden und sein Umfeld thematisieren. Ironischerweise lehnt sich die Bezeichnung *Colon* an die pejorative französische Bezeichnung für die in den Kolonien ansässigen europäischen Siedler an (Jan 1983:17; Norris 1983:15).

Die Darstellung des Fremden stellte die indigenen Künstler vor völlig neue Herausforderungen. So stand ein Künstler beispielsweise vor der nicht ganz einfachen Entscheidung, ob er nun den Fremden im Rahmen des indigenen stilistischen Kanons abbilden oder für seine Darstellung einen anderen innovativen Stil entwickeln sollte. Von nicht unerheblicher Bedeutung für die jeweilige stilistische Ausrichtung war der Geschmack der potenziellen Käuferschicht, die häufig aus den Fremden selber bestand (Burland und Forman 1968:138).

Darstellungen des Fremden finden sich weltweit im Kunstschaffen indigener Künstler.

So wurden in der späten Mogulkunst Indiens bereits Anfang des 18. Jahrhunderts Europäer dargestellt. Auf einem Baumwollstoff aus der Sammlung des Musée des Arts Décoratifs in Paris (Nr.12132) ist ein mit Kanonen bewaffnetes europäisches Schiff abgebildet. Das Exponat stammt aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In Szene gesetzt wird der ehrenvolle Empfang des Oberhauptes einer fremden Handelsgesellschaft durch die Diener des indischen Maharadschas (Burland und Forman 1968:28; Abb. 19,20). Ebenfalls aus Indien stammt ein Musikautomat, der sich heute im Victoria and Albert Museum (225545 I.S.) in London befindet.



**Abbildung 2: Tippoo's Tiger;  
Musikautomat 18. Jh.; Victoria and Albert  
Museum, London**

Der "Tippoo's Tiger", eine Tiger-Plastik, gelangte 1799 in den Besitz der East India Company (s. Abb. 2). Sein Besitzer, der Sultan Tipoo, "Tiger von Mysore" und eingefleischter Feind der Briten, kam in der Schlacht von Seringapatam ums Leben. Künstlerisch umgesetzt wird hier der verzweifelte Kampf zwischen einem Offizier der Britischen Ostindien-Kompanie und einem Tiger. Besonders originell ist ein Mechanismus im Inneren der

<sup>9</sup> Die Thematik der Colon-Darstellungen wurde 1983 eingehend von Jens Jan im Begleitkatalog zur Ausstellung "Colon: Das schwarze Bild vom weißen Mann" im Münchner Stadtmuseum behandelt.

Plastik, anhand dessen sich das Brüllen des Raubtieres und das Todesgestöhne seines Opfers imitieren lässt. Eher skurril wirkt hingegen eine Kurbel, mit der sich der Arm des Offiziers bewegen lässt. Die Tiger-Plastik selbst deutet auf eine südindische Arbeit hin. Das Manual hingegen ist vermutlich europäischer Machart. Kuriositäten wie der Tippoo's Tiger erfreuten sich zu jener Zeit nicht nur in Europa großer Beliebtheit, sondern wurden auch von zahlreichen indischen Herrschern gesammelt (Burland und Forman 1968:88f).<sup>10</sup>

Bemerkenswert sind Darstellungen von Europäern im japanischen Kunstschaffen, die neben der kulturellen Fremdheit auch die sexuelle Fremderfahrung thematisieren. Ein bei Burland und Forman (1968:51; Abb.38) abgebildeter japanischer Farbdruck des späten 19.



Jahrhunderts greift die "Gefahr" von Mischehen zwischen Japanerinnen und Europäern auf (s. Abb. 3).

Das auf diesem Druck dargestellte neugeborene Kind des binationalen Paares trägt bereits die grotesken bzw. prägnanten Merkmale des Fremden. Neben der ungewöhnlich rosigen Hautfarbe sind insbesondere die starke Körper- und Bartbehaarung des Säuglings auffallend, der ohne jegliche Hilfe aufrecht zu stehen vermag.

**Abbildung 3: Japanischer Farbdruck; 19 Jh.; Holländische Privatsammlung**

<sup>10</sup> Informationstafel Victoria und Albert Museum, London

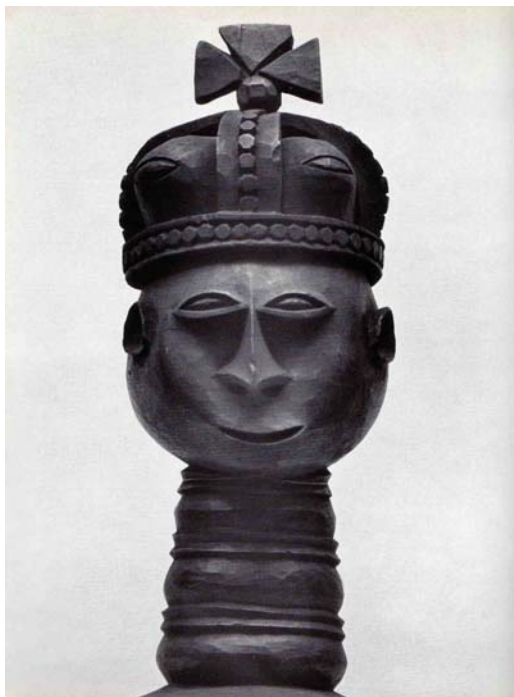
Eher außergewöhnlich ist eine Gruppe besonders realistisch gestalteter Tonskulpturen aus China, die sich im Handels-og Søfartsmuseet in Schloss Kronberg befindet. Bei diesen



**Abbildung 4: Tonskulptur; Kanton; 1731  
Handels- og Søfartsmuseet, Schloß  
Kronborg**

Skulpturen handelt es sich um Porträts von dänischen Geschäftsleuten, die 1731 auf der "Cronprinz Christina" nach Kanton reisten. Die von Burland und Forman abgebildete Skulptur porträtiert Peter Mulse, den Unterkargo der Expedition (Burland und Forman 1968:52; Abb. 50). Als Fremder wird er detailgetreu - ähnlich wie Figuren aus einem Wachsfigurenkabinett - lesend und auf einer Bank sitzend abgebildet. Diese Form der Darstellung war bei für den europäischen Markt produzierten Auftragsarbeiten die Regel (s. Abb. 4).

Wie bereits erwähnt, finden sich im afrikanischen Kunstschaffen zahlreiche Darstellungen von Europäern. Auf einer 1843 von Kapitän William T. Julio in Südangola erworbenen Holztrommel (E 6754), die sich heute im Peabody Museum in Salem befindet, ist ein europäischer Kaufmann, der eine volle Ginflasche in seiner Hand hält,



**Abbildung 5: Queen Victoria; Afrika; 19.  
Jh.; Horniman Museum, London**

abgebildet (Burland und Forman 1968:52; Abb.47). Bizarr wirkt ein Portrait der Königin Victoria von England (s. Abb. 5). Bei dieser aus europäischem Holz gefertigten Plastik des späten 19. Jahrhunderts handelt es sich vermutlich um eine Mende-Arbeit aus Sierra Leone. Sie befindet sich heute im Horniman Museum (O.N.N.) in London (ders.:95; Abb. 58). Ein weiteres populäres afrikanisches Sujet ist der "Mann mit Buch" (Burland und Forman 1968:95,134).

Die großen kulturellen Unterschiede und der erhebliche Vorsprung im Bereich der Technologie ließen die Fremden in den Augen der indigenen

Bevölkerung häufig als Götter erscheinen. Die großen weißen Segel der europäischen Schiffe verkörperten rätselhafte Wunderdinge. Zwar wurden sie später von den "feuerspeienden" Schloten der Dampfschiffe abgelöst, die jedoch für die Indigenen nicht weniger wundersam waren. Primäre Aufgabe war, diese unbekannt Phänomene auf die verschiedenste Art und Weise zu interpretieren, um sie so in das indigene Weltbild einordnen zu können. Hierin wurden die Fremden zunächst als "heilig" betrachtet, wobei man ihnen zudem noch magisch religiöse Kräfte konzidierte. Diese kulturelle Kluft konnte erst überwunden werden, indem der Fremde durch rituellen Geschenkaustausch oder auch durch den Austausch von Nahrung in die Gruppe inkorporiert wurde (van Gennep 1960:26-28).

Dem Phänomen der Fremdheit wurde in der Ethnologie als "Wissenschaft vom kulturell Fremden" seltsamerweise kaum Beachtung geschenkt (Kohl 1990:98). Dabei wird der Ethnologe mit den verschiedensten Formen der Fremdheit konfrontiert. In den meisten Fällen handelt es sich um örtliche, kulturelle, zeitliche oder physische Heterotopie, d.h. die Fremden wohnen an einem anderen Ort, sprechen anders, leben anders oder unterscheiden sich in optischer Hinsicht (Streck 1987:56-57).

Eine kritische Situation konstituiert auch die Konfrontation mit dem Fremden. Das Zusammentreffen von Menschen verschiedener Kulturen und Hautfarbe verursacht jene Ambivalenz zwischen Anziehung und Abneigung, die universal mit dem Phänomen Fremdheit verbunden ist.

Die westliche Kultur kennt eine lange Tradition in der Auseinandersetzung mit fremden Inhalten. So beschäftigte sich im Mittelalter beispielsweise die Hermeneutik mit der Interpretation antiker Texte und der Bibel (Streck 1987:56).

Im philosophischen Bereich wurden vor ca. 100 Jahren von dem Soziologen und Philosophen Georg Simmel theoretische Ansätze zum Fremden entwickelt (Kohl 1990:98).

Eine besondere Rolle spielte die Fremdwahrnehmung auch in der phänomenologischen Soziologie. Alfred Schütz (1944) sah den Beginn der Fremdwahrnehmung nicht erst an der Kulturgrenze, sondern bereits außerhalb des zu beobachtenden Sujets. Dabei sind, so Schütz, im Falle der Konfrontation mit einer Gruppe von Fremden nur Urteile im Sinne einer "Ihr-Einstellung" möglich, wobei der Fremde in einer "typisierenden Weise" wahrgenommen und als feststehende Größe gedeutet wird. Der Soziologe versteht diese Typisierungen als umso anonym und die "Anteile des Unverstandenen wie Unverständlichen" als umso größer, je weiter entfernt der Fremde ist.

Determinierend für die Wahrnehmung des Fremden war auch der Einfluss Malinowkis, der mit seiner Trobriand-Forschung die moderne und stationäre Feldforschung einleitete. Sein dialektischer Ansatz fußte auf der Fähigkeit, sich selbst so zu sehen, wie die Trobriander ihn, den Feldforscher, sahen (Streck 1987:58f).

Einen entscheidenden Beitrag zur Diskussion des Fremden lieferten die Historiker der französischen Annales-Schule, die auch maßgeblich bei der Diskussion des Phänomens der Fremdheit mitwirkten. Sie machten die "altérité" oder Fremdheit vergangener Epochen der eigenen Geschichte zum zentralen Untersuchungsgegenstand, dem sich die Schule, ähnlich einer fremden Kultur, anzunähern versuchte (Kohl 1990:98).

Fakt ist, dass im Laufe der Zeit jede Kultur ihre spezifischen und individuellen Formen des Umgangs mit dem Fremden entwickelte. Fremdheit wird demzufolge nach den eigenen kulturellen Maßstäben am Grad ihrer Divergenz von eigenkulturellen Werten, Normen und Verhaltensweisen gemessen (Kohl 1990:100; Kohl 1993:26). Besonders deutlich spiegelt sich das Phänomen der Fremdheit in den ethnozentrischen Fremdbezeichnungen einzelner Gruppen wider. Das Gefühl der kulturellen Überlegenheit manifestiert sich häufig in der Selbstbezeichnung vieler Gruppen, die wie im Falle der Tlingit, meist so viel wie "Mensch" bedeutet (Emmons 1991:7). Andere Gruppen hingegen wurden nach prägnanten Kulturzügen benannt, die häufig pejorativen Charakter besitzen. So wurden die Tlingit von den Russen als "Koloshen"<sup>11</sup> bezeichnet, ein Terminus, der sich auf die von den Russen als besonders verabscheuungswürdigen Lippenplöcke adliger Frauen bezieht.

Bemerkenswert sind die Untersuchungen zur Stereotypisierung des Fremden durch den amerikanischen Psychologen Daniel T. Levin (2000:1-6). Levin ging der Frage nach, weshalb die meisten Menschen Gesichter fremder ethnischer Herkunft schwer voneinander unterscheiden können. Dieses Phänomen, auch "Cross-Race (CR)-Deficit"<sup>12</sup> genannt, führt dazu, dass z.B. für Weiße alle schwarzen Menschen ähnlich aussehen und umgekehrt. Obwohl individuelle Merkmale wie Nasenform oder Augenfarbe bei Mitgliedern anderer ethnischer Gruppen durchaus erfasst werden können, dominiert in der Wahrnehmung der Gesamteindruck des Fremden.

---

<sup>11</sup> Weitere russische Fremdbezeichnungen für die Tlingit sind "Koliuzhi", "Koloshen", "Kaloshes". Nach Emmons und Veniaminov sind diese Bezeichnungen den Aleuten zuzuschreiben. Sie beziehen sich auf die weit verbreiteten hölzernen Schüsseln, die als "Kaluga" bekannt waren (Emmons 1991:7).

<sup>12</sup> Innerhalb der eigenen Kultur wird diese Form der Wahrnehmung als "SR-Recognition" bzw. "Same Race-Recognition" charakterisiert (Levin 2000:1).

CR-Personen unterscheiden sich in der Regel aufgrund von Informationen, die die gesamte Gruppe betreffen, wie z.B. Stereotype, und weniger aufgrund individueller Informationen. Levins Ansicht nach kann dies zu einem asymmetrischen Selektionsprozess bzw. zu einer Prototyp-Strategie führen, die Individuen nach den jeweiligen Prototypen der eigenen Gesellschaft kategorisiert. Das CR-Defizit manifestiert sich auch in der Überbewertung von Accessoires bei der Unterscheidung von Individuen, wie es häufig bei Kindern der Fall ist. Erstaunlicherweise kann das Defizit bereits durch kurzes Training erheblich gemindert oder mitunter ganz beseitigt werden. Experimente mit weißen Basketball-Fans belegen, dass diese beim Erkennen von schwarzen Gesichtern kein CR-Defizit aufweisen. Außerdem unterstützen Levins Untersuchungen die These, dass der alleinige Kontakt nicht ausreicht, um das CR-Defizit abzubauen. Die CR-Wahrnehmung kann nur durch spezifische Kontakt-Arten verbessert werden, die mit einer Individuation von CR-Gesichtern verbunden sind.

## **2. ZUR GESCHICHTE DES SAMMELNS VON KUNST AN DER NORDWESTKÜSTE**

### **2.1 Die ersten Nordwestküstensammlungen**

Die Beweggründe für den Erwerb indigener Kunst sind so unterschiedlich wie die Gruppen der Sammler, die es immer wieder an die Nordwestküste zog. Dabei wurde die Entscheidung für ein spezifisches Objekt im Wesentlichen von subjektiven Kriterien wie dem persönlichen Hintergrund, der Nationalität und dem Geschlecht der Sammler determiniert. Ein weiterer Faktor, der das Kaufverhalten der Kunstliebhaber mit beeinflusste, war der jeweilig vorherrschende Zeitgeist, der im Sinne eines kulturellen Filters die Art der bevorzugten Objekte bestimmte. Wie komplex das Feld des ethnographischen Sammelns ist, spiegelt folgendes Statement von Cole wider:

A hundred such geographically circumscribed books could be written and the story of ethnological collecting would not be complete... (Cole 1985:xviii).

Die bisher älteste bekannte Sammlung nordwestamerikanischer Kunst wurde 1774 im Rahmen der Reise des Juan Pérez Hernández erworben. Die damals erstandenen Objekte befinden sich heute im Museo de America in Madrid.

Andere frühe Objekte gehen auf die Expedition des Alejandro Malaspina im Jahr 1791 zurück (Lohse und Sundt 1990:88). Ausschließliches Ziel dieser Forschungsreise war, ethnographische Objekte für das Königliche Museum in Madrid zu beschaffen (Cole 1985:1). Mehr als fragwürdig waren jedoch die Methoden, mit denen dieses Vorhaben durchgesetzt wurde. So schreckte die Mannschaft Malaspinas während des 9-tägigen Yakutat-Aufenthaltes sogar nicht davor zurück, die Bestattungskisten der Tlingit zu plündern. Die Ausbeute fiel natürlich entsprechend groß aus, und das binnen kürzester Zeit. Der Charakter dieser Expedition lässt sich demzufolge mit dem rücksichtslosen Diebstahl indigenen Kulturgutes beschreiben. Dennoch setzte der Aufenthalt der Spanier, zumindest im indigenen Kunstschaffen, völlig neue und positive Akzente. Die Tlingit erkannten nämlich schon sehr bald das große Interesse der Europäer an indigenen Kunstobjekten. Dieser Nachfrage kamen sie durch den Verkauf von Körben, Skulpturen, Löffeln und anderen Holzartikeln nach. Möglicherweise setzte Malaspinas Expedition sogar den Grundstein für die Entwicklung der indigenen Handelskunst.



Großen historischen Wert besitzen zwar die Sammlungen, die während der dritten Reise des Kapitäns James Cook von 1778 erworben wurden (Lohse und Sundt 1990:88). Diese zu berücksichtigen, würde aber den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.

Historisch bedeutsam sind ebenfalls die Sammlungen, die von den Mitgliedern der maritimen Gesellschaften New Englands, Angehörigen von Handelsgesellschaften und des US-Militärs erworben wurden und sich heute in den Peabody Museen von Harvard, Yale und Salem befinden (Cole 1985:6). Zur Zeit des frühen Pelzhandels bereisten Kapitäne wie Nathaniel Portlock, George Dixon, John Meares und James Magee die Nordwestküste. Zahlreiche Objekte, die von diesen Seemännern während ihrer Handelsreisen erworben wurden, gelangten später in die Museen und Sammlungen der maritimen Gesellschaften New Englands. Bemerkenswert sind insbesondere die Sammlungen des Peabody Museum in Salem, Massachusetts, die wiederum auf die Sammlungen der "East India Marine Society" zurückgehen. Die im Jahre 1799 in Salem von Reedern, Kommissionären und Frachtaufsehern gegründete "East India Marine Society" ermutigte ihre Mitglieder, Objekte aus fremden Ländern und Kulturen zu erwerben.

Diese "exotischen" Objekte, die die weltweiten Aktivitäten der Gesellschaft illustrieren sollten, wurden in den repräsentativen Empfangshallen der Gesellschaft ausgestellt (Lohse und Sundt 1990:88; Macnair 1998:56).

Historisch bedeutsam sind auch die Sammlungen des 1866 gegründeten Peabody Museum der Harvard Universität. Das Peabody Museum Harvard ist im Besitz von Sammlungen der "Boston Marine Society", der "American Antiquarian Society" und der "Boston Society of Natural History" (Lohse und Sundt 1990: 91). Durch die American Antiquarian Society gelangte auch die Sammlung von Roderic McKenzie, dem Vorsitzenden der Northwest Company, in das Peabody Museum für Archäologie und Ethnologie nach Harvard.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Auch der Gouverneur der Hudson's Bay Company, George Simpson, der eine ansehnliche Privatsammlung vorweisen konnte und mit dem Royal Scottish Museum korrespondierte, ermutigte seine Händler Sammlungen für die heimischen Museen anzulegen (Lohse und Sundt 1990:88).

Die 1819 von McKenzie angelegte Sammlung enthält trotz eines eher kleinen Umfangs sehr frühes und bedeutendes Material (Lohse und Sundt 1990:88). Ebenfalls im Peabody Museum, Harvard, befindet sich die Sammlung des US-Offiziers Edward G. Fast, der 1867 in Sitka eine beachtliche Sammlung von auffallend hoher Qualität anlegte (Vaughan und Holm 1982:67). Diese Sammlung wurde in San Francisco und New York ausgestellt und schließlich an das Peabody Museum, Harvard, verkauft (Cole 1985:13).

## **2.2 US-amerikanische Sammlungen**

Von Ende des 19. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts erlebte die Nordwestküste eine regelrechte Invasion von Ethnographen. Deren vorrangige Aufgabe bestand darin, für große Museen systematische Sammlungen anzulegen (Wyatt 1984:23-25). Der Run auf die indigenen Kunstobjekte spielte sich im Übrigen zu einer Zeit ab, als unter den großen US-amerikanischen Museen ein harter Konkurrenzkampf herrschte. Rivalitäten dieser Art kennzeichneten jedoch auch das europäische Museumsgeschehen. In der Epoche der sogenannten Museumsbewegung entstanden im 19. Jahrhundert in nahezu allen urbanen Zentren Europas neue Museen, alte wurden reorganisiert oder vergrößert (Cole 1985:48-50). Die grenzenlose Sammelleidenschaft der Europäer veranlasste die Smithsonian Institution sogar zu einem Appell an das amerikanische Repräsentantenhaus. Verhindert werden sollte mit diesem eindringlichen Aufruf, dass Fremde amerikanisches Kulturgut in ganzen Schiffsladungen außer Landes schafften (Cole 1985:37).

Wie dramatisch sich die diversen Fremdeinflüsse auf das Leben der Nordwestküstenbewohner auswirkten, beweisen die Befürchtungen vieler Museumskustoden, die den Untergang der "traditionellen" Nordwestküstenkulturen voraussahen. Insofern galt die Prämisse, die indigene Bevölkerung der Nordwestküste noch zu einem Zeitpunkt zu erforschen, bevor diese Assimilierungstendenzen aufwies. Einige Forscher gingen dabei sogar so weit, Gräbern ohne Einverständnis der indigenen Bevölkerung Knochen und Objekte zu entnehmen. Gewöhnlich jedoch erwarben Sammler die Objekte von den indigenen Besitzern selbst oder von lokalen Händlern, die als Mittelsmänner fungierten (Wyatt 1984:18).

Große Museen, wie das American Museum of Natural History in New York oder das Field Museum in Chicago, schickten zahlreiche Wissenschaftler auf Sammlungsreisen. Dabei galt

das Hauptinteresse der Museen vor allem dem Erwerb spektakulärer Objekte wie Totempfählen oder aber alter Objekte. Von nicht mehr erhältlichen Kunstobjekten ließen die Kustoden Modelle anfertigen (Wyatt 1984:24f). Einige Wissenschaftler gingen sogar zu extremen Selektionsmechanismen über. So z.B. Charles F. Newcombe, ein in Victoria ansässiger Arzt und Sammler im Auftrag des Field Museum. Da Argillitskulpturen ausschließlich für den nichtindigenen Markt produziert wurden, verzichtete Newcombe vollkommen auf solche Objekte. Die Sammlung des Field Museums enthält interessanterweise auch keine Silberobjekte (Wyatt 1984:23f).

1863 rief die Smithsonian Institution, die zu jener Zeit mittellos war, Privatsammler in einem Rundschreiben zum Erwerb von Nordwestküstenobjekten auf. Dieser Appell blieb nicht unbeantwortet, denn zahlreiche Sammler mit den unterschiedlichsten Professionen trugen eine Vielzahl von interessanten Nordwestküstenobjekten zusammen. Somit konnten die Kunstbestände der Smithsonian Institution durch Schenkungen erheblich erweitert werden. Besonders erfolgreiche Sammler der Smithsonian Institution waren der Lehrer George G. Swan und der Jurist und Naturforscher George Gibbs (Lohse und Sundt 1990:89).

Unterdessen blieb auch das American Museum of Natural History in New York, der "Haupttrivale" der Smithsonian Institution, nicht untätig. So wurden die Museumsbestände des American Museum 1888 um eine Sammlung von über 1300 Tlingit-Objekten erweitert, die von George T. Emmons in der Zeit zwischen 1882 und 1887 zusammengetragen worden waren. Wohl einzigartig in ihrer Art ist die Sammeltätigkeit von Emmons, der zunächst Leutnant bei der U.S.S. Adams war und später zur U.S. Pinta überwechselte. In dem Zeitraum von 1888-1893 ließ er dem American Museum of Natural History eine Sammlung mit über 4000 Posten zukommen. Besonderen Wert besitzt die von Emmons angelegte Schamanenkunstsammlung mit Hunderten von Exponaten. Zu dieser Sammlung gehören auch detaillierte Anmerkungen, die einen aufschlussreichen Einblick in den gesamten kulturellen Kontext gewähren. Neben den Schamanenobjekten bildeten die Tlingit-Körbe einen weiteren Schwerpunkt in Emmons Tätigkeit als Sammler. 1902 verkaufte er eine große Korbsammlung an das Field Museum. Zahlreiche Objekte, die von Emmons erworben wurden, befinden sich auch im Thomas Burke Museum in Seattle (Jonaitis 1988:87ff; Lohse und Sundt 1990:89).

Bezeichnenderweise legten Nordwestküstenindianer im Auftrag von Wissenschaftlern sogar eigene, mitunter umfangreiche Sammlungen an. So erwarb Louis Shotridge, ein hochrangiger Chilkat-Tlingit, zahlreiche Objekte für das University Museum der Universität Pennsylvania. Shotridge, der die meiste Zeit in Sitka und Haines verbrachte, machte vor allem durch den Erwerb von Prestigeobjekten auf sich aufmerksam. Seine Sammeltätigkeit war jedoch bei den Tlingit äußerst umstritten (Lohse und Sundt 1990:92; Wyatt 1984:18).

### **2.3 Die Sammlungen der ersten Touristen**

Everyone who went to Alaska became a collector, the lowly tourist who quite unabashedly snatched up every object he could buy, the traders, missionaries, prospectors, school teachers, military personnel, naval officers, and even territorial officials (Miller 1967:xii).

Unmittelbar nachdem Franz Boas und andere Forscher die Nordwestküste nach geeigneten Kunstobjekten durchforstet hatten, setzte eine zweite "Reisewelle" ein. 1878 fand die erste organisierte Touristenreise zur amerikanischen Nordwestküste statt, weitere folgten. Ausschlaggebend für die Wahl dieses Reiseziels waren mit Sicherheit der Bestseller des amerikanischen Naturforschers und Abenteurers John Muir, "Travels in Alaska" und die Erfindung der Kodak-Kamera, die sich bereits zur damaligen Zeit viele Touristen leisten konnten (Lee 1991:6; Lee 1999:267f). Darüber hinaus war Alaska als Reiseziel finanziell durchaus erschwinglich und im Vergleich zu anderen Reisezielen wie z.B. Europa weitaus preisgünstiger. So kostete 1894 beispielsweise die Rundreise San Francisco-Alaska ca. \$130, was zu jener Zeit ungefähr dem doppelten Preis eines Anzugs entsprach (Lee 1999:270).

Der Alaska-Tourismus erfreute sich schon bald großer Beliebtheit. Bereits im Jahr 1890 konnte Südostalaska, auch als Inside Passage bekannt, eine Besucherzahl von 5000 verbuchen. In der Regel legten die Touristen Zwischenstops in Ketchikan, Wrangell, Sitka, Glacier Bay und Juneau ein, wo sie zu Hunderten an Land gingen, um sich mit Reiseandenken einzudecken (Lee 1991:7).

Ihre Souvenirs erstanden die Touristen entweder direkt bei den jeweiligen Produzenten, beim Besuch von indigenen Dörfern oder aber in speziellen Geschäften. Der Kauf bei den indigenen Herstellern am Dock der Häfen war die bevorzugte Variante und garantierte darüber hinaus ein Maximum an Authentizität, wobei sich der Kontakt mit den Einheimischen auf ein Minimum, sprich den Kauf der Souvenirs beschränkte (Lee 1991:13). Im Vergleich

hierzu war der Erwerb von Reiseandenken in indigenen Dörfern in der Regel teurer, wurde jedoch unerschrockenen Touristen von ihren Reiseveranstaltern durchaus empfohlen. Den geringsten Zulauf hatten Souvenirläden, deren Besitzer in der Mehrzahl Weiße waren. Dennoch schossen solche Geschäfte wie Pilze aus dem Boden (Lee 1991:7f)

In der Forschung bisher wenig beachtet wurde die Tatsache, dass ein Großteil der Käufer indigener Reisemitbringsel Frauen waren. Die von ihnen erstandenen Souvenirs sollten in erster Linie den Victorianischen Haushalten Glanz verleihen und somit den Familienstatus und vor allem den finanziellen Erfolg repräsentieren. Die ostamerikanische Bourgeoisie nahm sich die europäische Aristokratie zum Vorbild und stellte Objekte verschiedener Kulturen, wie wertvolle Antiquitäten, Mineralien und Objekte aus dem Fernen und Mittleren Osten in ihren Anwesen aus. Die amerikanische Mittelklasse hingegen verlegte sich auf "Bric-a-Brac-Sammlungen". Die beschauliche "Cozy Corner" ihrer Häuser wurde mit indianischen Objekten, japanischen Nesuke, Schweizer Kuckucksuhren, indischen Buddhas, holländischen Windmühlen und ausgestopften Büffelköpfen geschmückt (Lee 1991:9-11).

Lee (1999:269ff) differenziert nach eingehender Analyse von über hundert Privatsammlungen, die Ende des 19. Jahrhunderts angelegt wurden, grob zwischen drei wesentlichen Sammlertypen. Der erste Typus wird durch die amerikanischen Kreuzfahrttouristen repräsentiert. Diese bildeten zahlenmäßig die größte Sammlergruppe. Auffallend ist hier der überwiegende Frauenanteil, eine Tatsache, die sich dadurch erklären lässt, dass Reisen im Victorianischen Zeitalter zu den wenigen Beschäftigungen gehörte, die den Frauen der Mittelklasse konzidiert wurden. Die Sammlungen selbst waren in der Regel nur wenig umfangreich, wobei die einzelnen Objekte primär Reiseerinnerungen waren. Jedoch stieg im Laufe der Zeit der Wert dieser Erinnerungsstücke, ein positiver Nebeneffekt, der von den Sammlerinnen nicht a priori beabsichtigt worden war.

Der zweite Typus wird durch Korbsammlerinnen vertreten. Gemeint sind hier die demokratisch gesinnten Frauen der "Decorative Arts Movement" (s. Kapitel 2.1.2), eine Bewegung, die von den urbanen Zentren Nordamerikas ausging (Lee 1991:273).

Der dritte Typus wird durch die so genannten "Special Access-Sammler" repräsentiert, deren Interesse ausschließlich Objekten galt, die für den indigenen Gebrauch produziert worden waren. Die Sammler selbst stammten aus der amerikanischen Mittelschicht und waren in der

Regel männlichen Geschlechts. Diese Sammlergruppe hebt sich insofern deutlich von den bereits zuvor erwähnten Sammlertypen ab, als es sich hier nicht um Touristen handelt. Wesentliches Charakteristikum dieses Typus ist vielmehr die Tatsache, dass die Sammler gewöhnlich über einen längeren Zeitraum fest in Alaska stationiert waren, was wiederum die Art des Sammelns und auch den Umfang der Sammlung bestimmte. Die Sammler arbeiteten in der Mehrzahl im Auftrag der Regierung, teilweise waren sie auch als Missionare oder im Militärbereich tätig. Das Geschlecht der Sammler erwies sich bei ihrer Sammeltätigkeit als eindeutiger Vorteil, da es Zugang zu Objekten der männlichen Domäne und dem Zeremonialbereich ermöglichte. Herausragende Vertreter der Special Access-Sammler sind Emmons und Fast, die sich mehrere Jahre in Alaska aufhielten. Dieser Sammler-Typus wurde speziell in klassischen Untersuchungen der Nordwestküstenkunst analysiert, so auch von Cole (1985).

## **2.4 Europäische Sammlungen**

Durch Funktionäre der Russisch-Amerikanischen Kompanie gelangten im Laufe des 19. Jahrhunderts zahlreiche Sammlungen nordwestamerikanischer Kunst nach Europa. Zu erwähnen sind an dieser Stelle Ferdinand P. Wrangell, Kirill T. Khlebnikov und Alexander A. Baranov, die komplette ethnographische Sammlungen an das Kuriositätenkabinett der Kaiserlichen wissenschaftlichen Akademie in St. Petersburg schickten. Der Finne Adolph A. Etholén, der von 1840-1845 Gouverneur Russisch-Amerikas war, sandte zusammen mit anderen Zeitgenossen eine umfangreiche Sammlung nach Helsinki, das zu jener Zeit noch Großfürstentum Russlands war (Cole 1985:6f). Diese Sammlung, die mehr als 800 Exponate umfasst, befindet sich heute im National Museum in Helsinki (Lohse und Sundt 1990:88; Varjola 1990).

Eine der beachtlichsten Nordwestküsten-Sammlungen wurde von dem russischen Naturforscher Il'ya G. Voznesenskii angelegt (Sweetland Smith 2000:33). Im Auftrag der Russischen Akademie der Wissenschaften war Voznesenskii 1839 nach Amerika gesandt worden, um dort Objekte für das Museum für Anthropologie und Ethnographie in St. Petersburg zu erwerben.

Seine in einem Zeitraum von ca. 10 Jahren zusammengetragene Sammlung umfasst mehr als 1000 Objekte der Aleuten, westlichen Eskimos, Koniag, Athapasken, Tlingit, Haida und

kalifornischen Gruppen. Der herausragende wissenschaftliche Wert der Voznesenskii-Sammlung wird durch ausführliche Tagebuchnotizen und Zeichnungen noch komplettiert. Des Weiteren befinden sich im Museum für Anthropologie und Ethnographie in St. Petersburg 100 Objekte, die bei der ersten russischen Weltumsegelung (1803-1806) unter dem Kommando der Kapitäne Krusenstern und Lisianski erworben wurden (Dzeniskevich und Pavlinskaia 1988:84f).

Die Bestände des Museums für Anthropologie und Ethnographie in St. Petersburg gehen auf die Sammlungen der "Kunstkamera" von Peter dem Großen zurück. Wie viele andere zeitgenössische Sammlungen spielte diese um 1714 angelegte Sammlung eine maßgebliche Rolle bei der Entwicklung der Natur- und Kulturwissenschaften. 1728 wurde die ursprünglich in einem kleinen Kuriositätenkabinett verwahrte Sammlung, in einem eigens für diesen Zweck errichteten Gebäude am Ufer des Neva-Flusses ausgestellt. Ein weiterer bedeutender Schritt für die Entwicklung des Museums war die Verknüpfung des Museums mit der Russischen Akademie der Wissenschaften im Jahr 1725. Diese Kooperation und die Blütezeit der russischen Wissenschaft führten dazu, dass sich die Sammlungsbestände derart vergrößerten, dass sie 1831 auf sieben unabhängige Museen verteilt werden mussten. Die Sammlung, die sich im Gebäude der ehemaligen Kunstkamera befindet, wurde im "Peter der Große Museum für Anthropologie und Ethnographie" (MAE) ausgestellt. Ende des 19. Jahrhunderts wurde das MAE Zentrum der russischen Ethnographie. Namhafte Wissenschaftler wie A. Sjögren, M.A. Kastren, A.F. Middendorf, L.I. Shrenk, N.N. Miklukho-Maklai, V.V. Radlow, S.F. Oldenburg, D.K. Zelenin, L. Ia. Sternberg, W.G. Bogoras oder D.A. Klements arbeiteten in diesem Museum. Von großer wissenschaftlicher Bedeutung waren die Expeditionen, die im 18. und 19. Jahrhundert von der Akademie der Wissenschaften organisiert wurden. Ziel dieser Forschungsreisen war das systematische Studium von Naturgeschichte und Ethnographie.

Historisch bedeutsam sind vor allem die Objekte, die von den Wissenschaftlern der Akademie in Sibirien und Nordamerika erworben wurden. Die Nordamerika-Abteilung des MAE umfasst mehr als 11 000 Aleuten-, Eskimo-, Athapasken- und Tlingit-Objekte (Dzeniskevich und Pavlinskaia 1988:83).

Auffällig ist, dass zahlreiche Objekte nordwestamerikanischer Kunst aus der Zeit Russisch-Amerikas in zahlreiche deutsche und estnische Museen gelangten. Diese zum Teil recht umfangreichen Sammlungen gehen vor allem auf die Sammeltätigkeit deutsch-baltischer

Adliger zurück, die im Dienst der russischen Zaren standen. Das hohe Ansehen, das Deutsche in Russland genossen, zeigt sich zum einen in der Tatsache, dass zahlreiche russische Zaren und Zarrinnen deutschen Adels waren.<sup>14</sup> Zum anderen wurden diplomatische und wissenschaftliche Positionen vorzugsweise mit Deutschen besetzt. So rekrutierte die von 1730-40 regierende Zarin Anna ausschließlich deutsche Berater und Funktionäre. Obwohl diese Amtsträger in den historischen Quellen als Russen bezeichnet werden, waren zahlreiche Gouverneure Russisch-Amerikas, wie z.B. die Gouverneure Ludwig von Hagemeyer, Nikolai I. Rosenberg und Baron Ferdinand P. Wrangel Deutsch-Balten (König 1993:38). Aufgrund dieser Beziehungen gelangten wertvolle ethnographische und naturwissenschaftliche Sammlungen nach Estland und Deutschland (König 1993:37).

Die ältesten deutschen Sammlungen nordwestamerikanischer Kunst befinden sich in Berlin, München, Herrenhut, Göttingen, Hannover, Bremen und Oldenburg. Diese von der angloamerikanischen Forschung wenig beachteten Sammlungen gehen auf wissenschaftliche, dynastische sowie auf Handelsbeziehungen zurück (König 1993:48-49).

Auf dynastische Beziehungen zurückzuführen ist auch die Kuprianov-Sammlung, die sich im 1836 gegründeten Staatlichen Museum für Naturkunde und Vorgeschichte in Oldenburg befindet. Ivan Kuprianov, der von 1836-1840 als Gouverneur Russisch-Amerikas amtierte, ließ dem Oldenburger Prinzen eine beachtliche naturwissenschaftliche und ethnographische Sammlung zukommen.<sup>15</sup> Über den Prinzen, der in Russland eine Stelle als Gouverneur bekleidete, gelangte schließlich 1844 eine aus 137 naturkundlichen und ethnographischen Posten bestehende Sammlung in das Oldenburger Naturalienkabinett. Aus einem der Sammlung beigelegten Begleitschreiben eines nicht näher identifizierten "Grafen Tolstoy" geht hervor, dass es sich bei der Sammlung um einen Teil der Bestände des ehemaligen Gouverneurs Kuprianov handelt. Ferner wird in dem Schreiben betont, dass sich das Kaiserliche Museum von St. Petersburg im Besitz einer ähnlichen Sammlung befindet. Leider werden in dem Begleitschreiben jedoch nur spärliche Informationen zum Hintergrund der Kuprianov Sammlung geliefert. Der Umfang dieser Sammlung muss laut des Schreibens ziemlich beachtlich gewesen sein, da das Paket sogar einen ausgestopften Schwarzbären umfasste. Aus besagtem Schreiben geht außerdem hervor, dass der Sendung auch ein Stück

---

<sup>14</sup> Katharina die Große stammte beispielsweise aus dem Haus Anhalt-Zerbst (König 1993:50)

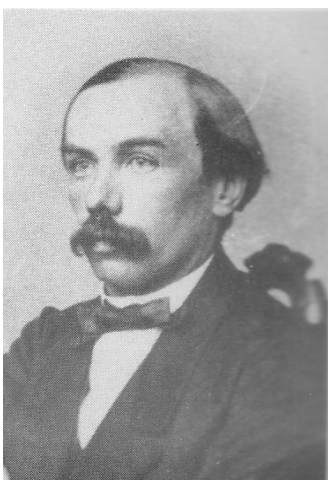
<sup>15</sup> Nach Devermanns (1994) Informationen, der im Rahmen der Inventarisierung der Oldenburger-Sammlung das MAE in St. Petersburg besuchte, sollen die Objekte der in St. Petersburg



Moos beigelegt worden war. Verschiedene Kommentare lassen darauf schließen, dass man aus diesem Moos gelbe Farbe zur Fertigung von prächtigen Kostümen gewann (Devermann 1994:1-4). Möglicherweise bezog sich diese Beigabe auf eine bisher noch nicht publizierte Chilkat-Decke von außerordentlicher Qualität, welche sich heute in der Sammlung des Naturkundemuseums in Oldenburg befindet (s. Kapitel 5.8.1).

In der vorliegenden Arbeit werden auch Objekte der Sammlung Krause angesprochen. Die Sammlung der Brüder Arthur und Aurel Krause, die während der Expedition von 1881/82 zur Beringstraße und an die Nordwestküste zusammengetragen wurde, entstand im Auftrag der Bremer Geographischen Gesellschaft. Die von Aurel Krause veröffentlichten Expeditionsergebnisse wurden 1885 publiziert und gehören inzwischen zu den Klassikern der Tlingit-Forschung (König 1993:60-62).

Besondere Aufmerksamkeit soll im Rahmen dieser Untersuchung bisher nicht veröffentlichten Objekten des Nationalmuseums Tartu in Estland geschenkt werden. Das Nationalmuseum in Tartu geht auf das ehemalige "Vaterländisches Museum" zurück. 1860 wurden die Sammlungen des "Zentral Museum für vaterländische Altertümer" und der "Gelehrten Estnischen Gesellschaft" der kaiserlichen Universität zu Dorpat zusammengefasst (Hartmann 1871:V). Zu dieser Zeit war Tartu, das ca. 200 km südöstlich von Tallinn liegt, Zentrum der deutsch-baltischen Intelligenz. In der 1632 gegründeten Universität, der 1829 sogar Humboldt einen Besuch abstattete, waren berühmte deutsch-baltische Wissenschaftler, wie von Manteuffel und Karl Ernst von Baer, tätig (Karin 1994:227ff).



Ein Großteil der Nordwestküsten-Exponate wurde von Vladimir Andreevich von Middendorf (1826-1868), einem Naturwissenschaftler, der eng mit der Russischen Akademie der Wissenschaften verbunden war, erworben (s. Abb. 6). Über das Leben des Vladimir von Middendorf ist wenig bekannt. Den Untersuchungen von Pierce (1990:357) zufolge wurde er 1848 nach Alaska versetzt, wo er das Magnetische Observatorium in Sitka leitete. 1850 nahm er einen Lehrauftrag am Seminar in Sitka an. Außerdem soll von Middendorf im Rahmen seines Alaska-

Aufenthaltes eine Sammlung von Tlingit- und Haida-Objekten angelegt haben.

Nach 8-jährigem Aufenthalt in Sitka verließ von Middendorf Alaska auf dem Schiff Nikolai I. Über Honolulu und Cape Horn erreichte er 1857 schließlich Kronstadt. 1868 verstarb er im Alter von 42 Jahren. Sein Grab befindet sich auf dem protestantischen Smolensk Friedhof in St. Petersburg (Pierce 1990:357).

Über von Middendorfs Forschungen am Magnetischen Observatorium in Sitka ist leider wenig bekannt. Berichten zufolge befand sich das Observatorium auf dem vor Sitka gelegenen kleinen Japonski Island. Das Magnetische Observatorium wurde 1842 zur Amtszeit des Gouverneurs Etholén errichtet und befand sich bis zum Verkauf Alaskas an die USA auf Japonski Island. Danach wurde es in die Nähe des russischen Friedhofes in Sitka verlegt. (Hazard 1909:8). Auf einer von Vozsnezenky angefertigten Zeichnung, die sich heute in der Kunstkammer in St. Petersburg befindet, wird das Observatorium abgebildet.<sup>16</sup>

Das Forschungsprojekt knüpfte an die Untersuchungen von Friedrich P. Lütke von 1826-29 an. Zu dieser Zeit wurden zahlreiche Experimente durchgeführt, deren primäres Ziel es war, neues Wissen über die Schwerkraft der Erde an verschiedenen Breitengraden zu erlangen. Somit sollten neue wissenschaftliche Erkenntnisse über die Beschaffenheit der Erde, des Erdinneren und über seismische Aktivitäten gewonnen werden. In Sitka selbst sollen über einen Zeitraum von drei Jahren alle zwei bis drei Stunden regelmäßig Messungen vorgenommen worden sein.<sup>17</sup>

Neben seiner Tätigkeit als Direktor des Magnetischen Observatoriums widmete sich von Middendorf linguistischen Studien. Von Middendorfs Haida-Vokabular wurde vom Philologen Leopold Radloff unter dem Titel "Einige Nachrichten über die Sprache der Kaiganen" 1858 in St.Petersburg publiziert. Obwohl Radloff kaum Informationen zur Person des Vladimir von Middendorf liefert, sind Middendorfs Aufzeichnungen hinsichtlich der Eigen- und Fremdbezeichnungen der Haida dennoch von Interesse. Wie aus dem von Middendorf erstellten Haida-Vokabular hervorgeht, lautet die Eigenbezeichnung der Gruppe "*hatei*", was so viel wie Mensch bedeutet. Die Russen wurden von den Haida "*Ljuschen-hata*"

---

<sup>16</sup> Ein Foto dieser Skizze befindet sich im Besitz der Oregon Historical Society (OH1 27009/ohQ6/1972 p. 146).

<sup>17</sup> Informationstext zur Ausstellung "Science Under Sail", Anchorage Museum of History and Art (5.5-22.10.2000).

genannt. Als "*Inglen-hatei*" wurden die Engländer bezeichnet. Die Amerikaner wurden "*Jez hata*" genannt, was so viel wie "Eisenmänner" bedeutet. (Radloff 1858:307).<sup>18</sup>

Von den bisher bekannten 31 Objekten der Middendorf-Sammlung stammt ein Drittel aus der Sammlung der "Gelehrten Estnischen Gesellschaft." Neben nordamerikanischen Exponaten sammelten die Mitglieder der "Gelehrten Estnischen Gesellschaft" vorzugsweise Objekte aus Asien und Australien (Hartmann 1871:VI). Die Objekte, die in dieser Arbeit untersucht werden, sind von ihrer Provenienz Tlingit, Haida, Chugach und Aleut.<sup>19</sup>

Über die Hintergründe der Sammlungen existieren nur fragmentarische Informationen. Aus dem Hauptkatalog des Nationalmuseums in Tartu geht hervor, dass die Sammlungen der Gelehrten Estnischen Gesellschaft 1923 in das Nationalmuseum gelangten. Die Middendorf-Sammlung gelangte 1920 nach dem Ende des zweijährigen Estnischen Freiheitskrieges in das Nationalmuseum. Den Einträgen des Kataloges zufolge befand sich diese Sammlung zunächst im Gut "Hellenumre", dem Stammsitz der von Middendorf-Familie. Ein Großteil der Objekte erlitt im Krieg starken Schaden. Unklar ist auch die Herkunft einer Sammlung, die auf dem Dachboden des Estnischen Nationalmuseum 1931 aufgefunden wurde.

In dieser Arbeit ebenfalls untersucht werden einzelne Objekte der Wrangell-Sammlung des Historischen Museums in Tallinn. Die bisher nur partiell publizierten Bestände des Historischen Museums enthalten neben Objekten von Baron Wrangell<sup>20</sup> beachtliche Sammlungen, die von Kotzebue (1878), von Krusenstern, Baron Ditmarilt, Baron Hellison und weiteren Sammlern angelegt wurden.

Die aus ca. 30 Objekten bestehenden Nordamerika-Bestände des Historischen Museums in Tallinn umfassen neben zahlreichen Aleuten-Exponaten eine bemerkenswerte Sammlung von Modell-Kajaks und Chugach-Material, wie z.B. einen bisher unbekanntem Pazifik-Eskimo-Korb und -Hut, der in Kapitel 5.7.1.6 Gegenstand der Untersuchung ist. Eine systematische Bearbeitung bzw. Publikation der estnischen Sammlungen steht noch aus.

---

<sup>18</sup> Den Informationen Radloffs zufolge erhielt Middendorf diese Informationen von einem "gewissen *Kuku*", einem Englisch sprechenden Kaigaini-Haida, der auf der Prince of Wales Island lebte.

<sup>19</sup> Es handelt sich hierbei um Schamanenobjekte, Waffen, Werkzeug, Textilien etc..

<sup>20</sup> Diese Material gelangte durch Hans Wrangell Roelast 1941 in das Historische Museum. Einzelne Exponate wurden auch im Rahmen der "Ausstellung Science Under Sail" in Anchorage ausgestellt.

### 3. HISTORISCHE FREMDHEIT IM SPIEGEL DES KULTURKONTAKTES

#### 3.1 Lituya Bay: Die Sicht der Fremden aus indigener Perspektive

##### Gus'k'ikwáan

Aantkeeni áyú a yigu.  
 Kasiyéiyi át tsú a yigu.  
 Chush yaayi daakeit,  
 yá looking glass;  
 chush yahaayi daakeit;  
 ch'u tle sh tuditéen.  
 Yáax' áwé,  
 haa x'eis wududzi.ée wé woon."  
 Chu'u tle ldakát has akanéek.  
 Aax áwé,  
 ldakát a daadéi daak kuyaawagóo.  
 Tlax shux'áa dleit káa yan wukooxú áya,  
 Ltu.áa kaanáx;  
 Latooya Bay áyá yéi duwasáakw Ltu.áa,  
 yá Alasgi káx'.  
 Ha hóoch' áwé ax sh kalneegi.

##### The Coming of the First White Man

"There are many people in there.  
 Strange things are in there too.  
 A box of our images;  
 we could just see ourselves.  
 Next  
 they cooked maggots for us to eat."  
 They told everything.  
 After that,  
 they all went out on their canoes.  
 This was the very first time the white man came  
 ashore,  
 through Lituya Bay;  
 Ltu.áa is called Lituya Bay  
 in Alaska.  
 Well! This is all of my story.

[Dauenhauer und Dauenhauer (1987:308-309)]

Erzählungen, die über die Ankunft des ersten weißen Mannes in der Lituya Bay berichten, gehören in der mündlichen Tradition der Tlingit mittlerweile zu den Klassikern. Die oben zitierte Passage wurde von George Betts, einem 1891 in Sitka geborenen Tlingit überliefert, der viele Jahre in der Lituya Bucht Region ein "traditionelles" Leben führte.

Bekannt sind noch fünf weitere Erzählungen parabolischen Charakters, die in einem Zeitraum von über 100 Jahren aufgezeichnet wurden (Dauenhauer und Dauenhauer 1993:446; Harkin 1988:103).<sup>21</sup>

Die älteste und wahrscheinlich bekannteste Aufzeichnung der legendären Ankunft wurde von Emmons 1911 unter dem Titel "Native Account on the Meeting between La Pérouse and the Tlingit" veröffentlicht. Die Publikation basiert im Wesentlichen auf den Aussagen eines gewissen Cowee, dem Oberhaupt der Auk-Tlingit. Dieser schilderte Emmons 1886, also 100 Jahre nach der historisch dokumentierten Expeditionsreise des Franzosen Lapérouse<sup>22</sup>, die Ankunft des ersten weißen Mannes in der Lituya Bucht (Emmons 1911:295).

Veröffentlichungen von de Laguna und Dauenhauer und Dauenhauer stützen sich auf andere Informanten. Deren Version der Erstbegegnung unterscheidet sich jedoch signifikant von Emmons Aufzeichnung, der die ersten Weißen ganz eindeutig als Franzosen klassifizierte. Vertraut man allerdings den Aussagen dieser Informanten, so fand besagter Erstkontakt zwischen den Tlingit und den Russen statt. Diese These wird auch von Kan (1999:44) aufgegriffen, der sich in einer chronologischen Einordnung bzw. Interpretation der Ereignisse versucht. Hiernach machten die Russen bei den nördlichen Tlingit zahlenmäßig den Hauptanteil der Fremden aus und wurden insofern zum Inbegriff des Fremden schlechthin. Von daher ist es nur eine logische Konsequenz, wenn die Russen nachträglich als die weißen Entdecker der Lituya Bay betrachtet wurden.

*Cowee* beschreibt die Ankunft der Fremden wie folgt: Zum Erwerb von Kupfer reisten die Chilkat- und Hoonah-Tlingit jährlich nach Yakutat. Eines Sommers machte sich eine Gruppe *Thlknaxadi*-Männer aus der Icy Strait Region unter der Führung der drei Häuptlinge *Chart-ah-sixh*, *Lth-kah-teech* und *Yanyoosh-tick* auf den Weg gegen Norden.<sup>23</sup> Als die Gruppe in der Lituya Bucht einlief, ereignete sich jedoch ein tragisches Unglück. Vier der Kanus wurden von Wellen erfasst und kenterten. Dabei ertranken *Chart-ah-sixh* und zahlreiche seiner Männer. Während die Überlebenden ein Lager errichteten, tauchten plötzlich zwei Schiffe am

---

<sup>21</sup> Dauenhauer und Dauenhauer (1993:292-309) zeichnen in den 80er Jahren zwei weitere Erzählungen auf. Beide Überlieferungen handeln von der ersten Begegnung mit den Russen.

De Laguna (1972:258, 259) zeichnete in den 40er Jahren zwei weitere Erzählungen auf.

Ähnliche Versionen dieser Erzählungen finden sich auch bei McClellan (1970:120f). Allerdings beziehen sich diese auf die Inland-Tlingit. McClellans Untersuchungen zufolge sind die Erzählungen der Küsten-Tlingit über die Ankunft des ersten weißen Mannes eher formeller Natur. Die Erzählungen der Inland-Gruppen zeichnen sich hingegen durch humorvolle Abweichungen aus (McClellan 1970:128).

<sup>22</sup> Lapérouse selbst pflegte seine Korrespondenz mit "Lapérouse" zu signieren (Inglis 1997:62, fn.1). Diese Schreibweise wird im Rahmen dieser Arbeit durchgängig verwendet.

<sup>23</sup> Für weitere Transkriptionen der indigenen Namen s. de Laguna (1972:259).

Horizont auf. Da keinem der Tlingit jemals ein Schiff zu Gesicht gekommen war, gelangten sie zu der Überzeugung, dass es sich hierbei einzig und allein um übernatürliche Wesen in Form von großen schwarzen Vögeln mit weißen Flügeln handeln könne. Sie waren fest davon überzeugt, dass der Kulturheros "Yelh" in Gestalt von Raben wieder zu den Menschen zurückgekehrt sei. Und so flüchteten die Männer von Panik ergriffen in die Wälder. Als sie jedoch nach einer Weile merkten, dass keine direkte Gefahr mehr drohte, siegte dann doch die Neugier, und die Männer kehrten wieder ans Ufer zurück. Da nach ihrem mythologischen Weltbild jeder zu Stein erstarrt, der *Yelh* auch nur mit bloßem Auge betrachtet, rollten sie sogleich die Blätter des "Stinkkohls" zu Teleskopen und blickten hiermit über das Wasser. Die Angehörigen einer besonders mutigen Kriegerfamilie legten sogar ihre Lederpanzer an, setzten ihre prächtig geschnitzten Kriegshelme auf und bewaffneten sich mit Dolchen, Speeren und Bögen. In dieser Montur stiegen sie in ihr Kriegskanu. Kaum hatten sie jedoch abgelegt, da sahen sie plötzlich eine dunkle Rauchwolke und hörten Donnerschläge. Unmittelbar danach kenterte das Kanu, und seine Mannschaft konnte sich gerade noch soeben an Land retten. Nach einer Weile fasste jedoch ein alter, fast blinder Krieger seinen ganzen Mut zusammen und paddelte zu den Schiffen, die in der Bucht vor Anker gingen. Allein betrat er das mysteriöse Schiff, wo ihm die Fremden seltsame Speisen (Reis) vorsetzten, die ihn irgendwie an Maden erinnerten. Mit der Zeit wurde dem Krieger das Geschehen an Bord jedoch immer unheimlicher, insbesondere angesichts der vielen schwarzen Krähenwesen, die sich hurtig hin und her bewegten. Und so tauschte er noch schnell seinen Seeotterumhang gegen einen Topf und Nahrungsmittel und verließ das Schiff. Wieder an Land angelangt, kam er allerdings recht bald zu der Erkenntnis, dass es sich bei den seltsamen Wesen nicht um den Raben *Yelh*, sondern um fremde Menschen handeln müsse. Diese Neuigkeit verbreitete sich in Windeseile, und schon wenig später besuchten auch andere Gruppen die Schiffe, um dort Felle gegen fremde Güter einzutauschen.

*Cowee* schließt seine Erzählung mit dem Vermerk, dass all dies zu einer Zeit geschah, als zwei Boote in der Lituya Bucht kenterten und viele Männer ums Leben kamen. Diese chronologische Angabe wertete Emmons wiederum als Beweis dafür, dass es sich bei dieser Begegnung einzig und allein um Lapérouses Alaska-Expedition von 1786 gehandelt haben kann, bei der ebenfalls zwei Boote kenterten (Emmons 1911:297f).

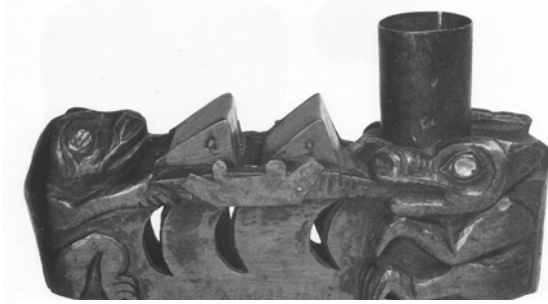
Ungeachtet gewisser inhaltlicher Diskrepanzen stimmen die verschiedenen Erzählungen, die über die Ankunft der Fremden berichten, jedoch in zwei Punkten überein, nämlich dass die Begegnung in der Lituya Bucht stattfand und dass zwei große Schiffe in die Bucht einliefen

(Lenz 1989:132). Außerdem lässt die mündliche Überlieferung den Schluss zu, dass es sich hier um einen Erstkontakt handelt. Die Tlingit selbst interpretierten die weißen Segel zunächst als Flügel des Kulturheros Raben, dessen Rückkehr in einer bekannten Mythe vorhergesagt worden war. Aus den Erzählungen wird jedoch auch klar ersichtlich, dass die Tlingit ihr mythologisches Weltbild in gewisser Weise modifizierten. Verkörperten die fremden Wesen auf dem "Rabenboot" anfänglich noch übernatürliche Wesen, so wurden sie schon bald entmystifiziert einfach zu Fremden, deren Nahrung zudem schmackhaft war und deren zahlreiche Güter verlockten (Kan 1999:44).

Eine Reihe von Erzählungen thematisiert die gewaltigen Naturkräfte, denen die Lituya Bay bis zum heutigen Tage ausgesetzt ist. Das Gebiet liegt ca. 100 km nordwestlich von Juneau im heutigen Glacier Bay National Park und ist immer wieder Schauplatz ungewöhnlicher Naturkatastrophen.

Faktoren, die die Lituya Bay sozusagen zum Spielball der Natur machen, sind zum einen die ungewöhnliche Form der Bucht mit ihrem flaschenhalsförmigen von Gletschern flankierten Eingang. Zum anderen herrschen in der Bay Meeresströmungen, die mitunter eine Stärke von acht bis zwölf Knoten erreichen. Darüber hinaus ist die Bucht tektonischen Bewegungen ausgesetzt, die sich in plötzlichen Stein- bzw. Eislawinen manifestieren (Lenz 1992:128). Inmitten dieser langen schmalen Bucht befindet sich zudem noch eine kleine bewaldete Insel.

Diese stets latent drohende Gefahr der Natur ist Inhalt einer Mythe, die von Emmons aufgezeichnet wurde. Den indigenen Vorstellungen nach hauste am Eingang der Bucht ein Ungeheuer, das man "*Kah Lituya*" oder auch "Lituya-Mann" nannte. Jeder, der der Bestie zu nahe kam, musste befürchten, in einen Bären verwandelt und von dem Ungeheuer versklavt zu werden. Das Schicksal eines "Bärensklaven" bestand darin, zusammen mit seinem Herren auf dem Mount Fairweather nach ankommenden Kanus Ausschau zu halten. Sobald ein Kanu in die Bucht eingelaufen war, packten Herr und Sklave die Wasseroberfläche und schüttelten sie wie ein Bettlaken. Und zwar so lange und so heftig, bis das Kanu kenterte und seine Insassen ertranken. Für die Tlingit war der Tod durch Ertrinken die wohl schlimmste Todesart. Denn sie waren davon überzeugt, dass sich Ertrunkene postum in "Landotter-Personen" verwandelten, und von daher nicht angemessen bestattet werden konnten. Das Kentern von Kanus schrieben die Tlingit grundsätzlich übernatürlichen Kräften zu (Lenz 1989:128).



**Abbildung 7: Pfeifenkopf; Motiv:Mythe des Kah Lituya; Tlingit 19. Jh; Museum of the American Indian, New York (HF 9295)**

Eine Holzpipe, die sich heute in der Sammlung des Museum of the American Indian in New York befindet, greift eine Mythe des *Kah Lituya* auf (s. Abb. 7). Emmons erwarb diese Pfeife, die im Rahmen ritueller Rauchfeste verwendet wurde, 1888 von dem Oberhaupt *Tuck-tane-ton* in Hoonah. Eine froschähnliche Figur auf der linken Seite des Objektes stellt den *Kah Lituya* dar. Ihm

gegenüber sitzt unter der Pfeifenkopfföffnung der "Bärenklave". Der Willkür dieser Wesen blind ausgeliefert ist ein kleines, mit zwei Insassen besetztes Messingkanu, das sich unter zwei Wellen befindet (Emmons 1911:295).

Ein Kopfschmuck, der sich im Sheldon Jackson Museum in Sitka befindet, geht wahrscheinlich ebenfalls auf die Mythe des *Kah Lituya* zurück (s. Abb. 8). Auffallend ist ein kleines Kanu in der Mitte des Objekts. Die ethnische Zuordnung des Kopfschmucks ist bislang nicht eindeutig geklärt. Nach Holm handelt es sich jedoch zweifelsohne um ein Tlingit-Objekt, insbesondere aufgrund der charakteristischen Bemalung des Kanus und der Seitenpaneele.<sup>24</sup>



**Abbildung 8: Kopfschmuck; Tlingit Sheldon Jackson Museum, Sitka**

### 3.1.1 Die Lapérouse-Version: Die Sicht der Fremden aus europäischer Perspektive

Am 3. Juli 1786 erreichten die *Astrolabe* und *Boussole*, die von Jean François de Galaup, Comte de Lapérouse, kommandiert wurden, die *Lituya Bay*. An dieser Expedition nahmen zahlreiche Wissenschaftler und Künstler teil. Ehrgeiziges Ziel des Forschungsprojektes, das von der französischen Regierung finanziert wurde, war eine Weltumsegelung. Wie umfangreich das Forschungsvorhaben war, zeigen der ausführliche Fragenkatalog sowie diverse Instruktionbögen mit Direktiven der französischen Regierung. Besondere Berücksichtigung fanden hierin vor allem astronomische, geographische, naturwissenschaftliche und ethnographische Fragestellungen. Der bei der gesamten



Expedition deutlich erkennbare Fortschrittsgedanken spiegelt den "Vorabend" der Französischen Revolution wider (de Laguna 1972:114).

Trotz umfangreicher und minuziöser Vorbereitungen fand die Reise jedoch ein fatales Ende: Lapérouse und seine Mannschaft verschwanden 1788 auf tragische Weise. Dank glücklicher Umstände gelangten die Expeditionsaufzeichnungen aber noch vor dem entsetzlichen Unglück nach Frankreich (Lenz 1989:129).

Schon von Anfang an stand die Expedition unter keinem günstigen Stern. Insbesondere der ungewöhnliche Ablauf der Gezeiten bereitete der Mannschaft Schwierigkeiten, mit ihrem Schiff in die Lituya Bay einzulaufen. Aus den Aufzeichnungen des Kapitän Lapérouse geht sogar hervor, dass er in seiner gesamten dreißigjährigen Dienstzeit noch niemals so kurz davor stand, sein Schiff zu verlieren (Lenz 1992:130). Unter widrigsten Umständen gelang es ihm schließlich doch, an einer Insel sicher anzulegen. Das Schiff lag dort drei Wochen vor Anker. Bereits am Tag der Ankunft erhielten de Lapérouse und seine Mannschaft Besuch von einem Tlingit-Oberhaupt:

On the day we arrived we received a visit from the chief of the main village; before clambering aboard he appeared to be praying to the sun, and then gave us a long speech which was ended by some fairly pleasant songs that bore quite some resemblance to our religious plain chant; the Indians from his canoe accompanied him and repeated the same tune in chorus. He then came on board with a large number of his followers and they danced for an hour, singing at the same time excellently in tune. I gave several presents to this chief, which made him greatly troublesome because he spent every day some five or six hours on board and I was forced to make him further frequent gifts if I did not want to see him leave in a state of displeasure and often uttering threats (which was not very dangerous) (Dunmore 1994:106).

Diese Zeilen des Kapitäns reflektieren deutlich das Aufeinandertreffen zweier Kulturen, die kaum unterschiedlicher hätten sein können. Weitere Eintragungen von de Lapérouse beweisen, dass sich trotz sprachlicher und kultureller Barrieren bereits recht früh ein lebhafter Handel mit den Tlingit entwickelte. Letztere erwiesen sich als äußerst geschickte und nicht einfach zufrieden zu stellende Handelspartner:

During our enforced stay at the entrance of the bay we had been constantly surrounded by native canoes. They offered us, in exchange for iron, fish, skins of otters and other animals as well as sundry small items for their clothing. To our great astonishment they seemed to be accustomed to trade and were as skilful in their deals as the ablest buyers in Europe. Out of all our goods they really wanted only iron; they also took a few beads but more to conclude a deal than as a basis for barter; later we got them to accept plates and pewter pots, but these articles enjoyed only a passing favour and iron prevailed above everything (John Dunmore 1994:105).

---

<sup>24</sup> Peter Corey machte mich 1998 auf dieses Objekt aufmerksam. In der Museumsdokumentation wird es als Kwakiutl identifiziert. Ein Eintrag Holms vom 14.3.1978 verweist auf eine mögliche Tlingit-Provenienz.

Explizit von Lapérouse erwähnt wird, dass die Tlingit jeden Tag zum Schiff kamen, um Seeotterfelle gegen europäische Güter einzutauschen. Diese europäisch-indigene Handelsbeziehung entwickelte sich jedoch in puncto Gewinn schon rasch zu einer recht einseitigen Angelegenheit, wobei der Vorteil ganz eindeutig auf Seiten der Europäer lag. Außerdem gelang es den Franzosen im Laufe der Zeit immer weniger, ihre Hegemoniebestrebungen zu vertuschen. Dieses disproportionale Machtverhältnis führte natürlich zu Missstimmungen. Als die Franzosen dann noch ohne vorheriges Einverständnis der Tlingit am Eingang der Lituya Bucht ein Observatorium errichteten, kam es zu handgreiflichen Auseinandersetzungen. Daran änderten auch die Anweisungen Ludwig XVI nichts, der sehr auf ein friedliches Miteinander bedacht war (Lenz 1989:130).

Bezeichnenderweise fühlten sich die Franzosen den Tlingit nicht nur in kultureller, sondern auch in kriegerischer Hinsicht bei weitem überlegen. Zur Demonstration dieser Überlegenheit erwarb Lapérouse eigens einen hölzernen Tlingit-Brust-Panzer, den er vor den Augen zahlreicher Krieger mit Kugeln durchsiebte. Zusätzlich ließ er Kanonensalven abfeuern. Neben dem rein psychologischen Einschüchterungseffekt verfolgte Lapérouse mit diesem Schachzug vor allem eines: eine weitere Demonstration der eigenen Stärke. Schließlich besaßen die europäischen Kanonen eine entschieden größere Reichweite als die indigenen Pfeile und Bögen (Lenz 1989:130).

Zum großen Verdruss von Lapérouse zeigten jedoch all diese Taktiken keinerlei Wirkung. Im Gegenteil: Denn trotz der Überlegenheit in waffentechnischer Hinsicht konnten die Franzosen den Übergriffen der Tlingit keinen Einhalt gebieten. Eines Nachts gelang es den Tlingit sogar, eine wertvolle mit Silber beschlagene Muskete und Kleidung zu entwenden. Mit unter das Diebesgut fielen außerdem die astronomischen Aufzeichnungen einiger Expeditionsteilnehmer, die diese zuvor sicherheitshalber unter ihren Kopfkissen versteckt hatten.

De Laguna (1972:119; vgl. hierzu auch Kan 1999:44) sieht in dem Vorstoß der Tlingit das eindeutige Indiz dafür, dass diese den Fremden nicht wohlgesinnt waren. Das Verhalten der Franzosen interpretiert sie aus Sicht der Tlingit als rücksichtslose Okkupation einer Insel und skrupellose Ausbeutung der indigenen Naturressourcen nach dem Prinzip der Selbstbedienung - ein eindeutiger Fall von Diebstahl. Die nächtliche Revanche ist demzufolge als logische Antwort auf ein zuvor zugefügtes Unrecht zu werten.

Des Weiteren verweist de Laguna auf die bedauerliche Tatsache, dass die Franzosen weder einsahen, dass sie die indigen Sitten verletzt hatten, noch den tieferen Sinn dieser nächtlichen Aktion verstanden. Und so bedienten sie sich weiterhin mit Holz, Fisch und frischem Trinkwasser (de Laguna 1972:119).

Trotz dieser Vorfälle brachen die französisch-indigenen Beziehungen jedoch nie vollständig ab. So kam bereits kurz nach der unschönen Auseinandersetzung vom Vortag der Tlingit-Häuptling an Bord des europäischen Schiffes und bot den Franzosen Cenotaph Island zum Verkauf an. Letztere gingen bereitwillig auf den Handel ein und wurden im Austausch gegen rotes Tuch, Eisen und Metallwerkzeuge stolze Besitzer einer Insel. Zur symbolischen Bekräftigung dieser Transaktion vergrub de Lapérouse eine versiegelte Flasche mit einer Botschaft und zwei Bronzemedailen mit dem Abbild des französischen Königs.

Die Freude des Kapitäns wurde jedoch erheblich getrübt, als am nächsten Tag zwei kleine Beiboote mit 21 Besatzungsmitgliedern kenterten, die alle ums Leben kamen.

Die Vielzahl der Schicksalsschläge und unerfreulichen Ereignisse trug möglicherweise entscheidend mit dazu bei, dass de Lapérouses Bild von der indigenen Bevölkerung äußerst negativ ausfiel:

I will admit, if you please, that it is impossible for a society to exist without some virtues. Always quarreling among themselves, indifferent to their children, absolute tyrants to their wives, who are incessantly condemned to the most laborious occupations, I observed nothing among these people to mellow the tints of the picture (de Laguna 1972:122).

Vorher Gesagtes lässt den Schluss zu, dass insbesondere die Aufzeichnungen von de Lapérouse einen wesentlichen Einblick in die französisch-indigenen Beziehungen gewährten. Diese waren von Anfang an durch einen regen beidseitigen Handel determiniert, der vermutlich jedoch von den Tlingit ausging. Getauscht wurden in erster Linie Fisch, Felle und Kleidung gegen Eisen. Als äußerst geschickte Handelspartner erwiesen sich vor allem die Tlingit, die anscheinend ein Gespür dafür besaßen, welches Produkt gerade gefragt war. Waren die Franzosen vor allem an Fellen interessiert, so deckten die Tlingit diese Nachfrage ohne weitere Nachschubprobleme mit ganzen Kanuladungen davon ab. In diesem Zusammenhang stellt sich natürlich die Frage, ob die Tlingit nicht bereits zuvor Kontakt zu Europäern hatten und genau wussten, welche lukrativen Profite der Handel - und hier vor allem der Fellhandel - mit den Fremden versprach. Diese Hypothese erscheint umso wahrscheinlicher, wenn man den "Erstkontakt" in einem gesamten Rahmen chronologisch einbettet. Denn zu jener Zeit trieben bereits Pérez mit den Haida und Cook mit den Nootka

Handel. Außerdem gab es schon eine permanente russische Siedlung auf Kodiak. Diese Theorie wird von Lapérouse jedoch entschieden negiert (Lenz 1989: 134-135).

Tatsache ist: Letztlich bleiben alle Versuche, den europäisch-indigenen Erstkontakt zu datieren, rein spekulativ, da die "Fenster zur Vergangenheit", wie bereits Lenz erwähnt, "klein und getrübt" sind. De facto gibt es nämlich nur drei Zeugen dieser Begegnung: das Tagebuch eines französischen Forschungsreisenden, eine hölzerne Pfeife und schließlich noch die Lituya Bay – immer noch atemberaubend schön und die Heimat der Tlingit (Lenz 1989:137). Wie schwierig sich die Suche nach der Wahrheit gestalten kann, dessen war sich bereits der Haida-Künstler Robert Davidson (1978:12) bewusst, denn:

There are three sides to a coin – your side, my side, and the truth.

### 3.2 Symbole früher europäisch-indigener Begegnungen

Die bislang früheste bekannte und dokumentierte Begegnung zwischen Europäern und Tlingit fand 1741 im Rahmen der zweiten "Großen Nordischen Expedition" des Vitus Bering statt (König 1993:34).

Und zwar schickte Kapitän Alexei Chirikov, der Kommandant der Sv. Pavel (St. Paul), einen Erkundungstrupp nach Chichagov Island. Berichten zufolge kehrten die beiden an Land gelassenen Beiboote jedoch nie zu ihrem Mutterschiff zurück. Die Tlingit sollen versucht haben, in ihren Kanus Kontakt mit der Mannschaft der Sv. Pavel aufzunehmen. Da die russische Crew jedoch feindliche Übergriffe der Tlingit befürchtete und keine weiteren Besatzungsmitglieder verlieren wollte, verzichtete sie auf einen erneuten Landgang und kehrte nach Sibirien zurück (de Laguna 1972:108; Kan 1999:42).

Die wahrscheinlich älteste Überlieferung, die das Zusammentreffen von Europäern und Haida dokumentiert, stammt aus dem Jahr 1774. Verfasser sind die beiden Franziskanermönche Juan Crespi und Thomas de la Peña, die die Expedition des Juan Pérez begleiteten. Pérez war Kommandant der Santiago. Explizit erwähnt werden in diesem Dokument die Haida nordwestlich von Langara Island, die sich nicht dazu bewegen ließen, an Bord der Santiago zu kommen. Stattdessen umkreisten sie mit ihren Kanus das Schiff der Fremden und streuten Federn ins Wasser. Diese Geste des Friedens muss den Spaniern bizarr erschienen sein (Fisher 1992:1f).

Für die Forschung aufschlussreich sind insbesondere historische Überlieferungen, welche die wahrscheinlich erste Konfrontation der Tlingit mit christlichen Symbolen belegen. So sollen Mitglieder der "Zweiten Bucareli-Expedition" 1775 unmittelbar nach ihrer Ankunft am Ufer des Salisbury Sound auf der Prince Wales Island ein großes hölzernes Kreuz postiert haben (de Laguna 1972:110).

Die Europäer positionierten Kreuze in der Regel auf Hügeln. Hiermit wurde annähernden Schiffen rivalisierender Nationen deutlich signalisiert, dass das angesteuerte Land bereits besetzt war<sup>25</sup>. Historischen Berichten zufolge entfernten die Tlingit jedoch mitunter solche Kreuze und stellten sie in der Nähe ihrer Siedlung auf. Höchstwahrscheinlich interpretierten

---

<sup>25</sup> "Cross Mountain" über Sitka wurde nach einem solchen russischen Kreuz benannt (Henrikson 1999:76).

die Tlingit Kreuze als Wappen der Fremden, da auch die Kleidung der Fremden, ihre Schiffssegel und Fahnen mit diesen Symbolen versehen waren (Kan 1999:43).

Als die Tri Svialtitelia (Drei Heilige) 1788 unter dem Kommando von Dmitrii Bocharov Gerasim Izmailov in Prince William Sound, Yakutat- und Lituya Bay anlegte, vergruben die Expeditionsteilnehmer fünf mit Nummern versehene Kupferplatten (de Laguna 1972:133-138). Die genaue Lage dieser Besitzplaketten war nur den Leitern der Expedition bekannt. Auch hier zeichnet sich wiederum das gleiche Phänomen ab: Die Kupferplatten, daneben aber auch Münzen sowie Mitteilungen in Flaschen, fungierten als Zeichen und Beweis dafür, dass das Land bereits okkupiert war. Dabei war der Hintergrund primär ökonomischer Natur, da die russische Regierung einen Anspruch auf die Seeotterbestände der Region erhob (Foster und Henrikson 1995:5f).

Untersuchungen haben ergeben, dass die Russen zwischen Alaska und Kalifornien unter größter Geheimhaltung mit kyrillischen Botschaften versehene Platten vergruben (Foster et al. 1995:1). Die Botschaft dieser Platten oder auch "Visitenkarten", wie Henrikson (1999:76) sie passend charakterisierte, lautete schlicht und einfach: "belegt". Vermutlich behielten die Russen diese Praxis bis 1811 bei (Foster und Henrikson 1995:5f).

Eine derartige Platte wurde 1938 im Rahmen von Ausgrabungen in Old Sitka geborgen und befindet sich heute in der Sammlung des Sitka National Historical Park. Sie ist mit der Nr. 12 gekennzeichnet und repräsentiert die bis dato einzige bekannte nummerierte Platte (s. Abb. 9).



**Abbildung 9: Besitzplakette; Slg. Sitka National Park**

Das Exemplar ist mit der kyrillischen Aufschrift "Land in Besitz von Russland" versehen. Historische Quellen lassen den Schluss zu, dass Baranov die Platte 1790 erhielt und sie 1795 bei seiner ersten Erkundung von Sitka heimlich vergrub. Der Versuch der beiden Historiker Pierce und Doll, anhand historischer Dokumente und Karten weitere solcher Besitzplaketten zu lokalisieren, blieb allerdings erfolglos (Foster und Henrikson 1995:6).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die hölzernen Kreuze, Münzen, Mitteilungen in Flaschen und Plaketten von Anfang an den europäisch-indigenen Kontakt

begleiteten und die symbolische Funktion einer territorialen Markierung besaßen. An der bewährten Tradition, nationale Territorien symbolisch zu kennzeichnen, hielten auch die modernen Forscher des 20. Jahrhunderts fest. So ließen die Besatzungen der Apollo Plaketten auf dem Mond zurück (Henrikson 1999:77).

### **3.3 Anooshi, King George und Boston Men: Historischer Hintergrund**

#### **3.3.1 Die ersten europäischen Expeditionen**

Da Anfang des 18. Jahrhunderts noch nicht bekannt war, ob eine Landverbindung zwischen Sibirien und dem nordamerikanischen Kontinent bestand, beauftragte Zar Peter der Große kurz vor seinem Tode den dänischen Forscher und Seefahrer Vitus Bering mit der Lösung des Problems. Dieser entdeckte im Rahmen seiner ersten nordischen Expedition (1725-1730) die Wasserstraße zwischen Asien und Nordamerika, die später nach ihm benannt wurde. Bei einer zweiten Expedition (1733-1743), der so genannten "Großen Nordischen Expedition", an der auch zahlreiche deutsche Wissenschaftler teilnahmen, stieß Bering dann 1741 auf die Küste Südostalaskas und die Aleuten. Begleitet wurde er bei seiner Forschungsreise von Aleksei Chirikov, dem Kommandanten der St. Paul (König 1993:34; Pagano und Antonson 1999:18). Historische Quellen belegen jedoch, dass die Entdeckung der amerikanischen Nordwestküste schon viel früher erfolgte als offiziell dokumentiert. Der wohl älteste Bericht, der diese Tatsache bestätigt, stammt aus dem Jahr 1655 und wurde von dem Kosaken Semon Dezhnev verfasst. Fest steht außerdem, dass die Russen Michael Gvozdev und Ivan Federov mit ihrer Expedition Alaska bereits 1732 erreichten und auch Kontakt zur indigenen Bevölkerung hatten. Des Weiteren sollen sibirische Pelzjäger, so genannte *promyshlenniki*, lange vor Berings legendärer Expedition an der amerikanischen Nordwestküste Seeotter gejagt haben (König 1993:32ff).

Dessen ungeachtet wird das offizielle Unternehmen "Russisch-Amerika" Zar Peter I zugeschrieben, der das russische Großreich von 1694-1725 regierte. Die große Leidenschaft des Zaren galt dem Schiffbau und der Seefahrt. Seine Politik war vom Fortschrittsgedanken geprägt und tendierte im Wesentlichen zu einer kulturellen Annäherung an Westeuropa. Diese Europäisierung manifestiert sich u.a. im Ausbau der russischen Flotte und der Förderung wissenschaftlicher Institutionen. 1725 entstand die Russische Akademie der Wissenschaften,

die einen Großteil der Wissenschaftler aus Deutschland und Estland rekrutierte (Sweetland 2000:7f). Bereits 1711 versuchten persönliche Berater des Zaren eine Lobby für das Unternehmen "Russisch-Amerika" aufzubauen. Zu diesen Ratgebern gehörte übrigens auch der Deutsche Georg Wilhelm von Leibniz (König 1993:34).

An dem Projekt "Nordwestküste" waren jedoch noch weitere Forscher interessiert, und das auf internationaler Ebene. Beweis hierfür sind die Expeditionen von Juan Pérez, Juan Francisco de la Bodega y Quadra, George Vancouver, Alejandro Malaspina, Dioniso Alcalá Galiano, Jean Francois Galaup de Lapérouse. Schwerpunktmäßig untersucht wurden Geographie, Flora und Fauna sowie die Bewohner der Nordwestküste. Neben der Kartierung der Region war die Evaluation des ökonomischen Potenzials primäres Expeditionsziel. Von daher wurden die Expeditionen von offiziellen Reisekünstlern und Naturwissenschaftlern begleitet, die ihre Beobachtungen in Reisetagebüchern und Skizzen festhielten sowie naturwissenschaftliche und ethnologische Sammlungen anlegten (Macnair 1998:53).<sup>26</sup>

### **3.3.2 Handel mit China**

Einen regelrechten Ansturm auf die Nordwestküste löste Kapitän James Cook mit seiner dritten Expedition von 1778 aus. Im Rahmen dieser Reise erwarb Cook an der Nordwestküste zahlreiche Seeotterfelle mit dem Ziel, diese in China möglichst Gewinn bringend abzusetzen. Die Felle wurden in erster Linie in Canton veräußert, wobei sich der Handel als äußerst profitabel erwies. So lag allein der Preis für ein Seeotterfell mitunter bei \$100, eine Summe, die dem zehnfachen Jahreslohn eines Matrosen entsprach. Verständlicherweise grassierte in der Folgezeit ein regelrechtes China-Fieber, wobei es zahlreiche Händler an die Nordwestküste zog, um in den Besitz der begehrten Seeotterfelle, dem "weichen Gold der Nordwestküste", zu kommen (Gibson 1992:83; Wyatt 1984:16).

Neben den Engländern zeigten schon recht bald auch andere Nationen Interesse an den kostbaren Seeotterfellen. Diese waren speziell an der Nordwestküste besonders dicht und glänzend und von daher äußerst gefragt (Gibson 1992:177f).

Aufgrund seiner Dynamik und Komplexität erforderte der chinesische Markt von Seiten der Europäer ein hohes Maß an Geduld, Flexibilität und Ausdauer (Gibson 1992:83). Als

---

<sup>26</sup> Bereits 1774 erkundete die Expedition des Spaniers Malaspina (s. Kapitel 2.1.) die



problematisch erwies sich außerdem der deutlich ausgeprägte Ethnozentrismus Chinas. Letzterer äußerte sich darin, dass die Chinesen die eigene Zivilisation gegenüber Fremden als überlegen betrachteten und insofern äußerste Vorsicht im Umgang mit den "fremden, rothaarigen Teufeln" zeigten (Gibson 1992:86). Das Hauptproblem beim Aufbau wirtschaftlicher Beziehungen zu China war jedoch die weitgehende Autarkie des Landes, das nur einen äußerst geringen Bedarf an ausländischen Rohmaterialien und Fertigprodukten hatte. Letztere waren zudem in der Regel minderwertiger als die heimischen Produkte. Anfänglich akzeptierten die Chinesen nur Speziestaler. Ende des Jahrhunderts verlangten sie nach Baumwolle und Opium aus Indien und Sandelholz aus Hawaii (Gibson 1992:247).

Der Handel mit China wurde für alle Beteiligten noch zusätzlich durch mysteriöse Regulationen erschwert. So war es den Russen nur gestattet, ihre Waren in Kjachta an der mongolischen Grenze abzusetzen (Wike 1951:11). De facto bedeutete dies, dass die Russen von der Nordwestküste über den Pazifik durch Ostsibirien über Land reisen mussten. Dieser Transportweg war jedoch lang, gefährlich und vor allem kostspielig. Der weniger beschwerliche Seeweg nach Kanton blieb den "russischen Barbaren" trotz Bitten des Zaren verwehrt. Nach Gibson (1992:116) hatte China folgende inoffizielle Gründe: Erstens grenzte Russland unmittelbar an China und stellte aufgrund seiner aggressiven Expansionspolitik eine Gefahr dar. Zweitens kamen die stolzen russischen Emissäre den Chinesen zu wenig entgegen und machten vor den chinesischen Beamten keinen demütigen "Kotau".

Als äußerst rentabel erwiesen sich die wirtschaftlichen Beziehungen zu China für Händler aus New England. Ihr entscheidender Vorteil gegenüber anderen Handelsnationen bestand vor allem darin, dass sie ihre Ware direkt in China absetzen konnten. Britische Händler besaßen dieses Privileg nicht, da die East India Company das Handelsmonopol innehatte. Diese Handelsvorteile erlaubten es den Yankees, folgende strategische Dreiecksoperation zu entwickeln: So segelten Händler von Boston aus an die Nordwestküste, um dort Felle zu erwerben, die sie wiederum in Kanton absetzten, um schwer beladen mit kostbarem Tee, Gewürzen, Seide und Porzellan nach Boston zurückzukehren (Gibson 1992:249). Die Händler aus New England waren zu einer Zeit aktiv, als Salem und Boston noch junge aufstrebende Siedlungen waren (Black 1988:70). Ihre Unabhängigkeit gegenüber Großbritannien, ihr unternehmerisches Geschick sowie die technische Überlegenheit ihrer Schiffe machte die

Yankees zu den "Lords des Pazifiks". Bezeichnenderweise waren die "Boston Men" im Besitz eines Produktes, für das in China ein Markt existierte, nämlich amerikanischen Ginseng (Gibson 1992:37).

