

## Abbildungsnachweis alphabetisch

Vincent Bomberry BIRTH OF GOOD AND EVIL 1982	Abb. 17
Vincent Bomberry NEW DAY INDIAN 1987	Abb. 18
Edward J. Burnam, Jr. ANCESTOR 1993	Abb. 14
Edward J. Burnam Jr. EAGLE FEATHER 'AWEKI' 1997	Abb. 155
Edward J. Burnam Jr. THE BURNAM FAMILY	Abb. 123
Julius Cook , SILBERRINGE, 1995	Abb. 66 a
Edward Curtis KOYAWAIMA (GREY DAWN WALKING) – A WALPI SNAKE PRIEST 1900	Abb. 141 (oben)
Richard Glazer Danay COAST TO COAST and SEA TO SEA Vorder- und Rückseite, 1981	Abb. 74
Richard Glazer Danay LOS ANGELES I – VI, Serie SPIRIT OF PLACE 1998 – 2000	Abb. 124
Richard Glazer Danay STAR CANYON 1990	Abb. 125
Richard Glazer Danay CAVALRY HERO 1992	Abb. 147
Richard Glazer Danay HOLLYWOOD INDIAN 1987	Abb. 148
Richard Glazer Danay BUFFALO GIRL WEARING JEANS 1986	Abb. 149
Richard Glazer Danay MISSIONARY HEADREST Aufsicht, Seiten- und Innenansicht 1981	Abb. 75
Richard Glazer Danay MY DOG SPOT HAT 1982	Abb. 86

Joey David TRADITIONAL INDIAN CHIEF 1994	Abb. 53 (links)
Joey David INDIANS TEACHING AMERICA – THIS IS INDIAN LAND Gesamtansicht und Ausschnitt 1996	Abb. 104
Joey David GOOD MIND PRESERVING VALUES CARRY DOWN TRADITIONS	Abb. 104
Joey David FOUR MESSENGERS 1996	Abb. 54 Abb. 55
Joey David TWO ROW 1995	Abb. 154 Abb. 56
Joe David (Stonecarver) THE SHIELD 1990	Abb. 154
Joe David (Stonecarver) NEW WORLD ORDER/OLD WORLD DISORDER Gesamtansicht, Hintergrund und Seitenansichten 1992	Abb. 101
John Fadden CREATIONS BATTLE – GOOD MIND VERSUS BAD MIND 1980	Abb. 20
John Fadden THE GRIEF OF AIONWATHA 1983	Abb. 42
Katherine J. Fogden UNTITLED (Haudenosaunee in New York) 1997	Abb. 90
Katsitsionni Fox PATH OF REFLECTION 2000	Abb. 27
Katsitsionni Fox WHAT ARE WE LEAVING FOR THE 7th GENERATION? 2002	Abb. 120
Ellen Gabriel CORNHUSK MASK 1988	Abb. 23
Ellen Gabriel TRIBUTE TO ANNA MAE AQUASH 1995	Abb. 83
Dave Green	Abb. 91



CHANGE OF THE TONGUE: RED TO SILVER  
1991

Kelly Green Abb. 70  
CATTAILS AND CANVAS, BEATING STICKS, BOARDS, ND SCREENS

1994

Kelly Green Abb. 116

EARTH AS HUMAN NURTURING FATE

1996 –1997

Kelly Greene Abb. 117

STRIPES, DIVISIONS, YET PROUDLY CELEBRATING II - WITH OXYGEN POLE

1995

Kelly Greene Abb. 118

OUTCOME OF DESTRUCTION

1990 – 1994

Kelly Greene Abb. 119

IROQUOIS SOLAR LONGHOUSE

Version 1994

Sue Ellen Gerritson und Greg Hill Abb. 64

SCENE / SEEN WITH BOTH EYES OPEN

1996

Sue Ellen Herne Abb. 115

LANDSCAPE

Sue Ellen Herne Abb. 8

SKY DOME

1994

Greg Hill Abb. 77

RED SERIES # 4 (BLOOD)

1992

Greg Hill Abb. 98

*TEKWANÒNHWERATON TSI KEN'EN KANATA NITISEWENONH*

(WELCOME TO KANATA)

Richard W. Hill, Sr. Abb. 87

FAMILY TRADITION

1986

Richard W. Hill, Sr. Abb. 5

ROYALIST WITH GUNS AND ROSES

1995/96

Richard W. Hill, Sr. Abb. 31

HAUDENOSAUNEE THANKSGIVING ADDRESS

1990

Richard W. Hill, Sr. Abb. 24

NATURAL TIME

1991

Richard W. Hill Sr. Abb. 69

SELF PORTRAIT ON WARSHIRT

1996	
Stanley Hill	Abb. 46
TURTLE ISLAND	
1992	
Tom Huff	Abb. 15
MOTHER	
1995	
Tom Huff	Abb. 16
HOMELAND / WOMAN	
1997	
Tom Huff	Abb. 47
WARRIORS DREAM	
1989	
Tom Huff	Abb. 48
THE PEOPLE	
Tom Huff	Abb. 84
REMEMBER LEONARD PELTIER	
1995	
Tom Huff	Abb. 129
MOTHERSHIP	
1997	
Tom Huff	Abb. 130
INDIAN STEREOTYPE	
1992 - 1996	
Tom Huff	Abb. 131
TONTO'S REVENGE	
1984	
Alex Jacobs	Abb. 21 und 22
FLINT #2 und #3	
1996 und 1997	
Alex Jacobs	Abb. 73
INDIAN RADIO # 4	
1996	
Arnold A. Jacobs	Abb. 88
REFLECTIONS, TRIBUTE TO OUR IRON SKYWALKERS	
1983	
Arnold A. Jacobs	Abb. 11
SKYWOMAN DESCENDING GREAT TURTLE ISLAND	
1981	
Arnold A. Jacobs	Abb. 44
CREATION	
1993	
Arnold A. Jacobs	Abb. 45
CELEBRATION OF THE HAUDENOSAUNEE	
1991	
Joseph Jacobs	Abb. 43

THE TIMELESS LEGEND OF TA-DA-DA-HOH  
1983–84

G. Peter Jemison WHITE DOG DREAM 1984	Abb. 28
G. Peter Jemison WHITE DOG 1987	Abb. 30
G. Peter Jemison ÖNGWEHÖNWEH (REAL HUMAN BEING) 2000	Abb. 26
G. Peter Jemison GRANDMOTHER'S TREATY 1996	Abb. 59
G. Peter Jemison FOR OUR LAND THEY BROUGHT US GIFTS Vorder- und Rückseite 1991	Abb. 78
G. Peter Jemison ALL INDIANS DON'T LIVE WEST OF THE MISSISSIPPI 1997	Abb. 2
G. Peter Jemison WAMPUM: SUBWAY STATION BROADWAY/LAFAYETTE IN NEW YORK N.Y. 1998 Wandgestaltung mit keramischen Kacheln	Abb. 62
G. Peter Jemison RIGHT FROM THE START INDIANS HAVE ALWAYS PAID THE PRICE 1995	Abb. 82
G. Peter Jemison I AM WIPING AWAY THE TEARS 2001	Abb. 121
G. Peter Jemison I AM WIPING AWAY THE TEARS 2002	Abb. 122
G. Peter Jemison UNTITLED 1983	Abb. 150
G. Peter Jemison BUFFALO ROAD III - CHOICE 1990	Abb. 151
Peter B. Jones THREE SISTERS	Abb. 41
Peter B. Jones BINGO DAUBER FETISH - INDIAN BRAND SERIES PART II 1994	Abb. 92
Peter B. Jones INDIAN WITH BAGGAGE 2002	Abb. 93
Peter B. Jones	Abb. 10

SKYPEOPLE 1988 Peter B. Jones	Abb. 95
MY MOTHER'S CORNER 2001 Peter Jones Tochter Lily in ihrem Langhaus, 1997	Abb. 96
Peter B. Jones AMERICAN TRAGEDY 1987	Abb. 80
Peter B. Jones EFFIGY FOR THE LAST INDIAN 1993	Abb. 81
Peter B. Jones WARRIOR	Abb. 65
Peter B. Jones HORNS OF A DILEMMA 1992	Abb. 114
Peter B. Jones SEPTEMBER 11 2001	Abb. 52
Calvin Kettle SNOWSNAKE SPACESHIP 1990	Abb. 127
LAFITAU FABEL VOM URSPRUNGE DER MENSCHEN NACH DER IROQUOISEN MEINUNG 1724	ABB 9
LAFITAU IROQUOISEN UND HURONNEN MANN 1724	Abb. 57
LAFITAU SCHILDKRÖTE ODER SISTRUM DER IROQUOISEN [...] VERGLICHEN MIT DES APOLLO LEIER 1724	Abb. 25
George C. Longfish SELFPORTRAIT	Abb. 145
George C. Longfish INDIAN MOTORCYCLES	Abb. 146
George C. Longfish GOLDEN GRASS WARSHIRT 1988	Abb. 71 (oben)
George C. Longfish I'M A FIGHTER NOT A LOVER WARSHIRT 1990	Abb.72
George C. Longfish THE END OF INNOCENCE	Abb. 126
Fred R. Meyer CHEE-TOC-TEI-TOC	Abb. 139

Reno District, Montana, ca. 1903

Alan Michelson GANOHONYOHK 2000	Abb. 33
Alan J. Michelson MESPAT 2001	Abb. 109
N.N. Red Cloud Woman in Beauty Shop, Dakota, 1941	Abb. 40
Richard Nephew VISION 1996	Abb. 111
Shelley Niro I ENJOY BEING A MOHAWK GIRL (aus der Serie MOHAWKS IN BEEHIVES) 1991	Abb. 36
Shelley Niro PORTRAIT OF THE ARTIST SITTING WITH A KILLER SURROUNDED BY FRENCH CURVES 1991	Abb. 37
Shelley Niro THE IROQUOIS IS A HIGHLY DEVELOPED MATRIARCHAL SOCIETY 1991	Abb. 38
Shelley Niro THE IROQUOIS IS A HIGHLY DEVELOPED MATRIARCHAL SOCIETY 1991	Abb. 39
Shelley Niro FLYING WOMAN SERIES 1994	Abb. 13
Shelley Niro WAMPUM 1996	Abb. 60
Shelley Niro INDIAN BY DESIGN (Ausschnitt) 1996	Abb. 61
Shelley Niro THE ESSENTIAL SENSUALITY OF CEREMONY 2002	Abb. 49
Shelley Niro 500 YEAR ITCH 1992 (aus der Serie: This Land is Mime Land)	Abb. 143
Shelley Niro THE AWESOME BEAUTY OF THE WORLD 2002	Abb. 144
Melanie Printup-Hope THANKSGIVING ADDRESS CORN, HERON, TURTLE 1996	Abb. 32 II

Roger Perkins, 1996 Sweatshirt Design TURTLE ISLAND	Abb. 1
Roger Perkins TRADITIONAL MOHAWK POT 1997	Abb. 50
Roger Perkins TRADITIONAL MOHAWK POTS 2001	Abb. 51
Roger Perkins (Entwurf), Maxine Perkins mit T-Shirt, 1997	Abb. 66 b
Bill (William) Powless FORGOTTEN ROOTS 1994	Abb. 110
Bill Powless INDIANS' SUMMER 1985	Abb. 133
Bill Powless WAITING Kalenderblatt Juni 1998	Abb. 134
Bill Powless STRANGE RITUALS 1985	Abb. 132
Bill Powless ABRACADABRA (I'M GONNA REACH YOU UP AND GRAB YA!) 1995	Abb. 85
Ryan Rice HUSK 1992	Abb. 34
Ryan Rice 500 YEARS / NIIOSHARAKE 1992	Abb. 76
Ryan Rice RESOLUTION (WHITE DOG CEREMONY) 1996	Abb. 29
Ryan Rice SIX NATIONS 1995	Abb. 67
Ryan Rice RUB-A-DUB-DUB, THREE CLANS IN A TUB 1996	Abb. 68
Ryan Rice (mit Audra Simpson) YOU ARE HERE 1998	Abb. 97
Ryan Rice STATE OF THE NATION 1996	Abb.102 (links)
Fotografie (Stambrau) Zerstörter Fels mit der Beschriftung THIS IS INDIAN LAND	Abb. 103

an der Zufahrt nach Kahnawake, Quebec, 1997 Ryan Rice EXPROPRIATION 1990	Abb. 105
Ryan Rice N.Y. SERIES: FIRST WE TAKE BACK MANHATTEN... 1996	Abb. 108
Jolene Rickard "CEW ETE HAW I TIH": THE BIRD THAT CARRIES LANGUAGE BACK TO ANOTHER 1992	Abb. 3
Jolene Rickard SKYWOMAN FALLS ON PATRIARCHY und SKYWOMAN LOOKS INTO 21ST CENTURY 1997	Abb. 12
Jolene Rickard THE CORN BLUE ROOM 1998	Abb. 99
Jolene Rickard ONE SQUAREFOOT OF EARTH OR ONE SQUAREFOOT OF REAL ESTATE – YOU DECIDE # 2. Version 1993 (oben) / Version 2003 (unten)	Abb. 100
Peter Sarabella GOD IS IN ALL RELIGIONS 1995	Abb. 156
Wayne Skye STEELWORKER 1992	Abb. 89
Wayne Skye FIVE GIFTS 1995	Abb. 79
Greg Staats MEMORIES OF A COLLECTED REALITY – SOUR SPRINGS 1995	Abb. 94
Gilbert Stuart JOSEPH BRANT (THAYENDANEGEA) 1786	Abb. 4
H. G. Thomas RETURNING SPIRIT	Abb. 152
H. G. Thomas EAGLE 1994	Abb. 153
Jeffrey M. Thomas I DON'T HAVE TO BE A COWBOY 1989	Abb. 6
Jeffrey M. Thomas INDIAN LAND	Abb. 105 (links)

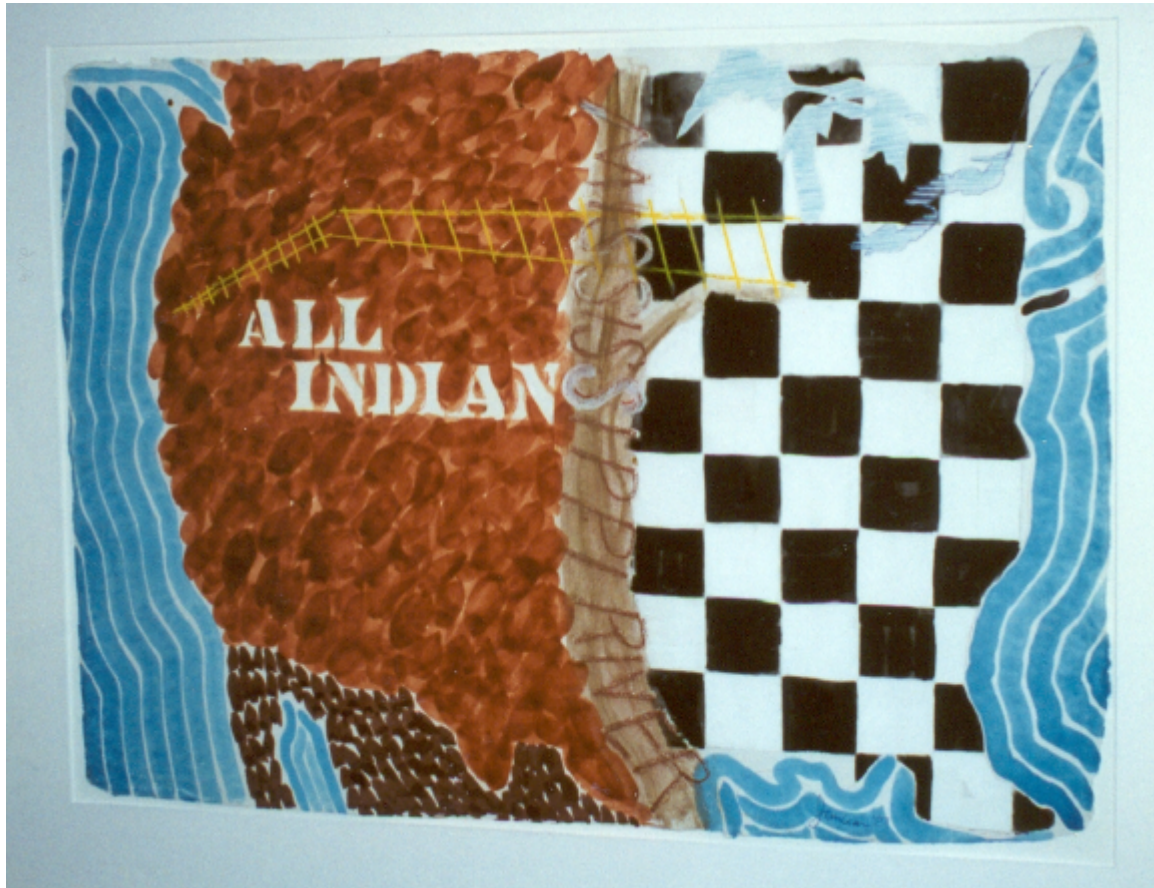
1995 Jeffrey M. Thomas WARRIORS RULE	Abb. 106
1995 Jeffrey M. Thomas POWWOW DANCER WITHOUT AND WITH COSTUME	Abb. 138
1984  Jeffrey M. Thomas PORTRAIT OF A MAN WITH PAINTED FACE; HALF RED-HALF WHITE WITH ORNAMENT	Abb. 140
1990 Jeffrey M. Thomas <b>URBAN CORRIDORS, BEAR THOMAS, CULTURE REVOLUTION</b> ( <a href="#">links</a> )	Abb. 112a
PERSPECTIVES OF IROQUOIS SIX NATION RESERVATION	Abb.112
Jeffrey M. Thomas MAISONNEUVE, Place d'Armes, Montreal, Quebec	Abb. 113
1996 Jeffrey M. Thomas FBI (FULL BLOOD INDIAN) BEAR AT CHAMPLAIN MONUMENT	
1997, Gelatine Silberdruck, Peabody Essey Museum	
Jeffrey M. Thomas SCOUTING FOR INDIANS - CIGAR STORE INDIAN, Broad Street, New York	Abb. 142
2001	
 John B. Thomas THE CREATION STORY	Abb. 19
1985	
 Carson Waterman NŌD-DOH-WA-GE:O:NŌ' (SENECA)	Abb. 35
1996	
Carson Waterman THE CLAN MOTHER BONDS ALL NATIONS	Abb. 63
1998	
Carson Waterman OHNE TITEL	Abb. 128
1986	
Carson Waterman FANCY DANCERS	Abb. 135
1999	
Carson Waterman BEADED REFLECTIONS IN RED, YELLOW AND BLUE WITH DANCER	Abb. 136
1991	
Carson Waterman SENECA NATION POWWOW	Abb. 137
1991	





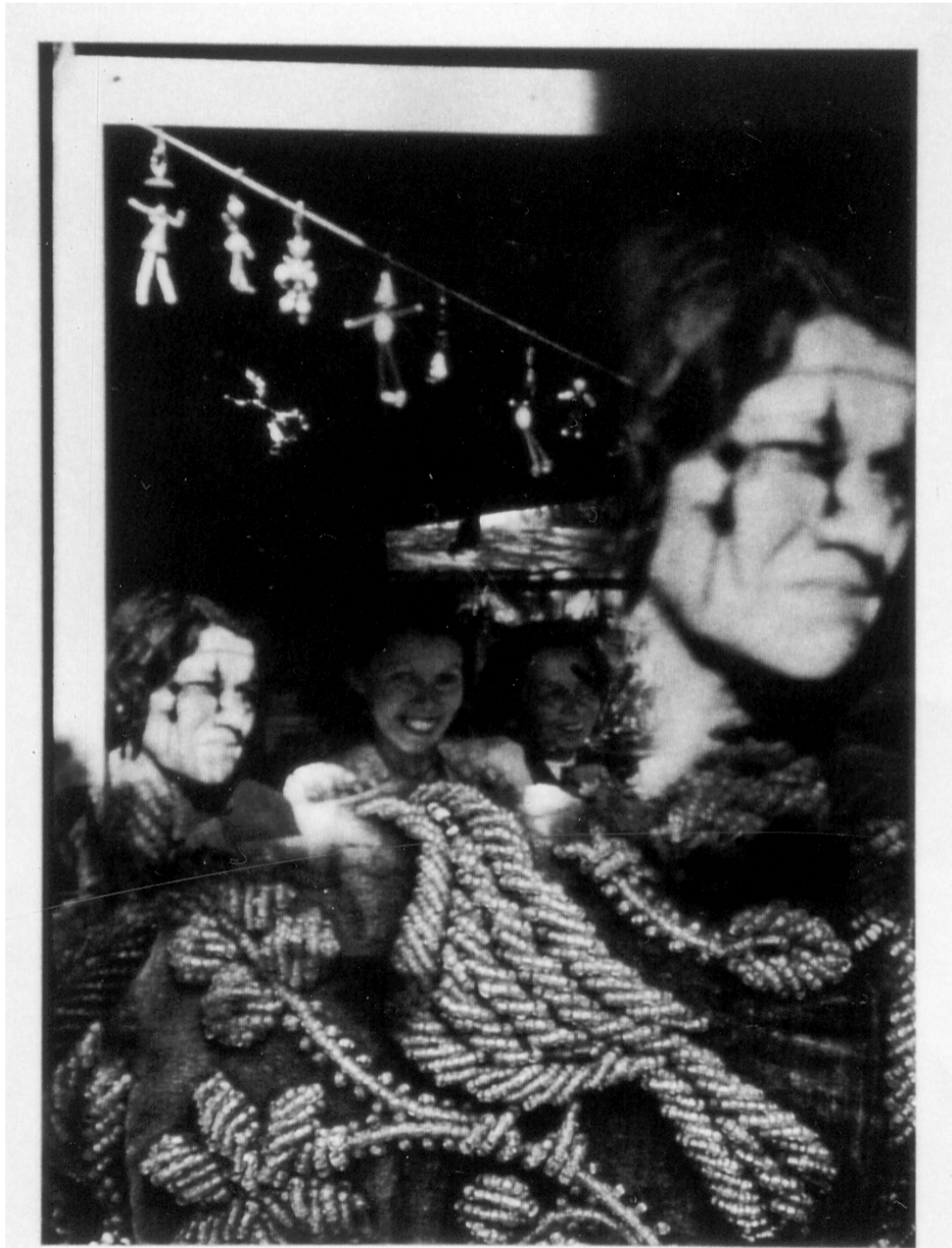
Roger Perkins,  
1996 Sweatshirt Design TURTLE ISLAND  
Tribal Threads – Wearable Native Art , A.S.K. Mohawk Design

Abb. 1



G. Peter Jemison  
ALL INDIANS DON'T LIVE WEST OF THE MISSISSIPPI  
1997  
Acryl und Chinamarker auf handgeschöpftem Papier  
57cm x 78,5 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 2



Jolene Rickard

Abb. 3

"CEW ETE HAW I TIH": THE BIRD THAT CARRIES LANGUAGE BACK TO ANOTHER  
1992

Fotomontage

Im Besitz der Künstlerin



Gilbert Stuart  
JOSEPH BRANT (THAYENDANEGEA)  
1786  
Ölgemälde  
New York State Historical Association, Cooperstown, NY

Abb. 4



Richard W. Hill, Sr.  
ROYALIST WITH GUNS AND ROSES  
1995/96?  
Acrylmalerei  
76 cm x 61 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 5





Jeffrey M. Thomas  
I DON'T HAVE TO BE A COWBOY  
1989  
Dreiteilige Schwarzweiß-Fotografie  
30 cm x 40 cm

Abb. 6



Peter B. Jones

HORNS OF A DILEMMA

1992

Ton, Holz, Horn, Messingnagel

Höhe 44,5 cm

Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main

Abb. 7



Sue Ellen Herne

SKY DOME

1994

Acrylgemälde

91,5 x 45,5 cm

Iroquois Indian Museum, Howes Cave, NY

Abb. 8



FABEL VOM URSPRUNGE DER MENSCHEN NACH DER IROQUOISEN MEINUNG  
1724  
Kupferstich in Lafitau 1724, Taf. 1

ABB 9





Peter B. Jones

SKYPEOPLE

1988

Keramik

Höhe 30,3 cm und 26,6 cm

Iroquois Indian Museum, Howes Cave, NY

Abb. 10



Arnold A. Jacobs  
SKYWOMAN DESCENDING GREAT TURTLE ISLAND  
1981  
Acryl- und Ölgemälde  
122 cm x 81,5 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 11



Jolene Rickard

Abb. 12

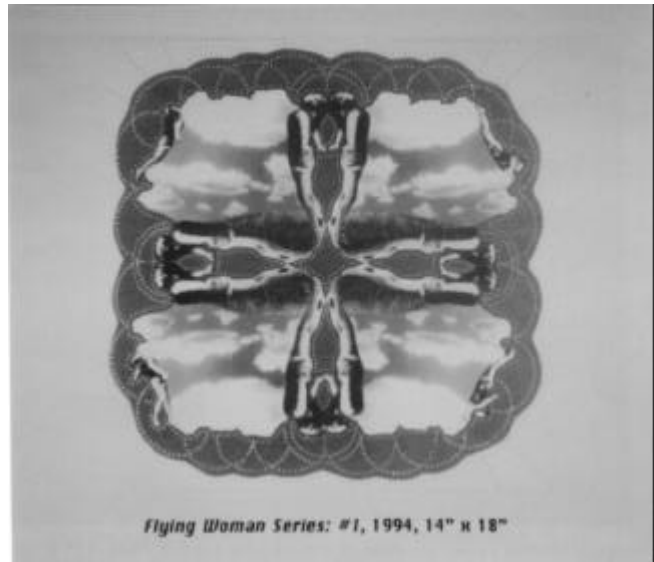
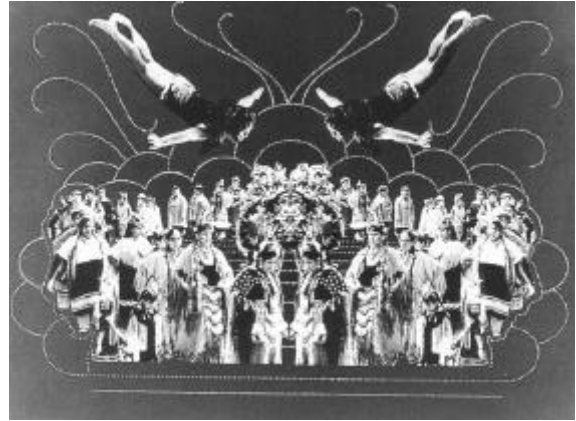
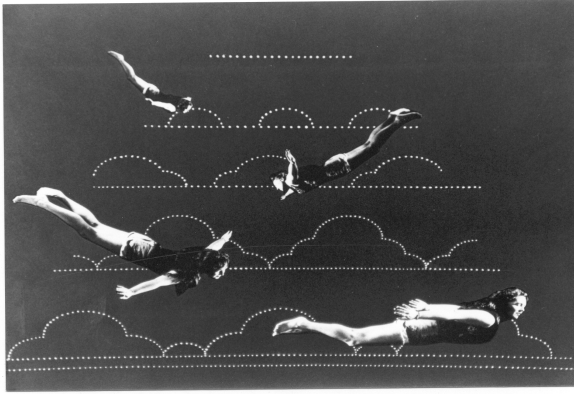
SKYWOMAN FALLS ON PATRIARCHY und SKYWOMAN LOOKS INTO 21ST CENTURY

1997

Installation mit Lichtkästen, Geflecht von roten Ruten, Diapositiven (Duratran)

jeweils ca. 250 cm x 250 cm

Im Besitz der Künstlerin



Shelley Niro

FLYING WOMAN SERIES

1994

Schwarzweiß-Fotografie und Collage (achtteilig, davon vier Teile)

35 cm x 46 cm

Lightworks, Universität von Syracuse, NY

Abb. 13





Edward J. Burnam, Jr.

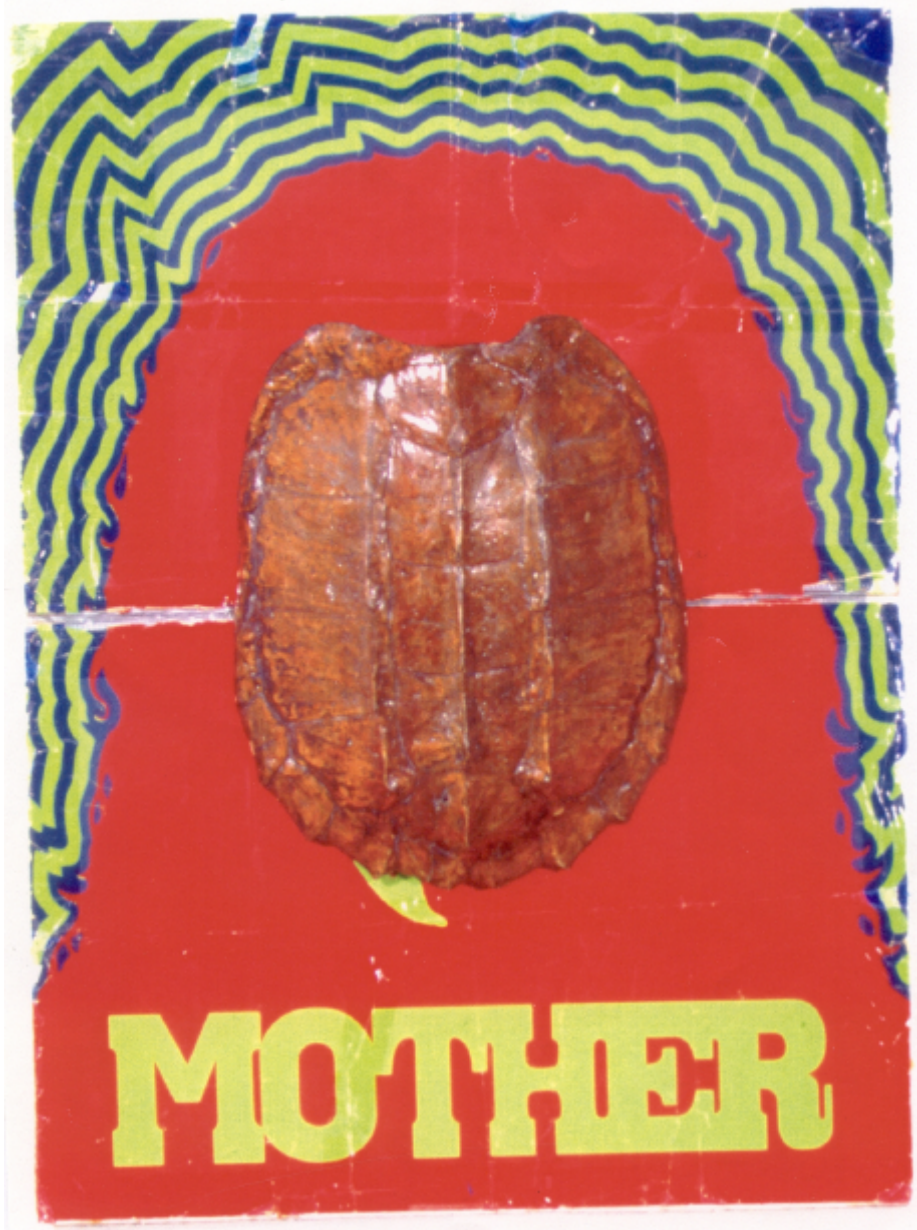
ANCESTOR

1993

Radierung und verschiedene Materialien

56,5 cm x 79,5 cm

Abb. 14



Tom Huff

MOTHER

1995

Vierfarbendruck, Entwurf: Poster (Frank Zappa) und Schildkrötenpanzer

Im Besitz des Künstlers

Kopie mit freundlicher Genehmigung von American Indian Contemporary Arts, San Francisco, CA

Abb. 15



Tom Huff  
HOMELAND / WOMAN  
1997  
Wyoming Cougarite  
25,5 x 29 x 25,5 cm  
American Indian Contemporary Arts Gallery, San Francisc

Abb. 16





Vincent Bomberry  
BIRTH OF GOOD AND EVIL  
1982  
Steatit  
53 x 39 x 11,2 cm  
Canadian Museum of Civilization, Hull, QU

Abb. 17





Vincent Bomberry  
NEW DAY INDIAN  
1987  
Steatit und Aluminium  
135 x 33 x 34 cm  
Woodland Cultural Centre, Brantford, ON

Abb. 18



John B. Thomas  
THE CREATION STORY  
1985  
Acryl auf Leinwand  
101 x 75 cm  
Akwesasne Museum, Hogansburg, NY

Abb. 19



John Fadden  
CREATIONS BATTLE – GOOD MIND VERSUS BAD MIND  
1980  
Acrylmalerei  
ca. 50 x 70 cm  
Iroquois Indian Museum, Howes Cave, NY

Abb. 20





Alex Jacobs

FLINT #2 und #3

1996 und 1997

Collage aus diversen Verpackungsmaterialien und Zigarettenpapier

jeweils 30,5 x 30,5 cm

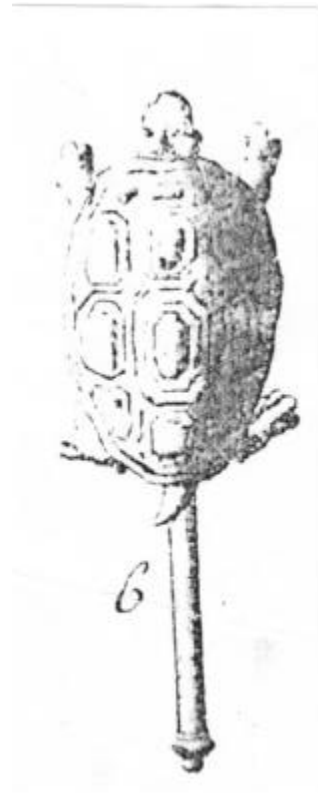
Privatsammlung

Abb. 21 und 22



Ellen Gabriel  
CORNHUSK MASK  
1988  
Acrylgemälde  
122 cm x 122 cm  
Im Besitz der Künstlerin

Abb. 23



Richard W. Hill, Sr.

Abb. 24

NATURAL TIME

1991

Acrylgemälde

ca. 50 x 70 cm

Ste. Marie Among the Iroquois, Liverpool, NY

SCHILDKRÖTE ODER SISTRUM DER IROQUOISEN [...] VERGlichen MIT DES APOLLO LEIER Abb. 25  
1724

Kupferstich in Lafitau 1724: Seite 101





G. Peter Jemison  
ÖNGWEHÖNWEH (REAL HUMAN BEING)  
2000  
Ei-Tempera auf Papiertüte  
45,5 cm x 25 cm x 58,5 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 26



Katsitsianni Fox  
PATH OF REFLECTION  
2000  
Installation  
ca. 4,8 x 4 x 2,5 m  
Im Besitz der Künstlerin

Abb. 27





G. Peter Jemison

Abb. 28

WHITE DOG DREAM

1984

Acryl und Tempera auf Leinwand

ca. 100 x 70 cm

Collection of the U.S. Dept. of the Interior, Indian Arts and Crafts Board



Ryan Rice  
RESOLUTION (WHITE DOG CEREMONY)  
1996  
Monotypie  
61 x 47 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 29



G. Peter Jemison

WHITE DOG

1987

Verschiedene Materialien auf Papiertüte

45 x 25 x 58,5 cm

Iroquois Indian Museum, Howes Cave, NY

Abb. 30





Richard W. Hill, Sr.

HAUDENOSAUNEE THANKSGIVING ADDRESS

1990

Acrylgemälde

ca. 45 x 60 cm

Ste. Marie Among The Iroquois, Liverpool, NY

Abb. 31



Melanie Printup-Hope  
THANKSGIVING ADDRESS  
1996  
Computer inkjet print  
26 Teile, je 61 cm x 61 cm  
Im Besitz der Künstlerin

Abb. 32 I





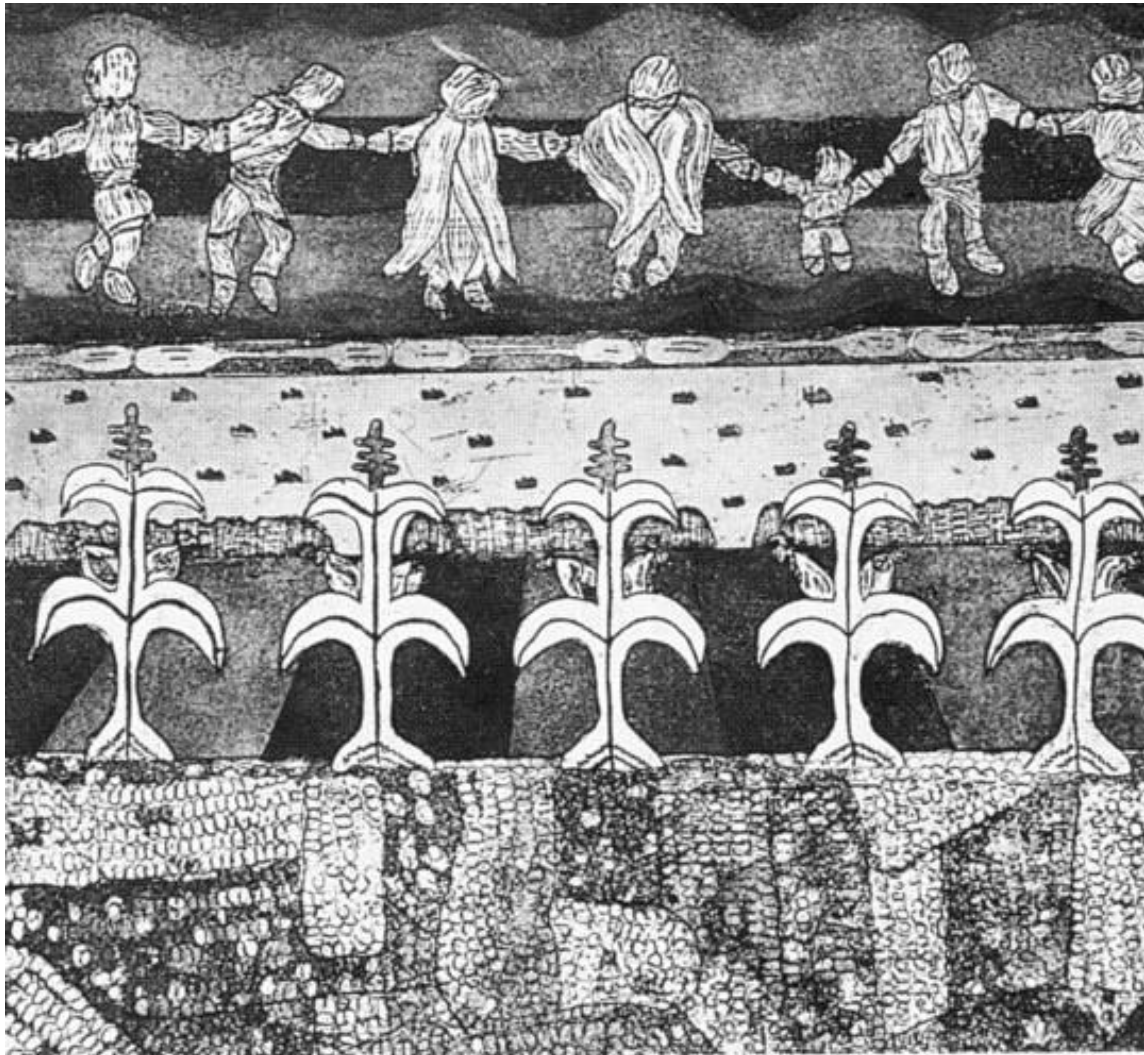
Melanie Printup-Hope  
 THANKSGIVING ADDRESS  
 CORN, HERON, TURTLE  
 1996  
 Computer inkjet print  
 Je 61 cm x 61 cm  
 OO-NHAE'HAH  
 1996  
 Glasperlenstickerei  
 28 cm x 35,5 cm  
 Im Besitz der Künstlerin

Abb. 32 II



Alan Michelson  
GANOHOYOHK  
2000  
Variable Rauminstallation  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 33



Ryan Rice

HUSK

1992

Radierung

60,5 x 56 cm

Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main

Abb. 34





Carson Waterman  
NÖD-DOH-WA-GE:O:NÖ' (SENECA)  
1996  
Acrylgemälde  
72,5 cm x 88 cm

Abb. 35



Shelley Niro  
I ENJOY BEING A MOHAWK GIRL (aus der Serie MOHAWKS IN BEEHIVES)  
1991  
Handkolorierte Schwarzweiß-Fotografie mit Radierung  
37,5 cm x 67 cm

Abb. 36





Shelley Niro

Abb. 37

PORTRAIT OF THE ARTIST SITTING WITH A KILLER SURROUNDED BY FRENCH CURVES  
1991

Handkolorierte Schwarzweiß-Fotografie

29,15 cm x 37,1 cm

Canadian Museum of Civilization, Hull, QU



Shelley Niro

Abb. 38

THE IROQUOIS IS A HIGHLY DEVELOPED MATRIARCHAL SOCIETY

1991

Drei handkolorierte Schwarzweiß-Fotografien horizontal auf einer Fläche montiert  
jeweils 21,2 cm x 26,5 cm

Canadian Museum of Civilization, Hull, QU



Shelley Niro

Abb. 39

THE IROQUOIS IS A HIGHLY DEVELOPED MATRIARCHAL SOCIETY

1991

Drei handkolorierte Schwarzweiß-Fotografien horizontal auf einer Fläche montiert  
jeweils 21,2 cm x 26,5 cm

Canadian Museum of Civilization, Hull, QU



Red Cloud Woman in Beauty Shop, Dakota, 1941

Abb. 40

Fotografie (beschriftet auf der Rückseite: "Assimilation")

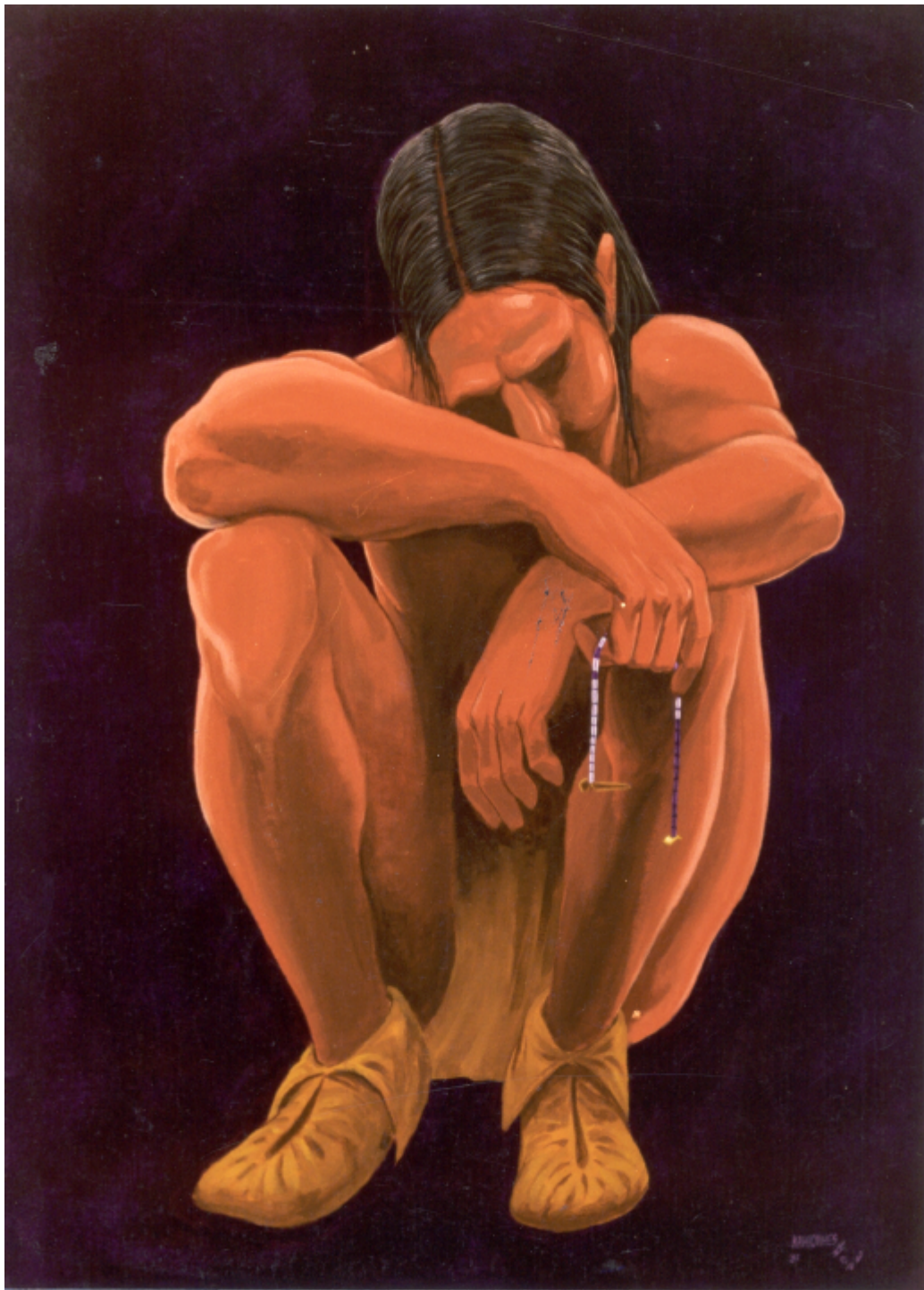
(Abb. Nach Lippard (ed.) 1992: 182)



Peter B. Jones  
THREE SISTERS  
Assemblage (Konservendosen, Holz, Draht und Kunststofffolien)  
Höhe ca. 80 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 41





John Fadden

THE GRIEF OF AIONWATHA

1983

Acrylmalerei

ca. 50 x 70 cm

Iroquois Indian Museum, Howes Cave, NY

Abb. 42



Joseph Jacobs  
THE TIMELESS LEGEND OF TA-DA-DA-HOH  
1983-84  
Steatit  
50,8 x 35,5 x 46,3 cm

Abb. 43



Arnold Jacobs

Abb. 44

CREATION

1993

Acrylgemälde

96,5 x 66,1 cm

(Seriendruck 91,5 x 66,1 cm)

Iroquois Indian Museum, Howes Cave, NY





Arnold Jacobs  
CELEBRATION OF THE HAUDENOSAUNEE  
1991  
Acrylgemälde  
27,5 x 40 cm

Abb. 45



Stanley Hill  
TURTLE ISLAND  
1992  
Hornschnitzerei  
ca. 21 x 30 cm  
Iroquois Indian Museum, Howes Cave, NY

Abb. 46



Tom Huff  
WARRIORS DREAM  
1989  
Speckstein  
ca. 45 x 49 cm  
Iroquois Indian Museum, Howes Cave, NY

Abb. 47





Tom Huff  
THE PEOPLE  
Rosa Alabaster auf Holz  
Höhe 37 cm

Abb. 48



Shelley Niro  
THE ESSENTIAL SENSUALITY OF CEREMONY  
2002  
Fotoinstallation  
ca. 4 x 3,6 x 2 m  
Im Besitz der Künstlerin

Abb. 49





Roger Perkins  
TRADITIONAL MOHAWK POT  
1997  
Keramik (Ton und Quarzsand aus dem Mohawk Tal)  
mit geritzter Bandmusterung und figürlicher plastischer Gestaltung  
Höhe 22 cm

Abb. 50



Roger Perkins  
TRADITIONAL MOHAWK POTS  
2001  
Acryl auf Leinwand  
76 x 68 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 51





Peter B. Jones  
SEPTEMBER 11  
2001

Gefäßkeramik mit gekerbter Bandmusterung und figürlicher plastischer Gestaltung

Höhe ca. 33 cm

Abb. 52





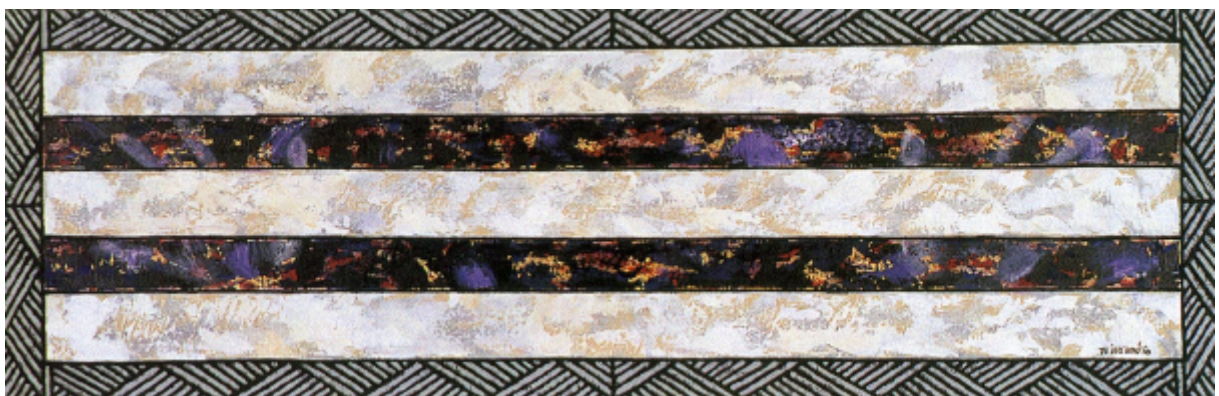
<p>Joey David          TRADITIONAL INDIAN CHIEF          1994          Acryl auf Leinwand mit Glasperlen und Wampum Schnüren          Ca. 45 x 86 cm</p>	<p>Abb. 53          (links)</p>
--	-------------------------------------

<p>GOOD MIND PRESERVING VALUES CARRY DOWN TRADITIONS          Acryl auf Leinwand          64 x 94,5 cm</p>	<p>Abb. 54</p>
--	----------------



Joey David  
 FOUR MESSENGERS  
 1996  
 Acryl auf Leinwand  
 Zwei mal 102 x 77 cm  
 Privatsammlung

Abb. 55



TWO ROW  
 1995  
 Acryl auf Leinwand  
 95 x 30,5 cm  
 Akwesasne Museum, Hogansburg

Abb. 56





TITEL	IROQUOISEN UND HURONNEN MANN	Abb. 57
1724	Moers des Sauvages Americains, comparées aux moers des premiers temps. Paris	
Autor	Lafitau, Joseph François	
1752	Erste Ausgabe in deutscher Übersetzung	
	Allgemeine Geschichte der Länder und Völker von America	
Künstler	unbekannt	
Technik	Kupferstich, Buchillustration	
1987	Nachdruck, Hrsg. Helmut Rein, Edition Leipzig	



CHIEFS FROM THE SIX NATIONS RESERVE AT BRANTFORD, READING WAMPUM BELTS	Abb. 58
Fotografie, Fotograf unbekannt	
Original etwa 1870, Kopie - Electric Studio, Brantford, ON	
National Archives of Canada, C-085137	



G. Peter Jemison  
GRANDMOTHER'S TREATY  
1996

Auf Baumwolle (Treaty Cloth) verschweißte Collage mit Farb- und Filzstiften  
86 x 140 cm

Im Besitz des Künstlers

Abb. 59





Shelley Niro  
 WAMPUM  
 1996  
 Fotocollage  
 120 x 50 cm  
 Privatsammlung

Abb. 60



Shelley Niro  
 INDIAN BY DESIGN (Ausschnitt)  
 1996  
 Installation mit 14 Bildteilen  
 Im Besitz der Künstlerin

Abb. 61



G. Peter Jemison  
WAMPUM: SUBWAY STATION BROADWAY/LAFAYETTE IN NEW YORK N.Y.  
1998 Wandgestaltung mit keramischen Kacheln

Abb. 62



Carson Waterman  
THE CLAN MOTHER BONDS ALL NATIONS  
1998

Abb. 63

Wandgemälde am Ufer des Allegheny Flusses in der Hauptstrasse von Salamanca N.Y.  
900 x 500 cm





Sue Ellen Gerritson und Greg Hill  
SCENE / SEEN WITH BOTH EYES OPEN  
1996  
Standbild zur Performance  
Fotografie von Jeff Thomas

Abb. 64





Peter B. Jones  
WARRIOR  
Aufbaukeramik  
Ca. 67 cm  
Woodland Cultural Centre

Abb. 65



Gebrauchsartikel Motiv: WAMPUM

Julius Cook , Silberringe, 1995

Roger Perkins (Entwurf), Maxine Perkins mit T-Shirt, 1997

Abb. 66 a

Abb. 66 b



Ryan Rice  
SIX NATIONS  
1995  
Acryl auf Papier  
Ca. 45 x 30 cm

Abb. 67



Ryan Rice  
RUB-A-DUB-DUB, THREE CLANS IN A TUB  
1996  
Acryl auf Papier  
21,5 x 28 cm  
Privatsammlung

Abb. 68





Richard W. Hill Sr.  
SELF PORTRAIT ON WARSHIRT  
1996  
Acryl auf Leinwand und Assemblage  
102 x 78 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 69





Kelly Green

CATTAILS AND CANVAS, BEATING STICKS, BOARDS, AND SCREENS

1994

Installation mit Rohrkolben, Leinwand, Garn, Holz, Nylon und Fiberglasgewebe

Ca. 280 x 130 x 125 cm

Im Besitz der Künstlerin

Fotografie: Kelly Green mit dem 'WARSHIRT' aus der Installation

Abb. 70



George C. Longfish  
GOLDEN GRASS WARSHIRT  
1988

Acryl auf Leinwand  
121,5 x 121,5 cm

George C. Longfish  
I'M A FIGHTER NOT A LOVER WARSHIRT  
1990

Acryl auf Leinwand  
109 x 85 cm

Abb. 71  
(oben)

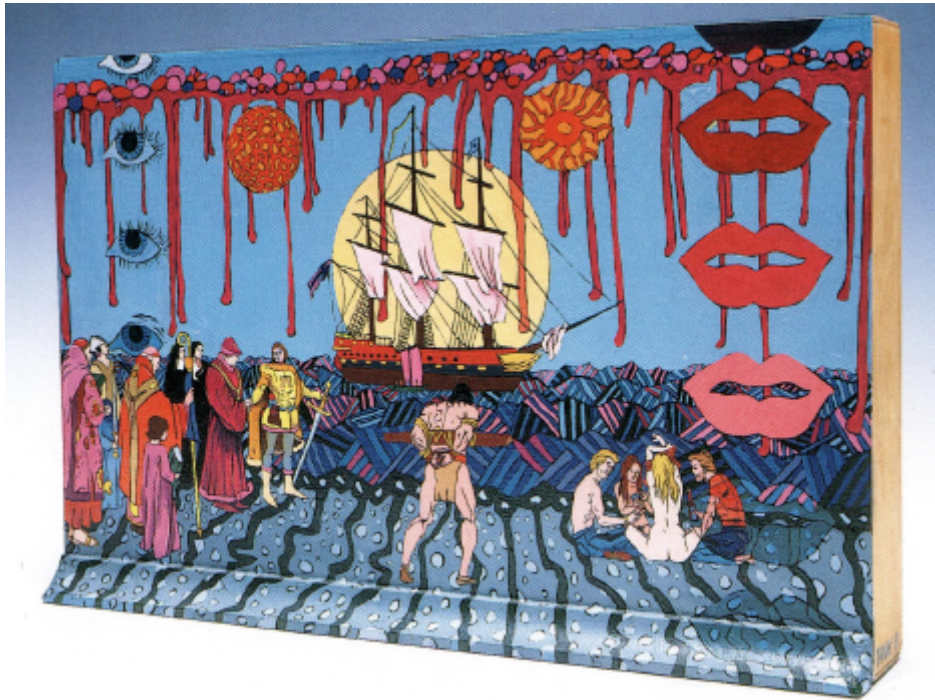
Abb.72



Alex Jacobs  
 INDIAN RADIO # 4  
 1996  
 Acrylic und Venylpapier auf Leinwand  
 43 cm x 35,5 cm  
 Privatsammlung