Aufgrund des großen wirtschaftlichen Erfolges der Amerikaner und Engländer sah sich 1799 die russische Regierung zum raschen Handeln alarmiert. So wurde nach dem Vorbild der britischen East India Company (EIC) und der Hudson's Bay Company (HBC) die Russische Amerikanische Kompanie (RAK) ins Leben gerufen. Dabei wurden die bisher einzeln operierenden russischen Handelsunternehmen zur RAK konsolidiert (Klein 1980:91).

Auslöser dieser Handelsaktivitäten waren modische Trends und der damit einhergehende Bedarf an Luxusartikeln. So verlangte die chinesische Oberschicht nach qualitativ hochstehenden Seeotterpelzen. Der europäische Adel und der Geldadel der amerikanischen Ostküste hüllten sich vorzugsweise in kostbare Seide und servierten auf erlesenem Porzellan (Gibson 1992:214). Obwohl diese Luxusartikel nur einer kleinen Schicht vorbehalten waren, führte die hohe Nachfrage nach Seeotterfellen dazu, dass der Seeotterbestand so stark reduziert wurde, dass der diesbezügliche Handel um 1880 zum Erliegen kam. Verluste kündigten sich allerdings schon früher an. Die Folgen der Opiumkriege von 1839-42 wirkten sich negativ auf den Markt aus (Black 1999:8). Als 1837 drei Banken in London, die amerikanisch-chinesische Transaktionen betreuten, Konkurs anmeldeten, war offensichtlich, dass die Zeiten der großen Profite – diese betrugen mitunter 400% pro Seeotterfell – vorbei waren (Gibson 1992:83,176).

### **3.3.3 Indigene Handelstaktiken**

Schon zu Präkontakt-Zeiten operierten die Tlingit als Mittelsmänner der Gruppen im Landesinneren und des Nordens und kontrollierten die wichtigen Handelswege, wodurch sie eine Monopolstellung erlangten (Klein 1980:96). Die besondere Geschäftstüchtigkeit der Tlingit erstaunte bereits Juan Francisco de la Bodega y Quadra, der 1775 auf Baranov Island für Fisch, Wasser und Proviant zahlen musste. Anfang des 19. Jahrhunderts war der Hafen von Tongass der einzige Ort in der nördlichen Region, wo Holz und Wasser nicht mit "Preisschildern" versehen waren.

Da die Europäer nach Fellen und die Tlingit nach Prestigeobjekten verlangten und beide Parteien Interesse hatten, ihren Wohlstand zu mehren, entwickelte sich sehr bald ein reger Handel (Klein 1980:96). Dieser wurde maßgeblich von dem Modebewusstsein der Tlingit und Haida determiniert, die vor allem von modischen europäischen Textilien wie Uniformen und anderer Kleidung angetan waren (Gibson 1992:214; Emmons 1991:235-239).

Die rivalisierenden "*Annoshi*", "*King George Men*" und "*Boston Men*"<sup>27</sup>, wie sie von der Nordwestküstenbevölkerung bezeichnet wurden, mussten sich mit der Tatsache abfinden, dass die Indianer schon sehr früh die Führung im Handel übernommen hatten (Kan 1999:57, 557 fn. 20). In vielen Reiseberichten wird geschildert, dass der Handel von indigenem zeremoniellem Protokoll begleitet wurde. Kommerzielle Transaktionen mit Fremden wurden bei vielen Küsten- und Inlandgruppen gewöhnlich durch Singen eingeleitet und abgeschlossen (McClellan 1964:11f). Obgleich diese Praktiken den Europäern und Amerikanern fremd erschienen und wertvolle Zeit kosteten, mussten sie diese über sich ergehen lassen, wie folgender Bericht des Kapitän Portlock von den Sitka-Tlingit beweist (Miller 1967:64):

After this long ceremony was over .... I expected our trade to begin in good earnest; but in this I was again disappointed; for the singing again commenced, and by way of varying our amusement, the chief appeared in different characters during the time his people were singing, always changed his dress when he varied his character; in doing of which some of his companions held up a large mat, by way of same, to prevent us from seeing what was going on behind the curtain.

Für die Europäer ungünstig wirkte sich vor allem die Tatsache aus, dass die "*Boston Men*" attraktivere Waren als die Briten und Russen anzubieten vermochten. So brachten amerikanische Schiffe neben Textilien, Werkzeugen, Waffen und Haushaltsartikeln auch Alkohol an die Nordwestküste. Für die Russen, die nicht im Besitz größerer Alkoholmengen waren und diesbezüglich selbst unter einem Engpass litten, war dies ein wunder Punkt. Dem Alkohol wurde in der traditionellen russischen Kultur nicht nur eine bedeutende soziale, sondern auch eine medizinische Funktion zugeschrieben (Kan 1999:57).

In der Forschung wenig beachtet wurde, dass bis Anfang des 19. Jahrhunderts amerikanische Schiffe auch Sklaven aus südlicheren Regionen der Nordwestküste und sogar Frauen aus Hawaii an die nördliche Nordwestküste transportierten (Gibson 1992:235). Als die Seeotterbestände abnahmen, wurden dann vermehrt Holz, Nahrung und Curios geladen (Gibson 1992:242).

---

<sup>27</sup> Die Russen wurden von den Tlingit "*Anooshi*", die Engländer "*Kinjichwáan* oder "*King George Men*" und die Amerikaner "*Wáashdan Kwáan*" oder "*Boston Men*" genannt (Kan 1999:57; 557 fn. 20)

Anfänglich verlangten die Indianer nach Gütern wie Eisen und Kupfer, also Rohstoffen, deren Bedarf die heimischen Vorkommen nicht abdecken konnten. Als diese Nachfrage gesättigt war, waren neue Güter, und hier insbesondere Textilien gefragt. Während der gesamten Zeit des Pelzhandels konstant blieb jedoch der Bedarf an Decken. Diese waren sowohl im maritimen Handel als auch beim Potlatch ein zweckmäßiges Zahlungsmittel. Später forderten die Indianer exotischere Güter wie Rum, Tabak, Molasse und Gewehre. Zum Verdruss der europäischen und amerikanischen Händler stellten die Indianer zudem noch hohe Qualitätsansprüche. So lehnten sie beispielsweise Porzellan-Imitationen von Dentalium-Schnecken rigoros ab (Fisher 1992:7f).

Das selbstbewusste Auftreten und die geschliffenen kosmopolitischen Umgangsformen der Haida wurden schon 1792 von Caamaño registriert (Gibson 1992:272):

They wandered all over the ship [the Aranzazu], without showing wonder at anything, nor was there any object of which they did not appear to know the use, until 9 o'clock, when I had them to supper with me. They ate of all that was on the table, showing no sign of dislike of anything, or wishing first to taste it; and were more at home in the management of fork and spoon than any Spanish squireen [petty squire]. They drank wine and spirits at first sight; and, altogether, their behavior seemed to point to a considerable intercourse with Europeans.<sup>28</sup>

Die indigene Bevölkerung hielt jedoch einen entscheidenden Trumpf in der Hand, nämlich den Zeitfaktor. Zahlreichen Berichten zufolge sollen sich Häuptlinge tagelang mit gleichgültiger Mine an Deck europäischer Schiffe aufgehalten haben, ohne auch nur die geringste Kaufabsicht zu zeigen (Fisher 1992:10). Die Europäer, die bereits eine halbe Weltreise hinter sich hatten, waren allerdings darauf angewiesen, ihre Güter möglichst rasch abzusetzen, da ihnen keine Lagermöglichkeiten zur Verfügung standen (Darling und Cole 1990:120). Mit der Zeit erkannten die Händler jedoch, dass sie nur ein eingehendes Studium der lokalen Sitten und Gebräuche sowie des tatsächlichen Güterbedarfs der indigenen Bevölkerung vor größeren Verlusten bewahren konnte. Insofern bestimmte die Genauigkeit ihrer Prognosen die Höhe der späteren wirtschaftlichen Profite (Wyatt 1984:19).

Entscheidend ist der Kontext, in dem der Handel stattfand. Gewöhnlich verhandelte der Kapitän an Bord eines Schiffes mit einem Häuptling oder mit einflussreichen Familien, die Zugang zu den Ressourcen besaßen. Dabei beherrschten einige wenige hochrangige Tlingit-Gruppen den Eisen- und Kupfer-Markt und nahmen darüber hinaus eine Monopolstellung bei

---

<sup>28</sup> 1825 lehnten die Haida den von den Handelsschiffen angebotenen Rum ab und verlangten

der Hermelin-Jagd und der Produktion von Webarbeiten ein. Einige der Häuptlinge kamen so zu erheblichen Wohlstand. Als besonders einflussreiche Häuptlinge galten z.B. Cunneah, der in Kiusta siedelte oder auch Kow, der seinen Sommerwohnsitz in Kaigaini hatte (Fisher 1992:18f; Gibson 1992:168).

In der Forschung wenig beachtet wurden bislang Berichte, die sich auf die Rolle der indigenen Frau im Handel beziehen. Wie aus zahlreichen Aufzeichnungen hervorgeht, wurden die diversen Handelsaktivitäten bei den Haida jedoch weitgehend von den indigenen Frauen kontrolliert, die insofern eine herausragende Stellung innerhalb der Gesellschaft einnahmen. Diese "ungewöhnliche" Rollenverteilung veranlasste Kapitän Joseph Ingraham von der Hope 1791 zu folgendem Statement (Gibson 1992:115):

Here [Queen Charlotte Islands], in direct opposition to most other parts of the world, the women maintain a precdency to the men in every point insomuch as a man dares not trade without the concurrence of his wife. Nay, I have often been witness to men being abused by their wives for parting with skins before their approbation was obtained.

Auf die ungläubige Frage, warum bei den Haida eine solche "Frauenwirtschaft" vorherrsche, wurde Captain Sturgis eines Besseren belehrt (Gibson 1992:115):

Women could talk with the white men better than they could, and were willing to talk more.

Die Berichte über die wirtschaftliche sowie politische Position der indigenen Frauen sind zu zahlreich, als dass man sie einfach ignorieren könnte. In der Mehrzahl beziehen sie sich auf die Strukturen der nördlichen Nordwestküste, an der eine matrilineare Sozialorganisation vorherrschte. Einen entscheidenden Beitrag zur Stellung der Frauen in der indigenen Gesellschaft liefern außerdem eine Vielzahl von Reiseberichten. Hieraus geht hervor, dass den Reisenden zunächst die konträre Rollenverteilung als fremd erschien, wobei sich die Frauen als wahre Meisterinnen im Handel erwiesen (Fischer 1992:77; Klein 1980:97).

Fakt ist, dass die Beziehungen zwischen Indigenen und Europäern sowie Amerikanern durch einen regen und umfangreichen Handel determiniert wurden. Jedoch gestalteten sich diese Handelsbeziehungen bisweilen als recht problematisch, und es kam immer wieder zu blutigen Auseinandersetzungen. Bezeichnenderweise wurden die Fremden häufig mit den gleichen Waffen attackiert, die sie unmittelbar zuvor an die Indigenen verkauft hatten (Gibson 1992:168). Als besonders gefährlich galten die Tlingit, die bereits sehr früh in den Besitz zahlreicher europäischer Gewehre gelangt waren.

Meistens unterlag jedoch die indigene Bevölkerung der europäischen Waffengewalt. 1795 wurden bei einer Auseinandersetzung zwischen den Haida und der amerikanischen Besatzung der Union 70 Indianer und ihr Häuptling getötet. Hierzu bemerkte der Kapitän lapidar:

I could have kill'd 100 more with grape shot but I let humanity prevail & ceas'd firing... None of us was hurt (Gibson 1992:170).

### **3.4 Stereotypen**

Je weiter europäische Pelzhändler in den Norden vordrangen, desto größer wurde für sie die Attraktivität der Indianer. Dabei kamen sie zu der Auffassung, dass die Gruppen des Nordens anderen überlegen waren. Diese Überzeugung basierte im Wesentlichen auf äußerlichen physischen Faktoren. So beschrieben die Händler das Erscheinungsbild der nördlichen Gruppen als gepflegter, höher gewachsen und insgesamt attraktiver als das des Südens. Ihre Einschätzung basierte vermutlich auf der Tatsache, dass die nördlichen Gruppen den Europäern optisch ähnlicher waren. Diese Form der Stereotypisierung bezog sich jedoch nicht nur auf die Physiognomie der nördlichen Gruppen, sondern schloss auch die höhere Bewertung von Moral und Intellekt mit ein. Vor allem den Haida wurden positive Eigenschaften, wie z.B. Fleiß und Flexibilität zugeschrieben. Gleichzeitig wurden sie aber auch als kriegerischer charakterisiert.

Jäger-Gruppen des Binnenlandes wurden auf eine höhere Stufe als die Fischervölker der Nordwestküste gestellt. Diese Vorstellung beruhte auf Stereotypen, denen zufolge das schlaffenlandähnliche Küstenleben zu einem müßigen Lebenswandel verleitete. Folglich wurden die Küstenbewohner als verweichlicht charakterisiert. Den Jägern des Binnenlandes hingegen, deren Sehnen – "ähnlich wie ein Flitzbogen" - ständig angespannt waren, wurde ein wacher Verstand zugeschrieben. Selbst Franz Boas war dieser Ansicht und konnte daher kaum seine zweite Feldforschungssaison abwarten, die ihn nach British Columbia zu den Kootenays, seinen "ersten richtigen Indianern", führen sollte (Fischer 1992:81-84).

Aus vielen Schilderungen geht hervor, dass jede ethnische Gruppe die jeweils andere als sozial, wirtschaftlich, spirituell und künstlerisch minderwertiger einstufte. Die Euroamerikaner fühlten sich insbesondere aufgrund ihres christlichen Glaubens und ihrer Hautfarbe der Nordwestküstenbevölkerung gegenüber überlegen. Aus Sicht der Weißen zeigte sich die Unterlegenheit der Indigenen auch darin, dass diese weder Bodenbau betrieben noch Metall verarbeiteten und vor allem keine Schrift besaßen. Eine Vielzahl von Berichten

verweisen des Weiteren auf unterschiedliche Auffassungen in puncto Reinheit und Moral (Gibson 1992:153f).

Leutnant Puget erwähnte explizit einige Kriterien, die in entscheidendem Maße das Bild der Euroamerikaner von den Indigenen prägten. Positiv vermerkte er deren erstaunliche Geschicklichkeit im Handel und in der Holzverarbeitung, aber auch die große Kinderliebe und Tugendhaftigkeit der indigenen Frauen. Für den euroamerikanischen Geschmack äußerst gewöhnungsbedürftig waren hingegen der Gestank in den indigenen Häusern sowie die Lippenflöcke der Frauen, die dann auch abschätzig als "hölzerne Lippen" bezeichnet wurden (Gibson 1992:153).

### 3.5 Das Leben in Russisch-Amerika

#### Baranovs Lied<sup>29</sup>

##### IV.

"Rise, ye buildings! - oh, rise up in this part of a new world!  
For Russia is most ambitious - and, see! Nootka meets her ends!  
The savages people of all these barbarous clans, who at first hurled  
Themselves against us, have now, willingly, become our friends.

##### V.

"Oh Peter the Great! - were you to arise among us here, and now,  
You would behold proof of your faith in Russian spirit and persistence.  
For, behold us as your own descendants - we, who have all known how  
To discover this new land for the glory of an Empire, and its rich inheritance!

##### VI.

The Argonauts were attracted by glittering visions of golden gains.  
There, too, like us, went in search of many gilded hides.  
Had they only known then, of these undiscovered hills and plains,  
They would have served their country far better, and themselves besides.

##### VII.

"Although, there are no golden fleeces here, nor do visions of them obtrude,  
Still, the Otter's fur is, as precious gold, poured in to us  
from all around;  
And, if our friends, the Europeans did not, and do not intrude,  
Then our gains would be greater, and yet plentiful from the  
sea and grounds.

##### X.

"Altho nature seems so very wild - so savage, so lonely here, and  
The habits and the lives of the natives are most sanguinary  
and bad,  
Yet these advantages of this virgin wealth for our own Fatherland,  
Make our lonesomeness with perils, vanish, while our hearts  
are very glad.

##### XI.

"In this new world - in this wild land of the midnight sun,  
We stand lined up for fame, as strong as any loyal men could;  
The savages around, all see it - and they will make peace for  
what we have done.  
So, be wide awake! - remember what you are, and then do as  
Russians should.

Dieses Lied wurde von Alexander Baranov komponiert und anlässlich der Einweihung der Befestigung St. Michael am 20. August 1799 in Sitka vorgetragen. Überlieferungen zufolge



soll Baranov zunächst eine Strophe solo angestimmt haben, woraufhin die angestellten Russen, Aleuten und Kodiak diese im Chor wiederholten. Baranov ließ Kopien dieses Liedes an die Bediensteten der Russisch Amerikanischen Kompanie (RAK) verteilen und ordnete an, dass die Strophen bei der Errichtung jedes neuen Stützpunktes gesungen werden sollten. Durch Leutnant Zagoskin wurde "Baranovs Lied" 1849 in der russischen Zeitschrift "*Muskovite*" in St. Petersburg veröffentlicht. Im Auftrag der Shelikov-Golikov Kompanie hatte Baranov bereits 1796 in der Region von Sitka Sound angelegt. Sitka galt aufgrund seiner günstigen Lage, dem eisfreien Hafen und den reichen Seeotterbeständen als attraktiver Ort. 1799 begann Baranov mit den Oberhäuptern des *Kiks-adi* Klans zu verhandeln und den Stützpunkt Archangel'sk aufzubauen (Kan 1999:55).

Der erste Gouverneur Russisch-Amerikas, Alexander Baranov, die wahrscheinlich schillerndste Persönlichkeit Russisch-Amerikas, verlegte 1806 seinen Hauptsitz nach Novoarchangel'sk. Sitka war bis in das späte 19. Jahrhundert das Zentrum russischer Administration und Haupthafen des Nordpazifiks. 1812 expandierte Baranov nach Kalifornien und errichtete das Fort Ross. Sein Versuch, einen Stützpunkt auf Hawaii zu errichten, scheiterte jedoch aufgrund logistischer Komplikationen (Black 1988:77f).

Um den Handel in Alaska kontrollieren zu können, errichtete die RAK zwei Forts, eines 1795 in der Yakutat Bucht<sup>30</sup> (*Slavorosiya*), das andere 1799 in Sitka (Kan 1989:27f). Ein weiteres Fort wurde 1834 von den Russen im Gebiet der Stikine-Tlingit im Süden der Region gegründet. 1839 wurde dieses Land allerdings an die Hudson's Bay Company verpachtet, die ihr eigenes Fort Stikine an der Mündung des Stikine Flusses errichtete (Kan 1989:27f).

Die rüde Behandlung und Ausbeutung der indigenen Bevölkerung führte jedoch 1802 zu einem Aufstand und der Vernichtung von Archangel'sk ("Old Sitka"). Die Schlacht von Sitka stellte den größten indigenen Aufstand in der Geschichte Russisch-Amerikas dar (Kan 1999:59). Miller (1967:13) vergleicht diese Revolte sogar mit solch fatalen Ereignissen wie der "Los Indios", der vollkommenen Zerstörung von Columbus erstem Stützpunkt Navidad im 15. Jahrhundert sowie der "*La Noche Triste*", also der Nacht, als die Azteken die spanischen Invasoren aus Tenochtitlan vertrieben.

---

<sup>29</sup> Diese Übersetzung stammt von Henry W. Elliot ; 29.01.1915; Library of Congress.

<sup>30</sup> Der Stützpunkt Yakutat, den die Tlingit 1805 zerstörten, wurde nie wieder aufgebaut (Black 1988:77). Bei diesem und dem Aufstand in Sitka kamen insgesamt 47 Russen und 130

Überlieferungen zufolge sollen 1802 in der Schlacht von Sitka auch zahlreiche amerikanische Seeleute auf der Seite der Tlingit gekämpft haben (Black 1999:77). Ironischerweise spielte in der Schlacht von Sitka neben dem berühmten "Rabenhelm" ein großer russischer Hammer, mit dem der hochrangige *Kiks.adi* Krieger *K'alyaan* zahlreiche Russen tötete, eine herausragende Rolle (Kan 1999:61). Trotz der Niederlage und der Flucht von Sitka gab sich Baranov jedoch nicht so einfach geschlagen. 1804 erhielt er unerwartet Hilfe von dem Kriegsschiff *Neva*, das von Kapitän Lisianskii kommandiert wurde. Baranov kehrte mit einer gigantischen Flotte versklavter Aleuten-Jäger wieder nach Sitka zurück und vertrieb nach tagelangen Kämpfen die Tlingit (Black 1999:77).<sup>31</sup> 1804 errichtete Baranov an einem anderen Ort das Fort Novoarchangel'sk, das heute als Sitka bekannt ist. Sitka blieb bis 1876 Hauptstadt Russisch-Amerikas. In dieser Zeit sorgte die Russisch-Amerikanische-Kompanie pflichtgemäß für Kirchen und Schulen sowie medizinische Einrichtungen. Jedoch war das Ambiente, zumindest in den ersten Jahren, alles andere als idyllisch und vor allem weit davon entfernt, um als "Paris des Westens" bezeichnet werden zu können. Viel mehr glich die Stadt einem bewaffneten Lager, das rund um die Uhr bewacht wurde. Erst später erhielt Sitka durch den Bau eines Museums, eines Lichthauses, fünf weiterer Schulen sowie eines magnetischen Observatoriums ein gewisses Kolorit. Und so wurde die einstige Tavernen-Atmosphäre aus den wilden Zeiten Baranovs allmählich von einer geradezu höfisch extravaganen Atmosphäre mit Bällen, Banketten und Etikette abgelöst (Black 1999:79).

Als George Simpson, Leiter der Hudson's Bay Company, Sitka besuchte, kam er zu folgendem Schluss

New Archangel, notwithstanding its isolated position is a very gay – place – much of the time its inhabitants is devoted to festivity; dinners and balls run a perpetual round, and are managed in a style which, in this part of the world, may be deemed extravagant (Miller 1967:157).

Im November 1818 verließ Baranov Sitka. Tragischerweise starb er 1819 auf der langen Heimreise und erhielt im Indischen Ozean eine Seebestattung (Miller 1967:157). Nach Baranovs Tod war der Gouverneur Russisch-Amerikas immer ein hochrangiger Offizier der Marine (Black 1988:78f).

Das Leben in Russisch-Amerika wurde neben Baranov und zahlreichen anderen Gouverneuren und ihren Frauen auch vom charismatischen russisch-orthodoxen Geistlichen Ioann Veniaminov, beeinflusst (Kan 1999:93). Veniaminov wurde 1840 in St. Petersburg

---

Aleuten ums Leben.

<sup>31</sup> Der Rückzug der Sitka-Tlingit wird vom Tlingit-Historiker Marc Jacobs (1990:4f) übernatürlichen Kräften zugeschrieben. Kulturelle Missverständnisse, wie z.B. die Falschinterpretation einer weißen Flagge, welche die Tlingit als Drohung sie vollkommen auszulöschen -"wipe them out clean as

zum Bischof geweiht und gründete die erste Diözese Russisch-Amerikas mit Sitz in Sitka. 1845 eröffnete er hier außerdem ein Seminar und eine Schule. Als Anerkennung für seine Dienste wurde er 1868 in das Amt des Metropoliten, das höchste Amt der russisch-orthodoxen Kirche, erhoben und 1977 sogar als Apostel Amerikas heilig gesprochen (Kan 1999:89; Pagano und Antonson 1999:21,23).

Die russische Herrschaft über Alaska war mit 135 Jahren von relativ kurzer Dauer. Erklären lässt sich diese Tatsache unter anderem durch die strikte Limitierung der in Alaska ansässigen Russen. Deren Anzahl ging nie über 800 Personen hinaus, lag jedoch in der Regel bei 400 und noch darunter. Die meisten von ihnen waren in Novoarchangelsk, der Hauptstadt Russisch-Amerikas, dem heutigen Sitka, stationiert. Eine permanente Besiedlung dieser Region wurde nicht angestrebt, da die russische Regierung ihren Bürgern weder gestattete, den ständigen Wohnsitz nach Amerika zu verlegen, noch Ansprüche auf Land zu erheben oder aber in einer indigenen Gemeinde zu leben. Daher verweilten die meisten Russen nur für die Dauer ihres Vertrages in der Kolonie (Black 1999:4ff).

### **3.5.1 Russisch-indigene Beziehungen**

Von Wissenschaftlern bisher kaum berücksichtigt wurde der Einfluss der indigenen Frauen zur Zeit Russisch-Amerikas. Diese hatten vor allem durch ihre Beziehungen zu Männern der Russisch-Amerikanischen Kompanie einen sehr intensiven Kontakt mit der russischen Kultur. Bereits Baranov nahm Anna Grigor'evna, Tochter eines Aleut-Oberhauptes, 1806 zu seiner rechtmäßigen Frau (Pierce 1990:23f). Gouverneur Muarviev (1820-25) förderte insbesondere Beziehungen zwischen Männern der Russisch-Amerikanischen-Handelsgesellschaft und Tlingit-Frauen. Vermutlich handelte es sich bei einigen dieser Frauen um Sklavinnen, die den Russen von ihren Besitzern temporär oder ganz überlassen worden waren. Zwischen den Angehörigen der Russisch-Amerikanischen-Kompanie und indigenen Frauen entstanden jedoch durchaus auch feste binationale Beziehungen, deren zahlreicher Nachwuchs als Kreolen bezeichnet wurde (Black 1999:4; Kan 1999:75). Ein Großteil der Frauen blieb in ihren eigenen Gemeinden. Berichten zufolge sollen einige Russen so verliebt in ihre Tlingit-Frauen gewesen sein, dass sie für ein Zusammensein sogar einen Fluchtversuch aus Sitka

unternahmen. Kapitän Lütke, der Sitka Anfang des 19. Jahrhunderts besuchte, konstatierte, dass die Tlingit-Frauen einen großen Einfluss auf ihre russischen Männer hatten, die ihr hart verdientes Geld für Kleider und andere Geschenke ausgaben. In den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts zeichnete sich in allen Lebensbereichen ein intensiver und vermehrter Kontakt zwischen Russen und Tlingit ab. Insbesondere die Tlingit-Frauen zeigten ein deutliches Interesse an der russischen Sprache. Bis in die 30er Jahre des 19. Jahrhunderts vermochten die meisten Tlingit-Männer weder Russisch zu verstehen noch zu sprechen (Kan 1999:75-76,82).

### **3.5.2 Das Ende Russisch-Amerikas und die Ankunft der Wáashdan Kwáan**

Jahrzehntelang sorgten die Pelze und der Handel mit den Indianern für große Gewinne. Doch je mehr der Seeotterbestand zurückging, desto gnadenloser wurde die Jagd auf die begehrten Tiere. Mitte des 18. Jahrhunderts war der Seeotter dann fast ausgerottet. Angesichts der hohen internen Versorgungskosten machte die Russisch-Amerikanische Kompanie kaum mehr Profite. Europa, China und der Nahe Osten litten an den Folgen des Opium-Krieges von 1839. England, das mittlerweile das benachbarte Kanada beherrschte, signalisierte Interesse am Kauf Alaskas, war aber als Feind im gerade beendeten Krimkrieg (1853-56) aus russischer Sicht als Verhandlungspartner nicht gerade erwünscht. In dieser Situation traten die USA, die selbst gerade gegen England gekämpft und ihre Unabhängigkeit erstritten hatten, auf den Plan (Black 1999:8).

Am 30. März 1867 verfassten Baron von Stoeckl für die russische Seite und der amerikanische Staatssekretär William H. Seward einen Vertrag, demzufolge Alaska für 7,2 Millionen Dollar an die USA verkauft werden sollte. Es bedurfte jedoch der ganzen Überzeugungskraft Swards, bis der Senat und das Repräsentantenhaus dem Kauf Alaskas zustimmten. Fast wäre seine Billigung am Veto des Kongresses gescheitert, da viele Volksvertreter nicht verstanden, warum man für ein wertloses Stück Land irgendwo hoch im Norden, derartig viel Geld verschwenden sollte. Der Kauf als solcher galt lange Zeit als sinnlos und wurde als "Seward's Icebox" oder "Seward's Folly" bezeichnet. Mitunter wurde sogar gespottet, dass Alaskas Kühe wohl Eiscreme anstatt Milch geben würden (Pagano 1999:81). Am 18. Oktober 1867 wurde Alaska offiziell an die USA übergeben. Die Zeremonie fand in Sitka statt. Kaum hatten die Russen ihre Flagge eingeholt, zog es Abenteurer ins Land, die hier ihr Glück im Gold finden wollten. In den Jahren um 1900

erlebte Alaska einen Goldrausch sondergleichen. Er brachte Tausende auf der Suche nach einem "zweiten Kalifornien", nach Alaska (Black 1988:80). Allerdings wurden viele, die dem Ruf des Goldes folgten und in Sitka das schnelle Geld suchten, enttäuscht (Black 1988:80; Kan 1999:175,192).

Die bis dahin recht dünne Besiedlung Südostalaskas nahm erst durch die Entdeckung des Goldes zu. Erste nennenswerte Goldfunde gab es 1880 in der Nähe von Juneau, als das Tlingit-Oberhaupt Kowee die Ingenieure Joseph Juneau und Richard Harris zum Gold Creek, eine der reichsten Minen des Juneau Gold Belts führte (Rennick 1993:93f). Dieser Fund führte zur Gründung der heutigen Hauptstadt Alaskas Juneau. Den Goldsuchern folgte die permanente Besiedlung durch Siedler, Missionare und Geschäftsleute und Politiker.

Die Missionare, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach Alaska kamen, brachten eine neue Religion, Schulen und eine neue Sprache (Wyatt 1984:17,20). Großen Einfluss hatte vor allem der "Napoleon der Presbyterianischen Kirche Alaskas", der Geistliche Sheldon Jackson, der die "Sitka Industrial Training School" in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts gründete (Carlton 1999:23).

Ende des 19. Jahrhunderts führten Geschäftsleute ein neues Wirtschaftssystem ein. Firmen mit Sitz in Seattle oder San Francisco eröffneten Filialen in Alaska. Diese Unternehmer beschäftigten in der Fisch verarbeitenden Industrie, der Forstwirtschaft und dem Bergbau auch zahlreiche Indianer (Wyatt 1984:20f).

Jackson, der 1885 zum ersten Generalbeauftragten Alaskas für Bildungspolitik ernannt wurde, trug zusammen mit anderen Lehrern maßgeblich zur Vermarktung indigener Souvenirkunst in eigenen Souvenirläden bei (Wyatt 1984:20f).

1878 wurden erstmals Touristenexkursionen veranstaltet (s. Kapitel 2.3). Der ungebrochene Strom von Touristen, die vom Curio-Sammelfieber erfasst wurden, trug dazu bei, dass sich die Souvenirkunst zu einem bedeutenden Wirtschaftszweig entwickelte (Cole 1985:96). Die diversen Prospekte der Kreuzfahrtunternehmen lockten wohlhabende Touristen mit den Hauptattraktionen Südostalaskas: grandiose Landschaft, riesige Gletscher, exotische Indianer und Curios (Wyatt 1984:22). Tausende von neuen "Fremden" entdeckten Südostalaska als "Last Frontier", also als letztes Grenzgebiet für sich (Cole 1985:96).

#### 4. RUSSISCH-INDIGENE UND AMERIKANISCH-INDIGENE DIPLOMATISCHE BEZIEHUNGEN

The chief toen at Sitka, Skautlelt, he especially feted and treated kindly. As a sign of honor he gave him a bronze Russian coat of arms and a testimonial dated March 25 1800, in which Baranov attested that the land occupied by the Russians for the fort was ceded by the toen and his tribe voluntarily and for payment. The toen swore his loyalty to Russia and in this document the Russians in return promised to supply him with necessities and to protect him from attach by warlike neighbors (Khlebnikov 1973:29f).

In dieser Beschreibung Khlebnikovs wird eindrucksvoll das russisch-indigene diplomatische Protokoll und die damit verbundenen Symbole illustriert. Die Begegnung mit dem Fremden wird in einer besonderen Kategorie von Objekten, welche besonders den russisch-indigenen Dialog dokumentieren, widergespiegelt.

##### 4.1 Diplomatische Ouvertüren

Zur Konsolidierung russischer Interessen stützten die Russen sich ähnlich wie bereits im Sibirien des 16. Jahrhunderts auf die indigenen Würdenträger, deren Stellung in der Regel unangetastet blieb oder durch geschickte diplomatische Schachzüge sogar gestärkt wurde (Kan 1999:32). Die russische Außenpolitik orientierte sich dabei weitgehend an den "*Speranskii*"-Statuten. Diese Richtlinien wurden von Graf Michail Michailowitsch Speranskii, einem reformfreudigen Gouverneur zur Zeit von Alexander I, in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelt, waren jedoch ursprünglich für den Umgang mit den sibirischen Ureinwohnern konzipiert. In erster Linie räumten sie den lokalen Eliten, die den Status "nicht voll abhängig Fremde" erhielten, besondere Privilegien und Freiheiten bezüglich ihrer wirtschaftlichen Interessen ein. Die Statuten schlossen ebenfalls die russisch-orthodoxe Kirche mit ein, die sich so per Dekret nicht in die internen Angelegenheiten der indigenen Bevölkerung einmischen sollte. In der Praxis wurden diese diplomatischen Richtlinien allerdings nicht immer befolgt, was zu zeitweiligen diplomatischen Dissonanzen und Rückschlägen innerhalb der russisch-indigenen Beziehungen führte (Kan 1999:33).

Primäres Ziel der *Speranskii*-Statuten war nicht die Unterwerfung der indigenen Bevölkerung, sondern vielmehr die Ausschöpfung des wirtschaftlichen Potenzials der Region. De facto gewährten sie den russischen Offiziellen aber im Einzelnen großen Handlungsspielraum. Es wurde demzufolge keine stringente wirtschaftspolitische Linie verfolgt, wobei sich die

diplomatischen Aspirationen vor allem auf die Regionen konzentrierten, in denen konkurrierende koloniale Nationen versuchten, das Handelsmonopol an sich zu reißen.

Indigene Würdenträger sollten durch im diplomatischen Protokoll festgehaltene großzügige Feste, Geschenke, Taufen und besondere Aufwartungen für die russische Mission gewonnen werden (Kan 1999:32). Bei Widerstand gegen die Russen wurden allerdings sehr harte Gegenmaßnahmen ergriffen (Kan 1999:32). Die diplomatischen Strategien zur Konsolidierung der Interessen der Russisch-Amerikanischen Kompanie stützten sich dabei auf drei Hauptstrategien:

- die Verleihung von Medaillen und Zertifikaten
- die jährliche Veranstaltung von *igrushka*-Festen
- die feierliche Ernennung eines *Glavnyi (Sitkhinskii) Koloshenskii Toion*, dem "Häuptling der Sitka-Tlingit" (Dean 1995:275)

#### 4.1.1 Verleihung von Medaillen

Die Verleihung von Medaillen war in den russischen Kolonien eine übliche Strategie.

Die Verleihung von Silbermedaillen, die in der Regel an Ordensbändern befestigt waren, erfolgte primär, um die Loyalität indigener Würdenträger zu sichern (Dean 1995:275). Eine besondere Bedeutung kam hierbei der so genannten *Soiuzyne-Rossii-Medaille*<sup>32</sup> zu. Diese Münze wurde in zwei verschiedenen Größen aufgelegt. Die eine Seite zeigt den Russischen Doppelkopfadler, auf dessen Brust das Monogram des Zaren Alexander I geprägt ist. Die andere Seite ist mit der Aufschrift "*Soiuzyne Rossii*" versehen.<sup>33</sup> Die "*Soiuzyne Rossii*" wurde entweder als Medaille oder als "*znak*", was so viel wie Rangabzeichen bedeutet, produziert. Ungefähr 400 dieser Auszeichnungen wurden in Russisch-Amerika verliehen (Dean 1995:297, fn.31). In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die Medaillen hauptsächlich an Sitka-Tlingit verliehen, die als Mittelsmänner im Handel agierten (Dean 1995:276).

---

<sup>32</sup> Dies bedeutet so viel wie "Verbündete Russlands."

<sup>33</sup> Museumsdokumentation. Alaska State Museum, Juneau.

#### 4.1.2 "*X'ux'latseeni*" – Zertifikate

Die bereits beschriebenen Medaillen wurden häufig zusammen mit "*x'ux'latseeni*"-Zertifikaten verliehen. Im Tlingit Kontext bedeutet *x'ux'latseeni* soviel wie "starkes bzw. mächtiges Papier."<sup>34</sup> Diese Zertifikate wurden in der Regel vom Gouverneur oder anderen leitenden Angestellten der Russisch-Amerikanischen Kompanie, Würdenträgern der russisch-orthodoxen Kirche oder dem amerikanischen Militär präsentiert (Kamenskii 1985:37). Im Gegensatz zu den informellen "Empfehlungsschreiben", die während des Pelzhandels von Seeleuten ausgestellt wurden, würdigten die Zertifikate der russischen Behörden insbesondere den guten Charakter und die Loyalität des jeweiligen Trägers. Sie stärkten außerdem die Position der indigenen Würdenträger, da sie diese als "kosmopolitische Person" prädizierten. Häufig wurden Zertifikate auch als eine Art "Pass" von indigenen Würdenträgern bei Reisen in das britische Einflussgebiet verwendet (Dean 1995:276). In der Regel wurden sie nach dem Tod ihres Besitzers über die mütterliche Linie weitervererbt. Als besonders wertvoll galten und gelten auch heute noch die frühen russischen Zertifikate, wie z.B. Zertifikate von russischen Gouverneuren (Kamenskii 1985:37; 97, fn. 43).

Diese Dokumente wurden auch Besuchern präsentiert.<sup>35</sup> Als der Bischof Nestor die Sitka-Tlingit 1879 erstmals besuchte, zeigten ihm indigene Würdenträger ihre Zertifikate, die sie von der Russisch-Amerikanischen Kompanie erhalten hatten. Auf ihr Bitten hin stellte er ihnen zwanzig neue mit Siegel versehene Bescheinigungen aus (Kan 1999:192). Die jüngeren amerikanischen Dokumente galten als weniger wertvoll.<sup>36</sup> Interessant ist eine von den Amerikanern eingeführte Innovation in Form der "Good Luck Boards". Diese auf Englisch beschriebenen Holzplanken erfreuten sich großer Beliebtheit. Sie wurden über den Hauseingang gehängt und segneten das Oberhaupt des Hauses und seine Familie. Da sie

---

<sup>34</sup> Diese Zertifikate sind auch als "skokum papers" bekannt, was in Chinook soviel wie "Stahl" bzw. "Papier aus Stahl" bedeutet (Kan 1999:233).

<sup>35</sup> Auch heute stellen diese Zertifikate wertvollen Klanbesitz dar. Cecilia Kunz zeigte mir zahlreiche Zertifikate von Würdenträgern der russisch-orthodoxen Kirche an ihre Familie (persönliches Gespräch, im Juni 2000).

<sup>36</sup> Als später jedoch Zertifikate an Sklaven, um ihre Befreiung zu dokumentieren, verteilt wurden, verloren die amerikanischen Zertifikate ihren Wert (Kan 1999:225).



öffentlich die Beziehungen mit den einflussreichen "*Dleit Káa*" bzw. den Amerikanern demonstrierten, stellten sie begehrte exotische Objekte dar (Kan 1999:210).

So ist z.B. auf dem Good Luck Board des Saginaw Jake zu lesen (Wyatt 1989:32):

By the Gouvernors Commission,  
And the Companys Permission,  
I am made the grand Tyhee,  
Of this entire Illahee.  
Prominent in song and story,  
I've attained the top of glory.  
As Saginaw, I'm known to fame,  
Jake is but my common name.

#### 4.1.3 Die "*igrushka*" - das "russische Potlatch"

Ein weiterer diplomatischer Schachzug, der den Handel mit den Tlingit ankurbeln sollte, waren die "*igrushkas*", die zugleich Messe und Fest waren. Die *igrushkas* sollten einerseits die Tlingit unterhalten, sie andererseits aber auch davon überzeugen, ihre Waren an einem zentralen Ort abzusetzen, um so die hohen logistischen Kosten zu senken. (Dean 1995:280). Des Weiteren sollten diese Veranstaltungen den Handelsaktivitäten der Hudson's Bay Company, die bei den südlichen Tlingit aktiv war, entgegenwirken (Kan 1999:115). Hinsichtlich der Besucherzahlen war bereits die erste von Gouverneur Etholén initiierte *igrushka* ein voller Erfolg. 1841 nahmen ca. 800 Tlingit aus Sitka und anderer Gruppen an dieser Veranstaltung teil (Dean 1995:280). Die großzügige Bewirtung schloss auch die Verteilung kleiner Mengen Rum mit ein. Zahlreiche Tlingit wurden im Rahmen der Feierlichkeiten russisch-orthodox getauft und indigenen Würdenträgern wurden feierlich Medaillen überreicht. Da die Tlingit allerdings kaum Handelsgüter mitbrachten, warf dieses Unternehmen für die russische Seite nur wenig Profit ab. Aus diesem Grund ließ Gouverneur Tebenkov mitteilen, dass die Tlingit zur nächsten *igrushka* nicht mit "leeren Händen" erscheinen sollten (Dean 1995:280). Bei den Tlingit fand diese *igrushka* ebenfalls großen Anklang. 1846 erschienen ca. 1500 Tlingit mit ihren Sklaven. Der erhoffte Profit auf russischer Seite blieb allerdings erneut aus. Aus der Sicht der Tlingit besaßen die *igrushkas* "Potlatch"- Charakter, und die Großzügigkeit der russischen Gastgeber wurde als Zeichen des

Respekts und der Bereitschaft zur friedlichen Koexistenz betrachtet. Von daher war es für sie auch selbstverständlich, keine Geschenke oder Handelswaren mitzubringen (Kan 1999:115).

#### **4.1.4 Der "*Glavny Koloshenskii Toion*": "Oberhäuptling" der Tlingit**

Die Ernennung eines "*glavnyi koloshenskii toion* -Tlingit bzw. "*Kolosh*"- Oberhäuptlings" war vielleicht der ehrgeizigste Versuch, die Aristokratie der Tlingit aufzuspalten (Dean 1995:289). Der Titel "König der Tlingit" wurde 1842 von der Russisch-Amerikanischen Kompanie unter der Herrschaft Nikolai I eingeführt. Gouverneur Etholén wurde daher offiziell beauftragt einen geeigneten Kandidaten zu finden. Da viele hochrangige Würdenträger in Sitka inzwischen verstorben waren, wählte er *Shchukh*, der sechs Jahre zuvor russisch-orthodox getauft worden war und den Namen Michail angenommen hatte. Allerdings genoss dieser Kandidat ein solch geringes Ansehen, dass die Russisch-Amerikanische Kompanie ihm Güter im Wert von 2000 Rubel für den Kauf von Sklaven bereitstellen musste, um so seinen Status zu erhöhen. 1843 setzte Gouverneur Etholén St. Petersburg schließlich davon in Kenntnis, dass er den Titel des "obersten Tlingit" und das damit verbundene Ornat Michail Kukhkan verliehen hatte. Dieser *Glavny Koloshenskii Toion* sollte den neuen "Pan-Tlingit" verkörpern und vor allem mit den russischen Behörden kollaborieren. Da den Tlingit allerdings eine zentrale politische Organisation fremd war, schlug der Versuch, Michail über alle Tlingit zu stellen, fehl oder wurde zumindest kaum beachtet. Aufgrund seiner Armut war es ihm nicht einmal möglich, Druck auf die Sitka-Tlingit auszuüben (Dean 1995:283-286). Ungeachtet dessen genossen der *Toion* sowie andere den Russen gegenüber loyal eingestellte indigene Würdenträger eine besondere Behandlung. An russischen Feiertagen wurden sie in das Haus des Gouverneurs zu Empfängen und Banketten eingeladen, zu denen sie häufig in europäischer Uniform erschienen (Hinckley 1996:33). Der einzige Erfolg dieser Aktionen bestand darin, dass die Tlingit-Aristokratie die Bemühungen der Russen sowie ihren Respekt vor den lokalen Eliten schätzte (Kan 1999:47).

#### **4.1.5 Diplomatisches Protokoll**

Vor allem in Sitka, Drehscheibe und kosmopolitisches Parkett für russisch-indigene Interaktion, waren die Einhaltung des diplomatischen Protokolls und die damit verbundenen zeremoniellen Regeln wie Etikette und Rangordnung von großer Bedeutung. Die Furcht der Russen vor der militärischen Stärke der Tlingit, die nur mit besonderer Erlaubnis die Palisaden betreten oder an Bord russischer Schiffe gehen durften, führte dazu, dass de facto die Tlingit den diplomatischen Takt angaben und das Protokoll sich an den indigenen zeremoniellen Regeln orientierte.

Vor allem Baranov bewies diplomatisches Fingerspitzengefühl, indem er *Shk'awulyeil* als einen der einflussreichsten Würdenträger identifizierte und ihn so zum Abtreten von Landrechten zum Bau der St. Michael Kirche bewegen konnte (Kan 1999:55f). Aufgrund seiner charismatischen Persönlichkeit gelang es ihm auch, ein Netzwerk von Beziehungen zu den verschiedenen Oberhäuptern, Klanältesten und Schamanen aufzubauen, indem er sie regelmäßig aufsuchte bzw. ihnen kleine Geschenke zukommen ließ (Kan 1999:57).

Im Gegenzug wurden russische Würdenträger ähnlich ehrenvoll wie bedeutende indigene Besucher empfangen. So wurden die Kanus der Russen, gleich nachdem sie am Strand anlegt hatten, samt Insassen ins Dorf getragen, damit die Gäste trockenen Fußes zu ihrem Gastgeber gelangen konnten. Dort wartete bereits ein Festmahl auf sie (Kan 1999:50).

Spektakulär sollen auch die Auftritte Baranovs gewesen sein. Als er 1795 Yakutat einen Besuch abstattete, wurden Salven von russischen Kanonen und Gewehren abgefeuert. Darauf folgten Trommelwirbel und "Hurra"-Schreie seiner Männer, die mit russischen Standarten einmarschierten. Glanzvolle militärische Paraden und andere pompöse Auftritte sowie die Beherrschung mehrerer indigener Sprachen trugen dazu bei, dass die Tlingit Baranov als tapfereren und willensstarken "russischen Häuptling" respektierte (Kan 1999:39). Trotzdem waren die russisch-indigenen Beziehungen von tiefem Misstrauen geprägt, und beide Seiten insistierten sozusagen als Vorsichtsmaßnahme auf dem Austausch von Geiseln. Die Tlingit bestanden in der Regel auf russische oder hochrangige Alutiiq-Geiseln. Als Baranov neun Russen, drei Kodiak und eine Alutiiq-Frau gegen den Sohn eines Häuptlings austauschte, stieg sein Ansehen bei den Tlingit (Kan 1999:52). Die "rituelle Geiselnahme" war bei den Tlingit eine gängige Praxis. Die Geiseln wurden während ihrer Gefangenschaft wie hochrangige Ehrengäste behandelt und nach einer Zeremonie, die häufig auch mit dem Austausch von Geschenken verbunden war, freigelassen (Kan 1999:50, 71).

Viele der russisch-indigenen Begegnungen hatten zeremoniellen Charakter. Als 1805 nach den Unruhen in Sitka Tlingit-Delegationen Castle Hill aufsuchten, wurden die in den Kanus singenden Tlingit bereits von Alutiiq-Tänzern am Strand begrüßt. Anschließend wurden sie von Baranov zu einem großen Fest eingeladen. Ranghohe Gäste erhielten eine besonders zuvorkommende Behandlung. Sie wurden zu einem separaten Bankett in Baranovs Residenz eingeladen und erhielten neben Medaillen kostbare Kleidung (Kan 1999:65f).

Das Misstrauen der Tlingit gegenüber den Russen bei diesen Begegnungen erinnert auch an die Interaktion zweier ehemals verfeindeter indigener Gruppen, die sich nach kriegerischen Auseinandersetzungen zu Friedensverhandlungen trafen. Die in den Kanus anreisenden Häuptlinge hielten im Kanu Reden, in denen die Bereitschaft betont wurde, mit den Russen Frieden zu schließen. Bei diesen Treffen war die Einhaltung des Protokolls von größter Wichtigkeit. So weigerten sich die Tlingit beispielsweise an Land zu gehen, bevor ein hoher russischer Delegierter sie am Strand im Empfang genommen und eingeladen hatte (Kan 1999:67f).

Eine weitere Schachzug der Russen, die russisch-indigenen Beziehungen zu vertiefen, war die Taufe einiger hoher Tlingit-Oberhäupter. Dabei fungierten häufig hochstehende Personen der Russisch-Amerikanischen Kompanie als Taufpaten bzw. Sponsoren für das anschließende Fest. Getaufte bekamen üblicherweise Geschenke wie ein Hemd und Kreuze überreicht. Ranghohe Personen hingegen erhielten zusätzliche Präsente wie Zertifikate und Medaillen. Häufig nahmen ranghohe Tlingit als Taufnamen den Vornamen ihres russischen Sponsors an. Diese russische Praxis erinnert an das indigene Adoptionswesen der Tlingit, bei dem andere Verwandtschaftsgruppen bzw. auch nicht-Tlingit im Rahmen eines Potlatches adoptiert werden konnten. Da Namen in der traditionellen Gesellschaft der Tlingit eine besondere Rolle spielten und über die mütterliche Linie vererbt wurden, galt die Adoption als ein besonderes Zeichen der Ehre. Bei den Tlingit diente die Adoption vor allem dazu, die Beziehungen mit einer Person zu stärken. Insofern hatte die russisch-orthodoxe Taufe eine ähnliche Funktion wie das Potlatch. Der einzige Unterschied zwischen Taufe und Potlatch bestand darin, dass bei der Taufe der Adoptierte selbst beschenkt wurde, während beim Potlatch die Gäste bzw. die Augenzeugen die Geschenke erhielten (Kan 1999:83f).

#### 4.1.6 Diplomatie unter amerikanischer Flagge

Mit dem Verkauf Alaskas verlor die Aristokratie der Sitka-Tlingit ihre russischen Handelspartner. Obwohl die Amerikaner für die Tlingit keine Fremden waren, begann ein neues Kapitel der diplomatischen Beziehungen. In der Vergangenheit hatten die Tlingit zwar die hochwertigeren Handelsgüter der Amerikaner bevorzugt, missbilligten jedoch ihre Laisser-faire Einstellung gegenüber dem diplomatischen Protokoll. Obwohl die Yankees Tlingit Würdenträger zu Banketten auf ihre Schiffe einluden, konnten diese Feste nicht mit Baranovs opulenten Bewirtungen verglichen werden. Teilweise behandelten einige englische und amerikanische Kapitäne Tlingit-Oberhäupter rüde und undiplomatisch (Kan 1999:57; 184).

Die amerikanische "Kanonenboot-Diplomatie" ließ den Tlingit allerdings keine große Wahl, wie 1869 die Bombardierungen der Tlingit-Siedlungen *Kake* und *Wrangell* durch die Amerikaner bewiesen (Kan 1999:185). Da die Amerikaner den Widerstand der Tlingit fürchteten, war den Tlingit der Zugang nach Sitka nur zwischen Sonnenaufgang bis Untergang gestattet. Bei Missachtung dieser Regeln drohte eine Gefängnisstrafe (Kan 1999:186).

Trotz feindlicher Beziehungen, wurden amerikanische Symbole, vor allem die amerikanische Flagge, übernommen. Die Präsentation der "Stars and Stripes" war neben wertvollem Klanbesitz vor allem während der Totenwache bei hohen Würdenträgern populär. Die amerikanische Flagge demonstrierte die weitreichenden Beziehungen des Verstorbenen mit den Fremden und die Aneignung seines bedeutendsten Wappens (Kan 1999:191). Des Weiteren wurden im Rahmen von Festen, die Potlatch-Charakter besaßen, auch amerikanische Missionare etc. adoptiert (Kan 1999:208).

#### 4.2 Diplomatische Geschenke: Der Doppelkopfadler



Die Verteilung von Geschenken an indigene Würdenträger war nicht nur ein geschickter diplomatischer Schachzug, sondern demonstrierte gleichzeitig auch Hegemonialansprüche. Geschenke wie Zertifikate, Medaillen oder Wappen

signalisierten, dass das Land sich unter europäischer oder amerikanischer Flagge befand (Foster und Henrikson 1995:2).

Eines der aufsehenerregendsten russischen diplomatischen Geschenke an ein Oberhaupt der Tlingit befindet sich heute im Alaska State Museum in Juneau (s. Abb. 10).

**Abbildung 10:**  
**Doppelkopfadler; Alaska**  
**State Museum, Juneau**  
**(III-R-150)**

Es handelt sich hierbei um ein ca. 25 cm großes Doppelkopfadler-Wappen aus Bronze bzw. Messing. Das Wappen wurde der mündlichen Überlieferung der Tlingit zufolge zusammen mit anderen diplomatischen Geschenken während der Friedensverhandlungen, die der Schlacht von Sitka um 1804 folgten, von Baranov dem Oberhaupt des *Kiks.ádi* Klans überreicht. Schließlich gelangte es 1935 durch William Wanamaker, einem *Kiks.ádi* aus Sitka, dem die Verwahrung dieses Wappen erblich übertragen wurde, in das Alaska State Museum (Foster und Henrikson 1995:3f)

Historische Berichte bestätigen die mündliche Überlieferung der *Kiks.ádi*. Den Berichten des Zeitzeugen Kapitän Lisianskiis zufolge, soll Baranov 1805 eine Delegation *Kiks.ádi*-Würdenträger zwecks Friedensverhandlungen getroffen haben. Im Rahmen dieser Verhandlungen sollen mehrere Doppelkopfadler-Wappen an indigene Würdenträger verliehen worden sein (Foster und Henrikson 1995:3). Auch der russisch-orthodoxe Geistliche Kamenskii (1985:37) berichtet von einem "Doppelkopfadler", der ca. 5 kg gewogen und zum wertvollsten Klanbesitz gezählt haben soll.

Historische Quellen belegen jedoch auch Doppelkopfadler-Wappen vor und nach 1804. 1788 sollen Izmailov und Bocharov, die in Südalaska Land annektierten, fünf solcher Wappen mit sich geführt haben. Eines dieser Wappen wurde angeblich einem in der Yakutat Bucht ansässigen Tlingit-Häuptling überreicht. Um seine Loyalität zu demonstrieren, wurde er angewiesen, den Doppelkopfadler gut sichtbar als Brustschmuck zu tragen. Allerdings wurde dieses Hegemonialsymbol nicht von den rivalisierenden Pelzhändlern akzeptiert, wie ein Beispiel der Pazifik-Eskimo-Region beweist. Als Baranov 1793 den Pazifik-Eskimo ein Doppelkopfadler-Wappen überreichte, soll dieses kurz darauf von rivalisierenden Pelzhändlern zerbrochen worden sein, da sie das Wappen für Kinderspielzeug hielten (Foster und Henrikson 1995:4).

Ein weiteres Doppelkopfadler-Wappen, befindet sich heute in der Sammlung der Smithsonian Institution. Es stammt aus einem Grab der Columbia River Region in Oregon, ca. 150 Meilen

von der Küste entfernt, und gelangte wahrscheinlich durch Handelsbeziehungen ins Binnenland (Foster und Henrikson 1995:4).

Doppelkopfadler-Wappen waren ursprünglich als Markierung der bereits erwähnten Metallplaketten (s. Kap. 3.2) konzipiert, die an geheimen Orten vergraben wurden.

Da Metall von der indigenen Bevölkerung jedoch heißbegehrt war, wurden die Wappen an indigene Würdenträger verliehen (Foster und Henrikson 1995:5). Neben dem Material trug auch das auf den Wappen dargestellte Motiv dazu bei, dass diese Plaketten als Prestigeobjekte betrachtet wurden. Da der Adler als Wappentier wie auch die spiegelbildliche Doppeldarstellung in der indigenen Kunst eine bedeutende Rollen spielten, ist es wenig erstaunlich, dass das Adler-Motiv bei den Tlingit Fuß fasste.

Das Motiv des Adlers, das bei der Annexion Russisch-Amerikas als Symbol des russischen Zarenreiches eingesetzt wurde, stellte nicht nur ein bedeutendes indigenes Wappen dar, sondern war von der Antike bis zur Neuzeit als Symboltier fest in der europäischen Weltanschauung verankert. Der mit einem Kopf in den Westen und dem anderen in den Osten blickende Adler symbolisierte ursprünglich die Situation des späten römischen Kaiserreiches mit zwei gleichberechtigten Herrschern mit Regierungssitzen in Rom und Konstantinopel. Durch den Untergang Roms erhielt der Doppelkopfadler eine neue Bedeutung, wobei der nach links blickende Adler zum Symbol für das gefallene westliche Reich wurde und der nach Osten blickende Adler für das verbliebene östliche Reich, das "neue Byzanz", stand. Nach dem Fall von Konstantinopel im Jahre 1453 und aufgrund der Hochzeit von Ivan III, dem Herrscher Moskaus, mit der Nichte des letzten Herrschers von Byzanz 1472 wurde der Doppelkopfadler Symbol für den legitimen Nachfolger des Byzantischen Reiches. Ivan beanspruchte auch als Erster den Titel "Zar", ein Begriff, der sich von dem altrömischen Beinamen "Caesar" ableitet. Damit wurde der Grundstein gelegt, dass der Doppelkopfadler die Zaren von Moskau symbolisierte (Candelaria 1995:2). Allerdings wurden am Doppelkopfadler einige Veränderungen vorgenommen. So wurden die beiden Adler mit Kronen dargestellt (s. Foster und Henrikson 1995:3; fig. 2). Eine weitere, häufig zwischen den beiden Kronen dargestellte dritte Krone, symbolisierte den Aufstieg Moskaus zum "Dritten Rom" nach dem Sprichwort: "Bereits zwei römische Reiche sind untergegangen, und Moskau ist das Dritte, und es wird kein weiteres geben (Candelaria 1995:2)."

Allerdings ist zweifelhaft, ob den indigenen Würdenträgern bewusst war, dass mit der feierlichen Übergabe Hegemonialansprüche verbunden waren. Die Verleihung dieser Wappen

wurde wahrscheinlich als diplomatische Geste verstanden (Hinckley 1996:13). Die russischen Geschenke wurden als Prestigeobjekte betrachtet, da sie erstens aus kostbarem Material hergestellt waren und zweitens wahrscheinlich als die Wappen hochrangiger russischer Persönlichkeiten interpretiert wurden (Kan 1999:47).

Interessant erscheint die Deutung des Doppelkopfadlers aus heutiger indigener Perspektive. Dem Tlingit-Historiker Mark Jacobs (1990:5) zufolge wurde der Doppelkopfadler folgendermaßen interpretiert:

From now on and forever, we will be brothers. You look the one way and we the other way .

#### 4.2.1 Russische Prestigegegenstände: Die Seide der Diplomaten

Then a toion, or elder, appeared before us... This toion wore a ceremonial caftan or robe. His name is Mikhailov; he is a baptized Indian. He does not speak Russian, but is completely loyal to us. He was fully aware of his position, and presented himself to us in full magnificence. He was clothed in a brocaded cloak with silver tassels and lace, a raspberry-colored silk sash with gold fringe which cinched his belly, above the sash a naval sabre on a black thong, and in his hands he held a small triangular hat such as Frederick the Great used to wear, but with a tall plume of white, blue, rose, yellow and black feathers. It is impossible to imagine anything more hilarious than this figure. He entered very gravely, held out his hand to us, and from his inside pocket he took a certificate which had been given to him by the Russian government testifying to the fact that he had been named a toion... (Golovin 1983:82f).



**Abbildung 11: Kaftan; 19. Jh.; Alaska State Museum, Juneau**

Diese Beschreibung Golovins von 1860 schildert eindrucksvoll den Auftritt des Sitka-Toions in seiner Festtagskleidung. Ein solcher Zeremonialkaftan aus Seide und ein Dreispitz befinden sich heute in der Sammlung des Alaska State Museum in Juneau (s. Abb. 11).

Kaftane wurden als Oberbekleidung in den ländlichen Regionen Russlands von der Mitte des 18. bis Mitte des 19. Jahrhunderts getragen. Im Gegensatz zu den meisten Kaftanen, die von den Russen als Überbekleidung verwendet wurden, zeichnet sich der Kaftan aus Juneau durch sein aufwändiges Muster, seine Verarbeitung und das Material aus, in diesem Fall schwere Seide (Henrikson 1994:2). Das in rot, grün und rosa gehaltene Muster auf gelbem Hintergrund ist verblasst.

Untersuchungen ergaben, dass der Stoff nicht in Indien, woher das Paisley Muster ursprünglich stammt, sondern wahrscheinlich in Nordafrika, Ostasien oder in Russland



hergestellt wurde.<sup>37</sup> Der dazugehörige aus Filz hergestellte Dreispitz ist mit einem achteckigen Stern versehen, auf dessen Rückseite sich ein mit kyrillischer Schrift beschriebenes Papier befindet (s. Abb. 12). Solche Kopfbedeckungen wurden sowohl von der europäischen Infanterie und Flotte als auch im zivilen Bereich während des 18. Jahrhunderts und frühen 19.



**Abbildung 12: Dreispitz;  
Alaska State Museum,  
Juneau**

Jahrhunderts getragen. Die russische Armee hingegen verwendete diese zwischen 1700 und 1756 (Knotel und Sieg 1980:6).

Um die europäisch-indigenen Beziehungen "aufzuwärmen", war es Usus der europäischen Entdecker, indigenen nordamerikanischen Würdenträgern Mäntel zu schenken. Diese Praxis wurde auch "making a chief" genannt (Thomas 1995:9).

Hinsichtlich des Kaftans des Alaska State Museums widersprechen sich die mündliche Überlieferung der *Kiks.ádi* mit den historischen Überlieferungen. Nach Al Perkins, dem heutigen Oberhaupt der *Kiks.ádi*, soll das Set indigenen Würdenträgern nach der berühmten Schlacht von Sitka von 1804 in einer Zeremonie auf Castle Hill verliehen worden sein. Während dieser Zeremonie soll neben dem eigentlichen Highlight, dem bereits beschriebenen Doppelkopfadler, auch ein Spiegel, der sich heute im Isabel Miller Museum in Sitka befindet, überreicht worden sein (Henrikson 1994:2).

Des Weiteren belegen mehrere russische Dokumente die Verleihung von Zeremonialkaftanen, die sich allerdings auf andere bzw. spätere diplomatische Begegnungen beziehen. Bemerkenswert ist, dass Gouverneur Kupreanov 1838 um ein besonderes Geschenk für das Stikine- Oberhaupt *Kuatkhe* in St. Petersburg anfragte. *Kuatkhe*, der den Russen gegenüber loyal eingestellt war, hatte einem Sklaven die rituelle Tötung erspart und so die Aufmerksamkeit Kupreanovs erregt. Da dieser allerdings schon die Münze der Verbündeten Russlands mit einem Zertifikat erhalten hatte, sollte er dieses Mal den Kaftan als besonderes Geschenk erhalten. Allerdings kam es niemals zu der geplanten prunkvollen Verleihung, da *Kuatkhe* besagten Sklaven letztlich doch töten ließ. Der nächste Anwärter für diese hohe diplomatische Auszeichnung war *Skh'awlyeil*, der vor allem unter seinem Taufnamen Michail bekannt war. 1842 wurde er von Zar Nicholas zum obersten Häuptling der Tlingit ernannt. 1843 wurden ihm von Gouverneur Etholén im Rahmen einer feierlichen Zeremonie der Titel und Kaftan verliehen. Diese Inauguration war mit einer Zeremonie im Gouverneurshaus, einer

<sup>37</sup> Gespräch Dr. Anna Grishkova-Smith, Textilkonservatorin, Juneau (im Juni 2000).

Liturgie in der St. Michaels Kathedrale sowie einem Festbankett verbunden (Henrikson 1994:4; Thomas 1995:9).

Spätere historische Überlieferungen, wie z.B. von Holmberg, der Sitka Mitte des 19. Jahrhunderts besuchte, belegen, dass Kaftan und Dreispitz zu festlichen Anlässen wie z.B. Empfängen im Hause des Gouverneurs getragen wurden (Holmberg 1985:65). Die jüngste Dokumentation stammt allerdings aus dem Protokoll der Historischen Gesellschaft von Sitka. Alfred Perkins Sr., der Vater des letzten Besitzers, erschien 1957 zu einer Sitzung der Gesellschaft mit Kaftan und Hut bekleidet (Henrikson 1994:5; Thomas 1995:9).

#### **4.2.2 Baranovs Kettenpanzer**

Eines der aufsehenerregendsten diplomatischen Geschenke war sicherlich Baranovs legendärer Kettenpanzer. Als Zeichen des Friedens soll er 1800 seinen Kettenpanzer dem Tlingit Häuptling *Naawuhkeitl* überreicht haben (Black 1988:77; Abb. 83).

Dieses Hemd soll sich bis 1900 im Besitz der Auk-Tlingit befunden haben und wurde 1966 von einem russischen Priester an das National Museum of American History, Washington D.C., übergeben (Miller 1967:156). Den Berichten eines russischen Missionars aus Sitka zufolge soll Baranov nach einigen fehlgeschlagenen Attentaten öffentlich nur noch mit einem Kettenpanzer (*kol'chuga*) unter seiner Oberbekleidung aufgetreten sein. Um seine Besucher zu beeindrucken, ließ er gelegentlich Tlingit-Geiseln oder aber die Gäste selbst mit Pfeilen auf sich schießen. Seine scheinbare Unverwundbarkeit trug dazu bei, dass er als Schamane oder Schadenszauberer betrachtet wurde.<sup>38</sup>

#### **4.2.3 Prestigegegenstände indigenen Charakters: *Tinnáa* und Potlatchhüte**

Abgesehen von den "exotischen" russischen diplomatischen Geschenken in Form von Zertifikaten, Medaillen, Uniformen und Zeremonialkleidung existierte eine weitere in der Literatur kaum beachtete Gattung diplomatischer Geschenke. Diese Kategorie visualisiert das russische Einfühlungsvermögen in die indigene Kultur bzw. die Replikation von indigenen

---

<sup>38</sup> Zahlreiche Erzählungen der Tlingit berichten auch von einem Baranov, der durch die Lüfte fliegt (Kan 1999:69).

Prestigeobjekten (Jonaitis 1988:22). Wertvolle Objekte und Handelsgüter wie z.B. Seelöwenbarthaare, Dentalium, Chilkat-Decken und Masken wurden von den Russen an indigene Würdenträger verschenkt (Kan 1999:116).



**Abbildung 13:**  
Messinghut; Museum  
of Natural History,  
New York

Einen Wendepunkt in den diplomatischen Beziehungen markierte ein Geschenk zur Zeit des Gouverneurs Voevodskii. Dieser überreichte 1859 dem Häuptling Aleksei einen zeremoniellen Copper (s. Kapitel 5.9.1) bzw. "Tyn" (Dean 1995:290f).

Ein weiteres Geschenk dieses Charakters ist ein mit Seelöwenbarthaaren und russischen Perlen geschmückter Messinghut (s. Abb. 13). Dieser von Emmons erworbene Hut befindet sich heute in der Sammlung des American Museum of Natural History in New York (Jonaitis 1988:22; Abb.19). Der mit vier beweglichen Potlatch-Metallringen versehene Hut, der sich an die traditionellen Hüte mit Wappencharakter anlehnt, wurde in Russland von Baranov in Auftrag gegeben. Er soll dem Oberhaupt Mikhail als Zeichen des Friedens zwischen Russen und Tlingit feierlich überreicht worden sein.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Ein ähnlicher Messinghut namens "Hat of the Loon Spirit" wurde 1924 von Shotridge in Hoonah erworben. Dieser Hut ist mit drei beweglichen Metallringen ausgestattet und mit Hermelin geschmückt und befindet sich im University Museum, der Universität von Pennsylvania in Philadelphia. Eine nicht datierte Fotografie eines Potlatches in Hoonah, welche sich im Besitz des British Columbia Provincial Museum befindet, dokumentiert dass dieser Hut im zeremoniellen Bereich verwendet wurde (Kaplan and Barsness 1986:201; Abb. 235 ).

### 4.3 Resümee

Die Russen orientierten sich bewusst am indigenen diplomatischen Protokoll, da sie die gesellschaftlichen hierarchischen Prinzipien und kulturelle Praktiken wie z.B. den zeremoniellen Austausch von Geschenken berücksichtigten (Kan 1999:47). Im Rahmen dieses diplomatischen Dialoges mit den indigenen Würdenträgern wendeten die Russen Strategien an, die sich bereits in Sibirien bewährt hatten, wie z.B. die Verleihung von Medaillen und Zertifikaten. Allerdings schlug der Versuch fehl, mittels der *igrushkas* indigene Handelsmonopole aufzubrechen. Auch die Ernennung eines Tlingit-Oberhäuptlings brachte nicht den gewünschten Erfolg, da dieser Kandidat innerhalb der indigenen Struktur kaum Einfluss besaß.

Geschenke indigenen Charakters wie z.B. die *Tináa* oder der Messing-Potlatch-Hut wurden bewusst eingesetzt, um die russisch-indigenen Beziehungen zu verbessern. Allerdings führten diese diplomatischen Geschenke nicht zum erhofften Durchbruch, wie Henrikson treffend bemerkt:

they could have given him a moon rock and it wouldn't have mattered (Thomas 1995:9).

Vielmehr wurden die Geschenke der Russen, ähnlich wie andere exotische Objekte, wie z.B. der berühmte "Raven Cape" aus Tahiti, zum Statussymbol<sup>40</sup>. Diese exotischen Geschenke ersetzten zwar nicht die indigenen Wappen, wurden jedoch als zeremonielle Artefakte der "europäischen Häuptlinge" betrachtet und visualisierten die weitreichenden Beziehungen ihrer Besitzer (Kamenskii 1985:37). Russische Geschenke wurden als äquivalent der Tlingit *at.óow* betrachtet und über die mütterliche Linie weitervererbt.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die diplomatische Strategie der Russen zur Verbesserung der Handelsbeziehungen beitrug. Weder den Russen noch den Amerikanern gelang es, das indigene Sozialsystem aufzubrechen. Diese diplomatische Mission könnte vielmehr im Sinne einer "one step forward, two steps back Diplomatie" charakterisiert werden (Dean 1995:290).

---

<sup>40</sup> Der "Raven Cape", ein Federbrustschmuck, der ursprünglich aus Tahiti stammt und zur Zeit des Pelzhandels an die Nordwestküste gelangte, befindet sich heute im University Museum von Pennsylvania, Philadelphia (s. Katz 1986:78ff).

## **5. DIE FREMDE WIRKLICHKEIT: EINFLÜSSE AUS ÜBERSEE AUF KÜNSTLERISCHE TECHNIKEN UND MATERIALIEN**

### **5.1 Holzschnitzerei: Kunst männlicher Spezialisten**

Had the Chilkat been able to work stone instead of wood, their country would now be the archaeological wonder of the Pacific Coast (Emmons 1916:3).

Dieses Statement von Emmons gibt ein gelungenes Bild von der außerordentlichen Produktivität und Qualität des Kunstschaffens an der Nordwestküste. Die zahlreichen Holz-Objekte, die sich heute weltweit in Sammlungen und Museen befinden, sind das überzeugende Beispiel für die bemerkenswerte Fähigkeit, künstlerische Konzepte in einer enormen Bandbreite umzusetzen. Dieses große künstlerische Potenzial war mit ausschlaggebend, dass die Nordwestküsten-Kunst zum einen internationale Anerkennung erfuhr und zum anderen schließlich auch revitalisiert wurde. Auf dem heutigen westlichen Kunstmarkt sind Holzschnitzarbeiten von Nordwestküsten-Künstlern begehrte Sammlerstücke.

Die hohe Kunst der Holzschnitzerei war einzig und allein männlichen Spezialisten vorbehalten. Dass es sich hierbei um eine sehr alte Tradition handelt, belegen unter anderem archäologische Funde aus Ozette. In der nördlichen Region zählen die Skulpturen, die in Schamanengräbern des 18. Jahrhunderts in der Haida-Region entdeckt wurden, zu den ältesten Zeugnissen heimischer Holzschnitzkunst (Brown 1998:44f; MacDonald 1996:13).

Das breite Spektrum von Holzskulpturen präsentiert sich an der Nordwestküste von monumentalen Totempfählen über geschnitzte Griffe von Holzlöffeln, Holztruhen, Modell-Totempfählen bis hin zu Kanus. Die Einführung von Stahlwerkzeugen durch die Europäer führte im späten 19. Jahrhundert dann zur Blüte der Holzschnitzkunst, der so genannten "Wood Renaissance" (Hinckley 1996:419). Der direkte Zugang zu europäischen Werkzeugen bewirkte unter anderem einen rapiden Anstieg in der Produktion von Monumentalskulpturen. So entstanden in dieser Zeit regelrechte "Wälder" von Totempfählen. Des Weiteren stieg auch die Produktion von Kanus, wobei die neu produzierten Boote sehr viel größer waren als die traditionellen. Hierdurch ergaben sich für den Bereich der Nordwestküste wiederum neue Kontaktmöglichkeiten und insbesondere lukrative Handelsperspektiven (Brown 2000b:50).

Im Rahmen dieser Arbeit kann der große Facettenreichtum der indigenen Holzschnitzkunst auf Grund der Fülle des Materials nur partiell berücksichtigt werden. Demzufolge wird sich dieses Kapitel nur exzerptweise mit einzelnen Objektgruppen wie z.B. Haida-Skulpturen, Masken, Kopfschmuck, Holzpfeifen und Modellkanus befassen. Primäres Anliegen dieser Arbeit ist, anhand dieser ausgewählten Beispiele generelle Tendenzen und Entwicklungen aufzuzeigen. Des Weiteren soll eruiert werden, wie der europäische Kulturkontakt sich auf die Holzschnitzerei auswirkte. Besondere Beachtung findet die Ausbildung neuer Märkte bzw. das Entstehen einer Handelskunst.

## **5.2 Kanus**

### **5.2.1 Herstellung und Nutzung von Kanus**

Der Landweg an der Nordwestküste ist vor allem aufgrund des unwegsamen Geländes, das von hohen Bergen, dichten Wäldern und zahlreichen verstreut gelegenen Inseln charakterisiert wird, äußerst beschwerlich. Da Kanus vor allem die Nutzung und den Transport von Gütern und Meeresressourcen ermöglichten, waren sie für die Menschen an der Nordwestküste lebensnotwendig (Vaughan und Holm 1982:42). Kanus spielten darüber hinaus auch im militärischen Bereich eine bedeutende Rolle. So wurden die Haida, die zum Zwecke der Sklavenerbeutung in ihren großen Kriegskanus bis zum Columbia River im Süden vorstießen, auch als "Wikinger der Nordwestküste" bezeichnet (Holm 1987a:143; Jeness 1934:243; Kamenskii 1985:28; MacDonald 1996:133).

Die Haida waren Meister in der Herstellung großer Kanus aus dem Holz der Roten Zeder. Dies lag vielleicht an ihrer besonders isolierten Insellage und vor allem an dem Vorkommen besonders großer Roter Zedern in dieser Region, die hervorragend für den Kanubau geeignet waren. Die Tlingit südlich des Frederick Sound verwendeten zum Kanubau ebenfalls das Holz der Roten Zeder. Nördlich dieser Region endete das natürliche Habitat dieser Baumart. Hier wurde zum Kanubau stattdessen das Holz der Fichte verwendet. Im Chilkat-Gebiet und der Dry Bay fertigte man Kanus aus Pappelholz (Emmons 1991:84).

Die Kanubauer begannen ihre Arbeit gewöhnlich im Herbst, und zwar dort, wo die besten und größten Bäume wuchsen. Kanus wurden aus einem einzigen Holzstamm gefertigt und durch Dampf in ihre endgültige Form gebracht (Vaughan und Holm 1982:43).

Die Haida boten ihre Kanus im Frühjahr Gruppen in den Regionen an, wo keine Rote Zeder wuchs, so z.B. den Tsimshian und Bella Bella im Osten bzw. den Tlingit im Norden. Im Rahmen eines regen Tauschhandels wechselten ganze Flotten von Kanus ihren Besitzer. Reisten die Haida mit neuen Kanus, die mit Gütern wie getrocknetem Heilbutt oder später auch Kartoffeln bestückt waren, an, so kehrten sie mit alten Kanus und einer neuen Ladung in Form von Fischöl, Bergziegenhorn etc. wieder in ihre Heimatdörfer zurück (MacDonald 1996:131). MacDonald (1996:131) bezeichnete die Kanus der Haida im Übrigen als "Cadillacs der Küste".

Mit Hilfe der Kanus wurden auch soziale Allianzen bekräftigt. So besuchte man benachbarte Gruppen, um Verträge abzuschließen oder an Potlatches teilzunehmen (Holm 1987:144). Als besonders beeindruckend wurde allgemein der Augenblick empfunden, wenn die Kanus an Land anlegten. Sproat (1966:17) notierte bereits 1868:

"Their mode of landing on a beach through surf shows skill and coolness."

### **5.2.2 Rituelle Bedeutung von Kanus**

Kanus spielten auch im rituellen Bereich eine bedeutende Rolle. In Sprache und Zeremonie galten sie als Metapher für Prestige und Macht (Holm 1987:144; Vaughan und Holm 1982:42).

Kan (1989:135) berichtet von einem Trauerlied der Tlingit, in dem eine Frau den Verlust ihres Kindes beklagt, das durch die Flut mit einem Kanu weggetrieben worden war und nicht mehr gerettet werden konnte. In dem Lied wird der Tod des Kindes mit dem tragischen Verlust von Vorfahren verglichen, die im frühen 19. Jahrhundert während einer Kanureise von Russen getötet worden waren. Für die Tlingit symbolisierte das Kanu gefürchtete Gefühlszustände wie Einsamkeit und Verlorensein. Darüber hinaus diente es zum Transport der Verstorbenen (vgl. Olson 1967:44f; Kan 1986:198).

Der manifeste Zusammenhang zwischen Tod und Kanu wurde in der kunstethnologischen Forschung bislang kaum berücksichtigt. So herrschte an der Nordwestküste beispielsweise die Vorstellung, dass die Toten erst einen Fluss überqueren mussten, um in das Totenreich zu gelangen. Jedoch mussten die Seelen von Verstorbenen, die keine Freunde unter den Toten besaßen, die sie mit dem Kanu abholten, am Ufer zurückbleiben – das glaubten zumindest die Nordwestküstenbewohner (Kan 1989:116). Hierdurch erklärt sich auch der Brauch, nach dem

Kanus mitunter samt Jagd- und Fischeaustattung neben die Gräber von Verstorbenen gestellt wurden (Fast 1869:11).<sup>41</sup>

Die Tlingit glaubten aber auch an einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Kanus und den von Europäern eingeschleppten Krankheiten. So gingen die Tlingit davon aus, dass die Epidemien des weißen Mannes auf einem so genannten Krankheitskanu an die Nordwestküste gelangten. In dem Boot sollen sich krankheitsverursachende übernatürliche Wesen sowie die Seelen derer befunden haben, die bereits an diesen Krankheiten gestorben waren. Dieses Krankheitskanu, das einzig und allein für den Schamanen sichtbar war, wurde von der indigenen Bevölkerung auch *nik<sup>w</sup> yagu* genannt (de Laguna 1972:769; Emmons 1991:361).<sup>42</sup> Möglicherweise enthielt das Inventar des Schamanen aus diesem Grund auch häufig Kanumodelle (Fitzhugh und Crowell 1988:175; Wardwell 1996:43). Der Schamane verwendete diese Paraphernalien während seiner Séancen primär, um Schutzgeister herbeizurufen. Insofern lässt sich ihre Funktion in etwa mit der eines Katalysators vergleichen (Wardwell 1996:43). Die Tsimshian-Schamanen bedienten sich der "*atiasxw*" als speziellen Helfern, die entweder als materialisierte oder mentale Objekte in Erscheinung traten und so vom Schamanen gezielt eingesetzt werden konnten (Guédon 1984:199). So war es dem Schamanen auch möglich, ein Kanu an einen bestimmten Ort zu leiten, ein Fischnetz zur Rettung von verlorenen Seelen einzusetzen oder aber ein bestimmtes Tier als Reittier zu verwenden (ders.:200). In der Mythologie treten auch fliegende Kanus auf (Guédon 1984:208). Zu den wahrscheinlich bekanntesten "*atiasxw*" zählen die "*soul catcher*" (Guédon 1984:200). Interessanterweise wurden teilweise auch die Krankheiten selbst als Kanu interpretiert, also als Objekt, das vom Schamanen manipuliert bzw. aus dem Körper des Patienten extrahiert werden konnte (ders.:201). De Laguna (1972:680) berichtet, dass ein Schamane aus der Haut des Landotters ein Kanu herstellte, das seine persönlichen Schutzgeister, die "Kinder der Sonne", anlocken sollte. Bei den Tsimshian soll ebenfalls das Konzept des "Otter-Kanus" existiert haben. Dieses mit je einem Mund am Ende versehene Kanu soll mit dem Hilfsgeist des mythischen Schamanen "*Mouth-at-Each-End*" in Zusammenhang stehen. Guédon (1984:202) sieht hierin einen möglichen Hinweis, dass die *spirit catcher* die Otter-Kanus symbolisieren. Emmons (1991:401) verweist darauf, dass sich

---

<sup>41</sup> Fast (1869:11), der in Sitka stationiert war, traf Gräber mit bis zu 4 Kanus an. Mitglieder der Vancouver Expedition (1793-94) nach Südostalaska berichten ebenfalls von Kanus samt Paddeln unter Bestattungspfählen an der nördlichen Küste von Cross Sound (Emmons 1991:282). Emmons (1991:86) erwähnt 1885 ein sehr altes und großes Kanu, das in Klukwan neben einem Schamanengrab stand.

<sup>42</sup> Das Konzept des "Krankheitskanus" unterlag wohl ebenfalls einem Kulturwandel, da es nach de Laguna (1972:769) auch die Gestalt eines großen Dampfschiffes annehmen konnte.



auch Schadenszauberer auf "*spirit canoes*" fortbewegten. Berichtet wird von einer Séance des *Chilkoot*-Schamanen *Scundu*. Hierbei soll einer seiner Helfer einen geflochteten Hut mit Süßwasser gefüllt haben, der den See bzw. den Wohnort der Schadenszauberer symbolisierte. Auf einigen Modellkanus werden Schamanen dargestellt, die im Bug des Kanus sitzen (Wardwell 1996:94). Bisläng kaum beachtet wurde die Darstellung von Kanus auf Schamanen-Amuletten der Tlingit. Auf diesen Amuletten werden schamanische Themen wie z.B. anthropomorphe Wesen, Landotter oder auch Tintenfische abgebildet (s. Wardwell 1996:183; s. Kapitel 6.2).<sup>43</sup>

Seit jeher beliebte Souvenirs waren Schüsseln, Schöpflöffel und Angelhaken in Kanuform. Die Patina der diversen Schüsseln lässt den Schluss zu, dass sie primär als Behälter für Seehund- oder Fischöl verwendet wurden (Boas 1927:236; MacDonald 1996:44).<sup>44</sup>

Schon Boas (1927:236) wies auf die enge Verbindung zwischen Nahrung und den Behältnissen zur Aufbewahrung von Nahrung hin. So wurde den Gästen während eines Potlatches eine "Kanu-Ladung" voll Speisen serviert. Nahrung, die Reichtum symbolisierte, wurde während des Potlatches in Behältern eingenommen, die wiederum Reichtum verkörperten, nämlich den Kanus (Jonaitis 1986:104).

### 5.2.3 Modell-Kanus

The condition of the canoe, like an Englishman's equipage, generally shows the circumstances of the possessor (Sproat 1966:19).

Der erste Kontakt zwischen Europäern und der indigenen Nordwestküsten-Bevölkerung spielte sich in der Regel an Deck der europäischen Schiffe ab. Die europäischen Seeleute warteten, bis die indigene Bevölkerung mit ihren Kanus an ihre Schiffe kam. Das Interesse der europäischen Seeleute an Souvenirs maritimer Natur erklärt vielleicht den Umstand, dass sich hunderte von Modellkanus in Sammlungen weltweit befinden (Malloy 1986:33).

---

<sup>43</sup> Zwei solcher Amulette werden bei Wardwell (1996:183) abgebildet. Obwohl nicht eindeutig identifizierbar, handelt es sich seiner Meinung nach um ein Head Canoe. Eines dieser Amulette befindet sich im National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, Washington D.C., und wird zwischen 1800 und 1830 datiert. Das andere, für denselben Zeitraum datierte Amulett befindet sich in Privatbesitz.

<sup>44</sup> Ebenso wie bei den Modellkanus stimmen hier die Proportionen nicht, da der Bug extrem verkürzt dargestellt wurde (Vaughan und Holm 1982:46).