Abb. 73





Richard Glazer Danay  
 COAST TO COAST and SEA TO SEA  
 Vorder- und Rückseite  
 1981  
 Multimedia Assemblage  
 2 Seiten je 25,3 x 38,2 x 7 cm

Abb. 74



Richard Glazer Danay  
MISSIONARY HEADREST  
Aufsicht, Seiten- und Innenansicht  
1981  
Öl auf Holz und Plastik  
Länge 22,5 cm, Höhe 26,8 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 75



Ryan Rice  
500 YEARS / NIIOSHARAKE  
1992

Radierung (Ätzzradierung mit Zucker, Sepiatinte auf getöntem Papier)  
Privatsammlung

Abb. 76





Greg Hill  
RED SERIES # 4 (BLOOD)  
1992  
Collage auf 100% wieder aufbereitetem Papier  
75 x 105 cm  
Privatsammlung

Abb. 77



G. Peter Jemison  
FOR OUR LAND THEY BROUGHT US GIFTS  
Vorder- und Rückseite  
1991  
Mischtechnik  
29,5 x 40,5 x 14,5 cm  
Museum der Weltkulturen, Frankfurt

Abb. 78



Wayne Skye  
FIVE GIFTS  
1995  
Specksteinskulptur  
Höhe ca. 35 cm, Tiefe ca. 23 cm  
Galerie Ravensong

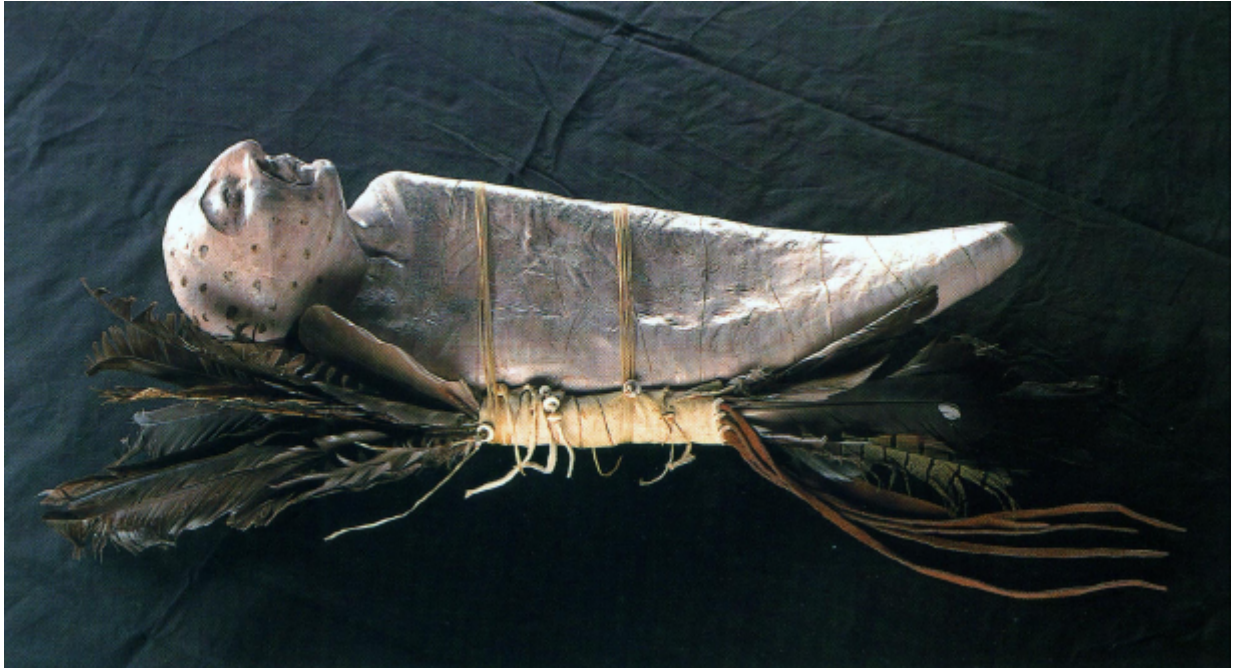
Abb. 79





Peter B. Jones  
AMERICAN TRAGEDY  
1987  
Keramik unglasiert, weißer Ton  
Länge ca. 45 cm  
Iroquois Indian Museum  
L.15.IIM 87:234

Abb. 80



Peter B. Jones  
EFFIGY FOR THE LAST INDIAN  
1993  
Keramik (mit Federn, Leder, Knochen, Metallkugeln, künstlicher Sehne)  
Länge 55 cm  
Ethnologisches Museum, Berlin

Abb. 81



G. Peter Jemison  
RIGHT FROM THE START INDIANS HAVE ALWAYS PAID THE PRICE  
1995  
Collage (Tinte, Wasserfarbe, Farbstifte, Acrylfarbe)  
61 x 81 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 82





Ellen Gabriel  
TRIBUTE TO ANNA MAE AQUASH  
1995  
Mehrteilige Installation (Holz, Leinwand, Sand, Acrylfarbe)  
Im Besitz der Künstlerin

Abb. 83



Tom Huff  
REMEMBER LEONARD PELTIER  
1995  
Speckstein  
Höhe ca. 63 cm

Abb. 84



William Powless  
ABRACADABRA (I'M GONNA REACH YOU UP AND GRAB YA!)  
1995  
Acryl auf Leinwand  
183 x 122 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 85





Richard Glazer Danay  
MY DOG SPOT HAT  
1982  
Ölfarbe auf Kunststoff  
Länge 29,5 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 86



Richard w. Hill, Sr.  
FAMILY TRADITION  
1986  
Acryl auf Leinwand  
61 x 101 cm  
Im Besitz des Künstlers

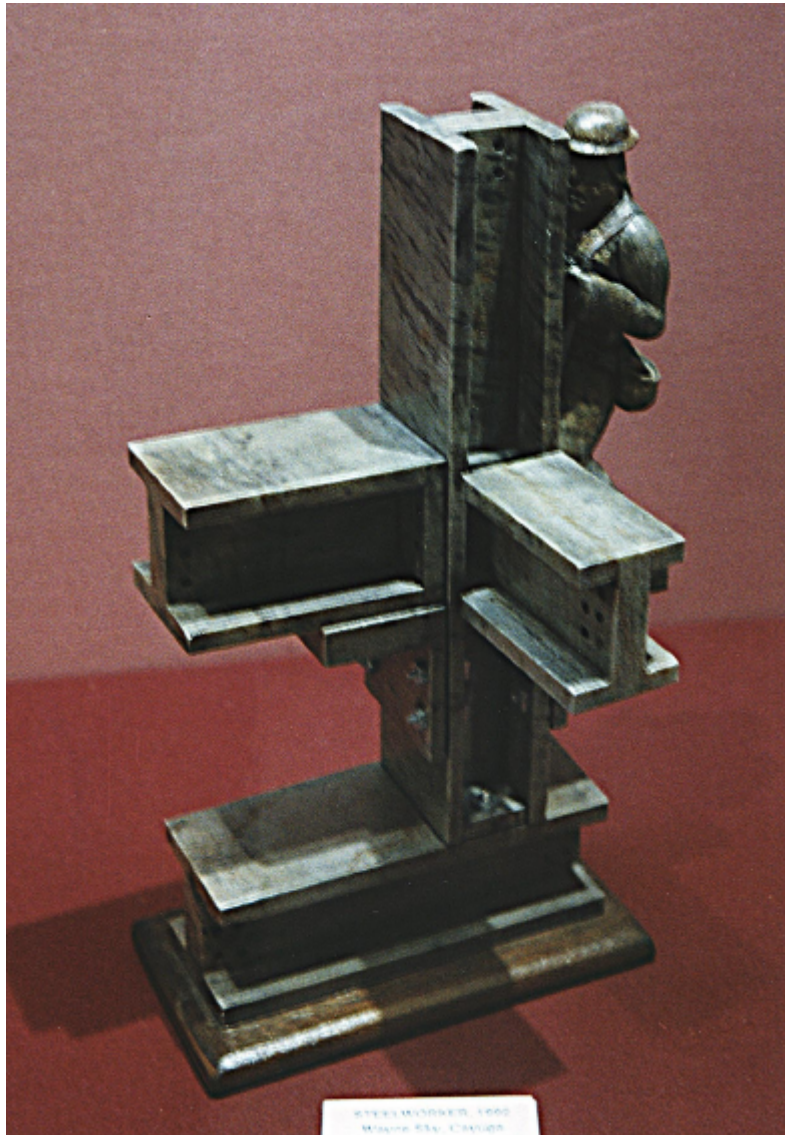
Abb. 87



Arnold Jacobs  
REFLECTIONS, TRIBUTE TO OUR IRON SKYWALKERS  
1983  
Acryl auf Leinwand  
125 x 91 cm  
Woodland Cultural Centre, # 984.2.1

Abb. 88





Wayne Skye  
STEELWORKER  
1992  
Steatit (Speckstein)  
Höhe ca. 35 cm  
Iroquois Indian Museum, IIM 93:14

Abb. 89



Katherine J. Fogden  
UNTITLED (Haudenosaunee in New York)  
1997  
Schwarz-Weiss Fotografien  
26,5 x 26,5 cm  
Ethnologisches Museum Berlin

Abb. 90



Dave Green  
CHANGE OF THE TONGUE: RED TO SILVER  
1991  
Speckstein und Münzen auf Holzplinthe  
Höhe ca. 57cm  
Iroquois Indian Museum  
IIM 99: 44

Abb. 91





Peter B. Jones  
BINGO DAUBER FETISH - INDIAN BRAND SERIES PART II  
1994  
Assemblage (Keramik mit Federn, Bast, Glas- und Metallperlen und Kunststofffigur)  
21 x 15 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 92



Peter B. Jones  
INDIAN WITH BAGGAGE  
2002  
Keramik und US Flagge (Baumwolle)  
Höhe 36,5 cm  
Privatsammlung

Abb. 93



Greg Staats  
MEMORIES OF A COLLECTED REALITY – SOUR SPRINGS  
1995  
Fotoinstallation: 14 Silberdrucke nebeneinander an einer Wand  
22,5 x 135 m (je 50 x 40 cm)

Abb. 94





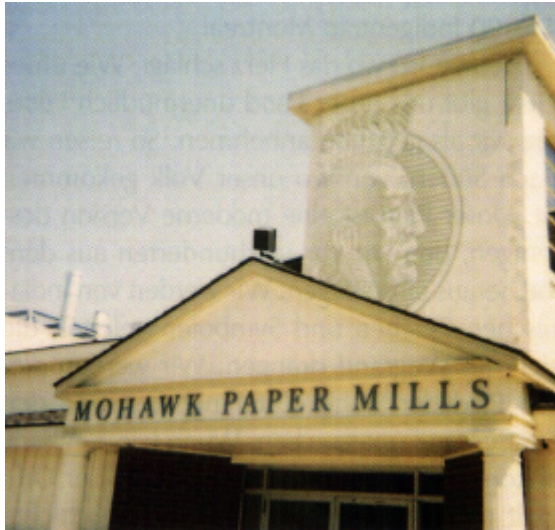
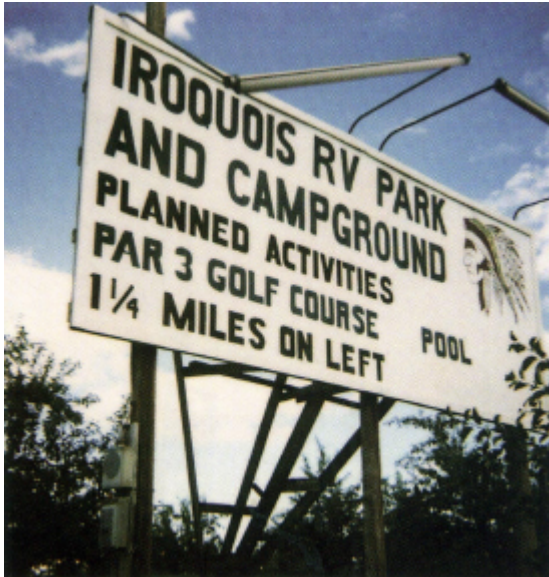
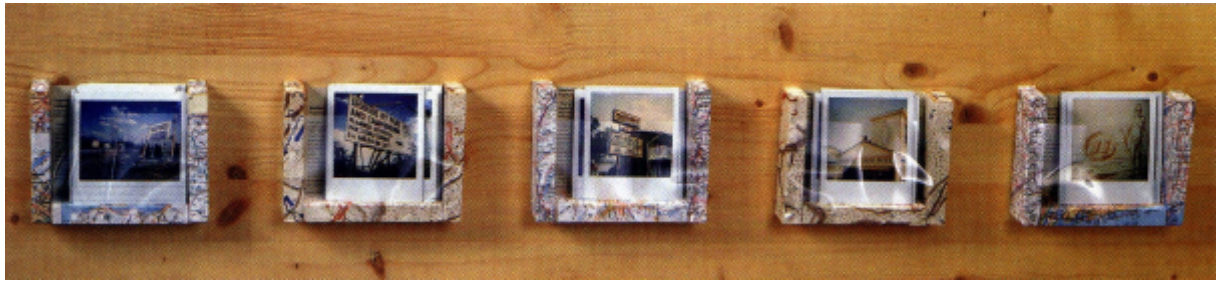
Peter B. Jones  
 MY MOTHER'S CORNER  
 2001  
 Holzpaneele, Telefonapparat, Glas und Fotografie  
 Höhe ca. 195 cm  
 Im Besitz des Künstlers

Abb. 95



Peter Jones Tochter in ihrem Langhaus, 1997

Abb. 96



Ryan Rice (mit Audra Simpson)  
 YOU ARE HERE  
 1998  
 Mischtechnik  
 28,5 x 122 cm  
 Im Besitz des Künstlers

Abb. 97





**Kanata** 



Greg Hill

***TEKWANÒHWERATON TSI KEN'EN KANATA NITISEWENONH***  
(WELCOME TO KANATA)

Installation mit Life-Projektion der Peace Bridge zwischen Fort Erie, ON  
und Buffalo, NY

Kanata Logo und Kanata Fahne

Abb. 98





Jolene Rickard  
THE CORN BLUE ROOM  
1998

Abb. 99

Rauminstallation in der Ausstellung 'Reservation', CD-Rom Installation und Digitaldrucke  
Canadian Museum of Civilization



Jolene Rickard

Abb. 100

ONE SQUAREFOOT OF EARTH OR ONE SQUAREFOOT OF REAL ESTATE –  
YOU DECIDE # 2.

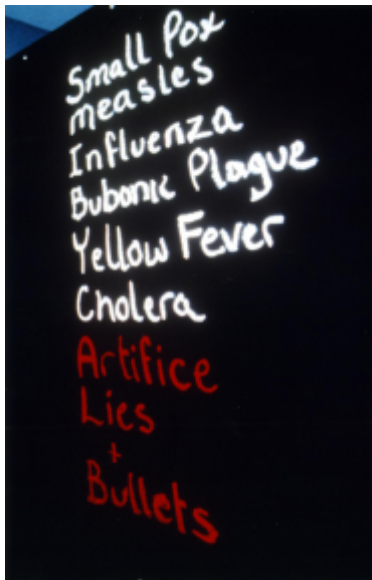
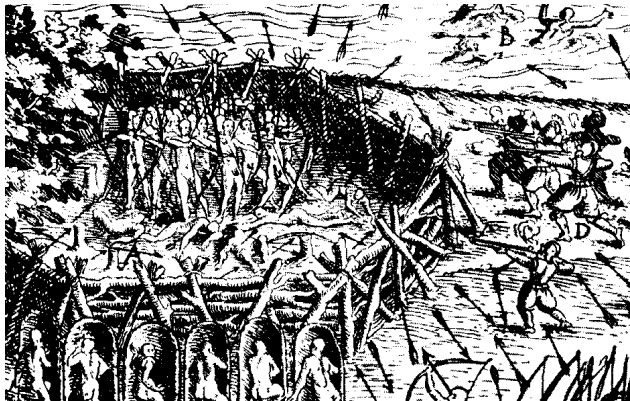
Version 1993 (oben) / Version 2003 (unten)

Fotoinstallation

38 x 38 x 140 cm

Im Besitz der Künstlerin





Joe David

NEW WORLD ORDER/OLD WORLD DISORDER

Gesamtansicht, Hintergrund und Seitenansichten

1992

Installation mit verschiedenen Materialien (Photographien, Holzpaneel, künstliche Bäume)

Ca. 300 x 250 x 150 cm

Abb. 101



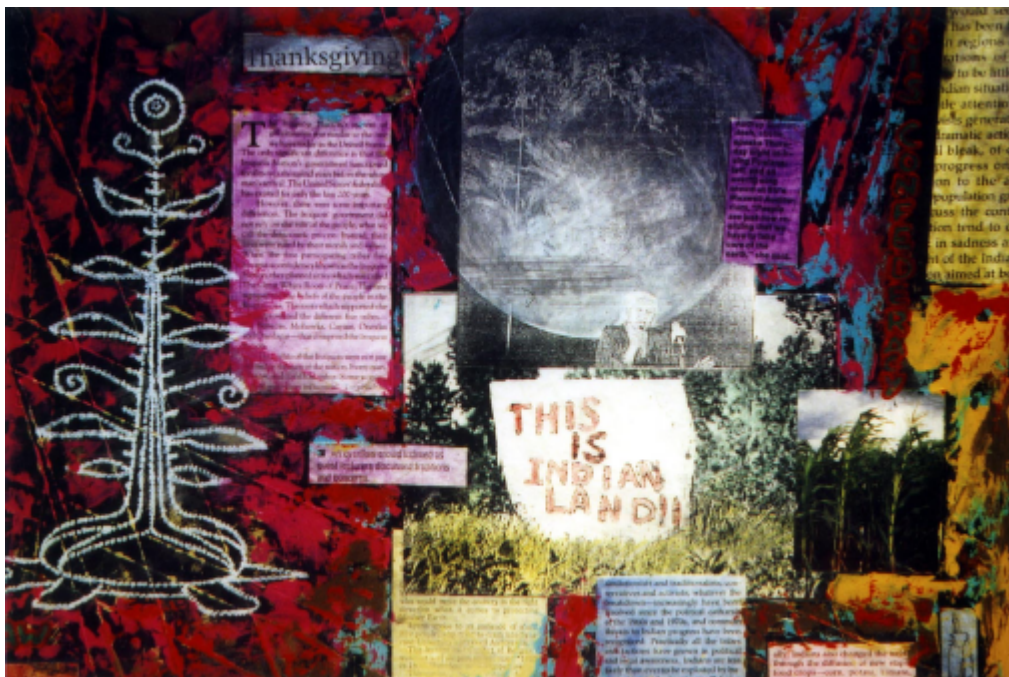


Ryan Rice  
STATE OF THE NATION  
1996  
Radierung  
43 x 54 cm

Abb.102  
(links)

Fotografie  
Zerstörter Fels mit der Beschriftung THIS IS INDIAN LAND  
an der Zufahrt nach Kahnawake, Quebec, 1997

Abb. 103



Joey David  
 INDIANS TEACHING AMERICA – THIS IS INDIAN LAND  
 Gesamtansicht und Ausschnitt  
 1996  
 Collage auf Hartfaser-Platte  
 76 x 61 cm

Abb. 104



Jeffrey M. Thomas  
INDIAN LAND  
1995  
Schwarzweißfotografie  
50,8 x 40,6 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 105  
(links)

Jeffrey M. Thomas  
WARRIORS RULE  
1995  
Schwarzweißfotografie  
50,8 x 40,6 cm  
Im Besitz des Künstlers

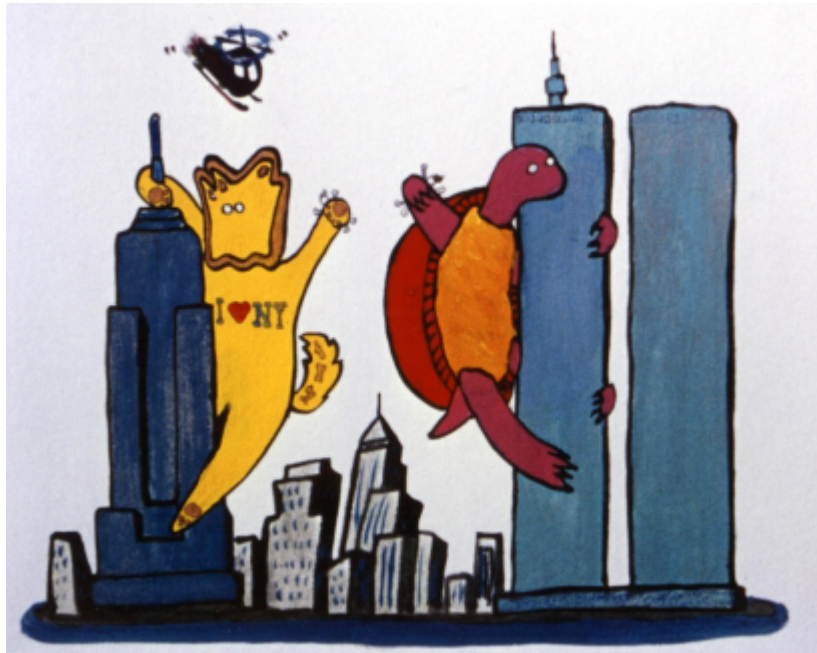
Abb. 106





Ryan Rice  
EXPROPRIATION  
1990  
Druckgrafik  
55 x 36 cm

Abb. 105



Ryan Rice  
N.Y. SERIES: FIRST WE TAKE BACK MANHATTEN...  
1996  
Acrylic on Paper  
28 x 21,5 cm

N.Y. SERIES: TRUE LIBERTY  
1996  
Acryl auf Papier  
21,5 x 28 cm  
Privatsammlung

Abb. 108



Alan J. Michelson  
MESPAT  
2001  
Multimedia-Installation DVD, turkey feathers, monofilament  
Sound: Michael J. Schumacher  
Video: Alan Michelson and Ursula Scherrer  
ca. 430 x 600 x 300 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 109





Bill Powless  
FORGOTTEN ROOTS  
1994  
Acryl auf Leinwand  
ca. 180 x 120 cm

Abb. 110



Richard Nephew

VISION

1996

Materialcollage

Länge ca. 70 cm, Breite ca. 40 cm, Höhe ca. 20 cm

Im Besitz des Künstlers

Abb. 111



<p>Jeffrey M. Thomas          URBAN CORRIDORS, BEAR THOMAS, CULTURE REVOLUTION          24 x 33 cm, Silbergelatine Druck</p>	<p>Abb. 112a          (links)</p>
<p>PERSPECTIVES OF IROQUOIS SIX NATION RESERVATION          24 x 33 cm, Silbergelatine Druck</p>	<p>Abb. 112b</p>
<p>Jeffrey M. Thomas          MAISONNEUVE, Place d'Armes, Montreal, Quebec          1996          Silbergelatine Druck          33 x 23 cm</p>	<p>Abb. 113</p>





Peter B. Jones  
HORNS OF A DILEMMA  
1992  
Keramik mit Holz, Büffelhorn und Messingstift  
Höhe 44,5 cm  
Museum der Weltkulturen, Frankfurt, NS 61449

Abb. 114



Sue Ellen Herne  
LANDSCAPE  
Acrylgemälde  
2 x 455cm x 912cm  
Sammlung Iroquois Indian Museum, N.Y.

Abb. 115



Kelly Green  
EARTH AS HUMAN NURTURING FATE  
1996 -1997  
Holzbohlen, Sand, Hanf, Jute  
ca. 250 x 600 cm + Aufhängung  
Im Besitz der Künstlerin

Abb. 116





Kelly Greene

Abb. 117

STRIPES, DIVISIONS, YET PROUDLY CELEBRATING II - WITH OXYGEN POLE

1995

Installation mit Pfahl und Sauerstoffmasken, Baumwoll-Polyester-Stoff, Filzstift, Fernsekabel, Perücke, Spitzenkragen, rotem Samtband, Federn, Grabstein aus Zement, Leinwand, Goldrahmen, Sand

Acryl, Landschaftsbild (Fundstück), Werbung der Hudson's Bay Company

305 x 457 x 122 cm



Kelly Greene  
OUTCOME OF DESTRUCTION  
1990 - 1994  
Schwarzweißfoto, Holzrahmen und Ketten  
59 x 120 cm

Abb. 118



Kelly Greene

Abb. 119

IROQUOIS SOLAR LONGHOUSE

Version 1994

Kunststofffolie, Fernseekabel, Elektrokabel, Stahlbalken, Stangen, Sand, Süßgras

366cm x 305cm x 244cm

Im Besitz der Künstlerin





Katsitsionni Fox

Abb. 120

WHAT ARE WE LEAVING FOR THE 7th GENERATION?

Installation: Verschiedene grafische Techniken im Rahmen, Erde, Steine und Perlen

Ausstellung in der State University of New York, College von Potsdam, The Gibson Gallery, 2002

'What Are We Leaving For The 7<sup>th</sup> Generation? 7 Haudenausonee Voices...



G. Peter Jemison  
I AM WIPING AWAY THE TEARS  
2001  
DVD/Video und Installation mit verschiedenen Materialien  
Breite ca. 160cm, Höhe ca. 200cm  
Im Besitz des Künstlers  
Video: Ansley Jemison, Standfotos: Brenden Jemison

Abb. 121





Standfoto aus I AM WIPING AWAY THE TEARS



G. Peter Jemison  
I AM WIPING AWAY THE TEARS  
2002  
Entwurfsskizze mit Collage auf braunem Packpapier  
164 x 76,5 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 122





Edward J. Burnam Jr.