Modell-Kanus erfreuten sich bereits recht früh großer Beliebtheit. Schon Kapitän Cook brachte 1778 von seiner dritten Reise Kanumodelle von Vancouver Island mit nach Europa zurück.<sup>45</sup>

Besonderes Interesse an den Modellkanus zeigten vor allem Museumskustoden, die zahlreiche dieser "Miniatur-Kanus" für ihre Sammlungen orderten. Dabei hatten Modelle gegenüber den sperrigen Originalen<sup>46</sup> insbesondere den Vorteil, dass sie leichter zu transportieren waren, während sie gleichzeitig den Entwicklungsprozess der verschiedenen Bootstypen anschaulich dokumentierten. Insbesondere für Sammlungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts sind diese Modelle charakteristisch (Wardwell 1988:96; Wyatt 1984:47).

Modellkanus waren in der Mehrzahl mit kleinen Paddeln oder aber auch mit einer vollständigen Crew samt Ausrüstung versehen. Der genaue Verwendungszweck dieser Modelle wird in der Literatur unterschiedlich erklärt. Nach Krause (1885:203) wurden Modelle von Kanus, Häusern und Geräten als Kinderspielzeug oder auch nur zum Zeitvertreib angefertigt. Emmons (1991:88) sah in den Bootsmodellen die exakte Kopie von bedeutenden Kanus. Auch Brown (1996:20) greift auf die "Kinderspielzeug-Theorie" zurück, verweist aber außerdem darauf, dass Modell-Kanus unter anderem zum Gedenken an besondere Fahrzeuge angefertigt wurden. Außerdem sollen bedeutende Kanus auch Namen besessen haben, die sich häufig auf ihre Bemalung bzw. auf Wappen bezogen (Emmons 1991:86; Fitzhugh und Crowell 1988:156).<sup>47</sup>

Ein Haida-Modell (s. Wardwell 1988:97), das von George Swanton im Rahmen einer Museums-Expedition des American Museum of Natural History 1901 erworben wurde, bestätigt letztere Annahme. Nach Swanton handelt es sich bei diesem Kanu um das Modell eines Kanus von Chief Albert Edward Edenshaw, dem Onkel des berühmten Künstlers Charles Edenshaw. Dieser soll zu Ehren der Errichtung des "Myth House" in Kiusta das Original während eines großen Potlatches zerbrochen und als Brennholz verwendet haben (Wardwell 1988:97). Interessanterweise wurden Kanus gelegentlich auch nach einer kriegerischen Niederlage von der besiegten Partei zerstört (Jones 1970:81).

---

<sup>45</sup> Wie z.B. frühe Modelle des Institutes für Völkerkunde in Göttingen (Am 831) und im Museum für Völkerkunde in Wien (238a).

<sup>46</sup> Wright (1996:112,113) führt ca. 10 Kanus der nördlichen Nordwestküste in Originalgröße auf.

<sup>47</sup> Nach de Laguna (1972:340) besaßen nur die chiefs von Häusern solche Kanus, die entweder "Stammeskanus" oder auch Kanus, die einen Namen tragen (ti-sayiyakW), genannt wurden. Ebenso wie Häuser besaßen diese Kanus Namen, die sich auf das jeweilige Wappen bezogen (z.B. Heilbutt-Kanu). Die Sitte, Kanus Namen zu verleihen, soll später angeblich auch auf Motorboote übergegangen sein.

Im Denken der Nordwestküstenbewohner besaß ein Kanu den gleichen Stellenwert wie ein Lebewesen. Diese "menschliche" Auffassung eines de facto leblosen Gegenstandes zeigt sich insbesondere in den verschiedenen Bezeichnungen für die einzelnen Kanu-Teile. So nannte man das Heck eines Kanus "*Akik*", was übersetzt so viel wie "auf ihm" bedeutet und sich vermutlich auf den Platz des Kapitäns bezieht. Die Bezeichnung für den Bug "*Acaka*" bedeutet so viel wie "auf seinem Kopf". Der Kiel des Kanus, "*Axis*", wurde wiederum mit dem Schienbein gleichgesetzt (de Laguna 1972:342). Bestätigt wird obige Auffassung von Kanus und anderen Objekten auch durch die Untersuchungen von Kan (1989:65).

Diese humane Konzeption eines Bootes manifestiert sich auch in der Tatsache, dass alte, gebrauchsuntaugliche Kanus nicht einfach entsorgt wurden. Vielmehr wurde ihnen wie Menschen die Ehre der Feuerbestattung zuteil. Ferner wurden Kanus auch betrauert. Der Name des Vorgängers wurde dann auf das neue Objekt, welche das Wappen präsentierte, übertragen.

### **5.2.3.1 Typologie**

Modellkanus wurden jedoch nicht nur exklusiv für den Touristenmarkt und den Handel mit Kustoden produziert. Dies beweisen zum einen die Tatsache, dass Kapitän Cook solche Modelle schon von seiner dritten Nordwestküsten-Reise nach Europa brachte und zum anderen auch die 300 bis 500 Jahre alten Fragmente von Kanus und Modellkanus aus Ozette, Washington State (Brown 1995:87; ders.:1996:20; Holm 1987a:144).

Außerdem befinden sich Abbildungen von Kanus bereits in Reiseberichten des 18. und 19. Jahrhunderts, so z.B. bei Webber, George Davidson, Sigismund Bacstrom, Blondela und Tikmeninow (Vaughan und Holm 1982:42). Während der historischen Periode waren mehr als ein Dutzend verschiedener Typen bekannt. Einige waren auf bestimmte Gebiete begrenzt, andere hingegen hatten einen sehr weiten Verbreitungsradius.

Jedoch weisen die meisten dieser Modelle Disproportionen zu den Originalen auf, was konkret bedeutet, dass sie nur fast halb so lang wie die authentischen Kanus sind. Diese Abweichungen werden bildlich durch Fotografien dokumentiert. Anhand von Fotografien lässt sich außerdem belegen, dass die Größe von Bug und Heck bei vielen Modellen übertrieben ist (Vaughan und Holm 1982:43; Holm 1987a:150).

Die Größe der Kanus variierte. Neben kleinen Kanus für 1-2 Personen wurden große Reisekanus hergestellt. Diese großen seetüchtigen Kanus konnten eine Länge von mehr als 20 m erreichen und Lasten von 6-8 Tonnen transportieren (Emmons 1991:85).

Dem russischen Geistlichen Kamenskii (1985:28) zufolge sollen in den größeren Booten bis zu 40 Krieger samt Ausrüstung Platz gefunden haben.

Insbesondere die Haida galten als Meister in der Herstellung von Kriegs- oder **Head Canoes**.<sup>48</sup> Dieses Kanu, das von Yakutat bis Vancouver Island verbreitet war, soll primär zu Reisen und kriegerischen Zwecken verwendet worden sein (Holm 1987a:143,147). Charakteristisch für das Head Canoe war der große, fast rechteckige Kiel, der sich vom massiven Bug bis zur verjüngenden Heckflosse erstreckte (Fitzhugh und Crowell 1988:157). Dieser Kanu-Typ eignete sich zwar hervorragend zur Befestigung von Figuren anlässlich besonderer Gelegenheiten, war aber bootstechnisch gesehen eher schwerfällig (MacDonald 1996:133).

Obwohl das Haida-Head-Canoe mit Abstand das größte Kanu war, wurde es trotzdem auch als *yak<sup>w</sup>yadi* bzw. *Baby Canoe* bezeichnet (de Laguna 1972:340). Erklären lässt sich diese zugegebenermaßen etwas irreführende Bezeichnung möglicherweise dadurch, dass die Haida diesen Kanu-Typ exportierten bzw. wie ein menschliches Wesen von den Tlingit "adoptiert" worden war.

Haida-Head-Canoe wurden schon 1791 von Robert Haswell, einem Offizier unter Kapitän Gray, bildlich festgehalten. Ein Jahr später fertigte Joseph Ingraham eine Zeichnung eines solchen Kanus an (s. Vaughan und Holm 1982:233). Die bisher ältesten Bildquellen, die den Gebrauch von Head Canoes bei den Tlingit dokumentieren, sind Zeichnungen von Kanus in der Lituya-Bucht, die ihm Rahmen der Lapérouse Expedition 1786 angefertigt wurden (Henry 1984:141; Holm 1987:152). Head Canoes wurden auch von José Cardero, der 1791 die Malaspina-Expedition in das Yakutat-Gebiet begleitete, gezeichnet (Holm 1987:152).

Jedoch wurde dieser Kanu-Typ bereits in der frühen Periode des europäischen Kontaktes nicht mehr gebaut und wird infolgedessen ausschließlich durch Modelle sowie durch Bildquellen des 18. Jahrhunderts dokumentiert (Fitzhugh und Crowell 1988:157; Holm 1987a:147,155; Vaughan und Holm 1982:42).<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Nach Holm (1987a:151) war Drucker (1950:253) der Erste, der die englische Bezeichnung "Head Canoe" im Zusammenhang der Beschreibung einer Kwakiutl-Hochzeit verwendete.

<sup>49</sup> Es existieren anscheinend auch keine Fotografien von Head Canoes (Brown 1998:84).

Das Haida-Head-Canoe wurde Anfang des 19. Jahrhunderts sukzessive vom "**Nördlichen Typ**" abgelöst, da diese Bootsart einfacher zu navigieren und seetüchtiger war, außerdem aber noch größere Lasten - bis zu 20000 kg - transportieren konnte (Brown 1996:20; MacDonald 1996:131). Der klassische Nördliche Typ zeichnet sich vor allem durch einen stark hochgezogenen und überhängenden Bug aus, besitzt aber außerdem noch einen Kiel.

Anhand der vorhandenen Bildquellen lässt sich jedoch nur schwerlich dokumentieren, wann genau die Head Canoes ausgedient hatten. Auf einer bemalten Schüssel aus der Sammlung des British Columbia Provincial Museum werden beide Bootstypen abgebildet. Interessant ist auch, dass die Figur, die am Bug des chronologisch jüngeren Kanus-Typs ein europäisches Gewehr im Anschlag hält (Holm 1987a:153f).

Wahrscheinlich erstmalig abgebildet wird der neue Nördliche Typ auf den Zeichnungen des russischen Künstlers Pavel Mikhailov, der die Nordwestküste 1827 besuchte (Holm 1987a: 154) Zu diesen Zeichnungen, die sich heute im Staatlichen Museum von Sankt Petersburg befinden, gehört auch eine unvollendete Skizze des Hafens von Sitka mit Abbildungen von russischen Schiffen und Kanus. Interessanterweise sind hierauf drei Kanus des neuen Typs, jedoch keine Head Canoes abgebildet. Belegt wird wahrscheinlich somit die Tatsache, dass bei den Tlingit um 1827 das Head Canoe de facto ausgedient hatte (Holm 1987a:155).

### **5.2.3.2 Ausstattung**

De Laguna (1972:34) geht davon aus, dass vor allem die großen Kanus Segel besaßen, die von den Europäern übernommen worden waren. Diese Segel nannte man *sis*, was sich von dem Tlingit-Wort *sis* ableitet und so viel wie "durch den Wind geblasen" bedeutet. Hergestellt wurden die Segel aus Zedernmatten, Elchhaut und später auch aus Segeltuch (de Laguna 1972:34; Emmons 1991:92).

Sproat (1966:17) vermutet sogar, dass diese Segel vom Handlungsreisenden John Meares Ende des 18. Jahrhunderts importiert worden waren. Durch die Einführung von Vorder- und Achtersegel aus Segeltuch Ende des 18. Jahrhunderts konnten die Tlingit fast im rechten Winkel zum Wind segeln. Holm (Vaughan und Holm 1982:47) vertritt die Ansicht, dass bereits Prä-Kontakt-Kanus mit einfachen Rahsegeln aus Matten ausgestattet waren.

Die meisten Kanus waren zu jener Zeit auch mit Widerlagern mit Löchern in der Bordwand oder Riemendollen ausgestattet. Charakteristisch für große Kanus waren lange Riemen mit breiten Blättern. Die kleineren Kanus waren mit kürzeren, spitz zulaufenden Paddeln ausgestattet. Die Motive, mit denen Paddel und Ruder versehen waren, waren auf die Motive des Kanus abgestimmt (Vaughan und Holm 1982:157).

### 5.2.3.3 Head Canoe-Modelle

Zu den ältesten Kanu-Modellen zählt das Modell eines Head Canoes, welches 1791 im Rahmen der Malaspina Expedition erworben wurde und sich heute im Museo de América in Madrid befindet. Ebenfalls aus dem 18. Jahrhundert stammen die Tadeus Hanke-Modelle im Naprstek Museum in Prag und die 1793-94 von Kapitän Vancouver gesammelten Modelle im British Museum in London. Eine Vielzahl von Head Canoe-Modellen wurde in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erworben (Holm 1987a:152).



**Abbildung 14: Head Canoe Modell; Tlingit; Historisches Museum, Tallinn**

Ein äußerst seltenes Kanu (s.Abb.14) befindet sich in der Sammlung des Historischen Museums in Tallinn. Das Stück wurde in Sitka von Baron Wrangell (1829-34) erworben. Weltweit existieren wahrscheinlich nur 36 solcher Head-Canoe-Modelle, davon befinden sich wiederum sieben in europäischen Sammlungen.<sup>50</sup> Eine ethnische Einordnung von Modellkanus ist meist nur schwer möglich. Hinweise auf eine potenzielle Provenienz bieten jedoch Motive oder geschnitzte Figuren, die entweder die Crew darstellen oder aber am Bug des Kanus angebracht sind. Im Falle des Tallinner Kanus deuten Bemalung und vor allem die Figuren stilistisch auf eine Tlingit-Provenienz hin.

Wie die meisten Modelle ist dieses Head Canoe an Bug und Heck bemalt. Dargestellt wird ein Wesen, dessen Flossen an eine Meereskreatur erinnern. Möglicherweise handelt es sich hierbei um die mythische Gestalt "*Gunaakadeit*", ein Seeungeheuer, das halb Wal und halb Landtier ist. Dieses soll in einem riesigen Unterwasserhaus gelebt und alle Meerestiere

<sup>50</sup> Marischal Museum, University of Aberdeen, Aberdeen; Museum of Mankind, British Museum, London; Museo de América, Madrid; Museum für Anthropologie und Ethnographie, St. Petersburg; National Museum Finland, Helsinki; Náprstek Museum, Prag; National Museums of Scotland, Edinburgh.

beherrscht haben. Wer es erblickte, dem stand großer Reichtum bevor – so berichtet jedenfalls der Mythos. Insofern ist es wenig verwunderlich, dass die Tlingit sowie die Haida dieses Wesen als Symbol für Reichtum und als Herrn des Meeres auf Häuserfronten, Kisten und Chilkat-Decken abbildeten (Brown 1998:22; Kan 1989:243-244). Bei den Haida, die besagtes Wesen "*Konankada*" nannten, wurde das Ungeheuer auch mit den Geheimbünden in Verbindung gebracht.

Bei den Haida gab es eine direkte Assoziation zwischen der Entstehung von Geheimbünden und Kanus. So soll ein übernatürliches Wesen namens "*Qingi*", das Wissen von Geheimbünden auf einer sagenhaften Reise in die Unterwasserwelt mittels eines kleinen Kanus gestohlen haben. Die Haida bezeichneten dieses Kanu auch als Tabakkanu (MacDonald 1996:67).

Auffällig bei dem Tallinner Modell ist eine besondere Variante des Formlinienstils, bei der rote Formlinien dominieren. Diese stilistische Eigenart zeigt sich recht prägnant bei den ovoiden Augen am Bug des Kanus. Deutlich erkennbar ist die fehlende Bemalung am Mittelteil des Bootes. Möglicherweise wurde diese von vornherein ausgespart, oder aber die roten Formlinien sind im Laufe der Zeit verblasst. An Bug und Heck des Kanus sind anthropomorphe Wesen angebracht, wobei es sich bei der am Bug applizierten Skulptur wahrscheinlich um eine Landotter-Figur handelt. Landotter waren bei den Tlingit nicht gerade beliebt, da sie befürchteten, nach dem Tod durch Ertrinken in eben ein solches Tier verwandelt zu werden. Der Tod durch Ertrinken war für die Tlingit mit die schlimmste Todesart, da der Körper des Ertrunkenen nicht geborgen werden und somit keine Verbrennung des Leichnams stattfinden konnte. Dies wiederum hatte zur Folge, dass eine Wiedergeburt der Seele unmöglich war und der Verstorbene für immer verloren und dem Reich der Landotter preisgegeben war.

Bei einem Head-Canoe-Modell aus der Sammlung des Peabody Museums der Harvard Universität, das bei Vaughan und Holm (1982:46) abgebildet wird, findet sich ein brisantes Thema, nämlich der mit seinen eigenen Haaren gefesselte Schadenszauberer. Diese Thematik kommt vor allem auf den Austernfischerrasseln von Schamanen zum Ausdruck. Holm vermutet, dass derartige Figuren möglicherweise bei kriegerischen Auseinandersetzungen an Kanus befestigt wurden (Vaughan und Holm 1982:46).

Wardwell (1996:89) konstatiert, dass Landotter-Figuren primär an den Kanus von Häuptlingen oder aber verdienten Kriegeren angebracht wurden. Er bezieht sich in seiner Argumentation vor allem auf eine Landotterskulptur, die für ein Kanu eines Tlingit-Kriegers

aus Sitka namens *Jinsatiyi* angefertigt wurde. Diese Figur, die Wardwell zwischen 1840-1860 datiert, wurde von Shotridge 1918 in Sitka erworben und befindet sich heute im University Museum von Pennsylvania in Philadelphia (Kaplan und Barsness 1986:203; Shotridge 1922:57-58). Wardwell (1996:320) notiert des Weiteren, dass diese Landotterfiguren gelegentlich als Wappen an besonders verdiente Krieger der Tlingit, Haida und Tsimshian verliehen wurden und beziehen sich weniger auf die übernatürlichen Fähigkeiten dieses Tieres, wie es in der schamanischen Kunst thematisiert wird.

Interessant erscheinen in diesem Zusammenhang die Beobachtungen von Emmons, nach denen Landotterfiguren, ähnlich wie Amulette, im Feuer erwärmt und vom Schamanen auf die kranken Körperstellen des Patienten gelegt wurden (Wardwell 1988:89; Wardwell 1996:320).

Schamanische Motive, wie z.B. der Octopus, wurden auch auf Paddeln künstlerisch umgesetzt (s. Fitzhugh und Crowell 1988:157; Abb.190). Erklären lässt sich das häufige Vorkommen schamanischer Themen auf Kanus unter anderem durch eine apotropäische Intention. Diese kann im Sinne einer psychologischen Kriegführung interpretiert werden, da Schamanen häufig Kriegszüge begleiteten (MacDonald 1996:133).

Ein weitere Besonderheit des bereits angesprochenen Tlingit-Modells der Sammlung der Harvard University sind die unterschiedlich bemalten Längsseiten des Kanus. Hierzu wäre anzumerken, dass gerade formale Abweichungen vom stilistischen Kanon, wie beispielsweise auch die leichte Asymmetrie bei Masken, den Sinn hatten, eine Steigerung der Ausdruckskraft zu bewirken. Demonstriert wurde somit, dass die jeweiligen Objekte keinesfalls profaner Natur waren (Wardwell 1996:20).



### 5.2.3.4 Modelle des Nördlichen Typs



**Abbildung 15: Modellkanu des Nördlichen Typs; Tlingit; Staatliches Museum für Naturkunde und Vorgeschichte Oldenburg**

Weltweit sind heute nur ca. 70 Exemplare des Nördlichen Typs bekannt, von denen sich wiederum 16 in europäischen Sammlungen<sup>51</sup> befinden (Wright 1996:119-123). Zu Letzteren gehört auch ein Modell (s. Abb.15) aus der Oldenburger Kuprianov-Sammlung (1836-40).

Der zentrale Bereich des Kanus ist schwarz gehalten, was nach Holm (Vaughan und Holm 1982:45) typisch für Kanus des späten 19. Jahrhunderts ist. Bei Emmons (1991:91) kann man nachlesen, dass Kanus zur Abdichtung mit einer Mischung von Kohle und Seelöwenöl geschwärzt wurden. Dargestellt wird auf dem Oldenburger Modell der mythische Seewolf Wasco, ein Mischwesen von Wolf und Wal. Für diese Vermutung spricht zumindest der typisch nach oben gebogene Schwanz - ein ab 1810 sehr beliebtes Motiv.<sup>52</sup> Im Gegensatz zum Tallinner Modellkanu wurde hier auf Formlinien verzichtet.

Eine interessante Variante des Nördlichen Typus sind Kanus mit europäischer Crew. Bei einem Modell des American Museum of Natural History (Wright 1996:19936) sitzen zwei



**Abbildung 16: Modellkanu; Musée McCord d'Histoire Canadienne, Montreal**

paddelnde, mit grauen Uniformen und Schirmmützen bekleidete Weiße in einem Modellkanu. Dass es sich hier nicht um Indigene handelt, wird zum einen durch die auffälligen Schnurrbärte und zum anderen durch die übergroßen Nasen der Insassen deutlich.

Ein Kanu-Modell des Musée McCord d'Histoire Canadienne in Montreal (s.Wright 1996:19997) zeigt eine Gruppe von vier Reisenden (s. Abb.16).

<sup>51</sup> Museum für Völkerkunde, Basel; National Museum Dänemark, Kopenhagen; Hamburgisches Museum für Völkerkunde, Hamburg; Ipswich Borough Council Museums & Galleries, Ipswich; National Museums & Galleries on Merseyside, Liverpool; Museo de América, Madrid; Manchester Museum, University of Manchester; Institut für Anthropologie, Moskau; National Museum Finnland, Helsinki; National Museum of Ireland, Dublin; Universitetets Etnografiske Museum, Oslo; Pitt Rivers Museum, University of Oxford; National Museums of Scotland, Edinburgh; Museum für Völkerkunde, Wien.

Die zentrale und größte der geschnitzten Figuren trägt einen Hut mit vier "Potlatch-Ringen" und sitzt unbewegt in der Mitte des Kanus. Der mittlere Platz galt allgemein als Ehrenplatz, das vermerkt zumindest Sproat (1966:18).<sup>53</sup> Die Figur am Bug ist wohl niederen Ranges, da sie als Kopfschmuck nur einen schlichten Zedernbasthut trägt. Auffallend sind die ebenmäßigen Gesichtszüge, wobei die Mimik unbewegt bleibt. Die beiden am Heck platzierten Figuren sind vermutlich nicht indigener Herkunft. Hierfür sprechen ihre extrem großen und gekrümmten Nasen sowie ihre gestikulierende Körpersprache. Die hintere Figur, wahrscheinlich ein Europäer mit Bart, trägt einen Helm und beugt sich lachend nach hinten. Die Figur vor ihm ist wahrscheinlich von niedrigerem Rang, da sie keine Kopfbeckung und Oberbekleidung trägt und kleiner ist.

#### 5.2.4 Resümee

Nach Holm (Vaughan und Holm 1982:42) ist nicht der Totempfahl, sondern das Kanu das typische Emblem der Nordwestküste, da es repräsentativ für den einzigartigen Lebensstil an der Nordwestküste steht. Dabei waren Kanus nicht in erster Linie reine Transportmittel für Personen und Nahrung, sondern wurden vielmehr als Vehikel verstanden, mit denen man äußerst wichtige Verbindungen zur Außenwelt knüpfen konnte. Kanus konnten bei Potlatches verschenkt oder aber ähnlich wie Kupfer und Chilkat-Decken zerstört werden. In kanuförmigen Behältern wurde während eines großen Potlatches auch Nahrung serviert, die wie das Kanu ebenfalls Reichtum symbolisierte. Dieser Reichtum wurde durch das Mischwesen *Gonakedeit* auch mythisch begründet.

Head Canoes werden einzig und allein anhand von Bildquellen und Modellen dokumentiert. In den verschiedenen Sammlungen befindet sich kein Exemplar in Originalgröße. Archäologische Funde und frühe Kanus, die Cook während seiner dritten Reise sammelte, beweisen, dass Modellkanus nicht ausschließlich für europäische und amerikanische Reisende angefertigt wurden. In der Forschung bislang kaum beachtet ist die Tatsache, dass Modellkanus ein wichtiger Bestandteil des Schamaneninventars waren. So begleiteten Schamanen, die für die Kontakte mit der übernatürlichen Welt verantwortlich waren und Unheil abwehren sollten, in ihren großen Reisekanus Kriegszüge. Auffällig sind auch schamanische Themen auf Kanus und Paddeln, wie z.B. Landotter-Personen,

---

<sup>52</sup> Holm persönliches Gespräch, Burke Museum, Seattle im September 1996.

Schadenszauberer oder auch Tiere, die mit Schamanen verbunden wurden. Formale Abweichungen vom stilistischen Kanon, wie die aus der schamanischen Kunst bekannte Asymmetrie, lassen sich ebenfalls bei Modellkanus beobachten.

Darüber hinaus konnten Kanus auch die Funktion eines "Katalysators" übernehmen. Dieser ermöglichte es dem Schamanen, Kontakt mit seinen Schutzgeistern aufzunehmen, die ihn dann auf den kosmischen Reisen unterstützen sollten. Die Grenzen zwischen schamanischer und profaner Kunst sind fließend, und das häufige Auftreten schamanischer Themen sollte möglicherweise auch eine apotropäische Wirkung erzielen. Interessant ist die Existenz eines Krankheitskanus, das für die Verbreitung von europäischen Krankheiten verantwortlich sein sollte. Ein weiterer von der kunstethnologischen Forschung kaum beachteter Aspekt ist die holistische Sichtweise von Kanus: Diese waren nicht nur einfacher Gebrauchsgegenstand, sondern wurden de facto als Lebewesen mit verschiedenen Körperteilen aufgefasst. Das Head Canoe wurde beispielsweise von den Tlingit als "Säugling" in die Gemeinschaft mit aufgenommen. Außerdem wurden Kanus getauft und nach Ablauf ihrer "treuen" Dienstzeit verbrannt und betrauert.

Kanus verbanden an der Nordwestküste nicht nur die Menschen der diesseitigen Welt, sondern waren das Bindeglied par excellence für den Kontakt mit der jenseitigen Welt. Das "Totenkanu" transportierte die Seelen Verstorbener mit zahlreichen sozialen Kontakten über einen großen Fluss in das Totenreich.

---

<sup>53</sup> Nach Emmons (1991:94) saß die ranghöchste bzw. Ehrenperson stets am Heck und steuerte.

## 5.3 Holzpfeifen

### 5.3.1 Verwendung von Tabak im indigenen Kontext

Eine wesentliche Funktion von Tabak und Holzpfeifen war die eines Mediums, anhand dessen die Verbindung zum Jenseits und somit zum Reich der Toten hergestellt werden konnte. Brown (1998:95) sieht in den Holzpfeifen das geeignete Instrument, um Botschaften in andere kosmische Schichten zu übermitteln. Aufsteigender Rauch aus Pfeifen oder der Feuerstelle sollte den Toten nicht nur Freude bereiten, sondern auch die Reise des Verstorbenen ins Totenreich unterstützen. Insofern kann Tabakrauch durchaus als eine Art Psychopompos verstanden werden (MacDonald 1996:94; Vaughan und Holm 1982:129).

Augenzeuge einer Bestattungszeremonie, bei der Holzpfeifen benutzt wurden, war Emmons 1888 in Hoonah<sup>54</sup> auf Chichagov Island (Emmons 1991:391-394). Am Tag nach der Bestattung eines Schamanen wurde ein Totengedenkfest vom *Ka-gwan-tan* [Wolf 1] - Clan abgehalten, bei dem der Clan der Witwe, der *Tuck-dane-tan* [Raben 16] - Clan, Gäste einlud (Emmons 1991:394; vgl. Kan 1989:38).

When all had assembled, bunches of the long, black leaf tobacco, gunge [gánc], were handed to the ushers by members of the dead shaman's family. The donor's name was called out when it was handed to the brother of the deceased, who, in turn, handed it to an old man at his side, who cut it up for smoking. After all the tobacco had been received, four or more strands were put in the fire at each corner and burned as an offering to the spirit of the dead who was believed to receive it as it was given. The box of old family pipes, carved in animal figures claimed as family [lineage?] and as clan crests, representing bears, eagles, sharks, whales, etc., was brought out. [These animals, if the "whale" was the Killerwhale, are all Wolf moiety crests]. The pipes were filled, lit, and handed to the most honored guests, commencing with the women who smoked only a little while and then handed them to their men [clan brothers]. Most of the guests provided their own pipes, which were already filled, or tobacco was given to them. For some time they smoked in silence, some having their pipes refilled. Then a Tuck-dane-tan [Raven 16] standing by the fire, broke off pieces of tobacco and, throwing them into the fire, called out "A gift to \_\_\_," giving the names of those long dead, the most honored of the family [clan] he [who had made the gift] had been prompted by the brother of the deceased. The remainder of the tobacco was distributed by the ushers to the guests, the amounts being proportional to social standing of the recipients.

Beschrieben werden hier von Emmons die verschiedenen Arten des Tabakgenusses, wie das Rauchen in geschnitzten Holzpfeifen. Von Bedeutung war auch das Tabakopfer für besonders hoch geschätzte Familienmitglieder, denen zu Ehren Tabak in einer Feuerstelle verbrannt wurde. Emmons Beobachtungen (1991:273) zufolge wurden während des Tabakopfers die Worte "*tok a dy*" [*du xe'de*] ausgerufen, was so viel wie "für seinen Mund" bedeutet. Ebenfalls skandiert wurden die Namen von Persönlichkeiten, die schon lange Zeit verstorben

---

<sup>54</sup> Emmons erwarb einige der Pfeifen, die während dieses Rauchfestes in Hoonah verwendet wurden (Emmons 1991:394).

waren. Die Tlingit waren der festen Meinung, dass Tabak auf demselben Weg wie die Seele der Verstorbenen, nämlich durch Verbrennung, ins Totenreich gelangte. In diesem Zusammenhang nicht von der Hand zu weisen ist gewiss der olfaktorische Faktor von Tabak: So war die indigene Bevölkerung insbesondere von den angenehmen Düften, die beim Verbrennen des Tabaks freigesetzt wurden, angetan (Emmons 1991:154). An der Nordwestküste verbreitet war auch die Vorstellung, dass es sich bei Pfeifen und Tabak um ein Geschenk der Toten handle, mit dem Gastgeber sowie Gäste geehrt werden sollten (Emmons 1991:273).

Berichtet wird außerdem von geschnitzten Holzpfeifen, die nur an einem besonderen Ort aufbewahrt und von Ehrengästen benutzt werden durften. Die meisten Gäste brachten jedoch ihre eigenen gefüllten Pfeifen zu einem Fest mit. Emmons beobachtete auch Frauen, die Pfeife rauchten.

Tabak wurde bei den Tlingit zu verschiedenen rituellen Anlässen geraucht. Von großer Bedeutung war das so genannte Rauchfest, das im Rahmen der Totenwache stattfand. Dieses Fest wurde *s'eik yis ku.éex'*<sup>55</sup> genannt. "*Seik*" bedeutet so viel wie rauchen, und "*ya.eex*" könnte mit "jemanden auf ein Fest einladen" übersetzt werden (Kan 1989:113).

In der Regel wurde Tabak in den Nächten vor oder zumindest in der unmittelbaren Nacht vor der Leichenverbrennung geraucht (Kan 1989:113,114). Dabei war die Länge der Totenwache primär von der sozialen Stellung des Verstorbenen abhängig. Vier Tage zwischen Tod und Einäscherung waren die Regel, allerdings wurden für Personen hohen Ranges acht<sup>56</sup> Tage Wache eingeräumt. Gelegentlich ging die Totenwache mit einem kleinen Fest einher, bei dem die Leibspeise des Verstorbenen serviert wurde (de Laguna 1972:533; Kan 1989:34; Swanton 1909:372-373). Das Rauchfest nahm innerhalb der Bestattungszereemonien eine besondere Stellung ein, welche durch die symbolische Reinheit des Tabaks bzw. die Trockenheit des Rauches im Vergleich zu anderen Substanzen begründet wird. Kan (1989:114) sieht eine enge

---

<sup>55</sup> Dieses Fest ist auch unter den Namen "*seq-yis duwa'ix*" bekannt, das hier ebenfalls mit "zum Rauchen eingeladen" übersetzt wird (1972:533). Emmons berichtete außerdem von dem Rauchfest *sakis ko-eek*, das nach der Einführung des Tabaks das einfache "Kautabakfest" ersetzte (Emmons 1991:273).

<sup>56</sup> Die Zahl acht war im rituellen Bereich von besonderer Bedeutung. Der Körper wurde in acht Knochen bzw. Gelenke (rechts, links: Brachium, Antebrachium/ Femur, Tibia/Fibula) aufgeteilt, die den lebenden Menschen symbolisierten. Diese acht Knochen wurden von oben nach unten im Uhrzeigersinn gezählt, da man glaubte, dass dies die Richtung der Sonne, des Lebens, der Gesundheit und der Wiedergeburt sei (Kan 1989:50f; de Laguna 1972:761). Die Zahl acht war vor allem im schamanischen Bereich von Bedeutung, da der Krake (ein hochintelligentes Wesen) acht Arme besaß und sich durch Änderung der Hautfarbe, Form oder perfekt an seine Umwelt anpassen konnte. Der Körper eines verstorbenen Schamanen wurde achtmal um das Haus getragen, seine Visionssuche dauerte acht Tage, er hatte häufig acht Schutzgeister und trug sein Haar zu acht Zöpfen geflochten (Wardwell 1996:95f).

Parallele zwischen dem Rauchfest, wo durch die Verbrennung von Tabak Substanzen wie Kohle, Asche und Rauch freigesetzt wurden, und der Verbrennung des Leichnams, welcher in eben diese Substanzen transformiert wurde.

Im Zeitraum zwischen der Verbrennung der Leiche und dem Gedenkpotlatch wurden je nach Rang des Verstorbenen und seiner weiblichen Verwandtschaftslinie mehrere Gedenkfeste abgehalten. Das erste Fest nach der Einäscherung, das im Übrigen denselben Namen hatte wie das Fest zur Totenwache, ähnelte dem Rauchfest. Jedoch fiel es, was die Anzahl der Mahlzeiten und die Größe der Geschenke betrifft, bescheidener aus (Kan 1989:37). Während der Zeremonie bot die Verwandtschaft mütterlicherseits den Trauergästen Tabak an. Alle Anwesenden, Frauen und Kinder eingeschlossen, mussten Tabak rauchen oder wenigstens kauen. Eine kleine Menge Tabak wurde in die vier Ecken der Feuerstelle gegeben.

Tabak wurde jedoch nicht nur anlässlich der Totengedenkfeste, sondern auch zu anderen Gelegenheiten, wie z.B. beim Bau eines neuen Hauses oder bei der Bewirtung von besonderen Gästen, gereicht. Tabakopfer sollten primär das Wohlwollen und die Großzügigkeit von höheren Mächten sichern (Brown 1995:122; Kan 1989:114; Swanton 1909:342). Sie wurden aber auch bei der Seehundjagd an die in den Eisbergen wohnenden Mächte verrichtet (Emmons 1991:157). Außerdem sollen die Nordwestküstenbewohner Tabak ins Wasser geworfen haben, wenn sie mit ihren Kanus an einem Schamanengrab vorbeifuhren (Kan 1989:322, fn. 25).

### 5.3.2 Botanische Einordnung

Tabak war die einzige Pflanze, die von den Tlingit<sup>57</sup> und den Haida an der Nordwestküste schon vor Ankunft der Europäer kultiviert wurde (Vaughan und Holm 1982:126). Emmons (1991:154-155) war zunächst der Auffassung, dass die Yakutat-Tlingit die Tabakpflanze bei der Bärenjagd im Landesinneren entdeckten und mit nach Hause brachten. Zu einem späteren Zeitpunkt revidierte er jedoch seine Meinung und bezog sich primär auf Haida-Mythen, denen zufolge die Ursprünge des Tabaks am Oberlauf des Stikine Flusses zu finden sind (Emmons

---

<sup>57</sup> Sowohl indigener als auch importierter Tabak wurden im Allgemeinen *gunge* [*gánc*] genannt. Der indigene Tabak war jedoch auch als *lingít gancí* bekannt (Emmons 1991:153).

1991:155). Die Mythen der Tlingit verweisen wiederum auf den Raben, der die Menschen lehrte, Tabak anzubauen und zu kauen (Emmons 1991:155; Swanton 1909:89).

Nicht eindeutig ist die botanische Klassifizierung dieser Spezies. Frühe Reisende wie Malaspina, Dixon, Marchand, Ingraham und Vancouver beobachteten bereits im 18. Jahrhundert bei den Tlingit sowie bei den Haida tabakähnliche Pflanzen (de Laguna 1972:35; Emmons 1991:153; Vaughan und Holm 1982:126). Die von Menzies und Dixon gesammelten Tabakpflanzen wurden als *Nicotinana quadrivalvis* Push, var. *Multivalvis* (Lindl.) Mansf. klassifiziert (Emmons 1991:153). Ein ähnliches Ergebnis brachten auch Proben, die Emmons 1883 von einer in Haines lebenden Tsimshian-Frau erstand. Diese Proben wurden als *Nicotiana multivalvis* und als *Nicotina quadrivalvis* klassifiziert (Emmons 1991:153).

Diese Tabakarten, im indigenen Sprachgebrauch auch als "gAnte" bezeichnet, wurden von den Tlingit und den benachbarten Gruppen allerdings nicht geraucht, sondern lediglich gekaut bzw. gesaugt (de Laguna 1972:35). In erster Linie konsumiert wurde der Tabak im Rahmen von Bestattungsritualen von Frauen und Männern, teilweise sogar von kleinen Kindern (de Laguna 1972:411). Zu diesem Zwecke wurden Tabakblätter getrocknet und anschließend zu Pulver zermahlen. Mitunter wurde dem Kautabak Zedernasche oder auch Kalk von verbrannten Muscheln beigemischt, danach verarbeitete man ihn unter Beimengung von Fichten- oder Zedernharz in erbsengroße Pellets (de Laguna 1972:411; Emmons 1991:155; Graburn 1996:49; Krause 1885:307; Suttles 1990:24; Vaughan und Holm 1982:126; Wright 1979:40).<sup>58</sup> Der Zusatz von Asche bzw. Kalk diente wahrscheinlich primär dazu, die Wirkung des Hauptalkaloids Nikotin zu verstärken, wodurch ein leicht berauschender Effekt erzielt wurde.

Berichtet wird unter anderem auch von importiertem Tabak, der ebenso wie der indigene gekaut wurde. Jedoch wurde hier auf die Beimengung von Kalk verzichtet, da die Importware auch ohne weitere Zusatzstoffe äußerst stark war. Zu jener Zeit sollen auch hölzerne Mörser in Mode gekommen sein (Emmons 1991:155).

Krause (1885:158) berichtet ausführlich von so genannten Rauchfesten, bei denen die Gäste so lange und ausgiebig rauchten, bis sie sich in einem rauschähnlichen Zustand befanden. Erwähnung findet bei ihm eine botanisch nicht genau identifizierte, lupinenartige Wurzel, die die Indigenen dem Tabak beimischten und als "kantak" bezeichneten. Der Genuss des Endproduktes soll eine hervorragende berauschende Wirkung gehabt haben. Jedoch waren

---

<sup>58</sup> Die Horse-Clam-Muschel (*Saxidomus giganteus*) wurde häufig hierzu verwendet (Emmons 1991:153).

diese Pellets, wie Emmons (1991:155) konstatiert, wahre Luxusartikel, die nur zu ganz besonderen Anlässen, wie z.B. Potlatches, konsumiert wurden. So wurden solche Pellets beispielsweise im Rahmen eines Potlatches in Sitka im Jahre 1885 gereicht (Emmons 1991:155).

### 5.3.3 Importierter Tabak und Pfeifen

Nach dem Import von verschiedenen Tabaksorten und Pfeifen durch russische Seeleute Ende des 18. Jahrhunderts gehörte Tabak bei den Tlingit sowie den Haida zum fest integrierten Bestandteil des traditionellen Bestattungszyklus. Tabak erfreute sich jedoch schon bald so großer Beliebtheit, dass man ihn auch außerhalb des rituellen Bereichs zu profanen Anlässen konsumierte (Graburn 1996:49; Suttles 1990:24; Turner und Taylor 1972:252). Da importierter Tabak zumindest anfangs sehr teuer war, wurde er mit indigenem Tabak und Zedernstücken gestreckt (Gunther 1966:51; Wardwell 1988:118). Ende des 19. Jahrhunderts hatte importierter Tabak eine derartige Bedeutung erlangt, dass er die indigenen Tabak-Kultigene vollständig ablöste. Dieser Tabak, der hauptsächlich in Südrussland und in der Mandschurei angebaut wurde, war einer der bedeutendsten Artikel des russisch-indigenen Handels (Fitzhugh und Crowell 1988:234, 235; Graburn 1996:49). Im 19. Jahrhundert galt Tabak an der Nordwestküste darüber hinaus als Währung (Emmons 1991:157).

Bei den ersten Pfeifen, die von den Europäern importiert wurden, handelte es sich wahrscheinlich um Meerschaum-Pfeifen.<sup>59</sup> Diese waren eher zerbrechlicher Natur und wurden nach Wright (1979:40), durch Pfeifen aus Holz und Stein ersetzt. Letztere wurden im indigenen Sprachgebrauch als *suck-ta-kate* bezeichnet, was so viel wie "Rauch-Behälter" bedeutet. Unterschieden wurde bei diesen Rauchutensilien in erster Linie zwischen denen, die zu profanen und solchen, die zu zeremoniellen Anlässen verwendet wurden. Bei den nichtzeremoniellen Pfeifen handelte es sich in der Mehrzahl um europäische Importware. Die bei Zeremonien verwendeten Pfeifen hingegen wurden von der indigenen Bevölkerung selbst hergestellt. Das zur Herstellung der Pfeifen verarbeitete Holz, wie Walnuss, Eiche oder andere dunkle Hölzer, war jedoch zumeist nichtindigener Herkunft. In der Regel handelte es

---

<sup>59</sup> De Laguna berichtet (1972:411) von einer alten und sehr geschätzten Meerschaumpfeife im Besitz eines Teqwedi-Oberhauptes in Yakutat, die nur zu Totengedenkfeiern verwendet wurde.



sich hier um Treibholz oder aber das Holz von Schiffen bzw. ausgedienten Musketen und Gewehren (Emmons 1991:157; Wyatt 1984:40).<sup>60</sup>

Der Import von europäischem Tabak erfolgte im Übrigen ungefähr zeitgleich mit der Einführung der Muskete. Während 1792 die Tlingit der Yakutat Bay noch keine Feuerwaffen besaßen, sollen zur gleichen Zeit in Sitka Kanus mit zwei bis drei dieser Waffen ausgerüstet gewesen sein (Wike 1951:43). Im frühen 19. Jahrhundert waren Schusswaffen dann an der gesamten Nordwestküste anzutreffen obwohl viele Händler verhindern wollten, dass Waffen in die Hände der indigenen Bevölkerung gelangten (Holm 1987:202).

Wie schon erwähnt, gehörten ausgediente Musketen zu den wesentlichen Rohstofflieferanten zur Herstellung von Pfeifen. Außerdem wurde ihr Holz je nach Bedarf auch zur Fertigung von Werkzeugen, Haarschmuck, kleinen Schnitzereien und Dolchgriffen verarbeitet. Aus den Gewehrkolben schnitzte man den Pfeifenkopf, wobei aus dem Gewehrlauf meist die Pfeifenöffnung gefertigt wurde (Fitzhugh und Crowell 1988:61; Vaughan und Holm 1982:127; Wardwell 1988:118). Eine Pfeife (s. Wright 1996:33234) aus dem Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology in Berkeley ist sogar mit zwei Gewehrläufen ausgestattet. Die hölzernen Pfeifenstiele sind nur in seltenen Fällen erhalten. Die meisten Pfeifenköpfe wurden aus Waffen vom Kaliber 58, dem üblichen Kaliber der "Northwest-Gun" gefertigt. Diese Art von Muskete wurde in ganz Nordamerika und auch an der Nordwestküste vertrieben (Vaughan und Holm 1982:127).

Die größeren, ungefähr vom Kaliber 70, stammen häufig von Militärwaffen des frühen 19. Jahrhunderts. Der Großteil der Waffen, die zur frühen Zeit des Pelzhandels an die Nordwestküste gelangten, waren Militärwaffen. Später wurden meistens Musketen, die vor allem in England für den Pelzhandel hergestellt wurden, verwendet (Vaughan und Holm 1982:128).<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Nur sehr wenige Pfeifen wurden aus Stein oder Horn angefertigt (Vaughan und Holm 1982:126). Hoch stehende Personen besaßen mehrere Pfeifen, die bei zeremoniellen Anlässen an Ehrengäste verteilt wurden (Emmons 1991:157).

<sup>61</sup> Musketen waren besonders während des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts auf See im Gebrauch. Diese Waffen, die mit einem flachen Gewehrkolben und schweren Messingteilen ausgestattet waren, sind bis in das 19. Jahrhundert üblich. Messing war auf hoher See weniger anfällig für Rost und die flachen Gewehrkolben ermöglichten eine platzsparende Aufbewahrung an Bord. Die ersten Waffen mit Aufschlagzündern mit einem Standardkaliber von 0,753 wurden ab 1839 verwendet (Verity 1992:5).

### 5.3.4 Zur Ikonographie der Holzpfeifen

Trotz der großen Zahl von Holzpfeifen in europäischen und amerikanischen Sammlungen existieren zur Ikonographie der Holzpfeifen keine systematischen Untersuchungen. Holm und Wright (1996) führen auf ihrer Videodisk ca. 200 Pfeifen aus 35 Sammlungen auf.<sup>62</sup> Ikonographisch lehnen sich diese Pfeifen meist an indigene Themen an. Dargestellt werden vor allem einzelne Tiere, wahrscheinlich Wappen, aber auch Gruppen von Tieren und anthropomorphe Wesen. Einige dieser Pfeifen orientieren sich an europäischen Vorbildern.<sup>63</sup>

In der Bendel-Sammlung des Übersee-Museums in Bremen (s. König 1993:30; Haberland 1979:114, Abb. D-17) befindet sich eine Pfeife (C371), die ein mythisches Thema illustriert. Dargestellt wird bei diesem Exemplar der Kulturheros Rabe, der die Menschen aus der Muschel hervorlockte. Pfeifen mit einer mythischen Thematik waren an der Nordwestküste sehr beliebt und dementsprechend zahlreich vertreten. Eine Pfeife, die der aus der Bremer Sammlung ähnelt, jedoch von weniger feiner Machart ist, befindet sich im Museum für Anthropologie und Ethnographie in St. Petersburg (s. Wright 1996:33244).

Das Motiv des Raben findet man auf ca. 30 Pfeifen der Holm-Wright-Videodisk. Interessanterweise wird bei einigen Exemplaren lediglich der Rabenkopf gezeigt, wie z.B. bei einer von Edward Fast erworbenen Pfeife des Peabody Museum der Harvard University.<sup>64</sup> Ein häufig auf Pfeifen verwendetes Motiv ist der Rabe mit der Sonne im Schnabel (Wright 1996:33268). Angespielt wird hier auf die Tlingit-Mythe des Raben, der die Sonne gestohlen haben soll (s. Wright 1996:33248).

Dass Pfeifen zum wertvollsten Besitz einer Gruppe gehörten, beweist unter anderem die "*Double Killer Whale*"-Pfeife aus dem Burke Memorial Washington State Museum in Seattle (s. Abb. 17). Das Stück, das von Emmons in Wrangell erworben wurde, gehörte einst Chief Shakes VI. Diese Pfeife war Teil einer Objektgruppe der am meisten geschätzten *at.oow* des

---

<sup>62</sup> Ungefähr 50 Holzpfeifen befinden sich in ca. 13 europäischen Sammlungen (Museum of Mankind, British Museum, London; Historisches Museum Bern; Cambridge University Museum of Archaeology and Anthropology; Dänisches Nationalmuseum, Kopenhagen; Horniman Museum, London; Linden Museum, Stuttgart; National Museums & Galleries on Merseyside, Liverpool; Museum für Anthropologie und Ethnographie, St. Petersburg; Staatliches Museum für Völkerkunde, München; National Museum Finnland, Helsinki; National Museum Irland, Dublin; National Museums of Scotland, Edinburgh; Übersee Museum, Bremen).

<sup>63</sup> Hölzerne Schiffspfeifen, die in der Mehrzahl europäische Motive bzw. den Europäer und dessen Umfeld thematisieren, werden unter einem eigenen Unterpunkt (7.1) behandelt.

<sup>64</sup> Fast, der von 1867 bis 1868 als Offizier in Sitka stationiert war, legte die umfangreiche Sammlung des Peabody Museum der Harvard Universität an. Hierin befinden sich ca. 22 Pfeifen, die von Fast gesammelt wurden und für die leider keine Dokumentation existiert (Vaughan und Holm 1982:126).



**Abbildung 17: "Double Killer Whale"-Pfeife; Tlingit; Burke Museum, Seattle (C371)**

*Nanyaai* Clans, dessen Wappen zwei Rücken an Rücken liegende Orca abbildet, die von einem Hut mit Ringen flankiert werden. Zu dieser "Double Killer Whale"- Objektgruppe gehörte auch ein sehr alter holzgeschnitzter Hut.

Zum kulturellen Kontext dieser Objektgruppe liefert eine Fotografie aus dem Archiv des Peabody Museum der Harvard University wertvolle Informationen. Die 1886 von Partridge gemachte Aufnahme, zeigt Chief Shakes vor seinem Haus auf Shakes Island, Wrangell, mit einem Walhut und einer Holzpfeife vor einem Totempfahl. Auf diesem Pfahl wird ein Wesen dargestellt, das einen Walhut trägt. Ein zweiter Totempfahl, der ebenfalls auf diesem Foto abgebildet ist, trägt den Namen "Bear up the Mountain" und thematisiert eine Mythe des *Nanyaayi*-Klans. Der zufolge soll der Klan auf der Flucht vor einer großen Flutkatastrophe in mythischer Urzeit von einem Grizzly-Bären begleitet worden sein. Letzterer repräsentiert seitdem das Klan-Wappen (Holm 1987:195).

Der Kopf sehr aufwändig mit Abalone-Einlagen und Menschenhaar verzierten "Double Killer Whale"-Holzpfeife besteht aus einem Gewehrlauf vom Kaliber 70. Er ist mit Einkerbungen versehen und soll den berühmten Orcahut darstellen (Holm 1987:202).



**Abbildung 18: Pfeifenkopf in Form eines Lachses; Tlingit; Museum der Weltkulturen Frankfurt am Main**

Neben Raben gehören Wale zu den am häufigsten auf Holzpfeifen dargestellten Wesen. Auf der Videodisk sind 20 solcher Pfeifen dokumentiert. Häufig stellt ein Teil des Gewehrlaufes das Blasloch des Wales dar.

Zunächst von Emmons und 1937 dann vom American Museum of Natural History in New York<sup>65</sup> im Tausch erworben, wurde eine hölzerne Tlingit-Pfeife des Museums der Weltkulturen Frankfurt am Main (s. Abb. 18).

Die Museumsdokumentation zufolge soll das Motiv der Pfeife einen Seelöwen darstellen. Nach Holm<sup>66</sup> handelt es sich hier jedoch eher um einen Lachs, wobei der nach unten gerichtete

<sup>65</sup> Die ca. 32 Pfeifen des AMNH erwarb Emmons in Chilkat, Angoon, Hoonah, Kake, Wrangell, Sitka und Stikine.

<sup>66</sup> Bill Holm, persönliches Gespräch, im September 1996, Burke Museum, Seattle.



**Abbildung 19: Pfeifenkopf  
in Form eines Bären;  
Tlingit; Lindenmuseum,  
Stuttgart**

Kopf wiederum auf ein laichendes Tier hindeutet. Der Pfeifenkopf wurde analog zu den bereits erwähnten Beispielen aus einem Gewehrlauf vom Kaliber 58 hergestellt.

Neben Raben und Waldarstellungen zeigt die CD Holzpfeifen mit dem Bären-Motiv. Eine Bärenpfeife (s. Abb. 19) aus der Krongut-Sammlung, die im Laufe des 19. Jahrhunderts angelegt wurde, kam 1901 als Leihgabe der württembergischen Krongutverwaltung in das Lindenmuseum in Stuttgart. Im Inventarbuch des Museums sowie in der Literatur (Schulze-

Thulin 1987:89f) wird für diese Pfeife Vancouver Island als Herkunftsort angegeben. Holm zufolge handelt es sich hier jedoch eindeutig um ein Tlingit-Stück aus importiertem Walnussholz.<sup>67</sup> Der Pfeifenkopf ist aus einem Gewehrlauf vom

Kaliber 58 gefertigt. Eher aufwändig sind die einzelnen Designelemente, insbesondere die Einarbeitung von Metall und Haliotis im Schnauzen- bzw. Augen- und Ohrbereich sowie auf der Rückseite dieser Pfeife. Auf der Videodisk gibt es kein stilistisch vergleichbares Stück. In der Sammlung des Völkerkunde Museums München befindet sich eine Pfeife, auf der ein Bär mit einem Lachs in den Tatzen dargestellt ist. Das Stück ist allerdings eher grob gearbeitet (s. Wright 1996:33252).

Weitere Motive auf Holzpfeifen, die jedoch vergleichsweise weniger häufig thematisiert werden, sind Frösche, Wölfe, einzelne Flossen (s. Wright 1996:33120) - wahrscheinlich von Walen -, Haifische (ebd.:33214), Extremitäten von Bären (ebd.:33311) sowie Bären- (ebd.:33117) und Vogelkrallen (33179). Schamanische Themen wie Kraken (ebd.:33294) werden häufig in Kombination mit anthropo- und teriomorphen Wesen (ebd.:33105) dargestellt. Im Natural History Museum of Los Angeles (ebd.:33219) befindet sich eine Pfeife, die einen mit seinen eigenen Haaren gefesselten Schadenszauberer darstellt.

Um ein sehr individuelles Stück handelt es sich bei einer Pfeife des National Museum of Scotland in Edinburgh (ebd.:33333), auf der ein Schamane mit seiner typischen Krone dargestellt wird, der eine aufwändig geschnitzte und gefasste Holzkiste trägt.

---

<sup>67</sup> s. Fußnote 56

Obwohl bisher nur eine Pfeife des Peabody Essex Museum (ebd.:33325; Haberland 1979:111, Abb. D-12) als Haida klassifiziert wurde, erinnert in einigen Fällen die verschlungene Darstellungsweise an Haida-Argillitpfeifen, so z.B. bei einer Holzpfeife aus dem Völkerkundemuseum in Bern (ebd.:33180). Auffallend ist bei diesem Stück das Motiv der sich berührenden Zungen, welches schon von den Haida-Argillitpfeifen und Tlingit-Rabenrasseln bekannt ist.

An europäische Motive lehnt sich eine Pfeife des Phoebe A. Hearst Museum of Anthropology in Berkeley (ebd.:33231) an. Auf dem Pfeifenkopf ist ein Adler dargestellt, der sich stilistisch an den europäischen bzw. amerikanischen Adler anlehnt (s. dazu 5.5.9.4). Um ein Einzelstück handelt es sich bei einer von Emmons in Yakutat erworbenen Pfeife in Gestalt einer Schiffskanone (MAI/HF 9207; s. de Laguna 1972:1040). Eine Pfeife des National Museum of Scotland, Edinburgh, ist sogar mit einem Gewehrabzug ausgestattet (s. Wright 1996:33335).

### **5.3.5 Resümee**

Holzpfeifen sind ein gelungenes Beispiel dafür, dass europäische Materialien sowie das Konzept des Rauchens nicht einfach von den Europäern übernommen wurden, sondern dass man eigene Pfeifen produzierte, die innerhalb des traditionellen Bestattungszyklus eingesetzt wurden und somit die indigene Art des Tabakgenusses ersetzten. Europäische Materialien und Gebräuche nahmen innerhalb der Todesrituale, welche die Kommunikation zwischen den Lebenden und Toten ermöglichten, eine zentrale Rolle ein. Dass fremde Materialien in Krisensituationen, wie z.B. dem Tod eines Gemeinschaftsmitgliedes eingesetzt wurden, lässt sich möglicherweise durch eine These von MacDonald (1996:94) erklären. Der zufolge gingen vom Tabakrauch die gleichen außergewöhnlichen Kräfte aus, die anfänglich den Europäern zugeschrieben wurden. Besonderen Respekt zollten die Indigenen europäischen Feuerwaffen, die nicht nur rauchten, sondern auch Verletzung und Tod bedeuteten. Möglicherweise wurden Pfeifen gerade deshalb aus Gewehrteilen hergestellt, um so die ominöse Kraft der Feuerwaffen auf die Rauchutensilien zu übertragen (MacDonald 1996:94).

## 5.4 Skulpturen

### 5.4.1 Haida-Skulpturen

Ein gelungenes Beispiel für die Verwendung importierter Werkzeuge ist eine Gruppe sehr individuell gestalteter Haida-Skulpturen. Die Anfertigung derartiger Kunstwerke wäre wahrscheinlich mit traditionellen Stein- und Muschelwerkzeugen kaum möglich gewesen (Emmons 1914:61). Ungefähr zeitgleich mit dem Verkauf von Argillitskulpturen fertigten die Haida auch naturalistische Skulpturen von Frauen und Männern an, die aus Holz geschnitzt sowie gefasst waren. Über ihren kulturellen Kontext ist leider wenig bekannt. Vincent (1995:79) vermutet jedoch, dass solche Figuren eigens für den europäischen Handel produziert wurden. Longfish und Penney (1994:222) ordneten die Skulpturen der Kategorie "Souvenirs" zu. Diese wurden im 19. Jahrhundert an Walfänger und Pelzhändler verkauft, die vor der Küste der Queen Charlotte Islands anlegten, um Proviant zu besorgen.

Allerdings spricht die geringe Anzahl der Objekte von insgesamt vierzehn gegen die Tatsache, dass es sich hier ähnlich, wie bei den weltweit zu Tausenden in Sammlungen befindlichen Argillitskulpturen, um eine etablierte Handelskunst handelt.<sup>68</sup>



**Abbildung 20:**  
Haida-Skulptur;  
Lindenmuseum,  
Stuttgart

Eine der seltenen Haida-Skulpturen befindet sich in der Sammlung des Lindenmuseums in Stuttgart (Abb. s. Schulze-Thulin 1982: C21;259). Es handelt sich hierbei um eine ca. 39 cm hohe Frauenfigur<sup>69</sup>, die als *Nootka*<sup>70</sup> klassifiziert wird (s. Abb. 20). Bereits Boas (1927:184f, pl.IX) macht in seinem Werk "Primitive Art" auf die besondere Schnitzkunst dieses Stückes aufmerksam und klassifiziert es als eine Schnitzerei aus British Columbia jüngeren Herstelldatums. Ein ethnischer Ursprung kann seiner Meinung nach nur aufgrund der Gestaltung der Augenpartie und Gesichtsbemalung ausgemacht werden. Aufschlussreich ist insbesondere der rote Ohrschmuck der dargestellten Frau - ein Hinweis darauf, dass es sich bei der Trägerin um eine Person hohen Ranges

<sup>68</sup> Es handelt sich dabei um sieben einzelne Frauenfiguren - und einer Männer-Skulptur. Sechs Figuren treten hingegen als Paare auf.

<sup>69</sup> Aufgrund ihrer Darstellungsweise und Haltung wurde sie auch häufig als Marienskulptur bezeichnet.

<sup>70</sup> Diese ethnische Einordnung findet man häufig, da vielen Museumskustoden nur Nootka bekannt war (Bill Holm persönliches Gespräch; Seattle im September 1996).

handelt, da es rangniederen Personen wie z.B. Sklaven nicht erlaubt war, sich Ohrlöcher stechen zu lassen.<sup>71</sup> Bei dem Ohrschmuck handelt es sich wahrscheinlich um die so genannten "großen Ohrringe". Diese bestanden aus Strängen von importiertem rotem Kammgarn oder aber aus Wolle (Emmons 1991:242).

Interessant erscheinen in diesem Zusammenhang die Untersuchungen von Boas zur Gesichtsbemalung in British Columbia, die er 1896 in "the Decorative Art of the Indians of the North Pacific Coast" sowie im Rahmen der Jesup North Pacific Expedition (1897-1903) untersuchte. Sein Informant, Charles Edenshaw, unterstützte ihn bei seiner Arbeit in Form von handgefertigten Zeichnungen. Nach Boas besitzen realistische Tiermotive eine höhere Bedeutung als die seiner Meinung nach eher konventionellen, abstrakten Motive der Gesichtsbemalung (Jonaitis 1995:107f). Obwohl auch er einige Motive zeigt, die Frauen schmückten, liefert er nur wenig Informationsmaterial zu der Fragestellung, in welchem sozialen Kontext solche Gesichtsbemalungen auftraten und ob überhaupt eine Differenzierung zwischen einem "männlichen" oder "weiblichen Stil" existierte.



**Abbildung 21:**  
**Skulptur; Haida**  
**Fenimore House**  
**Museum, Cooperstown**

Die meisten Skulpturen sind, ähnlich wie das Exemplar des Lindenmuseums, in Decken der Hudson's Bay Company oder Button Blankets gehüllt. Eine der wenigen Ausnahmen stellt eine besonders realistische, in europäischer Kleidung gekleidete Figur dar, (s. Wright 1996:32672) die sich heute in der Thaw-Sammlung des Fenimore House Museum in Cooperstown befindet (s. Abb. 21). In der Literatur wird dieses Objekt sehr unterschiedlich charakterisiert. Longfish und Penney (1994:222f) ordneten die Figur als Darstellung einer indigenen Prostituierten ein. Nach Vincent (1995:79) handelt es sich hier um eine akkulturierte Haida-Frau, allerdings hohen Ranges. Für letztere Annahme spricht die

Perforation an der Unterlippe, die wahrscheinlich ursprünglich für einen Lippenpflock vorgenommen wurde. Der Lippenpflock, den nur junge Frauen hohen Ranges zur Initiation erhielten, wurde in der Regel während eines Potlatches von einem weiblichen Mitglied der jeweils anderen moiety eingesetzt (Jonaitis 1992:105). Nach de Laguna (1972:444) gab es bereits Anfang des

<sup>71</sup> Nur ranghohen Individuen wurden im Rahmen von großen Potlatches Ohrlöcher gestochen. Das gleiche Privileg galt für Tätowierungen. Allerdings sollen diese Zeremonien bereits zur Zeit des russischen Geistlichen Veniaminov nicht mehr stattgefunden haben, da sie zu kostspielig waren (Olson 1967:68-69).



19. Jahrhunderts nur noch sehr alte Frauen, die einen Lippenpflock trugen. Schon ein Jahrhundert später war diese Praxis dann überhaupt nicht mehr gebräuchlich.

Brown (2000:342) zufolge dokumentieren Skulpturen, wie das Objekt aus der Thaw-Sammlung, hervorragend den Kulturwandel der Haida. Besagte Skulptur datiert er auf ca. 1830, wobei er explizit auf den überproportional großen Kopf verweist. Diese Art der Darstellung war für das traditionelle Kunstschaffen an der Nordwestküste typisch und lässt sich auch bei anderen Objektgattungen wie Totempfählen, der Malerei sowie der Argillitschnitzerei beobachten. Dem traditionellen stilistischen Kanon der nördlichen Nordwestküste entspricht die Ausarbeitung des Gesichtes, insbesondere aber die Heraushebung der Augenbrauen. Was den Kulturwandel der Haida betrifft, so manifestiert sich dieser besonders offensichtlich in der Kleidung der Skulptur. Über einem in der Taille gegürteten Kleid, welches mit einem europäischen geknöpften Kragen und Ärmelaufschlägen versehen ist, trägt die Figur eine rote Stola. Nicht indigener Herkunft ist auch die Tasche, welche sie in ihrer rechten Hand hält. Augenfälligster Fremdeinfluss ist die realistische Darstellung des Faltenwurfs. Diese Abweichung von den Konventionen des traditionellen Haida-Stils konstatiert Brown (2000:342) auch bei Argillit- und Holzschnitzereien, die für den nichtindigenen Markt produziert wurden, aber trotzdem qualitativ sehr hochwertig sind. Die Individualität dieser Skulptur und das besondere Geschick des Künstlers manifestieren sich primär in der Körpersprache der Frau, die Brown zufolge eine würdevolle Belustigung ausstrahlt.



**Abbildung 22: Haida-Skulptur; Cranbrook Institute of Science**

Eine weitere Haida-Skulptur (s. Wright 1996:32545) befindet sich in der Sammlung des Cranbrook Institute of Science (s. Abb. 22). Laut Museumsdokumentation wurde diese Frauenfigur, die ebenfalls im europäischen Modestil gekleidet ist, 1944 aus der Sammlung des Museum of the American Indian (Heye Foundation) erworben. Ursprünglich war das Stück von einem Händler aus London gekauft worden. Einem Vermerk auf der Original-Dokumentationskarte des Museum of the American Indian aus dem Jahr 1945 zufolge, der von Marius Barbeau vorgenommen wurde, stammt diese Skulptur vom selben Künstler wie auch eine Skulptur, die sich heute im Royal Ontario Museum befindet. Bei Letzterer soll es sich um eine Leihgabe für eine Ausstellung von nordamerikanischer Kunst der Modern Art Gallery in New York gehandelt haben. Barbeau vermutet, dass diese Frauenskulptur von Walter Kingego



hergestellt wurde. Dieser war 1903 Übersetzer von J.R. Swanton, der für die Smithsonian Institution tätig war.<sup>72</sup> Barbeaus Informant, Kapitän Andrew Brown, war Sohn des Walter Kingego, der wiederum der Bruder des berühmten Künstlers John Gwaytihl war. Kingego hatte sich vor allem durch seine außergewöhnliche Argillitschnitzerei einen Namen gemacht. Neben der Produktion von Argillitskulpturen soll er außerdem viele große Pfähle geschnitzt haben (Wright 1998:55f).



**Abbildung 23; 24: Haida-Skulptur; Musée d'Ethnographie, Neuchâtel**

1996:32664). Es ähnelt dem Stück aus der Neuchâteler Sammlung insofern, als dass die Figuren mit indigenen Handelsdecken bekleidet sind und Übereinstimmungen in der Machart und den Gesichtszügen aufweisen.

In der Sammlung der Smithsonian Institution befinden sich zwei weitere weibliche Skulpturen, die indigene Frauen mit Handelsdecken abbilden (s. Wright 1996: 32743;32745).<sup>74</sup> Aufgrund der Oberflächengestaltung wie Faltenwurf und Gesichtszüge sowie die Gestaltung der Füße gehört eine der Skulpturen (s. Abb. 25;26) zu

Eher ungewöhnlich ist eine Skulptur aus der Sammlung des Musée d'Ethnographie, Neuchâtel, bei der es sich um die Darstellung einer älteren indigenen Frau handelt, die mit einer Handelsdecke bekleidet ist (s. Abb. 23;24).<sup>73</sup> Sehr individuell gestaltet sind ihre Gesichtszüge und Frisur, eine aufwändige Zopfcreation. Vermutlich vom selben Schnitzer stammt ein anderes Skulpturen-Paar, eine männliche und eine weibliche Figur, das sich heute in Privatbesitz befindet (s. Wright



**Abbildung 25;26: Haida-Skulpturen; Smithsonian Institution, Washington**

<sup>72</sup> Diese Auskunft wurde mir freundlicherweise von Michael Stafford, dem Kurator für Archäologie und Ethnologie des Cranbrook Institute of Science, erteilt (im April 2000).

<sup>73</sup> Ebenfalls mit europäischer Kleidung versehen, jedoch in Bezug auf das Material eher einzigartig ist eine aus Bein geschnitzte Figur (s. Wright 1996:32329), die sich im Detroit Institute of Art befindet.

<sup>74</sup> Dabei handelt es sich um 2 Frauen- und eine Männerfigur.

einem männlichen Pendant (s. Wright 1996:32744). Laut Museumsdokumentation gelangten die drei Skulpturen 1862 durch George Gibbs, einem Juristen mit Abschluss an der Harvard University, nach Washington D.C.. Gibbs, der sich mit 33 Jahren aufgrund seines müßigen Lebenswandels hoch verschuldete, schloss sich auf der Suche nach neuem Glück und vor allem aber nach Gold 1848 dem "*March of the Mounted Rifles*" von St. Louis nach Oregon an. Da er allerdings auch bei der Goldsuche nur wenig erfolgreich war, bezog er in der Nähe von Fort Steilacoom eine Ranch und widmete sich fortan der Geologie, Botanik, Ethnographie und insbesondere der Linguistik der lokalen indigenen Gruppen. Durch seine Tätigkeit als Geologe der US-Regierung im Rahmen des "*Northwest Boundary Survey*"-Projektes lernte er verschiedene ethnische Gruppen der Nordwestküste kennen und verfasste zahlreiche linguistische Studien. 1860 kehrte er wieder an die Ostküste zurück, um dort ausschließlich als Berater der Smithsonian zu arbeiten. Bis zu seinem Tod im Jahre 1873 widmete er sich in erster Linie der Publikation seiner linguistischen Studien. Aufschlußreich ist Gibbs ambivalente Haltung gegenüber der indigenen Bevölkerung. Auf der einen Seite warnte er vor pejorativen Verallgemeinerungen. Andererseits war er in Vertragsverhandlungen involviert und soll junge indigene Frauen in ihren Dörfer "aufgesucht" haben. Die fatalen Auswirkungen des Kulturkontaktes mit den Europäern, wie z.B. Syphilis schrieb er lediglich dem "erotischen" Temperament, der "laxen" Moral sowie der auf Fisch basierenden Ernährung der Indigenen zu (Hinsley 1981:51f).<sup>75</sup>

Außergewöhnlich sind zwei Figurenpaare, die sich in schottischen Museen befinden. Das Skulpturen-Paar aus der Sammlung der National Museums of Scotland in Edinburgh wird lediglich als "Nootka" klassifiziert (s. Abb.27). Es gelangte 1954 als Schenkung von Irene Beasley zusammen mit 171 weiteren Objekten aus der Südsee, Peru, Tibet und einigen Nordamerikanischen



**Abbildung 27: Skulpturen-Paar; Haida; National Museums of Scotland, Edinburgh**

<sup>75</sup> Diese Auskunft wurde mir freundlicherweise von Felicia Pickering, Department of Anthropology, Smithsonian Institution, erteilt (im Mai 2000).

Ethnographica, davon ca. 13 Objekte der Nordwestküste, in die National Museums of Scotland.<sup>76</sup> Vermutlich wurde diese Sammlung von Harry Beasley angelegt (s. Wright 1996: 32725).

Das zweite Skulpturen-Paar befindet sich im Marischal Museum der Universität von Aberdeen (Wright 1996:32508). Aufgrund der Gesichtszüge, Bemalung und Tracht stammt es höchstwahrscheinlich vom selben Künstler wie die Objekte aus Edinburgh (s. Abb. 28).



**Abbildung 28: Skulpturen-Paar, Haida;  
Marischal Museum, Aberdeen**

Beide Männer sind mit einer um die linke Schulter geschlungenen Button Blanket und einem aufwändig verzierten Hemd europäischer Machart bekleidet. Ihre Kopfbedeckung besteht aus einem an der Stirn geknoteten schwarzen Tuch. Nach Emmons (1991:242) wurden dazu schwarze importierte Seidentaschentücher verwendet. Häufig wurden auch Federn in dieses Tuch gesteckt.

Diese Art der Kopfbedeckung lehnte sich an die schottischen Kappen an, die von vielen Angestellten der Hudson's Bay Company in Kanada getragen wurden. Getragen wurde der Kopfschmuck im 19. Jahrhundert sowohl von Tlingit-Männern als auch - Frauen zu zeremoniellen Anlässen. Die Federn waren auch unter dem Namen "*Canadian Feathers*" bekannt. Auffällig ist die Ähnlichkeit der Gestaltung, der quer über die Wangen verlaufenden Gesichtsbemalung sowie der Gesichtszüge, wie z.B. der Nasenpartie, Wangen und Augen.

Die Frauen hingegen halten ihre Arme unter einer Button Blanket verschränkt. Ähnlich frisiert ist das schwarze in der Mitte gescheitelte Haar. Von ähnlicher Art ist auch die Gestaltung der Gesichtszüge. Das Exemplar aus Edinburgh ist jedoch mit einem großen Lippenplock versehen. Die Skulptur aus Aberdeen hingegen zeichnet sich durch detaillierte Gesichtsbemalung aus.<sup>77</sup>

Im Gegensatz zu dem Skulpturen-Paar aus Edinburgh existieren nähere Informationen zu dem Sammler, der die Objekte des Marischal Museum zusammentrug. Beide Figuren sollen Mitte des 19. Jahrhunderts von einem Kapitän Mitchell, der im Dienste der Hudson's Bay Company

<sup>76</sup> Diese Information stellte mir freundlicherweise Lyn Wall, die stellvertretende Kuratorin der National Museums of Scotland (im April), zur Verfügung. Objekte aus der Sammlung von Harry Beasley befinden sich auch im British Museum in London (King 1999:172).

<sup>77</sup> Ein weiteres, sehr ähnliches Einzelstück wird bei Wright (1996:32671) abgebildet. Da es sich in Privatbesitz befindet, sind nähere Angaben leider nicht möglich.

stand, erworben worden sein. Laut Museumsdokumentation<sup>78</sup> wurden sie zwischen 1840 und 1850 von den Haida für den Handel mit Europäern angefertigt. Kapitän Mitchell aus Aberdeenshire kommandierte unter anderem die Schiffe Vancouver, Cadboro, Recovery, Una und Beaver. Außerdem brachte er Goldsucher zu den Charlotte Islands. Den Namen dieses Seefahrers tragen heute noch Mitchell Harbor auf Moresby Island auf den Queen Charlotte Islands sowie Mitchell Bay auf Malcolm Island (Nesbitt 1965:12).

#### **5.4.2 Frauendarstellungen im traditionellen Kunstschaffen der Nordwestküste**

Die Darstellung von Frauen im Kunstschaffen der Nordwestküste wurde bisher in der kunstethnologischen Forschung kaum berücksichtigt. Wright (1986:36) untersuchte die Darstellungen von Frauen in der Argillitschnitzerei der Haida im 19. Jahrhundert. Im Rahmen dieser Untersuchung behandelt sie auch die Abbildung von Frauen im indigenen Kunstschaffen der Nordwestküste.

Die bislang früheste bekannte Abbildung einer Frau befindet sich auf einer kleinen Schnitzerei, die von Cook 1778 in Nootka Sound erworben wurde. Der einzige Hinweis auf das Geschlecht der dargestellten Person ist jedoch nur ein Kleinkind, das im Arm gehalten wird (Museum of Mankind British Museum Cat. No NWCC62). Aus dem späten 19. Jahrhundert stammt jedoch eine eindeutige Frauen-Darstellung, eine ein Kind stillende weibliche Person (s. Holm 1983:116; Fig. 198). Auch die Kwakiutl bildeten Frauen ab, wie z.B. das weibliche mythische Wesen *Dzoonokwa*. Lippenpflocke liefern einen weiteren Anhaltspunkt, anhanddessen Darstellungen des Weiblichen im Kunstschaffen der nördlichen Nordwestküste identifiziert werden können. Aufschlußreich sind auch Wrights Beobachtungen zu Frauendarstellungen auf Argillitpfeifen aus der Periode zwischen 1820 und 1865. Wright unterscheidet im Wesentlichen zwischen zwei Pfeifentypen: Pfeifen, die euroamerikanische Motive zieren und Pfeifen, die traditionelle Haida-Motive zum Thema haben. Ihre Untersuchungen ergaben des Weiteren, dass den beiden Pfeifentypen eine sehr unterschiedliche Darstellung von Frauen zugrunde liegt. Zum besseren Verständnis obiger Diskrepanz beleuchtete Wright die gesamte Bandbreite von Frauen-Darstellungen innerhalb des Kunstschaffens der Haida. Weibliche Wesen finden sich auf Totempfählen, Masken, Kopfaufsätzen, Rasseln und Löffeln. In der Mehrzahl verkörpern sie mythische Wesen,

---

<sup>78</sup> Diese Informationen stellte mir freundlicherweise Neil Curtis, Senior Curator der Historic Collections des

seltener stößt man auf "Portraits" verstorbener Frauen (Wright 1986:36). Wright verweist explizit darauf, dass das jeweilige Geschlecht der dargestellten Personen nur von solchen Betrachtern identifiziert werden konnte, die mit den Mythen der Haida vertraut waren. Interessant sind ihre Untersuchungen zu 208 Argillitpfeifen mit euroamerikanischen Themen und Motiven, die ab 1830 produziert wurden. Zu dieser Zeit waren florale Motive sehr beliebt, des Weiteren Darstellungen von Seekapitänen mit europäischer Kleidung und von Frauen mit euroamerikanischer Kleidung. Auf den untersuchten Pfeifen werden 374 weiße Männer, aber nur 23 Frauen dargestellt. Auffallend ist die Interaktion zwischen den weiblichen Protagonistinnen mit ihrer europäisch zugeschnittenen Kleidung und den langen Haaren und ihrem männlichem Gegenüber. Des Weiteren zieht Wright Verbindungen zu Argillitskulpturen, welche Frauen darstellen (1986:38-40). Interessant ist die sehr individuelle Gestaltung der Details, insbesondere der Kleidung, wie beispielsweise bei einer Argillitskulptur (Wright 1986:44, Abb. 13), auf der eine Frau mit importierter Tasche abgebildet wird. Eine ähnliche Tasche registriert Wright bei dem bereits erwähnten Exemplar aus Cooperstown (Wright 1986:40 Abb. 6). Diese Art von Skulpturen soll zwischen 1840 und 1850 hergestellt worden sein und die Darstellung indigener Frauen zum Thema gehabt haben. Dass es sich sowohl bei den Argillitpfeifen als auch den Skulpturen um Portraits indigener Frauen handelt, ist sehr wahrscheinlich. Wrights Recherchen ergaben, dass im frühen 19. Jahrhundert vor allem alleinreisende amerikanische Pelzhändler die Haida aufsuchten. Vor 1865 war kein Angestellter der Hudson's Bay Company mit einer weißen Frau verheiratet. Mit einer indigenen Frau verheiratet, war der erste Gouverneur Russisch-Amerikas, Baranov. Erst mit Wrangell kam die erste europäische Gouverneursfrau nach Sitka. Nach dieser Zeit hatten alle Gouverneure nur noch weiße Frauen. Für die Haida-Region war es William Collison, der seine Ehefrau als erste weiße Frau auf die Queen Charlotte Islands nach Masset brachte (Wright 1986:41).

Interessanterweise wurden in der Literatur die Haida-Frauenskulpturen mit Prostitution in Zusammenhang gebracht, wie z.B. eine Holzplastik aus Cooperstown. Blackman (1982:43) vermerkt, dass dem Reisenden Caamaño 1792 Sklavinnen von North Island angeboten worden sein. Dass es sich um Frauen niederen Ranges handelt, schließt sie aus der Tatsache, dass diese Frauen keinen Lippenpflock besaßen. Des Weiteren führt sie Berichte des Ingenieurs Francis Poole an, der von 1862-1863 im Bergbau tätig war. Letzterem zufolge soll

Prostitution bei den Haida hoch angesehen gewesen sein, da die Frauen von ihrem stattlichen Verdienst Handelsdecken, Tabak, Whiskey und andere Güter erwerben konnten.

Nach der Errichtung des Hudson's Bay Stützpunktes 1849 reisten viele Haida nach Victoria. Zu dieser Zeit sollen viele Frauen als Prostituierte gearbeitet haben. Der Ausbruch der Pocken und die Verbreitung der Syphilis führte dazu, dass 1862 diese Aufenthalte eingestellt wurden (Blackman 1982:44; Wright 1986:43).

### **5.4.3 Realistische Darstellungen**

Die Beweggründe für die Produktion realistischer Skulpturen konnten nicht eindeutig geklärt werden. Wrights Meinung nach sind die Produktion von Skulpturen sowie deren künstlerische Entwicklung eng mit dem enormen ökonomischen Aufschwung zur Zeit des Pelzhandels verknüpft. Der Pelzhandel war der primäre Garant für den Erwerb neuer westlicher Güter und wurde von daher als sehr positiv betrachtet. Außerdem galt es bei der indigenen Bevölkerung als besonders chic, sich europäisch zu kleiden, was wiederum den hohen Bedeutungsgrad westlicher Importe erklärt. Aufgrund dieser Akzeptanz muss Wrights Hypothese zufolge diese Periode neu interpretiert werden. Argillit- und Holzskulpturen, die euroamerikanische Motive und Themen darstellen, wurden nicht primär produziert, um den Geschmack der weißen Käuferschicht zu befriedigen. Die Produktion von Skulpturen lässt sich unter anderem auch durch den wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung erklären, der von den Haida positiv aufgenommen wurde. Sheehan (1981:25, 94) hingegen vermutet, dass solche Darstellungen den Fremden auf subtile Art persiflierten.

Eine völlig andere Interpretation für die Produktion realistischer Plastiken hingegen liefert Emmons in seinem 1914 erschienenen Artikel "*Portraiture among the North Pacific Tribes*". Im Rahmen seiner Untersuchungen berücksichtigt er die Mythologie der nördlichen Gruppen. Eine der von ihm skizzierten Mythen handelt von einem jungen Haida-Häuptling, der nicht über den Tod seiner geliebten Frau hinwegkam. Und so gab er einem berühmten Schnitzer den Auftrag, das exakte Abbild seiner Frau samt ihrer Kleidung zu schaffen. Als der Mann nun eines Tages wie schon oft zuvor neben der Skulptur seiner Frau saß, spürte er auf einmal, dass allmählich Leben in die Figur trat und sie sich bewegte. Nach einiger Zeit vernahm er allerdings mit Schrecken ein knarrendes Geräusch im Brustraum der Skulptur. Natürlich war ihm sofort klar, dass seine Frau sehr krank war. So nahm er die Figur von ihrem üblichen

Standort auf einem Stuhl und entdeckte, dass an der gleichen Stelle eine Rote Zeder zu wachsen begann. Diese entwickelte sich schon sehr bald zu einem prächtigen und außerordentlich großen Baum. Diese Haida-Mythe erklärt recht anschaulich, warum gerade die Zedern der Queen Charlotte Inseln ein außergewöhnlich starkes Wachstum aufweisen. Eine ähnliche Mythe handelt von einem Tsimshian-Mann, der ebenfalls ein Abbild seiner verstorbenen Frau schnitzen ließ. Diese bekleidete Holzpuppe soll er sogar auf Reisen im Kanu mitgenommen haben (Emmons 1914:61). Besonders interessant ist eine Portraitdarstellung (s. Emmons 1914:63) eines ranghohen jungen Mannes aus einem Kitikshan-Dorf in British Columbia. Diese ursprünglich bekleidete Figur ziert eine alte Truhe, die ca. 10 Fuß hoch an einem Totempfahl fixiert ist. Im Inneren der Truhe befinden sich die sterblichen Überreste des jungen Mannes (Emmons 1914:62-63).

Emmons erwähnt noch eine weitere Figur, die ca. 13 Meilen von Hazelton in einem kleinen Grabhaus entdeckt wurde. Sie sitzt auf einem Stuhl, unter dem sich eine Kiste mit dem Leichenbrand des Verstorbenen befindet. In der rechten Hand hält die Figur ein Gewehr der Hudson's Bay Company und in der linken die Kugel, mit der sich der Verstorbene selbst erschossen hat. Besucher, die die Figur durch die Glasscheibe des Grabhauses erblickten, soll sie täuschend echt vorgekommen sein (Emmons 1914.:63f). Ebenfalls von Emmons beschrieben wird eine Figur, die zur Erinnerung an einen Häuptling angefertigt wurde, der angeblich von Haida getötet wurde. Diese Figur soll ausschließlich zu besonderen Anlässen in Festkleidung ausgestellt worden sein. Derartige Skulpturen sollen in der Tsimshian-Region auch unter dem Namen "*kitumghun*" bekannt gewesen sein, was so viel wie "Mann aus Holz" bedeutet. Sie waren in der Regel mit Gelenken versehen, so dass sie in verschiedene Positionen gebracht werden konnten (ders:64). Mitunter sollen an diesen Figuren auch die Haare von Verstorbenen befestigt worden sein.

#### 5.4.4 Resümee

Obwohl der Realismus innerhalb des Kunstschaffens<sup>79</sup> der nördlichen Gruppen unterschiedlich interpretiert wird, war die Einführung europäischer Werkzeuge zweifelsohne eine Erleichterung in der Darstellung von realistischen Motiven bzw. Portraitdarstellungen. Eher unwahrscheinlich erscheint die These, dass diese Art von Kunst ausschließlich für den

---

<sup>79</sup> Innerhalb der Malerei bzw. textilen Kunst wurde diese Art von Darstellung nicht praktiziert.

Touristenhandel produziert wurde. Hiergegen sprechen z.B. die realistischen Darstellungen in der Schamanenkunst (s. Kapitel 6). Zudem belegen Emmons Untersuchungen, dass im Rahmen der indigenen Totengebräuche realistische Darstellungen von Verstorbenen angefertigt wurden. In den von ihm angeführten Beispielen handelt es sich um die Darstellung ranghoher Individuen, die plötzlich verstorben waren. Emmons Forschungsergebnisse unterstützen auch die Hypothese, dass die nördliche Nordwestküste ein Zentrum war, von dem wichtige Impulse zur Entwicklung eines realistischen Stils ausgingen.

Außergewöhnlich sind die Skulpturen von Haida-Männern und -Frauen. Möglicherweise findet sich hierin eine Bestätigung für Wrights Hypothese, der zufolge die Haida den Kulturkontakt mit den Euroamerikanern positiv auffassten und selektiv Kulturelemente adaptierten. Dass es sich bei den weiblichen Skulpturen, wie des Öfteren behauptet, um Darstellungen von Prostituierten handelt, ist jedoch auszuschließen. Viele dieser Figuren sind mit einem Lippenpflock bzw. Ohrschmuck versehen, was wiederum auf den hohen Rang der Trägerinnen hindeutet. In der Forschung bislang kaum berücksichtigt wurde die Tatsache, dass die Mehrzahl der Figuren paarweise angefertigt wurde. In der Vergangenheit ebenfalls wenig beachtet wurde die Fragestellung, welche Stellung der Frau im indigenen Kontext zukam. Defizitär bzw. inexistent sind insbesondere Untersuchungen, die sich mit der herausragenden Rolle der Frau im Handel beschäftigen. Es ist auch wahrscheinlich, dass die frühen Reisenden, die Dominanz von indigenen Frauen im Handel nicht akzeptierten, da in ihrer eigenen Kulturen der Frau eine untergeordnete Rolle zugeschrieben wurde. Sicher ist jedoch, dass es sich bei diesen Plastiken um exquisite, qualitativ hochstehende und sehr individuelle Darstellungen handelt, die später meisterhaft von namhaften Künstlern wie z.B. John Gwaytuhl oder Simeon Stilthda interpretiert wurden (Wright 1998).



## 5.5 Masken

Denn fast all diese Masken sind sowohl naive wie ungestüme Apparaturen. Ein Spiel von Schnüren, Spulen und Gelenken erlaubt es, daß die Münder den Schrecken des Neulings verhöhnen, die Augen seinen Tod beweinen, die Schnäbel ihn verschlingen. Diese in ihrer Art einmalige Kunst vereint die beschauliche Heiterkeit der Statuen von Chartres oder der ägyptischen Gräber mit den Gaukeleien des Karnevals (Lévi-Strauss 1977:12).

Masken zählen zweifelsohne mit zu den spektakulärsten und innovativsten künstlerischen Ausdrucksformen der Nordwestküste. Die Tatsache, dass ihr Gebrauch zu allen Zeiten und nahezu flächendeckend in allen geographischen Räumen bekannt ist, ermöglicht es, das Konzept der Maske und Maskierung leichter zu verstehen (Pollock 1995:581). Trotz der Faszination, die von Masken ausgeht, bleibt die Bedeutung von Masken aus fremden Kulturen enigmatisch. Zudem sind Funktion und Bedeutung von Masken niemals statisch (Raabe 1992:10). Die Maske ist nur eine von vielen Möglichkeiten, das Gesicht zu verbergen oder aber zu betonen - ein Effekt, der auch durch Schleier, Gesichtsbemalung, Tätowierungen sowie Kopfbedeckungen erzielt werden kann. Aufgrund der spezifischen Exotik von Masken wird jedoch häufig ihr profaner bzw. utilitärer Charakter übersehen (Toocker 1983:15). Erwähnt sei an dieser Stelle nur die große Vielfalt von Masken aus der westlichen Kultur wie z.B. Fechtmasken, Tauchmasken, Chirurgenmasken, Gasmasken, Einbrechermasken, Vermummungen, Schönheitsmasken oder aber die Schminke wie z.B. beim Clown.

### 5.5.1 Kunst und Kommerz

Der unverkennbare Wandel vom ethnographischen Objekt zum vermarktbareren Kunstwerk lässt sich für den Raum der Nordwestküste sehr anschaulich am Beispiel der abenteuerlichen "Lebensgeschichte" bzw. "Karriere" einer Nootka-Maske aufzeigen. Letztere erfuhr durch den Wandel des sozialen und geographischen Umfeldes eine Transformation vom ethnographischen Artefakt zum Kunstwerk. Auf einer Auktion von Sotheby's in New York im Juni 1997 erzielte sie den stolzen Preis von \$525.000 - die höchste Summe, die bis zu diesem Zeitpunkt auf einer Auktion für ein Objekt indigener nordamerikanischer Kunst gezahlt wurde. Dieser Höchstpreis wurde allerdings nicht für den materiellen Wert erzielt - in diesem Fall ein "altes Stück Holz an dem einige menschliche Haare" befestigt sind. Das "Ding, welches aus der Kälte kam", bzw. im Rahmen des Pelzhandels seinen Besitzer wechselte, erwies sich als äußerst profitable Wertanlage. 1881 wurde die Maske für gerade einmal 50

Francs vom Königlichen Ethnographischen Museum erworben und fungierte dort mehr oder weniger als Objekt musealer Gelehrsamkeit. Die "wissenschaftliche Karriere" scheiterte jedoch allerdings am musealen System selbst sowie der damaligen politischen Situation. Diese machte sich ein Kunsthändler zunutze: Er verlieh dem Objekt eine neue Ursprungslegende indem er es Cooks dritter Reise zuordnete und machte es somit für die prestigeträchtigen Auktionshäuser attraktiv bzw. vermarktbar (Feest 1998:255-268).

Die Kommerzialisierung von indigener nordamerikanischer Kunst erreichte auf einer Auktion bei Sotheby's, New York, im November 1999 ihren Höhepunkt. Der Auktionsgewinn von \$ 4,5 Millionen brach alle jemals mit nordamerikanischer indigener Kunst erzielten Rekorde. Highlight dieser Auktion war wiederum eine Maske von der Nordwestküste, eine Tsimshian-Maske. Mit einem Spitzenpreis von über \$ 680.000 übertraf sie jedoch das bisherige Rekordergebnis der Nootka-Maske (Johnson 2000:30).

Diese Entwicklung auf dem internationalen Kunstmarkt sollte von Ethnologen mit besonderem Interesse verfolgt werden. Dabei sind insbesondere zwei Aspekte zu berücksichtigen: Auf der einen Seite hat sich gerade für nordamerikanische indigene Kunst ein neuer, äußerst lukrativer Markt entwickelt, der sich weitgehend an den Preisen orientiert, die für europäische Kunst bezahlt werden. Auf der anderen Seite wurden in der Vergangenheit einzelne Objekte unter teilweise recht dubiosen Umständen erworben und skrupellos vermarktet. Diese abenteuerliche Transformation ethnographischer Objekte ist Folge einer besonderen Form des Ethnozentrismus, die an westliche Vorstellungen von Kunst und Kunstgenuss gekoppelt ist. Hierbei stehen primär ästhetische Merkmale im Vordergrund, wobei das einzelne Kunstobjekt zur Ikone stilisiert wird. Dies hat wiederum zur Folge, dass das Objekt seiner individuellen Bedeutung beraubt wird, da der kulturelle Kontext unberücksichtigt bleibt bzw. missachtet wird. In letzter Konsequenz führt diese Entfremdung zu einer ideellen Wertminderung von indigenen Kunstobjekten (Macnair 1998:36).

Von daher stehen die völkerkundlichen Museen und ihre Kustoden heute, wie bereits von Feest (1998) konstatiert, vor vollkommen neuen Herausforderungen bzw. Fragen wie z.B.: "Ist jetzt jede Nootka bzw. Nordwestküstenmaske mindestens \$500.000 wert?" Aufgrund dieser Aktualität sollten Ethnologen, bzw. Museen des aktuellen Wertes ihrer Sammlungen und vor allem ihrer Herkunft bzw. Dokumentation bewusst werden.

### 5.5.2 Masken im historischen Kontext

Masken übten schon seit jeher eine Faszination auf Sammler aus. Bereits in den Berichten der frühen Seeleute, die im Rahmen des Pelzhandels an die Nordwestküste reisten, werden Masken erwähnt. Diese kuriosen Souvenirs galten als Zeugnisse von abenteuerlichen Reisen in "barbarische" Länder. Nathaniel Portlock war von den Masken der indigenen Bevölkerung so beeindruckt, dass er bereits 1787 zu der Vermutung gelangte, dass diese nur von frühen spanischen Besuchern hergestellt worden sein könnten (Vaughan und Holm 1982:90).

Weltweit befinden sich heute Tausende von Masken in Sammlungen. Des Weiteren existiert auch aktuell noch eine lebendige Künstlerszene, die Masken für den Touristenmarkt sowie für anspruchsvolle Sammler und Museen produziert. Die historischen Informationen zum indigenen Gebrauch der verschiedenen Maskentypen sind jedoch äußerst defizitär.

Bei den Haida werden Masken als "*nijang*" bezeichnet, was so viel wie "nachahmen" bedeutet (Brown 1995:104). Laut Gunther (1966:113) war das Hintergrundwissen über Masken meist esoterisch, also z.B. nur den Mitgliedern des Klans bzw. der Geheimbünde bekannt - oder auf kommunaler Ebene, bzw. dem Ort, der Siedlung, in der sie hergestellt wurden. Während Boas zu den Masken der Kwakiutl ausreichendes Forschungsmaterial lieferte, ist dieses für die Tlingit inexistent. Nichtsdestotrotz spielten Masken bei den Tlingit eine bedeutende Rolle, insbesondere bei Darbietungen, die die Klanlegenden thematisierten oder aber im schamanischen Bereich. Von sehr hoher Ausdruckskraft ist vor allem die Präsentation des menschlichen Gesichtes. Kings (1979:83) Untersuchungen ergaben, dass anthropomorphe Masken bei Potlatchen, die zum Gedenken an die Toten veranstaltet wurden, von Männern sowie auch von Frauen getragen wurden. Seiner Meinung nach zeichnen sich alle Tlingit bzw. Nordwestküstenmasken durch folgende Eigenschaft aus: Höhere Wesen und Ahnen werden als eindrucksvolle Metaphern mit hohem Wiedererkennungswert dargestellt. Gerade dieser Fakt trug mit dazu bei, dass Masken ihren heutigen Stellenwert als Weltkunst erlangt haben (King 1979:90).

Von Interesse sind auch Niblack's (1888) Untersuchungen zum Gebrauch von Masken bei den Haida. Seiner Meinung nach steht die große Zahl von Haida Masken in der Sammlung des US National Museums in keinem Verhältnis zu der Bedeutung von Masken im indigenen Kontext, da Masken nur im Rahmen von ein oder zwei zeremoniellen Tänzen verwendet wurden. Allerdings übernahmen die Haida einige Tänze, Gesänge und Masken von den

Tsimshian. Über Kulturkontakt mit den Tsimshian sollen außerdem auch Praktiken der nördlichen Kwakiutl im 17. und 18. Jahrhundert zu den Haida gelangt sein (Gunther 1966:129f; King 1979:56). Nach MacDonald (1996:71) spielten Haida-Masken vor allem bei Geheimbünden eine bedeutende Rolle. Masken und Marionetten verkörperten für die Geheimbünde die wilden Mächte der Wälder, die den Haida als "*gagiid*" bekannt waren. Auffallend sind die ausgemergelten, faltigen Gesichter oder aber die grinsenden Münder der Masken, die darüber hinaus häufig blaugrün gefasst sind, was dokumentieren soll, dass diese Wesen nur knapp dem Tod durch Ertrinken entgangen sind. Die Haida-Geheimbünde wurden allerdings ab 1870 auf Drängen der Missionare sukzessive abgeschafft.

Wie bereits oben beschrieben, besaßen die verschiedenen Maskentypen der nördlichen Nordwestküste unterschiedliche Funktionen. In erster Linie fungierten sie jedoch als visuelle genealogische Zeugnisse bedeutender Familien und wurden öffentlich bei Potlatchen und Zeremonien präsentiert. Eindrucksvoll war sicherlich ihre Verwendung bei kommunalen Darbietungen, die mitunter tage- bzw. wochenlang andauern konnten, und zu denen ein großes Publikum eingeladen war. Die Masken traten häufig bei Nacht in den großen kommunalen Häusern, die nur von einem zentralen Feuer in der Mitte des Raumes beleuchtet waren, in Aktion. Wurden die Masken von einem erfahrenen Tänzer getragen, so erhielten sie durch das perfekte Zusammenspiel der einzelnen Bewegungen beinahe ein Eigenleben. Choreographisch unterstützt wurden solche bis ins kleinste Detail einstudierte Inszenierungen durch den gezielten Einsatz von Gesängen, Licht- und Schatteneffekten sowie das Streuen von Daunenfedern (Vincent 1995:24; Macnair 1998:36). Die diversen Begleit-Gesänge hatten in der Regel die Familiengeschichte des Masken-Trägers zum Inhalt. Um seine Privilegien aufrecht erhalten zu können, musste der Träger der Maske diese öffentlich präsentieren (Macnair 1998 et al.:36,38). Sowohl Besucher als auch Künstler dieser audiovisuellen Darbietungen wurden in Form von Dentalium, Fellen, Kanus etc. reich entlohnt (Wherry 1974:33).

All diese Funktionen von Masken im indigenen Kontext wurden von Walens (1983:73) prägnant auf den Punkt gebracht:

Needless to say, all masks are named, and all names are masks.

### 5.5.3 Indigene- und Touristenkunstmaskenproduktion

In der Regel wurden Masken an der Nordwestküste aus Holz gefertigt. Eine der wenigen Ausnahmen bilden ein Tsimshian-Steinmaskenpaar aus dem 19. Jahrhundert, das sich im Musée de l'Homme, Paris und im Canadian Museum of Civilization, Hall, befindet und einige Kupfermasken, die wahrscheinlich für den Kunstmarkt (s. Kapitel 5.9.6) produziert wurden (s. Halpin 1981; Schaedler 1999:182f).

Viele Masken stellen streng stilisierte anthropo- oder teriomorphe Wesen dar. Eine Ausnahme bilden die realistischen "Portraitmasken", die den Maskentyp repräsentieren, der das menschliche Gesicht abbildet. Nach Macnair (1998:60) handelt es sich bei zahlreichen Masken um stilisierte Darstellungen von mythischen Ahnen. Bei einigen Masken besteht auch durchaus die Möglichkeit, dass es sich um die Portraits realer Personen handelt. Besonders interessant am Beispiel der Masken ist, dass hier einzelne Künstler bzw. Schulen identifiziert werden konnten.

Der spezifische Einfluss des Touristenmarktes auf die indigene Maskenproduktion ist nur schwer abzuschätzen. Fest steht jedoch, dass Masken schon sehr früh in europäische Sammlungen gelangten. So waren bei den Haida ab 1840 Masken und Argillitschnitzereien die Objekte, die am häufigsten von Seeleuten, Händlern und Touristen erworben wurden (MacDonald 1996:73). Allerdings ist nicht immer eindeutig zu unterscheiden, welche Masken für den traditionellen und welche für den Touristenhandel produziert wurden. Indikatoren, dass Masken im indigenen Kontext verwendet wurden, sind beispielsweise additive bzw. Schmuckelemente, Gebrauchsspuren im Maskeninneren, Mechanismen zur Fixierung am Kopf, das Vorhandensein bzw. die Funktionalität von Augenöffnungen, die Form - ob sie den menschlichen Gesichtsformen angepaßt war.

Anhand rezenter Kwakiutl-Touristenmasken empirisch untersucht wurde von Arima und Hunt (1975), ob Masken für den indigenen Gebrauch oder für den Touristenhandel produziert wurden. Die Untersuchungen ergaben, dass sieben Sujets (Man, Chief, Wild Woman, Wild Man of the Woods, Man from the Sea, Beaver, Bear) die so genannte "Touristen-Serie" bilden. Des Weiteren zeichnen sich zwei generelle Tendenzen bei den Masken ab, die speziell für den Touristenmarkt hergestellt wurden. Zum einem fand eine Vereinfachung und zum anderen eine Standardisierung der Arbeitsprozesse statt, d.h. man versuchte mit einem Minimum an Input ein maximales Ergebnis zu erzielen (1975:71).

Bezeichnenderweise werden Touristenmasken im Hunt-Stil daher auch als "Minimal Kunst" charakterisiert (ders.:72,74).

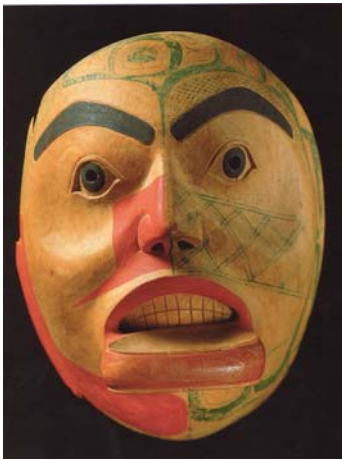
Interessant ist auch die Auswahl des Holzes für die Masken, die in der Regel aus einem halbzyklindrischen Block geschnitzt werden. Aufgrund der einfacheren bzw. schnelleren Bearbeitung wird das Holz der Roten Zeder bevorzugt. Weitere Vorteile dieses Materials sind, dass es einfacher erhältlich ist als z.B. das Holz der Gelben Zeder und, dass es leichter ist und somit die Produktion und den Transport größerer Mengen erleichtert (ders.:82). Das Holz der Roten Zeder zeichnet sich insbesondere durch die unkomplizierte Verarbeitung und Handhabung aus. So kann beispielsweise ein erfahrener Schnitzer hieraus in weniger als einer halben Stunde eine ca. 15 cm große Maske herstellen (ders.:103).

Masken hingegen, die im indigenen zeremoniellen Bereich verwendet werden, sind mit additiven Schmuckelementen wie Haar, Zedernbast, Metall und Muschel versehen. Des Weiteren sind sie mit Befestigungsmechanismen und Verdeckungen für den Hinterkopf bzw. Körper aus Fell, Textilien oder anderen Materialien ausgestattet (ders.:103). Hinweise für den indigenen Gebrauch sind auch handelsübliche Nägel, die die verschiedenen Maskenteile zusammenhalten oder auch Schmuckelemente. Additive Elemente wie Kupfer, Abalone, Spiegel, Mica oder aber Graphit wurden häufig an Masken fixiert, da sie eindrucksvoll das Feuer widerspiegelten. Kupfer zierte meist Augen, Augenbrauen, Lippen, Zähne, Schnurrbärte und Wangen von Masken. Charakteristisch für Masken, die für den indigenen Gebrauch produziert wurden, ist die Bemalung mit importierten Farben, wie z.B. Zinnoberrot aus China. Ursprünglich wurden diese Farben aus natürlichen Pigmenten wie z.B. Kohle, Lignit, Ocker, weißem Muschelkalk, blauem Ton, Kupferoxid oder getrockneten Lachsrogen vermischt. Die Touristenmasken der Kwakiutl sind hingegen selten gefasst und werden, um ein älteres Aussehen zu erreichen, meist mit Rauch geschwärzt (ders.:104). Diese Verfahren werden allerdings nicht eingesetzt, wenn das Endprodukt qualitativ hochwertig sein und sich in der oberen Preisklasse bewegen soll. Jedoch ist es auch hier durchaus möglich, dass die Repetition des gleichen Artikels zu einer gewissen Uniformität führt (ders.:108). Ein Kunde hingegen, der eine günstige Touristenmaske ersteht, erwartet keine allzu hochwertige Qualität hinsichtlich der handwerklichen Verarbeitung und des künstlerischen Anspruches (ders.:118).

Hunt und Arima schlossen aus ihren Beobachtungen, dass die bis zu einem gewissen Grad bestehende Konventionalisierung der "traditionellen" Schnitzerei in der Touristenmaskenproduktion weiter ausgebaut wird (ders.:124).

#### 5.5.4 Frühe Handelskunstmasken

Vermutlich wurden viele der Masken, die in der frühen Periode des Pelzhandels erworben wurden, für den Handel produziert. Diese frühen "Handelskunstobjekte" stellen meist weibliche Wesen dar, welche auffallend große Lippenpflocke tragen. Sicherlich erregte dieses Motiv, welches die "Wilden" der Nordwestküste verkörperte, bei den daheimgebliebenen



**Abbildung 29: Maske des "Jenna-Cass" Typs; Haida; Peabody Museum, Harvard University**

Freunden und Familienmitgliedern großes Aufsehen (Vaughan und Holm 1982:90).

Bemerkenswert ist, dass aufgrund von eindeutigen stilistischen Gemeinsamkeiten sich bei diesem Maskentypus ganze Serien von Masken einzelnen Künstlern bzw. Schulen zuschreiben lassen. Obwohl die Masken selbst keinen Anhaltspunkt für einen etwaigen indigenen Gebrauch liefern, sind sie in ihrer Machart und Ausführung jedoch von außergewöhnlich hoher Qualität. In der Sammlung des Peabody Museum der Harvard Universität

befindet sich das wohl bekannteste Exemplar dieser früh dokumentierten Handelskunstmasken. Es handelt sich um eine Maske, die ein weibliches Wesen mit einem sehr großen Lippenpflock darstellt (s. Abb. 29). Im Innern der ca. 1826 datierten Maske befindet sich eine sehr aufschlußreiche Inschrift, die Holm als "*A correct likeness of Jenna Cass, a high chief woman of the Northwest Coast J. Goodwin Esq.*" las. Da mehrere stilistisch ähnliche Masken und Skulpturen existieren, nimmt Holm an, dass es sich bei diesem Stück nicht um die Portraitdarstellung einer bestimmten Person handelt, sondern viel eher um die Präsentation der mythischen Gestalt "*Djilakons*". Diese mythische Vorfahrin der Haida der Adler moiety wird meist durch einen überdimensionalen Lippenpflock charakterisiert. Seiner Meinung nach könnte Goodwin "*Jenna Cass*" anstelle von "*Djilakons*" verstanden haben, da im Haida die Buchstaben "n" und "l" sehr ähnlich ausgesprochen werden (Vaughan und Holm 1982:96-97). Neuesten Forschungen zufolge existiert zu der Maske des Peabody Museum noch eine "Schwesternmaske", eine Schenkung von Kapitän Daniel Cross, die 1827 bei der East India Marine Society in Salem einging. Im Katalog der Society vermerkt ist ein Eintrag aus dem Jahr 1831, der auf eine Nootka-Provenienz hinweist. Nachforschungen zu der "*Jenna Cass*"-

Maske ergaben des Weiteren, dass die Maske von einem gewissen I. (Isaac) Goodwin und nicht von J. Goodwin von der American Antiquarian Society erworben wurde und später dem Peabody Museum der Harvard Universität übergeben wurde. Isaac Goodwin stammte aus Worcester und war von Beruf Rechtsanwalt und Postamtsvorsteher. Nebenberuflich beschäftigte es sich leidenschaftlich mit der Historie der Nordwestküste, die er selbst jedoch niemals besuchte. Vermutlich erhielt er besagte Maske von einem Mitglied der American Antiquarian Society oder Verwandten, die die Nordwestküste bereist hatten.

Bei Nachforschungen in den Archiven des Peabody Essex Museum stieß Macnair auf einen früheren handschriftlichen Vermerk von 1827, der neue Erkenntnisse zur "Schwesternmaske" brachte. Demzufolge stammt die Maske von einer Reise des Kapitän Daniel Cross aus Beverly. Als Provenienz ist "*Casern Tribe*" angegeben, womit vermutlich eine *Kaigani-Haida*-Gruppe gemeint ist, die in Kasaan, Alaska, siedelte. Daniel Cross kommandierte die *Rob Roy* bis zu seiner Rückkehr nach Boston im Jahr 1827.

Ein gemeinsames Merkmal der Handelskunstmasken ist die charakteristische Gesichtsbemalung, insbesondere ein rotes Motiv, das sich vom Nasenrücken auf der rechten Gesichtshälfte verjüngend bis zur Wange erstreckt (Macnair 1998:66f).

Macnair bezeichnete die beiden Masken aus den Sammlungen des Peabody Museum in Harvard und Salem übrigens als den "*Jenna Cass*-Prototyp". Ähnlichkeiten bzw. Parallelen zu anderen Masken (s. Macnair 1998: Abb. 33; 34; 42) lassen sich möglicherweise dadurch erklären, dass die jeweiligen Künstler bzw. Künstlerschulen untereinander in Kontakt standen. Solche artverwandten Masken traten erstmals in den späten 30er Jahren des 19. Jahrhunderts auf, sind jedoch im Vergleich zu den *Jenna Cass*-Typen weniger gut dokumentiert und zeigen auch keine Gebrauchsspuren auf (ders.:67)

Eher ungewöhnlich ist eine Maske, die sich in der Sammlung des Philadelphia University Museum befindet. Auffällig ist, dass sich in deren rechten Auge eine blaue Handelsperle befindet. Die zwischen 1825-50 datierte Maske, ist am Nasenrücken mit der für diesen Maskentyp charakteristischen roten Gesichtsbemalung versehen (s. King 1979:56).

Bemerkenswert erscheinen in diesem Zusammenhang gewisse Tendenzen, die sich im Sammelverhalten dieser Handelskunstmasken abzeichnen. Ab den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts dominieren in europäischen und amerikanischen Sammlungen insbesondere solche Masken, die das menschliche Gesicht thematisieren. Diese Masken wurden wahrscheinlich für den Handel produziert. Frühe Exemplare wie z.B. der "*Jenna Cass*"-Typ



nahmen nach Grenville (1998:14f) entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung einer neuen kommerziell orientierten Kunst und ethnographischen Tradition. Erst später sollen Masken, die Tiere oder übernatürliche Wesen darstellen, erworben worden sein. Die sehr alten Masken des "*Jenna Cass*"-Typs hingegen wurden wahrscheinlich niemals im indigenen Kontext verwendet, sondern höchst wahrscheinlich unmittelbar nach ihrer Produktion verkauft. Ungeklärt ist auch der Impetus für die Entwicklung einer kommerziell ausgerichteten Maskenproduktion. Laut Macnair (1998:56) fand diese Entwicklung parallel zur Argillitschnitzerei statt. Seiner Hypothese zufolge konnten solche Innovationen nur von hochrangigen Haida ausgehen, wie z.B. Häuptlingen, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert häufig auch als Künstler tätig waren.

Eine weitere Erklärung für die Entwicklung einer Maskenproduktion für den nonzeremoniellen Bereich liefert King (1979:72) Mögliche Gründe warum gerade dieser Maskentyp für den Verkauf an die Europäer produziert wurde, sind einerseits dass dieser Maskentyp die weiße Käuferschicht ansprach. Andererseits wurden vielleicht diese Masken zum Verkauf angeboten, da sie ihre ursprüngliche traditionelle Bedeutung verloren hatten. Eine parallele Entwicklung, ist z.B. bei den Schamanenparaphernalien zu beobachten. Diese wurden, nachdem sie ihre ursprüngliche Bedeutung verloren hatten, zu beliebten Handelskunstobjekten (s. Kapitel 6.7).

Portraitmasken, die ab den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts produziert wurden, waren realistischerer Natur. Beliebt war die Darstellung alter, faltiger Menschen. Häufig wurden Masken, ähnlich wie bei den oben beschriebenen Haida-Skulpturen, auch paarweise produziert. In den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts waren kleinere Masken beliebt, die sowohl Männer als auch Frauen darstellen. Eine Großzahl der Masken stammt von dem Haida-Künstler Simeon Stilthda. Im Vergleich zu anderen bekannten Masken der Nordwestküste sind sie jedoch eher naturalistischer Natur. Nur die Darstellung der Augenbrauen stimmt mit den Konventionen des Nordwestküstenstils überein (Macnair 1998:73).

Zu Verwirrung führten insbesondere die stilistischen Ähnlichkeiten zwischen den Masken des John Gwaytuhl und Simeon Stilthda (s. Wright 1998). Interessante Hinweise zum Gebrauch dieser Masken liefert eine Gruppe von 23 Haida Masken, die Teil der Bishop Sammlung des American Museum of Natural History, New York sind. Aus einem Vermerk, den Boas im

Museumskatalog fixierte, geht hervor, dass sie eigens für den Handel produziert worden waren (Wright 1998:44). Im Vergleich zu den Masken des *Jenna Cass*-Typs, sind diese Masken jedoch viel kleiner und bedecken kaum das Gesicht. Viele von ihnen sind auch mit beweglichen Komponenten ausgestattet, um so die Augen oder den Mund bewegen zu können. Diese hochkomplizierten Mechanismen im Innern der Maske lassen einen Gebrauch jedoch eher unwahrscheinlich erscheinen (Macnair 1998:74; Wright 1998: 45). Bei den Masken des Simeon Stilthda unterscheidet Wright zwischen vier Sujets: Junge Frauen mit kleinen Lippenplöcken, alte Frauen mit großen Lippenplöcken, junge Männer und junge Männer, die Bärte tragen (Wright 1998:44-45).<sup>80</sup>

### 5.5.5 Kopfschmuck

Analog zu den Masken und den bereits beschriebenen Skulpturen gibt es auch im Bereich des Kopfschmucks "Porträtdarstellungen". Einen Kopfaufsatz, der von Emmons (1914:66) erworben wurde, zielt das Portrait einer verstorbenen ranghohen jungen Frau. Bei diesem Stück handelt es sich, so Emmons, um den Kopfschmuck der verstorbenen Lieblingstochter eines Haida-Häuptlings. Ein zweiter von Emmons beschriebener Kopfschmuck ist aufwändig mit Hermelin und Seelöwenbarthaaren verziert und zeigt *Soodatl*, die verstorbene Tochter eines Skidegate-Häuptlings. Diese Art von Kopfschmuck soll bei zeremoniellen Anlässen von den Vätern getragen worden sein und Wappencharakter besessen haben (Emmons 1914:67). Wright hingegen charakterisiert diese Objekte des späten 19. Jahrhunderts als eine Art nostalgische Rückwendung zu früheren Zeiten (Wright 1986:44).



<sup>80</sup> **Abbildung 30: "Box of Daylight Raven-Hut"; Tlingit; Seattle Art Museum**

Der "*Lkaayaak Yeil S'aaxw*", auch "*Box of Daylight Raven*"-Hut genannt, der Taku-Tlingit ist ein weiteres Objekt, das besonders eindrucksvoll die Begegnung mit dem Fremden und die Aufnahme fremder Materialien dokumentiert (s. Abb. 30). Dieser um ca. 1850 datierte Hut, der sich in der Hauberg Sammlung des Seattle Art Museum befindet, wurde auf einer Fotografie von Winter & Pond in seinem kulturellen Kontext festgehalten. Er

Abb. 55) erinnert insbesondere die Aufmachung des Haares an die Tlingit der Ostküste produziert wurden.

wurde, wie Brown (1998:32) herausfand, während der Totenwache bei einem Schamanen zusammen mit Chilkat-Tuniken, Button Blankets und anderen Textilien, Waffen sowie der amerikanischen Flagge präsentiert.<sup>81</sup> Fremdeinfluss wird bei diesem Stück insbesondere durch die spezifische Materialwahl wie Abalone, Kupfer sowie importierte Farben deutlich. Ungewöhnlich ist die Applikation weißer Federn, die sonst nur bei den Pomo oder anderen Gruppen Nordkaliforniens bekannt sind. Die Abalone-Muscheln stammen ebenfalls aus Kalifornien. Berichtet wird, dass der Kopfschmuck den Enkel der mythischen Gestalt *Naas Shagi Yeil* darstellt, der als Kopfschmuck die Sonne trug, die er aus der Kiste seines Großvaters neben Sonne, Mond und Sternen herausgelassen hatte. Neben einem runden Spiegel, der sich auf dem Kopf des Raben befindet, finden sich sehr alte und stark beschädigte Spiegelintarsien auf der Vorderseite der Kiste. Dieser Spiegel soll Erzählungen zufolge der erste Spiegel gewesen sein, den die Taku-Tlingit von Euroamerikanern erwarben (Brown 1995:32).



**Abbildung 31: Kopfschmuck; Tlingit; National Museum Tartu**

Fremdeinfluss in Bezug auf die Auswahl der Materialien lässt auch ein Kopfschmuck aus der Sammlung des National Museums in Tartu erkennen (s. Abb.31). Er ist mit zwei runden, importierten Metallplatten versehen. Dieser Tlingit-Kopfschmuck, der aus der Middendorf-Sammlung stammt, stellt einen Wolf mit Zähnen aus Opercula dar. Die additiven Elemente wie Haut, Haare, Federnreste sowie die Befestigungsmöglichkeiten deuten darauf

hin, dass dieses Objekt im indigenen Kontext verwendet wurde.

Ein weiterer ungewöhnlicher Kopfschmuck ist ein Wappenhut aus der Sammlung des Alaska State Museums in Juneau (s. Abb. 32). Besonders auffallend bei diesem Hut sind die additiven Elemente wie z.B. runde Messingplatten. Höchst wahrscheinlich handelt es sich hierbei um Knöpfe. Als ungewöhnlich erweist sich die Materialwahl für die Darstellung der Zähne, für



**Abbildung 32: Wappenhut; Tlingit; Alaska State Museum, Juneau**

<sup>81</sup> Nach Holm (1984: ixx) handelt es sich bei dem Toten jedoch nicht um einen Schamanen, sondern um einen Taku-Tlingit-Häuptling.

die ausgediente Patronenhülsen verwendet wurden.<sup>82</sup> Der Wappenhut wurde von E.W. Merill zwischen 1899 und 1929 in Sitka erworben. Die vier Löcher an den Seiten des Objektes deuten darauf hin, dass dieser Hut aus mehreren Teilen bestand. Ein Fellstreifen über den Augen des Wolfes sowie kleine Kupfer Stifte an den Seiten deuten darauf hin, dass ein großes Stück Fell befestigt war.

### 5.5.6 Resümee

Fremdeinfluss manifestiert sich bei Masken und Kopfschmuck in erster Linie im Einsatz von fremden Materialien, wie importierten Farben und Textilien sowie in den additiven Elementen wie Kupferbeschläge für Lippen, Augen, Augenbrauen, Spiegel, Perlen etc..

Wichtige Impulse für die Entwicklung einer kommerziell orientierten Produktion für den nichtzeremoniellen Bereich gingen von den Haida aus. Diese Entwicklung lief parallel zur Produktion von Argillitschnitzereien für den euroamerikanischen Markt.

Besonders bemerkenswert ist, dass die "*Jenna Cass*"-Maske anscheinend einen Prototyp darstellte und als eine der ältesten dokumentierten Touristenkunst-Masken vielleicht Anstoß für die Herstellung dieses Maskentyps gab (Macnair 1998:66). Der *Jenna Cass* Prototyp ist von großer Bedeutung, da diese Masken wahrscheinlich ausschließlich für den Handel an Euro-Amerikaner produziert wurde. Mittels der Produktion von Masken des *Jenna-Cass*-Types, die sich durch ihre hohe handwerkliche Qualität auszeichnen, wurde auch der Grundstein für die Produktion einer Kunst für anspruchsvolle Sammler gelegt. Mit den Masken des Gwaytihl und Stilthda traten schließlich die Künstler aus ihrer Anonymität. Diese Interdependenz zwischen Künstlern und Käufern, zeigt bis heute ihre Auswirkungen. Viele Innovationen in der Maskenproduktion für den nichtzeremoniellen Bereich sind auf die Bedürfnisse der Kunden beziehungsweise des kommerziellen Marktes zurückzuführen (Grenville 1998:15). Die Aufspaltung in eine preisgünstige Souvenirkunst sowie in eine hochwertige in der oberen Preisklasse rangierende Sammlerkunst ist eine logische Weiterentwicklung indigener Konzepte. Die Replikation, wie sie z.B. bei den Musterbrettern bei Chilkat-Decken üblich oder auch durch den stilistischen Kanon der Nordwestküsten-Kunst vorgegeben war, wurde bei der Maskenproduktion für den nichtzeremoniellen Bereich ausgedehnt. Eine weitere logische Konsequenz war die "Signatur" der Kunst.

---

<sup>82</sup> Hinweis von Steve Henrikson Alaska State Museum, Juneau (im September 1998).

Für die indigenen Eliten war die Kunst, die in ihrem Auftrag von namhaften Künstlern geschaffen wurde niemals anonym. Allerdings verlangte die neue anspruchsvolle Elite - nämlich der euro-amerikanische Sammler, eine signierte Kunst, welche von namhaften Künstlern geschaffen wurde.

## 5.6 TEXTILE TECHNIKEN

Besonders im Bereich der textilen Techniken experimentierten indigene Künstler und Künstlerinnen mit neuen Techniken, Materialien und Stilelementen.

Im Rahmen dieser Arbeit wird die Korbherstellung unter einem eigenen Punkt separat von anderen textilen Techniken behandelt. Grund hierfür ist zum einen der Versuch, eine androzentrische Perspektive zu vermeiden und zum anderen, den Wandel einer Gattung zu dokumentieren, der mit der Entstehung eines neuen Marktes einherging, welcher sich losgelöst von der männlichen Produktion entwickelte. Obwohl der Kulturwandel sich unterschiedlich auf die männliche und weibliche Domäne auswirkte, ist eine strikte Aufteilung zwischen männlichen und weiblichen Produkten nicht immer möglich, da z.B. bei Prestigeobjekten, die Wappencharakter besaßen, wie bemalte Hüte oder Chilkat-Decken eine geschlechtliche Arbeitsteilung stattfand. Außerdem treten bei diesen Gattungen sowohl im technischen Bereich als auch bei der Motivwahl Überschneidungen auf und werden daher in dem übergreifenden Kapitel "Textile Techniken" behandelt.

## 5.7 Korbherstellung: "Der weibliche Weg"

Before me stands an old American Indian basket, it is a production of my own people ... Basketry is the woman's handiwork, and at one time a man felt rather clumsy when he started to talk about the dainty composition, but, since the white people came to our land, most of us have learned that to know about many other things beside the aggressive art is necessary. Hence, a man with modern education often times tries to make up with the woman for his former inconsiderate conduct, by consulting her on the methods of basket making, but a true Tlingit woman, like a disturbed clam, still has her lips closed tight upon her feminine thoughts in the presence of him whose idea alone had demanded all praises, and usually with a smile tells him to mind his own affairs (Shotridge 1984:1).

Die Korbherstellung ist wahrscheinlich die Objekt-Gattung, welche die Begegnung mit dem Fremden vom Zeitpunkt des ersten Kontaktes mit den Europäern bis zur Ausbildung eines indigenen Marktes am deutlichsten widerspiegelt. Allerdings wurde diese Gattung bisher in der kunstethnologischen Forschung eher vernachlässigt - vielleicht, weil sie in keinem Zusammenhang mit dem klassischen stilistischen Kanon des Nordwestküstenstils steht, der in der Regel von männlichen Spezialisten geprägt wurde. Diesen Umstand erkannte bereits Shotridge (1984:1), der in seinem Werk "Tlingit Woman's Root Basket" darauf hinwies, dass:

The description of this article shall be confined within the limits of a Tlingit Man's knowledge of the art.

An anderer Stelle behauptet er sogar, dass die Körbe schwieriger als hölzerne Truhen herzustellen seien (Shotridge 1984:8).

Traditionell wurden Körbe zur Aufbewahrung von Nahrung, Gegenständen oder zum Kochen verwendet (Emmons 1903:249-256). In der Tracht wurden Holzfasern zu Hüten verarbeitet, die zum Schutz gegen das raue Klima getragen wurden. Schon in den ersten Reiseberichten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts erregten die kunstvoll geflochtenen und besonders die mit Wappen bemalten und Ringaufsätzen geschmückten Hüte der indigenen Bevölkerung der Nordwestküste große Aufmerksamkeit. Die früheste Erwähnung von Hüten bei den Tlingit findet sich nach Devine (1982:20) bei Lapérouse um 1786. Auch Otto von Kotzebue, der 1823 an der Weltumsegelung der russischen Marine teilnahm, erwähnt, dass in Sitka noch traditionell geflochtene Hüte getragen wurden. Und das, obwohl die europäische Kleidung hier schon eingeführt worden war. Hüte und Körbe aus Pflanzenfasern sind nicht nur durch Reiseberichte, sondern auch durch Bildquellen dokumentiert, wie z.B. die des Tomas de Suría, der Malaspina 1791 begleitete. Insbesondere Malaspina soll von den wasserdichten Körben sehr beeindruckt gewesen sein. In seinen Aufzeichnungen konstatiert er, dass die von Frauen hergestellten Körbe zum Teil auch mit gefärbten Materialien dekoriert waren und als Vorratsbehältnisse oder zum Kochen verwendet wurden (de Laguna 1972:394).

Hüte mit einem Aufsatz aus geflochtenen Ringen sind durch die Bildquellen des Mikhail Tikhanov überliefert, der die Tlingit 1817 besuchte (Devine 1982:20). Devines (ders.:20) Recherchen zufolge wurden geflochtene Haida-Hüte<sup>83</sup> erstmals von Juan Perez 1774 beschrieben. Etienne Marchand, der die Charlotte-Inseln zwischen 1790 und 1792 besuchte, vermerkt, dass neben europäischer Kleidung immer noch traditionell geflochtene Hüte getragen wurden.

Bemerkenswert ist auch eine Erzählung über einen Hut, der bei Gunther (1966:90) abgebildet ist. Dieser soll an der Küste von Seetuck gefunden worden sein und von Tlingit stammen, die in der Lituya Bay kenterten und ertranken. Ein Russe soll den unfertigen Hut einem Tlingit-Oberhaupt überreicht haben, der daraufhin einem Künstler den Befehl erteilte, diesen fertig zu stellen. Letzterer soll ihn mit einem zylindrischen Aufsatz aus Kupfer ergänzt haben, der den Wert von zwei Sklaven besessen haben soll.

---

<sup>83</sup> Zu Verwirrung führte die ethnische Einordnung von Hüten. Da sich die geflochtenen Hüte der Haida durch eine besondere Qualität auszeichnen, wurden Hüte der Nordwestküste in vielen Sammlungen häufig ohne eine wissenschaftliche Grundlage pauschal als Haida klassifiziert (Devine 1982:20).

Hüte, die Wappencharakter besaßen, wurden nur zu bedeutenden Anlässen von ranghohen Individuen öffentlich präsentiert. Sie sind, wie Emmons (1903:260) vermerkt, die einzigen Korbwaren, die mit Wappen geschmückt wurden. Zur historischen Zeit spielten sie bei den Tlingit auch im Rahmen der Todesrituale eine bedeutende Rolle. Während der Totenwache wurden häufig konische hölzerne<sup>84</sup> oder geflochtene Hüte von ranghohen Verstorbenen getragen. Diese Hüte zählten zum wichtigsten Besitz eines Klans. Derart kostbare Objekte wurden nur bei der Einführung eines neuen Wappens, nicht aber zusammen mit den Toten verbrannt (Kan 1989:129,131). Interessanterweise wurden auch den Schamanen Korbwaren als Grabbeigabe mitgegeben (Paul 1991:11).

Ähnlich wie die *Chilkat-Decken* und *Button Blankets*, auf die später eingegangen werden wird, ist eine Gruppe von Hüten dokumentiert, die von Haida-Frauen hergestellt und von Männern mit Wappen bemalt wurde. Diese Gattung ist die Einzige, bei der eine geschlechtliche Arbeitsteilung stattfand. Einige der Objekte kann man sogar dem Werk individueller Künstler zuschreiben, wie z.B. Charles Edenshaw, der seine Hüte zum Teil mit einem Stern mit vier Zacken zu signieren pflegte, die jeweils in rote und schwarze Flächen aufgeteilt waren (Devine 1982:22).

Dass die Korbproduktion eine weibliche Domäne war, wird auch durch die Mythen begründet. So berichtet eine Erzählung der Tlingit, dass der erste Korb von einer Frau hergestellt wurde, die mit der Sonne verheiratet war. Da sie von der Erde stammte und ihre Kinder Menschen waren, um deren Zukunft sie sich sorgte, begann sie, einen kleinen Korb herzustellen. Dieser wurde von ihrem Mann, der Sonne, so lange vergrößert, bis seine Frau und die acht Kinder hineinpassten und der Korb auf die Erde - in der Nähe von Yakutat - hinabgelassen werden konnte. Aufgrund dieser Erzählung<sup>85</sup> sollen die ersten Körbe von den Yakutat-Tlingit hergestellt worden sein (de Laguna 1972:427; Emmons 1903:229; Paul 1991:9).

Nach Emmons nahmen die Yakutat-Tlingit sowohl in der Korbherstellung als auch im Handel mit Körben eine besondere Monopolstellung ein (Emmons 1903:231).

---

<sup>84</sup> Flechtmuster wurden auch auf andere Medien übertragen. So findet man z.B. auf dem von Shotridge erworbenen "Killer Whale Hat" aus Klukwan das "*the hood of the raven*" Motiv eingeschnitzt (s. Kaplan und Barsness 1986:69; Abb. 37).

<sup>85</sup> Einer anderen Erzählung zufolge soll der Rabe die Frauen gelehrt haben, Körbe herzustellen.



Hervorragend für die Korbproduktion geeignet waren die Wurzeln der Sitkafichte (*Picea sitchensis* (Bong.) Carr.), deren Verbreitungssektor sich von Mendocino County in Kalifornien bis hin zum Cook Inlet in Alaska erstreckt. Die Sitkafichte zeichnete sich gegenüber anderen Baumarten vor allem dadurch aus, dass sie zum einen gegenüber salzhaltigen Böden eine hohe Toleranz aufweist und zum anderen die besondere Fähigkeit besitzt, selbst auf steinigem Terrain zu gedeihen. Die für die Korbherstellung besten Zedernwurzeln finden sich primär an den sandigen Stränden Südostalaskas zwischen Cross Sound, Icy Strait und dem Prince William Sound, einer Region, die mit dem dynamischen Wandel der Landform durch Ablation der großen Eisfelder und Gletscher entstanden ist (Harris 1995:1-2). Die ausschließliche Verwendung der Sitkafichte erklärt sich auch dadurch, dass der Verbreitungssektor der Roten Zeder nördlich des Frederick Sound endet, infolgedessen als Produktionsmaterial nicht mehr zur Verfügung stand. Vermutlich besteht ein direkter Zusammenhang zwischen dem natürlichen Materialvorkommen und der Entwicklung der Korbproduktion in dieser Region (Corey 1995:1; Harris 1995:1-4).

In puncto Qualität und Machart genossen insbesondere die Körbe des *hlähäyik-quan* aus der Yakutat-Bucht einen außerordentlichen Ruf (Shotridge 1984:5). Der hohe Anspruch an die Qualität der eigenen Arbeit mag sich, wie z.B. Shotridge vermerkt, auch im Eigennamen der Gruppe niedergeschlagen haben. *Hlähä* ist ein Tsimshian-Begriff und bedeutet so viel wie "hoch" oder "am höchsten stehend".

De Laguna (1972:428) zufolge sollen die Körbe der Yakutat-Region im Gegensatz zu anderen "hart wie Holz gewesen sein", da die Frauen während der Herstellung die Wurzeln zwischen den Zähnen hielten. Die Körbe anderer Gruppen Südostalaskas klassifiziert sie als

... a piece of rag - can't stand up straight.

### **5.7.1 Ökonomische Bedeutung des Touristenmarktes**

Insbesondere die weibliche Domäne wurde durch den Handel stimuliert, und Körbe wurden für Frauen schon bald zu einer wichtigen Einkommensquelle. Abnehmer waren primär die weiße Bevölkerung Alaskas und Touristen. In Sitka, Juneau, Douglas, Skagway und Dyea entwickelten sich regelrechte Korbmärkte (Brown 1998:129).

Von 1870 bis 1920 war die Korbproduktion für Frauen die Haupteinnahmequelle. Diese passten sich äußerst geschickt den Bedürfnissen des neuen Marktes an (Corey 1983:137-138). Nach Brown sind Körbe sogar der Inbegriff für die Wünsche und den Konsumbedarf der Viktorianischen Epoche. In angloamerikanischen Haushalten fanden die diversen Korbwaren

vielfache Verwendung. Sie wurden dekorativ aufgestellt oder dienten als Behälter für Haus- und Handarbeitsartikel (Brown 1998:129). Die Entstehung dieses neuen und lukrativen Marktes ermöglichte es den Frauen auch, ihre Stellung innerhalb der Gesellschaft auszubauen. So konnte die Frau eines Oberhauptes zu dem berühmten Potlatch von 1904 in Sitka \$ 500 beisteuern. Das Geld hatte sie durch den Verkauf von Körben und anderen Objekten an amerikanische Touristen verdient. Auch die bereits erwähnte Princess Tom aus Yakutat besaß eine ausgesprochen merkantile Ader: Bereits 1893 war sie im Besitz von mehreren Läden und eigenen Schiffen, die Baumwolle, Decken, Zucker und Mehl nach Yakutat transportierten, wo sie gegen Felle und Curios eingetauscht wurden. Letztere wurden dann wiederum mit Profit an Händler in Sitka verkauft (de Laguna 1972:191).

Die besondere Geschäftstüchtigkeit der Tlingit-Frauen beschreibt Jones (1970:91) wie folgt:

No matter at what hour the steamer arrives, be it two o'clock in the morning, the native curio vendor is there to do business.

Des Weiteren kann man bei Jones nachlesen (Jones:1991:90-91):

They seem unconcerned whether they sell their products or not. You may take them or leave them. All is quiet, and no effort is put forth to induce the prospective purchaser to buy...

Der Korbhandel war ein Marktsegment, das schon nach relativ kurzer Zeit überdurchschnittlich gut florierte, so dass die Frauen dem Verkauf ihrer Ware gelassen entgegenblicken konnten (Jones 1991:85).

Cohodas (1992:89-91) erklärt das große Interesse an Körben mit der Urbanisation und Industrialisierung des späten 19. und 20. Jahrhunderts und der gleichzeitigen Idealisierung von Natur und nicht-westlichen Kulturen. Diese Nostalgiewelle, die ihren Höhepunkt zwischen 1880 und 1930 erreichte, kurbelte die Produktion von Touristenkunst an. Dies führte wiederum dazu, dass zahlreiche Körbe in Museen und private Sammlungen gelangten. Ethnologen erwarben oder gaben vorwiegend traditionelle, von Männern gefertigte Objekte in Kommission. Private Sammler bevorzugten hingegen Objekte wie Keramik, Webarbeiten oder Perlstickerei, die von Frauen hergestellt wurden. Viele dieser Sammler waren Anhänger der "Arts and Crafts Movement" (1880-1920), die das individuelle, handgearbeitete dem massenproduzierten Objekt vorzog. Insbesondere die weiblichen Anhänger dieser angloamerikanischen Bewegung fühlten sich den indigenen Frauen, deren Interesse an der Korbherstellung sie teilten, sehr verbunden. Dabei bewunderten sie vor allem das hohe ökonomische Potenzial, das die indigenen Frauen auf diesem Marktsektor bewiesen (ders.: 1992:90). Die Korbflechtereie stellte in der Forschung des Viktorianischen Zeitalters, so

konstatiert Cohodas, die erste Stufe der von Frauen produzierten Kunst dar. Zeitlich wurde sie als Vorläufer der Töpferei und Weberei eingeordnet. Darüber hinaus ist die damalige Korbproduktion ein schönes Beispiel für die Harmonie von Mensch und Natur. Eigens für den Touristenhandel hergestellte Körbe wurden im Gegensatz zu Körben für den indigenen Gebrauch von den Anhängern der Arts and Crafts Movement als minderwertig eingestuft. Neuerungen, wie die Verzierung durch Buchstaben oder technische Vereinfachungen wurden von der Arts and Crafts Movement stark kritisiert (Cohodas 1992:91).

Der Verkauf der beliebten Souvenirs erfolgte allerdings nur teilweise durch indigene Frauen, wie z.B. die Fotografien von La Roche, einem Fotografen aus Seattle oder die Aufnahmen von Winter&Pond belegen (Gogol 1982:5). Da sich, wie schon erwähnt, durch den Handel mit Korbwaren viel Geld verdienen ließ, stiegen auch Weiße in diesen verheißungsvollen Markt ein. So entstanden zahlreiche Unternehmen, die sich auf den Verkauf von indigener Handelskunst spezialisierten. In einem von der Frohman Trading Company 1902 in Portland herausgegebenen Katalog wurden Körbe und andere Touristenkunst aus Alaska, Kalifornien und dem Norden zum Verkauf angeboten. Der Präsident dieser Gesellschaft lebte selbst in Alaska und war am Pelz- und Touristenkunsthandel beteiligt (Frohman 1902:5). In dem Katalog wurden Hunderte von Tlingit-Körben zum Verkauf angeboten. Anfang des 20. Jahrhunderts wurden von der "Alaska Steamship Company" in Seattle auch Ausflüge zu Orten angeboten, in denen Körbe produziert wurden. Ein kleiner, um 1905 herausgegebener Führer über die Korbflechtkunst Alaskas sollte für Reisen und den für Kauf von Körben werben (Gogol 1982:5).

#### **5.7.1.1 Entstehen neuer Korb-Formen**

Die Ausbildung dieser neuen Märkte führte zur Adaption von neuen Formen, Materialien, Techniken und Motiven. Durch die Einführung von Metalltöpfen, Kesseln und Schüsseln wurden zahlreiche traditionelle Formen, wie z.B. Kochkörbe oder sehr große Körbe schon zur Zeit des europäischen Kontaktes aufgegeben (Paul 1991:12; Weber 1990:310). Auch die Ankunft von amerikanischen Touristen ab 1880, die nach kleinen, leicht transportierbaren und zudem noch ansprechenden bzw. erschwinglichen Souvenirs verlangten, führte zur Entwicklung neuer Formen. Wahre Meisterinnen in der Erfindung neuer und der Nachahmung fremden Formen waren vor allem die Tlingit-Frauen (Weber 1990:310).



**Abbildung 33: Korb-Teekanne; Tlingit; Burke Museum, Seattle**

Besondere Aufmerksamkeit erregten mit Sicherheit nonfunktionale Objekte, wie z.B. eine Teekanne (s. Abb. 33) Dieses um ca. 1910 datierte Objekt befindet sich in der Sammlung des Burke Museum in Seattle. Die Form der Kanne und Details wie z.B. der Deckelknopf sind exakt europäischen Kannen nachempfunden. Der Griff des Objektes ist allerdings nicht mehr vorhanden. Die aus Fichtenwurzel hergestellte Tlingit-Kanne ist mit falscher Stickerei verziert. Dabei wurde wahrscheinlich auf kommerzielle rote und violette Farbe zurückgegriffen.

Interessant ist auch das "*shaman's hat pattern*", (Emmons 1903:274; design 36) das diese Kanne ziert. Nach Emmons zählt dieses Motiv, das primär für die Kopfbedeckung von Schamanen verwendet wurde, zu den ältesten Motiven, die unverändert auf andere Formen und Größen übertragen wurden. Eine weitere Teekanne ist auf einer Fotografie von Case und Draper (1905-1908) inmitten von Touristenkunstartikeln abgebildet (s. Weber 1990: Abb.63). Graburn et al. (1996:2161; 2162) zeigen ebenfalls zwei solcher Teekannen<sup>86</sup>.



**Abbildung 34: "Panamahut"; Tlingit; Alaska State Museum, Juneau**

Des Weiteren imitierten Tlingit-Frauen Tassen samt Untertassen. In zahlreichen Sammlungen finden sich auch Nachbildungen von Weingläsern. Einige Formen lehnen sich sogar an die Kommuniongefäße der heiligen Messe an (Wyatt 1984:53).

Sehr dekorativ ist auch ein Hut, der sich im Alaska State Museum in Juneau befindet (s. Abb. 34). Dieser aus Fichtenwurzel gefertigte und mit konzentrischen Bändern aus gelben Gras verzierte Hut wurde wahrscheinlich von Tlingit gefertigt. Er lehnt sich an die Form des ekuadorianischen Panamahutes an.

<sup>86</sup> Auch von anderen Gruppen sind Teekannen bekannt. Eine Teekanne aus Nushagak, dem ersten um 1819 gegründeten Stützpunkt der Russisch-Amerikanischen-Kompanie, befindet sich ebenfalls im Alaska State Museum (II-A-2370) (Ray 1981:82, 218).

Seine violette Färbung soll nach Angabe der Museumsdokumentation durch den Saft von Blaubeeren<sup>87</sup> erzielt worden sein. Die Innenfütterung mit schwarzem Samt lässt darauf schließen, dass dieses Exemplar für den Alltagsgebrauch produziert worden war. Das Hutband wird durch ein Band mit falscher Stickerei sowie dem "*shaman's hat pattern*" angedeutet. Letzteres ist häufig auf Touristenkunstartikeln anzutreffen (Emmons 1903:276; design 36).

Imitiert wurden auch die Kappen europäischer und amerikanischer Matrosen des 19. Jahrhunderts. Diese Kopfbedeckungen wurden nicht nur für den Touristenhandel hergestellt, sondern auch im Rahmen von indigenen Tanzveranstaltungen verwendet (Vaughan und Holm 1982: 40). Laut Holm existieren in europäischen Sammlungen nur wenige dieser Exemplare.



**Abbildung 35: Kappe; Tlingit;  
National Museum, Tartu**

Eine derartige Kappe (s. Abb. 35) wurde von Middendorf erworben und befindet sich in Tartu. Ihre Provenienz ist jedoch nicht eindeutig geklärt und wird lediglich mit "Tlingit" bzw. "Aleuten" angegeben. Auf eine Pazifik-Eskimo-Herkunft deuten einerseits die konzentrischen Ringe hin, die die Pazifik-Eskimo zur Verstärkung von Korbböden benutzten. Andererseits findet man das gleiche Merkmal auch - allerdings nur selten - bei sehr alten Körben der Tlingit. Demzufolge liegt also auch eine Tlingit-Provenienz durchaus im Bereich des Möglichen. Sicher ist jedoch, dass die Form

der Kappe sich sehr stark an die Kappen europäischer Seeleute anlehnte. Diese Art der Kopfbedeckung wird unter anderem in der Argillitschnitzerei der Haida Mitte des 19. Jahrhunderts dokumentiert. Eine Variante des beliebten Kopfschmucks entwickelten die Aleuten, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Kappen aus Seehunddarm herstellten, welche sie zusätzlich mit blauem Stoff und Glasperlen dekorierten. Interessant ist, dass die Tlingit diese Kopfbedeckung von den Aleuten übernahmen, die diese wiederum von den Russen übernommen haben sollen. Wright (1984:54; Abb. 58) und Holm (Vaughan und Holm 1982:40; Abb.11) bilden zwei aus Fichtenwurzeln gefertigte Kappen ab, die sich heute in den

<sup>87</sup> Während eines persönlichen Gesprächs (im September 1998) im Alaska State Museum in Juneau machte mich Steve Henrikson darauf aufmerksam, dass dieser Effekt häufig auch durch das Auskochen von braunem Hershey-Bar-Papier erzielt wurde. Nach Information der Firma Hershey in Pennsylvania wurden Hershey-Bars ab 1900 produziert (Information William R. Roth, im Juni 1999, Hudson, New Hampshire). Milton S. Hershey

Sammlungen des Peabody Museum in Salem und im Peabody Museum der Harvard Universität befinden. Sie unterscheiden sich allerdings vom Exemplar aus Tartu insoweit, als sie mit falscher Stickerei verziert sind und keinen runden Durchmesser aufweisen. Im Peabody Museum der Harvard Universität befindet sich auch der bisher einzig bekannte Zylinder, der wahrscheinlich für den euroamerikanischen Handel bestimmt war (Vaughan und Holm 1982:39; Abb.10). Tlingit-Hüte wurden im späten 19. Jahrhundert nicht nur an Touristen verkauft, sondern, und das ist bemerkenswert, zur Zeit der russischen Okkupation in größerem Umfang nach Kalifornien exportiert (Devine 1982:20; Middleton 1996:69; Rickman 1990:256).

Äußerst beliebt waren die Rasselkörbe, die heute in zahlreichen europäischen Sammlungen anzutreffen sind. Emmons (1903:254) vermutet, dass Körbe mit Deckeln jüngeren Ursprungs sind. Sie sollen von den Tlingit-Frauen zur Aufbewahrung von Gegenständen verwendet worden sein. Gezeigt wurden Emmons anscheinend auch besonders alte Exemplare. Der am häufigsten auftretende und vermutlich älteste Typ ist nach Emmons (1903:254) der Rasselkorb, "*tu-dar huck*"<sup>88</sup>, was so viel wie "Geräusch im Innern" bedeutet. Die Deckel dieser Körbe besaßen nämlich einen mit Kieselsteinen gefüllten Hohlraum. Im Verkaufskatalog von Frohman (1902:3) wurden solche Körbe als "*Good Luck Rattle*"-Baskets angeboten. Ferner heißt es: "The superstition of the Alaskan Indian is if they part with one of these baskets, it



**Abbildung 36: Rasselkorb: Tlingit; Staatliches Museum für Naturkunde und Vorgeschichte, Oldenburg**

will take their good luck away."

Gesammelt wurden Rasselkörbe bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein besonders fein gearbeitetes Exemplar befindet sich im Naturkunde-Museum in Oldenburg. Dieser aus der Kuprianov-Sammlung stammende Rasselkorb (s. Abb. 36) wurde als "Eyak" oder "Chugach" klassifiziert. Die Kombination der Motive entspricht jedoch dem

gründete 1894 die "Hershey Chocolate Company". Als "Henry Ford" produzierte er erschwingliche Massenprodukte in Derry Church, PA. (<http://www.hersheys.com>).

<sup>88</sup> Paul (1991:38) bezeichnet diesen Korb als "*too-duh-kuhk*", was er mit "etwas im Korb" übersetzt. Das Schütteln dieses Korbes sollte an das Geräusch erinnern, die die Brandung am Strand erzeugte.



typischen Tlingit-Stil. Zentral ist hier das *"the tail of the raven"*-Motiv (Yehl ku'-ou; Emmons 1903:272f; Design 31)<sup>89</sup>. Eine Variation dieser Kreuzmotive soll sich vor allem auf alten Körben finden (Emmons 1903:272f; Design 31). Interessanterweise wird dieser Korb mit einem Schachbrettmuster (*"dar-war tar-ye dta-ye; "checkers-under-board" oder "checkers-foot-board"*; Emmons 1903:277; Design 47) geschmückt. Das Schachspiel<sup>90</sup> soll bei den Tlingit, wie Emmons (1903:277) erwähnt, sehr beliebt gewesen sein.

Der Korb der Kuprianov-Sammlung ähnelt sehr einem Exemplar, welches von Holmberg zwischen 1850 und 1851 erworben wurde. Dieser Rasselkorb (Varjola 1990:95; VK 551) ist von noch feinerer Machart und ebenfalls mit dem *"raven's tail"* als zentralem Motiv verziert. Da er jedoch an der Basis mit vier Verstärkungsringen versehen ist, kann man eine Chugach-Provenienz nicht ausschließen.

Das *raven's-tail*-Motiv wird in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch bei Taschen der Tahltan eingesetzt. Diese waren mit Perlen bestickt und dienten der Aufbewahrung von Munition (Duncan 1989:162). Ebenfalls mit dem *raven's-tail*-Motiv und zusätzlich noch mit Stachelschweinapplikationen versehen waren Handschuhe der Tanaina aus Karibuleder, die sich heute in der Etholén-Sammlung befinden (Varjola 1990:125; Abb. 162). Auch bei weiter südlich lebenden Gruppen wie z.B. den Salish findet man bei Körben des späten 19. Jahrhunderts Variationen dieses Motivs (vgl. Lobb 1990: Abb. 50;90). Rasselkörbe in der Qualität der Kuprianov- und Holmberg-Sammlungen waren allerdings sehr aufwändig in der



**Abbildung 37: Rasselkorb; Tlingit; Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main**

Herstellungsort häufig als Kaufanreiz an.

Herstellung und wurden von daher Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr produziert. Ein typisches Beispiel eines eigens für den touristischen Konsum hergestellten Rasselkorb ist ein von Lenders erworbenes Exemplar (s. Abb.37) aus der Sammlung des Frankfurter Museums der Weltkulturen.

Als Provenienz ist "Yakutat-Tlingit" angegeben. Da Sammlern bekannt war, dass qualitativ hochwertige Körbe in Yakutat produziert wurden, gab man diesen

<sup>89</sup> Paul (1991:62; Design 34) bezeichnet diese Motiv als *"yalhl-koo-woo."*

<sup>90</sup> De Laguna (1972:1056) bildet z.B. um 1866 datierte Tlingit-Schachfiguren ab.

Als zentrales Motiv wurde hier eine Variante des "head of salmon berry"-Motivs gewählt. Diese Variante wurde, wie Emmons (1903:277; Fig. 362) berichtet, zur Zeit des Touristenhandels entwickelt und von amerikanischen Vorbildern auf Textilien und Drucke kopiert. Zur Zeit seiner Untersuchungen soll sie schon drei bis vier Jahre benutzt worden sein. Der Deckel des Korbes ist mit dem "Farn-Motiv" geschmückt, welches sehr häufig auf runden Flächen wie Matten oder Korbdeckeln eingearbeitet wurde (Emmons 1903:276; design 43).



**Abbildung 38: Umflochtene Sake-Flasche; Museum der Weltkulturen, Frankfurt**

Neben den Tlingit produzierten auch die Haida Rasselkörbe, die sie im Formlinienstil bemalten (vgl. Wright 1996:19400).

Die Faszination für fremde Formen und künstlerische Herausforderungen wird insbesondere an der Umflechtung nichttraditioneller Objekte deutlich: So wurden vor allem Flaschen aus Glas wie Weinflaschen, Whiskeyflaschen, Flachmänner etc. sowie Steingut in allen Größen umflochten. Touristen, die mit Dampfschiffen nach Sitka kamen, konnten kostengünstig in Läden oder von den Produzentinnen selbst umflochtene Objekte erwerben (Wyatt 1984:53). Ein sehr schönes Beispiel für Umflechtung exotischer Objekte ist eine Sake-<sup>91</sup>Flasche im Frankfurter Museums der Weltkulturen (s.

Abb. 38 ). Sie wurde 1935 von dem berühmten Sammler Speyer erworben und ist mit einfachen Motiven in Form von "falscher Stickerei" in kommerzieller Farbe geschmückt. Das im unteren Drittel horizontal verlaufende Motivband "the feather-wings of the arrow" ist nach der Beobachtung von Emmons jüngerer Ursprungs und war unter anderem bei *open-work*-Körben und Matten beliebt (Emmons 1903:266; Design 9).

Ebenfalls in der Sammlung des Frankfurter Museums befindet sich eine noch verkorkte, umflochtene Weinflasche aus grünem Glas. Sie ist mit zwei schmalen Bändern aus falscher Stickerei im Tlingit-Stil dekoriert (s. Abb. 39). Die Tlingit-Frauen experimentierten mit neuen Formen und übertrafen sich gegenseitig in der Umflechtung exotischer Objekte wie Muscheln, Rehgeweih und Spazierstöcke (Vaughan und Holm 1982:165; Wyatt 1984:53). Einzigartig ist



**Abbildung 39: Umflochtene Weinflasche; Tlingit; Museum der Weltkulturen, Frankfurt**

<sup>91</sup> Bill Holm wies mich darauf hin, (Seattle, im September 1996) dass es sich hier um eine Sake-Flasche handelt. Eine Fotografie von Winter und Pond von ca. 1895 zeigt drei Tlingit-Frauen aus Sitka bei der Korbherstellung. Vor dem Kleinkind einer Frau lehnt eine Sake-Flasche, die anscheinend als Babyflasche verwendet wurde (s. Wyatt 1989:128; Abb. 82).



wahrscheinlich die Umflechtung einer Glühbirne (ID-1548). Dieses im Burke Museum befindliche Objekt wurde in den 20er-Jahren dieses Jahrhunderts erworben. Es dokumentiert die Auseinandersetzung mit dem technischen Fortschritt.



**Abbildung 40: Korb in Form eines chinesischen Vorratsgefäßes; Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main**

Äußerst interessant ist auch die Urnen-Form, die wahrscheinlich zur Zeit des Pelzhandels adaptiert wurde. Urnenförmige, zum Teil mit Deckeln ausgestattete Körbe sollen sich nach Aussage von Emmons (1903:255) an den chinesischen Vorratsgefäßen orientiert haben. Einige dieser Gefäße, die der Aufbewahrung von Ingwer<sup>92</sup> dienten, waren tatsächlich umflochten und stellten im späten 19. Jahrhundert begehrte Sammlerobjekte dar. Man bezeichnete sie als "*qwutle qwut*", was so viel wie "rund" bzw. "eiförmiger Bauch" bedeutet. Es ist durchaus möglich, dass diese Form während des Pelzhandels von den Russen eingeführt wurde. Ein derartiger Korb befindet sich im Museum der Weltkulturen in Frankfurt (s. Abb. 40). Er wurde von Lenders für \$7 erworben und soll laut Museumsdokumentation Yakutat-Tlingit-Provenienz sein. Interessant ist die Auswahl der dekorativen Motive wie das "*shaman's hat pattern*" (Emmons 1903:274; Design 36) und die "*blanket-border patterns*", die bereits beschrieben wurden. Bei Touristen beliebt waren vor allem die Miniaturkörbe, auch "*kuhk ku'h-kee*" genannt, was so viel wie "kleiner Korb" bedeutet (Emmons 1903:251). Zu dieser Kategorie zählten traditionell der erste Korb eines Mädchens oder auch kleine, besonders fein gearbeitete Esskörbe oder Spielzeug, welches Mütter für ihre Kinder anfertigten (Emmons 1903:251; Paul 1991:34). Anhand solcher Miniaturen konnten erfahrene Korbflechterinnen beweisen, dass sie ihr Handwerk meisterhaft beherrschten. Da diese ansprechenden Souvenirs nur mit einem geringen Materialaufwand verbunden waren und zudem noch in jedes Reisegepäck passten, waren sie hervorragend für den Touristenhandel geeignet. So wurden z.B. Miniatur-Ingwervorratsgefäße, Hüte, Gläser und Körbe in allen Formen hergestellt.

Die verschiedenen Formen waren der Mode unterworfen und wandelten sich mit den Ansprüchen der jeweiligen Produzenten und Besitzer. So wurde beispielsweise die

---

<sup>92</sup> Vielleicht dienten sie auch zur Aufbewahrung von Gingseng, welches schon zur Zeit des frühen Pelzhandels importiert wurde (s. Kapitel 3.3.2).

Produktion von Körben zur Aufbewahrung von Schießpulver eingestellt, als Gewehre mit Patronen eingeführt wurden (Devine 1982:310).

Für den Wandel der Formen waren primär ökonomische Aspekte ausschlaggebend. Im Vordergrund stand das Einsparen von Zeit und Material. Diese Ökonomisierung lässt sich auch bei den Rasselkörben beobachten, d.h. es wurden niedrigere Rasselkörbe produziert, deren Durchmesser jedoch größer war, was wiederum zu veränderten Formen führte. Die Körbe jüngeren Ursprungs sind im Vergleich zu den älteren zylindrischen Körben meist kleiner und nehmen von der Basis her leicht an Breite zu (Emmons 1903:250; Gunther 1966:43). Auch durch diese Änderung konnte Material eingespart werden.

### **5.7.1.2 Adaption fremder Materialien**

Fremde Materialien wurden traditionell nur bei Körben verwendet, die von Schamanen für das rituelle Trinken von Salzwasser benutzt wurden. Diese Körbe, die zusammen mit den Schamanen bestattet wurden, waren von besonders feiner Machart und häufig mit Federn, Dentalium und Glasperlen geschmückt (Emmons 1903:252; Emmons 1991:218). Diese äußerst fest gewebten und sehr aufwändig hergestellten Behälter wurden nicht für den Verkauf produziert und sind daher selten in Sammlungen anzutreffen (Devine 1982:310).

Ein sehr individuelles und ausgefallenes Stück stellt ein mit Perlen bestickter Korb dar. Dieser aus Fichtenwurzel, Glasperlen und Wolltuch bestehende Korb wird ins 19. Jahrhundert datiert und befindet sich in der Sammlung des Burke Museum in Seattle. Geziert wird der Korb von dem "*blanket-border fancy picture*"-Motiv (s. Emmons 1903:276; Design 46), welches sich an die Motive der Hudson's Bay Company anlehnt. Holm (1987:224) vermutet, dass dieser Korb entweder für den schamanischen Gebrauch oder für den Verkauf an Weiße hergestellt wurde.

Perlappifikationen finden sich außer bei den bereits erwähnten Trinkkörben nur auf Kleidung oder bei Taschen und Haarschmuck. Ihre Muster sind allerdings nicht von geometrischer Natur.



**Abbildung 41: Mit Staubwedel-Federn geschmückter Hut; Tlingit; University Museum, Pennsylvania**

Die Verwendung fremder Materialien demonstriert auch recht gelungen ein von Shotridge erworbener Hut, der sich im University Museum in Pennsylvania befindet (s. Abb. 41).

Dieser stammt aus dem Snail House in Hoonah und ist mit vier "Potlatch-Ringen" und den Federn eines Staubwedels geschmückt. Form und Material des Hutes basieren auf einem Mythos. So wird berichtet, dass der Kulturheros Rabe von dem mythischen Wesen *Sanaxet*, dem Herrn des südöstlichen Windes, zu einem Fest geladen wurde.

Da der Rabe besonders würdevoll aufzutreten gedachte, schmückte er sein Haupt mit einer Qualle,

deren Mitte ein Stück Seetang zierte. Künstlerisch umgesetzt wurde dieses Bild zunächst in Form eines Hutes, der aus den Federn von einheimischen Vögeln hergestellt war. Später ging man dazu über, die Tierfedern durch die Federn eines Staubwedels zu ersetzen. Letztere sollen den Charakteristika der Qualle eher entsprochen haben (Kaplan und Barsness 1986:71).

### 5.7.1.3 Die Farbpalette

Die Innovationen innerhalb der Korbproduktion manifestieren sich nicht nur in der Adaption von fremden Formen und Materialien, sondern auch im Einsatz importierter, kommerzieller Farben. Letztere erweiterten die indigene Farbpalette und lösten zum Teil auch bisher verwendete Farben ab. So wurden Hüte zunehmend mit kommerzieller Farbe wie z.B. dem Zinnoberrot bemalt. Dieses ersetzte das weniger intensive indigene Rot, das aus Hematit gewonnen wurde (Paul 1991:18; Vaughan und Holm 1982:41). Emmons (1903:238) registriert die Verwendung der Farbe Rot primär bei traditionellen Körben. Deren Herstellung scheint seinen Beschreibungen zufolge recht aufwändig gewesen zu sein, da die hierin verarbeiteten Gräser längere Zeit in Kinderurin und Erlenrinde eingelegt werden mussten. Mitunter wurde auch die wässrige Substanz des Seeigels beigemischt. Durch das Färben mit pflanzlichen und mineralischen Farben konnten verschiedene Nuancen von Schwarz, Violett und Rot erzielt werden. Neue bzw. intensivere Farbtöne erreichte man anfänglich durch das Auskochen gefärbter Textilien; es wurden aber auch Textilfarben wie z.B. das leuchtende

"Reckitt's Blue" aus England (s.o.) verwendet. Später, d.h. ab ca. 1880 wurden Anillinfarben eingeführt (Paul 1991:12). Jüngerer Ursprungs sind auch die Farben Grün und Orange sowie das rötliche Violett (Emmons 1903:238f). Da leuchtende Farben nunmehr ohne größeren zeitlichen Aufwand erzielt werden konnten, waren die zwischen 1800 und 1880 produzierten Körbe im Vergleich zu früheren ausgesprochen farbintensiv (Weber 1990:312). Dabei soll Grün, so berichtet Weber (1990:312), im Zeitraum von 1880 bis 1900 besonders beliebt gewesen sein.

Ein schönes Beispiel für die Verwendung kommerzieller Farben ist ein Hut aus der



**Abbildung 42: Hut; vermutl. Tlingit; National Museum Tartu**

traditionellen Formlinienstil abweicht.

Sammlung der Historischen Gesellschaft in Tartu (s. Abb. 42). Seine intensive Farbqualität konnte wahrscheinlich nur durch die Verwendung von Anillinfarben erzielt werden. Auf den ersten Blick scheint dieser Hut Tlingit-Provenienz zu sein. Auffällig ist hier vor allem eine Neuinterpretation bei der Farbwahl und Ausführung der primären, sekundären und tertiären Elemente, die von dem standardisierten

#### 5.7.1.4 Ökonomisierung der Techniken

Die Ankunft von Touristen ging mit der Entstehung von neuen Märkten einher, die ihrerseits wiederum Einfluss auf Form und Materialien der Korbwaren nahmen. Gleichzeitig fand eine Reihe von technischen Veränderungen statt.

Die Korbherstellung selbst war, recht zeit- und arbeitsintensiv. Zunächst mussten Fichtenwurzeln ausgegraben werden, deren Rinde dann in einem aufwändigen Verfahren abgelöst, aufgespalten und zu verschiedenen Formen verarbeitet wurde. Vor der Einführung von Metallwerkzeugen sollen Muscheln als Messer gedient haben (Emmons 1903:233-236).

Bei Körben in zwirnbindiger Flechtereie beobachtete Emmons (1903:240-242) sechs verschiedene Techniken.<sup>93</sup>

Neue und ökonomische Techniken garantierten ansprechende, qualitativ hochwertige Produkte - und das bei einer gleichzeitigen Rationalisierung von Zeit und Material. Bei Körben, die für den Touristenhandel bestimmt waren, wurde häufig eine dekorative, offene Technik angewandt. Besonders beliebt war die "*eye holes*"-Technik (N.S. 18494; *wark-kus-ka'rt/weave 4* Emmons 1903:241) Diese wurde hauptsächlich bei kleinen, speziell für Touristen produzierten Körben eingesetzt. Auch die bereits zuvor beschriebene, umflochtene Weinflasche wurde in dieser Technik hergestellt. Letztere wurde häufig mit der "*close-together-work*"-Technik der "*weave 1*" kombiniert, in der drei viertel aller Körbe hergestellt waren, die aber mehr Material beanspruchte (Paul 1991:22). Diese Technik wurde traditionell außer bei Touristenartikeln vor allem bei Ölsieben oder Körben zur Aufbewahrung von Lebensmitteln angewandt, die eine Belüftung benötigten, wie z.B. getrockneter Lachs (Emmons 1903:241). Bei Körben, die für den Touristenhandel bestimmt waren, also im täglichen Gebrauch nicht mehr eingesetzt wurden, konnte weniger Wert auf Stabilität gelegt werden.

Um kostbare Zeit und Material einzusparen, wurden eine Vielzahl von Maßnahmen ergriffen. So wurden beispielsweise Stellen, die vom Korbdeckel verdeckt wurden, aber auch die Korbränder und -böden in weniger aufwändigen Techniken gefertigt (Corey 1984:138). Eine weitere "ökonomische" Technik nannte man *khark-ghee-su't*, was so viel wie "zwischen" bedeutet. Beliebt war diese Technik vor allem, da man mit ihr den Materialbedarf um 25% reduzieren konnte, was wiederum eine große Zeiteinsparung bedeutete (Emmons 1903:240; Weber 1990:302). Bei dieser Technik wurden neben dem Zwirnbinden in alternierender Reihenfolge auch Einträge vorgenommen, die über einen Kettfaden hinweg und unter dem nächsten hindurchgingen (Emmons 1903:240).

### 5.7.1.5 Motive

Einen Wandel erfuhren auch die auf den Körben verwendeten Motive.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Im Gegensatz zu Emmons (1903), der zwischen 6 Web-Typen unterschied, differenziert Paul (1991) zwischen 5 Typen. Der letzte Typ entspricht dem "*strawberry weave*", also 1. Typ. Der einzige Unterschied besteht darin, dass als Eintrag lediglich zwei verschiedene Farben verwendet werden.

<sup>94</sup> Die Bestimmung der Motive wurde anhand von Emmons (1903) und Paul (1991) vorgenommen. Die meisten Motive besaßen Namen, die jedoch nicht symbolisch, sondern deskriptiv zu verstehen sind. Von den 51 von

Traditionell wurden Körbe durch Bemalung, Applikation fremder Materialien oder durch Einflechten von Gräsern in Form von "falscher Stickerei" dekoriert. Dabei wurden meist gefärbte Gräser um die äußeren Einträge geschlungen, die daher nur äußerlich sichtbar waren (Paul 1991:15)



**Abbildung 43: Korb; Tlingit; Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main**

Die in der Regel geometrischen Motive bestanden meist aus parallel verlaufenden, horizontalen Musterbändern in Form von Rauten, Winkelformen, Sechsecken und Rechtecken. Bei einem Korb im Frankfurter Museum der Weltkulturen (s. Abb. 43) ist das zentrale Motiv die *"blanket border pattern"* bzw. *"hoo-woo-kus-suh-yay-yee"*, was so viel wie "fremde" oder "kuriose Decke" bedeutet (Paul 1991:68; design 48). Dieses Meander-Motiv sollen die Tlingit von Decken der Hudson's Bay Company

übernommen haben, die speziell für den Handel mit der indigenen Bevölkerung produziert worden waren. Wie Emmons und Paul beobachteten, trat dieses Motiv jedoch nicht bei alten Körben auf (Emmons 1903:276; Paul 1991:68).

Auch das bereits beschriebene Schachbrettmuster soll in Anlehnung an europäische Vorbilder entstanden sein. Interessant ist auch die Verwendung des *"naste"* oder *"kon-naste"* bzw. des Kreuz-Motivs (Emmons 1903:272; design 30; Paul 1991:61; App 61/1), welches sich an das russisch-orthodoxe Kreuz anlehnen soll. Dieses Motiv soll gelegentlich mit verlängerten horizontalen Balken oder auch als Doppelkreuz auf Körben verwendet worden sein. Obwohl auffällige Ähnlichkeiten zu dem *"tail of the raven"* bestehen, soll es zwischen diesen beiden Motiven keinen Zusammenhang gegeben haben.

Großer Beliebtheit bei den weißen Käufern soll sich auch eine Kombination des Kreuzes mit dem bereits beschriebenen *"head of the salmon berry"*-Motiv (Paul 1991:68; Design 49) erfreut haben. Nach Emmons sollen sich die Korbflechterinnen Anregungen bei Teppichen, Tapetenmustern, Geschirr oder Zeitschriften geholt haben (Emmons 1903:277).



**Abbildung 44: Korb; Tsimshian; Burke Museum, Seattle**

Als dekoratives Element dienten häufig Buchstaben des Alphabets. Dabei wurden

---

Großteil der Namen auf teriomorphe und natürliche Formen, auf von Menschen hergestellte Artikel, wie z.B. Lippenpflock



entweder einzelne Buchstaben oder ganze Worte verwendet, so z.B. bei einem Tsimshian-Korb (s. Abb. 44) mit der Aufschrift "Alaska", der sich seit Anfang des Jahrhunderts in der Sammlung des Burke Museum in Seattle befindet. Diese Art von Körben im Tlingit-Stil mit Aufschriften aus falscher Stickerei waren ein beliebtes Souvenir und wurden auch von anderen Gruppen der Nordwestküste kopiert.

Nach Corey (1984:138) wurden zur Zeit des frühen Touristenhandels Motive von Chilkat-Decken auf Körbe übertragen (1984:138). Webers (1990:312) Recherchen ergaben, dass diese Motive allerdings nicht vor 1905 verwendet wurden. Jones (1968:40) wiederum vermutet, dass sie erst zwischen 1920 und 1929 auftraten. Tatsache ist, dass solche Motive nur bei einigen wenigen Tlingit-Körben vorkommen, was wiederum den Schluss erlaubt, dass nur sehr wenige Frauen darauf spezialisiert waren. Es handelt sich hier im Übrigen um das erste



**Abbildung 45: Korb; Tlingit;  
Alaska State Museum, Juneau**

Motiv, welches aus der männlichen Domäne übernommen und auf Körbe übertragen wurde. Typische Chilkat-Deckenelemente in falscher Stickerei wie z.B. Augenmotive und anthropomorphe Gesichter wurden bei einem in Wrangell erworbenen Korb (s. Abb. 45) eingesetzt. Er ist nur einer von sieben Tlingit-Körben, die sich heute in der Sammlung des Alaska State Museum befinden und ins späte 19. bzw. frühe 20. Jahrhundert datiert werden.

Im indigenen Kontext findet man zoomorphe oder realistische Motive nur auf den Kopfbedeckungen von Schamanen (s. Emmons 1903:Fig. 2) sowie auf deren Trinkkörben. Emmons (1903:277; Design 50) fand auf einem sehr alten Trinkkorb eines Schamanen aus der Chilkat-Region ein Motiv, welches "*hit kuhk*" sprich Hauskorb genannt wurde. Er ordnete dieses Motiv eindeutig der schamanischen Kunst zu, die seinen Beobachtungen nach offen für fremde Ideen war. Das Haus bringt Emmons mit der Bestattungsform von Schamanen in Grabhäusern in Verbindung.

Außergewöhnlich sind auch realistische Darstellungen von Walen und Kanus auf Tlingit-Körben (Wright 1996:19397). Als Vorbild für diesen piktoralen Stil könnten die kommerziell erfolgreichen Makah-Körbe fungiert haben, die um 1900 produziert wurden (Feest 1994:114). Um ein Einzelstück handelt es sich wahrscheinlich bei einem Korbfragment, dessen Rand von Copper-Motiven geschmückt wird, (s. Wright 1996:19436) und das sich heute in Privatbesitz befindet.