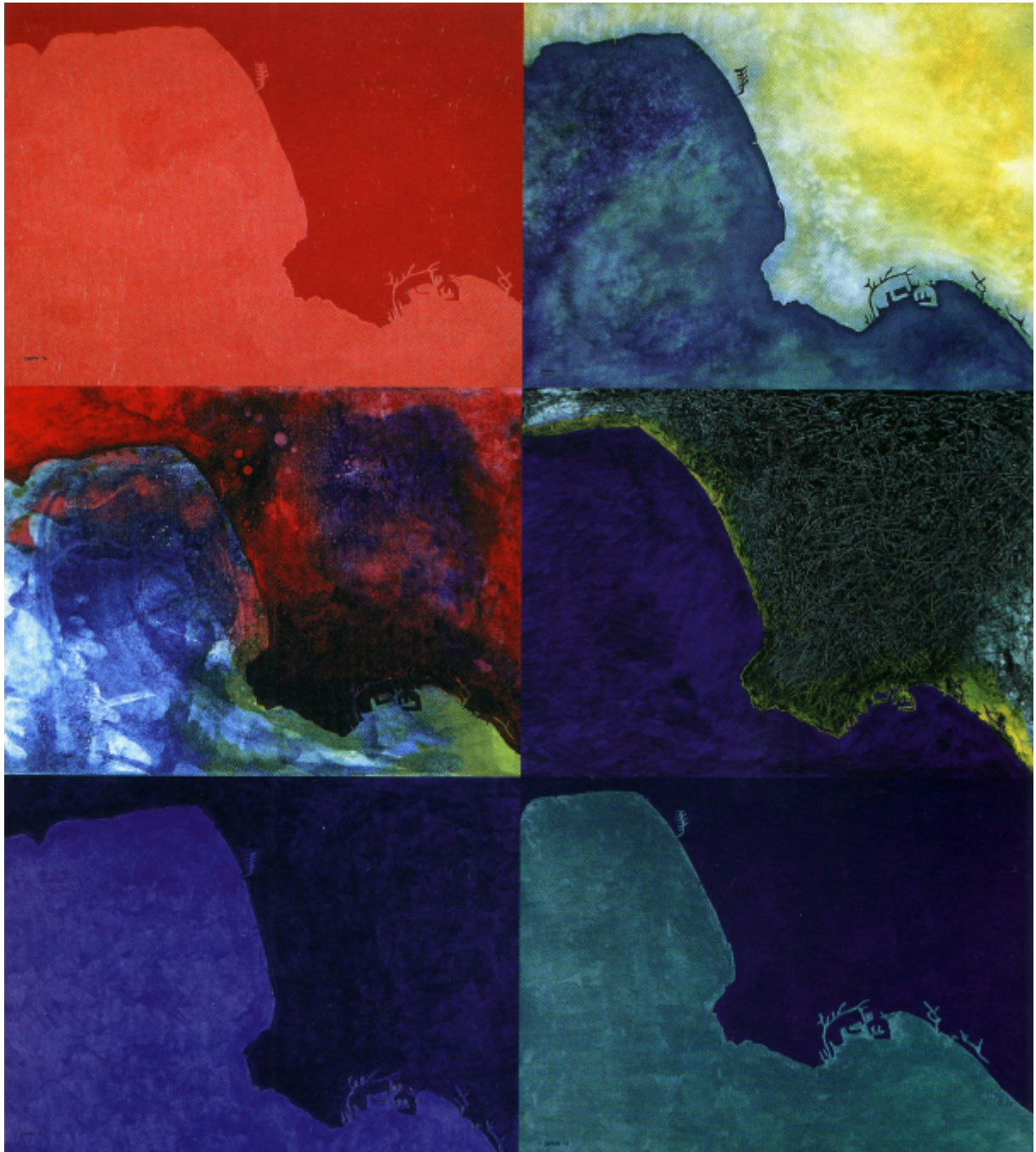
Abb. 123

THE BURNAM FAMILY

Gesamtansicht; Ausschnitt

Installation mit Foto-Ätzradierung, Rahmen und Stühlen

Ausschnitt: Ausstellungskatalog "What Are We Leaving For The 7<sup>th</sup> Generation? 7 Haudenausonee Voices...":9)



Richard Glazer Danay  
LOS ANGELES I – VI, Serie SPIRIT OF PLACE  
1998 - 2000  
Acryl auf Papier  
Jeweils ca. 57,5 x 76,5 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 124





Richard Glazer Danay  
STAR CANYON  
1990  
Emailfarbe auf Papier  
45,6 x 60,8 cm  
Privatsammlung

Abb. 125





George Chester Longfish  
 THE END OF INNOCENCE  
 Acryl auf Leinwand  
 ca. 760 x 300 cm ( rechts und links jeweils 250 x 210)  
 Im Besitz des Künstlers

Abb. 126



Calvin Kettle  
 SNOWSNAKE SPACESHIP  
 1990  
 Holz und Federn  
 Breite 46 cm, Höhe 20 cm, Tiefe 14 cm  
 Iroquois Indian Museum, Howes Cave, II M 91:27

Abb. 127



Carson Waterman  
 OHNE TITEL  
 1986  
 Acryl auf Leinwand  
 70 x 99 cm  
 New York State Museum Albany, AE86.21

Abb. 128



Tom Huff  
MOTHERSHIP  
1997  
Steinskulptur  
Länge 30 cm, Höhe 18 cm  
Museum der Weltkulturen, Frankfurt am Main NS 63659

Abb. 129





Tom Huff

Abb.130

INDIAN STEREOTYPE

1992 - 1996

Einkaufswagen mit Verpackungen von Produkten mit indianischen Namen und Stereotypen

Ca. 100 x 80 cm

Im Besitz des Künstlers



Tom Huff  
TONTO'S REVENGE  
1984  
Plattenspieler, Kunststofffiguren, Federn, Schallplatte  
Ca. 40 x 29 cm  
Sammlung

Abb. 131



Bill Powless  
STRANGE RITUALS  
1985  
Farbkreide  
Ca. 50 x 68 cm  
Iroquois Indian Museum

Abb. 132





Bill Powless  
INDIANS' SUMMER  
1985

Acrylic on Wood  
122 x 101 cm

Plakat und Deckblatt von Indian Art' 85 des  
WOODLAND INDIAN CULTURAL EDUCATIONAL CENTRE

Abb. 133



Bill Powless  
WAITING  
Kalenderblatt Juni 1998  
Druck einer Tuschezeichnung

Abb. 134





Carson Waterman  
FANCY DANCERS  
1999  
Acryl auf Leinwand  
Ca. 90 x 120 cm

Abb. 135





Carson Waterman  
BEADED REFLECTIONS IN RED, YELLOW AND BLUE WITH DANCER  
1991  
Acryl auf Leinwand  
Ca. 250 x 210 cm

Abb. 136



Carson Waterman  
SENECA NATION POWWOW  
1991  
Acryl auf Leinwand  
Ca. 250 x 210 cm

Abb. 137



Jeffrey M. Thomas  
POWWOW DANCER WITHOUT AND WITH COSTUME  
Schwarz-Weiß Fotografie  
1984  
30 x 20 cm, zweiteiliges Portrait

Abb. 138





Fred R. Meyer  
CHEE-TOC-TEI-TOC  
Reno District, Montana, ca. 1903  
Fotografie (NMAI/SI 22073)  
(Ausstellungskatalog, Partial Recall:149)

Abb. 139



Jeffrey M. Thomas

Abb. 140

PORTRAIT OF A MAN WITH PAINTED FACE; HALF RED-HALF WHITE WITH ORNAMENT

Farbfotografie

1990

61 x 51 cm



Edward Curtis  
KOYAWAIMA (GREY DAWN WALKING) – A WALPI SNAKE PRIEST  
1900, Platin Druck , Peabody Essey Museum

Abb. 141  
(oben)

Jeffrey M. Thomas  
FBI (FULL BLOOD INDIAN) BEAR AT CHAMPLAIN MONUMENT  
1997, Gelatine Silberdruck, Peabody Essey Museum





Jeffrey M. Thomas

Abb. 142

SCOUTING FOR INDIANS - CIGAR STORE INDIAN, Broad Street, New York  
2001

Farbfotografie und Farbdruck

28 x 35 cm

Im Besitz des Künstlers



Shelley Niro  
500 YEAR ITCH  
1992 (aus der Serie: This Land is Mime Land)  
Handcolorierte Fotografie  
33 x 22,4 cm

Abb. 143



Shelley Niro  
THE AWESOME BEAUTY OF THE WORLD  
2002  
Fotoinstallation  
Jeweils 122 x 35,8 cm

Abb. 144





George Longfish  
 SELFPORTRAIT  
 Dreiteilige Fotografik  
 3 mal ca. 85 x 140 cm  
 Im Besitz des Künstlers

Abb. 145



George Longfish  
INDIAN MOTORCYCLES  
Drei Werbeplaketten aus Metall auf Holz  
Ca. 100 x 50 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 146





Richard Glazer Danay  
CAVALRY HERO  
1992  
Acryl auf Leinwand, goldener Kunststoffrahmen  
120 x 120 cm (ohne Rahmen)  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 147





Richard Glazer Danay  
HOLLYWOOD INDIAN  
1987  
Emailfarbe auf Holz  
43 x 22,5 x 43 cm  
Privatsammlung

Abb. 148



Richard Glazer Danay  
BUFFALO GIRL WEARING JEANS  
1986  
Ölfarbe auf Leinwand  
120 x 84 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 149



G. Peter Jemison  
UNTITLED  
1983  
Acryl und Filzstift auf handgeschöpftem Papier  
Ca. 60 x 80 cm  
Sammlung National Museum Salamanca

Abb. 150





G. Peter Jemison  
BUFFALO ROAD III - CHOICE  
1990  
Verschiedene Materialien  
121,9 x 152,4 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 151



H. G. Thomas  
RETURNING SPIRIT  
Acryl auf Leinwand  
102 x 76 cm  
Sammlung der Familie des Künstlers

Abb. 152



H. G. Thomas  
EAGLE  
1994  
Acryl auf Leinwand  
76,5 x 61  
Sammlung der Familie des Künstlers

Abb. 153



Joe David (Stonecarver)  
THE SHIELD  
1990  
Malerei und Assemblage  
Ca. 61,5 x 46 cm  
Woodland Cultural Centre

Abb. 154





Edward J. Burnam Jr.  
EAGLE FEATHER 'AWEKI'  
1997  
Künstlerbuch mit Wachstechnik, Garn und Feder  
Ca. 95 x 140 cm  
Im Besitz des Künstlers

Abb. 155



Peter Sarabella

GOD IS IN ALL RELIGIONS

1995

Acryl auf Leinwand, bemalte Federn, Kruzifix mit Stickereiborde

Ca. 60 x 43 cm

Im Besitz des Künstlers

Abb. 156

## BIOGRAFIEN

Die Biografien der Künstler sind alphabetisch geordnet. Übersetzt wieder gegebene Aussagen und Zitate der Künstler sind Ausschnitte aus den Interviews und Gesprächsprotokollen, sofern nicht anders gekennzeichnet. Unterschiede in der Ausführlichkeit und der Länge der Zitate beruhen auf der Häufigkeit von Besuchen, der Dauer der einzelnen Interviews und Aspekten der Betrachtung, die im Rahmen dieser Analyse wichtig sind.

### **Mary Adams**

Kawenotake (A voice coming towards us)

Korbflechterin, Autodidaktin

24.1.1917 (inzwischen verstorben)

Mohawk, Wolfsklan

Interview: 10.9.1996, Akwesasne, NY, USA

Mary Adams aus Akwesasne kreierte in der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts ungewöhnliche Körbe die einem Hochzeitskuchen oder der Tiara des Papstes nachempfunden waren; sie erhielt mehrfach internationale Ehrungen sowie nationale Anerkennung bis ins hohe Alter. Sie lebte finanziell unabhängig und konnte mit den Einnahmen für sich und ihre Familie in der Reservation mehrere Häuser bauen.

“I worked on a film about Mary Adams years ago. It was called Mohawk Basketmaking. A cultural profile. But it was really fascinating to hear her story about why she makes baskets. At first it kind of disturbed me. Basically, her father abandoned her family and they had to make some money. So, the day after he left, they said 'Let's make baskets like Grandma did.' So they started making baskets. She spent her life making baskets, just to make a living. In the meantime [...] she is one of the best“ (R. Hill, Interview 1996).

Mit ihrer erfolgreichen Tätigkeit begründete Adams ein florierendes Handwerk in Akwesasne. Auch 2002 lernten Jungen und Mädchen bei älteren Korbflechterinnen wie Florence Benedict diese Technik in Museumskursen. (Juli 2002:Video d. Autorin) Der hohe Verkaufswert traditionell hergestellter Körbe hat dazu geführt, dass inzwischen auch Männer dieses Handwerk ausüben (vgl. Kapitel VI).

### **Vincent Bomberry**

Steinbildhauer, Schnitzer

Autodidakt

1958, Six Nations Reserve

Cayuga/Onondaga, Wolfsklan

Six Nations Reserve

Interview:15.9.1996, Six Nations Reserve, NY, USA



## Künstlerbiografien

Vincent Bomberry ist stolz auf seine Herkunft, das irokesische Erbe und das eigene Land, die Reservation. In der persönlichen, inneren Balance bestimmt die Einheit von leben, denken und arbeiten sein Leben mit Humor als der typischen Charaktereigenschaft. Dass er vorwiegend Souvenirobjekte herstelle, sei eine notwendige Marktorientierung, die ihm wenig Zeit lassen für Kunstwerke, stellt er pragmatisch fest: Als Single war es einfacher mit der Kunst zu überleben, die große Familie kostet Geld. Vincent Bomberry wohnt in einem Holzhaus im Waldareal der Six Nations Reserve. Inmitten von Lagerräumen, Werkstatt und einem umfangreichen Materialfundus für seine künstlerische Tätigkeiten fertigt er Stein- und Holzskulpturen an. Als Auftragsarbeiten schnitzt er "Snowsnake" Stöcke und Ritualmasken für den Medizinbund der "False Faces".

Er ist Autodidakt, Duffy Wilson und Joseph Jacob sind seine Vorbilder. Anregungen zu seinen Steinskulpturen gab ihm das Studium der Arbeiten von Inuit Künstlern. Visionen bestimmen die Ausdrucksformen seiner Werke, erklärt er, sie verliehen ihm auch die Fähigkeit, den nahenden Tod von Menschen zu spüren.

Mit den Kunstwerken und Gebrauchsobjekten möchte er einen Beitrag zum allgemeinen Bewusstsein leisten, dass Indianer nach wie vor ein vitaler Teil der Bevölkerung Amerikas sind (Bomberry, Interview 1996).

"Through my work I am trying to express my views as a native living in today's society in regards to cultural indifference, similarities, prejudices, environmental issues and political and industrial issues which effect the future of the people and the world. [...] I want to inspire the younger generation to also create art and make all people who see my work aware that there is more to native art than just traditional crafts" (Kommentar des Künstlers, 1996, Clark Gallery Fenimore House Museum, Cooperstown).

### **Edward J. Burnam, Jr.**

Katsehiiio

Künstler, Lehrer

B.F.A.(Printmaking) – San Francisco Art Institute, San Francisco, CA; M.A. (Ethnic Studies)

San Francisco State University, San Francisco, CA;

M.F.A. Vermont College, Norwich University of Vermont;

lehrt an der San Francisco State University und dem San Francisco Art Institute.

1959, Akwesasne

Mohawk, Wolfsklan

Akwesane Band Mohawks St. Regis, New York.

San Francisco

Interview: 3. 9.1997, San Francisco, CA, USA

Edward J. Burnam hat 1994 seine Studien in Kunst und Ethnic Studies an der San Francisco State University mit Prädikatsexamen abgeschlossen.

Ausstellungsbeteiligungen seit 1991, Kunstpreise, Publikationen und wissenschaftliche Arbeiten zeugen von der Vielseitigkeit seiner künstlerischen und beruflichen Tätigkeit. Für

das San Francisco Art Institute verfasste er ein Curriculum und wirkt an Projekten zur Erforschung der indigenen Kulturen mit.

Aufgrund seiner Herkunft, Sohn eines Mohawk und einer weißen Amerikanerin, bezeichnet sich Burnam als "Mixed Blood" und betont, er habe keine Identitätsprobleme. Seine irokesische Herkunft bestätigt er mit regelmäßigen Besuchen und Kontakten zur Reservation in Akwesasne. Dort trifft er Freunde und Mitspieler im Lacrosse Team, dieser Ballsport der Irokesen und Huronen sei inzwischen wieder sehr populär. Bindungen an traditionelle Lebensformen führt er auf den Einfluss seines Vaters zurück, der als "Faithkeeper" tätig war, sowie die enge Beziehung zu seiner Großmutter väterlicherseits, Sadie Harris. Aufgrund der matrilinearen Verwandtschaftsstruktur der Irokesen wird er in der traditionellen Familienstruktur nicht als Mohawk betrachtet, seine Großmutter hat ihn ungeachtet dessen immer als Mitglied der Familie gefördert und erzogen. In der Reservation von Akwesasne und in San Francisco gleichermaßen zuhause, steht Burnam dem Panindianismus sehr nahe. Wie George Longfish und Richard Glazer Danay, die als Professoren an Universitäten arbeiten, verkörpert er den Typus der erfolgreichen indigenen Künstler, die mit der Entfernung vom Ursprungsland die enge Bindung an spezifisch irokesische Gestaltungselemente aufgegeben haben. Lehre und Kunstschaffen bieten Burnam die Möglichkeit, "sich immer wieder neu zu definieren, erlerntes Wissen und Erfahrung weiterzugeben und die Vorstellungswelt seiner Ahnen zu manifestieren". Dank der hervorragenden Arbeitsbedingungen in seinem privaten Atelier kann er mit verschiedenen Materialien und Techniken experimentieren. Literatur, besonders Poesie sind wesentlicher Bestandteil seiner Arbeit an Künstlerbüchern. Zur Jahrtausendwende gestaltete er ein umfangreiches Buch-Kunst-Werk mit Texten in Mohawk und Englisch in Zusammenarbeit mit seiner Großmutter.

Kultur definiert er als "Prozess einer allgemeinen Entwicklung mit unterschiedlichen geografischen, klimatischen, sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen, der keiner Wertung unterliegen darf". Als indianischer Künstler arbeitet er im Kontakt zur kalifornischen Kunstszene, von den irokesischen Künstlern fühlt er sich nicht wahrgenommen, denn bisher seien Beteiligung an Ausstellungen im Osten meistens abgelehnt worden. (Seit 1998 hat sich das geändert.) Entschieden lehnt er modisch vereinheitlichte Bildinhalte oder Stilformen als Plagiate ab, die von "Copycats" vornehmlich in den Reservationen entstehen (Burnam, Gesprächsprotokoll 1997).

"Since 1991 I have been working in the medium of print, specifically intaglio. When I entered school in 1989 I started to investigate relationships from my childhood that centered around my Iroquois community. This task was somehow problematic given that the group of people I am connected to my birth (the Mohawk) live 3,000 miles away from my current home in San Francisco. At this point my art became the vehicle by which to start this long journey back. Reflecting this journey, my work has addressed three main themes: First, my relationship with my family, which I perceived to be the strongest connection I have to my childhood community; second, my relationship to my environment and its connectedness or disconnectedness to nature in an urban setting– this second relationship being a clear investigation of space; and third, introspection, how I related to all the above, to who I have become. This is an ongoing process of learning that tends to dominate the current themes of my imagery" (Kasprzycki et. al 1998:117).

**Patricia Deadman**

Künstlerin, Kuratorin

B.F.A. University of Windsor, Ontario, Abschluss des Studiums der Fotografie am Banff Centre for the Arts, Alberta.

1961, Oshweken, Six Nations Reservation

Regina, Saskatchewan

Tuscarora

Interview: 7.7.2002, London, ON, Kanada

Patricia Deadman's Geburtsort ist Oshweken in der Six Nations Reserve in Ontario. Sie wuchs in Woodstock, ON auf und entschied sich sehr früh, als Künstlerin zu arbeiten. Natur und die Beziehung der Menschen zu ihrer natürlichen Umwelt sind die zentralen Themen ihrer Werke.

"Many of my images describe a physical presence but also an emotional response to the environment. Human interaction with the landscape often provides an escape from the issues faced on a daily basis. In photography, the sensuousness of the landscape is captured by the lines at a specific moment in time" (Deadman 1994).

Ihre künstlerische Arbeit mit dem Schwerpunkt in der Fotografie, bezieht sich vorwiegend auf die Rezeption von Details und Stimmungsbildern in der Natur.

**Joey David**

Te:ho'ron'io (The Blue that covers the sky)

Künstler

A.F.A. Institute of American Indian Arts, Santa Fe, NM.

18.5.1970, St. Regis Akwesasne

Mohawk, Wolfski

Hogansburg, Akwesasne

Interview: 23.7. und 10.8.1997, Akwesasne, NY, USA

Joey David lebt in Akwesasne. Er hat zusammen mit Roger Perkins in Santa Fe am Institute of American Indian Arts studiert. Die Einflüsse dieser Kunstakademie prägte sein Selbstbewusstsein als Maler. Er setzt sich vornehmlich mit Themen der Mythologie und Zeitgeschichte auseinander, die er in zeitgemäßen Materialien (Acrylfarben) und Techniken (Malerei und Collage) interpretiert. Zusätzlich produziert er Gebrauchsgegenstände wie ornamental geschmückten Wassertrommeln.

"I always wanted to go to school with different Native Americans. The Institute is where everything opened up for me and my direction towards being artist became apparent to me. Each artist there expressed themselves through song, dance, ritual or art that self-determined their identity as a Native person. [...] there are many things to preserve [...] identity as Native [...] through art such as music,



dance and traditional concepts. [...] I'm trying to reach our own people to help find meaning in life and to respect each other, to help them to recognize something meaningful in culture and follow the old ways and accept hope for the future" (David, Interview 1996).

### **John Fadden**

Kahiones (With-a-Turtle)

Künstler, Lehrer, Kulturmanager

B.F.A. Rochester Institute of Technology, Studium an der St. Lawrence University and SUNY, Plattsburgh, NY.

26.12.1938

Mohawk, Schildkrötenklan

Akwesasne und Onchiota

Interview: 3. 8.1996, Onchiota, NY, USA

John Fadden wuchs in enger Verbundenheit zu Kultur und Geschichte der Irokesen auf. Seine Eltern hatten großen Anteil an der Revitalisierung irokesischer Kultur. Der Vater, Ray Tehanetorens Fadden, ein bekannter Lehrer und Erzähler in Akwesasne, gründete 1954 das Six Nations Indian Museum in Onchiota, N.Y. in den Adirondacks. Mit der Gestaltung von Piktogrammen, Bildergeschichten und Perlgürteln (einer Wiederaufnahme des Wampum), fand er große Anerkennung und gilt als einer der Initiatoren für die Wiederbelebung der Symbolsprache der Irokesen. Die teils individuelle Auslegung und Darstellung in seinen Objekten betrachteten viele Irokesen bald als authentisch.

John Fadden beschäftigt sich seit seiner frühen Jugend als Zeichner und Maler. Er entwarf Plakate für das Museum, führte regelmäßig schon während seiner Schul- und Studienzeit durch die Ausstellung. Er studierte am Rochester Institute of Technology Illustration und Malerei. Großen Einfluss hatten die Werke von Ernest Smith, an dessen realistischem Stil und Themenkreis er sich orientierte. Als Lehrer konnte er neben künstlerischen Fertigkeiten kulturelles Selbstbewusstsein vermitteln. John Fadden betrachtet seine Werke als Botschaften zu Kultur, Geschichte und Tradition der Mohawk, die dem historischen Bewusstsein der indigenen Bevölkerung dienen. Die Produktion von Plakaten, Kalendern und Arbeitsblättern als Unterrichtsmaterial in Schulen hat für ihn den gleichen Gebrauchswert wie Gemälde für Ausstellungen und Museen: Sie sind Informationsträger im Dienst der Wahrung kultureller Identität. Seit seiner Frühpensionierung widmet sich John Fadden ausschließlich der Arbeit im Museum, betreut die wild lebenden Bären und publiziert Lehrmaterialien zur Geschichte und Kultur der Irokesen. Seine Gemälde erzählen von mythologischen und historischen Begebenheiten.

Die Sammlung des Museums umfasst über 3000 Objekte und einen Lehrpfad mit Wegzeichen. Er führt mit seinen drei Kindern fort, was sich sein Vater mit der Gründung des Museums vorgenommen hatte: Das kulturelle Erbe der Irokesen anschaulich, in neuer Form zu präsentieren.

Die irokesischen Künstler hätten kein Bewusstsein für den Kunstmarkt und PR, bedauert Fadden, sie seien zwar ständig unterwegs und verkauften ihre Produkte, aber eine gemeinsame Strategie fehle. Dabei betrachtet er nicht die Vermarktung als vorrangiges Ziel, sondern die Entwicklung eines überzeugenden Erscheinungsbildes irokesischer

Kunstproduktion und die Visualisierung von Mythen, Weltsicht und Wertvorstellungen (Fadden, Interview 1996).

### **Kathryn J. Fogden**

Fotografin

School of the Art Institute of Chicago, Chicago, IL;

M.A. (American Studies) State University of New York, Buffalo, NY, USA.

1967

Mohawk, St. Regis, Akwesasne

New York, NY

Interview: 11.9.1997, New York, NY, USA

Kathrine Fogden lebt in New York und arbeitet in der Abteilung für Fotografie im "National Museum of the American Indian. Ihre künstlerische Tätigkeit umfasst verschiedene Techniken, vorwiegend arbeitet sie im dokumentarischen Bereich mit Schwarzweiß-Fotografien. Sie gehört zu den St. Regis (Akwesasne) Mohawk. Ihre irokesische Herkunft betrachtet sie als einen wesentlichen Teil ihrer persönlichen Identität. Auf der Suche nach Spuren indianischen Lebens in der Großstadt, portraitiert sie Mohawk, die in New York leben und arbeiten.

### **Katsitsionni Fox**

Künstlerin, Kuratorin, Journalistin

A.F.A., Institute of American Indian Arts Santa Fe, NM; B.F.A., State University of New York at Potsdam; M.F.A., Vermont College at Norwich University, Northfield, VT, USA.

1972

Akwesasne Mohawk, Bärenklan

Akwesasne

Interview: 17.7.2002, Akwesasne, NY, USA

Katsitsionni Fox lebt mit ihrem Mann und vier Kindern in der Akwesasne-Reservation in New York. Sie arbeitet als Journalistin und Kuratorin, außerdem ist sie aktives Mitglied der Umweltorganisation Akwesasne Task Force on the Environment. Die Kraft für die zahlreichen kulturellen und politischen Aktivitäten bezieht Katsitsionni Fox aus der positiven Energie, die ihre Familie und die umfangreiche Verwandtschaft des Klans ausstrahlen. Dank der Kraft der Vorfahren, ihrer Überzeugungen und Überlieferungen hat Katsitsionni Fox früh die Rituale der irokesischen Zeremonien als positive Erfahrung erleben können und in ihre künstlerische Arbeit einbezogen. Drucktechniken, digitale Kunst, Erdwerke und Installationen zeigen ihre breite künstlerische Vielfalt (Fox, Interview 2002).

"We have a responsibility, not only to our own children, but also generations yet to come. I reflect on this quite often as I make decisions for myself and for my children, and in the path I follow in life. I was fortunate to be alive while my great-grandmother was still with us. She is three generations back, and in her lifetime

she reached back to our relatives three generations before her. In a ltime, when the land was still clean, and all of our people spoke the Kanienkehaka language, we were the 7th generation they held in their heart" (Katsitsionni Fox 2001: 4).

**Ellen Gabriel**

Ikatsi'tsakwas (Picking up flowers)

Künstlerin, Lehrerin

B.F.A. (Studio Art), Concordia University, Montreal, Quebec; Autodidaktin.

1959, Montreal

Mohawk, Schildkrötenklan

Kanesatake

Interview: 22.7.1997, Kanesatake, QC, Kanada

Ellen Gabriel hat autodidaktisch ihren Weg zur Kunst gefunden und später eine Ausbildung an der Universität absolviert, die sie mit einem B.F.A. beendete.

Sie arbeitet als Künstlerin und Lehrerin und ist an einem Videoprojekt beteiligt, in dem Aufzeichnungen gemacht werden von mündlichen Überlieferungen, traditionellen Erzählungen und persönlichen Geschichten aus ihrer eigenen Kommunität Kanehsatake. Sie ist gegenwärtig am Kanehsatake Resource Centre tätig als Illustratorin und erarbeitet Unterrichtscurricula. Bestimmend für ihre persönliche Entwicklung waren die Ereignisse 1990 in Oka, der bewaffnete Kampf zwischen den Mohawk und der kanadischen Polizei, in den sie ungewollt einbezogen wurde. Ellen Gabriel beschreibt ihre politische Aktivität als eine Aufgabe, die ihr zufiel, ohne dass sie danach gesucht habe. Sie war Sprecherin der Mohawk, Vermittlerin zwischen den zerstrittenen Parteien ihrer eigenen Leute und vertrat 1992 vor dem Europaparlament die Interessen der Mohawk.