Bis auf wenige Ausnahmen entsprachen die auf Körben angebrachten Motive jedoch nicht dem heraldischen Stil der Nordwestküste. Dieser manifestierte sich primär in der Holzschnitzerei und Malerei, wobei die Spezialisten in der Regel männlichen Geschlechts waren, und die Auftraggeber zur adligen Elite gehörten. Die Verwendung geometrischer Motive hingegen war weder an das jeweilige Geschlecht des Produzenten noch an bestimmte Materialien gebunden. So wurden z.B. Chilkat-Decken, deren Motive dem nördlichen graphischen Stil entsprachen, von Männern entworfen und von Frauen hergestellt. Insofern können die für Korbwaren benutzten geometrischen Motive als weiblicher Beitrag zum indigenen Kunstschaffen interpretiert werden. Zahlreiche dieser linearen geometrischen Motive finden sich auch auf den *"raven's tail robes"* (Samuel 1987:20-22) wie z.B. *"mouth-track of the woodworm"* (Emmons 1903:263; Design 1), *"butterfly"* (ders.:264; Design 4), *"the hood of the raven"* (ders.:268; Design 16) und *"the tail of the raven"* (ders.:272; Design 31). *Raven's-tail*-Umhänge wurden wie Körbe zwirnbündig in von links nach rechts durchgängigen Reihen gefertigt (Samuel 1987:16). Umhänge, wie z.B. die von Pavel Mikhailov abgebildete *"tattoo pattern robe"*, weisen auf Verbindungen zu anderen Domänen wie Tätowierungen hin (Samuel 1987:74; Fig. 153). Motive, die auf Frauenhände tätowiert wurden, sind außer auf *"raven's tails"* auch auf Tlingit-Körben zu finden. Im Gegensatz zu den Haida wurden bei den Tlingit nur der Handrücken und der Unterarm tätowiert. Emmons (1903:273f; Design 35) berichtet von dem *"shon ghe-kulth kah ka'tch-ul-tee"*-Motiv, welches er mit *"old-person-hand-back-of-tattooed"* beschrieb. Seiner Meinung nach tritt dieses Motiv auf Körben sogar mit am häufigsten auf. Emmons kopierte dieses Muster von der Hand einer alten Frau, die auf der Admiraltätsinsel lebte. Zu jener Zeit sollen Tätowierungen nur noch äußerst selten zu finden und die Motive lediglich von der Korbflechterei bekannt gewesen sein (s. Emmons 1991:254).

Im Gegensatz zu anderen Gebieten Nordamerikas ist an der Nordwestküste eine eindeutige Unterscheidung von geschlechtsspezifischen Kunststilen nicht immer möglich. Die typisch männliche, in der Regel realistische Darstellungsweise und der weibliche, eher zur Abstraktion tendierende Stil treten hier weniger manifest in Erscheinung. Fakt ist, dass die Korbflechterei kulturelle Isolate aufbrach und besonders offen für Fremdeinflüsse war. Grund hierfür waren möglicherweise die exogamen, virilokalen Maritalresidenzregeln, wonach Frauen nach der Heirat in die Siedlung ihrer Männer zogen, was wiederum zur Verbreitung neuer Motive führte (Corey 1984:137). Heiratsallianzen bestanden nicht nur zwischen den moieties, sondern auch intertribal. Es gab aber Allianzen mit Frauen anderer Gruppen, wie



z.B. den Haida oder Tsimshian oder den athapaskischen Frauen aus dem Landesinneren. Diese Verbindungen, die besonders häufig zwischen Chilkat- bzw. Chilkoot-Männern und Frauen des Binnenlandes eingegangen wurden, galten als vorteilhaft, da sie dem Ehegatten besondere Rechte in Handel, Fischfang und Jagd einräumten, so z.B. das Anrecht auf die besten Felle des Schwagers (Emmons 1991:31).

Da verschiedene Korbmuster in keinem erkennbaren Zusammenhang mit dem typischen Nordwestküstenstil standen, vermutete Emmons (1991:220f) sogar, dass diese von den nächsten Nachbarn, den athapaskischen Gruppen des Binnenlandes, übernommen worden waren. Dabei sollen die Stachelschweinborsten-Arbeiten dieser Gruppen als Prototyp gedient haben. Duncan (1989:162f) sieht eine eindeutige Verbindung zwischen den geometrischen Motiven auf den mit Glasperlen bestickten Tahltan-Täschchen und Messerscheiden und den Motiven auf Tlingit-Körben aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Motive wie *"mouth track of the woodworm"* (Emmons: Design 1) oder *"the track of the land otter"* (Emmons: Design 5) waren sowohl auf Tahltan-, Tlingit- als auch auf Salish-Körben zu finden. Die von Emmons (1903) beschriebenen Motive wie *"one within another"* (Design 45), *"wild celery"* (Design 18), *"joining together"* oder *"footprint work"* (Design 21) treten ebenfalls auf Tahltan-Objekten auf (Duncan 1989:164).

#### **5.7.1.6 Hybride Formen**

Interessanterweise fand trotz feindlicher Beziehungen zwischen den Tlingit und anderen Gruppen wie den benachbarten Pazifik-Eskimo, den Chugach des Prince William Sounds und den Koniag auf Kodiak ein kultureller Austausch statt. Diese Gruppen verwendeten bei der Korbproduktion nahezu identische Techniken und Materialien (Holm 1992:106). Für Verwirrung sorgten Körbe, die Sammler zwar in Sitka gefunden hatten, die aber nicht von Tlingit produziert worden waren. Nach Lee (1981:71) stammen mindestens zwei von bisher dreizehn bekannten Pazifik-Eskimo-Körben aus Sitka. Zwölf Körbe befinden sich in acht europäischen Museen und einer in den USA.<sup>95</sup> Diese hybriden Formen sind das Ergebnis eines regen interkulturellen Austauschs. Die multiethnische Bevölkerung Sitkas setzte sich zur Zeit Russisch-Amerikas primär aus einer großen Pazifik-Eskimo- und einer Aleuten-Population zusammen (Lee 1981:73). Demzufolge ist es wenig erstaunlich, dass die diversen

Korbprodukte sowohl Tlingit- als auch Pazifik-Eskimo-Merkmale in sich vereinten, was eine eindeutige ethnische Zuordnung jedoch schwierig macht.

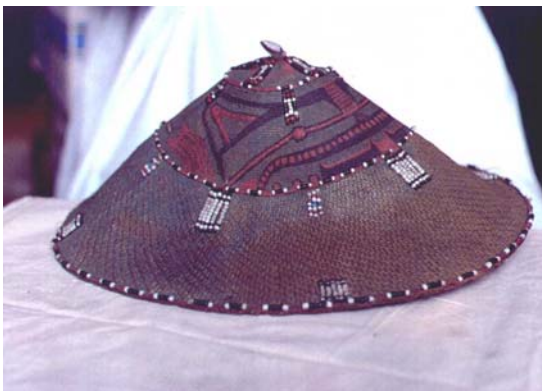


**Abbildung 46: "Pazifik-Eskimo-Korb"; Historisches Museum, Tallinn**

Ein klassischer Pazifik-Eskimo-Korb befindet sich im Historischen Museum in Tallinn (s. Abb. 46) Dekorative Elemente des ansonsten in zwirnbündiger Flechtereie hergestellten Korbes sind schmale, kontrastierende Bänder aus falscher Stickerei, die typisch für Pazifik-Eskimo-Körbe sind. Charakteristisch ist auch die Kombination der Motive *"the tooth of the larger tropical shark"* (Emmons 1903:265; Design 7) und *"the tail of the snow-tail"* (Emmons 1903:266; Design 8). Diese konstatierte Lee (1981:70) an neun von den dreizehn Körben. Sie kommt jedoch nicht bei Tlingit-Körben aus dem Zeitraum

zwischen 1821 und 1900 vor. Ein anderes Motiv, das sich bei den Pazifik-Eskimo großer Beliebtheit erfreute, ist das *"mouth track of the wood-worm"*-Motiv (Lee 1981:70f), welches auch zum klassischen Repertoire der Tlingit und athapaskischer Gruppen gehörte.

Körbe, die in einer Kombination von stereotypen primären Motiven mit repetitiven Bändern produziert wurden, unterscheiden sich höchst wahrscheinlich am meisten von den typischen Tlingit-Körben (Lee 1981:70). Letztere besitzen in der Regel drei Motivbänder, wobei das obere und untere meistens identisch sind. Ebenso fehlen bei ihnen durchgängig gestaltete Bänder von sekundären Motiven, die bei Pazifik-Eskimo-Körben in der Regel unter den primären Motiven angebracht sind.



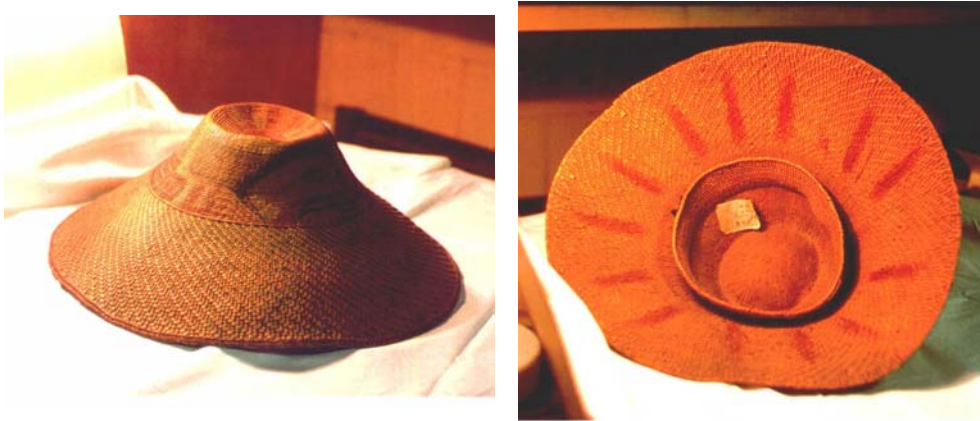
**Abbildung 47: "Pazifik-Eskimo-Hut" im Tlingit-Stil; National Museum, Tartu**

Eine ähnliche Problematik zeigt sich auch bei der ethnischen Zuordnung von Chugach- und Koniag-Hüten, die im Tlingit-Stil bemalt wurden (s. dazu Holm 1988:281-293). Bei diesen Hüten aus der Middendorf-Sammlung im National Museum in Tartu (s. Abb. 47) ist aufgrund der applizierten Glasperlen ein Tlingit-Ursprung a priori auszuschließen. Von den Tlingit

<sup>95</sup> Von diesen 12 Körben befinden sich 8 in europäischen Museen (Berlin, Bremen, Hamburg, Helsinki, London, München, Oldenburg, Wien) und nur einer in den USA (Alaska State Museum).

übernommen haben die Pazifik-Eskimo die für die Nordwestküste charakteristische konische Hutform und in einigen Fällen sogar die für diese Region ebenfalls typischen "Potlatchringe" (Holm 1988:292; Abb. 405). Außerdem wurden Tlingit-Hüte von den Pazifik-Eskimo-Gruppen auch häufig im Tlingit-Stil übermalt (s. Holm 1988:286; Abb. 395).

Ein besonders ausgefallener Hut befindet sich auch in der Sammlung des Historischen Museums in Tallinn (s. Abb. 48;49). Laut Museumsdokumentation handelt es sich hier um



**Abbildung 48;49: Pazifik-Eskimo-Hut; Historisches Museum, Tallinn**

einen Chugach- oder Tlingit-Hut der Wrangell-Sammlung, der zwischen 1829 und 1834 in Sitka erworben wurde. Er scheint, zumindest auf den ersten Blick, den Konventionen des Formlinienstils der Nordwestküste zu folgen. Die Bemalung der Hut-Krone lehnt sich an den Tlingit-Prototyp an (Holm 1988:291), wobei allerdings eine Neuinterpretation des klassischen Formlinienstils erfolgte. Zwar entspricht die Anordnung der Motive an der Hutkrone dem Stil der nördlichen Nordwestküste, jedoch wurde dieser insoweit modifiziert, als die einzelnen Motive eckiger gestaltet und isolierter erscheinen. Dieses Charakteristikum manifestiert sich auch bei zahlreichen Pazifik-Eskimo-Hüten, deren primäre Formlinien nicht zusammentreffen. Auch die roten Streifen, die radial von einem roten Punkt im Zentrum der Krone ausgehen und außerdem im Inneren des Hutes zu finden sind, deuten auf einen Pazifik-Eskimo-Ursprung hin.

Aufgrund der bereits genannten Modifikationen kann dieses Objekt eindeutig den Pazifik-Eskimo zugeordnet werden.

### **5.7.1.7 Chronologische Einordnung**

Die wohl ausführlichsten Studien zu Tlingit-Körben betrieb Emmons (1903). Sie erfolgten allerdings in einem Zeitraum, in dem die Tlingit den wahrscheinlich intensivsten Kontakt mit der amerikanischen Gesellschaft hatten (Porter 1990:304). Emmons Untersuchungen basieren primär auf Studien des American Museum of Natural History in New York sowie der Sammlung des Field Museum in Chicago, in der sich über 250 Körbe befinden (s. Weber 1986). Außerdem stand der Ethnologe in direktem Kontakt mit Tlingit-Korb-Flechtherinnen, was seine Forschungsergebnisse besonders wertvoll macht. Arbeitsschwerpunkt bildeten die verschiedenen Materialien, Formen, Techniken und insbesondere die Motive der Korbflechtere. Auf Emmons Untersuchung stützt sich auch Frances Paul (1991), eine Tlingit, die selbst Körbe produzierte, aber auch Informationen zum kulturellen Kontext wie z.B. Erzählungen lieferte. Ebenfalls aus der indigenen Perspektive erfolgten die Untersuchungen von Shotridge (1984). In seinen Publikationen kommt die Korbproduktion als weibliche Domäne besonders gelungen zum Ausdruck.

Jones (1968) untersuchte den gruppenspezifischen Wandel innerhalb der Korbproduktion an der Nordwestküste anhand der Korbsammlung des Field Museum of Natural History in Chicago. Um festzustellen, welche Form zu welcher Zeit am häufigsten auftrat, untergliederte sie ihr Forschungsmaterial in sechs verschiedene Zeitperioden (A-F) von 1889-1930. Ihre Studien ergaben, dass gerade, zylindrische Körbe am häufigsten zwischen 1890 und 1909 benutzt wurden. Umflochtene Flaschen wurden hingegen hauptsächlich in der Zeit von 1920 bis 1929 verwendet. Zwischen 1910 und 1919 erfreuten sich Teeservice großer Beliebtheit. Schuhe kamen primär zwischen 1900 und 1909 vor (1968:49). Diesen Wandel interpretiert die Ethnologin als Resultat der Anpassung an neue Märkte (1968:56). Allerdings geht sie in ihrer Studie nicht auf den Motivwandel oder den Wandel der Materialien ein. Ein weiterer Versuch einer chronologischen Einordnung wurde von Corey (1984:137) gestartet. Dieser lehnte sich an die Studien von Emmons an und unterschied demzufolge zwischen traditionellen und für den Touristenhandel produzierten Korbwaren. Coreys Untersuchungen demonstrieren recht anschaulich die weit reichenden Folgen, die mit der Produktion von Touristenkunst verbunden waren. So wurden beispielsweise fein geflochtene Hüte oder indigene Korbwaren, die in einem kulturellen Kontext zu Schamanen standen, nicht weiter produziert. Corey registrierte außerdem, dass sich zur Zeit des Touristenhandels die Zahl der Motivbänder bei Körben teilweise von drei auf zwei reduzierte. Dabei soll aus ökonomischen Gründen das mittlere Band weggelassen worden sein (1984:138).

Nach Gunther wurde die Korbproduktion nach 1910 auf ein Minimum reduziert. Um 1920 fand in Yakutat zwar eine Revitalisierung dieser Branche statt, die war jedoch in erster Linie

am einträglichen Touristenmarkt orientiert und nur von kurzer Dauer (Gunther 1966:43). Der endgültige Zusammenbruch der Korbproduktion erfolgte nach der Weltwirtschaftskrise bzw. dem 2. Weltkrieg. Ab diesem Zeitpunkt wurden nur noch sehr wenige Körbe hergestellt, und das von älteren Frauen. Des Weiteren führte die Einführung der allgemeinen Schulpflicht dazu, dass Mädchen nicht länger in der Kunst des Korbflechtens unterrichtet wurden (Corey 1984:138).

Entgegen der chronologischen Einordnung von Jones gliedert Weber (1990) die Korbproduktion der Tlingit in vier Perioden:

1. Präkontakt
2. Früher Kontakt
3. Touristen
4. Revitalisation

Weber unterscheidet sich insofern von anderen Forschern, als er kaum Beispiele für Periode 1 anführt und auch nicht auf die Revitalisierung eingeht.<sup>96</sup> Bei Weber erfolgt also keine Differenzierung zwischen der Zeit des frühen Kontaktes und der Touristenperiode. Aufgrund der großen Ähnlichkeit von Formen und Techniken gibt er für Haida, Aleuten und Chilkat-Tlingit als Prototyp einen zylindrischen Korb an, der wie die Haida-Körbe in umgestülpter Position hergestellt wurde. Nach Weber weisen die Körbe der Haida die einfachsten Formen und Motive auf und sind demzufolge als Vorläufer anderer Körbe zu betrachten. Dabei vergleicht er die Körbe der Haida mit den Chilkat-Tlingit-Körben, die ebenfalls schlicht sind, jedoch in umgekehrter Position hergestellt wurden (Weber 1990:299). Als Präkontakt-Körbe stuft er die Pazifik-Eskimo-Körbe ein, die sich seiner Meinung nach nicht wesentlich von den Tlingit-Körben der zweiten Periode unterscheiden (Weber 1990:308f). Körbe der Periode 2 (1850-1880) sind nach Weber besonders zahlreich in nordamerikanischen Sammlungen vertreten, wobei ein Großteil noch für den Eigenbedarf hergestellt wurde. Körbe, die Gebrauchsspuren aufweisen, datiert er zwischen 1800 und 1880 (Weber 1990:308).

---

<sup>96</sup> Die Zahl der Körbe, die vor der Ankunft der Europäer bzw. im archäologischen Kontext geborgen wurden, ist sehr klein. Im Alaska State Museum in Juneau befinden sich neben einer angeblich 700 Jahre alten Fischfalle zwei Körbe, die im Küstengebiet gefunden wurden und ca. 7000 Jahre alt sein sollen (Halliday 1998:43). Allerdings könnte die lange Lagerung im Wasser zu einer Kontamination der Objekte bzw. zu deren sehr frühen C-14-Datierung geführt haben.

Die Produktion von Kochkörben und sehr großen Körben zum Beerensammeln wurde schon recht früh eingestellt. Die Gründe hierfür waren primär ökonomischer Natur: Zum einen war ihre Herstellung recht aufwändig und zum anderen bestachen vor allem Kochkörbe nicht

gerade durch ihr attraktives Äußeres, was aber für den Touristenmarkt sehr wichtig war. Heute befinden sich nur wenige Exemplare dieser Körbe in Museumssammlungen (ders.:310). Die größten Beerenkörbe waren in den damaligen Haushalten nur mit einem oder zwei Exemplaren vertreten. Sie waren im Übrigen äußerst haltbar und wurden daher auch als Erbstück gehandelt. Erhältlich waren sie noch bis Anfang dieses Jahrhunderts (ders.:311).<sup>97</sup>

Auch Körbe zur Aufbewahrung von Schießpulver sind zur Datierung geeignet, da sie bis in Periode 3 (1880-1900) verwendet wurden. Behälter zur Aufbewahrung von Tabak und Daunen waren hingegen länger in Gebrauch und fallen daher zeitlich in die Periode der Touristenkunst (Periode 3). Diese beginnt nach Weber mit Ankunft der ersten Kreuzfahrtschiffe und wird zwischen 1880 und 1900 datiert. Ebenfalls unter diese Periode, nicht aber vor 1886 einzuordnen ist die konisch nach außen laufende zylindrische Form. Offenere Webtechniken und größere Flächen mit verzierter Stickerei sowie (ders.:310-311) nichtfunktionelle Formen wie "Teekessel" und umflochtene Flaschen sind nach Weber desgleichen in dieser Zeitepoche anzusiedeln.

Die zoomorphischen Motive auf Schamanenhüten und einigen großen Körben ordnet Weber der Periode des Präkontaktes bzw. des frühen Kontaktes zu. Wappenmotive in falscher Stickerei und Chilkat-Motive datiert er hingegen in die späte Periode 3 (ders.:312).

### **5.7.1.8 Resümee**

Körbe begleiteten das Leben der Menschen an der Nordwestküste von der Wiege bis zum Tod. Dabei besaßen Körbe nicht nur utilitären Charakter, sondern auch einen hohen Identitätswert. Sie waren eng mit der indigenen Mythologie verbunden und spielten im soziokulturellen Bereich eine bedeutende Rolle.

Mit zum wertvollsten Besitz der Tlingit und Haida zählten auch die bereits erwähnten bemalten Hüte, die als Gebrauchs- und Repräsentationsobjekte fungierten. Sie reflektieren äußerst prägnant die Begegnung mit dem Fremden sowie die Bereitschaft der indigenen

---

<sup>97</sup> Eine interessante Parallele kann hier zu Longacres Untersuchungen bei den Kalinga in den nördlichen Philippinen gezogen werden. Die Studie beschäftigt sich u.a. mit der Lebensdauer von Keramik und lieferte Archäologen erstaunliche Erkenntnisse: So besitzen z.B. große Gefäße eine längere Lebensdauer als kleine, die regelmäßig verwendet werden. Dieser Befund ist vor allem bei der Erstellung chronologischer Reihen zu berücksichtigen. Zur Erstellung chronologischer Reihen sind kleinere Gefäße besser geeignet, da sie Gefäße schneller brechen und sie von daher ein rascheren stilistischen Wandel erfahren (Longacre et al. 1991:7).

Frauen, sich auf das Unbekannte einzulassen. Diese Öffnung führte zur Ausbildung neuer Märkte, die vorwiegend von Frauen dominiert wurden. Die Einführung der Touristenkunst nahm großen Einfluss auf die indigene Produktionsweise. Dabei fand die kreative Auseinandersetzung mit den Fremden ihren Ausdruck in neuen Formen, Materialien und Techniken, die von der kulturellen Norm abwichen und auf den Bedarf des neuen Marktes ausgerichtet waren. Da sich die äußerst lukrative Korbproduktion in weiblicher Hand befand, konnten Frauen in einer Gesellschaft, deren Bestreben nach Prestige und Reichtum sehr ausgeprägt war, erheblich profitieren und ihre soziale Position weiter ausbauen. Trotzdem wurden Körbe schon sehr bald von europäischen Töpfen, Kesseln und Schüsseln ersetzt, und es entstand wiederum ein neuer Markt.

Die Tausende von Körben, die sich in europäischen und amerikanischen Museen befinden, sind Ausdruck der Bereitschaft, sich auf das Fremde einzulassen. Diese kulturelle Herausforderung wurde von Shotridge wie folgt beschrieben:

The life of the white man came over the Tlingit people like a great thunderstorm, and in the wake of this the man found that all his old occupations in which he had excelled had been destroyed; the pride of excellence remained, however, with the women: which is a good test that she easily surpassed the woman of the other race in the work she was allowed to continue (Shotridge 1984:2).



## 5.8 Indigene Kleidung und importierte Textilien

Beschreibungen des 18. Jahrhunderts zeigen, dass die Tlingit Lederbekleidung, Fellumhänge und geflochtene Hüte trugen (de Laguna 1972:432). So berichtet z.B. La Pérouse 1786, dass die indigene Bevölkerung, auf die er in der Lituya Bay stieß, Umhänge trug, die aus Tierwolle und Seeotterfellstreifen gefertigt waren (de Laguna 1972:433). Die vielleicht früheste Erwähnung von handgefertigten Umhängen aus Tierwolle findet sich in den Berichten von Fray Juan Crespi, der 1774 die erste Bucareli-Expedition begleitete (Emmons 1991:230).

Nach Rickman (1990:274) stellen die Tlingit, was die Adaption europäischer Kleidung betrifft, einen äußerst interessanten Fall dar, da sie diese zu ihren eigenen Bedingungen übernahmen. Schon recht schnell erkannten sie die Qualitäten von importierten Wollstoffen, die auch in feuchtem Zustand wärmten (Wyatt 1984:35). In einer Kultur, die keine kultivierten pflanzlichen Rohstoffe oder Wolle produzierende domestizierte Tiere<sup>98</sup> besaß, setzte sich die europäische Kleidung schnell als Alltagsbekleidung durch. Auch im zeremoniellen Bereich spielten importierte Garne schon sehr früh eine wesentliche Rolle (Gunther 1966:56). Wie begehrt europäische Textilien waren, wird durch Hinckleys (1996:30) Beschreibung deutlich:

Worn coats, trousers, sea chests, table cloth, even cabin curtains were exchanged for valuable pelts. Day by day the tailor cut up any and every worn out sail to fabricate women's garments which sold for a prime skin each, just as fast he could make them...

Nach Schwarz (1979:25-27) wurde Kleidung nicht nur zum Schutz gegen äußere Witterungseinflüsse, sondern aus den verschiedensten Gründen getragen. Zu nennen wären an dieser Stelle z.B. der Schutz vor übernatürlichen Kräften, die Erregung von Aufmerksamkeit oder aber Scham. Des Weiteren ermöglichte Kleidung die interne Differenzierung der Gesellschaftsmitglieder in puncto Alter, Geschlecht und Klasse. Dabei sehen Roach und Eicher (1979:18) in der Wahl der Kleidung sowie auch in der Ablehnung gewisser äußerer Erscheinungsformen ein adäquates Mittel, um eine Gesellschaft symbolisch zusammenzuhalten.

Darüber hinaus vermittelt die jeweilige Kleidung sozusagen als "visual fabric of the social order" Informationen über die ethnische Identität eines Individuums sowie dessen sozialer Stellung innerhalb einer Gruppe (Maurer 1979:119, 133).

### 5.8.1 Chilkat-Decken

Ein interessantes Phänomen sind die "Chilkat-Decken", ein Produkt aus der Zeit des Pelzhandels. Der Name geht auf europäische Händler zurück, die im späten 18. Jahrhundert Handel mit den Chilkat-Tlingit trieben. Die außergewöhnlichen Decken dieser Gruppe bezeichneten sie in Anlehnung an deren Namen ganz einfach als Chilkat-Decken. Die nördlichen Chilkat-Tlingit waren besonders aktiv in der Produktion dieser Zeremonialroben. Traditionelle Hochburg der Chilkat-Decken-Produktion war das abgelegene Klukwan, die größte Siedlung der *Chihl'xáat* oder (Chilkat)-Tlingit, die diese Tradition bis in dieses Jahrhundert ausübten und maßgeblich an der Revitalisation beteiligt waren (Brown 2000: 386; Samuel 1982:22; Vaughan und Holm 1982:113).

#### 5.8.1.1 Die Chilkat im kulturellen Kontext

Die Tlingit selbst bezeichneten ihre Decken als "*naxin*", was Emmons (1907:329) mit "*the fringe about the body*" übersetzte. Dabei bezog er sich auf die lange Fransenverzierung am unteren Rand der Decke, die besonders gut beim Tanzen zur Geltung kam. Die Tsimshian, die der mündlichen Überlieferung zufolge die Erfinder der Chilkat-Decken waren, nannten diese "*gus-halat*", was so viel wie "Tanzdecke" bedeutet. Nach Holm (1965:93) vereinigen Chilkat-Decken in sich besonders eindrucksvoll die Dynamik von Tanz und Kunst:

The constant flow of movement, broken at rhythmic intervals by rather sudden, but not necessarily jerky, changes of motion-direction, characterizes both the dance and art of the Northwest Coast.

Dieser durch Bewegung hervorgerufene Effekt wurde auch mit hawaiianischen Tänzen verglichen, bei denen aus Gräsern gefertigte Röcke der Darbietung eine besondere visuelle Note verliehen (Dockstader 1993:113). Nach Keali' inohomoku (1979:77) beeinflusst die Tanzkleidung nicht nur die Art der Bewegung bzw. des Tanzes, sondern reflektiert im Sinne von "you dance what you wear, and you wear your cultural values" visuell die kulturellen Werte einer Gesellschaft. Um den jeweiligen Status bzw. eine bestimmte Rolle innerhalb der Gesellschaft zu verdeutlichen, wurden bei diesen Darbietungen Bewegungen auch häufig übertrieben oder stereotypisiert (ders. 1979:83).

---

<sup>98</sup> Lediglich die Salish züchteten Hunde zur Wollzucht (Kissel 1916:85).

Die Chilkat-Decken der Nordwestküste sind nur in diesem umfassenden kulturellen Kontext zu verstehen. Über ihren Ursprung ist allerdings wenig bekannt. Bis zum 19. Jahrhundert wurden Chilkat-Decken des klassischen Typs weder gesammelt noch in Reiseberichten erwähnt. Die älteste dokumentierte Chilkat-Decke wurde in den 30er-Jahren des 19. Jahrhunderts erworben. Nach Holm (Vaughan und Holm 1982:113) befindet sich die früheste eindeutige Abbildung einer Chilkat im klassischen Formlinienstil auf einem Aquarell, welches während der Lütke-Expedition<sup>99</sup> zwischen 1826 und 1829 entstand (Abb. s. Vaughan und Holm 1982:240). Nicht eindeutig geklärt werden konnte, ob Chilkat-Decken<sup>100</sup> aus den konvexen Formen von Umhängen oder aber aus den geometrischen zwirnbündigen Raven's-Tail-Roben hervorgingen. Letztere waren den aus Zedernbast gefertigten Umhängen mit Provenienz in Vancouver Island bzw. British Columbia technisch und im Schnitt sehr ähnlich. Darüber hinaus waren sie jedoch häufig im unteren Bereich mit Fransen und am oberen Rand mit Pelz versehen (Vaughan und Holm 1982:113). Interessant ist eine Hypothese von Pasco (1997:51), derzufolge zum Zeitpunkt des ersten europäischen Kontaktes zwei voll ausgeprägte Stilrichtungen aufeinander trafen, die sich voneinander unabhängig entwickelt hatten: der Tsimshian Formlinien-Stil und der geometrische Raven's-Tail-Stil der Tlingit. Die *"transitional weavings"* bzw. Übergangs-Textilien gehen nach Ansicht von Pasco auf Tlingit-Raven's-Tail- und Tsimshian-Weberinnen zurück, die jeweils mit den neuen Techniken experimentierten. Eher unwahrscheinlich ist die Annahme, dass erst die europäischen Handelszentren wie z.B. das Fort Simpson einen Kulturaustausch ermöglichten. Schließlich verfügten sowohl die Tlingit wie auch die Tsimshian schon lange vor Ankunft der Europäer über eine große Mobilität. Nicht zu unterschätzen sind neben den indigenen Handelsnetzen auch exogame Heiratsallianzen. Bemerkenswert ist ebenso, dass die Motive von Raven's-Tail-Roben auch auf Decken der Salish-Gruppen auftraten. Kissel (1929:86) geht davon aus, dass Salish-Weberinnen Motive der Raven's-Tail-Roben adaptierten.

Chilkat-Decken sollen, das ergaben zumindest die Untersuchungen von Hirabayashi, (1953:49) zur Zeit des ersten europäischen Kontaktes mit den Haida und anderen Küstengruppen sogar bis ins Landesinnere gehandelt worden sein.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden viele dieser Decken zum Verkauf an Reisende angeboten, allerdings zu sehr hohen Preisen (Vaughan und Holm 1982:113).

---

<sup>99</sup> Die beiden Künstler A.F. Postles und Baron Kittlitz begleiteten Lütke auf seiner Expedition. Vermutlich hat Postels das erste Aquarell eines Tlingit Oberhauptes, der einen Chilkat-Schurz und Chilkat-Decke trägt, produziert (Vaughan und Holm 1982:240).

Im indigenen Kontext wurden die Chilkat-Decken als Prestigeobjekte gehandelt. Sie wurden von ranghohen Personen beiderlei Geschlechts<sup>101</sup> in Auftrag gegeben und bei zeremoniellen Anlässen getragen (Emmons 1908:66). Dabei sollen Individuen mit einem hohen sozialen Status mindestens eine Chilkat-Decke besessen haben (Emmons 1907:345; Hirabayashi 1953:57).

Chilkat-Decken wurden auch außerhalb der Seancen von Schamanen getragen (Emmons 1907:345). Jonaitis (1986:98f) ordnet Chilkat-Decken einer *"leadership art"* zu, deren Funktion vor allem visuell war, d.h. eine physische und symbolische Barriere zwischen dem Adel und den Gemeinen zog.

Kan (1989:87) betrachtete die zeremonielle Kleidung, die vornehmlich von der Aristokratie getragen wurde, nicht nur als schönes Dekorationsstück zur Zierde des Körpers. Vielmehr schrieb er diesen Kleidungsstücken eine ausgesprochen hohe Bedeutung zu, da sie ein ohnehin schon wertvolles Objekt wie den Körper mit einer weiteren kostbaren Hülle umgaben (Kan 1989:87). In diesem Zusammenhang interessant mag auch die zur damaligen Zeit verbreitete Ansicht erscheinen, derzufolge die Kleidung eines Aristokraten für eine gemeine Person unpassend war:

No matter how you put it on, no matter how it was thrown on you, if you were common, it wouldn't fit. If it fits, not matter how you look, you are royalty.... (de Laguna 1972:464).

Der mündlichen Überlieferung zufolge sind die Tsimshian die Erfinder von Textilien im Chilkat-Stil. So berichtet eine Erzählung von einer jungen Frau namens *"Hi-you-was-clar"* (Rain Mother) aus dem Dorf *Kitkatla* am *Skeena*-Fluss. Diese soll während eines bitterkalten Winters großen Hunger gelitten haben und, um sich abzulenken, die Paneelen im Inneren ihres Hauses betrachtet haben. Als sie diese schon eine ganze Weile angeschaut hatte, kam ihr auf einmal der Gedanke, hieraus einen Schurz im Chilkat-Stil herzustellen. Dieser sollte später bei einem bedeutenden Potlatch, bei dem auch zahlreiche Sklaven geopfert wurden, zu großer Berühmtheit gelangen. In der Zwischenzeit hatte die junge Frau nämlich den Sohn des Häuptlings geheiratet, und es fand ein großes Potlatch statt. Hierbei trug der Häuptling seiner Schwiegertochter zu Ehren den Schurz. Schon bald darauf kamen Besucher von weither, um das prachtvolle Stück zu bestaunen und zu kopieren (Emmons 1907:345-346).

---

<sup>100</sup> Olson (1929) vermutete sogar einen mittelamerikanischen Ursprung für Chilkats.

<sup>101</sup> Emmons (1908a:67, 69) fotografierte z.B. die Tochter des berühmten Chilkat-Tlingit-Häuptlings Shotridge, die eine kostbare Chilkat-Decke aus dem Familienbesitz trug.

Diesen Schurz nannte man "*ket*"<sup>102</sup>, was Emmons (1907:345) wiederum mit Vorderschild übersetzt. Seiner Meinung nach handelt es sich hier um eine Miniatur der klassischen Chilkat-Decken. Die Bezeichnung soll von den Lederschurzen der Schamanen übernommen worden sein, die vermutlich als Prototypen fungierten (Emmons 1907:345; Vaughan und Holm 1982:114; s. Kapitel 6.3).

Keine private oder öffentliche Sammlung kann heute ohne den Besitz von mindestens einer Chilkat-Decke als vollständig betrachtet werden. Schon früh waren Chilkats ein begehrtes Sammler-Objekt. Dabei erlaubten Status und Budget einiger betuchter Sammler sogar das Engagement der besten Künstler und Künstlerinnen. Gelegentlich sollen Chilkat-Decken auch direkt für Läden produziert worden sein, die diese wiederum an anspruchsvolle euroamerikanische Sammler verkauften. So gelangten weltweit ca. 500 Roben in private und öffentliche Sammlungen. Die Schicksale, die ihnen widerfuhren, waren mitunter jedoch recht zweifelhaft. Eine Chilkat-Decke endete sogar als exotische Requisite in einem Hollywood-B-Film als Teil eines afrikanischen Kostüms (Pasco 1994:60f).

### **5.8.1.2 Der Herstellungsprozess**

Eingehende Untersuchungen zur Textilherstellung liefern die Publikationen von Cheryl Samuel<sup>103</sup> (1982, 87, 2001), Bill Holm (1982), Drucker (1955), Hirabayashin (1953) und Pasco (1997). Diese Arbeiten knüpfen an Emmons (1907;1908a) an, beschäftigen sich darüber hinaus schwerpunktmäßig mit der Herstellung von Raven's-Tail-Roben und Chilkat-Decken. Zum technischen Verständnis der Webkunst und zu deren Revitalisierung trugen aber auch die Weberinnen selbst bei. So z.B. Jennie Thlunaut<sup>104</sup> aus Haines, die 1908 im Alter von 20 Jahren unter Anleitung der Mutter ihre erste Chilkat-Decke herstellte. Mit mehr als 50 Roben und 6 Tuniken zählt sie zu den letzten "großen" Weberinnen.

---

<sup>102</sup> Die indigenen Bezeichnungen für Lederpanzer ist "*qeka*", was so viel wie Schutz bedeutet. Leggings nannte als "*q!os ket*", was von Emmons (1907:345-347) mit Fußschild übersetzt. Beide Bezeichnungen stammen aus dem militärischen Bereich.

<sup>103</sup> Samuel (1982:213) untersuchte zwischen 1979 und 1981 250 Chilkat-Decken und 50 Chilkat-Textilien.

<sup>104</sup> Sie war auch Druckers Informantin (Samuel 1982:22).

Chilkats wurden in sehr zeitintensiven und aufwändigen Verfahren hergestellt. Im Unterschied zu anderen Textilien, deren Produktion sich gewöhnlich in einer Hand befand, erfolgte bei der Herstellung von Chilkat-Decken eine Arbeitsteilung. Diese sah in groben Zügen wie folgt aus: Aufgabe der Männer war die Jagd von Bergziegen und die Herstellung von Webrahmen und Musterbrettern. Die Frauen waren für das Endprodukt verantwortlich, orientierten sich dabei aber an den von den männlichen Spezialisten vorgegebenen Musterbrettern.

Präzises und detailliertes Arbeiten war nur eines von vielen Kriterien, die bei der Herstellung von Chilkats eine Rolle spielten. So wurde jedes einzelne Motiv mit Zedernruten abgemessen. Aus Zedernrinde angefertigt wurden Schablonen, mit deren Hilfe man runde und ovale Motive aus der Malerei übernehmen konnte.

Eine besondere Bedeutung kam der Auswahl des Produktionsmaterials zu. Traditionell wurde das Material für den Schuss aus der feinen Haut- bzw. Schlachtwolle der Bergziege gewonnen. Zur Herstellung einer Decke wurden ungefähr drei Tierfelle benötigt (Emmons 1907:336). Weiterhin soll der Bergziegenjagd aufwändige Vorbereitungen vorhergegangen sein, wie z.B. Rituale zur physischen Reinigung der Jäger (Williams 2000:130).

Von damaligen Reisenden wurde die sehr weiche und glänzende Wolle der Bergziege auch häufig mit Merinowolle verglichen (Samuel 1982:54). Als europäische Händler jedoch in großem Umfang Wolle importierten, geriet die indigene Bergziegenwolle zunächst einmal in den Hintergrund. Im Unterschied zur "indigenen" Wolle fühlte sich die importierte Schafwolle jedoch meist rau an und war dazu noch glanzlos und schwer (Samuel 1982:54; Pasco 1994:65).

Aus importierten Garnen produziert ist auch eine Chilkat-Decke (s. Abb. 50), die sich heute im Frankfurter Museums der Weltkulturen befindet.



Dieses Stück mit unbekannter Provenienz wurde 1963 von der Stolper Gallery erstanden. Zentrale Figur dieser Chilkat ist nach Emmons Klassifikation (s. Samuel 1982:42) ein Seebär. Boas hingegen interpretiert diese Figur, und das wahrscheinlich aufgrund der Krallen und Flügel, als Adler. Stark ausgebleichen sind die

**Abbildung 50: Chilkat-Decke; Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main**

blauen Flächen dieser Chilkat-Decke. Auf der Rückseite wurde an der Oberkante ein Stoffband aus blauem Jeansstoff appliziert.

Die unterschiedliche Qualität von indigener und importierter Wolle manifestierte sich auch im äußeren Erscheinungsbild des Webproduktes. So verliefen die handgesponnenen Schussfäden aus Bergziegen-Wolle in Z-Richtung, die von importierter Wolle hingegen in S-Richtung (Pasco 1994:65). Importierte Wolle wurde vor allem bei gelben und schwarzen Rändern verwendet, wo größere Mengen dickeren Garnes benötigt wurden. Für Formlinien, die feineres Garn erforderten, wurde auf die heimische Wolle zurückgegriffen (Brown 1998:129). Bei Decken von besonders feiner Machart wurden Schussfäden in verschiedenen Stärken und Farben verwendet: So wurden z. B. für den Rand schwarze Garne verarbeitet, die dicker als die Garne waren, die für die primären Formlinien benutzt wurden. Blaues Garn war gewöhnlich mittelstark bis fein.

Obwohl die Verwendung von indigenen Garnen und Farben in der Regel der primäre Garant für qualitativ besonders hochwertige Chilkats ist, gibt es auch einige außergewöhnlich schöne Stücke, bei denen fabrikgefertigte Wolle mit synthetischen Farben verwendet wurde (Pasco 1994:65). Ein Beispiel hierfür ist eine Tunika aus der Hauberg-Sammlung des Seattle Art Museum (s. Brown 1995:65).

Sowohl für Sammler wie auch für Forscher ist die Provenienz der verarbeiteten Wolle nicht nur Indikator für die Qualität, sondern auch für das Alter einer Chilkat. So lassen Stücke, bei denen kein oder nur wenig importiertes Garn verarbeitet wurde, ein älteres Herstellungsdatum vermuten als Exemplare, bei denen ausschließlich Importware verwendet wurde.

Von besonderer Bedeutung für die Herstellung von Chilkat-Decken waren die Musterbretter. Letztere galten als sehr kostbar und wurden auch vererbt. Sie waren in zwei Hälften unterteilt, wobei die rechte Hälfte gewöhnlich das Design in Originalgröße abbildete. Die linke Seite, die in der Regel identisch mit der rechten war, wurde von den Frauen im Webprozess ergänzt. Solche Musterbretter wurden teilweise auch nach alten Mustern reproduziert (Emmons 1907:342; Samuel 1982:45). Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts drangen auch Frauen in diesen bislang von männlichen Spezialisten dominierten Sektor vor und produzierten ihre ersten Musterbretter (Brown 2000:386).

Eine von vielen Mythen handelt davon, wie die Chilkat-Tlingit in den Besitz ihres ersten Musterbrettes kamen. Berichtet wird von einem Tlingit-Häuptling, der auf einer seiner

Handelsreisen im Gebiet der Tsimshian eine Chilkat-Decke erwarb. Diese wurde von seinen beiden Frauen so sehr bewundert, dass auch sie solche Textilien herstellen wollten. Gesagt – getan. In der Hoffnung hinter das Geheimnis der prächtigen Decke zu kommen und vor allem deren Technik zu erlernen, trennten sie diese auf. Allerdings fehlte ihnen immer noch die Anregung zu einem geeigneten Motiv. Eines Nachts träumte die ältere der beiden Frauen von einer wunderschönen Decke und ihr wurde offenbart, dass sie dazu ein Musterbrett benötigte. Daraufhin begab sie sich zu einem Tsimshian- Künstler, beschrieb ihm ihren Traum und gab das Musterbrett in Auftrag. Als sie dieses erhalten hatte, fertigte sie die erste von Tlingit hergestellte Chilkat-Decke an (Emmons 1907:342f).

Obwohl Frauen bei der Herstellung von Chilkats in puncto Design und Farbe nur ein minimales Mitbestimmungsrecht besaßen, mussten sie dennoch die Prinzipien und die Techniken des Formlinienstils perfekt beherrschen. Diese waren unabdingliche Voraussetzung, um die gemalten Formlinien auf ein fremdes Medium übertragen zu können (Pasco 1994:62). Die Herstellung eines "Web-Bildes" gestaltete sich umso komplizierter, als die einzelnen Muster nicht wie bei Holz oder Leder mit Farbe aufgetragen werden konnten, sondern in zwirnbündiger Technik ohne Behelfe, wie z.B. Webschiffchen, manuell eingearbeitet werden mussten (Samuel 1982:202). Ausgefeilte Techniken des Halbflechtens ermöglichten es den Weberinnen auch ovoide Formen oder Kreise, welches nach Williams (2000:129) einzigartig auf der Welt ist, lediglich mit ihren Fingern zu erschaffen (Brown 2000:382). Analog zur männlichen Domäne fand auch bei den weiblichen Künstlerinnen eine Spezialisierung statt. Dabei war es noch lange nicht allen Frauen erlaubt, an der Herstellung der Web-Bilder mitzuwirken. Vielmehr war die hohe Kunst der Chilkat-Produktion einigen wenigen professionellen Weberinnen vorbehalten. Eine weitere Spezialisierung erfolgte im Bereich der Woll-Produktion, die sich aufgrund des hohen Materialbedarfs in verschiedenen Qualitäten und Farben als sehr zeitintensiv erwies. Auch diese Domäne befand sich in weiblicher Hand (Samuel 1982:25; Pasco 1997:48).

### **5.8.1.3 Die Signatur**

In der Regel wurde jede Chilkat im Bereich der Fransen mit einer "Signatur" versehen. Diese ermöglicht nach Samuel (1982:196) eine Zuordnung zu einzelnen Schulen bzw. bestimmten ethnischen Gruppen. Dabei ist Signatur hier nicht im Sinne einer persönlichen Signierung



durch die jeweilige Künstlerin zu verstehen. Vielmehr handelt es sich um kleine Muster, die als eine Art Bordüre an den langen Fransen der bereits fertigen Chilkat-Decke eingewebt wurden. Auch diese Arbeit wurde ausschließlich von Frauen verrichtet. Letztere hatten, was die Wahl der diversen Muster betrifft, freie Hand, konnten also ihre individuellen Vorstellungen mit einfließen lassen (Dockstader 1993:110; Samuel 1982:196). Das Spektrum der verwendeten Signaturen war äußerst vielfältig und manifestiert sich in dem bemerkenswerten Spagat von kleinen, einfachen Mustern über Schachbrettmuster bis hin zu komplizierten, mehrreihigen Mustern in verschiedenen Farben. Samuel (1982:196; s. Abb. 432) führt für die verschiedenen Formen von Signaturen acht Beispiele an und konstatiert insbesondere bei älteren Signaturen diagonale Muster, die an die Motive der *Raven's-Tail*-Decken erinnern. Pasco hingegen (1997:50) schreibt diese diagonalen Signaturen den Tsimshian zu. Signaturen in Form des Schachbrettmusters ordnet sie wiederum bei den Chilkat-Tlingit ein.

#### **5.8.1.4 Motive und Motivwahl**

Bei der Dekoration der kostbaren Chilkat-Decken wurde vorzugsweise auf Tier-Motive zurückgegriffen. Äußerst beliebt waren das Motiv des tauchenden Wals und dessen diverse Varianten. Zusammen mit zwei anderen Wal-Varianten wurde das Motiv des tauchenden Wals, wie Brown (1998:127) vermerkt, wohl am häufigsten verwendet.

Einige dieser Wal-Darstellungen zeigen (Brown 1998:128) das Bartenwal-Wappen der *Raven* moiety der Tlingit, andere hingegen einen Orca mit seiner charakteristischen Rückenflosse. Auf zahlreichen Chilkat-Decken dargestellt wird auch *Gonakadeit*, ein mythisches Seeungeheuer mit riesigen Krallen.

Die Namen von einzelnen Designmotiven wie Killerwal, Bär, Wolf, Biber, Donnervogel etc. sind vor allem Boas (1907) zu verdanken, der diese durch intensive Befragung seiner Informanten erhalten hatte (Pasco 1994:62).

Samuel konstatiert bei den meisten Decken aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts eine vertikale, distributive Teilung des Motiv-Feldes in drei Zonen, wobei der größte, mittlere Teil am Rücken des Trägers sichtbar und mit dem zentralen heraldischen Motiv geschmückt war. Dieses wiederum wurde von zwei kleineren symmetrischen Seitenteilen mit weniger bedeutenden Wappenmotiven eingerahmt (Samuel 1982:82). Das Motiv-Feld wurde in der

Regel von zwei unifarbenen Bändern umrandet, wobei das äußere Band stets schwarz und das innere stets gelb war (Samuel 1982:82). Boas zufolge lag hier eine ähnliche Aufteilung wie bei hölzernen Truhen vor: ein vollständig dargestelltes zentrales Motiv, mit Seitenteilen, die nur im Profil gezeigt werden (Hirabayashi 1953:58).

Wohl einzigartig ist die Motivwahl der "*Coppers Blanket*", deren Seitenteile jeweils ein *Copper* zierte. Dieses besonders schöne Stück befindet sich im Peabody Museum in Salem Massachusetts und gehört zu den ältesten dokumentierten Chilkats im Formlinienstil. Es handelt sich hier um eine Schenkung von Kapitän R.B. Forbes aus dem Jahr 1832 (Samuel 1982:80f).

Als äußerst schwierig, erwies sich – das Gleiche gilt auch für die Jetztzeit - die genaue Identifikation einzelner Motive. Grund hierfür ist, dass in der Mehrzahl der Fälle die alleinige Informationsquelle die Produzenten selbst waren. Dies führte wiederum dazu, dass nach deren Ableben nur noch defizitäre Angaben zur Bedeutung oder zum Namen von Motiven gemacht werden konnten.

Ein anderer Punkt, der erhebliche Identifizierungsprobleme verursachte, ist der abstrakte Stil einiger Künstler, der schon Zeitgenossen erhebliche Probleme bereitete. De Laguna (1972:441) führt als Beispiel die Yakutat-Tlingit an, die bei den Chilkat Decken in Auftrag gegeben hatten. Diese erhielten sie auch, jedoch war ihr Wappen derart verzerrt dargestellt, dass sie den Chilkat blind vertrauen mussten, dass dieses Motiv überhaupt ihr Wappen repräsentierte.

Ein konstantes Merkmal vieler Chilkat-Decken ist die eher stereotype Wiederholung einiger Motive. Brown (1998:125) verweist in diesem Zusammenhang auf den Mangel an individuellen Musterbrettern.<sup>105</sup> Das Manko selbst interpretiert er als das negative Resultat des Kulturkontaktes, wie z.B. des Drucks, sich assimilieren zu müssen. Neben diesem Erklärungsversuch verweist Brown aber noch auf einen weiteren möglichen Grund für die soeben beschriebene Stereotypisierung, den man etwas gewagt als Austausch der Produktionsmittel bezeichnen könnte. Zu den damaligen wechselvollen Zeiten tauschten nämlich besonders produktive Weberinnen die Musterbretter einfach untereinander aus, was wiederum dazu führte, dass zahlreiche Decken mit fast identischen Motiven entstanden (Brown 1998:127). Pasco (1997:50) ordnet die stereotypen Arbeiten Chilkat-Tlingit-Künstlerinnen zu. Chilkat-Decken, die sich durch eine individuellere Ikonographie auszeichnen, lokalisiert sie bei den Tsimshian (Pasco 1997:49).

---

<sup>105</sup> 18 Musterbretter sind bei Wright abgebildet (1996:198-199).

### 5.8.1.5 Die indigene Farbpalette

Samuel (1982:68f) sieht in der Einführung von neuen, synthetischen Farben den größten europäischen Einfluss auf Chilkat-Decken. Importiert wurden darüber hinaus auch bereits gefärbte Wolle und Garne. Traditionell wurden die Webfäden für die kostbaren Decken durch Moos, Baumrinde oder Kupferlauge weiß, gelb, gelbgrün oder schwarz eingefärbt. Im Unterschied zu den "indigenen", zumeist in mühevollen Verfahren hergestellten Farben zeichneten sich die neuen synthetischen vor allem durch Lichtechtheit und Wasserunlöslichkeit aus.

Der Erwerb von synthetischen Farben führte in erster Linie zu einer Erweiterung der indigenen Farbskala und hier vor allem im Bereich der Blau- und Grüntöne. Außerdem bewirkte die Nachfrage auf dem Touristenmarkt, dass dezente indigene Farben, zumindest temporär, von kräftigeren synthetischen Farben wie z.B. Türkis und Gelb verdrängt wurden (Emmons 1907:337).

Besondere Erwähnung findet bei Samuel (1982:69) der Wandel von Gelbgrün zu Blaugrün. Pasco (1994:66) konstatiert, dass vor dem Import der synthetischen Farben lediglich ein Grünton in Form eines Avocadogrüns hergestellt wurde. Innovationen innerhalb der Blautöne erreichte man u.a. durch das Auskochen importierter, dunkelblauer Handelsdecken. Samuel (1982:69), die selbst mit Farben experimentierte, konnte entgegen der Ansicht vieler Kollegen keinen Kupfer-Zusatz in blaugrünen Garnen feststellen. Diese Tatsache führt sie darauf zurück, dass die meisten Blau-Nuancen durch das Auskochen von Decken erzielt wurden. Das begehrte Blaugrün könnte nach einer Hypothese von Samuel durch das Überfärben mit gelben "Wolfsmoos" entstanden sein. Außerdem verweist die Forscherin darauf, dass schon lange vor der Entwicklung der synthetischen Farben Mitte des 19. Jahrhunderts, blaue Textilien in England bekannt waren. Dort wurde bereits im 17. Jahrhundert der pflanzliche Farbstoff Indigo verwendet.

Nach Emmons (1907:336) gewannen die Tsimshian Blau aus einem bläulich grünen Mineral. Die Tlingit sollen diesen Farbton<sup>106</sup> allerdings ausschließlich für die Dekoration von Holzobjekten verwendet haben.

Wenig Beachtung in der Nordwestküsten-Forschung fand das so genannte "*Reckitt's Blue*", ein Produkt des Unternehmens "Reckitt's & Colman"<sup>107</sup> mit Sitz in England. Dieser an der

Nordwestküste äußerst beliebte Blauton wurde ab 1840 importiert und als eine Art optischer Aufheller der Wäsche zugesetzt.

Eher selten auf Chilkat-Decken zu finden ist die Farbe Rot, die ausschließlich importiert wurde. Pasco (1997:39) registriert den Einsatz von Rot nur bei drei Chilkat-Decken. Das hierbei verwendete rote Garn stammt ihrer Meinung nach von aufgetrennten Handelsdecken.<sup>108</sup> Außerdem wurde Zinnoberrot von der Russisch-Amerikanischen Kompanie schon zur Zeit des Pelzhandels vertrieben, was den Schluss zulässt, dass hiermit das Garn für Chilkat-Decken eingefärbt wurde (Holmberg 1855:19).

Die Farbe Gelb wurde traditionell aus "Wolfsmoos" hergestellt, welches von Gruppen im Landesinneren erworben wurde (Samuel 1982:67f).

Die Gewinnung von schwarzem Garn war recht aufwändig, wobei das Endresultat erst nach zwei Farbdurchgängen erzielt werden konnte. Als primärer Farbstoff wurde im ersten Farbdurchgang die Rinde der Hemlocktanne verwendet. In dem darauffolgenden Farbdurchgang wurde das Garn dann in ein Bad aus Urin, dem Kupfer oder Eisen beigelegt wurde, getaucht. Dies war der zeitintensivste Teil des Färbungsvorgangs, da besagtes Bad über mehrere Monate hinweg ziehen musste. Für die schwarzen Umrandungen wurden später häufig synthetische Farben eingesetzt. Umrandungen in rotbraunem Schwarz deuten hingegen auf die Verwendung von indigenen Farben hin. Auf zahlreichen Chilkats lassen sich auch verschiedene Schwarz-Nuancen beobachten. Diese sind das Ergebnis verschiedener



Farbdurchgänge, und nicht wie teilweise vermutet, das Resultat von Reparatur- oder Restaurationsmaßnahmen (Pasco 1994:66; Samuel 1982:66f).

Trotz der Einführung synthetischer Farbstoffe wurden Chilkat-Decken

---

Eisensilkat als Farbstoff in Frage

(Holm 1982:37).

<sup>107</sup> Peter Corey machte mich auf das Reckitt's Blue als blauen Farbstoff aufmerksam (im September 1998).

Siehe auch unter <http://www.reckitt.com>

<sup>108</sup> Auch Emmons (1907:336) berichtet von 2 Decken aus British Columbia, bei denen rotes Garn aus aufgetrennten Decken der Hudson's Bay verwendet wurde.

in erster Linie in den traditionellen Farben Schwarz, Gelb, Blaugrün und Weiß hergestellt (Hirabayashi 1953:51).

Ein interessantes Beispiel für die Verwendung importierter Garne ist eine Chilkat-Decke aus der Kuprianov Sammlung (1836-40) des Oldenburger Naturkunde Museums (s. Abb. 51). Das Motivfeld ist vertikal in drei Zonen unterteilt, wobei ein tauchender Orca das zentrale Motiv bildet. Abgeschlossen wird das Motivfeld mit einer Borte aus gedrehtem Rohleder, was den Schluss zulässt, dass diese Chilkat schon vor der Jahrhundertwende hergestellt wurde (Pasco 1994:64). Auffallend sind die sehr feinen Schussfäden, insbesondere im Bereich der avocadogrünen Flächen. Dabei verläuft der grüne Schussfaden in S-Richtung von links oben nach rechts unten. Möglicherweise stammen die in dieser Chilkat verarbeiteten Garne aus russischen Textilien, die man zur Gewinnung von Garn auftrennte.<sup>109</sup> Auf jeden Fall widerlegt dieses Stück eine These von Pasco (1997:50), derzufolge Chilkat-Decken, bei denen grüne Garne aus importierter Wolle verwendet wurden, inexistent seien.

#### 5.8.1.6 Symbolische und materielle Funktionen von Chilkats

Es galt als besonders große Ehre, während eines Potlatches eine vollständige oder aber auch nur Teile einer Chilkat-Decke zu erhalten. Diese wurden dann wiederum zu Schurzen, Leggings und Hemden verarbeitet (Emmons 1907:346; Samuel 1982:35). Solche Fragmente wurden auch zu Kopfbedeckungen wie Schamanenhüten (s. Wardwell 1996:296-297) sowie zu "Bärenohren-Kopfbedeckungen" (Wright 1996: 464-465) verarbeitet.



Eher eine Rarität sind aus Chilkat-Decken-Stücken gefertigte Taschen<sup>110</sup>, wie z.B. eine ins 19. Jahrhundert datierte Tasche unbekannter Provenienz aus der Sammlung des Nationalmuseums in Tartu (s. Abb. 52). Erwähnt wird bei Holm (Vaughan und Holm

**Abbildung 52: Chilkat-Tasche; Nationalmuseum Tartu**

<sup>109</sup> Christian F. Feest machte mich auf diesen Umstand und die Kuprianov-Sammlung aufmerksam.

<sup>110</sup> Wright (1996:198) zeigt ca. 10 eindeutig identifizierbare Taschen aus Chilkat-Deckenfragmenten.

1982:119; Abb. 80) eine Tasche, die aus einem Chilkatstück gefertigt und mit der Aufschrift "Alaska" versehen ist. Höchstwahrscheinlich wurde dieses Stück eigens für den Touristenhandel produziert.

Der enge Bezug von Chilkat-Decken zur Vergänglichkeit zeigt sich primär in deren Verwendung bei Todeszeremonien. Während der Totenwache wurden die Verstorbenen in festliche Kleidung gehüllt und feierlich in einem Raum aufgebahrt. Dabei wurde ihnen ein Ehrenplatz direkt gegenüber der Tür zuteil, der von zahlreichen Prestigeobjekten umgeben war. Teil dieser Zeremonien waren auch Chilkat-Decken, die an der Wand aufgehängt und somit öffentlich präsentiert wurden (Emmons 1908a:66, 69). Aufnahmen von Winter & Pond (Wyatt 1989:124; Abb. 78) zeigen ein verstorbene Taku-Oberhaupt. Flankiert wird der Leichnam von zwei Tuniken im Chilkat-Stil, Button Blankets, bestickter Zeremonialkleidung, Pistolen, einem europäischen Filzhut, einem Quilt und der amerikanischen Flagge (Hinckley 1996:374). Verstorbene Kinder, insbesondere die hochrangiger Persönlichkeiten (ders.: 1989:126; Abb. 80), erhielten die gleiche Aufmerksamkeit. Eine Fotografie zeigt ein Kleinkind, das mit einer Decke aus weißen Hermelin-Fellen bedeckt ist und von drei an die Wand gehängten Chilkat-Decken eingerahmt wird. Interessanterweise wurden Chilkat-Decken im Rahmen von Totenritualen nur selten verbrannt. In erster Linie dienten sie der Aufbewahrung des Leichenbrandes, wurden teilweise aber auch an den Außenwänden des Grabhauses angebracht. Dokumentiert wird eine solche Szene durch eine Fotografie von Emmons, die ein Grabhaus, vermutlich das eines Tlingit-Schamanen, am Chilkat-Fluss zeigt (Emmons 1908:69; Fotografie Emmons c. 1885, American Museum of Natural History, New York 335778 in Wardwell 1996:32; Fig. 14).

Die Interdependenz zwischen einer Chilkat-Decke und dem jeweiligen Besitzer zeigt sich darin, dass bei dem Tod des Inhabers auch die Decke ihre "Daseinsberechtigung" verlor. Die Chilkat wurde nicht mehr "betanzt", war also leblos und zerfiel zusammen mit dem ebenfalls leblosen Körper des Besitzers unter den Einflüssen der Witterung (Pasco 1994:13). Wie bereits erwähnt wurden Chilkats nach dem Tod ihres Eigentümers auch zerschnitten und verteilt bzw. verkauft (Brown 1998:124).

Todeszeremonien waren außerdem die einzige Gelegenheit, bei der die Flächendarstellungen auf Chilkat-Decken vollständig zu sehen waren (Emmons 1908a:69; Jonaitis 1986:22). Durch die Verarbeitung von starrem Zedernbast als Kettfäden waren die Decken wenig ergonomisch und standen eher steif vom Körper des Trägers ab, was wiederum dazu führte, dass das Motivfeld selbst besonders gut zur Geltung kam (Pasco 1994:63). Da sich Letzteres auf der

Rückenpartie der Decke befand, betrat im Rahmen dieser zeremoniellen Anlässe häufig eine rückwärts laufende oder tanzende Person mit weit ausgebreiteten Armen den Raum. Außerhalb zeremonieller oder sonstiger besonderer Anlässe wurden Chilkats zusammengerollt in hölzernen Truhen aufbewahrt (Emmons 1908a:66).

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden Chilkat-Decken als Potlatch-Geschenk zwischen den verschiedenen Nordwestküstengruppen gehandelt (Kan 1989:129f). Ursprünglich sollen bei Potlatches überwiegend Felle verschenkt worden sein (Kan 1989:210). Nach dem Kontakt mit den Europäern wurden bei diesen Festen jedoch schon recht bald importierte Decken bzw. Stoffe zum Standard-Geschenk. Historische Quellen belegen, dass Gäste während eines Potlatches "bekleidet" wurden, indem man ihnen Stücke von Decken zuteilte (Kan 1989:210). Ganz unabhängig davon, ob die einzelnen Stücke nun zusammenpassten oder nicht, galt ihr Erhalt als besonders große Ehre. Der Besitz von vielen Stücken signalisierte, dass ihr Träger bereits zu vielen Festen eingeladen und reichlich beschenkt worden war. Diesen Teil des Potlatches bezeichnete man auch als "*putting on something given*" (Kan 1989:210; Olson 1967:65).

Bemerkenswert ist die Verbindung zwischen Textilien, Land und seinen Bewohnern. Berichtet wird von einem Inland-Tlingit, der während eines Potlatches seinem Schwiegersohn ein Stück Land und ein Biberfell schenkte. Dabei proklamierte er öffentlich, dass sein Enkel aufgrund des besagten Geschenkes niemals an Kälte leiden würde. Kan und McClellan verweisen an dieser Stelle auf den metaphorischen Gebrauch des Begriffes Land, auf den die Eigenschaften einer wärmenden Decke übertragen wurden (Kan 1989:210; McClellan 1975:638). Nach Kan wurden im Rahmen eines Potlatches "Felle, die den Körper wärmten", gegen Worte, welche die Gäste "wie Decken umhüllten", ausgetauscht (1989:210).

In den streng regulierten Potlatches war die öffentliche Präsentation von Geschenken, insbesondere von Textilien, sowie die öffentlich zur Schau getragene Anerkennung des Schenkers und des Beschenkten von besonderer Bedeutung. Die Chilkat-Decken wurden meist vor der Person, die das Potlatch ausgerichtet hatte, gestapelt (Dockstader 1993:80).

Die besondere Rolle von Chilkat-Decken wird u.a. von Dockstader (1993:80) hervorgehoben:

The fabric of any given culture, then is not only one of warp and weft of various animal-vegetable-mineral fibers, but it is also an interweaving of technical-social-religious forces which combine to bind the people together in a strong unit through the medium of man-made craft objects, in which textiles are a vital part.

Neben ihrer Verwendung als Geschenk- und Gebrauchsartikel wurden Textilien auch als Währung eingesetzt, wie z.B. die Decken der Hudson's Bay Company.<sup>111</sup> Dabei bestimmten Angebot und Nachfrage ihren jeweiligen Wert. Textilien zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie einfach zu transportieren und nicht zerbrechlich waren, darüber hinaus aber zusätzlich einen relativ hohen Verkehrswert besaßen (Dockstader 1993:98f). über diesen lebhaften Handel berichten historische Quellen (Kamenskii 1985:45):

There are days in the life of the Sitka Indians when they are seen constantly dragging blankets back and forth.

#### **5.8.1.7 Die Tunika – eine besondere Variante der Chilkat**

Den Chilkat-Decken sehr ähnlich sind die eher selten vorkommenden Tuniken. Diese Zeremonialgewander, die ausschließlich von Männern getragen wurden, waren im Unterschied zu ihrer "großen Schwester", der Chilkat, lediglich auf der Vorderseite mit heraldischen Motiven im Formlinienstil verziert. Diese fielen jedoch in der Regel weniger stereotyp aus als bei Chilkat-Decken (Emmons 1908a:66; Thompson 1991:73f).

Die Rückseite der Tunika war im Bereich der Halspartie mit diversen Motiven wie z.B. auf den Kopf gestellten, kleinen anthropomorphen Gesichtern versehen. Der zentrale Teil der Rückseite war häufig mit drei bis vier geometrischen Bändern oder Wellenmotiven in schwarz und gelb auf weißem Hintergrund geschmückt. Diese lassen sich auch bei athapaskischen Lederhemden und Tlingit-Körben beobachten (Brown 1995:65; Thompson 1991:73f). Chilkat-Tuniken waren darüber hinaus meist mit drei Motivbandern geschmückt, zeigen insofern also eine eindeutige Parallele zur Verzierung der Körbe.

Eine eher ungewöhnliche Tunika ist auf einer Fotografie von Winter & Pond abgebildet, die um 1900 in Sitka gemacht wurde (s. Emmons 1907:71; Emmons 1991:xxxii). Das zentrale Motiv dieser armellosen Tunika, die von Jim Kitch-Kook, dem Oberhaupt des Bison-Hauses getragen wurde, soll ein Bison sein. Lange Zeit bestand unter Forschern Uneinigkeit bezüglich der Identifikation dieses Motivs. Einige Wissenschaftler schlossen a priori das Bison-Motiv aus, da das Bison-Rind in dieser Gegend nicht beheimatet war. Ihrer Meinung nach handelte es sich bei dem dargestellten Motiv eher um einen Elch oder aber um die von den Russen eingeführte domestizierte Kuh. Emmons (1991:137) befürwortet die These des

---

<sup>111</sup> Ein ähnlich hoher Wert wurde Karibu-Häuten und Kupfer zugeschrieben. Auch bei den benachbarten südlichen Gruppen, wie z.B. den Salish hatten Decken einen hohen materiellen Wert (Dockstader 1993:106).



Bisons und untermauert seine Auffassung mit der Tatsache, dass das Bison den Tlingit durch den Handel mit den athapaskischen Nachbarn bis an den Pelly River bekannt war. Brown (1998:125) wiederum verweist auf den engen Zusammenhang zwischen Chilkat-Tuniken und den aus Elchleder gefertigten Hemden. Letztere waren mit Wappen versehen und wurden im Krieg auch häufig als Panzer benutzt.

Nach Thompson (1991:66) verkörpern die Ledertuniken der Athapasken eine alte Tradition, die jedoch im späten 18. Jahrhundert außer Mode kam. Bemerkenswert ist, dass man hier auf Motive trifft, die auch bei der Korbflechterei und auf Schamanenhüten der Tlingit verwendet wurden, so zum Beispiel das *shaman's hat*-Motiv und realistische Tierdarstellungen (ders.: 1991:72).

### **5.8.2 Button Blankets**

Das vielleicht beste Beispiel für die Adaption fremder Materialien sind die "Button Blankets". Hierbei wurden schwere Stoffe von Handelsdecken, wie z.B. die Decken der Hudson's Bay Company, mit Perlmutterknöpfen bestickt. Die Darstellung der Figuren entsprach dem konventionellen Formlinienstil, nur mit dem kleinen Unterschied, dass hier die Umrisse der Figuren durch Perlmutterknöpfe angedeutet wurden. Diese kontrastierten besonders schön mit dem blauen bzw. roten Untergrund der Decke (Feest 1994:142; Wyatt 1984:39). Die untere Kante dieser Decken wurde niemals bestickt, da dies beim Tanzen hinderlich gewesen wäre. Außerdem wurde meistens am Deckenrand ein sehr feiner Wollfilzstoff als Kontrast appliziert (Wyatt 1984:24). Ähnlich wie bei den Chilkat-Decken fand auch bei der Produktion von Button Blankets eine geschlechtliche Arbeitsteilung statt: Die Männer waren für den Entwurf der Motive verantwortlich, den die Frauen dann künstlerisch umsetzten (Blackman 1982:40).

Schon sehr früh erregten europäische Stoffe und Knöpfe die Aufmerksamkeit der indigenen Bevölkerung. Die bisher früheste Abbildung einer Button Blanket befindet sich auf einer Zeichnung des russischen Künstlers Vosnescenski. Diese Zeichnung, die um 1844 in Sitka angefertigt wurde, zeigt zwei mit Button Blankets bekleidete Tlingit während eines Begräbnisses (Brown 1995:110).

Button Blankets waren aber wahrscheinlich schon früher in Gebrauch. So soll der Seefahrer Ingraham auf einer Reise zwischen 1790 und 1792 vor der Ansteuerung von Graham Island den Befehl gegeben haben, blaues Tuch mit Knöpfen zu versehen (Miller 1967:108).

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden Button Blankets trotz des hierin verarbeiteten ausschließlich importierten Materials ins zeremonielle Inventar aufgenommen. Die Verbreitung der Decken erstreckte sich von Yakutat bis Vancouver Island. In Europa war die Tradition dieser besonderen Decken schon in Form der irischen Button Blankets bekannt. Bei den Button Blankets manifestierten sich - zumindest partiell - auch chinesische Einflüsse. So findet man z.B. auf Kwakiutl-Decken auch chinesische Knöpfe, die man *Tzundzus* nannte. Das bedeutet so viel wie "chinesisch" und bezog sich vor allem auf die in Victoria um die Jahrhundertwende erhältlichen Perlmutterknöpfe (Vaughan und Holm 1982:117f).

Trotz der Verwendung fremder Materialien geht man davon aus, dass die Button Blankets in ihrer Konzeption in Form einer axialen Symmetrie bzw. einer zentralen Figur indigenen Vorbildern folgten. Zu diesen zählen die bereits erwähnten Kampfleiderhemden, welche teilweise auf der Vorder- und Rückseite mit dem Wappen ihres Besitzers versehen waren (Brown 1995:66,110; Fitzhugh und Crowell 1988:303, Abb. 430; Gunther 1966:56). Schon vor Ankunft der Europäer bekannt war die Applikation von Objekten auf Zeremonialkleidung wie Knochenamulette, Hornschopflundenschnäbel, Abalone und Dentalium (Brown 1995:110; Gunther 1966:83).

Brown (1995:66) konstatiert bei den Button Blankets athapaskischen Einfluss, der sich unter anderem an den mit Stachelschweinborsten-Applikation verzierten Elchhemden manifestiert. Diese Verzierungen befanden sich auch häufig an Leggings oder Tanzschurzen und dienten primär dazu, den Auftritt des jeweiligen Trägers durch ein spezifisches Rasseln zu unterstreichen (Wyatt 1984:39).

Button Blankets verkörpern die perfekte Symbiose von Fremdeinflüssen und traditionellen indigenen Konzepten, wie z.B. im Falle des "*Yeil kudás*" bzw. "Split Raven Shirts" (s. Brown 1995:66,67). Dieses Hemd weist als typisch europäische Komponente die Doppelkopfdarstellung des Adlers auf, ein Element das den großen Respekt vor europäischen Uniformen demonstriert. Grundvoraussetzung für die Übernahme fremder Elemente in das eigene indigene Repertoire war mit Sicherheit eine große kulturelle Aufgeschlossenheit.

### **5.8.3 Perlenstickerei**

Wyatt (1984:39) siedelt die Stickerei mit importierten Glasperlen in der gleichen zeitlichen Epoche wie die Button Blankets an. Verwendet wurden bei der Perlstickerei insbesondere florale und realistische Motive wie z.B. das Motiv des Adlers. Auffallend sind hier die

deutlichen Parallelen zum Korbwaren-Sektor, eine Domäne, die sich ausschließlich in weiblicher Hand befand und auch für den Touristenmarkt produzierte.

Speziell für den Touristenmarkt des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts produziert wurden des Weiteren auch bestickte Mokassins (Duncan 2000:206; Wyatt 1984:39). Diese sollen jedoch im indigenen Kontext, so registriert zumindest Holmberg (1855:119), eine äußerst geringe Bedeutung besessen haben. Einige Fotografien, wie z.B. eine Aufnahme des Potlatches von 1916 in Angoon, dokumentieren jedoch, dass auch Mokassins getragen wurden (de Laguna 1972:438; s. 1143, Abb. 214). Bemerkenswert ist, dass heute Mokassins und Perlenarbeiten eine große Rolle sowohl im Kunstmarkt als auch im indigenen Kontext spielen. Um typische Touristenkunst handelt es sich bei einem Paar Mokassins, das in Sitka erworben wurde und sich heute in der Sammlung des Sheldon Jackson Museum (I.A. 584 a,b) befindet. Bestickt sind diese Mokassins mit floralen Motiven und dem Wort "Alaska". Mit Letzterem wurden zum Zwecke der Umsatzsteigerung Objekte versehen, die für den Touristenhandel bestimmt waren. Den hohen Beliebtheitsgrad von Mokassins illustriert auch eine Aufnahme eines Souvenirgeschäftes, das dem Fotoatelier Pond & Winter angegliedert war. Abgebildet sind hier Dutzende von Mokassin-Paaren, die die Touristen zum Kauf animieren sollten (Wyatt 1989:26). Vermarktet wurden Mokassins entweder über indigene Zwischenhändler oder aber direkt von Souvenirgeschäften. Teilweise erfolgte die Produktion auch auf direkte Bestellung durch Weiße (de Laguna 1972:438).

De Laguna (1972:439) konstatiert bei der Mokassin-Produktion eine Art von Spezialisierung, die sich darin manifestierte, dass die Frauen untereinander einzelne bestickte Teile austauschten. Anregungen für die verschiedenen Motive lieferten unter anderem auch euroamerikanische Modekataloge, Tapetenmuster etc. (Jones 1970:78).

Die Perlstickerei war jedoch nicht ausschließlich auf den Touristenhandel beschränkt. Eine bedeutende Rolle spielte sie auch bei der Zeremonialkleidung wie z.B. Westen und Hemden. Zahlreiche Fotografien, die um die Jahrhundertwende aufgenommen wurden, zeigen aufwändig bestickte Kleidung, so zum Beispiel bis zu den Oberschenkeln reichende Hemden. Diese Hemden europäischen Schnittes waren an den Säumen bzw. den Ärmelaufschlägen häufig mit Epauletten und Bändern verziert. Die Hemd-Mitte schmückte entweder ein Wappen oder ein rechteckiges Stück Stoff, das mit floralen Motiven in Perlstickerei verziert war. Diese Machart war charakteristisch für die Inland-Tlingit. Einige Hemden waren im Brust- und Rückenbereich auch mit einem Band aus Perlstickerei oder Stachelschweinborsten versehen. Die spezielle Form des Designs erinnert an den Stil der athapaskischen Hemden.

Letztere orientierten sich in puncto Design wiederum am "Englischen Jagdhemd", das im Yukon-Gebiet äußerst beliebt war (Duncan 1989:180).



**Abbildung 53: Lederhemd; Tlingit; Alaska State Museum, Juneau**

Die Tlingit bezeichneten diese Hemden aufgrund des englischen Backgrounds und auch anderer Fremdeinflüsse als "*Gunana*-Hemden". Im späten 19. Jahrhundert begannen die Tlingit sowie die Inland-Tlingit, Hemden mit Wappenmotiven aus Glasperlen zu besticken. Dabei wurden das Wappenmotiv meistens wie üblich zentral dargestellt. Die floralen Motive der Perlstickerei hingegen wurden an untypischen, nicht-traditionellen Stellen der Bekleidung appliziert wie z.B. an roten Filzstoff-Manschetten, Säumen, Krägen oder Epauletten. Eines dieser Lederhemden europäischen Zuschnitts kann man in der Sammlung des Alaska State Museum betrachten (s. Abb. 53).

#### 5.8.4 Europäische Kleidung

Im Gegensatz zu anderen Regionen Nordamerikas, wie z.B. die von New England, gibt es nur sehr wenige Untersuchungen zu der historischen Tracht Russisch-Amerikas. Deren Rekonstruktion blieb nach der Auffassung von Rickman (1990:240) der freien Phantasie einiger Hollywood-Designer überlassen. Rickman geht sogar noch einen Schritt weiter und bezeichnet Russisch-Amerika als "*worst case example*", da außer Baranovs Kettenpanzer und einigen Kirchengewändern nur äußerst spärliche Informationen zu russisch-amerikanischen Textilien vorliegen. Weitere Informationen zur Tracht, die während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Sitka getragen wurde, liefert ein Portrait Baranovs, welches 1818 von Mikhal Tikhanov angefertigt wurde (Middleton 1996:11). Die russische Tracht zeigte eine große Bandbreite und richtete sich nach der Klassenzugehörigkeit des Trägers (Middleton 1996:8). Die Alltagskleidung der russischen *promyshlenniks* war zweckmässig und eine Art Kombination aus russischen, sibirischen, aleutischen und europäischen Elementen (Middleton 1996:8; Rickman 1990:242). Dabei waren die indigenen Einflüsse auf die russische Kleidung, wie Rickmans (1990:243) Untersuchungen ergaben, eher geringfügig und auch nur

temporärer Art. Die russische Kleidung hatte aber de facto einen sehr großen Einfluss auf die indigene Tracht.

In der Regel deckten sich die Bediensteten der Russisch-Amerikanischen Kompanie in Ochotsk und Kamtschatka mit Kleidung aus Leinen, Baumwolle und günstiger Seide ein. Aufgrund logistischer Probleme kam es jedoch häufig zu Engpässen, insbesondere auf dem primären Versorgungssektor. Das bedeutete im Einzelnen, dass weder Nahrung noch Kleidung in ausreichender Menge zur Verfügung standen (ders.: 250, 255). In puncto Kleidung erwies sich besagter Engpass umso gravierender, als dass aufgrund des feuchten Klimas Kleidungsstücke nicht länger als zwei Monate getragen werden konnten (Rickman 1990:260). Interessanterweise hatten die Tlingit von jeher leichteren Zugang zu importierten Produkten als andere Gruppen wie z. B. die Aleuten. Diese Tatsache erklärt sich dadurch, dass es den Russen nicht gelungen war, den illegalen Handel mit britischen und amerikanischen Schiffen zu kontrollieren (Rickman 1990:276).

Die Angestellten der Russisch-Amerikanischen-Kompanie trugen in der Regel Zivilkleidung (Rickman 1990:250-251; 256). Erst als 1851 die ersten regulären Soldaten von Sibirien nach Novoarchangel'sk versetzt wurden, spielten Uniformen eine gewisse Rolle. Allerdings stattete die russische Armee ihre Soldaten lediglich mit Waffen und Kopfbedeckungen aus. Darüber hinaus erhielten die Armee-Angehörigen das Material für die Uniform, die sie jedoch in Eigenregie anfertigen lassen mussten. In Russisch-Amerika hingegen erhielten die Soldaten

ein Kleidungsgeld, welches von ihrem Sold abgezogen wurde (Middleton 1996:37; Rickman 1990:265).

Ein gelungenes Beispiel für die Symbiose von indigenen, europäischen und asiatischen Materialien und Konzeptionen ist ein Ledermantel (s. Abb. 54) in Militärstil, der sich im Alaska State Museum in Juneau befindet. Er ist mit rotem Filzstoff und chinesischen Tempelmünzen sowie Messingknöpfe versehen. Der Museumsdokumentation zufolge wurde der Mantel von Joe H. Ashley, einem Curio-Händler aus Sitka, Mitte des 19. Jahrhunderts erworben. Die Kugeleinschusslöcher und Blutspuren auf der rechten



**Abbildung 54: Ledermantel;  
Tlingit; Alaska State Museum,  
Juneau**

Seite des Mantels sind laut Dokumentation das Resultat interethnischer kriegerischer Auseinandersetzungen. In der gleichen Sammlung befindet sich auch ein bemalter Hut (II-B-

830) von einem Oberhaupt aus Wrangell, der während eines Massakers in Sitka 1850 ums Leben kam.

Dem militärischen Bereich zuzuordnen ist ebenfalls ein Lederpanzer aus der Krause Sammlung des Bremer Überseemuseums. Zur Dekoration des Panzers wurden chinesische Lochmünzen und Messingknöpfen verwendet. Die auf den Knöpfen abgebildeten Anker lassen russischen Ursprung vermuten. Messingknöpfe mit Ankern durften im Übrigen nur von Angehörigen der russischen Flotte getragen werden (Middelton 1996:99). Auffallend sind bei diesem Stück zahlreiche Messereinstiche (Krause 1882:10f).

Rickman (1990:276) erklärt das Entstehen zweier neuer Formen der Kopfbedeckung mit dem russischen Kulturkontakt. Repräsentant des ersten Formen-Typus ist ein seidenes Band, das in Stirnhöhe zu einem Turban geknotet wurde. Holm (Vaughan und Holm 1982:41) verweist in diesem Zusammenhang jedoch darauf, dass an der Nordwestküste schon vor dem russischen Kulturkontakt eine Art Stirnband bekannt war. Appliziert wurden an diesen turbanartigen Kopfbedeckungen, die im Übrigen gerne in schwarzer Seide hergestellt wurden, auch Hühnerfedern und Staubwedel. Diese Dekoration lief unter dem Namen "*Canadian Feathers*" und orientierte sich vermutlich an schottischen Mützen, die viele Angestellte der Hudson's Bay Company im Yukon-Gebiet trugen (de Laguna 1972:442; de Laguna in Emmons 1991:242). Zahlreiche Fotografien des späten 19. Jahrhunderts belegen, dass dieser Kopfschmuck bei zeremoniellen Anlässen getragen wurde (s. Abb. Winter & Pond "Dancers at Klukwan in Wyatt 1989:115; Abb. 69).

Der zweite Formen-Typus wird durch eine Art Seglermütze repräsentiert, die man "*Furazhka*" nannte. Auffallend an dieser Mütze ist die flache runde Kappe. Seglermützen wurden vermutlich bereits im frühen 19. Jahrhundert von Seeleuten, Soldaten, Aleuten und von *promyshlennikis* getragen (Rickman 1990:265). Fotografien des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zeigen eine aufwändig mit Perlenschnüren dekorierte Variante dieses Formentyps, die auch heute noch bei zeremoniellen Anlässen getragen wird (Rickman 1990:276). Aufnahmen, die 1904 während eines Potlatches in Sitka gemacht wurden, belegen, dass diese Art der Kopfbedeckung bei Männern sowie auch bei Frauen beliebt war (de Laguna 1972:1138; plate 212).

Wahrscheinlich russisch-orthodoxen Ursprungs waren weiße Turbane, die in manchen Regionen von verheirateten Frauen getragen wurden (Rickman 1990:270). Nennenswert ist auch der Einfluss einiger Gouverneurs-Gattinnen auf die Entwicklung des "indigenen Mode-Geschehens." So bot beispielsweise die Frau des Gouverneurs Kuprianov Nähkurse an, die

insbesondere vom weiblichen Part der indigenen Bevölkerung gerne besucht wurden. (Rickman 1990:273). Bei glamourösen Bällen, zu denen auch einige hochrangige Tlingit und die Nachkommen aus russisch-tingit-Mischehen geladen waren, wurde grundsätzlich europäische Abendkleidung getragen (Rickman 1990:273).

Russische Uniformen wurden von ranghohen Tlingit auch an russischen Feiertagen getragen. Damit demonstrierten sie ihre Loyalität zu Russland und dem Gouverneur (Hinckley 1996:33).

Uniformen spielten jedoch auch im indigenen Alltag eine Rolle. So äußerte das Auk-Oberhaupt Cowee 1892, einige Tage vor seinem Tod, den ausdrücklichen Wunsch, während der ersten beiden Tage der Totenwache in seiner Polizeiuniform aufgebahrt zu werden. Erst danach sollte man sein Gesicht bemalen und ihm seine indigene Tracht anziehen (Hinckley 1996:278). Als öffentliches Zeichen der Trauer stand zudem die amerikanische Flagge vor seinem Haus auf Halbmast (Hinkley 1996:278-279). Berichtet wird auch von einem *Toion* aus Killisnoo, der die im Hafen ankommenden Touristen wechselweise in den verschiedensten Uniformen begrüßte. In seinem umfangreichen Kleiderschrank befanden sich unter anderem die Uniform eines amerikanischen Generals, natürlich mit zahlreichen Orden, eine Polizeiuniform, aber auch eine russische Soutane mit Kapuze. Als er dann beim Erwerb einer Mitra scheiterte, schrieb er das traurige Resultat seiner Bemühungen vor allem der Tatsache zu, dass sein Rang momentan noch zu niedrig war. Vermutlich handelt es sich bei besagter Person um das Oberhaupt des *Deisheetaan*-Clans aus dem Angoon-Killisnoo Gebiet – auch unter dem Namen "*Kichnal*", "*Killisnoo Jake*" oder "*Saginaw Jake*" bekannt. Der um 1840 geborene *Toion* war sowohl als Polizist in Killisnoo sowie auch als aktives und einflussreiches Mitglied der russisch-orthodoxen Kirche tätig. Sein Haus in Angoon stellte er häufig für Zusammenkünfte der russisch-orthodoxen Gemeinde zur Verfügung (Hinckley 1996:230; Kamenskii 1985:37f, 97 fn.46 ; Wyatt 1989:46, Abb.3).