Ihre künstlerische Arbeit soll Betrachter zu Fragen nach Geschichten oder Botschaften in den Bildern anregen, die Werke reflektieren Visionen und Träume. Provokation nutzt sie als Anstoß für Dialoge, die ein besseres Verständnis für die Belange der Ureinwohner Nordamerikas wecken können (Gabriel, Interview 1997).

"I have always focused my art in the direction of my environment which consists of two cultures: Mohawk and Western society's culture. My goal is to make a positive contribution to my nation by utilizing aspects of my culture in my artworks, which are created not only as a means of self-expression, but also as a medium to educate the general public about native perspectives (Gabriel, Curriculum Vitae: 1-2).



**Richard Glazer Danay**

Oronhiateka (Burning Sky)

Künstler, Lehrer

B.A., California State University, Northridge, CA; M.A., California State University, Chico, CA;

M.F. A.,

University of Davis, CA; Professor für Kunst und American Studies, California State University, Long Beach.

1942, Coney Island, New York

Caughnawaga-Mohawk/Jüdisch, Schildkrötenklan

Corona, Kalifornien

Interview: 18. und 27.8.1997

Richard Glazer Danay unterrichtet seit 1985 Kunst und American Indian Studies an der California State University in Long Beach. Die Arbeit als Professor an der Universität, das regelmäßige Einkommen, bieten Freiraum für die eigene künstlerische Entfaltung, er hat mehrfach an internationalen Ausstellungen teilgenommen. 1991–1993 erhielt Richard Glazer Danay eine Berufung an die Riverside Universität in Kalifornien für den "Costo"-Lehrstuhl der interdisziplinären Forschung über die Kulturen amerikanischer Indianer. (Rupert Costo, der viele Jahre den Kampf um wirtschaftliche und soziale Rechte der Indianer anführte, hatte die künstlerische Laufbahn Richard Danays maßgeblich beeinflusst und gefördert.)

Richard Glazer Danay arbeitete im pädagogischen und künstlerischen Bereich als Mitglied des U.S. Department of the Interior Arts and Crafts Board und weiterer Organisationen, die indigene Kunst und Erziehung betreffen. Als Berater tätig und Pädagoge, erstellte er Curricula für das Inter-Tribal Council of California und das Northern Indian California Education Project. Zudem ist er aktiv in der Native American Community in Kalifornien. Mit seiner Familie und vielen herrenlosen Haustieren lebt er in Corona; er ist in New York aufgewachsen und hat immer außerhalb der irokesischen Gemeinschaften gearbeitet. Sein Lebensweg als Künstler hat ihn "von sozialen und politischen Themen (in den 1960ern bis 1980ern) zu spirituellen Arbeiten geführt, die auf Formen der Felskunst beruhen (1990 bis 1995), und endet gegenwärtig in Werken, die sich auf die spirituelle Essenz des Landes beziehen", auf dem er "als Individuum lebt" (Kasprzycki und Stambrau 2003: 67).

"I just try to answer my own questions. I use my work to express my own visions [...] Repeating oneself is a mistake" (Glazer Danay, Interview 1997).

**Kelly Greene**

Künstlerin

B.F.A. University of Western Ontario, ON, Kanada.

10.11.1962, Buffalo, New York

Mohawk / Italienisch, Schildkrötenklan

London, Ontario

Interview: 8.10.1996 und 30.7.1997

Kelly Green lebt mit ihrer Familie in London, Ontario in der Nähe der Six Nations Reserve. Seit 1991 nimmt sie an Gruppenausstellungen, vor allem im Woodland Cultural Centre teil. Der Zwiespalt ihrer Herkunft als Mohawk über die väterliche Seite und der italienischen Mutter hat sie sehr belastet, denn innerhalb des matrilinearen Verwandtschaftsstruktur wird sie nicht als Irokesin anerkannt. Essays, die sie als "Righting Exercises" bezeichnet, helfen Kelly Green Ängste, Erfahrungen und Gefühle zu bewältigen und bilden Anregungen für ihre künstlerische Arbeit.

"[My art work] is serious humorous, or humorously serious with attention to materials used and reused from nature, thrift stores, junk yards and garbage heaps to complete and conceptual themes sought. [...] Identifying myself as an Aboriginal woman with pride and knowledge of this culture is a new phenomena for me which I will never relinquish" (Greene, Interview 1997).

### **Sue Ellen Herne**

Künstlerin, Museumspädagogin, Kuratorin  
Institute of American Indian Arts, Santa Fe, NM; B.F.A. (Malerei)  
Rhode Island School of Design, Providence, RI, USA.

1960

Mohawk, Bärenklan

Interview: 8.9.1996 und 23.7.1997, Akwesasne, USA

Sue Ellen Herne wuchs außerhalb der Reservation von Akwesasne auf und ging in eine Schule, in der sie sich als "Indianerin" geschätzt und anerkannt fühlte, erlebte aber mit der Rückkehr persönliche Diskriminierung in einer Schule in Messina. Identitätskrisen konnte sie während des Studiums im Indian American Art Institute (IAAI) überwinden. In der Begegnung mit Lehrern, die sie zu ihrer Arbeit motivierten und der künstlerischen Auseinandersetzung mit Werken von Ryan Rice, Peter Jones und Jolene Rickard entwickelte sie Selbstvertrauen und Mut. Nach ihrer Ausbildung am IAIA in Santa Fe und der Rhode Island School of Design kehrte Sue Ellen Herne nach Akwesasne zurück. Sie lebt mit ihren beiden Söhnen in Hogansburg, Akwesasne und arbeitet im Akwesasne Museum and Cultural Centre als Kustodin und Museumspädagogin. Sie schätzt diese Tätigkeit als Identitätsstiftend, weil sie damit an der rezenten kulturellen Entwicklung in der Kommunität teil hat. Lokale Künstler werden dort mit Einzel- und Gruppenausstellungen gefördert.

"We would always adapt to whatever new was coming along. That was something we always did in our culture, whether it was stopping pottery to do something else, or go from quill work to do beadwork instead – I guess we've always done that" (Herne, Interview 1996).

**Greg Hill**

Künstler, Kurator

Graphic Design, Photography, Humbert College; Diploma of Fine Art, Fanshawe College;  
B.F.A. University of Windsor; M.A. Carleton University, Ottawa

Mohawk, Französisch

13.10.1967

Ottawa

Interview: 26.7.1997, Ottawa, ON, Kanada

Greg Hill wohnt mit seiner Familie in Ottawa und ist fest angestellter Kurator im Canadian Museum of Civilization.

Nach seinem Abschluss an der Universität mit den Fächern Kunst, Grafik Design und Fotografie war er in der Lehre tätig, hat Sprachunterricht in Mohawk genommen und war an verschiedenen Forschungsprojekten beteiligt, die Studien zur Geschichte und Kultur der indigenen Bevölkerung Nordamerikas betrafen. Als Kurator war er an mehreren Ausstellungen in Ontario und Manitoba beteiligt. Mit Grafiken und Collagen beteiligte er sich an Gruppenausstellungen. Mit seinen Werken ist er in Sammlungen verschiedener Museen in Kanada vertreten.

Gemeinsam mit seiner Frau Sue Ellen Gerritson entwickelt er Performances, die in Kanada, der Tschechischen Republik und Hong Kong zur Aufführung kamen. Greg Hill verfasst Essays zur zeitgenössischen indigenen Kunst.

**Richard W. Hill, Sr.**

Malerei, Fotograf, Kurator, Publizist, Lehrer

M.A. School of the Art Institute of Chicago, Chicago, IL;

State University of New York, Buffalo;

Professor (Native Studies) University of New York, Buffalo, NY.

1950, Buffalo

Tuscarora Band, Six Nations Reserve, Biberklan

Tuscarora Reservation

Interview: 20.9.1996

Richard W. Hill gehört der Generation von Künstlern an, die zeitgenössische Kunst als Ausdrucksform irokesischer Identität etablierten. Mitbegründer einer 1973 entstandenen Künstlervereinigung, des Haudenosaunee Council, war er 1974 Initiator einer ersten Retrospektive irokesischer zeitgenössischer Kunst im Museum von Lewiston, einer Kleinstadt nahe den Niagarafällen. Später leitete er das Kulturzentrum "Turtle" in Niagara Falls, arbeitete als Kurator und verfasste Publikationen zur Kulturgeschichte indigener Völker, insbesondere der Irokesen. Er arbeitet als Professor für Native Studies an der State University of New York in Buffalo. Das Umfeld der Stahlarbeiter, in dem sein Vater Stanley arbeitete, prägte seine Kindheit und Jugend. Ein direkter Vorfahre war J. N. B. Hewitt, dessen Aufzeichnungen und Dokumentationen für Hill bedeutende Perspektiven eröffneten und eine Bestätigung seines beruflichen Weges bilden:



"There was another Tuscarora who did the same thing a hundred years ago. His name was J. B. Hewitt. He is my great-grandfather, so when I go on and find something that Hewitt wrote I can't help but feel that he did this for people like me. So that someday, maybe when our language disappears, we are in disarray, we can go back and say, 'a hundred years ago, this is what they were saying.' [...] Hewitt did a lot of very early work [...] he spoke Tuscarora and Onondaga and I [...] found some photographs that Hewitt took. And I found the photograph of the fellow that I'm named after: Richard Hill, a Tuscarora from Six Nations. So, he's my great-grandfather's brother. He looks just like my grandfather and my dad. [...]. He was a chief at Six Nations [...] it was pretty meaningful to find this old photograph [...] so part of it is my passion for photography but the other part was [...] there's a cultural link and that photography has been sitting in the Smithsonian for 60 years. Nobody in my family ever saw that photography. So I look at it as a kind of a reclamation project. [...] We have problems here like everywhere else, but I also believe our resolution will be on the strength of the clan. If the clan system fails, our society will crumble and you'll have genetic Indians but not cultural Indians and they'll be confused about what to do" (R. Hill, Interview 1996).

Richard Hill studierte Fotografie; unterstützt von einigen Lehrern an der Universität erfuhr er Lob, aber auch erstaunte Skepsis und Ablehnung, denn nur Perlarbeit, Hornschnitzerei und Weberei wurden als angemessen für indigene Studenten betrachtet. Die Kunstform der Fotografie stand ihnen jedoch im Bewusstsein der Mehrheit nicht zu. Hill berichtet, dass es ein deutscher Fotograf war, der ihn bewegte die Schule zu verlassen, um stattdessen direkte Erfahrungen mit der Kamera zu machen. Robert Frank portraitierte die amerikanische Bevölkerung. Mit ihm diskutierte er über formelhafte Meinungen, hörte von der Begeisterung vieler Deutscher für Indianer – aus der Lektüre von Karl May – und bemerkt selbstkritisch, dass die Romantisierung des eigenen Bildes gerade bei Indianern sehr ausgeprägt ist. Über etwa drei Jahre portraitierte er Stahlarbeiter, diese Reihen hat er bisher nicht öffentlich ausgestellt. Als Fotograf und Interviewpartner wirkte er mit an einer Publikation des Iroquois Indian Museum zu Kunsthandwerk und Kunst der Irokesen: *Iroquois Arts, A Directory Of A People And Their Work*.

Mit seiner Familie bewohnt er ein "Trailerhome", das er wie ein irokesischen Langhaus empfindet.

"I go the longhouse, my wife goes to the longhouse, we got married in the longhouse. We were probably the first Tuscarora couple to be married in the longhouse in [...] ..maybe four generations. Some of the people here actually called me a pagan! Imagine Indians calling another Indian pagan! ...But I'm not an active longhouse religious person. [...] I really have studied and I identify very strongly with Handsome Lake" (R. Hill, Interview 1996).

### **Stanley Hill**

Steinbildhauer (Autodidakt)

1921, Oshweken, Six Nations Reserve

Mohawk, Schildkrötenklan

Grand Island, New York

Stanley Hill, der Vater von Richard Hill, stammt aus einer Farmerfamilie; seine Kindheit und Jugend waren geprägt von der Arbeit in der Natur. Während der Wirtschaftskrise der 30er Jahre verließ er die Reservation und verdingte sich als Farmer und Dekorateur, für etwa 30 Jahre arbeitete er als Gerüstbauer im Westen des Bundesstaates New York. Der Tod seines Sohnes Jim und ein Arbeitsunfall veränderten die Perspektiven seines Lebens. Autodidaktisch lernte er Schnitzen und gestaltete Figuren aus Geweihhorn (und Rückenwirbeln von Rotwild). Dieses fast vergessene, von den Irokesen vornehmlich im 17. Jahrhundert ausgeübte Handwerk, begeisterte ihn und bildete die alternative berufliche Basis. Mit der filigranen Bearbeitung des Materials, seiner hohen Kunstfertigkeit und technischen Fähigkeiten in der plastischen Darstellung von traditionellen Motiven der irokesischen Mythologie gewann er große Anerkennung und viele Preise (Information zur Ausstellung von Werken Stan Hills im Woodland Cultural Centre, 2002).

### **Tom Hill**

Künstler, Kurator, Lektor, Museumspädagoge, Museumsleiter

A.O.C.A. Ontario College of Art, Studium an der Carlton Universität in Ottawa

9.5.1943

Seneca, Schildkrötenklan

26.7.1996, Brantford, ON, Kanada

### **Tom Huff**

Künstler und Redakteur

Institute of the American Indian Arts, NM; Rhode Island School of Design

A.F.A. Institute of American Indian Arts, Santa Fe, NM; B.F.A. Rhode Island School of Design, Providence, RI.

Seneca/Cayuga, Hirschklan

1952

18.8.1997, Onondaga Indian Reservation

Tom Huff arbeitet vorwiegend mit dem Material Stein, das er als das "älteste Material, mit dem sich Menschen künstlerisch auseinandergesetzt haben". bevorzugt, und stellt Installationen und Assemblagen her. Mit irokesischen Symbolen und Motiven der Mythologie in der modernen Sprache der Skulptur will er zeitlose Botschaften vermitteln; spirituelle, politische und autobiografische Zitate sind Inspiration seiner Werke. In Materialcollagen setzt er sich bewusst mit Stereotypen auseinander. Als Herausgeber der Zeitung *Stonedust*, einem *Iroquois Art Newsletter*, den er im Eigenverlag publiziert, veröffentlicht er Kurzartikel zu kulturellen Ereignissen, stellt Veranstaltungen und Personen

## Künstlerbiografien

vor. Die mehrseitige Schrift etwa im DIN A4 Format erscheint vierteljährlich. Irokesische Kunst und Künstler finden darin ein Forum zur Kommunikation und können ihre Werke bekannt machen.

Tom Huff wohnt mit seiner Familie auf der Onondaga-Reservation; in direkter Nähe zum Wohnhaus befindet sich sein Studio. Er beschreibt seine Lebenssituation als "einen Spagat zwischen der künstlerischen Entwicklung und den Anforderungen des Alltags": Überregionale Ausstellungstätigkeiten mit Kunstwerken einerseits und das Verkaufsangebot kleinerer Skulpturen auf lokalen Festivals andererseits. Er stehe im Zwiespalt von Anspruch und Realität, äußert er: Was er machen möchte, sei nicht unbedingt verkäuflich, und was Käufer haben wollten, preisgünstige Touristentrophäen, wolle er nicht herstellen, um seinen Ruf als Künstler nicht zu gefährden. Seine Skulpturen seien sehr teuer, bekennt er, und damit sei er auf Kunstinteressierte angewiesen, die seine Werke für Sammlungen ankaufen. Auch die eigenen Leute in der Reservation, die viel Geld verdient haben, haben kein Interesse und erwerben die Werke nicht, eher würden Museen seine Arbeiten erstehen.

Tom Huff belasten die andauernden innertribalen Auseinandersetzungen, bei denen er als Vermittler wirkt. Auf der Onondaga Reservation gibt es keine Tankstelle mehr, nur noch einen Drive-In für Zigaretten und ein Restaurant mit einem kleinen Laden. Die Besitzer der Läden und Tankstellen hatten, entgegen der Anweisung der Stammesräte, der Kommunität keinen Anteil am Gewinn abgeführt. Die Klanmütter verhängten Strafen, auch gegen die eigenen Söhne. 1994 führten Schießereien zu zwei Todesfällen. Läden und Autos brannten. "In einem so abweisenden Umfeld kann kein Tourismus entstehen, der die Voraussetzung für einen florierenden Kunstmarkt bildet", bedauert Tom Huff.

"Artists are important people here, but people [in the reservation] don't realize that, I guess" (Huff, Gesprächsprotokoll 1997).

### **Alex Jacobs**

Karoniaktakeh (Where The Sky Meets The Earth)

Künstler (Visuelle Kunst und Lyrik)

A.F.A. (Creative Writing , Sculpture) Institute of the American Indian Arts, Santa Fe, NM;

B.F.A. (Creative Writing, Sculpture) Kansas City Art Institute, Kansas City, MO

1953, Akwesasne

Mohawk, Schildkrötenklan

Santa Fe und Akwesasne

Interview: 16.3. und 10.5. 1998, Frankfurt

Alex Jacobs lebt vorwiegend in Santa Fe, nahe dem größten Markt für indigene Kunst, Tourismus, Musik und im ständigen Austausch mit anderen Künstlern. In der vitalen Kunstszene der Stadt sieht er bessere Chancen sich zu etablieren als in seiner Heimat Akwesasne. Dort hatte er in der Radiostation und in Redaktionen von Zeitschriften und Zeitungen der Reservation gearbeitet.

Katholisch erzogen, hat er sich mit seiner (von ihm geschiedenen) Frau und seinen beiden Kinder als praktizierendes Mitglied der Langhausreligion angeschlossen. Er bezeichnet sich selbst als Neo-Traditionalist, der die Sprache der Kunst benutzt, um Traditionen zu bewahren.



## Künstlerbiografien

Der Verkauf seiner Werke deckt nur etwa die Hälfte seiner Lebenskosten, deshalb erweitert er sein kreatives Arbeitsfeld: Er ist zugleich Musiker und Poet und führt Recherchen durch zur Geschichte des indigenen Amerika und setzt diese um in Theater- und Musikproduktionen. "Soziologen, Anthropologen und Archäologen haben uns erforscht, jetzt müssen wir die Grenzen überschreiten und die Weißen studieren."

"As a turtle clan member, I have an affinity for art, crafts and creativity and for farming and growing. I believe each clan also has specific nurturing qualities, yet each individual is free to choose their own path. Every day, small or large decisions can be made on the way you think as a clan member, a Mohawk (or a tribal member), or a Native person (in the community you currently function in). Each individual can attend more clan functions and take on more responsibilities. We call ourselves 'Neo-Traditionalists' [...] we believe and think certain ways, but the reality of modern life often means we must act different ways. Going to ceremonies and helping our clans and families and communities, helps us "make up" for certain such lifestyle conflicts. [...] I lived at Akwesasne for many years...now I am travelling around the country as a poet and artist. I feel comfortable using mass media and try not to confine myself to 'art ghettos' or elitism or precious materials. Although I would like large commissions and sales, I feel it is important to make affordable art for working people. I currently have 20 years of poetry and narratives waiting to be published" (A. Jacobs, Interview 1998).

### **Arnold Jacobs**

Nah-gwa-say

Künstler, Grafiker, Galerist, Autodidakt

Central Technical School, Toronto

1942

Cayuga, Schildkrötenklan

Oshweken, Six Nation Reservation

Interview: 14. 9. 1996, Oshweken , ON, Kanada

Arnold A. Jacobs lebt mit seiner Familie in Oshweken, Ontario, (Six Nation Reservation). Nach langjährigen Erfahrungen im Bereich der kommerziellen Drucktechnik als Grafiker und Designer wandte er sich der Malerei zu und gründete eine eigene Verkaufsgalerie mit einem integrierten Atelier. An einem Platz an der Zufahrtsstraße zur Reservation gelegen, stellt die Galerie einen Anziehungspunkt dar für Touristen und Einheimische. Das Angebot umfasst Öl- und Acrylgemälde, grafische Blätter, Drucke und Postkarten. Arnold Jacobs verbindet die freie künstlerische Arbeit mit kommerzieller Nutzung. Seine Gemälde sind reproduziert als Kunstdrucke zu kaufen und in Kalendern abgebildet. Damit finden die Bilder vielfältige Verbreitung. Käufer sind nicht nur Touristen, sondern auch die Bewohner der Reservation. Als Künstler fühlt er sich verantwortlich für die Vermittlung und Verbreitung der Kenntnisse über die Kultur der Irokesen: Die Bedeutung der spirituellen Kräfte, die das Leben auf der Erde begründen (mit den Symbolen für Himmel und Erde, Sonne, Wasser, die vier Windrichtungen und Donner), mythologische Themen und Klanzeichen.

"They want to have some of their own, what they feel belongs to them or what appeals to them and What they know. Learning from the culture [...] has special meaning to them. So they want to have that. Some of them just buy things that have their clan on it" (A. Jacobs, Interview 1996).

In all his paintings, he strives for authenticity, accuracy, and power in his images, as well as unifying simplicity. The totality of his creation reveals a constant searching for new means of expressing his deeply felt emotions about his heritage (Iroquois Arts, A Directory Of A People And Their Work: 405).

### **Joseph Jacobs**

Steinbildhauer (Autodidakt)

2.6.1934, Lewiston ,Tuscarora Reservation

Cayuga, Bärenklan

Tuscarora Reservation

Interview: 20.9.1996

Joseph Jacobs lebt auf der Tuscarora-Reservation. Als Dachdecker habe er sich dieses großzügige Anwesen sicher nicht leisten können, das verdanke er vielmehr seinen Einnahmen als Künstler, bemerkt er bei einem Rundgang durch sein neu erbautes Haus. Die Folgen eines Arbeitsunfalls bei der Explosion eines Propangastankes hatte ihn jahrelang behindert, eine Operation ihn monatelang zur Untätigkeit gezwungen. Eher zufällig habe er sich schließlich mit Specksteinen beschäftigt, so habe er sein Talent entdeckt.

Was als Beschäftigung und Therapie begonnen hatte wurde, ersetzte sehr bald seinen Beruf. Joseph Jacobs entwickelte große Kunstfertigkeit und erlangte innerhalb kurzer Zeit große Anerkennung vor allem auf dem kanadischen Kunstmarkt (aufgrund seiner vorwiegenden Bindung an die Galerie Whetung Ojibwa Crafts of Curve Lake in Ontario). Unterstützt von der Universität arbeitete er innerhalb eines Programms in Toronto und nahm 1974 an der Ausstellung *Canadian Indian Art 74* teil. Über die große Resonanz und den finanziellen Erfolg war er selbst sehr erstaunt.

Während der Zeit im Krankenhaus hatte er irokesische und griechische Legenden gelesen, sich intensiv mit der Mythologie beschäftigt. Als er diese Überlieferungen zum Thema seiner Arbeiten wählte, traf er den Zeitgeist: Das wachsende Bedürfnis der indigenen Bevölkerung nach der eigenen Geschichte und – mit dem zunehmenden Tourismus – das Verlangen der Reisenden nach "typischen" Erinnerungsstücken. Er erhielt öffentliche Aufträge für große Wandreliefs (ein fünfteiliges Wandrelief für das Canadian House of Commons in Ottawa); bedeutende Museen (Royal Ontario Museum, McMichael Canadian Collection, Museum of Civilization in Ottawa) kauften seine Werke für ihre Sammlungen. Soloausstellungen folgten (u.a. 1983 in Deutschland im Joseph Rautenstrauch Museum, Köln). Joseph Jacobs gehört mit Stan Hill und Duffy Wilson und zu den bedeutenden Vertretern irokesischer Steinbildner, die in den 60er Jahren (autodidaktisch) eine neue Schule zeitgenössischer irokesischer Skulptur begründeten. Ihre Arbeiten repräsentieren spezifisch irokesische Symbole, Motive und Themen, vor allem aus der Mythologie.

Er folge mit den narrativen Skulpturen keiner inneren Stimme, fühle keinen künstlerischen Ehrgeiz, Kunst diene lediglich dem Einkommen für die Familie, äußert er im Interview, aber er sei sehr stolz auf die Ehrungen und Preise, die er erhielt.

"[I want] to support myself and family; I don't care for the prestige part, my nerves are not that good, I hate going to anything that is related to [...] publicity, interviews. [...] I'm not one of those dreamers or driven by spirits, nothing like that. I was doing this one show and this elder, Native American walked up to me and he must have been in his 80s; and he told me: 'You did that yesterday? No way, yesterday, you didn't! You did that years ago, you did that before your spirit through your great grandpa's.' So I just respect him and listened and smiled and laughed, and that was it. I did not say that I believe it. [...] If I had to write an autobiography things that absolutely should be included] maybe my awards and the Doctorate degree from the university [honorary degree of doctor of laws, Trent University in Peterborough], and God given gift, probably being awarded by the order of Canada the highest award for achievement given my heritage, study of the Native American" (J. Jacobs, Interview 1996).

### **Dr. hc. Gerald Peter Jemison**

Künstler, Kurator, Kulturmanager und Direktor von Gononadagan  
Universität von Siena, Italien; B.S. (Art Education), Buffalo State College, Buffalo, NY;  
Native American Studies, State University of New York, Buffalo, NY.

1945, Silver Creek

Cattaraugus Seneca, Reiherklan

Ganondagan, Victor NY

Interview: 28.7.1996, 6. 8. 1997, 9. + 10.7.2002, Ganondagan

Peter Jemison war als Lehrer, Kurator, Autor, Leiter von Galerien und Organisationen tätig, bevor er 1985 Direktor der Ganondagan State Historic Site nahe Rochester im Staat New York wurde. Während des Kunststudiums gewann er Einblicke in die europäische Kunstgeschichte. Ausstellungen zeitgenössischer Kunst brachten ihm Expressionismus, Pop Art und andere Stilrichtungen nahe. Interkulturelle Studien während eines sechsmonatigen Aufenthaltes 1964 in Siena prägten sein Bewusstsein für nationale Differenzen. Beeinflusst durch das Studium in Buffalo, entsprachen die frühen Arbeiten dem allgemein bevorzugten Stil der 60er Jahre in abstrakter und spätexpressionistischer Malweise. Unerwarteter Erfolg in New York im Alter von 23 Jahren, Anerkennung und Ruhm, aber auch Selbstzweifel und Depression, stürzten ihn in eine Lebenskrise. Bis er 1972 an einer Ausstellung mit zeitgenössischen Künstlern indianischer Herkunft im National Museum of the American Indian (NMAI) teilnahm, hatte er sich primär als Künstler verstanden, der zufällig indianischer Herkunft war, doch ohne spezifische Bindung an seine Herkunft. Mit dieser Ausstellung begann seine Recherche zur Bedeutungen des Kunstschaffens der Seneca. Im Kontakt mit anderen jungen Künstlern erkannte Jemison die Defizite im Bewusstsein seiner eigenen Identität und initiierte mit Lloyd Oxendine ein Diskussionsforum. Sie definierten die zeitgenössische indianische Kunst als Parallele zur Kunst des "Mainstream": Nicht länger Kategorie des gehobenen Kunsthandwerks, umfasst sie ein

weites Spektrum, dessen Inhalte sich nicht auf Stereotypen beschränkt, sondern die rezente Lebenssituation repräsentiert. Mit der Leitung des American Indian Community House (AICH) in New York 1978, begann Peter Jemison seine Tätigkeit als Kulturmanager. Zusammen mit Jesse Cooday (Tlingit) und Jolene Rickard (Tuscarora) bot er indigenen Künstlern ein internationales Forum für panindianische Kooperationen. Soloausstellungen seiner eigenen Werke fanden in Europa große Aufmerksamkeit. Die zeitgenössische irokesische Kunst bildete einen zentralen Fokus innerhalb der Galerietätigkeit dieser Jahre, die Künstler fanden im AICH Anerkennung sowie Unterstützung ihrer Arbeit. Mit der Rückkehr zur Reservation änderten sich seine Lebensperspektiven. Er befolgte die Lehren von Handsome Lake und wurde ein aktives Mitglied im Langhaus (Jemison, Interview 1997). Er arbeitete auch mit Carson Waterman zusammen, mit dem er die Seneca Nation Organization for the Visual Arts gründete, eine Kunstschule für "traditionsgebundene zeitgenössische Kunst". Orientiert an den individuellen Erlebnissen und den Erfahrungen als Mitglied der Seneca, betrachtet er seine künstlerische Produktion als autobiografische Reise. Peter Jemison ist in der 7. Generation ein Nachkomme von Mary Jemison und hat den gleichen Seneca Namen wie Ernie Smith, Aquarellmaler und Illustrator irokesischer Mythen. Dieses Erbe bedeutet für ihn, Verantwortung für den Fortbestand kulturellen Wissens zu übernehmen. Er reiste zu verschiedenen Reservationen, lernte die verschiedenen Bevölkerungsgruppen und ihre Bedürfnisse kennen. Kunst wird nicht für die Kunsttheorie gemacht, sondern für die Menschen, die Künstler selbst und die Betrachter, betont Peter Jemison. Ausstellungen und der Gedankenaustausch über Werke sind notwendige Voraussetzungen. Er benutzt das Medium der visuellen Kunst als Ebene für einen gesellschaftlichen Diskurs, auch über Krisensituationen und Fehlentwicklungen innerhalb der eigenen Gemeinschaften.

Die "ironische und agitatorische Perspektive", im "traditionalistischen Seneca Rahmenwerk", die Neal B. Keating seinen Arbeiten zuschreibt, stellt Peter Jemison treffend als einen Künstler dar, der bewusst Grenzen überschreitet, allerdings ohne eine nachweisbare "iconoclastic individual perspective" in seiner künstlerischen Ausdrucksform (Keating in G. Peter Jemison – Iroquois Art: 3).

"I had a white man's education, but none of my formal education had given me any understanding of Indian art and culture [...] I saw beauty in all the old art forms, but I was not satisfied reproducing what had been done before. To avoid getting stale, the artist must bring his own inventiveness to a pre-existing form. My style evolved, a contemporary statement, although it reflects my classical training and borrows something from my Indian heritage" (Jemison in: This Song Remembers:48).

"I re-established direct contact with my community, met my clan mother, and experienced the traditional way of life I was taught as an adult. As a result of that, I now have a very strong sense of what it means to say I'm a Seneca [...] to say that I'm an Indian artist is not a shortcoming; it represents who I am and is the very source of my thinking" (Jemison in: Native Artist, Summer 1999: 48).



**Peter Bauman Jones**

Künstler, Keramiker

Institute of American Indian Arts, Santa Fe, NM; Bacone College, Bacone, OK; Archie Bray Foundation, Helena MT.

8. 6. 1948

Onondaga, Biberklan

Cattaraugus Indian Reservation

Interview: 12.8.1996, 12.9. + 2.8.1997, 12. + 13. 7 2002, Cattaraugus Indian Reservation, NY, USA

Peter Bauman Jones arbeitet in seinem Studio in der Cattaraugus Reservation, auf dem Land seiner Vorfahren, dessen Umgebung ihn inspiriert.

Als Onondaga lebt er in der Reservation der Seneca in einer politisch aktiven Familie und beobachtet die lokalen wie nationalen Entwicklungen sehr genau.

Sein Vater war Seneca und wirkte als "Faithkeeper", sprach mehrere irokesische Sprachen, war Mitglied der Langhausreligion und kannte sich in Kräuter- und Heilkunde aus. Seine Mutter arbeitete als Lehrerin, sie förderte die künstlerische Begabung ihres Sohnes, der schon mit sieben Jahren mit dem Werkstoff Ton zu arbeiten begann. Jones wuchs in einem musikalischen Umfeld auf, die Mutter unterrichtete Klavier, sein Vater und sein Onkel spielten in der Seneca-Musikgruppe. Nach einem Unfall, der den Vater bis zum Lebensende lähmte, wurde Peter von seinen Großeltern betreut und ging mit vierzehn Jahren zur Ausbildung in das IAIA (Institute of American Indian Arts) nach Santa Fe, das ein Jahr zuvor gegründet worden war. Dort unterwies ihn Ottellie Loloma (Hopi) in keramischen Techniken, formaler und künstlerischer Gestaltung. Sie gab ihm tradierte Kenntnis über die spezifischen Eigenschaften des Werkstoffs Ton weiter und initiierte sein Interesse an der Plastik.

Mythen, Geschichte, historische Krisensituationen und rezente Probleme sind seine vorrangigen Themen. Peter Jones gehört mit Peter Jemison und Carson Waterman zu einer Gruppe, die in den frühen 70er Jahren als eigenständige Künstler eine bis dahin unübliche Berufslaufbahn begannen und sich im Kunstmarkt fest etabliert haben. Ihre Werke sind Bestandteile vieler Sammlungen und Museen in den USA und Kanada. Jones hat Vorbildfunktion für die irokesischen Künstler. Seine Skulpturen sind stilistisch unverkennbar. Forschungen über frühzeitliche keramische Techniken der Irokesen, ihre Werkzeuge, Formen der Gefäßkeramik und ihre Gestaltungsprinzipien standen am Beginn seiner beruflichen Tätigkeit, er hatte den Auftrag für Museen Repliken herzustellen.

Bedeutend für seine Biografie nennt Jones die Geborgenheit, die er in seinem Lebensraum empfindet, wo er aufgewachsen ist und wohin er "nach Jahren im Exil" zurückkehren konnte. Die Ausbildung in Santa Fe und das Förderprogramm für Keramiker der Archie Brae Stiftung in Montana haben seine künstlerische Entwicklung maßgeblich geprägt und wertvolle persönliche Kontakte begründet. Ein Jahr arbeitete er in Kalifornien in einer keramischen Fabrik und lernte Gusstechniken, Glasuren und Brände kennen, vor allem aber erhielt er Einblicke in die Vermarktung von Kunst. Auflagen von Galeristen, die ihn finanziell und mit Stückzahlvorgaben einschränken wollten, wehrte er ab. Neben den Skulpturen, die

seinen künstlerischen Ruf begründeten, stellt er Gebrauchsgefäße her, die der Verbreitung irokesischer Ikonografie dienen.

Peter Jones arbeitet an der Drehscheibe für die Gefäßkeramiken und mit freier Aufbautechnik an den Skulpturen. Glasierte Gebrauchsobjekte mit aufgemalten und eingeritzten Klanfiguren sind für die Haushalte der Irokesen bestimmt, die Preise hält Jones bewusst niedrig. Skulpturen stellt er nahezu ausschließlich für den Kunstmarkt her, sie werden vornehmlich von Museen und für private Sammlungen erworben.

Stereotypen Vorstellungen über "die Indianer" begegnet Jones bereits in seiner Jugend. Er könne nicht als Keramiker arbeiten, denn dies stelle eine weibliche Arbeit dar, zudem habe er keine Unterweisung durch eine alte Frau gehabt, die ihm die Technik hätte beibringen können. Das Töpferhandwerk lag seit Jahrhunderten brach, seit der Einführung der Metallgefäße, von wem also hätte er lernen können, bemerkt er dazu ironisch. Gefäßkeramik baut Peter Jones nach Vorbildern frühzeitlicher Tonscherben aus dem Museum in Rochester (RMSC) als "authentische Repliken". Figürliche Darstellung auf der Gefäßkeramik betrachtet er als Vorläufer plastischer Kunst, auch wenn die Töpferei nach der Einfuhr metallischer Gebrauchsgegenstände nicht weiter betrieben wurde.

"With the pottery [...] it's based in very traditional art whereas the sculpture is not. This type of sculpture that I do is not an indigenous form of art in particular, except we did do some pottery pieces early on, but the content of my work is probably what makes it more contemporary than anything. [...]

What I've done with my art is make it acceptable amongst my own people first and then the general public is secondary. It is what I want to do and I am not being dictated to by convention. That is what I think art should be. It should be something that is done... from me to you. And what is happening now is that art is becoming a commodity [...] where you might as well sell socks on a sculpture. People see what is selling, especially the younger artists. They'll see something like an Allan Houser and they will take that style and adopt it because it sells, and they can sell it cheaper. It is okay if they use that as a means to an end, where they develop into their own style. But generally that does not happen. They go back to stereotyping. I keep an eye on that and generally, what happens here is also happening there and vice-versa – or we're becoming a very small group of people; all dealing with the same issues as Indians [...] I do keep track of everything and I read several publications from different tribes, trying to keep up with it. It's sort of the father from my work [...] it's where I get my ideas from and what sparks my interest (Jones, Interview 1996).

"My work today is the result of twenty-some years of experience working in clay. My experience allows me the luxury of sitting down at the potter's wheel and committing directly to the clay any idea I have. [...] I have used the wheel-thrown shape because it is spontaneous and is a fluid form on which to work. Because of clay's many physical properties, my work is like creating a rock to work on, modeling and altering it while it is still pliable, and then firing it to make it permanent. [...] reservation life is the catalyst for its [the artwork] creation. The talk of the Elders about the old songs being lost, our changing ways, acculturation, and the effect of modern life is felt most on the reservation, and its people are those it affects most. [...]. I am recording in clay a way of life of my people – both real and imagined. If an Indian looks at my work and says, 'I know him' or 'I know what he means,' then I feel my work is successful (Jones 1991: 16).

**George Longfish**

Sawdawas (Everything is the same size)

Künstler, Lehrer

B.F.A. (Painting, Sculpture) School of the Art Institute of Chicago, Chicago, IL; M.F.A.  
(Filmmaking)

School of the Art Institute of Chicago, Chicago, IL

Professor (Native American Studies) an der University of California, Davis, CA

22.8.1942, Oshweken, Six Nations Reserve

Seneca/Tuscarora, Schildkrötenklan

Davis, CA

Interview: 2.9.1997, Dixon (Atelier)

George Longfish wuchs in Internaten in New York und Chicago auf; während seiner Kindheit und Jugend war er sich seiner indigenen Herkunft kaum bewusst.

Nach der Schule besuchte er das Art Institute of Chicago, ging dann an die Universität von Montana und wechselte von dort zur Universität von Kalifornien in Davis, wo er als "Full Professor of Fine Arts" bis 2002, dem Ende seiner Berufszeit, arbeitete. Er war Direktor des C.N. Gorman-Museums und Leiter des Instituts für Indianerstudien in Davis. Während des Studiums und am Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit geprägt von euroamerikanischen Einflüssen des Neo-Expressionismus und der abstrakten Malerei, bildete die eigene ethnische Herkunft die Inspiration für seine weitere künstlerische Tätigkeit. Dabei waren es weniger die Seneca und Tuscarora, von denen er abstammte, als die indigene Kultur allgemein, die sein Kunstschaffen und kulturpolitisches Engagement weiterhin bestimmten. Das Gesamtwerk dokumentiert die starke Fundierung seiner Persönlichkeit in der indigenen Herkunft, die sich jedoch erst gegen Ende seiner Ausbildung und nach "Versuchen sich künstlerischen Problemen akademisch zu nähern" heraus gebildet hatte. George Longfish ist Mitglied der Church of Divine Man, seine Bilder sind auch als Teil seiner Funktion als spiritueller Heiler zu sehen. Die Gemälde sind Botschaften, "vielleicht vor allem eine Aussage zur Kunst des Überlebens", urteilt er selbst.

"I think of myself as an artist who happens to be Native American and uses his cultural information to create his art. [...] It is not Iroquois, it has a wider range" (Longfish, Interview 1997).

"And that's what has been really important for me – looking for and then using my own cultural information" (Longfish 1989: 19).

"My artwork is how I process my life experience. It has allowed me to work through racism and judgements that could have hindered more powerful people from becoming who they are, resulting in confidence and certainly that I don't have to be a victim" (Longfish 1995: 62).

**David Maracle**

Kanatawakhon  
Lehrer und Künstler

11.7.1952

Mohawk

Interview: 16.9.1996, Woodland Cultural Centre

David Maracle arbeitet als Lehrer an verschiedenen Colleges; er unterrichtet die Mohawk Sprache, entwickelt Lehrbücher zur Grammatik und Lexika. Mit diesem Programm, das auf einer CD-Rom allen Interessenten zugänglich ist, möchte er beitragen zum Erhalt des kulturellen Erbe der Irokesen. Als Maler und Formgestalter widmet er sich der Symbolsprache der Mohawk, die er als visuelle Repräsentation der indigenen Kultur betrachtet und entwirft Design für alltägliche Gebrauchsgegenstände, Tapeten, Geschirr, Textilien und Schmuck.

"You could say that a language like Mohawk is an art experience. It is living art. It is vocal art. [...] And that's what I like about designs and symbols. The thing is how people use them and how people see them. And especially if they see them as representing who they are. As a representation of themselves as a people or as an identifiable group. People want to be identified (Maracle, Interview 1996).

**Alan Michelson**

B.F.A., School of the Museum of Fine Arts, Tufts University, Boston, MA;  
Columbia College, New York, NY.  
Künstler (Malerei und Installationen)

31.3. 1953

Mohawk, Schildkrötenklan

New York, N.Y.

Interview: 20.7. + 22.7.2002, Woodland Cultural Centre, Brantford; Mai 2003, Frankfurt, Deutschland

"Cult of memory", könnte der permanente Titel der Werke von Alan Michelson heißen, seine Arbeiten bringen geschichtliche Vorgänge zum Bewusstsein. Seine Installationen sollen die Augen öffnen und ins Bewusstsein bringen, was im historischen Ablauf geschehen ist, und gleichzeitig Informationen und Denkansätze bieten, wie man mit der Zukunft umgehen kann: "Wir leben mit unserer Vergangenheit in der Gegenwart und müssen für die Zukunft unserer Nachfahren sorgen. So schmerzhaft die Vergangenheit war, es gibt einen Weg für den Prozess der Heilung: Gespräche, sich mitteilen, über schmerzliche Erfahrungen reden. Indem wir akzeptieren, dass die Vergangenheit in uns weiter wirkt, sie nicht abgeschlossen ist, finden wir den Weg unsere Gegenwart zu bewältigen, Schmerzen zu heilen" (Michelson



Manuskript 2002, nach der Veranstaltung in der Six Nations Reserve "The Disruption Of Our Peace – A Haudenosaunee Perspective").

Alan Michelson ist ein "Foster Child", ein Adoptivkind. Er hatte keinen Kontakt zu seiner Herkunftsfamilie. Nach dem Tod seiner Adoptiveltern lernte er seine leibliche Mutter kennen und wurde in die Familie integriert. Er fühlt sich als Mohawk in der Kommunität anerkannt und arbeitet international orientiert. Die "zwei Seiten seiner Identität" betrachtet er als eine Chance für die kreative Vielseitigkeit. Aufgewachsen in Boston, erfuhr er eine sehr gute Schulbildung und schloss sein Studium am Columbia College in New York ab und der School of the Museum of Fine Arts in Boston. Als Künstler, der schon Ausstellungen hatte, bevor er seine indigene Herkunft erfuhr, fühlt er sich keiner Zuschreibung als "indianischer Künstler" verpflichtet, arbeitet bewusst interkulturell. Er hat die vergangenen Jahren in New York City gelebt, besuchte europäische Großstädte und beschäftigte sich mit Projekten und Fragen zur Migration: Von wo aus gingen die Europäer nach Amerika, welche Wünsche, Visionen, Vorstellungen und Ängste projizierten sie auf dieses Land. Land – Landschaft und deren Veränderungen – Land im Prozess der Geschichte sind die vorrangigen Themen seiner Werke. Damit in enger Korrelation stehen Fragen nach dem Verhalten der Menschen untereinander, warum Gruppen wie die Quäker Freunde der indigenen Bevölkerung waren, andere "Weiße" jedoch Indianer versklavt haben.

Als typisches Merkmal irokesischer Kunst erkennt er das Ziel, Balance in der Aussage zu halten; der Betrachter sollte die Botschaft im Werk verstehen, muss mit der Information etwas anfangen können, sich sein eigenes Urteil bilden können, Aggression verhindert den Zugang zum Werk. Alan Michelson setzt sich mit politisch brisanten Themen in der Bildsprache auseinander und verzichtet dabei auf Provokation.

### **Shelley Niro**

Künstlerin (Malerei, Fotografie, Film)

Banff School of Fine Arts, Banff, Alberta; Algoma School of Landscape Painting, Spruce Lake, ON;

Ontario School of Art, Toronto, ON

1954, Niagara Falls, New York

Bay of Quinte Mohawk, Six Nation Reserve, Schildkrötenklan

Interview: 15.9.1996, 30.7.1997, 20.7.2002, Brantford, 8.5. 2003, Frankfurt, Deutschland

Shelley Niro wuchs in einer großen Familie in der Six Nation Reserve in Kanada auf. Viel Abwechslung gab es dort nicht, Fernsehen und Radio boten in den 50er und 60er Jahren noch keine Alternative. Aber im Kreis der Geschwister wurden die Kinder sehr erfinderisch, sie spielten Theater, erfanden Lieder, Gedichte und erzählten sich Geschichten. Dass dies alles im Wettstreit mit den anderen stattfand, prägte ihren Erfindungsgeist und Kreativität und bildete die Grundlage für ihr Leben als Künstlerin (Chaat in Reservation: 109).

Einzelausstellungen, die Teilnahme an zahlreichen Gruppenausstellungen und viele Preise zeigen den Erfolg ihrer künstlerischen Arbeit. Seit Mitte der 90er Jahre ist sie Filmproduzentin. Shelley Niro arbeitet mit fotografischen Bilderreihen und Verfremdungen durch Übermalung. Sie bezeichnet sich selbst ironisch als "female intellectual terrorist" und gehört zu den Künstlerinnen irokesischer Nationen, die mit hohem Engagement, Vielseitigkeit und Humor Belange der Frauen ins Bild setzen.

## *Künstlerbiografien*

Shelley Niro sei eine Erzählerin mit Vorliebe für humorvolle Geschichten, eine "Trickster woman", die Unterhaltung mit Unterrichtung verbinde, schreibt Millie Knapp; sie beziehe die Leute ein, veranlasse sie zum Lachen und vermittele ihnen im selben Moment gedankliche Anregungen in der Überzeugung, dass die indigenen Filmemacher eine Lücke schließen können für die indianische Bevölkerung, die sich selbst vergeblich in Bildern und auf der Leinwand repräsentiert sucht (Millie Knapp 1994 in: *Aboriginal Voices*:31).

Knapp kennzeichnet damit den unverkennbaren narrativen Aspekt des Gesamtwerkes der Künstlerin, Geschichten mit gesellschaftskritischen Pointen erzähle sie in der Sprache der visuellen Kunst. Eine Grenzgängerin zwischen Ländern und Kulturen, sähe sie ihr Ziel darin, aus der Perspektive der indigenen Frau Brücken für gegenseitiges Verständnis zu bauen. Niro selbst ist im Gespräch sehr zurückhaltend, sie weist gern auf publizierte Zitate, die grundlegende Ideen und Aussagen ihres Werkes zeigen:

"[My] work also reflects how easily people rely on dubious sources of information, ignore facts, or lay blame. While I am aware that people are not always entrenched in a political stream of thought, and that many decisions are based on intuition, dreams and impulses of self-preservation, I still believe that it is important for indigenous people to participate in the writing of our own history. In order to do that, we cannot rely on others' assessments or be lazy readers of reports of concern to us. Instead, it is crucial that we investigate, analyse and interpret carefully, and make our own statements from a position of the strength of our convictions (Zywotchenko with contributions by Shelley Niro 1997: 9).

James Patten hat zwei Jahre zuvor nach einem Interview die Intentionen der Künstlerin als einen fortlaufenden Prozess der Identitätsfindung beschrieben:

"Shelley Niro's photographs and paintings deal with issues of First Nations identity and how they relate to the fluctuating construction of the self in western society. Niro's work questions the validity of white society's images of First Nations' people. At the same time, her work negates the construction of a pure native self-identity as ultimately creating yet another unrealistic stereotype. As a First Nation woman, Niro is especially sensitive to how both white and native social values control and manipulate women. Without posing an agenda of norms or values, Niro inscribes the relationship of a native culture struggling to find a comfortable identity in the face of a dominant Euro-centric culture" (Patton 1995: 3).

Mit ihrem Mann, einem Amerikaner italienischer Abstammung, und ihren beiden Töchtern wohnt sie nahe der Grand River Reservation in Brantford. Dort fühlt sie sich von ihren Nachbarn sehr geschätzt, empfindet selbst jedoch eine deutliche Distanz zu ihrer Umgebung, im Gegensatz zu den Menschen in der Reservation. Als Wanderin zwischen verschiedenen Welten hat sie in der Kunst den Weg der eigenen Harmonie gefunden:

"Native American societies view art as a way of seeing and being in harmony with the world. In art making, emphasis is placed on education rather than consumption, on production rather than preservation, and on design rather than display though she feels she was always an artist and her creativity was nurtured by her community. At a point Niro made a conscious decision to spend her life

communicating through art. On the reservation, art was a way of life" (Zywotchenko with contributions by Shelley Niro 1997: 1).

Shelley Niros Kindheit und Jugend war geprägt von Vorurteilen gegenüber der indianischen Bevölkerung, die in den Medien entweder als noble Wilde präsentiert oder als stoische, wilde Indianer mit einem negativen Image belegt wurden. Die englische Sprache wies den Weg nach außen, Mohawk bildete die Nähe und Sicherheit der Familie und Reservation.

Schon in ihrer Kindheit versuchte sie sich ein Bild von der sie umgebenden Realität zu machen, was sie selbst sah und in welcher Weise andere das gleiche wahrnahmen. Damit entwickelte sie ein ausgeprägtes Bewusstsein für ihre eigene wie für die irokesische Identität, gepaart mit einer panindianischen Orientierung.

Niro erfindet Welten, die den Bildern des Lebens in der Reservation entsprechen und doch verschieden sind; alltägliche Handlungen wie der Einkauf im Supermarkt, das Familientreffen im Restaurant, die Auseinandersetzung zwischen Generationen. Autounfälle passieren, die Menschen gehen ihren Berufen nach. Frauen sind die Hauptpersonen in den Filmen und die dominierenden Figuren in den fotografischen Reihen. Sie sind stark und phantasievoll. Sie meistern ihr Leben mit Humor. In Shelley Niros Bildern finden sich die Personen wieder, die im euro-amerikanischen Film nicht vertreten sind, Menschen aus den Reservationen im Nordosten des Kontinents. Schwestern, Cousinen, Cousins und deren Kinder sind Statisten und Akteure in ihrem künstlerischen Werk, das Malerei, Film, Fotografie und Installation umfasst. In Fotografien und Collagen portraitiert sie sich selbst und Verwandte so, wie sie im alltäglichen Leben auftreten: In Arbeitskleidung, zum Ausgehen geschmückt, auf der Strasse oder beim Friseur. Shelley Niro arbeitet bewusst gesellschaftspolitisch. Mit der medialen Sprache von Film und Fotografie wirkt sie gegen das negative und zerstörerische Image von Armut, Gewalt und Kriminalität in den Medien.

Rollenspiel und Aktion, Rückgriffe auf bestehende Bilder aus historischer Dokumentation sowie rezenter Medien sind nicht nur als Vielseitigkeit der künstlerischen Produktion zu erklären. Niro nimmt vielmehr eine Position ein, die den Stellenwert kreativer Produktion indigener Bevölkerungen aufgreift. Kunst wird zum integrativen Bestandteil des täglichen Lebens. Alle Personen können daran teilnehmen. Erinnerung, Phantasie, Visionen, Träume erhalten für eine kurze Zeit freien Spielraum und ein manifestes Bild. Deutlich wird das in einem ihrer Filmproduktionen:

"In all her work, Niro seeks to assert a first person voice for a native woman. Her desire is to portray them in a role other than the ubiquitous tragic victim. In her 28 minute film *It Starts With A Whisper* the life of the young woman Shenna is presented as a series of personal choices that involves the past, the present and the future. The film opens with lush, poetic imagery of the banks of the Grand River in Brantford, Ontario where Shenna in a traditional dress speaks to ghosts from an extinct Iroquois tribe. It then cuts to a shot of downtown Toronto, where Shenna works. Shenna then embarks on a trip to Niagara Falls (won at Bingo) with her aunts. In the road movie genre, Niro again incorporates issues of native identity in relation to the crassness of white society, represented by heart-shaped beds, fad diets, elaborate hair styles and Broadway style song and dance routines. This imagery emphasizes that Native women may choose to dress and think as they wish and still remain Native" (Patten 1995: 7).

Ein anderer Aspekt in Niros Arbeit betrifft das Medium der Fotografie selbst. Native Americans waren schon vor 150 Jahren beliebte Motive vor der Kamera; als freiwillig oder unfreiwillig Portraitierte waren sie oft auch Statisten von Inszenierungen, die stereotype Vorstellungen manifestierten. Erst viel später haben sich indigene Fotografen selbst das Medium der Fotografie angeeignet. Niros Arbeiten, Bildreihen von frühen und rezenten Portraits zeigten die Innensicht, stellten den ursprünglichen Zusammenhang her, damit wirkten sie Identität stiftend, erläutert sie 1997 ihre Arbeiten (Niro, Gesprächsprotokoll 1997).

### **Roger Parish**

Künstler, Chemiker

Munson-Williams Proctor Institute, Utica, NY; Ph.D. (Organische Chemie), University of Chicago;

Pennsylvania Academy of fine Arts, Philadelphia, PA

1940, Akwesasne

Mohawk, Wolfsklan

### **Roger Perkins**

Sosakete

Künstler, Lehrer, Museumspädagoge

A.F.A. (Museum Studies) Institute of American Indian Arts, Santa Fe, NM

1971, Akwesasne

Mohawk, Bärenklan

Interview: 10.9. 1996, 9.8.1997, März 1998 Frankfurt, Deutschland + 17.7.2002, Akwesasne

Akwesasne ist Roger Perkins' Geburtsort und Zentrum des privaten und beruflichen Engagements. Mit seiner Frau und drei Kindern lebt er nahe dem Kasino auf einem Anwesen, das genügend Raum bietet für die Familie, Hunde und zwei Autos. Während seiner Studienzeit im IAIA in Santa Fe belegte er vornehmlich Museumskunde und Malerei. Dort lernte er seine Frau, eine Apache, kennen und pflegte vielfältige Freundschaftsbeziehungen zu indigenen Künstlern verschiedener Herkunft. Er erhält diese Kontakte, besucht oft Reservationen im Südwesten, aber er ist "emotional fest verankert in seinem Heimatland". Gemeinsam mit Freunden betreibt er eine Grafik Edition für T-Shirts. Er entwirft Motive aus Geschichte und Gegenwart der Indianer Nordamerikas humorvoll, sarkastisch oder romantisierend: "Tribal Threads – Wearable Native Art". Seine Mutter, ein Gründungsmitglied der Akwesasne Freedom School, verkauft in ihrem Laden für Geschenkartikel diese Produkte, irokesische Musikinstrumente, Gemälde und Souvenirs; sie stellt für Roger Perkins den "wichtigen persönlichen Anker" dar und motivierte ihn zu seiner künstlerischen Arbeit; auch sein Vater aus der Allegany-Reservation war Künstler. Im Beruf als Lehrer und Künstler sieht Roger Perkins seine berufliche Erfüllung. Am North American Indian Travelling College tätig und als Museumspädagoge in Cooperstown, Howes Cave und Universitäten, demonstriert er "Identität als Mohawk, die Einheit von Leben, Denken und Handeln". Identitätskrisen habe er nie gehabt, betont Roger Perkins, das sozialpolitische



Engagement seiner Mutter habe früh sein Bewusstsein für Verantwortung gegenüber der Familie und der Kommunität geprägt.