Die modische Aufgeschlossenheit der indigenen Bevölkerung manifestiert sich unter anderem in einer außergewöhnlichen Bereitschaft, die verschiedensten kulturellen Elemente zu adaptieren. Speziell im Bereich der zeremoniellen Tracht zeigen sich neben europäischen auch asiatische Einflüsse. Hinkley und de Laguna erwähnen explizit die Ankunft eines japanischen Schiffes in der Killisnoo Bay im Jahre 1911. Nicht zu übersehende Folge dieses Ereignisses war, dass die Gäste bei den Potlatches plötzlich im Asien-Look erschienen, d.h. mit Kimonos und japanischem Haarschnitt (Hinckley 1996:374; de Laguna 1972:440). De Laguna (1972:440) berichtet auch, dass die Kagwantan in Sitka Angehörige der

amerikanischen Marine adoptierten. Als Zeichen der Wertschätzung trugen die Tlingit-Frauen von daher Matrosenhemden oder Kleider mit Matrosenkrägen.

Als Hosen wurden allerdings lange Zeit die athapaskischen Lederhosen vorgezogen. Frauen hingegen trugen Kleider aus importierten Stoffen (Rickman 1990:275-276). Um 1861 sollen nach Golovin in Sitka Hemden und Woldecken sowie europäische Kleidung getragen worden sein. In den Geschäften der Russian American Company wurden Baumwollstoffe, Woldecken, roter Stoff, Taschentücher aus Baumwolle oder auch schon fertige europäische Kleidung erworben. Beliebte Artikel waren auch Zinnober und Perlmutterknöpfe. Interessant ist, dass mit der Einführung europäischer Textilien auch neue Rituale damit verknüpft wurden. Daher durfte, um Unglück während einer Seeotterjagd abzuwenden, z.B. keine Kleidung gewaschen werden (Rickman 1990:277).

### **5.8.5 Zusammenfassung**

Importierte Materialien wie Woll- und Filzstoffe, Knöpfe, Glasperlen, aber auch synthetische Farben wurden von der indigenen Bevölkerung bereitwillig und recht schnell übernommen. Europäische Kleidung und Materialien spielten nicht nur im Alltagsleben, sondern auch im zeremoniellen Bereich eine bedeutende Rolle. In erster Linie visualisierten sie den Status einer Person.

Dieser kulturelle Wandel, der mit der Adaption fremder Kulturelemente einherging, war allerdings selektiv und wurde von Dawson (1880:161) als *"get out of the blanket"* charakterisiert. Maßgeblich verantwortlich für diese Selektion waren ökonomische Faktoren. So konnten Frauen durch den Verkauf von Perlstick-Arbeiten, wie z.B. Mokassins und Wandtaschen, ihre ökonomische Stellung innerhalb der Gesellschaft festigen sowie weiter ausbauen. Die Chilkat-Decke, die laut Emmons (1908a:66) als Kleidung der Häuptlinge *"as distinctive of the Northwest Coast as was the eagle feather war bonnet of the Plains"*, wandelten sich weniger in den Motiven und Techniken sondern Materialien. Der größte Wandel fand bezüglich der neuen eingeführten synthetischen Farbstoffen statt. Die Chilkat-Decke stand vor allem als Privateigentum hochrangiger Individuen im Zentrum der Todesrituale und war ebenso der Vergänglichkeit ausgesetzt wie ihr Besitzer. Ihre stereotypen Motive können vielleicht auch im Sinne eines Statussymbols betrachtet werden.

Ähnlich wie der Tanz ums Logo in der heutigen gehobenen Warenwelt und der damit verbundenen Luxusartikel, die nur einer kleinen Schicht vorbehalten sind und bei dem häufig



die Signatur Bestandteil des Designs darstellt, wurde die Chilkat nicht verborgen sondern souverän getragen. Eine ähnliche Intention hatten die floralen Motive der Perlstickerei, die keine Bedeutung besaßen, sondern lediglich dazu dienten, den Status einer Person visuell anzuzeigen und damit zu erhöhen.

Trotz Emmons (1907:350) Prophezeiung:

the end of weaving is near at hand, and, as the art has disappeared from the home of its birth, so it will soon be lost to the Chilkat.

handelt es sich bei der Chilkat-Tradition um eine Kunst, die bis zum heutigen Tage lebendig ist. Die Tlingit-Weberin Suzie Williams (2000:127f) schätzt die traditionelle Technik, in der Chilkat-Decken hergestellt wurden, als so perfekt ein, dass dieser nichts mehr hinzuzufügen wäre. Sie geht sogar noch einen Schritt weiter und bezeichnet diese als das "Herz der Kultur". Demzufolge besteht die Aufgabe für "heutige Chilkat-Weberinnen" in erster Linie darin, das traditionelle Wissen an zukünftige Generationen weiterzugeben.

Ein interessantes Phänomen, das mit der Produktion von Chilkat-Decken einhergeht, ist das indigene Konzept der Replikation. Dieses äußerte sich traditionell in der mehrfachen Verwendung von Musterbrettern und wird im modernen Kunstschaffen in Form des Siebdrucks wieder aufgegriffen bzw. weiterentwickelt. Williams (2000:131) sieht die wichtigste Funktion der Chilkat im Spiegel des Kulturwandels wie folgt:

The Dancing Robes, old ones and new ones just being made bridge these changes. They continue to dance through time, holding the door open for the future.

## 5.9 Metallurgie

Die Metallurgie an der Nordwestküste hat eine lange Tradition. Zur Zeit des europäischen Kontaktes beschränkte sich die Metallverarbeitung jedoch auf gediegene Metalle, da die Extraktion von Metallen aus Mineralien<sup>112</sup> noch nicht bekannt war. Verarbeitet wurde zunächst gediegenes Kupfer<sup>113</sup>, später wurden vor allem importierte Fertig-Objekte aus Kupfer, Eisen, Silber und Messing übernommen bzw. teilweise zu neuen Formen umgearbeitet. Wann genau fremde Metalle an die Nordwestküste gelangten, lässt sich im Nachhinein nicht feststellen. Ausgrabungen in der Yakutat Bucht deuten darauf hin, dass Eisen schon vor Ankunft der Europäer verarbeitet wurde. Vermutlich drifteten Eisengegenstände durch Meeresströmungen an die Nordwestküste (de Laguna et al. 1964:88-90). Auch im archäologischen Befund von Ozette (300-500 B.P.) lassen sich Eisenwerkzeuge und Kupferschmuck nachweisen (Brown 1995:42; Wessen 1990:416).

Schon frühe Reisende registrierten erstaunt, dass die Haida im Besitz von Ringen und Armbändern aus Eisen und Kupfer waren. Zu diesen zählt auch der Geistliche Crespi, der Perez im Jahre 1774 begleitete (de Laguna 1972:113). Dabei sollen die europäischen Beobachter in Übereinstimmung mit Cook konstatiert haben, dass insbesondere die Tlingit leichten Zugang zu den Kupfer-Lagerstätten hatten, ganz im Gegensatz zu den Haida und Nootka, die Kupfer im Norden Alaskas erwerben mussten (Jopling 1989:46-47).

### 5.9.1 Zur Etymologie des Kupfer-Begriffes

Kupfer wurde an der Nordwestküste zu Dolchen, Speer- und Pfeilspitzen, Hals-, Arm- und Fußringen, Nasen- und Ohrringen verarbeitet (Emmons 1908:645). Es wurde auch zur Verzierung von Masken, Kopfschmuck, Pfeifen und für die Tanzausstattung verwendet (Emmons 1991:178). Die wahrscheinlich kostbarsten Kupfer-Objekte stellten die großen zeremoniellen Kupferplatten ("*Coppers*"<sup>114</sup>) dar (Emmons 1991:175).

---

<sup>112</sup> Kupferminerale wie z.B. Azurit, Malachit oder Atacamit werden mit Holzkohle vermischt und auf Temperaturen von ca. 800 °C erhitzt. So bildet sich metallisches Kupfer, das durch Ausschmelzen von Verunreinigungen befreit werden kann. Allerdings sind zum Schmelzen des Kupfers Temperaturen über 1000°C nötig (Riederer 1987:102). Gediegenes Kupfer kann relativ leicht bei einer Kaltbearbeitung geformt werden. Durch Hämmern nimmt die Härte zu, was allerdings auch zu einer Versprödung des Materials führt (Riederer 1987:123-125).

<sup>113</sup> Nach Eisen ist Kupfer das am häufigsten auftretende gediegene Metall (Pernicka 1995:23).

<sup>114</sup> Der in der englischsprachigen Literatur verwendete Begriff "*Copper*" für die großen zeremoniellen

Die Tlingit selbst nannten das Kupfer "*e-ak*" oder "*ik*". Altes, verwittertes oder dunkles Kupfer wurde als "*ik-yatze*" oder "*ik-yatz*" bezeichnet. Messing hingegen lief unter dem Namen "*e-ak-natch*", was so viel wie "helles Kupfer" bedeutet.

Die Atna nannten Kupfer "*chiti*". Der Name des Flusses *Chitina*, ein Nebenarm des Copper River, setzt sich demnach aus folgenden beiden Komponenten zusammen: Zum einen der Atna-Bezeichnung für Kupfer und zum anderen dem Wort "*na*", was so viel wie "Fluss" bedeutet. Die Tlingit selbst bezeichneten den Copper River als "*EEK heene*", was übersetzt "Kupferwasser" bedeutet (Emmons 1991:177).

Einer These zufolge basiert die Tlingit-Bezeichnung für Kupfer (*e-ak*, *ik*, *EEK*) auf dem Eigennamen der Eyak, einer Gruppe, die am Copper River lebte. Eine andere These geht davon aus, dass sich der Begriff für zeremonielle Coppers "*tinneh*" von der Eigenbezeichnung der nördlichen Athapaskischen Gruppen "*Dinne*, *Dene* bzw. *Dine*" ableitet. De Widerspach-Thor hielt jedoch beide Thesen für unwahrscheinlich, da die Tlingit besagte Gruppen als *Gonana* bezeichneten (de Widerspach-Thor 1981:118).

Kupfer bezogen die Tlingit in der Regel von den *Gunanaa* (*Gonana*). Der Begriff bedeutet so viel wie die "anderen" oder "Fremde" und geht auf die fremdsprachigen Gruppen des Binnenlandes zurück (Emmons 1991:183; Shotridge 1920:22). Die Tlingit, und hier vor allem die Chilkat-Tlingit an der Mündung des Lynn Channel, nahmen im damaligen Kupferhandel eine Monopolstellung ein. Dabei fungierten sie sozusagen als Mittelsmänner im Handel zwischen der Küste und dem Binnenland. Gefestigt wurde ihre Stellung noch zusätzlich durch Heiratsallianzen mit Frauen aus dem Landesinneren. Zur Kontrolle des Handels, aber auch zur Festigung der eigenen ökonomischen Position reisten die Chilkat-Tlingit zwei- bis dreimal jährlich ins Landesinnere. Hier trafen sie auf ihre primären Handelspartner, die Athapasken, welche durch den freien Zugang zu den Kupfer-Lagerstätten eine bevorzugte Stellung einnahmen (Emmons 1991:176f). Dabei konstatiert insbesondere Emmons (1908:644) die merkantile Überlegenheit der Chilkat gegenüber den Athapasken und vermerkt Folgendes:

... the Athapaskan hunter, mild in character, living in patriarchal simplicity and following his food supply throughout the greater portion of the year, was dominated and held in practical vassalage by the more virile and savage Tlingit, and even as late as 1890 he was allowed to visit the coast only under escort, without the privilege of trading with outsiders.

### 5.9.2 Kupfer im Visier der Mythen

Nach Auffassung des russisch-orthodoxen Priesters Kamenskii (1985:28) verdanken die Tlingit ihre erste Begegnung mit Kupfer der Havarie eines spanischen Schiffes. Der Erwerb des wertvollen Rohstoffs wird darüber hinaus in zahlreichen Mythen beschrieben. Eine Vielzahl dieser Mythen erwähnt explizit die Ankunft von Kupfer-Kanus: Gemeint sind hier wohl europäische Schiffe mit kupferverkleidetem Rumpf (Jopling 1989:60).

Eine von vielen Erzählungen, die sich mit dem Thema Kupfer bzw. dessen Vermarktung beschäftigt, berichtet von einem Hoonah-Tlingit. Dieser soll während einer nächtlichen Kanufahrt den "Geist des Schlafes" getötet haben, der sich seinem Boot in Gestalt eines kleinen Vogels genähert hatte. Als Resultat dieses tragischen Ereignisses starben alle Bewohner seines Dorfes. Da der Tlingit nun praktisch heimatlos war, machte er sich auf den Weg in die Ferne, zunächst entlang der Küste nach Dry Bay und später entlang des *Alsek* flussaufwärts. Im Landesinnern stieß er dann schon bald auf Menschen, die ihn mit dem Kupfer bekannt machten. Nachdem er eine geraume Zeit in der Fremde verbracht hatte, packte ihn das Heimweh und er beschloss, wieder in sein Dorf zurückzukehren. Bei seiner Abreise wurde er jedoch noch mehr als reichlich mit Kupfer beschenkt. Und so brachte der Tlingit als Souvenir bzw. Exportartikel das kostbare Metall mit nach Hause. Seit dieser Zeit, so wird jedenfalls berichtet, sollen die Tlingit Handel mit Kupfer betrieben haben (Emmons 1991:177; de Laguna 1972:270-272).

Eine andere Art von Mythen berichtet vornehmlich von der Entdeckung des Kupfers. Bei diesen Geschichten trifft der Protagonist, in der Regel ein wenig geachtetes Mitglied der Gesellschaft, auf ein übernatürliches Wesen. Letzteres macht ihn mit den Geheimnissen und der Bedeutung des Kupfers bekannt, wodurch der Protagonist wiederum in der gesellschaftlichen Hierarchie aufsteigt (ders.:1989:16). Ein beliebtes und gleichzeitig zentrales Thema zahlreicher Erzählungen ist auch die Metamorphose von Kupfer. So berichten viele Mythen der Tsimshian von der Verwandlung von Lachs in Kupfer (ders.:16). Auf die besondere Reinheit des Kupfers geht eine Tlingit-Mythe ein: Berichtet wird von einer Frau, die die Bären beleidigte, als sie versehentlich in deren Exkremete trat. Um dem Fluch der gekränkten Bären zu entgehen, wurde der Tlingit empfohlen, Kupferarmbänder auf ihren eigenen Exkrementen zu platzieren. Als die Bären die an dieser ungewöhnlichen Stelle positionierten Armbänder sahen, verflog ihr Zorn über die Frau (Jopling 1989:19; Swanton 1909:128f). Interessanterweise wurden Kupfer auch olfaktorische Kräfte zugeschrieben, und sein Geruch wurde häufig mit dem von Lachs verglichen. Eine nicht unerhebliche Rolle

spielte Kupfer auch bei der Krankenheilung und als Schutz vor übernatürlichen Wesen (Jopling 1989:17; de Widerspach-Thor 1981:116). Jopling (1989:19f) stellt Kupfer, seine Plastizität und rötliche Farbe auf eine Stufe mit den dynamischen, lebendigen Dingen des Lebens wie Blut, Lachs und Sonnenstrahlen. Die Gemeinsamkeit dieser Elemente besteht seiner Meinung nach darin, dass sie zirkulieren, sich also in Sphären bewegen und so Mensch und Tier beeinflussen.

### 5.9.3 Kupfer-Lagerstätten

Relativ uneinheitlich sind die Angaben zu der genauen Lage von Lagerstätten<sup>115</sup> von indigenem Kupfer. Pernicka vertritt die Ansicht, dass prähistorische Populationen im Allgemeinen auf die geographisch am nächsten gelegene Lagerstätte als Rohstoff-Lieferanten zurückgriffen (1995:99). Emmons hingegen stellt die These auf, dass die diversen Lagerstätten sehr weit von den einzelnen Gruppen entfernt und insofern nur durch Handel zu erreichen waren. Den geologischen Studien von Fast (1869:32) ist wiederum zu entnehmen, dass Kupfer, zumindest spurenweise, fast in ganz Alaska vorkam. Laut de Laguna wurde Kupfer an den oberen Flussläufen des Copper River und des White River genommen. Dabei konnten die einzelnen Metallnuggets<sup>116</sup> zwei Kilo und mehr wiegen. Mitglieder der Schwatka-Expedition (1891) waren angeblich die ersten Weißen, die die Kupfer-Lagerstätten zu Gesicht bekamen (de Laguna in Emmons 1991:176).

In vorliegender Arbeit wird die These vertreten, dass sich Kupfer-Lagerstätten zwar in der näheren Umgebung der Nordwestküsten-Gruppen befanden, letzteren jedoch vor allem die technischen Voraussetzungen fehlten, um sie zu erschließen. Kommerziell von den Europäern abgebaut wurde Kupfer in *Kasaan* (1898). Größere Kupfervorkommen gab es des Weiteren auf Prince of Wales Island, der größten Insel Südostalaskas, wo sich außerdem noch Lagerstätten von Gold, Blei, Zink und Uran befinden (Rennick 1993:54,63).

---

<sup>115</sup> Erz-Lagerstätten sind geochemische Anomalien in der Erdkruste. Es handelt sich hierbei um eine Anhäufung nutzbarer Minerale und Gesteine. Je nach den technischen Möglichkeiten ist eine Erschließung möglich (Pernicka 1995:67).

<sup>116</sup> Unter günstigen Bedingungen kann gediegenes Kupfer große Brocken bilden. Der größte zusammenhängende Block soll ein Gewicht von 420 Tonnen gehabt haben.

#### 5.9.4 Chronologische Einordnung

Maßgebend für eine chronologische Einordnung von importiertem europäischem Kupfer und dessen Einfluss auf das indigene Kunstschaffen sind die Untersuchungen von Joplings (1989). Die Studien gehen von der Prämisse aus, dass importiertes Kupfer in erster Linie von der Verkleidung europäischer Schiffsrümpfe stammte. Außerdem beschäftigt sich die Untersuchung schwerpunktmäßig mit der bisher wenig beachteten, jedoch relevanten Frage, welche Art von europäischem Kupfer "wann, wie und wo" an die Nordwestküste gelangte. Fest steht, dass die Briten Kupferplatten für die Schiffsverkleidung als Schutz vor Algen und Seewürmern verwendeten. Ab 1785 wurden dann sämtliche Schiffe der Royal Navy mit Kupfer verkleidet. Durch die Verarbeitung dieser Platten wurden die Schiffe selbst noch schneller und wendiger, eine Tatsache die speziell im militärischen Bereich von Bedeutung war. Wie die indigene Bevölkerung in den Besitz der Schiffsplatten kam, darüber besteht bis dato keine einheitliche Meinung.

Ein weiterer wichtiger chronologischer Anhaltspunkt ist, dass die europäische Schiffsverkleidung im späten 18. Jahrhundert sehr dünn war, besonders die Platten die in Portsmouth für die Royal Navy produziert wurden. Diese Platten<sup>117</sup> konnten ohne spezielle Werkzeuge zerschnitten und von indigenen Schmieden über hölzerne Formen gehämmert worden sein (Jopling 1989:76).

Die größten europäischen Kupfer-Exportländer waren neben Großbritannien Norwegen und Schweden. In Großbritannien war Cornwall<sup>118</sup> die zentrale Lager- und Verarbeitungsstätte von Kupfer. Später wurden in Cornwall neben heimischem Kupfer auch Mixturen von importiertem Kupfer verarbeitet, was wiederum eine genaue Herkunftsbestimmung erschwerte. Zwischen 1750 und 1850 war Kupfer aus Cornwall Vorreiter auf dem internationalen Kupfermarkt. Ab 1860 wurden in Swansea 90% der Weltmarktproduktion verarbeitet.

In der Periode von 1840 und 50 wurde aus ökonomischen Gründen zum Teil auch das kostengünstigere sogenannte Muntz-Metall verwendet, eine Legierung aus 60% Kupfer und 40% Zink. Nach 1840 wurden zudem in den USA die Lake Superior Lagerstätten erschlossen

---

<sup>117</sup> Die Kupferplatten besaßen standardisierte Maße, wie z.B. ein halbes "aroba", das ca. 5 kg entsprach (Wayman et al. 1992:6). Waymans (1992:6) Recherchen zufolge sollen Kupferplatten durch Russen, Engländer und Spanier an die Nordwestküste gelangt sein, wobei die Letzteren diese auch "kings copper" nannten.

<sup>118</sup> Kupfer des frühen 19. Jahrhunderts aus Cornwall soll sich durch einen hohen Bismutgehalt auszeichnen (Wayman et al. 1992:8).

und um 1880 konnte durch neue technische Prozesse Kupfer von einer Reinheit von 99,95% gewonnen werden (Jopling 1989:63).

### **5.9.5 Verschiedene Mess- und Analysetechniken**

In der archäologischen Forschung wurden naturwissenschaftliche Materialanalysen insbesondere bei Kupferlegierungen durchgeführt, da Kupfererze aufgrund ihrer unterschiedlichen Entstehungsprozesse charakteristische Stoffverbindungen aufweisen (Pernicka 1995:99).

Wo genau sich die Lagerstätten des Tlingit-Kupfers befanden, konnte bis dato nicht eindeutig festgestellt werden. Witthoft und Eyman (1969:17) gehen jedoch davon aus, dass das Tlingit-Kupfer höchstwahrscheinlich aus der Great Slave Lake-Region stammt. Die von ihnen als Untersuchungsmethode eingesetzte Emissionsspektralanalyse fand in der Zusammensetzung von Tlingit-Kupfer Spurenelemente von Blei. Bei Kupfer vom Coppermine-River kristallisierten sich hingegen Spuren von Aluminium, Chrom, Nickel und Molybdän heraus. Diese Substanzen finden sich jedoch nicht in Proben des Copper River. Erklären lassen sich diese Divergenzen unter anderem durch die Tatsache, dass die chemische Signatur von Erzen selbst innerhalb ein und derselben Lagerstätte signifikant variieren kann. Diese Deviationen basieren auf verschiedenen Einflüssen bzw. Faktoren wie Sauerstoff, Kohlendioxid und Wasser, was zur Folge hat, dass bereits auf relativ engem Raum Zusammensetzungen aus den unterschiedlichsten Spurenelementen auftreten. De facto bedeutet dies, dass eine chemische Analyse nur dann zu aussagekräftigen Ergebnissen kommen kann, wenn die jeweilige Lagerstätte hinreichend beprobt wurde. Was die Analyse des Tlingit-Kupfers betrifft, so liegen keine exakten Angaben über die Vorgehensweise bei der Beprobung vor.

Die von Witthoft und Eyman verwendete optische Emissionsspektralanalyse fand 1930 Eingang in die Laborpraxis und wurde hier zu einem instrumentellen Analyseverfahren zur Bestimmung der chemischen Zusammensetzung von Artefakten und Erzen (Pernicka 1995:65). Insbesondere zwischen 1950 und 1970 war diese Methode das wichtigste Verfahren zur quantitativen Analyse und qualitativen Identifizierung von archäologischen Objekten (Riederer 1987:40). Heute wird dieses Verfahren aufgrund neuerer und effizienterer Analysetechniken wie z.B. die Atomabsorptionsspektralanalyse kaum noch benutzt. Letztere wird in erster Linie bei der Analyse von anorganischen Substanzen wie Silber, Glas und Kupferlegierungen angewendet und zeichnet sich durch hohe Genauigkeit, auch kleinster

Proben, bei einem geringen Kostenaufwand aus (Riederer 1987:42). Zu den derzeit eingesetzten Analyse-Verfahren für Metalle gehören außerdem das ICP-Verfahren (Inductively Coupled Plasma), die Röntgenfluoreszenzanalyse sowie die Isotopenanalyse (Pernicka 1995:99; Riederer 1987:42,44). Nach dem heutigen Kenntnisstand der Wissenschaft sind die Resultate aus damaligen Messungen jedoch nur sehr begrenzt verwertbar. Demzufolge wäre es sinnvoll, die Ergebnisse mittels neuerer, moderner Messmethoden nochmals zu überprüfen.

Als problematisch erwies sich bei der Analyse von Kupfer auch die parallele Verarbeitung von heimischem und kommerziell durch Europäer bzw. Amerikaner eingeführtem Kupfer. Naturwissenschaftliche Untersuchungen ergaben, dass die Mehrzahl der Kupfer-Objekte wahrscheinlich aus kommerziellem Kupfer gefertigt wurde, welches durch europäische und amerikanische Schiffe an die Nordwestküste kam (Witthoft und Eyman 1969:12). Wenig Beachtung fand auch die Tatsache, dass die Russen anscheinend Kupfergießereien in Alaska errichteten. Bei Testgrabungen im Areal des russischen Krankenhauses von Sitka, welches sich in unmittelbarer Nähe des 1842 erbauten Bischofshauses befand, wurden zahlreiche Kupfer-Objekte wie Nägel, Deckel von Kupferkesseln oder Samowaren und Dachdeck-Material gefunden. Diese Objekte wurden wahrscheinlich in der örtlichen Kupfergießerei hergestellt, die auf die Produktion von Schiffsteilen und Haushaltsartikeln spezialisiert war (Blee 1990:407f).

Zur Untermauerung seiner Forschungsergebnisse ließ 1908 Emmons Kupfer-Objekte chemisch analysieren, so auch einen Kupferhalsschmuck aus British Columbia (s. unten). Die Laborwerte zeigten Silberspuren, außerdem ließen sie darauf schließen, dass das Schmuckstück aus heimischem Kupfer hergestellt war (Emmons 1908:646ff). Eine eindeutige Herkunftsaussage war jedoch aufgrund der Unzulänglichkeit der damaligen Untersuchungsmethoden nicht möglich. Archäometrische Untersuchungen deuten jedoch darauf hin, dass die meisten Kupfer-Objekte, die sich heute in amerikanischen und europäischen Museen befinden, aus europäischem Kupfer gefertigt waren. Witthoft und Eyman (1969) untersuchten Kupfer-Objekte wie Dolche, Armreifen, Masken und Rasseln der Tlingit, Dene sowie der Eskimo. Jedoch sind ihre Untersuchungsergebnisse, wie im Fall von Emmons, nur bedingt verlässlich.

Als nicht zuverlässig erwies sich die mikroskopische Untersuchung von indigenem Kupfer, da importiertes Kupfer dem indigenem optisch ähnelte (Jopling 1989:76). Witthoft und Eyman halten dem entgegen, dass sich insbesondere das indigene Kupfer durch extrem hohe Reinheit



und große Kristallstrukturen auszeichnete, wodurch eine Unterscheidung zu dem im 19. Jahrhundert importierten und qualitätsmäßig minderwertigerem Kupfer durchaus möglich ist und insofern die mikroskopische Untersuchung als Analysemethode doch in Frage kommt. Allerdings konzedieren die beiden Forscher, dass die Oberfläche der verschiedenen Kupfer-Objekte durch Bemalung, Reinigung mit Säuren oder anderen Flüssigkeiten in Mitleidenschaft gezogen sein könnte, was eine exakte Aussage erheblich erschwert bzw. ausschließt.

Untersucht wurden auch die verschiedenen Oberflächenbehandlungen von Kupfer-Objekten. Die Behandlung mit Ölen bzw. ölhaltigen Produkten ist die einfachste Möglichkeit, Metalloberflächen zu färben und war schon in der Antike als bewährter Korrosionsschutz bekannt. Mit Fischöl behandelt wurden insbesondere die Oberflächen von Werkzeugen, und hier vor allem die von Dolchen. Des Weiteren soll diese Substanz eine chemische Reaktion ausgelöst haben, welche zur Härtung der Ware wesentlich beitrug. Außerdem diente dieser Überzug zur Tarnung von Dolch-Klingen, deren Lichtreflexe dem Feind die jeweilige Stellung des Trägers verraten könnten (Witthoft und Eyman 1969:15).

Differenzierter sind hingegen die archäometrischen Untersuchungen Joplings (1989) von 14 "*Coppers*", 5 Proben gediegenen Kupfers aus British Columbia und Michigan sowie 2 Stücke Schiffskupferverkleidung. Unter den archäometrischen Untersuchungsmethoden, die bei der Herkunftsbestimmung von Kupfer-Objekten angewendet wurden, zeigte sich die Röntgenfluoreszenzanalyse mitunter als wenig zuverlässig und war der Aktivierungsanalyse, was die Qualität der Forschungsergebnisse betrifft, bei weitem unterlegen (Jopling 1989:78). Bei der Aktivierungsanalyse, die insbesondere im Bereich der Numismatik angewendet wurde, handelt es sich um ein schonendes, jedoch apparativ relativ aufwändiges Untersuchungsverfahren (Riederer 1987:48).

Aufschlussreich sind auch die Ergebnisse der mikrochemischen Untersuchungsmethoden, die ergaben, dass eine der Schiffsverkleidungsplatten-Proben aus Muntz-Metall bestand (Jopling 1989:84). Da allerdings bei diesen Untersuchungen Proben von der Oberfläche des Objektes entnommen wurden, besteht die Gefahr, dass die Oberfläche der Probe durch jüngere Ablagerungen kontaminiert ist. Zusammenfassend bestätigt auch diese Studie die Vermutung, dass ein Großteil der Objekte aus europäischem Kupfer bzw. aus Schiffsplatten hergestellt wurden (Jopling 1989:97).

Zu ähnlichen Aussagen kommen auch Wayman et al. (1992). Im Rahmen eines Forschungsprojektes wurden an 30 Silber- und Kupfer-Objekten aus der Sammlung des Museum of Mankind naturwissenschaftliche Untersuchungen in den Laboren des British

Museums und der University of Alberta durchgeführt. Die aus British Columbia und Südostalaska stammenden Objekte wie Dolche, Messer, zeremonielle "Kupfer" sowie Kupfer- und Silberschmuck wurden in Hinblick auf Provenienz des Materials, Technologie und Verarbeitung sowie den Produktionsort untersucht. Was die Wahl der archäometrischen Methoden betrifft, wurde ganz eindeutig der Radiographie und mikroskopischen Auflichtuntersuchungen der Vorzug gegeben. Die Wissenschaftler sehen den primären Vorteil dieser Methoden in ihrem materialfreundlichen Verhalten, sprich: Die untersuchten Objekte werden nicht angegriffen bzw. zerstört. Insbesondere bei der Röntgenfluoreszenzanalyse, die bevorzugt bei der Untersuchung von Objekt-Oberflächen eingesetzt wird, besteht die Gefahr der Kontamination. Betroffen sind hier in erster Linie Objekte, die aus Gräbern stammen oder die lange Zeit in Museen lagerten (Wayman et al. 1992:4).

Besonders interessant ist auch die Divergenz von naturwissenschaftlichen Ergebnissen und der indigenen mündlichen Überlieferung. So ergab die Atomabsorptionsanalyse eines zeremoniellen "*Coppers*", der nach der indigenen oralen Überlieferung aus Kupfer aus Lagerstätten in Alaska gefertigt sein soll, dass dieser aus importierten Metall hergestellt wurde. Aufgrund der archäometrischen Untersuchungen ist es daher sehr unwahrscheinlich, dass das Objekt, wie die Oraltradition betont, bereits mehrere Jahrhunderte alt war als es erworben wurde (Wayman et al. 1992:9-11).

### **5.9.6 Kupferschmuck**

Die wahrscheinlich in Sammlungen am häufigsten vertretenen Kupfer-Objekte sind Armbänder und Fußreifen. Diese in C-Form gebogenen Reifen bestehen entweder aus jeweils einem Strang, welcher spiralenförmig um einen Kern gewickelt ist, oder aus verschiedenen Strängen, die seilartig miteinander verschlungen sind. Häufig treten unverzierte massive Exemplare, wie z.B. Fußreife auf. Aufwändiger in ihrer Machart sind breite und im Formlinienstil verzierte Armbänder. Einige dieser Exemplare sind mit Abalone-Einlagen dekoriert. Emmons geht davon aus, dass sehr schwere, runde Armbänder und Fußringe aus Kupfer nichtindigener Herkunft waren (1991:178). Als Silber leichter erhältlich war, traten Kupferarmbänder in den Hintergrund (Emmons 1991:248).

Kupferne Halsringe sind eher rar, obwohl schon frühen Reisenden wie z.B. Lapérouse und Marchand bei den Tlingit und den Haida Halsringe aus Kupfer auffielen. Jedoch hielt es

Marchand durchaus für möglich, dass dieser Schmuck auch von europäischen Siedlungen aus dem Landesinneren stammen könnte (vgl. Emmons 1991:178). Emmons<sup>119</sup> untersuchte einen kupfernen Halsring, der aus zwei gedrehten Strängen bestand, und an die typischen Seile<sup>120</sup> der Nordwestküste erinnerte (Emmons 1908). Dieses Schmuckstück soll sich einst im Besitz eines Nishka Oberhauptes befunden haben, welches in Kincolith, Nass Harbor in British Columbia lebte. Getragen wurden derartige Halsringe primär von ranghohen Individuen. Analog zu Kupferplatten und Chilkat-Decken wurden diese Schmuckstücke nach dem Tod des jeweiligen Besitzers an Gedenk-Totempfählen und Grabhäusern aufgehängt (Emmons 1908:646f). Der von Emmons beschriebene Halsring befindet sich heute im Museum of the American Indian in New York.

Erwähnt wird diese Art von Halsschmuck auch in Mythen der Tlingit und Haida: So berichtet eine Erzählung von dem Häuptlingssohn der Sitka-Tlingit. Als dieser noch ein kleiner Junge war, warf er achtlos ein nicht mehr ganz frisches Stück Lachs weg. Durch diese Tat beleidigte er, wenn auch ungewollt, das "Lachsvolk". Und so wurde der Häuptlingssohn zur Strafe selbst in einen Lachs verwandelt. Im darauffolgenden Jahr fing sein Vater zu Beginn der Lachssaison einen besonders schönen Fisch und brachte ihn mit nach Hause. Seine Frau machte sich daraufhin sofort an die Arbeit, und begann damit, den Lachs auszunehmen. Nein, nicht ganz: Denn gerade in dem Augenblick, als sie den Kopf des Fisches abschneiden wollte, entdeckte sie einen kupfernen Halsring. Die Frau wusste sofort, dass dieser Schmuck nur ihrem verlorenen Sohn gehören konnte und dass der vermeintliche Fisch ihr eigenes Fleisch und Blut war. Und so wurde der Lachs feierlich in einer Truhe bestattet. Doch schon nach wenigen Tagen geschah ein kleines Wunder, und der Lachs verwandelte sich wieder in den Jungen von einst zurück. Dieser sollte später einmal ein berühmter Schamane werden. Explizit erwähnt wird in dieser Mythe auch ein markanter Abri der Naqwasina Bucht auf Baranov Island, dem Ort, wo der Protagonist dieser Erzählung bestattet sein soll (Emmons 1908:647-649).

Ebenfalls selten in Sammlungen vertreten sind aus Kupfer gefertigte Masken. Teriomorphe sind ebenso wie anthropomorphe Masken eher eine Rarität. Zu welchem Verwendungszweck Kupfermasken hergestellt wurden, ist jedoch unklar. Gunther wertet die schlichte Machart der

---

<sup>119</sup> Wahrscheinlich lehnt sich dieser Kupferschmuck an den Schmuck aus Zederwurzeln an, der ebenfalls einen matten Glanz besaß und als Kopf- oder Brustschmuck getragen wurde. Eine Photographie von Winter & Pond des historischen Walhauses in Klukwan zeigt einen kleinen Jungen, der einen derartigen Zederhalsschmuck trägt (Wyatt 1989: Abb. 73; s. auch de Laguna 1972:Abb. 140).

<sup>120</sup> Von den Tlingit war Emmons nur ein solcher Schmuck bekannt. Dieser soll in einem verlassenen Haus gefunden worden sein. Von den Haida sind vier solche Schmuckstücke bekannt. Ein weiterer soll von Henry Edenshaw aus einem Grab entnommen worden sein.

Kupfer-Masken als Indiz für deren Zugehörigkeit zum Schamaneninventar (Gunther 1966:162, 225). De Laguna (1972:444) verweist darauf, dass Kupfer-Masken bei athapaskischen Tänzen getragen wurden.

Pikanterweise soll Emmons 1905 eine Werkstatt in Skagway entdeckt haben, die auf die Herstellung "traditioneller" Tlingit-Objekte aus Kupfer, Abalone und Bein spezialisiert war. Diese von Chilkat-Tlingit gefertigten Objekte lehnten sich Emmons Schilderungen nach an traditionelle Objekte an, was durch eine matte, dunkle Patina verstärkt wurde. Obwohl diese Werkstatt von einem Curio-Händler aus Kalifornien betrieben wurde, vermutlich B.A. Whalen, sollen diese "neuen alten" Objekte von hoher Qualität gewesen sein (Cole 1985:294; Emmons 1991:178; 379-380).

Emmons versuchte eine chronologische Einordnung der Kupfermasken. Aufgrund der größeren Machart und der Verwendung von indigenem Kupfer hielt er die anthropomorphen Masken für die älteren. Die Masken aus dünnerem Metall wurden nach Emmons (1991:178; 379) aus getriebenen Blech von der Schiffsverkleidung hergestellt.



**Abbildung 55: Kupfermaske; Tlingit, Museum der Weltkulturen; Frankfurt am Main**

Die sehr flachen Kupfermasken sind in der Regel aus einem einzigen Stück Kupfer getrieben gefertigt. Augen und Mund sind perforiert, und Augenbrauen sowie Nasenflügel werden durch einfache, eingeritzte Linien dargestellt.<sup>121</sup> Eine stilistisch ähnliche Maske befindet sich im Museum der Weltkulturen in Frankfurt (s. Abb. 55). Diese wurde 1910 vom Museum käuflich erworben und weist lediglich British Columbia als Provenienz auf. Ein fast identisches Stück befindet sich im Stuttgarter Lindenmuseum (s. Abb. 56). Als Provenienz ist hier jedoch Alaska bzw. Tlingit



**Abbildung 56: Kupfermaske; Tlingit Lindenmuseum, Stuttgart**

angegeben; die Maske gelangte 1909 durch Cronau in die Sammlung. Bei diesem Stück sind ebenfalls Augen und Mund perforiert. Im Gegensatz zu den beiden anderen Masken ist die

<sup>121</sup> Die Ausnahme bildet eine Kupfermaske aus dem Museum of the American Indian, New York, die ca. auf 1850 datiert wird und deren Oberfläche mit Einritzungen und Abalone-Einlagen verziert ist (s. Feest 1994:194, Abb. 192).

des Lindenmuseums im Nasenbereich plastischer ausgearbeitet. Eine andere Kupfermaske wurde 1884 von Israel W. Powell in Masset Inlet erworben. Das Exponat war in einer alten Siedlung ausgegraben worden und anschließend im Rahmen von Zeremonien in Masset Village wieder verwendet worden (MacDonald 1996:37; Abb. 22). Diese Umstände deuten darauf hin, dass Kupfermasken zeitweise nicht im indigenen Kontext verwendet wurden.<sup>122</sup>

### **5.9.7 Eisen und Eisenverarbeitung**

Neben Kupfer gelangte Ende des 18. Jahrhunderts auch Eisen in großen Mengen an die Nordwestküste. Als sich erste Anzeichen einer Sättigung auf dem Kupfersektor abzeichneten, sahen sich die europäischen und amerikanischen Händler gezwungen, neue Marktstrategien mit Schwerpunkt auf dem Eisensektor zu entwickeln. So ordnete 1791 der Kapitän der Hope, Joseph Ingraham aus Boston, seinem Schmied an, Eisenhalsschmuck herzustellen, natürlich in der Hoffnung, hiermit einen größeren Gewinn zu erzielen. Bei diesem Schmuck handelte es sich um eine exakte Imitation des indigenen Kupferschmucks. Meares beschäftigte 1788 auf seiner Reise von Kanton nach Vancouver Island chinesische Schmiede, die unter anderem damit beauftragt waren Artikel für den Handel mit den Indianern herzustellen (Quimby 1948:248). Schon bald ahmten auch andere Händler Ingrahams Schmuckstücke nach. Als aber ein gewisser Kapitän Bartlett 1790 Eisenhalsschmuck gegen Felle eintauschen wollte, akzeptierten die Haida als Tausch-Objekt einzig und allein Kupferplatten (Gunther 1972:124-136; Jonaitis 1988:20-21). Bereits 1794 konnte Eisen nur noch gegen Fisch eingetauscht werden (Wike 1951:37f). Neben Schmuckstücken, die im Original erhalten sind, dokumentieren auch Bildquellen die Kunst der "eisernen Schmuckproduktion" – so auch eine Zeichnung von Sigismund Bacstrom aus dem Jahr 1791 (s. Vaughan und Holm 1982:15). Das hier abgebildete Schmuckstück soll ca. 3,5 kg gewogen haben. Ähnlicher Machart sind zahlreiche Eisen-Armbänder. In der Sammlung des Alaska State Museum in Juneau (Inv. Nr. II-B-1187) befindet sich ein Eisen-Armband aus der Zeit des Pelzhandels, das in Hydaburg, Alaska, erworben wurde. Nach einer gewissen Linda Edenso, die wahrscheinlich mit der Haida-Familie Edenshaw verwandt war und dieses Armband geerbt hatte, dokumentiert dieses

---

<sup>122</sup> Emmons (1991:379) entdeckte auf dem Dachboden eines alten Hauses der Prince of Wales Island um 1888 eine Kupfermaske. Im selben Zeitraum erwarb Sheldon Jackson eine Tlingit Kupfermaske für das Princeton University Museum (3927/ s. Wyatt 1984:29, Abb. 13).

Schmuckstück, dass die Haida schon vor Ankunft der Europäer im Besitz von Metall waren. Die indigene Bevölkerung selbst war davon überzeugt, dass Eisen erst durch die Kraft ihrer Gebete an der heimatlichen Küste angespült worden war. Edenso sah hierin den Beweis dafür,



**Abbildung 57:**  
Haarschmuck; Alaska  
State Museum, Juneau

dass die Haida schon lange vor Ankunft der Missionare an die Kraft des Gebetes glaubten. Auch Kan (1991:381) ist der Meinung, dass der Glaube an einen überirdischen "Great Spirit" nicht auf europäische Missions-Tätigkeit zurückzuführen ist und die Weißen demzufolge nicht als alleinige "Heilsbringer" zu verstehen sind. Traditionell wurden die Empfänger von Geschenken als weniger mächtig und bedeutend betrachtet als die, die die Geschenke überreichten. Den Berichten von Kan (1991:385:fn.15), de Laguna (1972:812-816) und Dauenhauer (1990:126,438) zufolge glaubten die Gruppen der Nordwestküste an die Existenz eines höchsten himmlischen Wesens. An dieses richtete man nicht, wie im Christentum üblich, regelmäßig, sondern vor allem in Krisenzeiten seine Gebete. In der Sammlung des Alaska State Museum in Juneau (II-B-1629), befindet sich ein

aus europäischem Eisen hergestelltes Schmuckstück, über dessen Funktion man sich nicht einig ist (s. Abb. 57). Wahrscheinlich handelt es sich jedoch um einen Haarschmuck, der 1925 in Klukwan erworben wurde.<sup>123</sup> Geformt wurde der Schmuck aus einem einzigen Eisen-Stück, vermutlich aus einem Gewehrlauf. Der obere Teil, den ein zentrales anthropomorphes Gesicht ziert, stellt die Schwanzflosse eines Wales dar. Wie dieser Haarschmuck allerdings getragen wurde, darüber bestehen keine Informationen. Ein fast identischer Haarschmuck ist auf der Video-Laserdisk (s. Wright 1996:27140) zu sehen. Dieses Stück befindet sich allerdings in Privatbesitz.

Schon sehr schnell lernten die Nordwestküsten-Bewohner die vielfältigen Qualitäten von Eisen zu schätzen. Daher war es nur eine logische Konsequenz, dass die eher schwerfälligen Steinwerkzeuge recht bald von den innovativen, multifunktionalen Eisenwerkzeugen abgelöst wurden. Der Einsatz dieses neuen Handwerkzeugs bedeutete in erster Linie eine große Arbeitserleichterung, so z.B. beim Fällen von Bäumen, der Herstellung von Kanus und Totempfählen (Emmons 1991:188). Die Form der verschiedenen Werkzeuge wurde nur wenig

<sup>123</sup> Das gleiche Objekt wurde u.a. aber auch als Teil eines Tanzstabes interpretiert.

variiert. Steinklingen und Angelhaken wurden durch lediglich Stahl ersetzt (Emmons 1991:188; Wyatt 1984:26).

Die Haida bezeichneten die Weißen häufig als "*Yaats-Xaadee*", was so viel wie "Eisenmenschen" bedeutet. Jedoch strandete Eisen in Form von Drift-Eisen schon lange vor Ankunft der Europäer an der Nordwestküste, sprich an der Yakutat Bucht (de Laguna et al. 1964:80-88).

Vermutlich stammt dieses Eisen aus der Havarie japanischer Junken und wurde durch die Strömung des Kuro Siwo<sup>124</sup> an die amerikanische Pazifikküste getrieben. Quimby (1985:7) fand bei seinem Studium von historischen Quellen heraus, dass die japanischen Schiffe geplündert und die Überlebenden entweder versklavt oder mit europäischen Handelsschiffen in ihre Heimat zurückgeschickt wurden. In der Zeit von 1858-1875 sollen mindestens 60 Schiffe an der Nordwestküste gestrandet sein, so auch 1805 eine japanische Junke in der Nähe von Sitka. Die Überlebenden wurden zum Alexander Archipel gebracht und 1806 nach Russland zurückgeschickt. Die Schiffsladung bestand in der Regel aus Gerste, Reis, Fisch, Seetang, Holz, Porzellan, Baumwolle, Seide, Papier sowie Wachs (ders.: 1985:12). Eisen war in Japan wohl schon zu Beginn der christlichen Zeitrechnung, spätestens aber 500 n. Chr. bekannt. Quimbys Recherchen ergaben, dass von 1782-1833 ca. 14 bis 15 Junken strandeten. Statistisch hochgerechnet gesehen könnten also in den zwölfenhalb Jahrhunderten von 500-1750 187 Schiffe gestrandet sein. Wenn jede Junke nur ca. 6 Werkzeuge besäßen hätte, würde dies die stolze Zahl von 1122 Eisen-Objekten ergeben.

Brown (1995:42) vermutet, dass Eisen nicht erst durch die Russen, Engländer und Amerikaner an die Nordwestküste gelangte. Seiner Theorie zufolge soll Eisen über indigene Handelsnetze zusammen mit der Abalone Muschel (*Haliotis Fulgens*), die in Kalifornien und Mexico beheimatet war sowie Federn<sup>125</sup> in den Norden gelangt sein. In dieser Region befanden sich spanische Siedlungen seit der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Wayman et al. (1992:3) vertreten die These, dass geschmiedetes Eisen im ersten Jahrhundert nach Christus im sibirischen Amur Gebiet verarbeitet und über die Beringstraße vertrieben wurde. Mit der Errichtung von russischen Stützpunkten am Prince William Sound, in Yakutat und Sitka gelangten schließlich im 18. Jahrhundert große Mengen von Eisen an die Nordwestküste (Emmons 1991:187). Wrangell sieht in der Russisch-Amerikanischen Kompanie einen weiteren Eisen-Importeur. Die Angehörigen der Kompanie deckten ihre

---

<sup>124</sup> Laut Brown (1995:43) trieb 1990 eine Container-Ladung teurer Turnschuhe von der asiatischen Küste an die Nordwestküste.

<sup>125</sup> Federarbeiten der Pomo sind z.B. am berühmten "Box of the Daylight Raven Hat" der Taku-Tlingit

Häuser nämlich in der Regel mit Eisenplatten ab, wodurch größere Eisenmengen an die Nordwestküste gelangten (Wrangell 1980:4).

Die Verwendung von Eisen an der Nordwestküste wurde schon sehr früh beobachtet. So konstatierten die spanischen Entdecker Pérez (1774) und Cook (1778) bereits bei der ersten Kontaktaufnahme mit den Nordwestküsten-Bewohnern, dass diese Eisen-Objekte besaßen (Wayman et al. 1992:3; Wike 1951:30). Ebenso soll importiertes Eisen von der indigenen Bevölkerung bearbeitet worden sein. Lapérouse berichtete z.B. davon, dass die Tlingit Eisen und Kupfer schmiedeten sowie bearbeiteten. Auch Caamaño beobachtete (1792), dass Metall im Feuer erhitzt und geschmiedet und anschließend in Wasser mit Steinen bearbeitet wurde (Wayman et al. 1992:4).

Besondere Aufmerksamkeit kam den aus Kupfer und Eisen gefertigten Dolchen der Tlingit zu. So berichtet Lapérouse, dass insbesondere die Tlingit Eisendolche bevorzugten (Jopling 1989:47). Diese dienten nicht nur als Waffen, sondern symbolisierten auch Rang und Status des jeweiligen Trägers (Graburn et al 1996:50). Emmons (1991:35) beschrieb die Bedeutung der Tlingit-Dolche wie folgt:

Almost as important as a clan emblem, although more a personal possession, was the war knife which was part of the equipment of every man.

Da die Dolche tagsüber getragen und sogar nachts über der Schlafstätte aufgehängt wurden, nannte man sie auch *chuck-har-nuts*, was so viel wie "immer bei mir und griffbereit" bedeutet (Emmons 1991:342). Emmons erwähnt außerdem noch einen anderen Dolch-Typ, der mit einer Klinge versehen war, und *quoth-lar* genannt wurde, was wiederum "mit der Faust zuschlagen" bedeutet (Emmons 1991:342). Der Griff dieses Dolches war in der Regel aus Holz, Knochen und Walross-Elfenbein gefertigt (Emmons 1991:342). Das verarbeitete Holz stammte in der Regel, ähnlich wie bei den Tlingit-Holzpfeifen, von ausgedienten Musketen (Vaughan und Holm 1982:68). Ein von Shotridge in Klukwan erworbener Dolch befindet sich heute in der Sammlung des University Museum der Universität Pennsylvania. Dieses Stück, welches der indigenen Mythologie zufolge auch "Ghost of Courageous Adventurer"-Dolch genannt wird, verweist zum einen auf die bilateralen Handelsbeziehungen mit athapaskischen Gruppen und zum anderen auf den Erwerb fremder Materialien. So soll beispielsweise die Klinge des Dolches aus angeschwemmtem Eisen hergestellt sein, welches die Tlingit-Männer von einer ihrer Reisen ins Landesinnere mitbrachten. Der Dolch-Griff selbst ist aus Walross-



Elfenbein gefertigt, das von Inland-Gruppen erworben wurde (Kaplan und Barsness 1986:167; Shotridge 1920:11-26). Zahlreiche Dolche, die sich heute im Peabody Museum der Harvard Universität befinden, stammen aus der Sammlung von Edward Fast. Die Klingen<sup>126</sup> selbst wurden häufig von europäischen Schwertern, Bajonetten sowie Metzgermessern demontiert.

Neben ihrer eher repräsentativen Funktion als Prestige- und Prunkobjekte wurden Waffen zur Machtausübung und bei feindlichen Auseinandersetzungen eingesetzt: William Sturgis beobachtete 1799 bei den Kaigani die Exekution und anschließende Verstümmelung von zwei Oberhäuptern der Queen Charlotte Islands (Vaughan und Holm 1982:73).

Im Frankfurter Museum der Weltkulturen befindet sich ein Dolch, der am Griff mit Haliotis-Einlagen versehen ist (s. Abb.58, 59). Nach Holm<sup>127</sup> handelt es sich hier um ein besonders altes und individuelles Stück. Die Museumsdokumentation gibt als Provenienz lediglich Tlingit an. Die Klinge stammt wahrscheinlich von einer europäischen Feile<sup>128</sup> (Vaughan und Holm 1982:72). Aus importiertem Holz geschnitzt ist der Dolch-Griff, den ein Mischwesen zwischen Mensch und Haifisch<sup>129</sup> schmückt. Mit dem Haifisch dekoriert wurden auch andere Teile der Kriegsausstattung wie z.B. die berühmten *shadaa*, aus Holz geschnitzte Kriegshelme. Untersuchungen konstatierten bei 4 von 90 bekannten *shadaa* Haifisch-



Schnitzereien (Henrikson 1993:51). Diese Helme, die zu den wertvollsten *at.óow* gehörten, wurden von den besten Künstlern aus den wertvollsten darüber hinaus eine ganz individuelle Geschichte (Henrikson 1993:48). Die *shadaa*, die teilweise auch Wappen und Ahnen repräsentierten,

† Dolche ursprünglich aus (1992:17) sind jedoch seien. Wright

(1996:502-607) listet 9 Dolche der nördlichen Nordwestküste aus Walbein, Bein und Holz auf.

<sup>127</sup> Bill Holm, persönliches Gespräch, im September 1996, Burke Museum, Seattle.

<sup>128</sup> Persönliches Gespräch mit Will Burkardt, Cultural Center Sitka, im September 1998

<sup>129</sup> Steve Henrikson machte mich (im September 1998) während eines persönlichen Gesprächs im Alaska State Museum, Juneau, darauf aufmerksam, dass es sich hierbei um eine Haifischdarstellung handeln könnte, die einen engen Bezug zu Haifischhelmen hat.

dienten nicht nur dem physischen, sondern auch dem spirituellen Schutz der jeweiligen Träger. Sie befanden sich ausschließlich im Besitz von Kriegeren hohen Ranges, also von Klan-Mitgliedern, die sich derart wertvolle Wappenobjekte leisten konnten.

Nach der revolutionären Einführung von Feuerwaffen gerieten die traditionellen Waffen, zumindest kriegstechnisch, ins Aus, behielten jedoch als wichtige Erbstücke weiterhin eine primäre Bedeutung. Öffentlich präsentiert wurden sie bei wichtigen zeremoniellen Gelegenheiten oder beim Tod eines hochstehenden Individuums (ders.:49). Ein interessantes Beispiel für die Vergänglichkeit der Motive ist ein Haifisch-Helm, der mit dem *Kaagwantan*-Klan in Verbindung gebracht wurde. Diesen Helm konnte Shotridge nur deshalb erwerben, weil der Haifisch als Wappen vom Wolf abgelöst wurde (Shotridge 1929; Cole 1985: 265).

### 5.9.8 Mythen

Eine Vielzahl von Mythen widmet sich auch dem Thema Eisen. So wird von einem Mann berichtet, der während einer Reise vom Rest seiner Gruppe einfach im Stich gelassen wurde. Als er verzweifelt in der Gegend umherirrte, stieß er jedoch unverhofft auf angeschwemmtes Eisen. Während seine treulosen Kameraden verhungerten, überlebte er als Einziger. Aus dem Eisen stellte er Werkzeuge her und so wurde er schon bald ein sehr angesehener und vor allem reicher Mann (de Laguna 1972:412).

Eine Mythe der Chilkat-Tlingit handelt von einer Frau, die auf einem Stein-Amboss Dolche aus meteoritischem Eisen hergestellt haben soll (Holmberg 1855:28). Archäometrische Untersuchungen ergaben allerdings, dass ein sehr alter Dolch, der aus der Produktion dieser Frau stammte sollte, nicht aus meteoritischem Eisen bestand (Vaughan und Holm 1982:65). Veniaminov erwähnt eine ähnliche Erzählung, die von einer Chilkat-Frau namens *Shukasaka* berichtet, was so viel wie "Halbmann" bedeutet (Harris 1984:133). Bis dato ist kein Eisenobjekt bekannt, das aus Meteoreisen besteht. Meteoritisches Eisen, welches aufgrund des hohen Nickelgehaltes korrosionsbeständiger als reines Eisen ist, gelangt mit einer Masse von einigen Gramm bis einigen Tonnen auf die Erdoberfläche. Da Eisenmeteorite bei ihrem Fall beobachtet wurden, nannte man sie in den frühen Sprachen auch "Himmelsmetall". Gediegenes, terrestrisches Metall findet man auch z.B. in großen Massen von mehreren Tonnen vor der Westküste Grönlands (Pernicka 1995:60). Da Eisenmeteore sehr selten auftreten, hatte es als Rohstoff keine größere Bedeutung.

Die Entdeckung der Eisenherstellung bedeutete einen großen Fortschritt, da Eisen wesentlich härter und kostengünstiger ist als Kupfer. Allerdings wird die von Wayman et al. (1992:15) aufgestellte Unterscheidung zwischen Schmiedeeisen und Stahl in der Literatur nicht angewandt. Schmiedeeisen, ein weiches Material, welches durch kalte Bearbeitung gehärtet werden kann, ist nicht unbedingt ein geeignetes Material für Waffen. Stahl hingegen ist karbonhaltiges Eisen, ein ideales Material für die Waffenherstellung, da seine Mikrostruktur nach Bedarf gezielt verändert werden kann. Wichtig für die Bestimmung des Materials ist auch, dass die Oberflächen von Stahl und Schmiedeeisen optisch kaum zu unterscheiden sind (Wayman et al. 1992:16).

Zahlreiche Klingen wurden von den Händlern mitgebracht. Wayman vermutet, dass sie von indigenen Schmieden zu neuen Formen weiterverarbeitet wurden. Dabei waren Feilen (s. Bsp. oben) als Ausgangsmaterial beliebt, da sie von hoher Qualität und aus stark karbonhaltigem Stahl waren. Nach Waymans et al. Recherchen soll der Reisende John Dunn beschrieben haben, wie die Haida um 1840 Dolche aus Feilen herstellten (ders.:17). Interessant sind auch die (1992:58f) naturwissenschaftlichen Untersuchungen von Objekten, um festzustellen, ob Objekte möglicherweise aus lokalem Kupfer oder Meteoreisen hergestellt wurden. Die Untersuchungen ergaben, dass von sechs Tlingit Dolchen fünf aus eisenhaltigem Metall wie Schmiedeeisen oder Stahl hergestellt waren, einer war aus Kupfer. Die Machart der fünf Dolche entsprach den üblichen Techniken der Zeit des angehenden 18. Jahrhunderts. Über die Herkunft des Metalls lässt sich keine Aussage machen, da die Mikrostruktur von Eisen und Stahl, welches damals in Europa, Ostnordamerika und dem Nahen Osten produziert wurde, kaum zu unterscheiden ist. Vieles deutet jedoch darauf hin, dass Dolche aus recyceltem Stahl und Eisen hergestellt wurden. Höchstwahrscheinlich waren lokale Schmiede an diesem Prozeß beteiligt, da sie sich der Eigenschaften und des Potenzials des Materials offensichtlich nicht voll bewusst waren. Die naturwissenschaftlichen Untersuchungen deuten darauf hin, dass die Dolche ihre endgültige Form bei sehr niedrigen Temperaturen erhielten, was ebenfalls die Vermutung erhärtet, dass einheimische Schmiede am Herstellungsprozess beteiligt waren.

### 5.9.9 Silber und Silberverarbeitung

Silberschmuck wurde an der Nordwestküste hauptsächlich im 19. Jahrhundert hergestellt. Im Rahmen dieser Arbeit wird jedoch ausschließlich auf die Schmuckproduktion aus importierten Silbermünzen eingegangen. Eine chronologische Einordnung der Silbermünzen und deren handwerklicher Verarbeitung ist nur bedingt möglich. Gründe hierfür sind uneinheitliche Angaben bzw. teilweise auch defizitäre Informationen zu der Fragestellung, wann und vor allem auch von wem diese Münzen eingeführt wurden. Zusätzlich erschwert wird eine Chronologie durch die Tatsache, dass innerhalb der Forschung das zur Verfügung stehende Datenmaterial in Form von Schrift- und Bildquellen alternierend interpretiert wird.<sup>130</sup> Fest steht einzig und allein die Tatsache, dass Silber-Münzen sowohl durch Russen und als auch durch Amerikaner an die Nordwestküste gelangten. Außerdem war die primäre Funktion von Silbermünzen zunächst nicht die der Schmuckherstellung, sondern vielmehr die eines Zahlungsmittels. Aus dem Gesagten ergibt sich, dass auch die vorliegende Arbeit nur als Versuch einer chronologischen bzw. systematischen Einordnung verstanden werden kann.

Die indigene Bezeichnung der verschiedenen Nordwestküsten-Gruppen für Silber lehnt sich stark an das englische Wort "Dollar" an: So lautet beispielsweise das Tlingit-Wort für Silber *dá na* (Emmons 1991:189; Krause 1885:201).<sup>131</sup> Harris (1984:333) wertet diese linguistische Parallele als Beweis dafür, dass amerikanische Münzen die Haupt-Lieferanten<sup>132</sup> von Silber waren. Ihrer Ansicht nach führte der durch den Fraser River-Goldrausch (1860) hervorgerufene wirtschaftliche Wohlstand zu einer erhöhten Zirkulation von Silbermünzen an der Nordwestküste. Harris setzt die Zeit des Goldrauschs, also das Jahr 1860, auf eine Stufe mit der Etablierung von Silbermünzen als Währung. Vor diesem Zeitpunkt bestand zwar schon die Möglichkeit, Kupfer- sowie Silbermünzen als Zahlungsmittel zu benutzen, jedoch wurde dieser Weg des Geld- bzw. Warenflusses von den Russen recht bald unterbunden. Zur Erhaltung der eigenen ökonomischen Monopolstellung führten die Russen stattdessen eine

---

<sup>130</sup> Zur Silberverarbeitung an der Nordwestküste existieren neben einigen Artikeln über den Haida Künstler Charles Edenshaw nur 3 wissenschaftliche Artikel von Barbeau (1939); Harris (1984); Van Dyke 1976 (Bunn-Marcuse 2000:66).

<sup>131</sup> Die Haida-Wort für Silber lautet "*tāla*" (Radloff 1858:325).

<sup>132</sup> Bunn-Marcuse (2000:68) vertritt ebenfalls die Ansicht, dass vorwiegend aus amerikanischen Dollarmünzen Silber gewonnen wurde. Des Weiteren wurden auch amerikanische Dollarmünzen zur Zeit des Fraser River Goldrausches verwendet. Als eine unerwartet große Zahl von Minenarbeitern ihr Gold gegen Münzen in Kanada eintauschen wollten, wurden kanadische Dollars so knapp, dass auch der amerikanische Silberr dollar als gesetzliches Zahlungsmittel akzeptiert wurde.

"Ersatzwährung" als einzig offizielle und legitime Währung ein. So wurden die Angestellten der Russisch-Amerikanischen Kompanie mit Leder- bzw. Seehundhäuten, Papier-Scripts, die mit dem Firmenstempel der Kompanie versehen waren, oder aber auch mit Proviant bezahlt (Hinkley 1996:219). Vordergründiges Ziel dieser Maßnahme war, die indigene Bevölkerung zum Kauf von europäischen Artikeln in russischen Geschäften zu verpflichten. Fast erwarb während eines zehnmonatigen Alaska-Aufenthalts (1867-1868) in Sitka russisches Silber- und Kupfer-Münzgeld sowie Scripts. Explizite Erwähnung findet bei Fast die Existenz einer speziellen Währung in Form von "Schnaps-Marken", die den Angestellten der Russisch-Amerikanischen Kompanie in unterschiedlicher Höhe zugeteilt wurden. Im Durchschnitt erhielt ein Bediensteter je nach Rang und Ort der Stationierung monatlich Marken für 20 bis 90 alkoholische Getränke, die ihm zusammen mit seinem Gehalt ausgezahlt wurden. Es existierten aber auch "halbe Schnaps-Marken", die der indigenen Bevölkerung zugeteilt wurden (Fast 1869:29f; Teichmann 1963:209).

Auf die vermehrte Zirkulation von amerikanischen Silbermünzen um die Mitte des 19. Jahrhunderts verweist auch Hinkley (1996:219). Zurückzuführen ist dieser Münz-Zufluss seiner Meinung nach auf Tlingit aus Kake und Stikine, welche in Washington State als "Gastarbeiter" tätig waren und Silber-Dollars mit in ihre Heimat zurückbrachten. Emmons (1991:189) wiederum sieht eine Parallele zwischen den Anfängen der indigenen Schmuckproduktion und der Einfuhr von mexikanischen Dollarmünzen, die über den russischen Stützpunkt Fort Ross in Kalifornien nach Alaska gelangten.

Gediegenes Silber hingegen kam an der Nordwestküste in Form von Silbermineralien und als Beimengung im Blei vor.<sup>133</sup> Dass die beträchtlichen natürlichen Silberreservate an der Nordwestküste nicht von der indigenen Bevölkerung genutzt wurden, ist vermutlich auf ein mangelhaftes technisches Know-how sowie auf die fehlende technische Ausrüstung zurückzuführen.<sup>134</sup> Von 1989-1993 gehörten die Silberlagerstätten auf Admiralty Island, wie z.B. Greens Creek, zu den größten Silbervorkommen der Welt (Campbell 1993:20).

---

<sup>133</sup> Feinkörnige Aggregate von Silbersand kommen äußerst selten vor. Noch seltener ist Silber in Form von Silberblöcken, die mehrere Tonnen wiegen können. (Riederer 1987:91).

<sup>134</sup> In der Regel wird Silber unter Tage gewonnen. Die Abtrennung des Silbers ist nur durch relativ aufwändige Schmelzverfahren möglich (Riederer 1987:91).

### 5.9.10 Silberschmiedekunst und Silberschmiede

Bis heute nicht eindeutig geklärt werden konnte die Frage, ob nun die Tlingit oder die Haida die ersten Silberschmiede stellten. Fest steht jedoch, dass Sitka eine primäre Rolle als Produktionsstätte von Silberschmuck spielte. Wie rasant sich die Entwicklung des Silberschmiede-Handwerks vollzog, sollen folgende Zahlen demonstrieren: Bis zum Jahr 1882 gab es in ganz Alaska nicht mehr als 4 Silberschmiede, die in Sitka und Wrangell ansässig waren (Emmons 1991:189). Die amerikanische halbe Dollar Münze wurde auch als "Sitkum Dollar" bezeichnet, und einige Haushalte in Sitka sollen mindestens 50 000 Dollar in ihren Häusern gehortet haben (Hinckley 1996:220, 225).

Doch bereits wenige Jahre später, d.h. 1890, verfügten fast alle Siedlungen über ihren eigenen Silberschmied, wobei die besten Künstler in die Handelszentren nach Victoria, Sitka und Port Simpson abwanderten (Harris 1984:134).

Die Arbeitstechniken des Silberschmiedes unterscheiden sich nicht wesentlich von der indigenen Kupferverarbeitung (Bunn-Marcuse 2000:68).

Die Technik der Silbergravur wurde höchstwahrscheinlich von den Russen in der frühen Kontaktperiode um 1800 eingeführt (Feest 1994:71).<sup>135</sup> Die bei der Gravur verwendeten Stahlwerkzeuge unterscheiden sich, abgesehen davon, dass sie etwas kleiner sind, kaum von den Werkzeugen, die heute zur Holzschnitzerei verwendet werden. Auch aus europäischen Feilen wurden Werkzeuge zur Silberverarbeitung hergestellt (Bunn-Marcuse 2000:68). Einige Exemplare, die sich heute in der Sammlung des American Museum of Natural History in New York befinden, werden u.a. von Wright (1996:37296;37301) abgebildet. Aber auch bei Mauzé (1998:12; Fig. 3) finden sich Abbildungen von Stahlwerkzeugen wie z.B. die des Charles Edenshaw.

Der mit Abstand prominenteste Vertreter des Silberschmiede-Handwerks an der Nordwestküste war jedoch Charles Edenshaw.<sup>136</sup> Er war auch der erste Haida, der sich als

---

<sup>135</sup> Veniaminov, war z.B. Spezialist auf dem Gebiet der Metallverarbeitung. Darüber hinaus war der Geistliche auch bekannt für die Herstellung von Präzisionsinstrumenten wie Uhren, Musikinstrumente und Chronometer (Black 1997:8f).

<sup>136</sup> Ausschließlich mit Edenshaw und dessen künstlerischem Gesamtwerk beschäftigte sich Hoover (1995). Am Beispiel von Silberarmbändern belegt Hoover die Unterschiede zwischen der Produktion für den indigenen Gebrauch und europäische bzw. amerikanische Sammler. Sowohl indigene als auch euro-amerikanische Kunden des Künstlers hatten bei der Motivwahl freie Hand und konnten sich die einzelnen Motive aus einem Musterbuch

Künstler internationalen Ruf erwarb. Eher umstritten ist jedoch eine These, derzufolge Edenshaw die Feinschmiedekunst bei den Haida begründete (Barbeau 1939:25). Den Informationen seiner Tochter Florence Edenshaw zufolge, soll Charles Edenshaw sein erstes Silberarmband ca. 1854 aus 5 Dollarmünzen geschmiedet haben (Blackburn 1992:72).

Das große Talent und insbesondere die Liebe zur Schmiedekunst steckte bei der Familie Edenshaw sozusagen im Blut: So galten schon "*Old Edenshaw*" (*Idansu*) und sein Neffe Albert Edward Edenshaw als bedeutende Kupfer- und Eisenschmiede. Das Spezialgebiet von *Old Edenshaw* waren Eisenmesser und zeremonielle Kupferplatten. Die hierzu benötigten Techniken hatte er bei den Tlingit erlernt, die diese wiederum bei den Russen erworben haben sollen. Charles Edenshaw, Schmiede-Künstler in dritter Generation, wurde vor allem durch die Verarbeitung nichttraditioneller Materialien wie Silber, Gold und Argillit sowie seinen unverkennbaren, innovativen Stil (Giles 1998:43) berühmt. Seine Kunstwerke wurden in erster Linie an weiße Kunden verkauft. Aufgrund seiner profunden Kenntnisse auf dem Gebiet der Haida-Kunst und -Kultur war er auch für Ethnologen und Sammler eine Autorität.<sup>137</sup>

### **5.9.11 Silberschmuck**

Silberschmuck wurde an der Nordwestküste sowohl für den indigenen Gebrauch als auch für den Touristenmarkt hergestellt. Wie schon zum Import von Silbermünzen liegen jedoch auch zu der eigentlichen Produktion von Silberschmuck keine einheitlichen Zeitangaben vor. Macnair (1984:69) datiert den Beginn einer eigenständigen, voll entwickelten Schmuckproduktion an der Nordwestküste erst 1880 und negiert somit die These einiger Kollegen, die die Anfänge der Silberschmuck-Herstellung schon um 1800 sahen.

Schriftlich erwähnt wird der Silber-Schmuck erstmals von Dunn, einem Angestellten der Hudson's Bay Company. Dieser berichtete 1836, dass in Fort Simpson, in Fort Tongass sowie in der Kaigani-Haida-Region silberne Ringe, Lippenpflocke und Nasenringe aus amerikanischen Dollarmünzen getragen wurden (Harris 1983:133). Dunn lieferte auch als Erster eine Beschreibung der indigenen Schmuckproduktion aus Silbermünzen. Einige

---

aussuchen. Von den Haida wird im Übrigen berichtet, dass sie Edenshaws Armbänder teilweise nur zu dem Zweck kauften, um sie unmittelbar an weiße Sammler wiederzuverkaufen (1995:46).

<sup>137</sup> Aufträge für Modelle, Repliken und Zeichnungen erhielt Edenshaw unter anderem von Boas, Swanton und Newcombe.

Bildquellen dokumentieren schon recht früh die Präsenz von europäischen Silber-Objekten, die unverändert als Schmuck getragen wurden, so auch ein Aquarell von Sigismund Bacstrom aus dem Jahr 1793: Abgebildet wird hier Hangi, die Tochter eines Kaigani-Oberhauptes von Dall Island in Alaska, die an einer Kette aus weißen und blauen Glasperlen eine europäische silberne Gabel trägt. Ihr Kleid wird am Rand mit Knöpfen geschmückt und ist vermutlich der früheste Beweis für die Verwendung von europäischen Knöpfen zur Verzierung von indigener Kleidung. Ihre Arm- und Fußringe bestehen wahrscheinlich aus importiertem Kupfer (Cole and Darling 1990:121; Vaughan und Holm 1990:209f). Traditionell hingegen ist ihr Lippenpflock, der auf eine hohe gesellschaftliche Stellung hinweist.

Unter den ohnehin schon im Touristenhandel beliebten Silber-Objekten waren Silberarmbänder am meisten gefragt, was im Übrigen bis zum heutigen Tage gilt. Vertreten ist der indigene Silberschmuck in den Sammlungen zahlreicher Museen. Allein Wright (1996:258-264) listet ca. 150 Tlingit- und Haida-Silberarmbänder auf. Intensivere Beachtung fanden Silberarmbänder durch Bunn-Marcuse (2000:68), die 412 Armbänder aus 26 Sammlungen untersuchte.

Während die ersten, zunächst für den indigenen Gebrauch produzierten Armbänder sehr breit waren, wurden spätere, zur Zeit des Touristenhandels, in sehr schmaler Machart angefertigt. Analog zu den Schmuck-Formen änderte sich auch die Produktionsweise. Wurden die ersten Armbänder noch aus ganzen, ausgehämmerten Münzen hergestellt und anschließend graviert, ging man später dazu über, Münzen einzuschmelzen und in einfache Formen zu gießen. Durch dieses Verfahren erzielte man breitere, schwerere Armbänder, wodurch tiefere Gravuren ermöglicht wurden (Brown 1995:128; Emmons 1991:190). Harris (1984:134), der Silberarmbänder der Haida und Tlingit miteinander verglich, sah vor allem in den schweren, relativ breiten und tief gravierten Arbeiten der Haida das beste Beispiel für den nördlichen Formlinienstil. Bei den eher leichteren und gleich breiten Arbeiten der Tlingit konstatierte sie hingegen eine Kombination von indigenen, naturalistischen sowie euroamerikanischen Motiven.

Robert Davidson, ein bekannter Haida-Künstler, sah die wesentliche Funktion von Schmuck in der Substitution der traditionellen Körpertätowierungen an Unterarmen, Handgelenken und am Handrücken (Brown 1996:128). Auch die Tochter von Charles Edenshaw wurde nicht, wie es bei den traditionellen Pubertätszeremonien üblich war, am Körper tätowiert, sondern



erhielt als Ersatz Silberarmbänder, die mit dem Haifisch, dem Hauptwappen seiner Frau, verziert waren (Harris 1995:46). Pubertätszeremonien gingen in der Regel mit Potlachen einher, bei denen die moiety, bei der Tätowierungen vorgenommen wurden, Geschenke an die moiety verrichten musste, die die Tätowierungen ausführte. Körpertätowierungen waren darüber hinaus eine recht kostspielige Angelegenheit, und so ist es wenig verwunderlich, dass nur hochrangige junge Frauen tätowiert wurden.<sup>138</sup> Sklaven war es im Übrigen untersagt, sich tätowieren zu lassen. Bunn-Marcuse (2000:66) zufolge spielten Silberarmbänder im indigenen Kontext eine bedeutende Rolle, da sie die Wappen ihrer Besitzer repräsentierten und wichtige Potlatchgeschenke darstellten.



**Abbildung 60: Silberarmband; Tlingit Alaska State Museum, Juneau**

In der Sammlung des Alaska State Museum in Juneau (s. Abb. 60) befindet sich ein Silberarmband (Jun II-B-989), das laut Museumsdokumentation für eine Tlingit-Frau hergestellt wurde, die damit eine Adler-Tätowierung an ihrem Oberarm kaschieren wollte. Aus der Museumsdokumentation geht jedoch nicht hervor, wann und unter welchen Umständen dieses Armband hergestellt wurde. Es gelangte erst 1959 in die Sammlung des Alaska State Museum durch eine Mrs. John Osborne. Dem Stempel im Innern des Arbandes zufolge wurde es aus Sterling-Silber angefertigt. Außergewöhnlich bei diesem Armband ist, dass es nur mit zwei eingravierten schmalen Bändern von grober Machart, die einen Orca darstellen sollen, versehen ist.

### 5.9.12 Motive und deren Ursprung

Bei den Motiven, die Silber-Schmuck zierten, erfreuten sich euroamerikanische Motive großer Beliebtheit. Bunn- Marcuses (2000:84; fn.1) Untersuchungen zufolge waren 23% von 412 Tlingit und Haida Silberarmbändern mit euroamerikanischen Motiven verziert. Wann und wo euroamerikanische Motive zum ersten Mal auftraten, lässt sich nicht eindeutig festlegen.

<sup>138</sup> Aus dem Jahr 1889 stammt ein Bericht von Emmons (1991:252-254), in dem verschiedene Formen der Tätowierung erwähnt werden. So bestand eine Tätowierung am Handrücken einer alten Frau aus dem Muster einer Hudson's Bay-Decke, welches man "*Klee kaa je ji*" nannte. Die feinen Linien am Handgelenk der Frau sollten hingegen ein Armband darstellen.

Die ersten dokumentierten Silberarmbänder mit euroamerikanischen Motiven wurden in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts hergestellt. Zu diesen dokumentierten Silberarmbändern

zählt ein außergewöhnliches mit einem Löwen und Einhorn verziertes Exemplar des Royal British Columbia Museum in Victoria. Der Haida-Künstler wurde vermutlich von einem britischen Wappen inspiriert (Bunn-Marcuse 2000:70). Das "Einhorn- Löwen"- Motiv findet sich auch an den Heckdekorationen von Schiffen, wie z.B. am englischen Kanonen-Linienschiff der Royal Adelaide von 1828 (Landström 1973:442).

Euroamerikanische Motive erfreuten sich vor allem bei Touristen großer Beliebtheit. Silberarmbänder waren so begehrt, dass Künstler wie "Sitka Jack"<sup>139</sup> mit ihrer Produktion kaum nachkamen, da sie ihre gesamte Ware innerhalb von zwei Stunden nach der Ankunft eines Kreuzfahrtschiffes verkauften (Dunn-Marcuse 2000:70).

Ein weiterer Grund warum so viele Armbänder, die für den Verkauf an Weiße produziert wurden, mit euroamerikanischen Motiven geschmückt sind, ist nach Bunn-Marcuse (2000:73), dass die exotischen Motive die "Wappen" der nichtindigenen Kundschaft repräsentierten. Dieses Konzept kann ihrer Interpretation zufolge analog zu den indigenen Wappen, die von ihren Trägern in Auftrag gegeben wurden, betrachtet werden.

Weitere populäre Motive waren victorianische florale Motive, Handmotive, Namen, Tiere im indigenen Stil und das Motiv des Adlers. Eines der beliebtesten Adler-Motive stellte das euroamerikanische Adler-Motiv dar.<sup>140</sup> Als künstlerische Anregung diente der amerikanische Weißkopfseeadler, der Silver Dollar Münzen zierte, die als Rohmaterial für die Armbänder verwendet wurden (Dunn-Marcuse 2000:70).

Auf den Armbändern wird der Adler mit einem Schild vor der Brust, wobei er in der rechten Klaue einen Olivenzweig und in der linken ein Bündel von Pfeilen hält, dargestellt (Hornung 1978:1). Dabei wird er in dreiviertel Profil, den Kopf nach links gewendet und mit ausgebreiteten Flügeln, gezeigt. Obwohl das Motiv des Adlers in der indigenen Ikonographie von großer Bedeutung war, wurde der Adler im indigenen Kontext gewöhnlich nicht in dieser Perspektive dargestellt (Bunn-Marcuse 2000:70). Interessant ist in diesem Zusammenhang Bunn-Marcuses (2000:73) Interpretation, derzufolge Silberarmbänder, die mit dem amerikanischen Adler geschmückt waren, von Individuen getragen wurden, die denkwürdige Begegnungen mit Europäern oder Amerikaner hatten.

Der Weißkopfseeadler trat jedoch nicht nur auf amerikanischen Silver Dollar Münzen auf. Er befindet sich auch auf dem offiziellen Siegel der Vereinigten Staaten, das mit Washingtons

---

<sup>139</sup> Hiermit ist wahrscheinlich der "Jake aus Sitka" gemeint (s.u.).

<sup>140</sup> Wright (1996:260-264) führt neun Armbänder an, die mit dem Adler-Motiv dekoriert sind.

Inauguration 1789 in Kraft trat.<sup>141</sup> Ende des 19. Jahrhunderts trat das Adler-Motiv in zahlreichen Modifikationen auch auf anderen offiziellen amerikanischen Staatssiegeln und Insignien auf. Aber auch im Alltagsleben erfreute sich das Adler-Motiv immenser Beliebtheit und zierte feines Porzellan, Steingut, Möbel, Schmuck, Butterstempel, Handarbeit, Münzen und Schiffsausstattung (Hornung 1978:vii).

Da der Adler fest in der indigenen Weltanschauung sowie in Kunst und Kultur verankert war, ist es wenig erstaunlich, dass das Adler-Motiv auch an der Nordwestküste Fuß fasste.<sup>142</sup>

Interessant ist auch eine weitere Variante des Adlers, welche sich weder auf Silver Dollar Münzen noch auf Staatsiegeln findet. Dieses Adlermotiv ähnelt mit seinem ausgestreckten Klauen und nach unten gebogenen Hals einem Adler im Sturzflug. Man findet solche Adler-Darstellungen in den Katalogen von amerikanischen Schriftgießern des 19. Jahrhunderts (s. Hornung 1978:16).



**Abbildung 61: Silberarmband; Tlingit Lindenmuseum, Stuttgart**

Zwei Silberarmbänder, vermutlich Tlingit-Provenienz, die sich im Besitz des Stuttgarter Lindenmuseums befinden, sind mit Adlern verziert (Inventar Nr. 115577;115578).

Durch Ferdinand Hefe, dem ersten Offizier des Expeditionsschiffes "Peiko" der Hamburg-Amerika Linie, gelangten sie 1937 in das Lindenmuseum. Bei einem dieser Exemplare (115578) handelt es sich um eine "Adler- im - Sturzflug"-Darstellung (s. Abb. 61). Auf dem

Aber auch die Hecks amerikanischer Schoner zierten meist Adler. Für diese Art der Dekoration war vor allem John Bellamy, einer der berühmtesten amerikanischen Schiffschnitzer aus Maine bekannt (Hornung 1978:20; Abb. 65,66).

Zwei Silberarmbänder, vermutlich Tlingit-Provenienz, die sich im Besitz des Stuttgarter



**Abbildung 62: Silberarmband; Tlingit Lindenmuseum, Stuttgart**

<sup>141</sup> Auf einer in das Jahr 1776 datierten Kupfermünze aus Massachusetts tritt bereits der Adler umgeben von einem Halbkreis aus Sternen auf.

<sup>142</sup> Der Adler inspirierte nicht nur die indigenen Künstler der Nordwestküste, sondern auch die chinesische Porzellanmanufaktur. Präsident Washington soll ein aus China importiertes Abend- und Teeservice, geschmückt mit dem amerikanischen Adler besessen haben (Hornung 1978:ix).

zweiten Armband wird der Adler mit einem Schild vor der Brust im linken Profil gezeigt (s. Abb. 62). Anstelle des Olivenzweiges halten die Adler bei diesen Exemplaren florale Dekorelemente in ihren Fängen. Die Armband-Ränder werden von floralen Motiven eingefasst, die allerdings nicht zum traditionellen indigenen Repertoire gehören. Insbesondere während der Viktorianischen Ära waren florale Motive sehr beliebt und schmückten zahlreiche Gebrauchsgegenstände (Duncan 1989:176). Auf Silberarmbändern erscheinen sie entweder alleine oder treten in Kombination mit einem Adler auf. Duncan konstatiert diese zeittypische Gegebenheit auch bei Geldscheinen oder Briefköpfen. Zur Herkunft dieser Motive gibt es allerdings lediglich Spekulationen. Barbeau (1930:512) geht davon aus, dass florale Motive im 17. Jahrhundert durch die französischen Ursuliner-Nonnen aus Montreal und deren Missionsschulen im gesamten nördlichen Nordamerika verbreitet wurden. Andere Thesen erwägen aber auch die Möglichkeit, dass florale Motive durch Handelsbeziehungen mit den Binnenland-Gruppen verbreitet und adaptiert worden sein könnten. Duncan (1989:176f) registriert außerdem Parallelen zwischen den Motiven der Perlstickerei der nördlichen Athapaskischen Gruppen ab 1880 und den Gravuren auf Silberarmbändern, die etwas früher an der Nordwestküste auftraten. Außerdem schließt Duncan nicht aus, dass sich die europäisch geprägten Armbänder der Tlingit und die beiden indigenen Stile sich wechselseitig beeinflussten, was wiederum zur Ausbildung eines individuellen Stils führte (1989:178).<sup>143</sup>

Wyatt (1982:60) sah in der russischen Volkskunst des frühen 19. Jahrhunderts eine weitere potentielle Inspirationsquelle für die Entwicklung der floralen Motive. Duncan schließt diese Möglichkeit jedoch a priori aus, da die russische Präsenz zu besagter Zeit in Bezug auf das indigene Kunstschaffen keine nennenswerte Rolle mehr spielte. Weitgehend negiert wird von Duncan desgleichen chinesischer Einfluss, da ihrer Meinung nicht in diese Region gelangten. Als Vorlage für florale Motive schließt sie ebenso chinesische Truhen aus, die durch den Seeotterhandel zu den Tlingit gelangten (Duncan 1989:201, fn. 5). Duncans Position wäre allerdings entgegenzusetzen, dass florale Motive auf blauweißem chinesischem Porzellan auftraten, das bei Potlatchen verwendet wurde. Duncan (1989:56) erklärt dieses Phänomen vielmehr durch Einfluß von Großbritannien, Skandinavien und Mitteleuropa.