"Losing all that tradition is making us un-unified or it brings about disunity. So a lot of people are doing their own thing instead of traditional things. Adopting the white mans way: working in today's society, the economy. There are other things that affect us. Making us lose our tradition, losing our good way of life that we are suppose to live. That is what tradition means to me. Caring on what our ancestors have taught us, or what is left of it. ...

It seems half of our community is for traditional and half is for the progressiveness [...] assimilating with all the rest of the world, going about the new way of life. That seems to me like destruction; destruction of a lot of things. There are still a lot of my own people, that think like that. They do not want to have anything to do with traditional stuff; it's old, it's lost, it can't help pay the bills. But that is really not important to me. Tradition is in a way more important to me then anything else that goes on in my life. I know it is almost impossible to be totally traditional in today's society; [...] I do not think anyone can – unless they're separate from anything that goes on" (Perkins, Interview 1997).

Den Versuch in der Gemeinschaft mit der Familie Tom Porters in der 1990 gegründeten Kommunität nach strengen Regeln irokesischer Traditionen zu leben, allen Besitz miteinander zu teilen, hat Roger Perkins nach einigen Monaten aufgegeben, weil ihm die Privatsphäre fehlte; mit seiner Familie und Joey David verließ er 1996 das Farmhaus und kehrte nach Akwesasne zurück.

Mit vergnügtem Stolz fährt er einen 73er schwarzen Cadillac mit roten Samtpolstern, Spielzeug für die Kinder und persönliches Hobby "weil kein Mensch annimmt, dass in so einem Wagen ein echter Indianer sitzt" (Perkins, Gesprächsprotokoll 2002).

**Thomas Porter**

Sakokwenionskwaw

Spirituelleler Lehrer, in Akwesasne ehemals "Chief of the Mohawk Bearclan"

1938

Mohawk, Bärenklan

Interview: 21. und 23. 9 1996, 10.9.1997, Kanatsiohareke, NY, USA

"For centuries the Mohawk people had been farmers, rising corn, squash, beans and various fruits. They hunted game and fished the crystal lakes, streams – and a great river called the Mohawk. Over two hundred years ago they were driven from their homes in central New York State. They took up residence on a reservation which came to be known as the Akwesasne. [...] The ravages of pollution and politics have taken their toll at Akwesasne. PCB-laced water has made the fish inedible and the battle over gambling has threatened to extinguish the very fabric of Mohawk traditional life. Tom Porter, spiritual leader of his people, had a vision that his people would find a new place – he saw it in a dream. He began to write and speak publicly about finding this place for his people to make a fresh start. He

## *Künstlerbiografien*

knew and others knew that living on polluted land in an atmosphere of violence must end. [...]

So now, here we have returned. We call this place Kanatsiohareke. It means place of the clean Pot. The word refers to the 12-foot-wide limestone potholes in a local creek bed" (Werbe- und Informationsblatt, Lloyd Oxendine 1993).

"There was a prophecy that one day, our great-grandchildren would come home to this valley. They would rebuild the fire and the sacred smoke will raise again. Such was the prophecy that was nurtured at Akwesasne and breathed into the hearts and minds of all those born there" (Porter, Interview 1996).

Das 1993 auf einer Auktion zum Verkauf stehende Historic Montgomery Manor mit einem Areal von etwa einem Quadratkilometer konnte durch eine private Spende, Sammlungsgelder der Mohawk und Wohltätigkeitsauktionen erworben werden. Eine Quelle mit Fischteich und der durch das Waldgebiet der Hügel des "Big Nose" und "Little Nose" fließende Bach bieten mit den Feldern landwirtschaftlichen Nutzen und sind landschaftlich sehr reizvoll. Fünf Familien von Akwesasne ließen sich dort nieder, weitere zwanzig Familien wollten folgen und eigene Häuser bauen. Das Hauptgebäude wird als Langhaus, soziales, kulturelles und spirituelles Zentrum genutzt.

Tom Porter hatte in Akwesasne viele Funktionen inne: Er war Sprecher der Mohawk, Vorsitzender des Bärenklans, Kulturmanager des "North American Indian Travelling College" und spiritueller Lehrer. Für Kanatsiohareke will er zukünftig weitere Gebiete kaufen, sodass sich mit dem wachsenden Zuzug von Bewohnern eine Gemeinde etablierte, die sich selbst versorgen konnte mit dem Anbau von Getreide und Feldfrüchten, Rinder- oder Büffel- und Fischzucht. Ein Internat für ausgewählte Kinder der Mohawk, die später Führungsaufgaben übernehmen sollten, ist geplant, scheiterte jedoch bisher am Einspruch der Erziehungsbehörde des Staates New York. Vor allem finden derzeit Intensivprogramme von "Native Speakers" statt, die ihre Muttersprache Mohawk vermitteln.

"By the time the children leave us, they would be fluent in Mohawk. They would go home to their parents without so much as a thread of shame in owning up to who they are" (Tom Porter zitiert in Margret Dawson 1996).

Kanatsiohareke wurde zum Treffpunkt vieler Nationalitäten, Freunde und Helfer. Bei zeremoniellen Festen lagerten Gäste in Zelten und Trucks auf dem Gelände der Farm. Tom Porter wirbt unermüdlich für das Projekt, Bewohner und Gäste arbeiten am Ausbau und der Renovierung der zuvor als Altenheim genutzten Räume mit. Sprachprogramme, der Gift Shop und "Bed and Breakfast" bringen Einnahmen.

Aber die geplante Erweiterung und die Errichtung einer Internatsschule konnten bisher nicht realisiert werden. Ein gemeinschaftliches Leben ohne private Räumlichkeiten und persönlichen Besitz war für viele Mohawk nicht erstrebenswert. Denn strenge Regeln und akkurat einzuhaltende Zeremonien ordnen den Zeitablauf; Fernsehen ist weitgehend tabuisiert; für Jugendliche gibt es im weiten Umkreis außer der öffentlichen Schule keine Treffpunkte, sie sind es häufig auch, die ihre Eltern bewegen, wieder nach Akwesasne zurück zu kehren (Wasovtiiosta, 12 Jahre, Gesprächsprotokoll 1996).

### **Bill Powless**

Mohawk College, Autodidakt

Mohawk, Schildkrötenklan

Six Nations Reserve

1952

Six Nations Reserve

Interview: 31.7.1997

Bill Powless arbeitet im Woodland Cultural Centre als Maler, Grafiker und Designer, regelmäßig veröffentlicht er Cartoons in *Teka*, der Zeitung der Reservation, und gestaltet den jährlichen Kalender.

"I do a calendar each year and it [reflects] that my experiences have been within that last year. So it's been kind of autobiographical that way, too, I guess. [My favourite themes are] People and situations, native things like growing up on the reserve, more present day, I guess. To show people we don't still live in tepees, just try to show the real life. [...] I do cartoons for native newspapers on our reserve. Whenever there's something in the news I usually do something like a cartoon – a comment on it. [...] What I've always tried to do is kind of educate and at the same time have fun with different themes, different life on the reserve. Doing fun at sometimes and some humorous things that have happened growing up. [...] historical things and just comments on political things that have happened in recent times rather than old times" (Powless, Interview 1996).

### **Melanie Printup-Hope**

Künstlerin, Lehrerin

B.F.A. (Grafic Design) Rochester Institute of Technology, Rochester, NY; M.F.A. (Electronic Arts)

Rensselaer Polytechnic Institute, Troy, NY

1960, Tuscarora Indian Reservation

Tuscarora

Schenectady

Interview: 5.8.1996, 7.9.1997, März 1998, Frankfurt, Deutschland

Melanie Printup-Hope lebt mit ihrer Familie in einem Vorort von Albany, sie ist verheiratet und hat drei Kinder. Aufgewachsen in der Tuscarora Reservation nahe den Niagarafällen hat sie erlebt, dass sie als Mitglied der Gemeinschaft nicht akzeptiert wurde. Ihre Mutter ist deutsch-italienischer Abstammung, der Vater gehört dem Bärenklan der Tuscarora an. Sie ist deshalb kein eingetragenes Mitglied der Tuscarora. Sie trägt den Namen Printup im Doppelnamen weiter und will damit ihre indigene Herkunft betonen. Mit der Gestaltung ihrer Stammbaums als Perlarbeit, eine ihrer ersten künstlerischen Arbeiten, schuf sie die Basis eines Weges zur Identitätsfindung und Selbstbehauptung. Ihre Installation THANKSGIVING ADDRESS stellt Verbindungen her zwischen der alten Technik von Perlarbeit und

## Künstlerbiografien

zeitgenössischem Grafikdesign (mit computergesteuerter Übertragung) sowie mit der persönlichen Herkunft der Künstlerin. Die Suche nach Identität, "Native identity as Non-Native" ist der Kern ihrer Arbeit.

"Well, you will always find something about identity in my work to continue, to show how important it is to me. Being able to recognize my own identity, because for several years I didn't. For most of my life I did not recognize who I was, until I became involved in working with my culture. So it's very important and I always have something that pretty much attacks that issue of identity" (Printup-Hope, Interview 1996).

Mit einem Native American als Vater gehört sie nach westlichem Konzept zur indianischen Bevölkerung mit einem Blutquantum von 50%. Sie ist im Bureau of Indian American Affairs als "Half Native American" verzeichnet, ihre Kinder zählen mit 25% ebenfalls noch dazu. Da sie nie mehr als diese Registrierung erhalten kann, bildet ihre künstlerische Arbeit die Basis einer vertieften Annäherung.

Woher die Tuscarora kommen, und wo sie sich derzeit befinden, welche Probleme sie berühren, sind die inhaltlichen Fragen ihrer Arbeit. Im Bestreben eine möglichst große Gruppe von Menschen ansprechen zu können, vor allem die Tuscarora, aber auch Menschen, die nichts über die Kultur der Irokesen wissen, gestaltet sie die Zeichen und Symbole bewusst einfach und erkennbar: Traditionelle Inhalte und Botschaften erscheinen in moderner technischer Formensprache.

"So I feel like I use my voice to share my culture and let people know that the whole backbone of the culture is based on respect for nature and all living things. And I don't think that is found in Hollywood films [...] that is what I feel like my responsibility is as a person to be able to pass it along to future generations" (Printup-Hope, Interview 1996).

Melanie Printup-Hope arbeitet als Künstlerin und Lehrerin an der Universität, sie ist an Ausstellungsprojekten beteiligt und findet im Kreis der irokesischen Künstler die Aufnahme, die ihr in der Reservation bisher verwehrt wurde (Printup-Hope, Gesprächsprotokoll 1997).

### **Ryan John Rice**

Arionienes

Künstler, Kurator, Kritiker

B.F.A. Concordia University, Montreal, QC; A.F.A. Institute of American Indian Arts, Santa Fe, NM; Center for Curatorial Studies, Bard College, Annadale-on-Hudson, NY

4.7.1965

Mohawk Nation of Kahnawake, Wolfsklan

Montreal und Kahnawake

Interview: 25.9.1996, Montreal; 21.7.1997 Kahnawake; März 1998, Frankfurt, Deutschland



## *Künstlerbiografien*

Ryan Rice beschreibt sich selbst als Kosmopolit mit starker Verwurzelung in der Tradition der Mohawk. Seine Erziehung im christlichen Glauben war für ihn eine Erfahrung in der Jugend, die seine Positionierung in den beiden Welten seiner Existenz möglich machte. Er lebt und arbeitet in verschiedenen Städten und der Reservation Kahnawake. In seinem Elternhaus, einem großen Blockhaus mit Swimmingpool und weitläufigen Rasenflächen in Kahnawake, fühlt sich Ryan Rice zuhause, ohne eine enge emotionale Bindung an die Kommunität als Wohnort zu empfinden. Die Nähe zur Großstadt Montreal bietet für die indigene Bevölkerung keine Vorteile. Wegen der Separationsbestrebungen in Quebec wandern Investoren ab, Industrie und Wirtschaft beklagen Rückgänge, die Arbeitslosigkeit der Provinz ist wegen der politischen Unsicherheit sehr hoch.

"Man bekommt keinen Job ohne Französischkenntnisse[...] aber kaum einer von uns spricht diese Sprache. Und die Separationsbewegung braucht keine weiteren Minderheiten, sie pflegen ihren eigenen europäischen Stil. Für sie sind nur die vier Golfplätze auf unserer Reservation interessant, die von unseren Leuten verpachtet werden" (Rice, Gesprächsprotokoll 1996).

Mit seiner Arbeit als Kurator im Kulturzentrum von Kahnawake begann zu zeigen, was indigene Künstler machen. Er arbeitet als Künstler und Lehrer. Sein bevorzugtes Forum sind die Einwohner der Reservationen, denen er vermitteln will, dass die kulturelle Entwicklung der irokesischen Kunstschaffenden identitätsstiftend ist. "Als Teenager wollen alle sein wie alle anderen, ganz normal, erst später entwickeln sie ein Bewusstsein für die eigene Identität und Individualität. Inzwischen wird die Frage wer wir eigentlich sind, häufiger gestellt. Und die Idee der Identität muss man hinterfragen" (Rice, Interview 1996).

In seinen Bildern setzt er sich mit dem Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne auseinander. Themen seiner Arbeit sind die Probleme und Konflikte, die sich aus dem Zusammenleben der verschiedenen Kulturen in Nordamerika ergeben. Nach einer Zeit der starken Verdrängung indianischer Kultur und Tradition durch die kanadische Regierung gibt es einen bemerkenswerten Trend in Form von Rückbesinnung und Aufarbeitung eigener Geschichte der indianischen Bevölkerung. Sie sind sich stärker bewusst, dass die westliche Industriegesellschaft auf komplexe, globale Themen keine Antwort mehr hat. Sie suchen jetzt wieder verstärkt in ihren Traditionen und Überlieferungen nach Antworten und Lösungen auf Probleme der Zeitgeschichte. [...] Zukunft lässt sich nur dann gestalten, wenn Vergangenheit in ihr aufgehen kann (Rice 1995).

Ryan Rice ist in verschiedenen kulturellen Aktionsgruppen tätig, er bedauert den fehlenden kritischen Dialog unter den irokesischen Künstlern; Jolene Rickard hebt er als beispielhaftes Vorbild für differenzierte und engagierte Kulturarbeit hervor (Rice, Gesprächsprotokoll 2003).

### **Dr. Jolene Rickard**

Künstlerin, Kuratorin, Lehrerin

B.F.A., Rochester Institute of Technology, Rochester, NY; M.F.A., Buffalo State College, New York; Ph.D. (American Studies), State University of New York at Buffalo.

Lehrt an der State University of New York, Buffalo

1956, Niagara Falls

Tuscarora, Schildkrötenklan

Sanborn, Tuscarora Indian Reservation

Interview: 23.7. Buffalo + 12.7.1997 Lewiston, 4.8.1997 und 12.7.2002, Tuscarora Indian Reservation

Jolene Rickard lebt auf der Tuscarora Reservation in Sanborn, New York.

Ihre persönlichen Lebensbedingungen bezeichnet sie als bevorzugt aufgrund der intakten Familienbindungen, wegen ihrer akademischen Ausbildung und Auslandserfahrungen. Sie hat in Europa studiert und vierzehn Jahre in New York City gelebt. Mit ihrem Mann und der Tochter wohnt Jolene Rickard in direkter Nähe zu Familie und Nachbarschaft. Jolene erlebt ihre Position als Wissenschaftlerin im Umfeld vorwiegend älterer Männer als sehr problematisch. Als "Frau und Indianerin" begegnet sie innerhalb der Reservation und außerhalb immer wiederkehrenden Vorurteilen! Auch würden die meisten dotierten Posten in den Verwaltungen von Männern besetzt, bemängelt sie. Innerhalb der Kommunitäten werde ihre feministische Prägung, die Arbeit an Frauenprojekten und die damit verbundene Betonung der Rolle von Frauen nicht gern gesehen, bedauert sie und bezeichnet sich selbst als durchaus konfliktfreudig mit genügend Kraft, diese Haltung kämpferisch zu bewahren (Rickard, Gesprächsprotokoll 1996).

"What's left to mine from the intellectual terrain of land for an Indian woman? Land and Indians, it's a cliché-or that's what a sharp cultural theorist would quip. Environmentalist desire will be stoked because an Indian really cares about 'Mother Earth'. 'Post-feminists' should wail on this work as evidence of gender balance gone bad, as Post-colonialists ignore the ongoing dispossession of indigenous peoples in the Americas. Go ahead take another chunk of my skin, I'll heal, thick with scars. Be sure to stuff your treaties into the place that once was mine" (Rickard in Kasprzycki und Stambrau 2003: 76).

Gesellschaftskritische Werke kennzeichnen ihre künstlerische Arbeit, die in engem Zusammenhang mit ihrer wissenschaftlichen Forschung steht.

"I've directed my Ph.D. towards understanding the history of what we think of as art in communities" (Rickard, Interview 1996).

Jolene Rickard lehrt als Professorin für Kunst und Kunstgeschichte an der State University of New York in Buffalo. Parallel zu ihrer Tätigkeit als Künstlerin arbeitet Rickard als Kulturkritikerin, Lektorin, Kuratorin und Schriftstellerin.

Der Großvater war ein geachtetes Mitglied im Ältestenrat, er vertrat politisch aktiv die Interessen der Tuscarora. Nach seinem Vorbild stellt sie sich bewusst Konflikten. In kunsttheoretischen Erörterungen wie auch der künstlerischen Arbeit setzt sie sich gesellschaftskritisch mit der rezenten Lebenswelt der Irokesen auseinander. Eine "liebevolle Erziehung beim Heranwachsen auf der Reservation und die Lebenserfahrungen in Großstädten außerhalb und im Ausland waren der Nährboden ihrer intellektuellen Entwicklung, die ihr weitreichende persönliche Freiheit brachte". Mit der Rückkehr in das Land der Tuscarora wurde sie zur engagierten Vertreterin indigener Interessen, besonders der Lebensperspektiven indigener Frauen (Rickard, Gesprächsprotokoll 2002).

Mythologie und Geschichte der Irokesen und das Verhältnis der indigenen Kultur zu Denkstrukturen westlicher Orientierung bilden den Schwerpunkt ihrer künstlerischen Thematik:

"I guess my work is [...] trying to understand: what our pre-contact thinking was - and the germ of the ideas and how those ideas would play out in our lives now. I think that's the exciting possibility. But in order to get at that, you have to be able to... understand our history and you really have to understand the history of the West in order to recognize it and you also [...] have to understand that there were different levels [...] of what we understand. My biggest challenge right now is that I'm trying to learn our language because that's the base level that if you don't really understand the language, then you'll never fully penetrate that level. [...]

I think that these [...] ancient cultures like mine are important on that very philosophical level. There is something here that we haven't fully unlocked yet to really understand what that is. And partially, I think that's because people have succumbed to this idea of the civilized primitive. When in fact, we may actually find one day that that will be inverted, as to how we understand that. [...] I decided specifically to study with Native people because I feel that that was important to validate our systems of knowledge. That's what I guess led me to really understanding that in the world there are many systems of knowledge; and that there are different strategies and techniques that privilege one system of knowledge over another. But that it doesn't mean that the knowledge is less critical...We don't even understand yet what is significant about indigenous knowledge. Or that it's there for us to understand, but we haven't fully embraced it. So what I've come to in this point in my life is that there is a wealth and a depth, that people, like the Iroquois have achieved, I think, that had really matured and then at contact, it was disrupted. But there are enough markers for us to mark that path again" (Rickard, Interview 1996).

Die Jahre in London und New York gaben Jolene Rickard die Freiheit individueller Entfaltung und Zugang zum "Mainstream" der Kulturmetropolen. Ihre enge Bindung an Familie und die Tuscarora Reservation, führte sie zu den Wurzeln ihrer Herkunft zurück.

"Having been away from my communities, having lived away, I do feel that when I came home, it was an incredibly difficult transition for me. Because it's a very different life living in New York. It's much easier emotionally and physically and materially because you don't have all those things you deal with here. But at the same time, this is much richer" (Rickard, Interview 1996).

Dank ökonomischer Unabhängigkeit, die ihr ein wohlhabendes Elternhaus und ihre feste Anstellung an der Universität geben, kann sie als Künstlerin frei arbeiten. Jolene Rickard ist aufgrund ihres vielseitigen gesellschaftspolitischen und wissenschaftlichen Engagements, aber auch durch die spezifisch irokesischen Themen ihrer künstlerischen Arbeit über die Grenzen des Staates New York bekannt mit Ausstellungs- und Lehrtätigkeiten in den USA, Kanada und Europa.

**Peter Horn Sarabella**

Maler, Musiker

1953

Mohawk /Italienisch

Interview: 1995, New York City

**Wayne Skye**

Steinbildhauer (Autodidakt)

1949, Six Nations

Cayuga

Six Nations Indian Reserve

Interview: 17.9.1996

Wayne Skye arbeitet sehr zurück gezogen, er möchte nicht mit Interviews an die Öffentlichkeit treten. "Meine Sprache ist die Skulptur, die Menschen hier wissen, was ich sage, Erklärungen sind nicht notwendig" (Protokoll nach einem kurzen Gespräch am 17.9.1996).

**Steve Smith**

Keramiker (Autodidakt)

1948, Six Nations Indian Reserve

Mohawk, Schildkrötenklan

Interview: 15.9.1996

**Greg Staats**

Künstler, Verfasser pädagogischer Curricula zu Native Studies  
Sheridan College (Photography Programm)

1963

Six Nations Reservation

Mohawk, Schildkrötenklan

Toronto

Interview: 29.7. 1997

Greg Staats lebt in Toronto und arbeitet als Künstler vorwiegend mit dem Medium Fotografie. Mit Bildreihen aus der Six Nation Reserve, Collagen und Assemblagen, die Riten der Irokesen visualisieren setzt er sich mit seiner Herkunft als Mohawk auseinander. Seine Jugend prägte die Scheidung der Eltern und der Verlust der Familienbindung in der Reservation.

Gemeinsam mit Jeffrey Thomas u.a. nimmt Greg Staats an Ausstellungen teil und hatte bereits mehrere Soloausstellungen. Bildreihen aus seinem Geburtsland, der Six Nations



Reserve, hatten für ihn therapeutische Wirkung. Im Rückblick auf seine Adoleszenz beschreibt er seine Entscheidung für eine künstlerische Laufbahn und die Fotografie als Heilverfahren. Greg Staats lebte nach der Scheidung der Eltern und dem frühen Tod des Vaters die meiste Zeit außerhalb der Six Nations Reserve; seine Mutter ist Französin, der Vater war Mohawk. Vom kanadischen Staat wird seine indianische Abstammung akzeptiert, von Seiten traditioneller Mohawk gilt er nicht als Irokese. Der Vater hatte als "Faithkeeper" hohes Ansehen, er vermittelte dem Sohn überliefertes Wissen und unterwies ihn in Symbol- und Zeichensprache. Dass diese Kenntnisse in seinen Werken Ausdruck finden, wie (geheime) Interpretationen der Kondolenzriten, lehnen viele Ältere in den Reservationen ab. Greg Staats leidet in seinem Bemühen um Anerkennung als Mohawk und als Künstler westlicher Prägung unter dem Zwiespalt, der die Lebensentwürfe vieler Irokesen mit Müttern nicht-irokesischer Abstammung prägt. In Städten außerhalb der irokesischen Gemeinden lebend sucht er nach emotionaler Geborgenheit der Kommunität und braucht gleichzeitig die Stadt als Lebensumfeld.

"So I started to look at my own; the loss of family and culture and language and basically identity, and you know I came back to Toronto and did these pieces here. And realized that is where my history is and that is who I am. I was watching a program on mind, body and spirit last night and there was a phrase that was called the 'hypnosis of social conditioning'. And I think we all from wherever we come from have to break out of that in terms of striving to be individuals. My father passed away in 1985 and the family divorced in 72, so there was a lot of loss I experienced when I was very young and a lot of people in my family passed away when I was nine to eighteen, about nine people in my extended family. I was going to a lot of funerals and it was a healthy respect for death but it was nonetheless a constant loss. So I had to do something to counteract that negativity that it creates. So I always did my [art]work I always would do that" (Staats, Interview 1997; vgl. Kapitel VI).

### **Harald Gesso Thomas**

Ka ron ia ke som (One-who-walks-in-the-heaven)

Maler, Grafiker, Musiker (Autodidakt)

28.10.1952, Akwesasne (verstorben 1996)

Mohawk, Wolfsklan

Interview: 11.9.1996, Akwesasne

Harold Gesso Thomas war ein angesehenes Mitglied der Kommunität in Akwesasne. Gemeinsam mit seinem Vater und Onkel hat er in einer Musikgruppe gespielt, Musik und Tanz sind inspirierende Aktivitäten für seine Kunst. Er ist autodidaktischer Maler und Grafiker. Neben seinen großformatigen Gemälden, die er sehr erfolgreich verkaufte, erzielte er Einkünfte mit Plakaten, gängigen Motiven für Veranstaltungen und Kalenderblätter und Aufträgen für Wandmalereien in Akwesasne. Nur wenige Jahre, nachdem er sein großes Wohnhaus mit integrierten Atelier und Garagen für Autos und sein Hobby, eine Harley Davidson, gebaut hatte verstarb er im Alter von 44 Jahren.

"[With regard to the most important aspects of life] I would probably have to say 'spirit'. The spirit, regardless of all that has happened to us, up to this point. The spirit of the people has a way of surfacing with strength. Even if it's not a political strength. It has a way of surfacing with strength, a continuity of ideals, a continuation of rituals, ceremonials for [...] acknowledging the cycle of life. Those are the things that are important, because if we don't pay attention, then we begin to lose and the generation's coming behind us, would have that much less and that much harder to struggle. So, if we can become a reflection as an individual, and as a nation, as a community of people [...] of what someone might want to be then they can be inspired by that. Because as an individual, I don't have myself a right, even for my own children, to dictate to them, how they should be because it goes against the principal of freedom, freedom of choice. So, if I can become a reflection of what they might want to be, than I'm doing my job. Because I as an individual, aside from being a parent, you know and going into the community or the clan family or the nation, I am still an individual and I have my own path to walk. And I can do it the way I'm most comfortable with in this day and age. 'Cause sometimes I see what I call, born again savages. That's kind of a comical way of saying it. Some native people become aware of their Nativeness and they get so over dramatic about their Indianness that they want to continuously wear buckskin and want to live in bark houses. You know, I've lived in tepees. My brother and I and our family" (H. G. Thomas, Interview 1996).

### **Jeffrey M. Thomas**

Fotograf, Kurator

Studium an der State University of New York, Buffalo

3. Juni 1956, Buffalo

Onondaga/Mohawk , Schildkrötenklan

Ottawa

Interview: 12.9.1996, Toronto und Juli 1997, Toronto – Rochester

Forschungstätigkeiten im National Archive in Ottawa und familiäre Bindung an die Six Nations Reservation bestimmen das künstlerische Werk und seine Arbeit als Kurator von Ausstellungen.

Er setzt neue Perspektiven der Vermittlung. Thomas betont, dass er Themen und Aspekte der Betrachtung aus der indigenen Sicht wählt. Stereotypen Bildern von Powwows stellt er individuelle Portraits der Menschen gegenüber, die sich auf ein solches Fest vorbereiten. Dokumentationen historischer Archivmaterialien wie den "Residential Schools" ergänzt er mit Interviews und Fotografien der lebenden Nachfahren, nimmt den abgebildeten Personen die Anonymität.