Wright (1977:83) hingegen sieht die floralen Dekorelemente an Segelschiffen des 18. und 19. Jahrhunderts als mögliche Inspirationsquelle. Möglicherweise gelangten auch mit floralen Motiven verzierte Alltagsgegenstände wie europäisches Silber, Nähmaschinen, Briefpapier,

---

<sup>143</sup> Silberarmbänder mit floralen Motiven werden erstmals 1875 datiert (Duncan 1989:176).

Gewehre, Textilien etc. in indigene Haushalte (Bunn-Marcuse 2000:71). Hinsichtlich des Gebrauchs im indigenen Kontext ist interessant, dass Armbänder mit floralen und curvilinearen Motiven von Kindern unter zwölf Jahren getragen wurden bevor sie Armbänder zusammen mit ihren Wappen und offiziellen Namen erhielten (Bunn-Marcuse 2000:72).



**Abbildung 63: Taschenuhr; Tlingit; Alaska State Museum, Juneau**

An der Nordwestküste wurden ebenfalls europäische Objekte von heimischen Künstlern mit floralen Motiven verziert, so auch eine Taschenuhr (II-B-986) (s. Abb.63) aus dem Jahr 1881, die einem gewissen Chief Dick aus Hoonah gehörte. In die Sammlung des Alaska State Museum gelangte sie durch Williams, dem zweiten Cousin Swards. Die heute noch funktionsfähige Uhr wurde in Illinois hergestellt. Die Gravur auf der

Rückseite der Uhr, die den Namen des Besitzers "Dick" trägt, wurde von einem indigenen Künstler vorgenommen. Das Eingravieren von Wörtern war vor allem bei der Touristenkunst beliebt. Auf einem silbernen Löffel (II-B-985a), der sich ebenfalls im Alaska State Museum befindet, ist das Wort "Sitka" eingraviert. Der Löffel wurde im "Nugget Shop", einem der größten noch heute existierenden "Curio Shops" in Juneau (Abb. S. Wyatt 1989:40) erworben. Interessant ist, dass bei diesem Stück auch der Name des Künstlers bekannt ist, ein Jake aus

Sitka. Dieser stammte ursprünglich aus Yakutat und lebte Anfang des 20. Jahrhunderts in Sitka. Zeitweise fungierte er auch als Informant von Swanton (Emmons 1991:179; de Laguna 1972:191).



**Abbildung 64: Löffel; Tlingit; Alaska State Museum, Juneau**

Silber-Löffel wurden sowohl für den Curio-Handel als auch für den indigenen Gebrauch hergestellt. Jonaitis (1988:31) vergleicht die Wertschätzung, die den "Accessoires" der "indigenen Tafelkultur" wie ausgewählten Gefäßen oder aufwändig geschnitzten Löffeln entgegengebracht wurde, mit dem Prestige, das in Europa das Familiensilber besaß.

In der umfangreichen Sammlung des Alaska State Museum befindet sich ein Löffel (II-B-995a), dessen Griff

stellvertretend für die traditioneller Löffel der Nordwestküste ist (s. Abb. 64). Das Objekt wurde in den 90er-Jahren des 19. Jahrhunderts von Dr. B.K. Wilbur erworben. Besonders interessant ist der untere Teil des Löffels, der aus Kuhhorn hergestellt ist. Kuhhorn wurde in Sibirien vor allem zur Herstellung von Gefäßen für Schießpulver verwendet.

Die Augen der untersten Figur sind mit Abalone-Einlagen geschmückt. Darunter befindet sich eine im Formlinienstil gravierte Silbermuffe.

### **5.9.13 Zusammenfassung**

Die wahrscheinlich größte Veränderung löste die Einführung von Stahlwerkzeugen aus, was zur "Northwest Coast Wood Renaissance" führte (s. Kapitel 5.1). Was jedoch die Herkunft von Metallen betrifft, bleiben viele Fragen offen. Naturwissenschaftliche Untersuchungen von Metallobjekten ergaben, dass diese weder aus lokalem Kupfer noch aus Meteoreisen hergestellt waren. Aufschlussreich wären die von Wayman et al. geforderten metallographischen Untersuchungen und vor allem der Vergleich zwischen Objekten wie z.B. den Dolchen aus dem Museum de América in Madrid und Objekte aus nordamerikanischen Museen (s. Wayman et al. 1992:60). Interessant ist, dass sich die neuen Materialien entweder an indigene Formen anlehnten oder diese auch ablösten. Die Adaption von importierten Materialien, wie es z.B. bei den Armbändern der Fall ist, war nicht ungewöhnlich, da z.B. die Tlingit-Schamanen Armbänder aus Hirschgeweih trugen. Die eingravierten Motive ähneln Holms Ansicht nach den Motiven auf Inuit Gefäßen (Vaughan und Holm 1982:156). Trotz eingeführter Materialien, Techniken und Motive erlangten Silberarmbänder eine bedeutende Rolle im indigenen Kontext. Silberarmbänder waren sichtbare Zeichen von einem Lebensabschnitt zum anderen, wie Heirat, Pubertät, Tod und anderer Übergangsriten und galten als wertvolle Potlatch Geschenke (Bunn Marcuse 2000:66). Aber auch ihr Prestigecharakter ist von herausragender Bedeutung. Eliza Ruhamah Scidmore, eine Journalistin der St. Louis Globe-Democrat und der New York Times bezeichnete die Schmuckstücke eines Meisterschmieds in Hoonah als "Tiffany der Hoonah" (Bunn-Marcuse 2000:70). Obwohl Silberarmbänder ab dem späten 19. Jahrhundert auch eine herausragende Rolle im kommerziellen Kunstmarkt einnahmen und auch von Museen und anspruchsvollen Sammlern erworben wurden, wurde ihnen in der Forschung bisher wenig Beachtung geschenkt. Faszinierend ist, dass im Falle der Silberarmbänder die Grenzen zwischen Touristenkunst und "traditioneller Kunst" nicht eindeutig gezogen werden können, da

Armbänder, die für den indigenen Gebrauch bestimmt waren zum Teil mit denselben Motiven geschmückt waren. Armbänder, die mit euroamerikanischen Motive verziert waren, spielten nicht nur als Handelskunst sondern auch im Rahmen der Übergangsriten eine bedeutende Rolle. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Silberarmbänder über 150 Jahre nicht nur als Prestigeobjekt, Sichtzeichen der individuellen Fortentwicklung, Souvenir fungierten, sondern eine eigenständige sich ständig weiterentwickelnde dynamische Kunstform darstellen (Bunn-Marcuse 2000:73).



## 6. SCHAMANENKUNST

Für den Raum der Nordwestküste zeichnen sich im Wesentlichen drei primäre Kunstbereiche ab: Neben der heraldischen und zeremoniellen Schnitzkunst, die im Auftrag wohlhabender Eliten von männlichen "Berufskünstlern" hergestellt wurde, und der von weiblichen Spezialistinnen gefertigten Textilkunst existierte noch eine ausschließlich für den Ritualgebrauch des Schamanen produzierte Kunst. Die besondere Rolle des Schamanen innerhalb der Gesellschaft, sein spezieller Umgang mit dem Fremden sowie die Adaption fremder Elemente finden ihren Ausdruck in der Bildsprache der Schamanenkunst.

### 6.1 Die Rolle des Schamanen

Aus einer Hütte tönte Gesang; als er eintrat, fand er dieselbe gedrängt voll von Personen beiderlei Geschlechts, die hier als Zuschauer oder aktive Teilnehmer der Zeremonie versammelt waren. Auf einer Matte neben dem Feuer saß ein kranker, etwa fünfjähriger Knabe, ihm zur Seite der Schamane, eine hünenartige Greisengestalt, dem das bereits ergraute Haar in dicken Strähnen bis auf die Kniekehlen herabfiel. Auf dem Haupte trug er eine Krone aus gebogenen, den Hörnern der Bergziege gleichenden Holzstäben, welche bei jeder Bewegung klappernd an einander schlugen; um den Nacken hing ein mit allerlei Zierarten besetzter Kranz. Bis auf die Lenden, welche mit einer bunten Tanzdecke umgürtet waren, war er völlig nackt. Auf den Knien hockend bewegte er den Oberkörper unter konvulsivischen Zuckungen mit solcher Gewalt hin und her, daß er bald in heftigen Schweiß geriet. In der Hand hielt er eine hölzerne Klapper, welche die Gestalt eines Kranichs zeigte, und mit der er heftig gestikulierend seinen Gesang begleitete, den er öfters durch unartikulierte Laute, "uf, uf", wildes Lechzen und Stöhnen unterbrach (Krause 1885:297).

Arthur Krause, der 1882 einer Heilungszeremonie bei den Huna-Tlingit beiwohnte, führt hier eindrucksvoll die Rolle des Schamanen vor Augen.

Schamanen<sup>144</sup> genossen im Allgemeinen ein hohes Maß an gesellschaftlicher Anerkennung, da sie die soziale Ordnung bzw. gestörte Verbindungen zwischen den Menschen und den übernatürlichen Mächten mit Hilfe von Objekten wieder herstellten bzw. aufrecht erhielten. Schamanen wurden gleichzeitig gefürchtet und respektiert. Da sie in erster Linie für das Wohlergehen der Gemeinschaft verantwortlich waren, sorgten die Klanobersten<sup>145</sup> dafür, dass stets ein Schamane anwesend war. Auch bei Kriegszügen, die in der Regel von einem Schamanen begleitet wurden, befolgte der Clan die Strategie des Schamanen und verließ sich auf seine Aussagen zu Position und Stärke der Feinde (Worl 2000:160f). Außerdem konnte

---

<sup>144</sup> Schätzungen zufolge sollen im 19. Jahrhundert auf 1000 Tlingit, 5-10 Schamanen gekommen sein.

<sup>145</sup> In einigen Fällen konnten sie sowohl das Amt des Schamanen als auch des Häuptlings bekleiden (de Laguna 1987:87; Worl 2000:161).

der Schamane mit Hilfe seiner Schutzgeister solche Klanmitglieder aufspüren, die während der zahlreichen Jagd- oder Handelsreisen verschollen waren.

In den Aufgabenbereich eines Schamanen fiel jedoch auch, verlorene oder gestohlene Objekte wiederzufinden oder aber einen Dieb zu entlarven. Der Schamane besaß ferner das bemerkenswerte Talent, Menschen, die von Landottern entführt und in "*Kóoshdáa Káa*" bzw. Landotter verwandelt worden waren, wieder in Menschen zurückzuverwandeln. In seiner Rolle als Jagdzauberer war er für den Erfolg bei der Jagd und beim Fischfang verantwortlich (Worl 2000:161). Die wichtigste Funktion des Schamanen war jedoch, schwerwiegende Krankheiten zu heilen – insbesondere solche, die auf Tabooverletzungen, Seelenverlust oder antisoziale Magie zurückgingen. Er unterwies auch die Mitglieder seiner Gruppe im Gebrauch von "Heilamuletten" (Worl 2000:161). Außerdem wurde dem Schamanen die Fähigkeit zugeschrieben, das Wetter kontrollieren zu können (Kan 1999:16). Wiederum eine andere Rolle des Schamanen war die des Propheten, von dem allgemein erwartet wurde, bedeutsame Ereignisse, wie z.B. auch die Ankunft der Europäer, vorherzusagen (Kan 1999:17). Einige Schamanen sollen auch weit entfernt wohnende Klanangehörige, die sich aufgrund der großen räumlichen Distanz höchstens zweimal im Jahr sehen konnten, auf ihren kosmischen Reisen besucht haben, um sich nach deren Befinden zu erkundigen (de Laguna 1972:704).

### **6.1.1 Berufung und Anforderungen an den Schamanen**

In der Regel erfolgte die Berufung zum Schamanen in der Pubertät, teilweise jedoch auch schon früher (Jonaitis 1988:95). Ähnelte ein Kind einem verstorbenen Schamanen, so wurde es zu seinem Nachfolger bestimmt. Ab diesem Zeitpunkt durfte sein Haar nicht mehr geschnitten werden, und es wurde in acht Zöpfen getragen (Kamenski 1985:82-83). Der Schamane unterschied sich allein schon durch sein Äußeres, wie das lange Haar und die langen Fingernägel, von den übrigen Mitgliedern der Gesellschaft (de Laguna 1972:684). Zahlreiche Erzählungen ranken um die dem Schamanen-Haar innewohnenden übernatürlichen Kräfte. Einer dieser Erzählungen berichtet von einer Schere. Diese soll am Haar eines *Kagwantan*-Schamanen aus Sitka zerbrochen sein, als russische Soldaten versuchten, es ihm abzuschneiden (de Laguna 1972:684).

Da das Wohlergehen der Gemeinschaft von der disziplinierten Lebensweise der Schamanen abhing, mussten sich diese strengen Reglementierungen unterwerfen. Dazu gehörten

Abstinenz oder aber gewisse Speisegebote wie z.B. die Meidung von Meeresfrüchten. Diese spartanische und sehr disziplinierte Lebensführung war einzig und allein Menschen mit äußerst stabiler physischer Konstitution vorbehalten (de Laguna 1972:683).

Die außergewöhnlichen Fähigkeiten des Schamanen basierten in erster Linie auf seinen übernatürlichen Kräften. Seine spezifische Macht manifestierte sich insbesondere in der Beherrschung der einflussreichen anthropomorphen bzw. zoomorphen Hilfsgeister, den so genannten *yéik* (pl. *yéigi*), die in den verschiedenen kosmischen Regionen der Oberwelt, des Landes und des Wassers beheimatet waren (Krause 1885:291f). Die *yeigi* übernahm der Schamane entweder von seinem Vorgänger oder aber erwarb diese durch rituelle Reinigung und Abstinenz (Kan 1999:17). Jeder dieser Hilfsgeister war mit einem individuellen Gesang und bestimmten Objekt verbunden. Gewöhnlich wurden die *yeigi* über die mütterliche Linie, meist über einen Onkel oder älteren Bruder des Schamanen weitergegeben (de Laguna 1972:670).

Die Hilfsgeister gaben sich dem Schamanen als Tiere mit heraushängender Zunge zu erkennen, die ihm tot vor die Füße fielen. Der Schamane bewahrte an geheimen Plätzen die Zungen von bis zu acht getöteten Tieren auf (de Laguna 1972:676,681). Dabei galt der Landotter als das mächtigste Tier, weil man annahm, dass seine Zunge das geheime Wissen des Schamanismus enthielt (Krause 1885:285). Durch den Rückgriff auf seine Zunge eignete sich der Schamane die Kräfte seiner Hilfsgeister an. Die Zunge enthielt den Vorstellungen der Tlingit zufolge übernatürliche Kräfte, Wissen und Heilkraft und nimmt daher in der schamanischen Ikonographie einen bedeutenden Stellenwert ein (Jonaitis 1986:53).

Aber auch die öffentlichen Auftritte des Schamanen unterschieden sich vom Zeremoniell der Nordwestküste. Begleitet von Gesang und Trommeln seiner Assistenten, zog er die Anwesenden in einer "Multimedia-Choreographie" mit akrobatischen Einlagen oder mit wilden Kämpfen gegen Schadenszauberer in Bann. Seine Patienten beeindruckte der Schamane durch Kunststücke wie Ventriloquismus bei der Diagnosestellung (Kan 1999:17). Mit Unterstützung seines Assistentenstabs und Klanmitgliedern nahm der Schamane in Maskentänzen, Gesängen und Geschichten Kontakt mit den *yéigi* auf. Große Schamanen sollen bis zu acht Hilfsgeister besessen haben, die ihre metaphysische Signifikanz unterstrichen. Des Weiteren besaßen Schamanen die Fähigkeit, sich in diese transzendenten Wesen zu verwandeln, um so andere Wirklichkeitsebenen bzw. die verschiedenen Regionen

des Kosmos betreten und sogar unter Wasser reisen zu können (Worl 2000:160). Mitunter unternahmen sie auch Reisen ins Totenreich und spürten verschwundene Seelen wieder auf. Die Hilfsgeister fungierten sozusagen als Augen und Ohren der Gemeinde, um Tabooverletzungen aufzudecken und die moralische Ordnung wiederherzustellen (Kan 1999:18).

Der Schamane operierte in einer in zwei Hälften geteilten Gesellschaft. Seine abenteuerlichen Reisen außerhalb der gesellschaftlichen Grenzen wurden durch die Tiere bzw. Wesen der transzendenten Welt symbolisiert, die im Gegensatz zu den Wappentieren weder an Ort, Raum und Zeit gebunden waren.

Im Gegensatz zu den übrigen Mitgliedern der moiety durfte der Schamane die Wappen beider Hälften verwenden und verfügte somit über zusätzliche Kräfte, um das Gleichgewicht zwischen den beiden Hälften wieder herzustellen (Worl 2000:119). Während seiner Transformation war es ihm möglich mit Hilfe der *yeigi* das feste Ordnungssystem zu verlassen und wieder zurückzukehren. Im Rahmen der Séancen wurde der Patient mit Hilfe der *yeigi*, wieder in die festen sozialen Strukturen eingebunden (Jonaitis 1986:65).

### **6.1.2 Der Schamane als "Fremder" bzw. kultureller Spezialist für das Fremde**

Die besondere Offenheit des Schamanen gegenüber dem Fremden und die Fähigkeit, die fremden übernatürlichen Mächte zu kontrollieren, machten ihn zum kulturellen "Spezialisten" für den Umgang mit dem Fremden. Besagte Fertigkeiten sowie der Kontakt mit den gefährlichen Kräften führten jedoch teilweise auch dazu, dass der Schamane entgegen der Norm bzw. als "Fremder" behandelt wurde.

Auch nach seinem Tod nahm der Schamane innerhalb der Gemeinschaft eine Sonderstellung ein. Da Schamanen in der Regel zusammen mit ihrem Inventar bestattet wurden und man die von den Knochen und dem Besitz des Schamanen ausgehende Gefahr immer noch fürchtete, lagen ihre Gräber immer weit außerhalb der Siedlung. Teilweise wurden sie sogar auf kleinen abgelegenen Inseln bestattet (Kan 1999:17; Niblack 1888:355). Dem Leichnam des Schamanen, der im Gegensatz zu den gebräuchlichen Bestattungsregeln nicht eingeäschert wurde, sagte man nach, dass er nicht verweste, sondern mit der Zeit einer Mumie bzw. "getrocknetem" Fleisch ähnelte.

Ebenso was die Bezahlung seiner Dienste betrifft, nahm der Schamane eine gesellschaftliche Sonderstellung ein. In der Regel wurden Dienstleistungen, die von der anderen moiety geleistet wurden, reziprok entweder in Form eines Gegengeschenkes oder einer Dienstleistung, über deren Wert niemals verhandelt wurde, beglichen. Gehandelt wurde nur bei Transaktionen mit Fremden. Bevor der Schamane mit seiner Behandlung begann, konsultierte er seine *yeigi* bezüglich seines Honorars. Danach wurde mit der Familie des Patienten verhandelt. Schamanen verlangten grundsätzlich, ohne dabei irgendeine Garantie für den Erfolg der Behandlung zu geben, ihre Bezahlung im Voraus (Jonaitis 1986:61; Jonaitis 1988:95). Ungewöhnlich ist auch die Art der Bezahlung, die in der Regel in Fellen und Decken erfolgte. Diese Güter spielten ebenfalls im Handel mit den Europäern eine bedeutende Rolle (Kan 1999:18).

Ein gravierender Nebeneffekt, der mit der Ankunft der Europäer einherging, waren die bis dato unbekanntes Epidemien. Diese stellten an den Schamanen, insbesondere in seiner Funktion als Heiler, eine besondere Herausforderung.

Als Spezialist für das Fremde musste er gegen fremde Mächte antreten, die sich ihm in Form von bisher nie dagewesenen Krankheiten präsentierten. Dabei bestand das Behandlungskonzept des Schamanen vorwiegend in der Extraktion von Fremdobjekten aus dem Körper des Erkrankten (Jonaitis 1986:66). Zur Krankheitsprophylaxe fanden jährlich Winterrituale statt, in der Hoffnung, die neuen vom weißen Mann eingeschleppten Krankheiten zu vertreiben. Dem Schamanen kam dabei in seiner Funktion als Prophet die spezielle Aufgabe zu, die Ankunft der fremden, krankheitsverursachenden Geister vorherzusagen (de Laguna 1972:710; Worl 2000:165).

Im traditionellen Verständnis der Tlingit wurden die neuen, aus Europa importierten Krankheiten spezifischen übernatürlichen Mächten zugeschrieben. Da die Europäer selbst von den Epidemien weitgehend verschont blieben, ging die indigene Bevölkerung davon aus, dass ein enormes Machtpotenzial in den Händen der Invasoren lag. Insofern ist es nur folgerichtig, dass die ersten medizinischen Hilfsversuche der Europäer mehr als kritisch beobachtet wurden. Die von den Russen initiierten Impfungen gegen die Epidemien wurden von den Tlingit, zumindest anfangs, gerade als Auslöser derselben verstanden, da Krankheiten in ihrem kulturellen Verständnis primär auf der Injektion fremder Objekte basierten (Worl 2000:165). Dieses Misstrauen legte sich doch schon bald, insbesondere als die Impfmaßnahmen unter der Leitung von russischen Missionaren erste Erfolge zeigten. Die Schamanen versuchten natürlich, sich diese außergewöhnlichen Heilkräfte der Europäer

anzueignen und nahmen daher viele europäische Objekte in ihre Séancen mit auf (Kan 1991:379f) Dazu gehörten auch Kruzifixe und Weihwasser (Kan 1991:371). Während der Séancen sollen einige Schamanen auch Altkirchenslavisch gesprochen oder aber russisch-orthodoxe Priester imitiert haben (Kan 1991:375). Die Verwendung fremder Sprachen innerhalb der Séancen wurde als besonders wirkungsvoll betrachtet. Viele Tlingit-Schamanen besaßen Tsimshian-Hilfsgeister (Emmons 1991:379). Einige Schamanen kontrollierten darüber hinaus die so genannten "*Anóoshi yahaay'i*", russische Hilfsgeister (Kan 1991:375). So wird von einem Schamanen aus Angoon berichtet, der einen Hilfsgeist in Gestalt eines korpulenten Russen besessen haben soll (Kan 1991:378; Swanton 1908:465).

In der gleichen Weise wie die Tlingit selektiv Elemente der materiellen russischen Kultur übernahmen, adaptierten sie auch solche der geistigen Kultur. So wurde die russische Medizin zumindest partiell als hilfreich erachtet, wohingegen bei anderen Krankheiten dem traditionellen Gesundheitswesen der Vorzug gegeben wurde. Aufschlussreich erscheint in diesem Zusammenhang Kans (1999:172) Untersuchung, die diesen Prozess der selektiven Adaption analysierte. Hiernach betrachteten die Tlingit die russische Kultur, insbesondere die orthodoxe Religion, ähnlich wie die benachbarter Kulturen. Gegenüber den Nachbarkulturen waren die Tlingit in der Regel offen und adaptierten nur jene Kulturelemente, die für sie nützlich und attraktiv waren. Eine etwaige Infragestellung des eigenen Weltbildes fand dabei jedoch nie statt. So wurden orthodoxen Kreuzen und Ikonen ähnliche Heilkräfte wie Schamanen-Amuletten (s. Punkt 6.6.3) zugeschrieben (Kan 1999:83, 255).

Die Begegnung mit dem Fremden und die Aneignung von speziellen "fremden" Kräften ist der Gegenstand zahlreicher Schamanen-Erzählungen. Viele handeln auch von schamanischen Prophezeiungen, wie z. B. der Ankunft der Europäer oder dem Ausbruch von Epidemien. Diese Geschichten, die auch über die Einführung des Christentums berichten, waren noch im 20. Jahrhundert aktuell (Kan 1991:374). Ein Großteil dieser Erzählungen thematisiert auch die Adaption europäischer bzw. christlicher Ritualobjekte und Elemente (Kan 1991:364f).

Zwei in Klukwan ansässige Schamanen sollen, nachdem ihre Hilfsgeister in See gestochen waren und fremde Schiffe erblickt hatten, die Ankunft der Europäer prophezeit haben (Kan 1991:375). Eine weitere Erzählung berichtet von einer Tlingit-Schamanin namens Daxodzu, die die Ankunft der Europäer in so genannten "*an*" ankündigte. Als *an*, was in Tlingit so viel

wie "Dorf" bedeutet, wurden die europäischen Schiffe aufgrund ihrer hohen Aufnahmekapazität bezeichnet (de Laguna 1972:713).

In den Bereich der schamanischen Prophezeiungen fallen auch die bahnbrechenden technischen Innovationen des weißen Mannes. So wurden Autos schon lange vor ihrer Erfindung von Schamanen in Form von "vieräugigen Monstern" vorausgesehen. Ebenfalls vor ihrer tatsächlichen Existenz prophezeit wurden die modernen Kommunikationsmittel wie Radio und Telefon. Schamanen beschrieben sie als Kisten, die von den Fremden nach Alaska gebracht würden. Ein Schamane soll sogar prognostiziert haben, dass eines Tages nicht nur Schadenszauberer, sondern auch ganz gewöhnliche Menschen fliegen könnten – ein Hinweis auf die Erfindung des Flugzeugs (Kan 1991:375).

Schamanische Weissagungen thematisierten darüber hinaus auch gesellschaftsspezifische Auswirkungen - negative wie positive - die mit der Ankunft der Europäer verbunden waren. So soll ein Schamane Fremde vorausgesehen haben, die gefährliches Wasser (Alkohol) und Feuerwaffen mitbrachten, und nur wenig vertrauenswürdig waren. Seine Vision implizierte aber auch solche Fremde, nämlich die mit langen Haaren und weißen Bärten (orthodoxe Mönche), denen man durchaus vertrauen konnte (ders.:375) .

Aus der Perspektive der Indigenen betrachtet war die Vorstellung, dass allein Schamanen die Ankunft der "Menschen von unter den Wolken" vorherzusagen vermochten, eine logische Konsequenz. Denn Schamanen waren die einzigen Spezialisten der Gesellschaft, die die Fähigkeit besaßen, durch Raum und Zeit zu reisen und andere Bewusstseins Ebenen zu betreten. Interessanterweise besitzen Erzählungen, die die Ankunft der Europäer thematisieren, heute noch Aktualität. Sie stammen vermutlich in der Mehrzahl aus dem 19. Jahrhundert (Kan 1991:380).

## **6.2 Charakteristika der Schamanenkunst**

Die intensive Verbindung von Schamanen und übernatürlichen Mächten wurde durch die Schamanen-Paraphernalien visualisiert. Letztere basierten in erster Linie auf persönlichen esoterischen Erfahrungen wie Träume und Visionen des Schamanen (Wardwell 1996:8).

Im Gegensatz zur heraldischen Kunst, die von Männern hergestellt und als Auftragsarbeit von Künstlern der gegensätzlichen moiety angefertigt wurde, oblag die Produktion der

Schamanenkunst häufig dem Bruder bzw. Cousin des Schamanen. Im Falle von Textilien wurde die Schwester oder Cousine des Schamanen beauftragt. In einigen Fällen war der Schnitzer der Schamane selber, was vielleicht auch die grobe Machart einiger Objekte erklärt (de Laguna 1972:687f; Jonaitis 1986:61).

Des Weiteren wurde schamanische Kunst auch zwischen den nördlichen Gruppen der Nordwestküste gehandelt. Insbesondere Objekte der Tsimshian, wie z.B. die "*Soul Catcher*", mit denen der Schamane die verloren gegangenen Seelen eines Kranken einfing, finden sich im Inventar von Tlingit- und Haida-Schamanen (Wardwell 1996:71). Im Unterschied zu den Tlingit und Haida war es bei den Tsimshian nur den Mitgliedern einer elitären Künstler-Gruppe, den "*Gitsonk*", erlaubt, schamanische Objekte herzustellen (Holm 1987:134).

Im Gegensatz zur heraldischen säkularen Kunst, die Teil des wertvollen Klanbesitzes war und in bestimmten Häusern aufbewahrt wurde, befand sich die Schamanenkunst ausschließlich im Privatbesitz des Schamanen. Da die Schamanen-Paraphernalien aufgrund der hiermit assoziierten übernatürlichen Kräfte als potenzielle Gefahr für die Gemeinschaft galten, wurden sie außer Reichweite entweder im Haus des Schamanen in Kisten oder aber in Wäldern versteckt aufbewahrt (de Laguna 1972:685).

Eine eindeutige Unterscheidung zwischen der säkularen- und der Schamanenkunst ist nicht immer möglich (Jonaitis 1986:122). Einige Objektgattungen wie z.B. bestimmte Maskentypen, Kronen, Amulette oder Austernfängerrasseln wurden allerdings ausschließlich vom Schamanen verwendet (Wardwell 1996:6). Zahlreiche Objekte wie beispielsweise Rabenrasseln, Trommeln, Dolche, Bärenohrenkopfschmuck, Chilkat-Decken etc. wurden sowohl im säkularen als im schamanischen Bereich verwendet (Jonaitis 1986:119).

Außerdem werden bestimmte Sujets und Tiere primär mit der Schamanenkunst assoziiert. So finden sich Darstellungen von Landottern, Oktopoden und Austernfischern ausschließlich in der Schamanenkunst. Unterschiede zur heraldischen Kunst manifestieren sich z.B. in der Mimik der dargestellten Wesen. Bei Masken werden Zustände wie Trance bzw. Tod durch einen fremden Gesichtsausdruck mit halb geschlossenen oder nach oben blickenden Augen ausgedrückt. Häufig tritt auch eine geschwollene Zunge aus einem teilweise geöffneten Mund (Wardwell 1996:6).



Ein weiteres Charakteristikum der Schamanenkunst ist der so genannte Röntgenblick, der Blick in das "Innere von Lebewesen". Obwohl diese Art der Darstellung auch innerhalb der säkularen Kunst anzutreffen ist, kommt sie vermehrt in der Schamanenkunst zum Ausdruck (Kan 1989:50). Bezeichnend ist hier die besondere Betonung des Rückgrates, welches die einzelnen Knochen des Körpers miteinander verbindet (Jonaitis 1986:130.) Neben dieser auffallenden Präsentation der Wirbelsäule spielen außerdem die acht Extremitätenknochen eine bedeutende Rolle. Den Vorstellungen der Tlingit zufolge symbolisierten diese den Menschen, den Lauf der Sonne, des Lebens und der Wiedergeburt. Gezählt wurden besagte Knochen von oben nach unten im Uhrzeigersinn. Die Zahl Acht spielte sowohl im rituellen Bereich als auch im schamanischen Bereich eine herausragende Rolle (Kan 1989:51). So trug der Schamane sein Haar häufig zu acht Zöpfen frisiert, besaß acht Hilfsgeister und bereitete sich auf schwierige Aufgaben durch achttägiges Fasten vor. Schamanische Tiere, wie z.B. der Oktopus mit seinen acht Tentakeln, symbolisierten die übernatürlichen Kräften des Schamanen (Wardwell 1996:96).

Der übernatürliche Charakter der Schamanenkunst wurde durch formale Abweichungen vom stilistischen Kanon, wie z.B. asymmetrische Kompositionen, betont. Im Gegensatz zur säkularen Kunst, die sich in der Regel durch Symmetrie auszeichnet, sind bei Schamanenobjekten, vor allem bei Amuletten und Masken sowie in der Malerei, asymmetrische Kompositionen anzutreffen (Wardwell 1996:66). Leichte Asymmetrie bewirkte häufig eine Steigerung der Ausdruckskraft, wobei vermutlich in erster Linie betont werden sollte, dass diese Objekte nicht profaner Natur waren (Wardwell 1996:20).

Die Asymmetrie lässt sich auch durch die übernatürlichen Kräfte des Schamanen erklären. So soll der Schamane *Skundoo* beispielsweise die Fähigkeit besessen haben, in Menschen "hineinzuschauen" (Wyatt 1989:68). Diese Begabung erklärt möglicherweise auch die Tatsache, dass der "Röntgenblickstil" auf zahlreichen Schamanen-Paraphernalien anzutreffen ist. Nur dem Schamanen war der diagnostische Blick durch den äußerlich symmetrischen Körper in das Innere des Menschen und seine inneren Organe möglich. Festzuhalten wäre an dieser Stelle, dass äußerlich alle Wirbeltiere, von den Amphibien bis hin zu den Vögeln und Primaten sowie auch der Mensch einen symmetrischen Körperbau aufweisen. Was die Innenorgane betrifft, so ist jedoch allen, vom Herz bis zu den Gedärmen, eine deutliche

Links-Rechts-Asymmetrie eigen.<sup>146</sup> Insofern kann eine Vielzahl der asymmetrischen Kompositionen, die in der Schamanenkunst anzutreffen sind, auf eben dieses Lebensprinzip zurückgeführt werden.

Wie bereits angesprochen, fällt die ungewöhnlich grobe Machart zahlreicher Schamanenobjekte ins Auge (Jonaitis 1986:32f). Diese lässt sich einerseits durch wenig erfahrene Künstler erklären, kann andererseits jedoch auch als der bewusste Versuch interpretiert werden, Objekte antithetisch zu den säkularen Kunstgegenständen der diesseitigen Welt darzustellen (Jonaitis 1986:68).

Die Umkehrung des stilistischen Kanons verlieh der Schamanenkunst eine besondere Spannung und Dynamik, wobei ein gleichzeitiger Bruch mit gesellschaftlichen Konventionen wie Kontrolle und Formalität erfolgte (Jonaitis 1986:123). Der dynamische Charakter der Schamanenkunst drückt sich nicht nur stilistisch, sondern insbesondere auch in der Größe der einzelnen Objekte aus. In der Regel handelt es sich um kleine Objekte, die primär dazu hergestellt wurden, um getragen oder mit sich getragen zu werden. Darüber hinaus symbolisierten sie die Mobilität des Schamanen, der sich in den verschiedenen kosmischen Regionen bewegen konnte (Wardwell 1996:67).

Ein weiteres interessantes Charakteristikum der Schamanenkunst ist die bemerkenswert realistische Darstellungsweise. Vor allem die Schamanenkunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die für den Sammlermarkt produzierte Kunst zeichnen sich durch diese Besonderheit aus (Wardwell 1996:66).

### **6.3 Fremde Materialien**

In vielen Schamanen-Inventaren befinden sich fremde Objekte bzw. Materialien. Objekte, die aus Regionen weit außerhalb der bekannten Grenzen stammten, galten in der Vorstellung der Tlingit als gefährlich und mächtig. Dieses kulturelle Konzept bezog sich nicht nur auf Artefakte, sondern schloss auch Phänomene aus der Pflanzen- und Tierwelt mit ein (Jonaitis 1986:123).

---

<sup>146</sup> Diese Seitenungleichheit wird genetisch in der frühen Phase der Organentstehung angelegt (Spiegel 1998(33):133).

So wurden z.B. bei einer zwischen 1820 und 1840 datierten Maske der Smithsonian Institution chinesische Tempelmünzen als Augen verwendet (Wardwell 1996:76; Abb. 49). Neben der Inkorporation fremder, mächtiger Objekte dokumentiert diese Maske gleichzeitig die Geschichte des Pelzhandels.

Fremdeinfluss weist auch eine Halskette auf, die sich im Museum der University of Pennsylvania befindet. Die zwischen 1820 und 1880 datierte Halskette zieren Anhänger verschiedener Herkunft. Der Elfenbeinanhänger stammt vermutlich von den Inuit, eine Muschel in Gestalt eines Frosches aus dem Südwesten. Der aus Metall gefertigte Anhänger in Vogelform kommt wahrscheinlich sogar aus Sibirien (Wardwell 1996:8).

Ein ungewöhnliches Beispiel für die Adaption exotischer Materialien ist ein Lederschurz aus der Sammlung des National Museum in Tartu (C19:276). Gewöhnlich zierten die aus Leder herausgeschnittenen Franse Rehhufen oder Gelbschopflund. Bei diesem Exponat wurde jedoch eine Kaurischnecke, die nicht in den Gewässern der Nordwestküste heimisch ist, an einem der Streifen appliziert. Solche Schurze wurden entweder zusammen mit Chilkat-Decken bei Potlatchen oder während der Séancen vom Schamanen als einziges Kleidungsstück getragen (Vaughan und Holm 1982:114) (s. Abb. 65).



**Abbildung 65: Lederschurz; Tlingit; National Museum, Tartu**

Auffällig sind die aufgemalten Motive die, wie bei dem bereits erwähnten Lederschurz, auf den Kopf gestellt sind und in zwei Motivfelder aufgeteilt werden. Krickeberg (1925:143) liefert für diese Gegebenheit eine pragmatische Erklärung, derzufolge Lederschurze

ursprünglich aus einem ganzen Hirschfell hergestellt wurden. Dabei soll der obere Teil des Felles umgeschlagen worden sein, wodurch zwei Motivfelder entstanden.

In diesem Zusammenhang interessant erscheint Krickebergs Vergleich zwischen den Chilkat- und Lederschurzen. Im Gegensatz zu den Chilkatschurzen ist das Design der Lederschurze weniger konventionell. Seiner Meinung nach orientierten sich die Lederschurze nicht an normierten Vorlagen, sondern standen vielmehr in Zusammenhang mit den individuellen esoterischen Erlebnissen ihrer Träger (Krickeberg 1925:142).

Im Deutschen Leder- und Schuhmuseum in Offenbach befindet sich ein Kampfhemd (s. Völger 1976:4.80.07) der Tlingit, dessen Motive auf dem Kopf stehend abgebildet sind. Ähnlich wie asymmetrische Kompositionen, die sich sowohl auf schamanischen Objekten oder z.B. auch Kriegskanus finden, war vielleicht auch eine apotrophäische Intention hier ausschlaggebend.

Außergewöhnlich ist auch die Applikation von Quillwork an Lederschurzen. Quillworkstreifen wurden von den athapaskischen Nachbarn der Tlingit adaptiert. Thompson erklärt die Asymmetrie einiger Quillworkbänder, die Tlingit-Schurze zieren, mit der Tatsache, dass solche Bänder nicht aus einem einzigen Stück hergestellt, sondern vielmehr aus mehreren Teilen zusammengesetzt wurden. Möglicherweise wurden sie auch ähnlich wie die Chilkat-Decken bei Potlatchen zerschnitten und an hochrangige Gäste verschenkt. Bestätigt wird diese Vermutung durch den Fakt, dass die Streifen häufig älter als das Gewand selber waren, das meist nur als Untergrund fungierte (1991:72-73). Jonaitis (1986:123) vertritt die These, dass Quillwork vorwiegend bei Kriegshemden und Schamanen-Paraphernalien zu finden ist, da dieses Material, welches traditionell nicht an der Nordwestküste verwendet wurde, als sehr gefährlich oder aber als besonders wirkungsvoller Schutz betrachtet wurde.

Der Schamane galt nicht nur als Mediator zwischen dem Diesseits und der transzendenten Welt. Auch im Umgang mit dem Fremden und im Handel spielte der Schamane eine besondere Rolle. Insbesondere die Bereitschaft, fremde Materialien zu adaptieren, visualisiert seine prinzipiell offene Einstellung gegenüber dem Fremden. Vermutlich hatten Schamanen auch speziellen Zugang zu weitreichenden Handelsnetzen. So beispielsweise auch im Fall von Elchleder, das zur Herstellung von Kampfhemden verwendet wurde. Europäische Händler erwarben dieses Leder von indigenen Gruppen im Süden und tauschten es gegen Felle bei den

nördlichen Gruppen ein. Die Europäer bezeichneten diese Häute auch als "*clemmons*".<sup>147</sup> Diese Bezeichnung geht wahrscheinlich auf Clemencitty oder Clement City, einem Hafen auf Tongass Island zurück. Diese "*clemmons*" fungierten möglicherweise ähnlich wie die europäischen Handelsdecken als Zahlungsmittel (Gibson 1992:230; Vaughan und Holm 1982:84). Ein anderes Material, das durch den Handel mit amerikanischen Waljägern an die Nordwestküste gelangte, war Walzahn, der vor allem zur Herstellung von Schamanenamuletten verwendet wurde (Brown 1996:80). Aus dem Norden importiert wurde Walrosselfenbein, das ebenfalls für Amulette verwendet wurde (de Laguna 1972:689).

#### **6.4 Schamanengräber**

Eine sehr große Anzahl von Objekten der nördlichen Nordwestküste, die sich heute weltweit in Sammlungen befindet, kann der Schamanenkunst zugeordnet werden. Diese Paraphernalien stammen vorwiegend aus Schamanengräbern, die meist ohne Erlaubnis geplündert wurden. Allein Emmons entnahm Gräbern der Yakutat- und Dry-Bay-Regionen<sup>148</sup> zwischen 1882 und 1887 komplette Schamanen-Inventare. Emmons registrierte in Schamanengräbern auch sehr alte Objekte, die mitunter bis zu fünf Schamanengenerationen zurückreichten. Ebenfalls von Emmons stammen zahlreiche Informationen zum Gebrauch dieser Objekte und zu deren Besitzern (de Laguna 1972:686). Nicht selten wurden Schamanengräber regelrecht "ausgeschlachtet". Seton-Karrs (1887:59f) Beschreibungen des Jahres 1886 zufolge, sollen am Abend der Expedition zwei Säcke voller Schamanenobjekte aus einem Grab in der Nähe von Port Mulgrave - die Ausbeute eines einzigen Tages - auf dem Boden seiner Kapitänskajüte ausgeleert worden sein (de Laguna 1972:687).

Neben dieser illegalen Plünderung von Gräbern wurden Schamanen-Inventare auch von den Angehörigen verstorbener Schamanen an Sammler verkauft (Holm 1987:228). Viele Hinterbliebene stimmten der Auflösung der Gräber auch zu, da die Angehörigen von toten Schamanen fürchteten, dass von den Knochen und dem Besitz der Verstorbenen immer noch eine Gefahr ausginge. Ein weiterer Anreiz, diese Gräber preiszugeben, war sicherlich der

---

<sup>147</sup> Die Tlingit nannten diese "*clemmels*", die Haida "*clemens*" oder "*clamons*", die Chinook "*clemals*" (Gibson 1992:230).

<sup>148</sup> Vor allem durch Emmons gelangten zahlreiche Schamanenobjekte in amerikanische Museen. Diese Schamanen-Inventare befinden sich vor allem im American Museum of Natural History oder dem Museum of Natural History Princeton.

lukrative finanzielle Gewinn durch den Verkauf der Schamanen-Paraphernalien an Sammler und Institutionen (de Laguna 1972:686; Jonaitis 1988:105).

## 6.5 Untergang des Schamanismus

Die große Zahl von Schamanen-Paraphernalien in Sammlungen erklärt sich zum einen durch die Tatsache, dass der Schamanismus aufgrund des Kulturkontaktes im Laufe der Zeit eine zunehmend unerhebliche Rolle spielte. Zum anderen fürchteten sich viele Schamanen vor grausamen Repressalien, vor allem durch das US-Militär, und gaben daher ihre traditionelle Praxis auf. Ihr gesamtes Inventar überließen sie Sammlern (Wardwell 1996:9).

Zur Untergrabung ihres spezifischen Einflusses wurden Schamanen auch öffentlich von Offizieren des US-Militärs gedemütigt. So schor man ihnen beispielsweise die Haare ab oder folterte sie. Hauptgrund für diese drastischen Maßnahmen war das Unverständnis gegenüber den indigenen kulturellen Praktiken, wie z.B. die Folterung bzw. Tötung von "Schadenszauberern" (Worl 2000:159). Aus der Sicht der Tlingit war die Bestrafung des Schadenszaubers zur Erhaltung des inneren Friedens notwendig, da Schadenszauberer, meist Personen niederen Ranges, eine Gefahr für die Gemeinschaft, insbesondere für den Adel darstellten (Kan 1999:19; Worl 2000:159). Aber auch der Einfluss der Missionare, führte zur Schwächung der Position des Schamanen. Die weitaus effektiveren Heilmethoden der Missionare, speziell in der Bekämpfung von Epidemien, sind ein weiterer Faktor, der mit zum Ende des Schamanismus beitrug.

Die letzten beiden Schamanen, davon einer weiblichen Geschlechts, praktizierten bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts in Hoonah und Angoon. In Juneau soll Keithans Informationen nach bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts Schamanen tätig gewesen sein (Worl 2000:160).<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> Der Schamanismus wurde nur in Form ritueller Aktivitäten, wie z.B. der "Spirit Dance" und anderen Praktiken in heutige zeremonielle Aktivitäten integriert. Die Kontaktaufnahme mit übernatürlichen Wesen findet heute z.B. im *kooex* statt. Dabei werden Objekte öffentlich präsentiert und die ihnen innewohnenden Kräfte öffentlich gerufen (Worl 2000:159,170).

## 6.6 Schamanen-Paraphernalien

Wertvolle Informationen zum Gebrauch der Schamanen-Paraphernalien liefern zahlreiche historische Fotografien. Obwohl diese Fotos in der Regel gestellt sind, geben sie dennoch Auskunft, welche Objekte vom Schamanen verwendet wurden. So zeigt eine Aufnahme von 1894 den Chilkat-Tlingit-Schamanen *Skundoo* mit je einer Rassel in der Hand. Er trägt einen mit chinesischen Lochmünzen geschmückten Schurz. *Skundoo* wurde von den amerikanischen Behörden zu drei Jahren Haft verurteilt, da er in Ausübung seiner Schamanentätigkeit für den Tod einer Schadenszauberin verantwortlich gemacht wurde. Sein tragisches Schicksal veranlasste viele Schamanen, ihre Praktiken aufzugeben. Paradoxerweise verdiente *Skundoo* nach seiner Entlassung seinen Lebensunterhalt damit, dass er für weiße Fotografen posierte (Wright 1989:68f).

Aufschlussreich sind die Aufnahmen des Fotografen Edward de Groff von 1889. Für diese Aufnahmen stellte Emmons dem Schamanen "Dr. Pete" aus Sitka die Objekte zur Verfügung. Neben den Gebrauch von Masken, Schamanenkronen, Lederschurzen, Ketten, Dolchen und Austernfischerrasseln dokumentieren die Fotografien auch nachgestellte Szenen, wie die Folterung eines Schadenszaubers (Wardwell 1996:19; Fig. 4).

Von den Haida sind Aufnahmen von dem berühmten Schamanen *Kude* aus dem Jahr 1881 bekannt, die ihn mit einer Chilkat-Decke und Lederschurz bekleidet zeigen (MacDonald 1996:189, Abb. 138).

### 6.6.1 Masken

Masken zählten zum wichtigsten Besitz des Schamanen.<sup>150</sup> Sie fanden ihre primäre Verwendung bei Krankenheilungen oder anderen zeremoniellen Veranstaltungen, wie z.B. bei der ersten formellen Séance eines Schamanen. Letztere war umso wichtiger, als dass der Schamane hier erstmals öffentlich vor den Clanmitgliedern seine Kräfte demonstrierte (de Laguna 1972:706). Jede Maske war einem bestimmten *yeik* aus der anthropo- oder zoomorphen Region zugeteilt und wurde ebenfalls nach diesem benannt (Emmons 1991:379; Jonaitis 1982:119). Ob eine Maske zum Schamanen-Inventar gehörte oder nur zu Potlatchen getragen wurde, kann heute nicht immer eindeutig festgestellt werden (de Laguna 1972:690).

Kopien von Schamanenmasken wurden zu bestimmten Anlässen auch von Klanmitgliedern getragen (Emmons 1991:205). Im Allgemeinen finden sich bei Masken, die dem schamanischen Bereich zuzuordnen sind, komplexe Kompositionen auf ein und derselben Maske, wie z.B. die Darstellung mehrerer Figuren wie kleine Frösche, Landotter und Oktopus. Eindeutig dem schamanischen Bereich zuzuordnen sind Masken, die Wesen in Trance, mit dicker geschwollener Zunge, Wunden etc. zeigen (Wardwell 1996:80).

Jeder Schamane besaß ein Set, welches mindestens vier Masken bzw. Schutzgeister einschloss. Die mächtigsten Schamanen bedienten sich acht Hilfsgeister bzw. acht Masken. Laut Emmons sollen die älteren Masken größer als die chronologisch jüngeren gewesen sein. Des Weiteren sollen sie keine Augenöffnungen besessen haben, weshalb man sie auch als "*wake kut dar took*" bezeichnete, was so viel wie "massive Augen" bedeutet. Später sollen Masken mit Augenöffnungen versehen worden sein, die auch "*klo-ket*" genannt wurden. *Klo* übersetzt Emmons mit "Tanz" und *ket* mit "bedecken" oder "darunter" (Emmons 1991:377).

In dem Augenblick, in dem der Schamane eine Maske aufsetzte, verwandelte er sich in einen *yeik* und sprach, tanzte und agierte wie dieses Wesen. Die verschiedenen Masken wurden ihm in der Regel von einem seiner Assistenten gereicht (de Laguna 1972:690; Jonaitis 1986:89).

Bei nicht gravierenden Krankheiten waren einige wenige Masken vollkommen ausreichend. In schwierigen Fällen war es jedoch durchaus möglich, dass der Schamane auf sein gesamtes Masken-Arsenal zurückgreifen musste (Jonaitis 1982:127f).

Diese Darbietungen unterlagen einer festgelegten Choreographie. Immer wenn der Schamane während des Tanzes seine Maske wechselte, stimmten auch die Klanmitglieder den neuen dazugehörigen Gesang an (Jonaitis 1982:128). Mittels der Masken konnte der Schamane die gesellschaftlichen Regeln brechen und verschiedene Identitäten annehmen. Die Grenzen zwischen sakral und profan, Mann und Frau, Tier und Mensch, Gut und Böse, indigen und fremd wurden durch seine Kraft aufgehoben (Jonaitis 1982:132).

Aber auch das Fremde fand im Maskenrepertoire der Tlingit-Schamanen seinen Platz. So existierten auch Masken, die fremde *yeik* in Gestalt von Athapasken oder Haida darstellten. Durch die Masken verwandelte sich der Schamane in das bzw. den Fremden (de Laguna 1972:691f).

---

<sup>150</sup> Boas und Swantons Informationen zufolge sollen die Haida-Schamanen keine Masken bei ihren Séancen verwendet haben (MacDonald 1996:67).



Besonders außergewöhnlich sind die so genannten "Lippenflockmasken".<sup>151</sup> Es handelt sich hier um weibliche Portraitmasken - ein Maskentyp, der in vielen Tlingit-Schamanengräbern gefunden wurde und daher separat von den Haida Lippenflock Masken des "Jenna Cass"-Typs (s. Kap. 5.5.4) behandelt wird. Diese außergewöhnlich realistisch gestalteten Masken stellen hochrangige mit einem Lippenflock ausgestattete Frauen dar und stammen vorwiegend aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Wardwell 1996:80). Nach Emmons (1991:379) verkörpern sie Hilfsgeister in Form von Frauen. Viele dieser Masken sind mit einer Gesichtsbemalung versehen, die auf die jeweilige Klanzugehörigkeit hindeutet (Wardwell 1996:80). Vermutlich handelt es sich hier um Portraits hochrangiger verstorbener Frauen (de Laguna 1972:692).



**Abbildung 66: Maske; Tlingit  
Historisches Museum, Tallinn**

Ein solcher Masken-Typus<sup>152</sup> (K-1353) befindet sich im Historischen Museum in Tallinn (s. Abb. 66). Er wurde von Wrangell in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Sitka erworben (Abb.s. Sweetland Smith 2000:23). Ungewöhnlich ist bei diesem Stück die asymmetrische Gesichtsbemalung, vor allem bei dem auf der rechten Gesichtshälfte dargestellten roten Wal. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um Wappen.<sup>153</sup> Außergewöhnlich ist das auf der Stirn der Maske applizierte Schild mit der Aufschrift Sitka No. 7. was auf

weitere Objekte dieser Sammlung schließen lässt.

Eine andere Maske (s. Abb. 67), die ebenfalls von Wrangell erworben wurde, befindet sich im Deutschen Ledermuseum in Offenbach (Wright 1996:30451). Auffällig sind die Ähnlichkeiten mit der Tallinner Maske, insbesondere was die Machart und die Ausarbeitung der Augenpartie betrifft. Allerdings ist das Exemplar aus dem Ledermuseum nicht mit



**Abbildung 67: Maske; Tlingit  
Deutsches Ledermuseum,  
Offenbach**

<sup>151</sup> Wright (1996:332f) führt ca. 50 Lippenflock-Masken für die Haida und ca. 40 Tlingit-Masken (ders.:338-340) an.

<sup>152</sup> Diese Maske wurde im Rahmen der Ausstellung "Science Under Sail" von Mai-Oktober 2000 im Anchorage Museum of History and Art ausgestellt und auf ca. 1810 datiert.

<sup>153</sup> Nach Nathan Jackson und Darald de Witt (Ketchikan) handelt es sich hier eindeutig um Klan-Wappen.

einer Gesichtsbemalung versehen, und der Mund wird leicht geöffnet dargestellt. Laut Museumsdokumentation ging diese Maske ursprünglich mit drei weiteren als Schenkung von Baron Rossillon, dem Etatsrath von Reval und Schwiegervater Wrangells 1834 an das Senckenberg-Museum.<sup>154</sup> Zwei dieser Masken sollen Frauen darstellen (Kriegk 1853:12). Bei einer weiteren Maske, ebenfalls aus der Sammlung des Ledermuseums in Offenbach, handelt



**Abbildung 68: Maske Tlingit; Staatliches Museum für Naturkunde und Vorgeschichte, Oldenburg**

es sich wahrscheinlich um die von Kriegk beschriebene Maske eines Mannes. In ihrer Machart, insbesondere in der Ausarbeitung der markanten Augenbrauen, und der Form ähnelt sie einer Maske aus der Etholén-Sammlung in Helsinki (Wright 1996:30486). Aus der gleichen Periode stammt eine Maske der Kuprianov Sammlung des Staatlichen Museums für Naturkunde und Vorgeschichte in Oldenburg (s. Abb 68).

Diese ist allerdings von gröberer Machart als die bereits beschriebenen Exemplare. An den fünf Perforationen, die sich im Mund der Maske befinden, war wahrscheinlich ein Lippenpflock angebracht. Auffällig ist die asymmetrische rote Gesichtsbemalung.

### 6.6.2 Rasseln



**Abbildung 69: Austernfischerrassel"; Tlingit; National Museum, Tartu**

Von nicht unerheblicher Bedeutung waren die Rasseln des Schamanen. Während der Séancen gaben sie den Rhythmus für die Tänze und Gesänge an, wobei sie primär als Lockmittel für die Hilfsgeister fungierten (Wardwell 1996:239). Ausschließlich vom Schamanen verwendet wurde die "Austernfischerrassel". Abbildungen

dieser Rassel findet man auch auf historischen Fotografien, bei denen der Schamane in Aktion oder aber die Folterung eines Schadenszauberers dargestellt werden.

<sup>154</sup> Freundlicher Hinweis von Christian F. Feest. Des Weiteren soll ein bisher unbekannter Brief Rossillons mit

Die vielfältigen Themen der Austernfischerrasseln sind ein exzellentes Beispiel für die reichhaltige und dynamische Bildersprache der Schamanenkunst (Jonaitis 1986:122). Auf dem Rücken des Austernfischers werden meist Schamanen in Aktion gezeigt. Die beiden am häufigsten thematisierten Sujets sind Gefangennahme und Folterung von Schadenszauberern oder aber liegende Schamanen, die in Trance, meist über die Zunge, Kontakt mit teriomorphen Wesen aufnehmen. Am Griff der Rassel



**Abbildung 70: "Austernfischerrassel"; Tlingit; National Museum, Tartu**

findet sich großenteils, wie auch bei den beiden stark beschädigten Exemplaren aus dem National Museum in Tartu (C2:87,88), die Abbildung eines fremden Monsterkopfs oder eines Bären. Die herausgestreckte Zunge des Bären der einen Rassel (C2:87) deutet auf den Austausch übernatürlicher Kräfte hin (s. Abb. 69).

Auf der anderen Rassel (C2:88) sind mehrere anthropomorphe und teriomorphe Wesen dargestellt (s. Abb.70).

Auf Gebrauchsspuren deutet ein Metallring hin, der wahrscheinlich zu Reparaturzwecken angebracht wurde. Im Nacken des Austernfischers sitzt ein anthropomorphes Wesen, möglicherweise sogar der Schamane selbst, dessen Gesicht ursprünglich blau gefasst war, was auf Maskengebrauch oder einen Trancezustand hindeutet.

### 6.6.3 Amulette

Die Amulette der Schamanen zählen aufgrund ihrer Qualität und äußerst facettenreichen Bildsprache zu den spektakulärsten Objekten der Nordwestküstenkunst. Die künstlerische Leistung der indigenen Spezialisten ist umso höher zu bewerten, als hier auf kleinstem Raum wahre Meisterwerke realisiert wurden. Heute befinden sich weltweit Tausende dieser Schamanenamulette in Museen. Der nahezu durchweg gute Erhaltungszustand der Exemplare

erklärt sich durch die Verwendung äußerst langlebiger und stabiler Materialien wie Walrosselfenbein, Walzahn, Bärenzähne, Bein, Geweih und Muscheln. Da die Tlingit selbst nicht über Walroßelfenbein verfügten, mussten sie dieses erst im Handel erwerben. Elfenbein wurde fast ausschließlich in der schamanischen Kunst verarbeitet.

Amulette wurden einzeln getragen, an Schurzen und Lederkleidung appliziert oder waren Bestandteil von Ketten. Mitunter ließ der Schamane Amulette bei seinen Patienten zurück, was den Heilungsprozess positiv beeinflussen sollte. Schamanen-Amulette wurden außerdem über dem Feuer erwärmt und direkt auf die erkrankten Körperstellen des Patienten gelegt (de Laguna 1972:689).

Diese Assemblagen basierten vermutlich auf den Visionen und übernatürlichen Erfahrungen des Schamanen. Ihre Bedeutung ist nicht bekannt.

Die Amulette enthielten die übernatürlichen Kräfte der *yeigi*, die als Landotter, Wölfe, Bären, Raben, Frösche, Wale, Oktopus und hybride Wesen dargestellt sind. Der mächtigste dieser Hilfsgeister war jedoch der Landotter (Jonaitis 1978:62).

Bei den Landottern handelt es sich um Wesen, die einst selbst Mensch waren, und zur Vergrößerung ihrer Population Menschen entführten. Deshalb waren sie in der Vergangenheit sehr gefürchtet und sind es noch bis zum heutigen Tage.<sup>155</sup> Als Mischwesen von Tier und Mensch vereinten sie deren artspezifische Fähigkeiten in sich und verfügten somit über eine weit überdurchschnittliche Intelligenz. Letzterer war einzig und allein der Schamane gewachsen.



**Abbildung 71: Schamanenamulett; Tlingit; National Museum Tartu**

Im Kunstschaffen der Tlingit existieren zwei Arten von Landotter-Darstellungen (Jonaitis 1978:64). Im ersten Fall wird das Tier mit einem langen dünnen Körper dargestellt. Diese Darstellung erinnert an einen durch das Wasser gleitenden Otter. (s. Abb.71)

<sup>155</sup> Diese Furcht und auch die Furcht, schamanische Objekte eines anderen Klans zu berühren, besteht heute noch (Worl 2000:171). Vielen Tlingit war der Besuch des Alaska State Museum solange unangenehm, bis schließlich die vor dem Eingang platzierte Landotterskulptur entfernt wurde (persönliches Gespräch Steve Henrikson, Alaska State Museum, im September 1998).





**Abbildung 72: Schamanenamulett; Tlingit; National Museum, Tartu**

Beim zweiten Typ wird der Landotter mit einem überproportional großen Kopf, geöffneten Maul und rechteckigen Körper abgebildet (Jonaitis 1978:64). Besonders exquisit sind bei diesen Exponaten aus dem Nationalmuseum Tartu die im Innern des Otters dargestellten Wesen in Röntgenperspektive (s. Abb.72).

### **6.7 Schamanische Sujets bei Handelskunstobjekten**

Obwohl die Schamanen selbst zunehmend mit Repressalien von amerikanischer Seite zu kämpfen hatten, verlegten sich viele Künstler primär auf die Produktion von Skulpturen mit schamanischen Themen (Wright 1996a:46). Diese Objekte konnten sich als Handelskunst durchsetzen, da sie, ähnlich wie die Masken des Jenna-Cass-Typs, durch ihren exotischen Charakter die weißen Käufer zum Kauf animierten. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts begannen die Haida mit der Produktion von Argillitskulpturen, die Schamanen mit ihren traditionellen Paraphernalien darstellten. Beliebte Handelskunstobjekte waren Holzskulpturen, die traditionell als Wächter für Schamanengräber dienten. Die große Anzahl dieser Objekte in Sammlungen lässt darauf schließen, dass sie ihre traditionelle Bedeutung Ende des 19. Jahrhunderts verloren hatten. Derartige Schnitzereien wären zu einer Zeit, als die Schamanen noch aktiv praktizierten, undenkbar gewesen (Wright 1996a:47f).

Auf den ersten Blick unterscheiden sich diese Figuren allerdings kaum von den traditionellen Objekten. Da sie nicht der Verwitterung in Schamanengräbern preisgegeben waren, weisen sie kaum Patina auf. Im Unterschied zu ihren traditionellen Vorgängern besitzen sie eine größere ikonographische Bandbreite und bestechen zudem durch die präzise Ausarbeitung von Details (Wright 1996a:48).

Skulpturen, die den Schamanen in seinem traditionellen kulturellen Umfeld zeigten, wurden auch von namhaften Künstlern gefertigt. Außergewöhnlich sind in diesem Zusammenhang die ab 1880 produzierten Skulpturenserien des Künstlers Simeon Stilthda. Gezeigt werden hier in der Mehrzahl Schamanen in Trance, die mit Lendenschurzen bekleidet sind, oder aber die

Folterung eines Schadenszauberers (s. Wright 1998:43; Abb.1-3). Einige Skulpturen zeigen einen ausgemergelten Schamanen, der mit angezogenen Knien und hochgestecktem Haar in seinem Grabhaus liegt. Häufig hält er eine Rassel und einen *Soul-Catcher* in den Händen. Sein Kopf ruht meist auf der Kiste, in der sich seine Paraphernalien befinden. Zahlreiche dieser Schamanendarstellungen zeichnen sich durch einen außergewöhnlichen Realismus aus. Dass es sich bei diesen Schnitzereien um eine etablierte Handelskunst handelt, ist eher unwahrscheinlich, da nur ein bis zwei Dutzend solcher Figuren bekannt sind. Viele dieser Objekte wurden von John R. Swanton erworben und befinden sich heute im American Museum of Natural History in New York (MacDonald 1996:54; Wyatt 1984:48f).



**Abbildung 73: "Folterung eines Schadenszauberers"; Simeon Stilthda; Haida; Alaska State Museum, Juneau**

In diesem Zusammenhang interessant erscheinen mehrere Figurengruppen des Alaska State Museum in Juneau. Sie stammen wahrscheinlich ebenfalls von Simeon Stilthda.<sup>156</sup> Bei einer Figurengruppe (II-B-801) wird die Folterung eines Schadenszauberers dargestellt (s. Abb. 73). Die Individualität dieser Plastik und das besondere künstlerische Ein-

fühlungsvermögen manifestiert sich im schmerzverzerrten Gesichtsausdruck des gefesselten Schadenszauberers.

<sup>156</sup> Diese 1799-1889 Skulpturen sind eine Schenkung von Barret Willoughby.



Eine weitere Skulptur (II-B-798), die ebenfalls auf Simeon Stilthda zurückgeht, zeigt eine Figur, die stilistisch der ersten Figurengruppe ähnelt. Diese Figur besteht aus einem Torso, einem Paar Beine, jedoch zwei Köpfen und zwei Armpaaren. Laut Museumsdokumentation handelt es sich bei dieser Skulptur um eine Interpretation der römischen Gottheit Janus. Janus war Gott des Eingangs der Türen und Tore. Die Doppelgesichtigkeit der Janusdarstellungen symbolisierte dieses Konzept. Vermutlich wurden diese beiden Skulpturen für den Verkauf an Sammler hergestellt (s. Abb.74).

**Abbildung 74: "Janusdarstellung"; Simeon Stilthda; Haida; Alaska State Museum, Juneau**

## 6.8 Resümee

Der Schamane war gewissermaßen der Spezialist für den Umgang mit dem Fremden. Von den übrigen Mitgliedern der Gemeinschaft unterschied er sich nicht nur rein äußerlich, sondern vor allem durch seine individuelle Bildsprache, die sich antithetisch von der säkularen normierten Kunst abhob. Asymmetrische Kompositionen, eine individuelle Ikonographie und Dynamik sowie Objekte, die nur für seinen Gebrauch bestimmt waren, symbolisierten seine gefährlichen Reisen in fremde Bewusstseins Ebenen. Diese Objekte ermöglichten es ihm, sich als eine Art "Katalysator" seiner *yeigi* zu bedienen, um so das soziale Ordnungssystem zu verlassen und die Balance innerhalb des Dualsystems wiederherzustellen.

Der Schamane war in erster Linie Spezialist für Mächte und Zustände, die der Mensch nicht zu kontrollieren vermochte. Hierzu zählen Krankheiten, Krieg, Wetter, Tod und Wiedergeburt. Mit Hilfe seiner Paraphernalien, insbesondere der Masken, verwandelte sich der Schamane in übermenschliche Wesen und wurde so selbst zum Fremden. Das Fremde, das die Tlingit zugleich als gefährlich und mächtig einstufte, kam im Schamanen-Inventar durch die Adaption fremder, importierter Materialien zum Ausdruck. Der Rückgriff auf solche, eher exotische Materialien lässt vermuten, dass der Schamane Zugang zu weitreichenden Handelsnetzen besaß. Seine kulturelle Offenheit demonstrierte er durch die Inkorporation von

Kultobjekten der russisch orthodoxen Religion in sein Heilrepertoire. Sein primäres Ziel war, mit dem geballten Arsenal von Traditionellem und Fremden eben dieses Fremde bzw. dem Menschen Bedrohliche zu bekämpfen.

Kunstobjekte, die den Schamanen in Ausübung seiner Tätigkeit zeigen, wurden erstmalig zu einem Zeitpunkt für den Handel produziert, als der Schamanismus selbst infolge vehementer europäischer und amerikanischer Sanktionen seine einstige Bedeutung weitgehend verloren hatte. Diese von mitunter namhaften Künstlern produzierte Kunst übertraf qualitativ häufig die traditionellen Holzschnitzereien.



## 7. DER FREMDE IM SPIEGEL DES INDIGENEN KÜNSTLERS

### 7.1 Die Darstellung des Fremden und seiner Welt

Ebenso wie europäische und amerikanische Besucher der Nordwestküste die indigene Bevölkerung in Reisetagebüchern und Gemälden verewigten, hielten umgekehrt auch indigene Künstler die Fremden bildlich fest. Hierbei handelt es sich in erster Linie um plastische Darstellungen von Seeleuten, Missionaren, Beamten und Frauen. Besondere Aufmerksamkeit wurde dem Umfeld der Fremden, d.h. der formvollendeten Nachbildung ihrer materiellen Kultur geschenkt.

Selbst der ansonsten herablassend urteilende Sir George Simpson zeigte sich Anfang des 19. Jahrhunderts von dem beträchtlichen künstlerischen Potenzial beeindruckt, mit dem die Haida ihr Umfeld naturalistisch darzustellen vermochten.

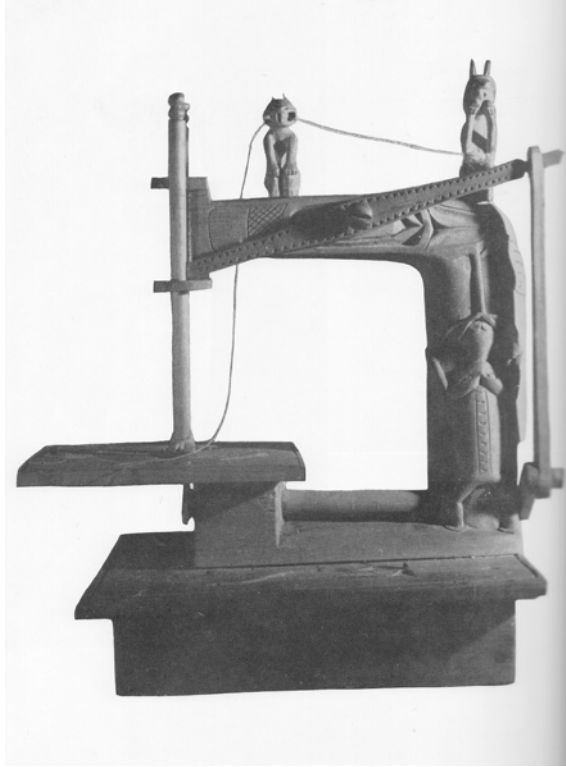
They are remarkably clever and ingenious. They carve steamers, animals, etc. very neatly in stone, wood, and ivory, imitating, in short, every thing that they see, either in reality or in drawings; and I saw, in particular, a head for a small vessel that they were building, so well executed, that I took it for a work of a white artificer (Simpson 1847:207).



**Abbildung 75: Sphinxfigur Haida; British Museum, London**

In der Sammlung des Museum of Mankind in London befindet sich eine hölzerne Sphinxfigur, die dem Connaisseur "klassischer Nordwestküstenkunst" kurios erscheinen mag (s. Abb. 75). Das Objekt wurde in einer verlassenen Siedlung in der Nähe von Masset auf den Queen Charlotte Islands ausgegraben, nachdem es zuvor offenbar entsorgt worden war. Die 1896 vom British Museum erworbene Sphinx-Plastik geht vermutlich auf den Haida Künstler Simeon Stilthda zurück. Als Modell für diese exotische Figur diente möglicherweise das persönliche Bibelexemplar des Missionars William Duncan, der 1857 nach Port Simpson gekommen war. Im Ersten Buch Mose dieser Bibelausgabe findet sich bezeichnenderweise die Darstellung einer ägyptischen Sphinx (Wright 1998:46).

Ein außergewöhnliches Beispiel für die visuelle Auseinandersetzung mit der Technik des Fremden ist das Holzmodell einer Nähmaschine (s. Abb. 76) aus der Sammlung des Provincial Museum in Victoria. Auf den ersten Blick scheint es sich hier um eine funktionstüchtige europäische Haushaltsnähmaschine zu handeln. Bei näherem Hinsehen



**Abbildung 76: Holzmodell einer Nähmaschine; Tlingit; Provincial Museum, Victoria**

entpuppt sie sich jedoch als nonfunktionales Objekt. Bizarr ist die Gestaltung der Oberfadenspannung in Form von terio- bzw. anthropomorphen Wesen im traditionellen Nordwestküstenstil (s. Inverarity 1950:220). Ebenfalls an europäische Vorbilder angelehnt ist ein Tanzstab, der sich im Alaska State Museum in Juneau befindet (s. Abb. 77). Diese Holzskulptur in Form eines Winchester-Gewehrs weist neben acht Löchern eine 21 cm hohe Landotterfigur auf, die über dem Gewehrabzug appliziert wurde. Ungewöhnlich ist die an der Gewehrmündung angebrachte Landottermaske, die mit künstlichem rotem Haar versehen ist. Wann genau dieses Objekt erstanden wurde, ist jedoch nicht bekannt. Der Museumsdokumentation zufolge wurde es von

John Olds in Sitka erworben und gelangte erst 1960 in die Sammlung des Museums.

Bei Besuchern der Ostküste als Souvenir äußerst beliebt waren im späten 19. Jahrhundert aus Holz geschnitzte Salatbestecke. Es handelt sich hierbei um nichttraditionelle Objekte. Eine Fotografie von Winter und Pond zeigt Tlingit-Frauen, die den Touristen neben Körben, Silberarmbändern und anderen Artikeln geschnitzte Salatbestecke zum Kauf anbieten (Wyatt 1989:63). Zahlreiche dieser Bestecke wurden von Sitka-Tlingit produziert. Die Form der Löffel lehnt sich an europäisches Silberbesteck an. Im Gegensatz zum Löffel, war die Gabel, an der Nordwestküste unbekannt und wurde erst nach Ankunft der Europäer adaptiert. Die Gestaltung der Löffel-Griffe orientiert sich interessanterweise an traditionellen Löffeln, deren Griffe in der Regel mit Figuren versehen waren, die an Miniaturtotempfähe erinnern. Ein Salatbesteck (No. I.G.42a, b) aus der Sammlung des Sheldon Jackson Museum, das 1893 von



**Abbildung 77: Tanzstab in Form eines Winchester-Gewehrs; Tlingit; Alaska State Museum, Juneau**

John Olds in Sitka erworben und gelangte erst 1960 in die Sammlung des Museums.



**Abbildung 78: Salatbesteck; Tlingit Sheldon Jackson Museum, Sitka**

einem gewissen R. A. Clark erworben wurde, ist an den Griffen mit der Aufschrift *Totem Spoon* und *Totem Fork* versehen (s. Abb. 78). Die Griffe des Besteckes sind mit einem auf einem Raben sitzenden Wesen geschmückt, das einen Hut mit "Potlatch-Ringen" trägt.

Originell ist eine Tlingit-Rassel in Form eines Hahnes aus der Middendorf-Sammlung (C2:106) in Tartu (s. Abb. 79). Ob Objekte dieser Art im indigenen Kontext verwendet oder eigens für den Touristenhandel produziert wurden, ist jedoch unklar.

Möglicherweise war die Intention des Künstlers ja auch eine ganz andere, nämlich eine ironische Anspielung auf die "Wappentiere" des

weißen Mannes. Neben diesem Objekt befinden sich noch fünf weitere Hahnen-Rasseln in Museen in Europa und den USA.<sup>157</sup>

Großes Interesse zollten indigene Künstler insbesondere den diversen Tieren des Fremden.

So sind auf Pfeifen Hunde, Affen, Pferde, Papageien und sogar Elefanten abgebildet (Wright 1979:47).



**Abbildung 79: Rassel in Form eines Hahnes; Tlingit ; National Museum, Tartu**

<sup>157</sup>Museum für Völkerkunde, Basel; Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum Berlin, Berlin; The Art Museum, Princeton University, Princeton, NJ; National Museum of Natural History, Department of Anthropology, Smithsonian Institution, Washington, D.C. (Abb. s. Wright 1996:362).



**Abbildung 80: Hölzerne Schiffspfeife: Haida; National Museum, Tartu**

Einer hölzernen Pfeife (C1:180) aus der Sammlung der Estnischen Gelehrten-Gesellschaft von 1838 diente ein europäisches Schiff als künstlerische Anregung (s. Abb. 80).

Auf dieser sehr fein gearbeiteten Pfeife, deren Basis mit Elfenbeintarsien versehen ist, findet sich neben Motiven von europäischen Schiffskabinen und Häusern sogar die Illustration einer Palme. Beeindruckend ist die minutiöse Ausarbeitung selbst kleinster Details, so z.B. der Glasfenster des mittleren Kabinenhäuschens.

Hölzerne Schiffspfeifen, so genannte *ship pipes* stammen vorwiegend aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.<sup>158</sup> Sie wurden nicht für den Gebrauch hergestellt. Anregungen für die zahlreichen europäischen Motive und Themen holten sich die Künstler wahrscheinlich von Bibelillustrationen, den bunten Fibeln der Missionare sowie Zeitungen und Büchern, die die Fremden mit an die Nordwestküste brachten (Wyatt 1984:43).

Dass sich die verschiedenen Argillit-Objekte der Nordwestküste gerade unter Sammlern großer Beliebtheit erfreuten, verdeutlicht folgendes Statement von Gunther (1966:168):

If a museum in a remote spot in the world has one piece of Northwest Coast art it is more apt to be argillite than almost anything else.

Schwarzer Tonschiefer-Argillit wurde auf den Queen Charlotte Islands und teilweise auch in Südostalaska abgebaut (Drew und Wilson 1980:51). Da es sich hierbei um brüchiges Material handelt, das zudem empfindlich auf Temperaturschwankungen reagiert, eignen sich Argillitpfeifen kaum zum Rauchen. Argillit ist härter als Speckstein und etwas weicher als Catlinit, seinem nächsten geologischen Verwandten. In frisch gebrochenem Zustand lässt sich das Material leicht verarbeiten (Brown 1998:94).

<sup>158</sup> Pfeifen mit ähnlichen Themen und Motiven wurden auch aus Argillit hergestellt und bereits in den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts für den Verkauf an die Boston Men produziert (Wright 1979:47). Wright, die 1977 mehr als 600 Argillit-Pfeifen in Sammlungen weltweit analysierte, ordnete ein Viertel der von ihr untersuchten Pfeifen den *ship pipes* zu (Wright 1979:40).

Vor Ankunft der Europäer wurde Argillit in kleinem Umfang zu Amuletten und Lippenpflocken verarbeitet. 1820 begannen die Haida dann damit, Argillit-Objekte für den Verkauf an weiße Abnehmer zu produzieren. Die bisher ältesten bekannten Argillit-Objekte sind mit 163 Jahren die so genannten "McKenzie-Pfeifen" (Vaughan und Holm 1982:135).<sup>159</sup>

Erst im 20. Jahrhundert begannen die Schnitzer damit, ihre Werke zu signieren (Drew und Wilson 1980:154). Aufgrund stilistischer Vergleiche kann man jedoch auch eine große Zahl nichtsignierter Objekte einzelnen namhaften Künstlern wie z.B. Charles Edenshaw, John Robson, John Cross, Tom Price bzw. Gwaytihl zuordnen (Holm 1983:139).

Aus Argillit gefertigt wurden, wie Holm (1983:104) treffend konstatierte, einige der größten Kunstwerke, jedoch auch einige der banalsten Gegenstände. Fakt ist, dass Argillit-Schnitzereien wichtige Informationen über die Zeit des frühen Kulturkontaktes liefern. Dies geht auch aus den Beobachtungen des Haida-Künstlers Robert Davidson hervor (Wright 1995:150):

These are interesting objects in that they are almost like paintings of the time period, these are like little portraits of the people they saw. I find it really revealing to look at them to see what was going on in that time period. What's also interesting is, they are always so neat and tidy.



**Abbildung 81: Argillit-Pfeife; Haida; Nationalmuseum, Tartu**

Typisch für diese Periode ist eine Argillit-Pfeife aus der Sammlung der Estnischen Gelehrten- Gesellschaft, die sich im Nationalmuseum in Tartu befindet (s. Abb 81). Die euro-amerikanischen Figuren agieren ähnlich wie Schauspieler auf einer Bühne. Ihre zu

unnatürlichen Posen verbogenen Körper karikieren die Fremden. Die Pfeifenmitte zeigt einen eifrig lesenden Mann, der von einem Tier, anscheinend eine Kreuzung aus Hund und Pferd, angestoßen wird. Lesende Euro-Amerikaner waren immer wieder beliebtes Schmuckelement von Pfeifen. Dabei sind einige der gezeigten Bücher sogar mit echten Textfragmenten beklebt

<sup>159</sup> Diese Pfeifen wurden nach Malloy (2000:121) irrtümlicherweise mit Roderic McKenzie in Verbindung gebracht. Ihren Recherchen zufolge stammt eine der Pfeifen (PMH 95.20.10/48403) aus dem Besitz des Sammlers Samuel Brazier. Nicht einleuchtend ist allerdings Malloys Begründung im Fall der zweiten



(Vaughan und Holm 1982:141; Wright 1979:47). Eher exotisch wirkt das am Pfeifenkopf abgebildete geflügelte Wesen, das eine Schirmmütze oder Reitkappe trägt. Geflügelte Wesen waren als Motiv bei Argillitpfeifen sehr verbreitet. Anscheinend hatten diese Wesen die gleiche Funktion wie im christlichen Glauben Engel bzw. Schutzengel.<sup>160</sup> Denn auch in der Vorstellung der Indigenen besaß jede Person eine Art Schutzgeist. Dieser wurde (*kaa*) *kinaayéigi* genannt und fungierte gleichzeitig als Beschützer und Sittenwächter (Kan 1989:309f; fn.16).



**Abbildung 82: Argillitpfeife; Haida; National Museum, Tartu**

Eine weitere Pfeife aus der Sammlung des National Museums in Tartu, die vorwiegend an die indigene Ikonographie anknüpft, ist mit dem "Drachennmotiv" versehen (s. Abb 82).

Dieses Motiv, das auch die Messingbeschläge der "Northwest Coast Gun" zierte, war bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts bei der indigenen Bevölkerung äußerst gefragt (Vaughan und Holm 1982:144). Zwar unterlag das Motiv als solches einigen zeitbedingten Modifikationen, dennoch blieb es dank seiner Beliebtheit, speziell bei Waffen, erhalten und wurde sogar auf andere Objektgattungen wie z.B. Argillitflöten oder Holzpfeifen übertragen (Holm 1987:158).<sup>161</sup>

In der Nordwestküstenkunst wird die Thematik des Fremden alternierend umgesetzt. Und so findet man neben Darstellungen, die den Fremden und seine Umwelt thematisieren, auch individuelle Bildnisse in Form des Portraits. Ein gelungenes Beispiel hierfür ist eine Portrait-Büste des Kapitäns George Reid von der Königlich-Britischen Marine, die sich heute in der Sammlung des British Museum in London befindet. Die ca. 10 cm hohe Büste wurde um 1860 von einem Tlingit aus Fort Rupert geschnitzt. Sie demonstriert recht eindrucksvoll die Fähigkeit des Künstlers, realistische Themen künstlerisch umzusetzen (King 1979:23, Abb. 14).

"McKenzie"-Pfeife. Da die zweite Pfeife (48404) nicht in den Schenkungslisten McKenzies aufgeführt ist, schließt sie aus, dass diese Pfeife mit McKenzie in Verbindung gebracht werden kann.

<sup>160</sup> Da bereits frühe russische Überlieferungen dieses Konzept aufgriffen, existierte es vielleicht bereits schon zur voreuropäischen Zeit. (Kan 1989:309f; fn. 16).



**Abbildung 83: Maske; Haida;  
Joslyn Art Museum, Omaha**

Höchst wahrscheinlich um die Portraitdarstellung eines Europäers handelt es sich bei einer Haida-Maske, die sich im Joslyn Art Museum in Omaha befindet (s. King 1979:64, Abb. 59). Die Maske wird zwischen 1850 und 1900 datiert und wurde vermutlich eigens für den Handel produziert (s. Abb. 83). Besondere Beachtung schenkte der Künstler dem stilisierten Haar und der leicht gekrümmten Nase des Fremden. Einzigartig ist die minutiöse Ausarbeitung selbst kleinster Details, wie z.B. Sommersprossen auf Nase und Wangen in Form von Spiegelintarsien.

Eine weitere Portrait-Maske befindet sich im Denver Art Museum (Nhi-2) (s. King



**Abbildung 84: Portrait-Maske; Haida; Denver Art Museum**

<sup>161</sup> Bei diesem Objekt könnte es sich um ein Werk des anonymen Künstlers, "Master of the Longfingers" handeln (s. auch Holm 1983:139ff).

Eir  
der  
sic  
Ka  
[O  
Scl  
jap  
Be  
ins  
Kr:



**Abbildung 85: Argillitschnitzerei  
Haida; Museum für Völkerkunde,  
Leipzig**

tiv bei Portraits waren weiße Männer, speziell Schiffsoffiziere, die in  
r Körperhaltung abgebildet wurden. Darstellungen dieser Art erfreuten  
nen 1830 und 1870 großer Beliebtheit (Drew und Wilson 1980:155ff;  
Wright 1995:131). Auf einer Argillitschnitzerei des 19. Jahrhunderts  
)] aus dem Museum für Völkerkunde in Leipzig wird ein solcher  
iert (s. Abb. 85). Das Objekt, dem man zunächst irrtümlicherweise  
zuschrieb, wurde von dem Sammler Umlauff erworben.  
mkeit widmete der Künstler der Kleidung des Fremden und hier  
; anliegenden Gehrock mit kurzem Aufschlag, dem umgeschlagenen  
n und der Kopfbedeckung.



**Abbildung 86: Totempfahl  
Tlingit (Kasaan)**

Außergewöhnlich ist eine Argillitskulptur, die sich im  
Peabody Museum der Harvard University befindet (s.  
Vaughan und Holm 1982:140, Abb. 111). Die Skulptur  
besteht neben ihrem atypischen Gewicht durch ihre ebenfalls  
60 cm. Die Faszination des Fremden manifestiert sich bei  
r detailgetreuen Darstellung der Kleidung. Der Fremde als  
divergenten Gesichtsfarbe<sup>162</sup> zu erkennen. Diesen auffälligen  
h die Verwendung von rotem Argillit. Fast schon extravagant  
Fremden. Dabei spiegeln vor allem die lässig in die Hose  
einige Positur den selbstbewussten Yankee wider.

icht auch im Bereich der Monumentalskulptur auf. So wurde  
uptlings Skowl in Howkan von einem ungewöhnlichen Pfahl  
erikanische Adler und der uniformierte Zar von Russland  
(1996:199f). Ein weiterer außergewöhnlicher Pfahl war auch  
Kasaan aufgestellt<sup>163</sup>. Diesen Pfahl zieren mehrere Adler (s.  
itze des Pfahls thronende Adler ist im traditionellen  
Der im  
bildete Adler lehnt sich an amerikanische Darstellungen des  
auptfiguren stellen die Fremden, in diesem Fall drei russisch-

ten Reaktionen der Tlingit auf den ersten schwarzen Mann. Einer Theorie  
mmlinge an Orten, wo zu viel Rauch war. Andere hingegen vermuteten,  
h den Kamin bzw. Rauchabzüge betreten konnten (Hinckley 1996:243).



orthodoxe Priester, dar. Ungewöhnlich ist auch die Darstellung eines von Federn umrahmten Engels. Fremdeinfluss manifestiert sich auch in der Gestaltung der euro-amerikanischen floralen Dekormotive.

Nach MacDonald (1996:205f) hat besagter Pfahl eine klare Aussage, nämlich die Verspottung junger Männer, die das Priesteramt anstrebten und daher ihr bisheriges traditionelles Leben aufgeben wollten. Niblack (1890:328) wiederum interpretiert den Totempfahl als Demonstration des aktiven Widerstandes, den Häuptling Skowl gegen die Missionierungsversuche der russischen Priester leistete. Keithan (1963:143) zufolge soll dieser Pfahl an die russisch-orthodoxe Taufe Skowals und seiner Familie in Sitka erinnern. Trotz dieser unterschiedlichen Interpretationen ist jedoch wahrscheinlich, dass die indigenen Künstler sich Anregungen von Karten mit Darstellungen russisch-orthodoxer Heiliger holten, die ihnen von russischen Geistlichen geschenkt worden waren (Keithan 1963:143).

Ein weiterer "Spottpfahl" wurde von einem Haida-Oberhaupt aus Skidegate in Auftrag gegeben, der bei einem Besuch der Stadt Victoria 1870 wegen Trunkenheit verhaftet worden war. Nach Emmons ließ der Häuptling unmittelbar nach seiner Entlassung einen Pfahl mit den Portraits der Personen schnitzen, die ihn ins Gefängnis gebracht hatten. Es handelt sich hier um Richter Pemberton und seinen Sekretär, George Smith, die vor allem an ihrer typischen Kleidung zu erkennen sind.

In der Vorstellung der Indigenen konnte die Ehre einer Person wieder hergestellt werden, indem man ein Portrait derjenigen Person anfertigte, die zuvor die Ehre verletzt hatte. Dieses Porträt wurde an einem öffentlichen Platz präsentiert, der jedem zugänglich war. So konnten der Betroffene selbst, aber auch seine Freunde und seine Verwandtschaft ihren subjektiven Unmut dokumentieren und Genugtuung erfahren (Emmons 1914:65).<sup>164</sup>

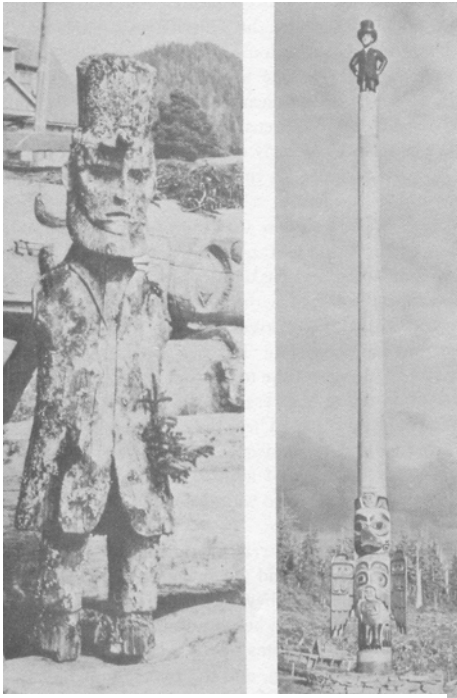
Neben diesen so genannten Spottpfählen gab es durchaus solche Totempfähle, auf denen die Fremden geehrt wurden. So berichtet Emmons (1914:65) von einem Pfahl, der sich in der Haida-Ortschaft Howkan auf der Prince of Wales Insel befand. Dieser wurde von Häuptling Shoolkah in Auftrag gegeben und sollte an einen russischen Offizier erinnern, der sich für die Familie des Häuptlings eingesetzt hatte. Die Identifikation des Fremden ist nur aufgrund prägnanter Attribute wie Bart und Uniform möglich.

---

<sup>163</sup> Dieser Pfahl steht an einer befahrenen Straße in der Innenstadt Ketchikans, Alaska (MacDonald 1996:205).

Ausgefallen ist der "Abraham Lincoln"-Pole, der sich heute im Alaska State Museum (PdCA 123-36) in Juneau befindet (s. Abb. 87;88) .<sup>165</sup> Wie aus den Beobachtungen des Tlingit-Forschers Edward L. Keithan 1960 hervorgeht, wurde Lincoln hierauf auch von den nichtindigenen Besuchern des Museums auf Anhieb erkannt.

...today, in as bad repair as it is, six-year old school children looking up, recognize Lincoln immediately... and I might add that during the war, colored troops coming into the museum for the first time, always removed their caps the minute they saw that sculpture. Need I say more?!<sup>166</sup>



**Abbildung 87;88: "Abraham Lincoln"-Pole; Alaska State Museum, Juneau**

Präsident Abraham Lincoln sollte als Prototyp des "Ersten Weißen Mannes" das Wappen der Taantakwaan-Tlingit von Tongass würdig repräsentieren.<sup>167</sup>

Garfield und Forrest (1996:52-55) zufolge dokumentiert der Abraham Lincoln Pole das Ende der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen zwei verfeindeten Tlingit-Gruppen. Gleichzeitig ist er Symbol für Frieden und Wohlstand, der von der amerikanischen Besatzung nach dem Verkauf Alaskas erhofft wurde. Der Abraham Lincoln Pole spielt auf die Ereignisse an als die Besatzung des Küstenwachbootes "Lincoln" auf Tongass Island stationiert war. 1869 wurden ein amerikanisches Fort und ein Zollhaus auf der Insel errichtet.

Zu dieser Zeit befanden sich die Kaagwantan Adler und Tongass Raben im Krieg. Da die militärisch überlegenen Kaagwantan Tongass-Siedlungen plünderten, zahlreiche Gefangene nahmen und nicht davor zurückschreckten, sogar Frauen und Kinder zu töten, flohen die Tongass auf die kleine abgelegene Village Island. Allerdings hatten die Tongass nicht bedacht, dass die Insel nicht genügend Trinkwasser- und Nahrungsreserven bot.

Sie konnten nur dem drohenden Hungertod entrinnen, da das Küstenwachboot Lincoln ihnen eines Nachts zur Hilfe kam und die Tongass unter ihren militärischen Schutz stellte. Um dieser Hilfe angemessen zu gedenken, soll der Lincoln Pole von dem Häuptling Ebbits in

<sup>164</sup> Als tiefste Beleidigung für einen Tlingit galt es als "Weißer" bezeichnet zu werden (Mc Feat 1966:219).

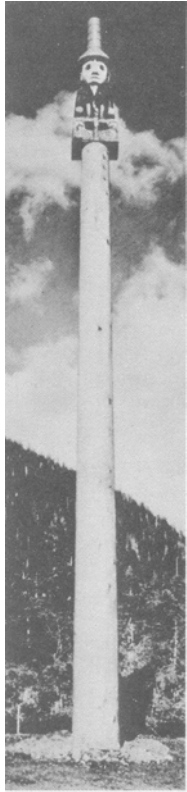
<sup>165</sup> Eine Kopie dieses Pfahls ist im Saxman Totem Park in Ketchikan zu besichtigen.

<sup>166</sup> Textafel des Alaska State Museum, Juneau

<sup>167</sup> s. Fußnote 10

Auftrag gegeben worden sein. Eigens dafür beauftragt wurde ein Tsimshian Künstler namens Thleda aus Port Simpson.

Die unterste Figur des Lincoln Totempfahls stellt den "Proud Raven", das Wappen der Tongass Raben dar. Auf der Spitze des Pfahls thront Abraham Lincoln, der mit Zylinder und Anzug gekleidet ist.<sup>168</sup> Vermutlich wurde der Abraham Lincoln Totempfahl zwischen 1870



und 1880, ca. 10 Jahre nach der Rettung der Tongass-Tlingit durch die Besetzung der Lincoln, in Tongass errichtet (Garfield und Forrest 1996:22-55).

Eine weitere mögliche Interpretation des Lincoln Totempfahls ist, dass der Lincoln Pole auf die unterschiedlichen Auffassungen in puncto der "Skavenfrage" anspielt. Da Lincolns Rigorismus in der Skavenfrage auf harten Widerstand bei der Tlingit-Aristokratie stieß, könnte es sich durchaus um einen "Spottpfahl" handeln. Den Informationen der Tlingit Cecilia Kunz nach, verfasste Lincoln Schreiben an hochrangige Tlingit-Familien mit der Bitte, ihre Skaven frei zu lassen.<sup>169</sup> Ein weiterer Anhaltspunkt dafür, dass der Pfahl Kritik an Lincolns Politik darstellte, ist die Tatsache, dass Lincoln an der Spitze des Totempfahls abgebildet wird. Gewöhnlich wurden die wichtigen Themen als unterste Figur dargestellt, da sie sich in Augenhöhe des Betrachters befanden (Kramer 1995:20).

**Abbildung 89: "Seward Pole"; Saxman Totem Park, Ketchikan**

In der Nähe des Lincoln-Totempfahls in Tongass Village befand sich ein Totempfahl,

der William H. Seward darstellte. Eine Kopie dieses Pfahls ist heute im Saxman Totem Park in Ketchikan zu besichtigen (s. Abb. 89). Dieser Pfahl bezieht sich auf den Besuch Swards. 1869, nach dem Erwerb Alaskas, machte Seward Station in Fort Tongass und wurde von Chief Ebbits als Ehrengast empfangen (Garfield und Forrest 1996:55-56). Eine prachtvoll geschnitzte Holzkiste, die mit Fellen bedeckt war, diente Seward als Ehrenplatz. Als Gastgeschenk überreichte Ebbits einen Hut, Felle, die Kiste und andere Geschenke. Der Totempfahl wurde wahrscheinlich 1885 zum Gedenken an Swards Besuch angefertigt. Seward wird auf der besagten Kiste sitzend an der Spitze des Pfahls, mit dem Hut, an welchem vier Potlatchringe angebracht sind, dargestellt. Des Weiteren soll der Totempfahl

<sup>168</sup> Eine Kopie dieses Totempfahls befindet sich im Saxman Totem Park in Ketchikan.

<sup>169</sup> Cecilia Kunz (*Kintoow*) aus Juneau, Enkelin des Tlingit Oberhauptes *Yeesganaalx* befindet sich im Besitz eines solchen Schreibens in dem Abraham Lincoln ihre Familie bat, ihre Skaven freizulassen.

auch daran erinnern, dass Seward sich nicht für die Ehre und Großzügigkeit seiner Gastgeber revangierte.

Politische Themen wurden auch bis in die jüngste Zeit auf Totempfählen dargestellt. Ein außergewöhnlicher Pfahl, der sich heute im Tongass Historical Museum in Ketchikan befindet, ist der "Truman Pole", der 1951 von dem Tsimshian Künstler Casper Mather geschnitzt wurde. Als unterste Figur wird der auf der geteilten Weltkugel sitzende "russische Bär" dargestellt. Darüber befindet sich der große kriegerische "Häuptling Stalin". Als nächste Figur folgt der britische Löwe, der seine Zähne fletscht und somit Kampfbereitschaft signalisiert. Darüber befindet sich der "Große Häuptling Churchill", der immer Zigarre raucht. Der amerikanische Adler und der "Große Häuptling Harry Truman", die Frieden anstreben, thronen über den Akteuren.<sup>170</sup>

Die ironische Auseinandersetzung mit dem Fremden wird besonders am Beispiel des "Land Otter's Paddle" Heilbutt-Fischhaken deutlich. Dieser von de Laguna (1972:390) beschriebene Angelhaken wurde von seinem Besitzer Sampson Harry "Hitler's Face" genannt

Tausende von Alaska-Kreuzfahrttouristen bestaunen noch bis zum heutigen Tage den Abraham Lincoln- und Seward Pole im Saxman Totem Park. Die fotogenen Totempfähle, die aus euro-amerikanischer Sicht ikonisch das Fremde schlechthin verkörpern, bildeten bzw. bilden nun die fremden Besucher selbst ab (s. Jonaitis 1999:104ff).

Im Gegensatz zu den afrikanischen Colon-Figuren, die als Auflehnung gegen das Kolonialsystem zu verstehen sind und nicht für den Verkauf produziert wurden, hatten die Fremddarstellungen der Nordwestküste kommunikativen Charakter, da Darstellungen des Fremden von den indigenen Künstlern erfolgreich kommerzialisiert wurden. Der Fremde, der auf subtile Weise parodiert wurde und sich selbst im Spiegel des indigenen Künstlers wiedererkannte, wurde sogar zum Kauf seines eigenen Abbildes animiert.

---

<sup>170</sup> Informationstext Tongass Historical Museum Ketchikan

## 8. ERGEBNISSE

Die vorliegende Arbeit untersucht und beleuchtet die euroamerikanischen Einflüsse auf die Kunst der Tlingit und Haida. Dabei wurde anhand ausgewählter Beispiele untersucht, welche euroamerikanischen künstlerischen Techniken, Materialien und Stilelemente adaptiert und in die indigene Kunst integriert wurden. Darüber hinaus wurde eruiert, wie man dem Fremden begegnete, was die indigene Bevölkerung als fremd erlebte und welche Strategien sie im Umgang mit dem Fremden entwickelte.

Es kristallisierte sich klar heraus, dass die europäisch-indigenen Beziehungen von Anfang an von einem regen beidseitigen Handel determiniert wurden.

Schon sehr bald zeichnete sich eine Entmystifizierung der zunächst als "übernatürlich" interpretierten Fremden ab, die in den Augen der indigenen Bevölkerung schlichtweg zu Fremden mutierten, deren zahlreiche materielle Güter verlockten. Wie Berichte aus dem 18. Jahrhundert belegen, entwickelte sich trotz sprachlicher und kultureller Barrieren bereits recht früh ein lebhafter Handel. Dabei erwiesen sich große Teile der indigenen Bevölkerung als routinierte Händler, die proaktiv neue und lukrative Märkte erschlossen. Es konnte aufgezeigt werden, dass die indigene Kunst bereits zur Zeit des frühen Pelzhandels eine bedeutende Rolle spielte. Die sehr frühe Kunstproduktion für den Fremdbedarf lässt sich in diesem Zusammenhang als unmittelbare Reaktion auf die europäische Nachfrage erklären. Möglicherweise setzte Malaspinas Expedition von 1791 bereits den Grundstein für die Entwicklung der indigenen Handelskunst.

Die vorliegende Untersuchung verdeutlicht, dass alle Sammlungen, selbst die in der frühen Kontaktperiode erworbenen, bereits europäische Einflüsse aufweisen. Europäische Materialien, Techniken, Formen und Stilelemente wurden bereitwillig von der indigenen Bevölkerung aufgenommen. Dabei manifestiert sich der Fremdeinfluss in erster Linie im Einsatz von fremden Materialien, und hier insbesondere in der Verwendung von importierten Farben und Textilien. Die wahrscheinlich größte Veränderung der indigenen Kunst löste jedoch die Einführung von Stahlwerkzeugen aus, was zur "Northwest Coast Renaissance" führte. Die Einführung europäischer Werkzeuge erleichterte zweifelsohne Portraitdarstellungen und bewirkte auch gleichzeitig einen rapiden Anstieg in der Produktion von Monumentalskulpturen.

Primäres Anliegen dieser Arbeit ist, aufgrund der komplexen Sozialorganisation innerhalb der untersuchten Region sowohl geschlechtsspezifisch als auch zwischen Schamanen- und säkularer Kunst zu differenzieren. Eindeutiges Ergebnis dieser Analyse ist die Präsenz europäischer Einflüsse in allen indigenen Kunstbereichen. Bemerkenswert ist insbesondere die spezifische Adaption des indigenen Kunstschaffens an die individuellen Bedürfnisse der jeweiligen Klientel und den vorherrschenden Zeitgeist.

Diese Adaption lässt sich ursächlich durch zwei Faktoren erklären: zum einen durch den hohen Stellenwert von "Prestige" an der Nordwestküste und zum anderen die große Bedeutung einer florierenden Wirtschaft für die indigene Aristokratie. Wie bereits beschrieben, stand die Kunst der Nordwestküste in engem Zusammenhang mit der komplexen Sozialorganisation sowie der Existenz einer Elite, deren Streben nach Prestige, Reichtum und Status zur Entwicklung einer elaborierten Kunst führte. Vor diesem Hintergrund muss auch die besondere kulturelle Offenheit bzw. Innovationsbereitschaft der indigenen Elite betrachtet werden. So wurden bei den nördlichen Gruppen Wappen, die von Nachbargruppen im Handel oder durch Heirat erworben worden waren, sehr hoch geschätzt und ihr Besitz streng kontrolliert. Dasselbe gilt auch für Tänze und die damit verbundenen Gesänge und Kostüme, die über linguistische Grenzen hinweg ausgetauscht wurden. Weitreichende Handelsnetze, die exotische und kostbare Materialien vom Plateau, der Subarktis und dem Südwesten lieferten, beweisen den hohen Stellenwert, der importierten Materialien schon vor der Kontaktzeit zugesprochen wurde. Insofern ist es wenig erstaunlich, dass europäische Güter bereitwillig akzeptiert und adaptiert wurden (Blackman 1976:391).

Die außergewöhnliche kulturelle Offenheit der indigenen Bevölkerung und insbesondere das große wirtschaftliche Interesse an den Fremden spiegelt sich auch in den Fremdbezeichnungen wider. So wurde beispielsweise bei den Tlingit die andere moiety als "*Gonana*" bezeichnet, was so viel wie "Gruppe der Fremden" bedeutet. Der Begriff besagt im Tlingit so viel wie die "anderen" oder "Fremde" und geht auf die fremdsprachigen Gruppen des Binnenlandes zurück, mit denen intensiver Handel getrieben wurde. Ebenfalls auf wirtschaftliche Transaktionen weist die Haida-Fremdbezeichnung für die Weißen hin, die "*Yaats-xaadee*", also "Eisenmenschen" genannt wurden. Vieles deutet darauf hin, dass die indigene Nordwestküstenbevölkerung die europäische Kultur ähnlich wie die benachbarter Gruppen betrachtete. Gegenüber den Nachbarkulturen waren die Tlingit und Haida in der Regel offen und adaptierten nur jene Kulturelemente, die für sie nützlich und attraktiv waren.

Im Bereich der Holzschnitzerei bzw. der Kunst männlicher Spezialisten zeigte sich bei der für den Eigenbedarf produzierten Kunst, dass fremde Elemente in erster Linie in das Kunstschaffen aufgenommen wurden, um Status zu visualisieren. Die Adaption dieser Elemente steht in engem Zusammenhang mit einer *leadership art*, deren Funktion primär darin bestand, eine physische und symbolische Barriere zwischen dem Adel und den Gemeinen zu ziehen. So wurden beispielsweise fremde Symbole, wie die amerikanische Flagge, übernommen. Diese demonstrierte die weitreichenden Beziehungen mit den Fremden und die Aneignung seines bedeutendsten Wappens. Ähnlich wurden auch die in Kapitel 4 behandelten russischen Geschenke aufgefasst. Diese galten ebenfalls als Prestigeobjekte bzw. Statussymbole, da sie erstens aus kostbarem Material hergestellt waren und zweitens wahrscheinlich als Wappen hochrangiger russischer Persönlichkeiten interpretiert wurden. Exotische Geschenke ersetzen zwar nicht die indigenen Wappen, wurden jedoch als zeremonielle Artefakte der "europäischen Häuptlinge" gedeutet und visualisierten darüber hinaus die Weltläufigkeit ihrer Besitzer. Aufschlussreich ist, dass russische Geschenke bzw. fremde Objekte äquivalent der Tlingit *at.óow* betrachtet und teilweise sogar über die mütterliche Linie weitervererbt wurden.

Vorliegenden Untersuchung zeigt auch, dass im Bereich der Kunst männlicher Spezialisten vor allem von den Haida wichtige Impulse für die Entwicklung einer kommerziell orientierten Produktion ausgingen. Diese Entwicklung verlief parallel zur Produktion von Argillit-Schnitzerei für den euroamerikanischen Markt. Besonders bemerkenswert ist, dass die in Kapitel 5 behandelte "Jenna Cass"-Maske anscheinend einen Prototyp darstellte und als älteste dokumentierte Handelskunst-Masken möglicherweise Anstoß für die Herstellung dieses Maskentyps gab. Der Jenna Cass-Prototyp ist umso bedeutungsvoller, da er wahrscheinlich ausschließlich für den Handel mit Euro-Amerikanern produziert wurde. Primäres Charakteristikum der Masken des Jenna Cass-Typus ist die außergewöhnlich hohe handwerkliche Qualität, die in der Folgezeit wegweisend für die Produktion einer Kunst für anspruchsvolle Sammler wurde. In diesem Zusammenhang interessant erscheint Malloys (2000:xi) Hypothese, derzufolge diese Masken für abenteuerlustige junge Männer produziert wurden, die den Lippenplock als besonders exotisch empfanden. Gerhards (1989:259) wiederum interpretiert Argillitpfeifen, die das "Zungenmotiv" zielt, als direkte Reaktion der Schnitzer auf das Käuferverhalten bzw. als erotische Souvenirs. Fest steht jedoch, dass es sich bei diesen Darstellungen zum Großteil um exquisite, qualitativ hochstehende und sehr

individuelle Darstellungen handelt, die später meisterhaft von namhaften Künstlern interpretiert wurden.

Bei den Tlingit hingegen entwickelten sich, losgelöst von der männlichen Produktion, neue von Frauen dominierte Märkte. Vor allem der Korbhandel war ein Marktsegment, das schon nach relativ kurzer Zeit florierte. Dabei fand die kreative Auseinandersetzung mit den Fremden ihren Ausdruck in neuen Formen, Materialien und Techniken, die von der kulturellen Norm abwichen und auf den Bedarf des neuen Marktes, der vorwiegend amerikanische Frauen bediente, ausgerichtet war. Da sich die äußerst lukrative Korbproduktion in weiblicher Hand befand, konnten Frauen in einer Gesellschaft, deren Bestreben nach Prestige und Reichtum sehr ausgeprägt war, erheblich profitieren und ihre soziale Position ausbauen. Wie im Verlauf dieser Untersuchung deutlich geworden ist, war dieser kulturelle Wandel, der mit der Adaption fremder Kulturelemente einherging, allerdings selektiv. Maßgeblich verantwortlich für diese Selektion waren im Bereich der Korbproduktion ökonomische Faktoren. Des Weiteren geht aus zahlreichen Aufzeichnungen hervor, dass die diversen Handelsaktivitäten anscheinend weitgehend von den indigenen Frauen kontrolliert wurden.

Zusammenfassend lässt sich für die weibliche Domäne festhalten, dass der wirtschaftliche Einfluss von Frauen zunahm. Besonders bei den Tlingit wurde durch den Verkauf von Korbwaren und Perlarbeiten die Position der Frauen noch weiter gestärkt. Vor diesem Hintergrund ist auch Van Kirks (1980:6) Beobachtung aufschlussreich. Ihrer Meinung nach begrüßten insbesondere die indigenen Frauen die neuen europäischen Güter, da diese ihnen das tägliche Leben erleichterten. Zur weiteren Forschung lädt die in diesem Zusammenhang angeführte Hypothese ein, dass Frauen hinsichtlich der Einführung europäischer Technologien weltweit eine aktive bzw. sogar führende Rolle einnehmen.

Für den Bereich der Schamanenkunst hat sich gezeigt, dass der Schamane als kultureller Spezialist für den Umgang mit dem Fremden galt. Diese Fähigkeit führte jedoch auch teilweise dazu, dass der Schamane selbst als "Fremder" behandelt wurde. Bemerkenswert ist die besondere kulturelle Offenheit, die in der Inkorporation von fremden Elementen in sein Heilrepertoire zum Ausdruck kam. Mit Hilfe des "Fremden" bekämpfte er fremde übernatürliche Mächte, die eine Bedrohung für die Gemeinschaft darstellten. Da in der Vorstellung der Tlingit Objekte, die aus Regionen weit außerhalb der bekannten Grenzen stammten, als gefährlich und mächtig eingestuft wurden, überrascht es nicht, dass sich



zahlreiche solcher fremden Objekte im Privatbesitz des Schamanen befanden. Vermutlich hatte der Schamane exklusiven Zugang zu weitreichenden Handelsnetzen. Für den Bereich der Schamanenkunst konnte festgestellt werden, dass in erster Linie fremde Elemente vom Schamanen in das Kunstschaffen aufgenommen wurden, um seine sakrale Macht sowie seine ökonomische und gesellschaftliche Stellung weiter auszubauen. Bemerkenswert ist in diesen Zusammenhang auch, dass nachdem der Schamanismus seine einstige Bedeutung weitgehend verloren hatte und Schamanen nicht mehr aktiv praktizierten, sich viele Künstler primär auf die Produktion von Kunstobjekten mit schamanischen Themen verlegten. Diese von mitunter namhaften Künstlern produzierte Kunst, die häufig qualitativ die traditionellen Holzschnitzereien übertraf, wurde für den Handel mit Euroamerikanern produziert.

Ein zweiter Schwerpunkt dieser Arbeit gilt dem Bild des Fremden im Spiegel des indigenen Künstlers. Es zeigte sich, dass die Thematik des Fremden vor allem in der Schnitzerei alternierend umgesetzt wurde. Auf der einen Seite wurden die Erfahrungen mit dem Fremden in nichtfunktionalen Objekten künstlerisch verarbeitet. Auf der anderen Seite wurde der Fremde vor allem im Bereich der Totempahlschnitzkunst dargestellt, um entweder den Fremden zu verspotten, zu kritisieren, subtil zu parodieren oder auch nur, um die weitreichenden Beziehungen seines Besitzers zu demonstrieren. Die Darstellung des Fremden gipfelte jedoch in der Vermarktung des Fremden selbst, wobei der Fremde sogar zum Kauf seines eigenen Abbildes animiert wurde.

Folgende Faktoren seien hier noch einmal kurz zusammengefasst. Tatsache ist, dass die indigene Bevölkerung sehr schnell auf den neuen Markt reagierte und mit Kunstformen experimentierte, welche die Weißen zum Kauf animieren sollten. So verlangten beispielsweise die Touristen nach Objekten, die einfach zu erstehen und leicht zu transportieren waren. Die Künstler reagierten auf diese Nachfrage, indem sie Körbe, Miniaturen, Silberschmuck, Holzlöffel etc. anfertigten. Viele dieser Objekte weichen vom traditionellen stilistischen Kanon ab, da die Künstler zum einen nicht den indigenen Formlinienstil beherrschten. Zum anderen wurden die spezifischen Geschmacksvorlieben der Touristen mit einbezogen (Wyatt 1984:22f). Nicht von der Hand zu weisen ist in diesem Zusammenhang Blackmans (1976:407) Hypothese, welche Touristenkunst analog zu den Potlatch-Gütern betrachtet. Ebenso wie die Touristenkunst musste der Großteil der Potlatch-Güter erschwinglich, einfach zu zählen, zu transportieren und zu lagern sein - und vor allem mussten Potlatch-Geschenke eine allgemein verständliche Botschaft vermitteln. Darüber

hinaus wurde das indigene Konzept der Replikation, wie sie bei den Musterbrettern der Chilkat-Decken üblich oder aber durch den stilistischen Kanon der Nordwestküsten-Kunst vorgegeben war, auf Bereiche wie z.B. die Touristenkunst-Maskenproduktion ausgedehnt bzw. übertragen.

Im Rahmen dieser Untersuchung zeigte sich außerdem, dass eine Aufspaltung der indigenen Kunst in eine preisgünstige Souvenirkunst und eine hochwertige in der oberen Preisklasse rangierenden Sammlerkunst erfolgte. Diese ist als logische Weiterentwicklung indigener Konzepte zu verstehen. Anstelle der indigenen Eliten, für die Auftragskunst von namhaften Künstlern geschaffen wurde, trat jetzt eine neue anspruchsvolle Elite, nämlich der euroamerikanische Sammler als Kunde auf, der nach einer signierten Kunst verlangte.

Wesentliche Voraussetzungen für die effiziente Produktion und Vermarktung indigener Kunst wurden von Gerhards (1989:265) zusammengefasst und lassen sich direkt auf diese Untersuchung übertragen. Die künstlerische Produktion wäre ohne die Existenz einer professionellen Künstlerschicht, die bereits vor dem Kontakt mit den Europäern existierte, kaum möglich gewesen. Darüber hinaus wurde schon vor diesem Kontakt Handel mit fremden indigenen Gruppen getrieben, d.h. das Konzept Handel zu treiben, stellte kein Novum dar. Vermutlich wurden Material und Güter russischer oder chinesischer Herkunft schon lange vorher über den indirekten Handel mit sibirischen Völkern erworben. Bislang wenig Beachtung fand in der Fachliteratur die Tatsache, dass die Produktion von Souvenirkunst bei den Haida bereits recht früh aufgenommen und nicht erst nach dem Niedergang der traditionellen Kultur von außen initiiert wurde. Vielmehr erfolgte die Fertigung von Souvenirs wie beispielsweise der "Jenna Cass"-Maske, Argillit-Schnitzereien und der in Kapitel 5 beschriebenen Haida-Skulpturen zu einer Zeit, als die Produktion für den indigenen Gebrauch noch völlig intakt war (s. Gerhards 1983:265).

Entscheidend war insbesondere, dass diese Märkte vorwiegend von *vested interest groups*, die in der Regel die adlige Elite und insbesondere ranghohe Frauen darstellten, kontrolliert wurde. Als Fazit bleibt festzuhalten, dass diese indigenen Interessengruppen in wirtschaftlicher Hinsicht eine reziproke *win-win*- Beziehung mit den Europäern aufbauten und dadurch sowohl gesellschaftlich als auch ökonomisch profitierten.

## 8.1 Diskussion

Objekte, die multikulturelle Einflüsse aufweisen, wurden ungeachtet der Tatsache, dass sie viele wertvolle Informationen über den europäisch-indigenen Kulturkontakt liefern, nicht zentral thematisiert. In der Regel geben Sammler nur ungern zu, dass ihre Sammlungen eigens für den Verkauf produziert wurden bzw. Repliken oder Modelle von traditionellen Objekten sind. Graburns (1996:44) Vermutung, dass sogar renommierte Sammlungen wie die Etholén-Sammlung zum Teil aus Objekten bestehen könnten, die von den Offizieren der Russisch-Amerikanischen Kompanie in Auftrag gegeben worden waren, erscheint aufgrund fehlender Gebrauchsspuren und nichtfunktionaler Konstruktionen an den Objekten als durchaus plausibel. Hinzu kommt, dass Etholéns erste Schenkung von 1825 während des großen Feuers von Turku 1827 zerstört wurde. Da allerdings keine detaillierte Dokumentation über die Akquisition der Objekte vorliegt, kann man diesen "made-for-sale-Status" nicht eindeutig belegen.

Selbst die Werke von Fachgrößen wie Franz Boas und Swanton, die zu einer Zeit forschten, als die indigenen Kulturen bereits nahezu 100 Jahre dem europäischen Kontakt ausgesetzt waren und tief greifenden Wandel erfahren hatten, spiegeln kaum die Auswirkungen des europäischen Kulturkontaktes wider. Der Ethnologe John R. Swanton verbrachte von 1900-1901 sogar einen Großteil seiner Feldforschung bei der vielleicht fortschrittlichsten Familie in der Ortschaft Masset auf den Queen Charlotte Inseln. Sein Gastgeber und Hauptinformant, Henry Edenshaw, lebte in einem modernen Haus, das gleichzeitig als Hotel diente. Edenshaw besaß nicht nur das erste Motorboot in Masset, kleidete sich westlich und sprach fließend Englisch, sondern war darüber hinaus auch aktives Mitglied der anglikanischen Kirche und übersetzte sogar das Neue Testament ins Haida (Blackman 1976:388).

Es ist daher kaum erstaunlich, dass Objekte lange Zeit ausschließlich vor dem Hintergrund ihres "traditionellen" kulturellen Kontextes betrachtet wurden. Selten berücksichtigt wurde hingegen mit welcher Absicht Nordwestküstenkunst von Euroamerikanern erstanden wurde. Der Erwerb von Nordwestküstenkunst fand meist im Rahmen kommerzieller Transaktionen statt und die Objekte stellen lediglich Erinnerungen an "exotische Begegnungen" dar (Malloy 2000:xix). Wie Bolz (1999:174) konstatiert, stammt ein Großteil dieser Kunst nicht aus den "guten alten Zeiten", sondern stellt vielmehr die "airport art" des späten 19. Jahrhunderts dar und verlangt daher eine neue Einordnung.

Hinsichtlich des Kulturwandels an der Nordwestküste wurden von Historikern und von Ethnologen unterschiedliche Positionen bezogen. Den Untersuchungen des Historikers Fisher (1992:20f) zufolge wurde der Kulturwandel konträr interpretiert. Seiner Ansicht nach betrachteten Historiker die Auswirkungen des Pelzhandels als verheerend und setzten ihn mit dem Zusammenbruch der indigenen Kultur gleich. Vertreter dieser Theorie vertraten den Standpunkt, dass leichtgläubige Indianer rücksichtslos von den Europäern ausgebeutet wurden (Fisher 1992:1). Ethnologen hingegen interpretierten die Folgen des Pelzhandels gemäß der "*enrichment-thesis*". Die Verfechter der *enrichment-thesis* sind der Auffassung dass zur Zeit des Pelzhandels eine Intensivierung und Beschleunigung bereits bestehender Strömungen stattfand. Diese Faktoren führten sogar zum "Goldenen Zeitalter" der Nordwestküste (Fisher 1992:20f). Von entscheidender Bedeutung ist hier, dass dieser nicht intentionale Wandel von der indigenen Bevölkerung selbst gesteuert wurde und ihre Kultur daher intakt blieb (Fisher 1992:47).

Massiven Kulturwandel erfuhr die indigene Kultur nach Fisher erst mit der amerikanischen Kolonisation. Dieser Wandel wurde nicht mehr von der indigenen Bevölkerung selbst gelenkt, sondern vielmehr von außen aufoktroziert. Darüber hinaus wurde die indigene Bevölkerung auch wirtschaftlich an den Rand gedrängt (Fisher 1992:210).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die von Fisher vorgenommene Differenzierung zahlreiche Widersprüche aufweist. Erstens müsste Fisher, der selbst Historiker ist, die von Historikern postulierte Theorie vertreten. Zweitens interpretierten auch zahlreiche Ethnologen den Kulturwandel als Kulturverfall. Nach Erna Gunther (1956) spiegelt sich die soziale Desorganisation der Haida in ihren Argillit-Schnitzereien wider. Eine ähnlich extreme Position nimmt auch Carole Kaufmann (Blackman 1976:388; Kaufmann1969:x) ein. Kaufmann zufolge sind schamanische Sujets bei Handelskunstobjekten Ausdruck einer zerrütteten traditionellen Sozialstruktur, da sakrale Objekte zu profanen Souvenirs transformiert wurden.

Ein differenzierteres Bild hingegen zeichnet Blackman (1976:409). Ihrer Ansicht nach kann Akkulturation durchaus auch einen kreativen Prozess darstellen. Das Beispiel der indigenen Kulturen der Nordwestküste, die alte und neue Kulturelemente kreativ unter enormen äußerem Druck verbanden, widerlegt Spicers (1961:530) Theorie, dass die Inkorporation allochthoner Kulturelemente nicht unter den Bedingungen des gelenkten Wandels möglich ist.

Als Ergebnis bleibt auch festzuhalten, dass die indigene Bevölkerung zur Zeit des Pelzhandels nicht mit der gesamten Bandbreite der westlichen Kultur konfrontiert war und dabei nur mit

einer kleinen Zahl der Repräsentanten der fremden Kultur Kontakt hatte. Diese Bedürfnisse konnten anfänglich mit den bereits bestehenden sozialen Institutionen befriedigt werden. So orientierten sich kommerzielle Transaktionen am indigenen zeremoniellen Protokoll, wobei die indigene Bevölkerung schon sehr früh die Führung im Handel übernommen hatte (Fisher 1992:23). Darüber hinaus konnte die indigene Bevölkerung durch "kulturelle Siebung" selbst bestimmen, welche Kulturelemente mit den Werten ihrer Gesellschaft vereinbar waren. Hinsichtlich der Aufnahme bzw. Ablehnung neuer Elemente in das kulturelle Repertoire war der bereits oben beschriebene Prestigefaktor von Bedeutung. Nicht zu unterschätzen ist in dieser Hinsicht der 'Konservatismus' der indigenen Kulturen. So gelang es den Russen beispielsweise nicht, kulturelle Institutionen wie die Sklaverei und Kriegsführung bei den Tlingit einzudämmen, geschweige denn abzuschaffen (Kan 1989:29).

Festzuhalten bleibt insgesamt, dass die europäischen und amerikanischen Handelsgüter sicher nicht existentiell waren. Eisen, Waffen und Textilien stellten jedoch nützliche Errungenschaften dar. Ein Großteil der Objekte waren Luxusartikel, die nur einer kleinen Schicht vorbehalten waren (Cole and Darling 1990:131). Wie Gibson treffend charakterisierte, brachte der Pelzhandel materiellen Wohlstand und noch größeren Reichtum für die adlige Elite (Gibson 1992:269).

Aufschlussreich ist, dass kulturvergleichende Untersuchungen ähnliche Phänomene verzeichnen. Zahlreiche ethnographische und archäologische Sammlungen beweisen, dass dem Exotischen bzw. dem Fremden immer ein sehr hoher Stellenwert beigemessen wurde. So kann die modische Aufgeschlossenheit der indigenen Bevölkerung Nordamerikas beispielsweise mit der Begeisterung der Briten für "Chinoiserie" während des 18. Jahrhunderts oder auch Importe aus Indien und anderen exotischen Orten, während der Zeit des Viktorianischen Zeitalters, gleichgesetzt werden. Überdies brachte die indigene Bevölkerung ihren Status im gesamten indigenen Nordamerika nicht nur durch den Besitz und die Schaustellung von Handelsgütern, sondern auch durch die Inkorporation neuer exotischer Motive und Formen zum Ausdruck. Dies wird z.B. besonders in der Perlstickerei der Plains-Gruppen deutlich (Berlo und Philips 1998:29f).

In diesem Zusammenhang bleibt daher zu hoffen, dass zukünftig multikulturellen Objekten und den innovativen Elementen einer Kultur eine positivere Beachtung geschenkt wird und europäisch beeinflusste Objekte als eine wissenschaftliche Herausforderung betrachtet werden.

Dass gerade in der Region der Nordwestküste die Begegnung mit dem Fremden kreativ und dynamisch in die indigene Welt integriert werden konnte, ist aus der Sicht des "Change Managements" dh. des gezielt herbeigeführten Strukturwandels von wirtschaftlichen Organisationen kaum erstaunlich. Die Implementierung von *Change-Management-Prozessen* hat erwiesen, dass ein von "oben", vom "Top-Management", gelenkter Wandel Voraussetzung für eine erfolgreiche Umsetzung ist. Bei diesen "Top-Down"-Prozessen sind "Sponsoren" entscheidend, genauer gesagt Personen, die die Autorität und Ressourcen besitzen, um diesen Wandel zu initiieren und in die Organisation zu tragen. Im Falle der Tlingit und Haida fand ein "Top-down"-Prozess statt, wobei das Top-Management bzw. die Sponsoren des Wandels mit der indigenen Elite gleichgesetzt werden könnte. Vielleicht ist dies eine weitere Bestätigung der bereits am Anfang der vorliegenden Arbeit erwähnten Charakterisierung, dass die Nordwestküstengruppen auch als die "Kapitalisten" des indigenen Nordamerikas bezeichnet wurden. Letztendlich ermöglichten gerade eben diese "wirtschaftliche Intelligenz" sowie die reziproke Beziehung zwischen Kunst und Wirtschaft, dass die indigene Kunst erfolgreich kommerzialisiert und revitalisiert wurde, sich sogar auf dem internationalen Kunstmarkt erfolgreich durchsetzen konnte und bis zum heutigen Tag einen beachtlichen Wirtschaftssektor darstellt. Dieser rasante Wandel der indigenen Kunst, der mit dem Verkauf von Handelskunstobjekten zur Zeit Malaspinas begann und sich zu einem Multi-Million-Dollar-Business entwickelte, kann nicht ohne Bezugnahme auf die Geschichte des Wandels verstanden werden.

Diese Wandlungsprozesse bestimmen auch die aktuelle Entwicklung der zeitgenössischen Nordwestküstenkunst. Ähnlich wie vor über 200 Jahren experimentieren Künstler mit innovativen Materialien, Techniken und Formen. Das Schema der Vergangenheit scheint sich, wie Brown (1998:190) treffend konstatiert, zu wiederholen. Ebenso wie damals beschreitet eine kleine Zahl von Künstlern neue Wege und inspiriert andere Künstler ihnen zu folgen. Diese Innovationsbereitschaft bzw. kulturelle Offenheit findet eine meisterhafte Umsetzung in den Werken des Nuu-chah-nulth-Künstlers Joe David, der skulpturale Formen der Nordwestküste mit Maori-Tätowierungs-Motiven in Holz und Bronze vereint. Wie die Geschichte der Nordwestküste bewiesen hat, werden wir hoffentlich noch vielen spannenden Entwicklungen entgegensehen...

There will be no last word on this subject until the last Northwest Coast artist lay down their paintbrushes for the last time (Brown 1998:190).

## 9. LITERATURVERZEICHNIS

Abott, Donald N.

- 1981 The World is as Sharp as a Knife. An Anthology in Honour of Wilson Duff. Victoria.

Ames, Michael

- 1981 Museum Anthropologists and the Arts of Acculturation on the Northwest Coast. B.C. Studies 43(3):3-14.

Arima, Eugene Y. und Edward C. Hunt

- 1975 Making Masks: Notes on Kwakiutl "Tourist Mask" Carving. Contributions to Canadian Ethnology. National Museum of Man. Mercury Series. Ethnology Service Papers 31:67-128. Ottawa.

Barbeau, Charles M.

- 1930 The Origin of Floral and Other Designs Among the Canadian and Neighboring Indians. Proceedings of the Twenty-Third Congress of Americanists. New York.
- 1931 Totem Poles: A Recent Native Art of the Northwest Coast of America. Annual Report of the Smithsonian Institution for the Year 1931:559-570.
- 1939 Indian Silversmiths on the Pacific Coast. Mémoires La Société Royale Canada Sect.I. Transactions of the Royal Society of Canada Sec.II 3<sup>rd</sup> series, vol. XXXIII-section II: 23-28.

Beresford, William

- 1968 A Voyage Around the World: But More Particularly to the North-west Coast of America Performed in 1785, 1786, 1787, and 1788, in the King George and Queen Charlotte .... George Doxon. Bibliotheca Australiana No. 37, New York.

Berlo, Jane Catherine

- 1992 The Early Years of Native American Art History. The Politics of Scholarship and Collecting. Seattle und London.

Berlo, Janet Catherine und Ruth B. Philips

- 1998 Native North American Art. Oxford History of Art. Oxford und New York.

Black, Lydia T.

- 1988 The Story of Russian America. In: Fitzhugh, William W. und Aron Crowell (Hg.).

1997 A Good and Faithful Servant. The Year of Saint Innocent. An Exhibit Commemorating the Bicentennial of the Birth of Ioann Veniaminov. 1797-1997. University of Alaska. Fairbanks.

1999 Russian America: A Place to Start. *Alaska Geographic* 26(4):4-10.

Blackburn, Julia

1979 The White Man: The First response of Aboriginal Peoples to the White Man. London.

Blackman, Margaret B.

1976 Creativity in Acculturation: Art, Architecture and Ceremony from the Northwest Coast. *Ethnohistory* 23(4):387-413.

1982 During My Time: Florence Edenshaw Davidson, a Haida Woman. Seattle und London.

Blee, Catherine H.

1989 The Archeology of a Russian Hospital Trash Pit. In: Pierce, Richard A. (Hg.) 1990a.

Boas, Franz

1897 The Decorative Art of the Indians of the North Pacific Coast. *Bulletin of the American Museum of Natural History* 9:123-176.

1907 Notes on the Blanket Designs. In: George T. Emmons (Hg.) 1907.

1927 Primitive Art. Cambridge

Bolz, Peter und Hans-Ulrich Sanner

1999 Native American Art: The Collections of the Ethnological Museum Berlin. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Seattle, London und Vancouver.

Brown, Steven

1995 The Spirit Within: Northwest Coast Native Art from the John H. Hauberg Collection at the Seattle Art Museum. New York.

1996 Collecting Northwest Coast Art Today. *New England Antiques Journal* 15(2):16-20. Massachusetts.

1997 Formlines Changing Form: Northwest Coast Art as an Evolving Tradition. *American Indian Art Magazine* 22(2):62-73,81,83.



- 1998 *Native Visions: Evolution in Northwest Coast Art from the Eighteenth through the Twentieth Century*. Seattle und London.
- 1999 *Northwest Coast*. In: Vincent, Gilbert T., Sherry Brydon und Ralph T. Coe (Hg.).
- 2000a *Spirits of the Water: Native Art Collected on Expeditions to Alaska and British Columbia, 1774-1910*. Seattle, London, Vancouver und Toronto.
- 2000b *Turning the Tables: The Influence of Nineteenth-Century Southern Design Styles on the Northern Northwest Coast*. *American Indian Art Magazine* 25(3):48-56.

Bunn-Marcuse, Kathryn

- 2000 *Northwest Coast Silver Bracelets and the Use of Euro-American Designs*. *American Indian Art Magazine* 25(4):66-80.

Burland Cotti, A. und Werner Forman

- 1968 *So sahen sie uns: Das Bild der Weißen in der Kunst der farbigen Völker*. Wien und München.

Candelaria Gary

- 1995 *The History and Symbolism of the Double-Headed Eagle*. In: Foster, Mary und Steve Henrikson (Hg.).

Carlton, Rosemary

- 1999 *Sheldon Jackson: The Collector*. Alaska State Museums. Juneau

Carpenter, Edmund

- 1975 *Collecting Northwest Coast Art: Introduction to Indian Art of the Northwest Coast*. Seattle und London.

Cohodas, Marvin

- 1992 *Louisa Keyser and the Cohns: Mythmaking and Basket Making in the American West*. In: Jane Catherine Berlo (Hg.).

Cole, Douglas

- 1985 *Captured Heritage: The Scramble for Northwest Coast Artifacts*. Norman.

Cole, Douglas und David Darling

- 1990 *History of the Early Period*. *Handbook of North American Indians* 7:119-135.

Coleman, Daniel, Paul Kaufman und Michael Ray

2000 Kreativität entdecken. München.

Cordwell, Justine M. und Ronald A. Schwarz

1979 *The Fabrics of Culture: The Anthropology of Clothing and Adornment*.  
World Anthropology 85. The Hague, Paris und New York.

Corey, Peter L.

1983 Tlingit Spruce Root Basketry Since 1903. In: Bill Holm (Hg.).

1995 *A Proposed Glossary of Spruce Root Basketry Terms*. Alaska State  
Museums Concepts. Reprint of Technical Paper 3.

1987 *Faces Voices & Dreams: A Celebration of the Centennial of the Sheldon Jackson  
Museum*. Sitka, Alaska. 1888-1988. Seattle und London.

Crumrine, N. Ross und Marjorie Halpin

1983 *The Power of Symbols: Masks and Masquerade in the Americas*. Vancouver.

Dauenhauer, Nora Marks

1995 Tlingit At.óow: Traditions and Concepts. In: Steve Brown (Hg.).

2000 Tlingit At.óow. In: Fair Susan W. und Rosita Worl (Hg.).

Dauenhauer, Nora Marks und Richard Dauenhauer

1987 *Haa Shuká, Our Ancestors: Tlingit Oral Narratives*. Classics of Tlingit  
Oral Literature 1. Seattle, London und Juneau.

Davidson, Robert

1978 *Three Sides to a Coin: A Haida Viewpoint*. Canadian Conservation Institute.  
National Museums of Canada 3:10-12.

Dawson, George M.

1880 *Report on the Queen Charlotte Islands, 1878*. Geological Survey  
of Canada. Report of Progress for 1878-1879. Montreal.

Dean, Jonathan R.

1995 "Uses of the Past" on the Northwest Coast: The Russian American  
Company and Tlingit Nobility, 1825-1867. *Ethnohistory* 42 (2):265-302.

De Laguna, Frederica de

1972 Under Mount Elias: The History and Culture of the Yakutat Tlingit. Smithsonian Contribution to Anthropology 7 (3 parts). Washington.

1988 Tlingit: People of the Wolf and Raven. In: Fitzhugh, William W. und Aron Crowell (Hg.).

Laguna, Frederica de, Francis A Riddell, Donald F. McGeein, Kenneth S. Lane, J. Arthur Freed und Carolyn Osborne

1964 Archeology of the Yakutat Bay Area, Alaska. Smithsonian Institution. Bureau of American Ethnology Bulletin 192.

Devermann, Hermann

1994 Die Völkerkundliche Sammlung. Staatliches Museum für Naturkunde und Vorgeschichte Oldenburg die Völkerkundliche Sammlung. Oldenburg (unpubl.).

Devine, Sue E.

1982 Spruce Root Hats of the Tlingit, Haida and Tsimshian. American Indian Basketry 2(2):20-26. Oregon.

Dockstader, Frederick J.

1993 Weaving Arts of the North American Indian. New York.

Drew, Leslie und Doug Wilson

1979 Argillite Art of the Haida. Vancouver.

Driver, Harold E.

1961 Indians of North America. Chicago.

Drucker, Philip

1950 Culture Element Distributions, XXVI: Northwest Coast. University of California Anthropological Records 9(3):157-294.

1955 Indians of the Northwest Coast. New York.

Duff, Wilson

1975 Images: Stone:B.C.: Thirty Centuries of Northwest Coast Indian Sculpture. Seattle und London.

Duncan, Kate C.

- 1989 Northern Athapaskan Art: A Beadwork Tradition. Seattle und London.
- 2000 1001 Curious Things. Ye Olde Curiosity Shop and Native American Art. Seattle und London.

Dunmore, John

- 1994 The Journal of Jean-François de Galaup de la Pérouse 1785-1788. Vol. 1. The Hakluyt Society. London.

Dzeniskevich, G.I und L.P. Pavlinskaia

- 1988 Treasures of the Neva: The Russian Collections. In: Fitzhugh, William W. und Aron Crowell (Hg.).

Emmons, George T.

- 1903 The Basketry of the Tlingit. Memoirs of the American Museum of Natural History 3(2):229-277. New York.
- 1907 The Chilkat Blanket; With Notes on the Blanket Designs by Franz Boas. Memoirs of the American Museum of Natural History 3 (4):329-401. New York.
- 1908 Copper Neck-Rings of Southern Alaska. American Anthropologist, n.s. 10(4):644-649.
- 1908a The Use of the Chilkat Blanket. The American Museum Journal 8(5):65-71.
- 1911 Native Account of the Meeting Between La Pérouse and the Tlingit. American Anthropologist, n.s. 13:294-298.
- 1914 Portraiture among the North Pacific Coast Tribes. American Anthropologist 16(1):59-67.
- 1916 The Whale House of the Chilkat. Anthropological Papers of the American Museum of Natural History 19(1):1-33. New York.
- 1991 The Tlingit Indians. Frederica de Laguna (Hg.). American Museum of Natural History, Anthropological Papers 70. Vancouver, Toronto und New York.

Fair, Susan W. und Rosita Worl

- 2000 Celebration 2000. Restoring Balance Through Culture. Sealaska Heritage Foundation. Juneau.

Fast, Edward

- 1869 Catalogue of Antiquities and Curiosities Collected in the Territory of Alaska. New York.

Feest, Christian F.

- 1994 Native Art of North America. London.  
1997 Transformations of a Mask: Confidential Intelligence from the Lifeway of Things. Baessler-Archiv. Beiträge zur Völkerkunde. Neue Folge XLVI:255-293.

Fisher, Robin

- 1992 Contact and Conflict. Indian-European Relations in British Columbia, 1774-1890. Vancouver.

Fitzhugh, William W. und Aron Crowell

- 1988 Crossroads of Continents. Cultures of Siberia and Alaska. Washington.

Foster, Mary und Steve Henrikson

- 1995 Symbols of Russian America: Imperial Crests and Possession Plates in North America. Alaska State Museums Concepts. Reprint of Technical Paper 5:1-8.

Frohman Trading Co.

- 1902 Alaska, California and Northern Indian Baskets and Curios. Wholesale and Retail. Portland.

Garfield, Violen E. und Linn A. Forrest

- 1996 The Wolf and the Raven: Totem Poles of Southeastern Alaska. Seattle und London.

Gennep, Arnold van

- 1986 The Rites of Passage. Chicago.

Gerhards, Eva

- 1989 Indianische Souvenirkunst des 19. Jahrhunderts: Einige Argillitschnitzereien der Haida aus dem Staatlichen Museum für Völkerkunde München. Münchner Beiträge für Völkerkunde 2:249-266.

Gibson, James R.

- 1992 Otter Skins, Boston Ships, and China Goods: The Maritime Fur Trade of the Northwest Coast 1785-1841. Seattle.

Giles, Vesta

- 1998 Carver Charles Edenshaw Haida. *Indian Artist* (fall):42-43.

Gogol, John M.

- 1982 Indian, Eskimo, and Aleut Basketry of Alaska. *American Indian Basketry* 2(2): 4-11. Oregon.

Golovin, Pavel N.

- 1983 *Civil and Savage Encounters*. Oregon Historical Society. Portland.

Graburn, Nelson H.

- 1976 *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. Berkeley.

Graburn, Nelson H.H., Molly Lee und Jean-Loup Rouselot

- 1996 *Catalogue Raisonné of the Alaska Commercial Company Collection, Phoebe Hearst Museum of Anthropology*. University of California Publications in Anthropology 21. Berkeley.

Grenville, Bruce

- 1998 Introduction. In: Peter Macnair et al. (Hg.).

Guédon, Marie-Françoise

- 1984 *Tsimshian Shamanic Images*. In: Margaret Seguin (Hg.).

Gunter, Erna

- 1956 *The Social Disorganization of the Haida as Reflected in Their Slate Carving*. *Davidson Journal of Anthropology* 2:145-153. Seattle.
- 1966 *Art in the Life of the Northwest Coast Indian, with a Catalogue of the Rasmussen Collection of Northwest Indian Art at the Portland Art Museum*. Portland.
- 1972 *Indian Life on the Northwest Coast of North America, as Seen by the Early Explorers and Fur Traders During the Last Decades of the Eighteenth Century*. Chicago.

Haberland, Wolfgang

- 1979 *Donnervögel und Raubwal*. *Indianische Kunst der Nordwestküste Nordamerikas*. Museum für Völkerkunde. Hamburg.

Halliday, Jan und Patricia J. Petrivelli

- 1998 Native Peoples of Alaska: A Traveler's Guide to Land, Art, and Culture. Seattle.

Halpin, Marjorie

- 1981 Seing in Stone: Tsimshian Masking and the Twin Stone Masks. In: Donald Abott (Hg.).

Harkin, Michael

- 1988 History, Narrative, and Temporality: Examples from the Northwest Coast. Ethnohistory 35: 99-130.

Harris, A.S.

- 1995 Sitka Spruce Roots Used in Basketry. Alaska State Museums Concepts. Reprint of Technical Paper 4.

Harris, Nancy

- 1983 Reflections on Northwest Coast Silver. In: Bill Holm (Hg.).

Harrison, Charles

- 1925 Ancient Warriors of the North Pacific: The Haidas, Their Laws, Customs and Legends, with some Historical Account of the Queen Charlotte Islands. London.

Hartmann, H.G.

- 1871 Das Vaterländische Museum zu Dorpat oder die Sammlungen der gelehrten estnischen Gesellschaft und des Central-Museum vaterländischer Alterthümer der kaiserlichen Universität zu Dorpat. Dorpat

Haycox, Stephen, James Barnett und Caedmon Liburd

- 1997 Enlightenment and Exploration in the North Pacific 1741-1805. Seattle und London.

Hazard, Daniel L.

- 1909 Results of Observations made at the Coast and Geodetic Survey Magnetic Observatory at Sitka, Alaska, 1902-1904. Department of Commerce and Labor Coast and Geodetic Survey. Washington.

## Henrikson, Steve

- 1993 Terrifying Visages: War Helmets of the Tlingit Indians. *American Indian Art Magazine* 19(1):48-59.
- 1994 Museum Collections Advisory Committee. Acquisition Report: Russian Cocked Hat and Kaftan. Juneau (unpubl.).
- 1999 Possession Plates. *Alaska Geographic* 26(4):66-67.

## Henry, John Frazier

- 1984 Early Maritime Artists of the Pacific Northwest Coast, 1741-1841. Seattle und London.

## Hinckley, Ted C.

- 1996 The Canoe Rocks. *Alaska's Tlingit and the Euroamerican Frontier, 1800-1912*. Lanham, New York und London.

## Hinsley, Curtis M., Jr.

- 1981 Savages and Scientists: The Smithsonian Institution and the Development of American Anthropology 1846-1910. Washington.

## Hirabayashi, Joanne

- 1953 The Chilkat Weaving Complex. *Davidson Journal of Anthropology* 1:43-61.

## Holm, Bill

- 1965 Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form. Seattle und London.
- 1982 A Wooling Mantle Neatly Wrought. The Early Historic Record of Northwest Coast Pattern-Twined Textiles. 1784-1850. *American Indian Art Magazine* 8(1):34-47.
- 1983 The Box of Daylight. Northwest Coast Indian Art. Vancouver.
- 1987 Spirit and Ancestor: A Century of Northwest Coast Indian Art at the Burke Museum. Burke Museum Monograph 4. Seattle und London.
- 1987a The Head Canoe. In: Peter Corey (Hg).
- 1988 Art and Culture Change at the Tlingit-Eskimo Border. In: Fitzhugh, William W, und Aron Crowell (Hg.).
- 2000 Function of Art in Northwest Coast Indian Culture. In Steve Brown (Hg.) 2001.



Holmberg, Heinrich J.

- 1855 Ethnographische Skizzen über die Völker des Russischen Amerika I. Helsinki.

Hoover, Alan L.

- 1995 Charles Edenshaw: His Art and Audience. *American Indian Art Magazine* 20(3):44-53.

Hornung, Clarence P.

- 1978 *The American Eagle in Art and Design*. New York.

Inglis, Robin

- 1997 Lapérouse 1786: A French Naval Visit to Alaska. In.: Stephen Haycox et al..

Inverarity, Robert Bruce

- 1950 *Art of the Northwest Coast Indians*. Berkeley. Los Angeles und London.

Jacobs, Marc, Jr.

- 1990 Early Encounters Between the Tlingit and the Russians. In: Pierce Richard A. (Hg.)

Jahn, Jens

- 1983 *Colon. Das schwarze Bild vom weißen Mann*. München.

Jeness, Diamond

- 1934 Indian Vikings of the North West Coast. *Canadian Geographical Journal* 8(5):225-246.

Johnson, Harmer

- 2000 Auction Block. *American Indian Art Magazine* 26(1):20-25.

Jonaitis, Aldona

- 1978 Land Otters and Shamans: Some Interpretations of Tlingit Charms. *American Indian Art Magazine* 4(1):62-66.

- 1982 Sacred Art and Spiritual Power: An Analysis of Tlingit Shaman's Masks. In: Mathews, Zena P. und Aldona Jonaitis (Hg.).

- 1986 *Art of the Northern Tlingit*. Seattle und London.

- 1988 From the Land of the Totem Poles: The Northwest Coast Indian Art Collection at the Museum of Natural History. Seattle und London.
- 1990 Women, Marriage, Mouths and Feasting: Symbolism of Tlingit labrets. In: O.P. Joshi.
- 1995 A Wealth of Thought: Franz Boas on Native American Art. Seattle und London.
- 1998 Looking North: Art from the University of Alaska Museum. Seattle und London.
- 1999 Northwest Coast Totem Poles. In: Philips, Ruth B. und Christopher B. Steiner (Hg.).

Jones, Joan M.

- 1968 Northwest Coast Basketry and Culture Change. Thomas Burke Memorial Washington State Museum. Research Reports 1. Seattle.

Jones, Livingston F.

- 1970 A Study of the Thlingets of Alaska. In: Weston La Barre (Hg.).

Jopling, Carol F.

- 1989 The Coppers of the Northwest Coast Indians: Their Origin, Development, and Possible Antecedents. Transactions of the American Philosophical Society 79(1). Philadelphia.

Joshi, O.P.

- 1992 Marks and Meaning: Anthropolgy of Symbols. Jaipur.

Kamenskii, Archimandrite Anatolii

- 1985 Tlingit Indians of Alaska. Fairbanks.

Kan, Sergei

- 1990 Symbolic Immortality: The Tlingit Potlatch of the Nineteenth Century. Washington und London.
- 1991 Shamanism and Christianity: Modern-Day Tlingit Elders Look at the Past. Ethnohistory 38(4):363-387.
- 1999 Memory Eternal: Tlingit Culture and Russian Orthodox Christianity through Two Centuries. Seattle und London.

Kaplan, Susan A. und Kristin J. Barsness

- 1986 Raven's Journey: The World of Alaska's Native People. The University Museum, University of Pennsylvania. Philadelphia.

Karin, Thea

- 1994 Estland: Kulturelle und landschaftliche Vielfalt in einem historischen Grenzland zwischen Ost und West. Köln.

Katz, Adria H.

- 1986 The Raven Cape, A Tahitian Breastplate Collected by Louis Shotridge. In: Kaplan Susan A. und Kristin J. Barsness (Hg.).

Kaufmann, Carol N.

- 1969 Changes in Haida Indian Argillite Carvings: 1820-1910. Dissertation, Department of Art History, University of California, Los Angeles. Ann Arbor University Microfilms.
- 1976 Functional Aspects of Haida Argillite Carving. In: Nelson H. Graburn (Hg.).

Keali' inohomoku, Joann W.

- 1979 You Dance What You Wear, and You Wear Your Cultural Values. In: Cordwell, Justine M. und Ronald A. Schwarz (Hg.).

Keithan, Edward L.

- 1954 Human Hair as a Decorative Feature in Tlingit Ceremonial Paraphernalia. Anthropological Papers of the University of Alaska 3(1):17-20.
- 1963 Monuments in Cedar: The Authentic Story of the Totem Pole. Seattle.

King, Jonathan C.H.

- 1979 Portrait Masks from the Northwest Coast of America. London.
- 1999 First Peoples First Contacts: Native Peoples of North America. Cambridge Massachusetts.

Kissel, Mary Lois

- 1916 A New Type of Spinning in North America. American Anthropologist, n.s. 18:264-271.
- 1929 Organized Salish Blanket Pattern. American Anthropologist, n.s. 31:85-88.

Klein, Laura

- 1980 Contending with Colonization: Tlingit Men and Women in Change. In: Leacock, Eleanor B. und Mona Etienne (Hg.).

Knotel, Herbert und Herbert Sieg

- 1980 Uniforms of the World: A Compendium of Army, Navy, and Air Force Uniform, 1700-1937. New York.

Kohl, Karl Heinz

- 1991 Über den Umgang mit Fremden: Ethnologische Beobachtungen in Ost Flores. Zur Relevanz des Fremden. *Kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1:98-113.
- 1993 Ethnologie – die Wissenschaft vom kulturell Fremden. Eine Einführung. München.

König, Viola

- 1993 Auf den Spuren deutscher Entdecker und Forscher in Russisch Amerika. Alaska und die Nordwestküste im Spiegel alter völkerkundlicher Sammlungen in Bremen und Niedersachsen. *Tendenzen 93 (Jahrbuch II des Übersee-Museums):27-66.*

Kramer, Pat

- 1995 An Altitude Super Guide: Totem Poles. Vancouver.

Krause, Aurel

- 1885 Die Tlingit-Indianer. Jena.

Krauss, Michael E. und Victor K. Golla

- 1981 Northern Athapascan Languages. *Handbook of North American Indians* 6:67-85.

Krickeberg, Walter

- 1925 Malereien auf ledernen Zeremonialkleidern der Nordwestamerikaner. *Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst* 1:140-150. Leipzig.

Kriegk, Georg Ludwig

- 1853 Verzeichniss der im Museum der Senckenbergischen naturforschenden Gesellschaft aufgestellten Sammlungen. Ethnographische Gegenstände. Frankfurt am Main.

Kroeber, Alfred L.

American Culture and the Northwest Coast. *American Anthropologist*  
25(1):1-20.

1939 Cultural and Natural Areas of North America. University of California  
Publications in American Archaeology and Ethnology 38. Berkeley.

La Barre, Weston

1970 Landmarks in Anthropology. A Series of Reprints in Cultural Anthropology.  
New York.

Landström, Björn

1973 Das Schiff. Vom Einbaum zum Atomboot. Rekonstruktionen in Bild und Wort.  
Stockholm.

Leacock Eleanor, B. und Mona Etienne

1980 Women and Colonization. *Anthropological Perspectives*. New York.

Lee, Molly

1981 Pacific Eskimo Spruce Root Baskets. *American Indian Art Magazine*  
6(2):66-73.

1991 Appropriating the Primitive: Turn-of-the Century Collection and Display  
of Native Alaskan Art. *Arctic Anthropology* 28(1):6-15.

1999 Tourism and Taste Cultures: Collecting Native Art in Alaska at the Turn  
of the Twentieth Century. In: Philips, Ruth B. und Christopher B. Steiner (Hg.).

Lee, Molly und Nelson H.H. Graburn

1986 Commerce and Curios. *Lowie Museum of Anthropology*. Berkeley.

Lenz, Mary Jane

1989 Myth and Memory at Lituya Bay. In José Luís Peset (Hg.).

Levin, Daniel T.

2000 Race as a Visual Feature: Using Visual Search and Perceptual  
Discrimination Tasks to Understand Face Categories and the Cross-  
Race Recognition Deficit. *Journal of Experimental Psychology: General*.  
Vol. 129:1-37.

Lévi-Strauss, Claude

1977 Der Weg der Masken. Frankfurt am Main.

Lips, Julius

1937 The Savage Hits Back. New Haven.

Lobb, Allan

1990 Indian Baskets of the Pacific Northwest and Alaska. Portland.

Lohse, E.S. und Frances Sundt

1989 History of Research: Museum Collections. Handbook of North American Indians 7: 88-98.

Longacre, William A., James M. Skibo, Miriam T. Stark

1991 Ethnoarchaeology at the Top of the World: New Ceramic Studies Among the Kalinga of Luzon:4-16.

Longfish, Georg c. und David W. Penney

1994 Native American Art. Hong Kong.

MacCallum, Spencer

1969 Art of the Northwest Coast. Princeton University Art Museum. Princeton .

MacDonald, George F.

1983 Haida Monumental Art. Vancouver.

1996 Haida Art. Seattle und London.

Macnair, Peter

1998 Power of the Shining Heavens. In: Macnair et al. (Hg.).

Macnair, Peter und Alan Hoover

1984 The Magic Leaves: A History of Haida Argillite Carving. British Columbia Provincial Museum. Special Publication 7. Victoria.

Macnair, Peter, Robert Joseph, Bruce Grenville

- 1998 Down from the Shimmering Sky: Masks of the Northwest Coast. Vancouver.

Malin, Edward

- 1978 A World of Faces. Portland.

Malloy, Mary

- 1986 Souvenirs of the Fur Trade 1799-1832. The Northwest Coast Indian Collection of the Salem East India Marine Society. American Indian Art Magazine 11(4):30-36,74.
- 2000 Souvenirs of the Fur Trade: Northwest Coast Indian Art and Artifacts Collected by American Mariners 1788-1844. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology Harvard University. Cambridge.

Mason, Tufton Otis

- 1904 American Indian Basketry. New York.

Mathews, Zena P. und Aldona Jonaitis

- 1982 Native North American Art History: Selected Readings. Palo Alto.

Maurer, Evan M.

- 1979 Symbol and Identification in North American Indian Clothing. In: Cordwell, Justine M. und Ronald A. Schwarz (Hg.).

Mauzé, Marie

- 1998 Bill Reid (1920-1998). European Review of Native American Studies. 12 (2):11-14.

McClellan, Catharine

- 1964 Culture Contacts in the Early Historic Period in the Northwest. Arctic Anthropology 2(2):3-15.
- 1970 Indian Stories about the First Whites in Northwestern America. In: Ethnohistory in Southwestern Alaska and the Southern Yukon. Method and Content. Studies in Anthropology 7. Lexington.

McFeat, Tom

- 1965 Indians of the North Pacific Coast: Studies in Selected Topics. The Carleton Library 25. Toronto.

Meares, John

- 1967 Voyages Made in the Years 1788 and 1789 from China to the North West Coast of America: With an Introductory Narrative of a Voyage Performed in 1786, from Bengal, in the Ship Nootka. New York.

Middleton, John

- 1996 Clothing in Colonial Russian America: A New Look. Alaska History 44. Kingston und Fairbanks.

Miller, Polly

- 1967 Lost Heritage of Alaska: The Adventure and Art of the Alaskan Coastal Indians. Graphics by Leon G. Miller. Cleveland.

Mochon, Marion J.

- 1966 Masks of the Northwest Coast. Milwaukee Public Museum Publications in Primitive Art 2. Milwaukee.

Moss, Madonna L.

- 1993 Shellfish, Gender, and Status on the Northwest Coast: Reconciling Archeological, Ethnographic, and Ethnohistorical Records of the Tlingit. American Anthropologist 95 (3):631-652.

Muir, John

- 1994 Travels in Alaska. Boston.

Munro, Alan R., Ellen H. Hays, Bette Hulbert, Barry J. McWayne

- 1982 Preliminary Report: European Inventory Project. Alaska Division of State Libraries and Museums. Alaska State Museum. Juneau.

Nesbitt, James K.

- 1965 Salty, Old Sailor ("Willie" Mitchell) and Lovable Nurse: All Victoria Mourned Their Passing. Victoria Colonist Monday, April 5. Victoria.

Niblack, Albert P.

- 1890 The Coast Indians of Southern Alaska and Northern British Columbia. U.S. National Museum, Annual Report for 1887-88:225-386. Washington.

Norris, Graham E.

- 1983 Colon im Kontext. In: Jens Jahn 1983 (Hg.)



Olson, Ronald L.

- 1928 The Possible Middle American Origin of Northwest Coast Weaving. *American Anthropologist* 31:114-121.
- 1967 *Social Structure and Social Life of the Tlingit Indians in Alaska*. University of California Anthropological Records 26. Berkeley.

Ostrowitz, Judith

- 2001 Dancing as Clan, Nation and World System at Celebration. *American Indian Art Magazine* 26(2): 62-73.

Pagano, Rosanne

- 1999 The Alaska Purchase. *Alaska Geographic* 26(4):68-82.

Pagano Rosanne und Joan Antonson

- 1999 A Chronology of Russian America. *Alaska Geographic* 26(4):18-23

Pasco, Katie

- 1994 The Critical Chilkat: Understanding And Appreciating Chilkat Weaving. *American Indian Art Magazine* 19(3):58-68.
- 1997 The Tsimshian Connection in Weaving the Painted Formline. *American Indian Art Magazine* 22(2):44-51.

Paul, Frances

- 1990 *Spruce Root Basketry of the Alaska Tlingit*. Sheldon Jackson Museum. Sitka.

Pernicka, Ernst

- 1990 Gewinnung und Verbreitung der Metalle in prähistorischer Zeit. *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz* 37 (1):21-129.

Peset, José Luis

- 1989 *Culturas de la costa noroeste de América*. Madrid.

Phillips Ruth B. und Christoper B. Steiner

- 2000 *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley, Los Angeles und London.

Pierce, Richard A.

- 1990 Russian America: A Biographical Dictionary. Alaska History No. 33. Kingston, Fairbanks.
- 1990a Russia in North America. Proceedings of the 2nd International Conference on Russian America. Kingston, Ontario und Fairbanks, Alaska.

Pollock, Donald

- 1995 Masks and the Semiotics of Identity. Journal of the Royal Anthropological Institute 1(3):581-597. London.

Porter, Frank W.III

- 1990 The Art of Native American Basketry: A Living Legacy. Contributions to the Study of Anthropology 5. New York, Westport, Connecticut und London.

Quimby, Georg I

- 1948 Culture Contact on the Northwest Coast, 1785-1795. American Anthropologist, n.s. 50(2):247-255.
- 1985 Japanese Wrecks, Iron Tools, and Prehistoric Indians of the Northwest Coast. Arctic Anthropology 22(2):7-15.

Raabe, Eva Ch.

- 1992 Mythos Maske: Ideen, Menschen, Weltbilder. Roter Faden zur Ausstellung 19. Museum für Völkerkunde. Frankfurt am Main.

Radloff, Leopold

- 1858 Einige Nachrichten über die Sprache der Kaiganen. Bulletin de la Classe des Sciences Historiques, Philologiques et Politiques de L'Académie Impériale des Science. Tome XV:307-331. St. Petersburg.

Ray, Dorothy Jean

- 1981 Aleut and Eskimo Art: Tradition and Innovation in South Alaska. Seattle und London.

Raymond, J.S., B. Loveseth, C. Arnold und G. Reardon

- 1975 Primitive Art and Technology. Archaeological Association. Department of Archaeology, University of Calgary. Alberta.

Rennick Penny

- 1993 Southeast Alaska. Alaska Geographic 20(2). Anchorage.

Rickenbach, Judith

- 2001 Tlingit: Alte indianische Kunst aus Alaska. Meisterwerke aus der Kunstammer des Zaren Peter des Grossen, Museum für Anthropologie und Ethnographie der Russischen Akademie der Wissenschaften, St. Petersburg, Russland. Museum Rietberg Zürich. Zürich.

Rickman, David W.

- 1991 Costume and Cultural Interaction in Russian America. In: Richard A. Pierce (Hg.).

Riederer, Josef

- 1986 Archäologie und Chemie: Einblicke in die Vergangenheit. Ausstellung des Rathgen-Forschungslabors SMPK. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin.

Roach, Mary Ellen und Joanne B. Eicher

- 1978 The Language of Personal Adornment. In: Cordell, Justine M. und Ronald A. (Hg.)

Ross, Crumrine, N. und Marjorie Halpin

- 1982 The Power of Symbols. Masks and Masquerade in the Americas. Vancouver.

Samuel Cheryl

- 1982 The Chilkat Dancing Blanket. Seattle  
1985 The Raven's Tail. Vancouver.  
1999 Symbole von Macht und Pracht – 'Rabenschwanz' – und Chilkat-Decken. In: Judith Rickenbach (Hg.).

Schaedler, Karl-Ferdinand

- 1999 Masken der Welt: Sammlerstücke aus fünf Jahrtausenden. München.

Schütz, Alfred

- 1944 The Stranger: An Essay in Social Psychology. The American Journal of Sociology 49:499-507.

Schulze-Thulin, Axel

- 1982 Ferne Völker: Frühe Zeiten. Kunstwerke aus dem Linden-Museum Stuttgart Staatliches Museum für Völkerkunde Band 1. Afrika, Ozeanien, Amerika. Recklinghausen.

- 1986 Geschenke für den Bären. Fünf Bärenskulpturen aus Nordamerika im Lindenmuseum Stuttgart sowie einige Anmerkungen zu urgeschichtlichen Befunden. Tribus 36. Stuttgart.

Schwarz, Ronald A.

- 1979 Uncovering the Secret Vice: Toward an Anthropology of Clothing. In: Cordwell, Justine M. und Ronald A. Schwarz (Hg.).

Seguin, Margaret

- 1984 The Tsimshian Images of the Past: Views for the Present. Vancouver.

Sheehan, Carol

- 1981 Pipes That Won't Smoke: Coal That Won't Burn: Haida Sculpture in Argillite. Glenbow Museum. Calgary, Alberta.

Shotridge, Louis

- 1920 Ghost of Courageous Adventurer. The Museum Journal 11(1):11-27.  
1922 Land-Otter-Man. The Museum Journal 13:55-59.  
1929 The Kaguanton Shark Helmet. The Museum Journal 20:339-343.  
1984 Tlingit Woman's Root Basket. Sheldon Jackson Museum. Sitka.

Simpson, Sir George

- 1847 Narrative of a Journey Round the World, During the Years 1841 and 1842. 2 vols. London.

Spicer, Edward H.

- 1961 Perspectives in American Indian Culture Change. Chicago.

Sproat, Gilbert Malcolm

- 1966 Boatsmanship. In: Tom McFeat (Hg.).

Streck, Bernhard

- 1987 Wörterbuch der Ethnologie. Köln.

Suttles, Wayne

- 1990 Introduction. Handbook of North American Indians 7:1-15.  
1990a Environment. Handbook of North American Indians 7:16-30.

Swanton, John R.

- 1908 Social Conditions, Beliefs, and Linguistic Relationships of the Tlingit Indians. Annual Report of the Bureau of American Ethnology 1904-1905:391-485.
- 1908 Tlingit Myths and Texts. Bureau of American Ethnology, Bulletin 39.

Sweetland Smith, Barbara

- 2000 Science Under Sail: Russia's Great Voyages to America 1728-1867. Anchorage Museum of History and Art in Association with the Anchorage Museum Association. Anchorage.

Sweetland Smith, Barbara und Barnett J. Redmond

- 1990 Russian America: The Forgotten Frontier. Washington.

Teichman, Emil

- 1963 A Journey to Alaska in the Year 1868: Being A Diary of the Late Emil Teichmann. New York.

Thomas, Margaret

- 1995 Fit for a Tlingit King: Russian Garments Provide a Glimpse into Tlingit History. Juneau Empire, April 18:9-11.

Thompson, Judy

- 1991 Some Curious Dresses of the Natives. A Re-Examination of Some Early Garments from the Alaskan Coast. American Indian Art Magazine 16(3):66-78.

Thompson, Laurence C. und M. Dale Kinkade

- 1990 Languages. Handbook of North American Indians 7:30-52.

Thornton, Thomas F.

- 2000 Person and Place: Lessons from Tlingit Teachers. In: Susan W. Fair und Rosita Worl (Hg.).

Turner, Nancy J. und Roy L. Taylor

- 1970 A Review of the Northwest Coast Tobacco Mystery. Syesis 5:249-257. Victoria.

VanDyke, Beth

- 1975 The Development of Gold and Silversmithing on the Northwest Coast: A.D. 1700-1900: In: Raymond, J.S, B. Loveseth, C. Arnold und G. Reardon (Hg.).

Van Gennep, Arnold

1960 The Rites of Passage. Chicago.

VanKirk, Sylvia

1980 Many Tender Ties: Women in Fur Trade Society, 1670-1870. Norman.

VanStone, James W.

1982 Southern Tutchone Clothing and Tlingit Trade. *Arctic Anthropology* 19(1):51-61.

Varjola, Pirjo

1990 The Etholén Collection. The Ethnographic Alaskan Collection of Adolf Etholén and His Contemporaries in the National Museum of Finland. National Board of Antiquities. Helsinki.

Vaughan, Thomas und Bill Holm

1982 Soft Gold. The Fur Trade and Cultural Exchange on the Northwest Coast of America. Oregon Historical Society. Portland.

Verity, Liza

1992 Naval Weapons. London.

Vincent, Gilbert T.

1995 Masterpieces of American Indian Art from the Eugene and Clare Thaw Collection. New York.

Vincent, Gilbert T., Sherry Brydon, Ralph T. Coe

2000 Art of the North American Indians. The Thaw Collection. Fenimore Art Museum, Cooperstown. Seattle und London.

Völger, Gisela

1976 Indianer Nordamerikas: Zirkumpolare Völker. Deutsches Ledermuseum. Katalog Heft 4. Würzburg.

Wade, Edwin L.

1985 The Arts of the North American Indians. Native Traditions in Evolution. New York.

Wardwell, Allen

1986 Objects of Bright Pride: Northwest Coast Indian Art from the American Museum of Natural History. Center for Inter-American Relations. New York.

- 1992 Tangible Visions. Northwest Coast Indian Shamanism and its Art. New York.

Wayman, M.L., J.C.H. King, P.T. Craddock

- 1992 Aspects of Early North American Metallurgy (Departments of Scientific Research and Ethnography). British Museum Occasional Paper 79. London.

Weber, Ronald L.

- 1986 Emmons's Notes on Field Museum's Collection of Northwest Coast Basketry. Field Museum of Natural History. Chicago.
- 1990 Tlingit Basketry, 1750-1950. In: Frank W. Porter (Hg.).

Wessen, Gary

- 1990 Prehistory of the Ocean Coast of Washington. Handbook of North American Indians 7:412-422.

Wherry, Joseph H.

- 1974 Indian Masks and Myths of the West. New York.

Widersspach-Thor, Martine de

- 1981 The Equation of Copper. In: Donald D. Abbot (Hg.).

Wiegand

- 2000 Einfall der Barbaren. Zähneknirschend: Der Louvre zeigt die Kunst der "Primitiven". Frankfurter Allgemeine Zeitung 15.04.2000.

Wike, Joyce Annabel

- 1950 The Effect of the Maritime Fur Trade on Northwest Coast Indian Society. Dissertation. Columbia University. New York. Ann Arbor University Microfilms.

Williams, Suzie L.

- 2000 Chilkat Weaving: Summers and Histories. In: Fair Susan W. und Rosita Worl (Hg.).

Wissler, Clark

- 1917 The American Indian: An Introduction to the Anthropology of the New World. New York.

Witthoft, John und Frances Eyman

- 1969 Metallurgy of the Tlingit, Dene and Eskimo. Expedition 11(3):12-23.

Worl, Rosita

- 2000 The Íxt': Tlingit Shamanism. In: Fair Susan W. und Rosita Worl (Hg.)

Wright, Robin K.

- 1979 Haida Argillite Ship Pipes. American Indian Art Magazine 5(1):40-47.
- 1980 Haida Argillite Pipes: The Influence of Clay Pipes. American Indian Art Magazine 5(4):42-47,88.
- 1982 Haida Argillite - Made For Sale. American Indian Art Magazine 8(1):48-55.
- 1983 Anonymous Attributions: A Tribute to a Mid-19<sup>th</sup> Century Argillite Pipe Carver, the Master of the Long Fingers. In: Bill Holm (Hg.) 1983.
- 1986 The Depiction of Women in Nineteenth Century Haida Argillite Carving. American Indian Art Magazine 11(4):36-45.
- 1988 Haida Argillite Carving in the Sheldon Jackson Museum. In: Peter L. Corey (Hg.).
- 1995 HLGAS7GAA: Haida Argillite. In: Steven Brown (Hg.).
- 1996 Pacific Northwest Native American Art in Museums and Private Collections: The Bill Holm and Robin K. Wright Slide Collections. Thomas Burke Memorial Washington State Museum Research Report 7. Burke Museum. Seattle.
- 1996a The Northwest Coast Collection. In: Graburn et al. (Hg.).
- 1998 Two Haida Artists from Yan: Will John Gwaytíhl and Simeon Stilthda Please Step Apart? American Indian Art Magazine 23(3):42-58.
- 2001 Northern Haida Master Carvers. Seattle, London, Vancouver und Toronto.

Wyatt, Gary

- 1998 Spirit Faces: Contemporary Native American Masks from the Northwest Coast. London.

Wyatt, Victoria

- 1984 Shapes of Their Thoughts: Reflections of Culture Contact in Northwest Coast Indian Art. Norman.
- 1989 Images from the Inside Passage: An Alaskan Portrait by Winter & Pond. Seattle und London.



## **E r k l ä r u n g**

Hiermit erkläre ich, dass ich meine Dissertation selbstständig verfasst und alle in Anspruch genommenen Hilfsmittel in der Dissertation angegeben habe.

Frankfurt am Main, im Juni 2002

Alexandra V. Roth

## Lebenslauf

### Name

Alexandra Victoria Roth

### Anschrift

Bornheimer Landstr. 46  
60316 Frankfurt/Main

### Persönliche Daten

Geboren am 29.01.69 in Düsseldorf  
Staatsangehörigkeiten: deutsch/amerikanisch  
Familienstand: ledig

### Ausbildung

#### Schule

05/88

Allgemeine Hochschulreife am Ev. Heidehof-Gymnasium, Stuttgart

#### Studium

09/88 - 12/94

**Ethnologie (HF), Vor- und Frühgeschichte (HF), Physische Anthropologie/Theoretische Medizin (Parallelstudium) an der Eberhard-Karls Universität Tübingen**

- Studienschwerpunkte: Indianer Nord- und Südamerikas, Kunstethnologie, Museumsethnologie, Ethnoarchäologie, Kulturwandel, Cross-Cultural Consulting, Corporate Culture,

SS 91

08/91-05/92

12/94

- Studium an der **Ludwig-Maximilians-Universität München**
- Stipendium des Akademischen Auslandsamtes für Studium an der **University of Arizona, Tucson (USA)**
- **Abschluß: Magister Artium (M.A.) an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg (Br.).** Thema: "Vergessene Künstler und Kannibalen? Zur Ethnohistorie der Xébero in Peru."

#### Promotion

Seit 04/95

**Doktorandin am Fachbereich Geschichtswissenschaften, Institut für Historische Ethnologie der Johann Wolfgang Goethe- Universität, Frankfurt am Main, unter der Betreuung von Prof. Christian F. Feest**

07/96- 03/99

**Stipendiatin der Hanns-Seidel-Stiftung, München**

1997

**QuAM-Zertifikat (Qualifizierung und Austausch in der Museumspädagogik). Medien/Öffentlichkeitsarbeit und Werbung, besucherorientierte Präsentationskonzepte, Ausstellungsdesign und Didaktik Kooperationsprojekt: Bundesverband Museumspädagogik e.V. und Bundesakademie für kulturelle Bildung in Wolfenbüttel**

### Berufserfahrung

05/96-08/99

**Freie Mitarbeiterin: Deutsches Leder-und Schuhmuseum in Offenbach.** Referat: Nordamerika/Museumspädagogik

09/99-12/00

**Freie Mitarbeiterin Deutsche Bank AG/ Inhouse Consulting Group Global/ Global Technologies and Services**

Seit 01/01

**Senior Consultant/ Deutsche Bank AG/ DB Consulting Group/ DB Services (Frankfurt/London)**