Jeffrey M. Thomas kontextualisiert Geschichte und gewährt sehr persönliche Einblicke. Er versteht seine Arbeit als stabilisierenden Faktor im Prozess der Suche nach Identität. Wie viele andere irokesische Künstler lebt Thomas im Spannungsfeld gegensätzlicher Lebenswelten, der urbanen und ländlichen Umgebung, zwischen Tradition und Moderne, als Angehöriger einer Minorität in der dominanten Welt euroamerikanischer Prägung. Als

"Urban Indian" sucht er fotografisch Zeichen indigener Identität in den Großstädten, wo er lebte und jetzt wohnt, in Kanada und den USA.

### **Carson Waterman**

Künstler, Gallerist

A.F.A. Cooper School of Art, Cleveland, OH

22.12.1944, Cattaraugus Indian Reservation

Seneca, Schnepfenklan

Salamanca, Allegany Reservation

Interview: 28.7. + 11.8.1996 + 3.8.1997, Salamanca + März 1998, Frankfurt, Deutschland

Carson Waterman wohnt mit seiner Frau und der Tochter in der Allegany-Reservation und arbeitet in Salamanca, wo er eine Galerie mit integriertem Studio besitzt. Seit 1988 konnte er ausschließlich vom Verkauf von Gemälden, druckgrafischen Blättern und Auftragsarbeiten leben.

Salamanca, eine kleinen Stadt in der Allegany-Reservation, wird vorwiegend von weißen Amerikanern bewohnt. (Dies war möglich geworden durch einen hundertjährigen Pachtvertrag zwischen den Seneca und dem Staat New York und ist reguliert durch eine Verlängerung mit veränderten Konditionen.) In der lokalen Verflechtung wurden besonders in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts kulturelle und wirtschaftliche Chancen gesehen. Der Aufschwung erlahmte jedoch allmählich, viele Geschäfte und Bürohäuser stehen inzwischen leer. Dieser wirtschaftliche Niedergang erforderte, dass Waterman über den Rahmen seiner Galerie hinaus Märkte für seine Kunstwerke erschließen musste. Er nahm an Ausstellungen in Kanada und den USA teil, arbeitete als Buchillustrator, produziert Lithografien und kleinformatige Grafiken, die in hoher Auflage gedruckt werden. Mit Peter B. Jones und G. Peter Jemison gehört er zu den Künstlern, die seit ihrer Jugend zusammenarbeiten und sich thematisch intensiv dem Erhalt der irokesischen Kultur widmen, wie auch Tom Huff, Stanley Hill und Duffy Wilson, mit denen Carson Waterman seit Jahren befreundet ist und sich regelmäßig bei Ausstellungen trifft.

"And so, whenever I go to these events and set up my art work and sell my art work I always see these same people, so [...]without really organising, it's kind of like an organisation. I always look for them and they're always there, and they see me and it's always good, you know, it makes you feel good that they're still producing and, you know, that we're at various levels of making a living and accomplishing things and so forth" (Waterman, Interview 1996).

Gemeinsame Basis ihrer Arbeit ist die Verwurzelung in der Gemeinschaft der Reservationen, der Mythologie, Geschichte und Symbolik der Irokesen und ihre Funktion als Kulturvermittler.

Waterman hat schon als kleiner Junge gezeichnet und bemerkt positiv die Kunstfertigkeit der Kinder und Jugendlichen, die in den Reservationen leben und schon sehr früh kunsthandwerklich arbeiten. Bedeutender Anteil an seiner Biografie bildet der pädagogische Auftrag, den er als Älterer, Lehrer und Künstler gegenüber der nächsten Generation empfindet; darauf gründen die Themen und Motive seiner Werke.

## *Künstlerbiografien*

"For me it is survival for the younger generation. As I have learnt from my elders, [...] hopefully the younger people can look at my art work and understand what I do it for and then they begin to understand and learn the symbols [...] and it's survival for our people because we are in the modern days today, we are subjected to all sorts of influences from large cities to people from all over the world now. [...] the further you go on this earth, the more unique we become and I kind of like that!" (Waterman, Interview 1996).

Seine künstlerischen Techniken beschreibt er als Verbindung von Malerei und Grafik, in der Größe abhängig von der des Raumes, in dem er arbeitet. Er selbst entwickelte einen individuellen Stil orientiert an sehr verschiedenen Künstlern wie Francis Bacon wegen seiner kreativen Imagination und Ernest Smith, wegen seiner kulturellen Informationen. Waterman findet bei den Seneca und den anderen Irokesen große Akzeptanz, seine Arbeiten sind aufgrund der technischen Fertigkeiten und inhaltlich wie formalen Verständlichkeit sehr beliebt. Mythologische und historische Inhalte verbindet er mit irokesischen Symbolen, präsentiert in "zeitgemäßen Stilmitteln". Dieser Begriff umfasst für ihn naturalistische Darstellung sowie abstrahierte Formensprache. Die romantisierenden Bilder entsprechen dem Bedürfnis der Menschen, sie brauchten identitätsstiftende Vorbilder. Als gute Handelskunst bezeichnet er die Grafiken für hohe Auflagen, das seien seine "bread and butter pieces". Die Plakate, signierte Druckgrafiken und Postkarten finden Verbreitung bei unterschiedlichen Käufern. Die Irokesen entwickelten in den vergangenen Jahren zunehmend Traditionsbewusstsein, begründet er seinen Erfolg.

"Tradition means for me[...] when you can recognize the ingredients in my work that are very ancient, and have a basis that goes back pre-European [...] that to me, is tradition" (Waterman, Interview 1996).

Kulturzentren hat er Schenkungen überlassen, in vielen bedeutenden Museen und Galerien in den USA und Kanada sind seine Werke in den Sammlungen enthalten. Zukünftige künstlerische Pläne umfassen Gebrauchskunst, Kleidungsstücke und übergroße Objekte, eine große Arbeit in Stahl mit Klansymbolen. Diese Klansymbole betrachtet Waterman als richtige Familienbilder, ihre Wirkung auf die Menschen in der Reservation ist sehr bejahend. Wie Gesang, Musik oder Literatur sollen seine Werke positiv auf die Betrachter wirken. Waterman hat während seiner Berufslaufbahn "einfallsreich nach Nischen und vielfältigen Aktionsfeldern gesucht, um von der Kunst leben zu können". Seine Werke wurden von namhaften Museen angekauft. "Innerlich widerstrebend" hat er sich mit der Pacht eines Tabakladens schließlich ein zusätzliches Einkommen geschaffen, denn "mit der Kunst ist eine Familien- und Alterssicherung heute nicht mehr möglich [...] da reichen Kürbis, Mais und Bohne allein heute nicht mehr aus" (Gesprächsprotokoll 2002).

"I feel that art is self-expression. An individual should try to learn and understand himself and his background in order to know where he comes from. Perhaps this could be a way of arriving at a personal and positive art form. If you are Iroquois, express yourself as an Iroquois" (Waterman 1995).



Anhang – Fragebogen

## Questionnaire

THE ART REFLECTS THE PEOPLE

### Visual expressions of contemporary Iroquois artists

Date of the Interview

Place

#### Name

Indigenous name

Translation

Nation

Clan

Father

Mother

Born in

Date of birth

Profession

Address

Telephone

Fax

e-mail

Language / Languages

Education / Studies / Art school

Exhibitions

Group

Solo

#### A Personal living conditions

1. How many persons belong to your household?
2. Are there still clan structures within your group?
3. Does belonging to the clan influence or change your day-to-day life in any way?
4. Do you have duties, responsibilities or obligations to your clan?
5. Do you feel an affinity or closeness to traditional convictions or churches?
6. Do you always live on the reservation, if yes/no.... why?
7. Is selling art your exclusive income or is it only part of what you are doing for a living?

#### Personal conditions

8. Who has influenced your work?
9. Is there an artist who helped you to become an artist?
10. What are your favorite themes?

11. Are you political active (to preserve the Indian identity) ?  
If yes, what activities are these?
12. Are you inspired by music, dance, literature.....?
13. Is there any connection in your work with other kinds of art?
14. When did you know that you would become an artist?
15. What kind of arts do you prefer to express your intentions:  
graphic arts, painting, sculpturing....?
16. If I had to write a short biography about you, what are the things that absolutely should be included?

## **B Working conditions**

17. Where do you work (Would you like to improve your working conditions)?
18. When you have finished a work, is there a possibility for an exhibition or presentation?
19. Are there any objects in your work which have a special importance for you?  
(Are there pieces you only show to your people, close friends or relatives?)
20. Do you collaborate with other artists and / or do you work in a collective?  
(In case you do, do you feel accepted member of this group?)

## **C The art work**

21. What are you trying to accomplish in your work?
22. Do you use your work as a vehicle to express your own or your clans interests and visions?
23. Are you trying to express historical roots by means of themes, symbols...?  
(In case you are describing any historical dimensions, could your own people recognize the historical background?  
Could someone not belonging to your tribe recognize it?)
24. Do you reflect to religious basics, visions, dreams?
25. Have you developed your own personal style or "language" ?
26. How would you describe your own style?
27. What does >tradition< and >assimilation< mean for you?
28. Has tradition any relevance for your work?
29. Could you regard >evolution< as a synonym for tradition?
30. Does your work reflect any aspects of (your) tradition?  
(Is tradition part of your work to transmit, is this a conscious effort on your part?)
31. What does >identity< and >authenticity< mean for you and in relation to your work?
32. How are you trying to reach people in your work, by means of provocation, dialogue, illustration...??
33. Are your favorite themes more emotional, political, social, narrative, according to visions.....?
34. Does your work represent more or less single individual objects  
is it representing a special cycle (theme) ?

## **D. Iroquois art works**

35. Are there any very specific Iroquois elements, items, goals..... in your work?
36. Do you see any major changes in today Iroquois art ? If yes, are you part of these changes?
37. Would you describe these changes as an interruption and discontinuity meaning a new start in social life and art?

## **E Individual art work and public reaction**

38. Who are you trying to reach with your work?
39. With whom do you or would you like to communicate about your work?
40. Is your work influenced by galleries or buyers (tourists) interest?
41. Are there "bread-and-butter" pieces or other kinds of objects which you make for buyers/tourists only?  
(How do they differ from your real work?)
42. Are buyers / re- sellers expectations a hinting factor in your own willingness to experiment?
43. Where and whom do you sell your objects to?
44. Have you ever had an article /an interview published about your work?
45. In what catalogues or books have you been included, are there catalogues dealing with a single show or special theme?
46. How do you feel about the way your work is being received by the public?
47. Do you think your recognition is according to what you are trying to express?
48. How is the acceptance of and the respond to your work within your own group, clan, nation?
49. Do people of your own nation buy your objects, can they afford it?

## **F. Exhibitions**

50. Do you mean arts of minor groups should be publicly sponsored? If yes, why?
51. Are you interested to take part in an exhibition in Germany and what could that mean to you?  
Please , describe what your conditions would be if one or several of your works of art would be taken to Europe in form of commission.

## MYTHEN DER IROKESEN

### 1. Skypeople

“The manner in which it established itself, in which it formed itself, in which, in ancient time, it came about that the earth became extent” (Buck in Hewitt 1903: 141).

In der oberen Region, weit entfernt von der sichtbaren Seite des Himmels, lebten Wesen, die weder Krankheit noch Tod oder Trauer kannten. Ihre Familien bewohnten gemeinsam ein großes, langes Haus. Innerhalb des Dorfes gab es eine Hütte, in dem ein Geschwisterpaar getrennt von den anderen lebte, das mit ganz besonderen Kräften ausgestattet war. Täglich erledigten sie ihre Pflichten und Aufgaben, allmorgendlich kämmte die Frau die Haare des Mannes und kümmerte sich um ihn.

Eines Tages wurde sichtbar, dass sie schwanger war. Sie beantwortete nie die Frage, wer der Vater des Kindes sei. Kurz vor der Geburt des Kindes wurde der Mann krank. Als er im Sterben lag, bat er seine Mutter zu sich und gab ihr Anweisungen, was nach dem Tod mit seinem Körper geschehen sollte. Angesichts der Krankheit und der Voraussagen ihres Sohnes war die Frau hilflos, denn diese Vorgänge waren bisher unbekannt gewesen. Als er starb, lernte sie und alle anderen im Dorf zum ersten Mal tiefe Trauer kennen. Die Mutter kleidete seinen toten Körper wie er es gewünscht hatte, der Sarg wurde an einer vorbereiteten Stelle im Haus aufbewahrt.

Das Kind, ein Mädchen, wurde geboren, war gesund und wuchs sehr schnell. Eines Tages begann es zu weinen und konnte nicht getröstet werden, bis seine Mutter vorschlug, es zum Sarg des Mannes zu führen. Wann immer es danach traurig wurde, kletterte das Mädchen von nun an hoch zu diesem Platz. Die Bewohner des Hauses konnten es dort sprechen und lachen hören. Eines Tages brachte es einen Armschmuck mit, eine Art Wampum, den der Mann getragen hatte. Sie erzählte, ihr Vater habe sie veranlasst, den Schmuck zu nehmen, er gehöre ihr, denn sie sei sein Kind. Nun war bekannt, wer der Vater war. Als sie erwachsen wurde, kam sie eines Tages nach einem Gespräch mit ihrem Vater zurück und eröffnete ihrer Mutter, er habe ihr gesagt, sie solle heiraten. Er hatte genau bestimmt, was sie tun und wen sie heiraten sollte. Dank ihrer magischen Kräfte, ihrer starken **orenda**, könne sie den weiten Weg und alle Strapazen bestehen. Die junge Frau richtete sich genau nach den Worten ihres Vaters und hörte nicht auf die verschiedenen Stimmen, die sie von ihrem Weg abbringen wollten.

Unweit vom Dorf fand sie nach allen vorhergesagten Geschehnissen das Haus, in dem ihr zukünftiger Mann, ein Häuptling namens He-holds-the-earth, wohnte. Neben dem Haus stand ein großer Baum, Tooth, dessen Blüten verbreiteten über die gesamte Gegend Licht. Auch dort befolgte sie die von ihrem Vater beschriebenen Anweisungen. Sie legte ihren schweren Korb mit Brot nieder, überreichte ihn dem Mann, der auf einer Matte auf dem Boden lag und sagte ihm, sie beide würden heiraten. Am folgenden Tag bereitete sie entsprechend den Angaben des Mannes Mais zu, wusch und kochte die Kolben. Dann legte sie ihre Kleider ab. Beim Rühren verbrannten brodelnde Spritzer aus dem Topf ihre nackte Haut, aber sie ertrug die Schmerzen klaglos. Auch die blutigen Verletzungen, die ihr die beiden großen, weißen Hunde des Häuptlings zufügten, als sie die Maisspritzer mit ihren rauen Zungen von ihrer Haut ableckten, nahm sie wortlos hin. Dann salbte der Mann ihren



## *Anhang – Mythen der Irokesen*

Körper mit Sonnenblumenöl, und sie konnte sich wieder anziehen. Sie blieb noch zwei Nächte bei ihm, dann schickte er sie beladen mit Fleischvorräten zurück in ihr Dorf.

Auch auf ihrem Rückweg widerstand sie den Stimmen des Weißen Feuerdrachens, des Mannes mit dem Namen Aurora Borealis und des Häuptlings; alle suchten sie von ihrem Weg abzulenken. Sie kehrte zu ihrer Mutter zurück, verteilte das Fleisch und sorgte dafür, dass alle Bewohner ihre Dächer abdeckten. Am nächsten Morgen waren alle Häuser kniehoch gefüllt mit weißem Mais. Die junge Frau sprach wieder mit ihrem toten Vater, dann ging sie zurück zu ihrem Mann, der sie als Gattin akzeptiert hatte. Sie lebten zusammen, und nach einiger Zeit bemerkte der Häuptling verwundert Veränderungen im Leben seiner Frau, sie war schwanger. Sein Atem hatte sie befruchtet. Das war die Art und Weise, wie die "man-beings" ihre magischen Kräfte an die Nachwelt weitergaben. Sie transformierten sich und konnten so Nachkommen auf der Erde zeugen.

Das aber war dem Mann nicht bekannt, und er bezweifelte, der Vater des Kindes zu sein, hatte er doch nie mit seiner Frau das Lager geteilt. Sie selbst fühlte sich sehr unwohl und fragte ihn immer wieder vergeblich, warum sich ihr Leben so verändert hatte. Endlich sagte er ihr, dass ein weibliches Wesen zu ihnen kommen würde, das sie umsorgen und Zephyrs nennen sollte. Nicht lange danach gebar sie das Kind, legte es auf die Matte, auf der ihr Mann nachts schlief und kümmerte sich nicht weiter um das Mädchen. Als der Häuptling krank wurde und immer mehr unter seinen Schmerzen litt, besuchten ihn alle Leute aus dem Dorf. Sie sahen ihn auf seiner Matte liegen und hörten ihn singen, der Baum neben seinem Haus müsse herausgerissen werden, er selbst sei an den Rand der Öffnung zu legen mit dem Kopf auf dem Schoß seiner Frau.

Alle hörten ihm zu und fragten ihn immer wieder, was er wollte und was er im Traum sah. Während der Zeremonie des Traumerratens erschienen viele "man-beings": Wind, Tageslicht, Nacht, Stern und Sonne besuchten ihn. Kürbis, Mais, Bohne und Sonnenblume kamen zu dem Mann, der Feuerdrache mit seinem weißen Körper, der rote Meteor, Sturm und Rassel. Hirsch, Bär und Biber erschienen, die große Schildkröte, Otter, Wolf und Ente und Goldammer. Auch Quellwasser und Medizin waren da. Alle, die sich selbst reproduzieren können, große und kleine Tiere kamen zu Besuch. Endlich war auch Aurora Borealis, das Polarlicht, gekommen, ein Mann, der den Wunschtraum des Kranken sehr genau erkennen und deuten konnte. Er bestimmte, dass der große Baum sorgfältig mit allen Wurzeln ausgegraben werden sollte, und alle Einwohner des Dorfes in das daraus entstandene tiefe Loch schauen sollten. Der Häuptling bestätigte, dass dies sein Wunsch war und forderte nun seine Frau auf, die Tochter auf ihren Rücken zu nehmen und gemeinsam mit ihm in die Tiefe zu blicken. Er gab ihr Maiskolben, getrocknetes Fleisch von Goldammern und Baumschösslinge, alles trug sie in ihrem Gewand. Als sie sich über den Rand der aufgerissenen Erde beugte, stieß er sie in den Abgrund. Dann erhob er sich, sagte, er sei gesund, wieder er selbst und befahl, den Baum wieder einzusetzen. Alle befolgten seine Anweisung, und der Baum stand wie unverändert an seinem Platz. Seine Krankheit war die Eifersucht auf Aurora Borealis und den Weißen Feuerdrachen gewesen, solange er verheiratet war. Während Skywoman aus der oberen Welt herabfiel, nahm sie das Kind wieder in sich auf und gebar es erst später wieder auf der Erde.

(Kurzfassung der Verfasserin nach Buck in Hewitt 1903: 141–178)

John Armstrong (Seneca-Delaware-English), der Erzähler der Seneca-Version, wird von Hewitt als "intelligent and conscious" charakterisiert. Seine Wiedergabe der Schöpfungs-

mythe zeigt weitgehende Übereinstimmung mit der von John Buck; der Häuptling fühlt sich einsam und ist eifersüchtig.

“There were, it seems, so it is said, man-beings dwelling on the other side of the sky. So, just in the center of their village the lodge of the chief stood, wherein lived his family, consisting of his spouse and one child, a girl, that they two had. He was surprised that then he began to become lonesome. Now, furthermore, he, the Ancient, was very lean, his bones having become dried; and the cause of this condition was that he was displeased that they two had the child, and one would think, judging from the circumstances, that he was jealous” (Armstrong in Hewitt 1903: 221).

## **2. Das Kind des Donners**

Eine junge Frau, die nahe den Niagarafällen lebte, sollte einen ungeliebten alten Mann heiraten; voller Verzweiflung setzte sie sich in ihr Kanu und übergab ihr Leben den tosenden Wasserfällen. Der große Donner, der mit seinen beiden Helfern unter dem Wasserfall in einer Höhle lebte, fing sie auf. Sie lebte dort und heiratete ihn. Das Kind, von einem Vater gezeugt, der zur oberen Welt gehörte, war mit besonderen Fähigkeiten ausgestattet. Im Dorf der Verwandten der Mutter wuchs der Junge deshalb in absoluter Abgeschlossenheit auf. Als übelwollende Menschen ihn neugierig besuchten, tötete er sie mit Feuerstein und Blitzen. Dann kehrte er mit seiner Mutter zum Vater zurück und wurde als vierter in den Bund von Donner, Blitz und Regen aufgenommen.

(Kurzfassung der Verfasserin nach Bruchac 1985: 146–153)

## **3. Skywoman**

Im Himmelsland, so wird erzählt, da lebten sie, diese vereinten spirituellen Kräfte, und sie warteten auf ein Kind, das geboren werden sollte.

Sie hatte einen Traum, die Frau, dass es wichtig ist, dass dieser Baum, ein wunderbarer Baum, entwurzelt werde.

Also entwurzelte ihr Mann den Baum, den wunderbaren Baum, eine breite Höhle, ein Loch war geschaffen im Himmel,

und es wurde offensichtlich, dass alles andere Wasser war

soweit man sehen konnte. An

den Wurzelzweigen hielt sie sich fest, die Frau, als sie sich darüber lehnte,

um einen besseren Ausblick zu haben. Sie war sehr überrascht über das, was sie erblickte, nein, das konnte sie nicht leugnen; sie begann zu fallen,

hielt dabei eine Handvoll Samenkörner fest umklammert.  
Tierwesen des Wassers und Tierwesen der Luft,  
sie sahen sie; da sie im Fallen war, dachten sie,  
es ist notwendig, dass wir ihr Fallen begleiten. Also  
erhoben sich die Gänse in die Luft und  
sie fingen sie auf. Was die Tierwesen und  
die geflügelten Wesen betrifft, sie tauchten ins Wasser  
um nach Erde zu suchen.  
Die Moschusratte fand Erde, und die Schildkröte,  
sie sagte "leg sie auf meinen Rücken auf den Schlamm".  
Sie landete da auf ihren Füßen, die Frau.  
In den Abdrücken ihrer Füße dort pflanzte sie die Samen.  
Sie trug den Ursprung dessen mit sich, woher sie gekommen waren,  
die Bäume, die nun auf der Mutter Erde wachsen.  
Da hat sie auch die Frau geboren,  
mit der sich der Westwind in einer spirituellen Ehe verband.  
(Harris and Burnam 1994: 8–9M; Übersetzung der Verfasserin)

#### **4. Skywomans Sturz aus der oberen Welt**

Die Geschichte stammt aus der frühesten Zeit unserer Sprache, einer Zeit, in der unsere Sprache, Symbole, Vorstellungen und das Leben, wie wir es verstehen, ganz anders waren als die Art, wie wir es jetzt sehen. Wir lebten in einer vollkommenen Welt, und die Geschichte beschreibt, wie wir in diese vollkommene Welt gelangten.  
Es begann in der Himmelswelt. Die Geschichte besagt, es gab einst, nicht auf dieser Erde, einen belebten Ort. Das Leben dort glich dem unseren sehr. Die Wesen, die dort lebten, ähnelten uns sehr, sie freuten sich über die gleichen Dinge wie wir, über Vögel und andere Tiere. Unter vielen Bäumen dort stand in der Mitte ein besonderer Baum: der Baum des Lebens. Er bildete das Zentrum des Lebens. An seinen zahllosen Zweigen wuchsen alle Arten von Früchten, aber niemand durfte etwas abbrechen oder verändern. Ein Mann, dem als Wächter die Aufgabe zukam, diesen Baum zu schützen, lebte dort, heiratete und wollte eine Familie gründen. Als seine Frau schwanger wurde, stellte er fest, dass sie sehr anspruchsvoll und schwer zufrieden zu stellen war. Sie verlangte nach außergewöhnlichen Speisen, so wie Frauen es häufig tun, wenn sie ein Kind erwarten. Schließlich wünschte sie sich Wurzeln und Früchte vom Baum des Lebens, um ihren Appetit zu stillen. Ihr Mann wollte davon nichts hören. Aber ihre Neugier war ungebrochen. Es gab Zeiten, da träumte sie von einer Welt, die unter den Wurzeln verborgen war. Sie fragte ihren Mann, was er darüber wisse, doch er war nie versucht gewesen dort zu graben. Trotzdem bestand sie auf ihrem Wunsch und überzeugte ihn schließlich, die Wurzeln des Baumes freizulegen. Darunter sahen sie ein großes, dunkles Loch. Da die Frau in der tiefen Finsternis nichts erkennen konnte, beugte sie sich über den Rand der Höhle, um genauer sehen zu können. Dabei stürzte sie in die Tiefe und wollte sich festhalten. Aber sie konnte im Fallen nur noch einige Erdbeerschösslinge und Tabakblätter mit sich reißen. Begleitet von einem anhaltenden Rauschen sank sie in eine schwarze Dunkelheit. Dann sah sie unter sich eine unendliche Wasserfläche. Vögel, die den Körper vom Himmel fallen sahen, flogen hinauf, fingen sie auf und setzten sie auf dem Rücken einer riesigen Seeschildkröte ab. Sie fragten sie, woher sie kä-

me und wie sie ihr helfen könnten. Unglücklich über ihre Einsamkeit und den Verlust ihres Heimes, stellte sie fest, dass sie nur Wasser um sich sähe, aber dort wo sie herkomme, gäbe es Land. Die Wasserwesen berichteten, dass unter dem Wasser Land sei, das wollten sie für die Frau heraufbringen.

(Kurzfassung der Verfasserin nach Myers 1984: 3–4)

## **5. Aspekte verschiedener Versionen**

Die Erzählung von Buck (Onondaga) weicht ab von der Aufzeichnung von Saddy Harris. So wird der Baum auf Wunsch des Mannes herausgerissen, die Rolle der Frau wird passiv gesehen. Verschiedene Tiere versuchen Schlamm auf ihrem Rücken zu tragen, bevor sich nur der Panzer der Schildkröte als tragfähig erweist. Die Schildkröte wird auch hier ausdrücklich männlich definiert, "he, the Carapace, the Great turtle" (Hewitt 1903: 130) und wächst zu dem, was als "Erde" bezeichnet wird, mit Hilfe der vielen Bismarratten, die Schlamm vom Meeresgrund heraufbringen. Getragen von Wasservögeln landet "the female man-being" sicher auf dem Rücken der Schildkröte und findet am nächsten Tag erlegtes Wild, Feuer und Zündholz vor. Nach drei Nächten ereignet sich die Wiedergeburt von Zephyrs.

Newhouse erzählt, die Bismarratten errichten einen Erdwall am Rande des Schildkrötenpanzers; dieser dehnt sich aus, Büsche und Bäume wachsen während die Frau schläft. Beim Erwachen findet sie frisch gejagtes Wild vor, eine Feuerstelle mit Glut und geschärftes Steinwerkzeug. Vor der Geburt ihrer Tochter entstehen Flüsse, Kräuter und Gräser bilden sich. Erst in dieser Phase der aus sich selbst entstehenden Erde beginnt Skywoman als handelnde Person zu wirken.

Der Schöpfungsmythos der Seneca zeigt weitere Varianten: Angekommen auf dem Rücken der Schildkröte, weint Skywoman und fühlt sich einsam. Dann spürt sie die Erde aus der oberen Welt in ihrer Hand, streut sie um sich und stellt fest, dass daraus immer größere Flächen wachsen.

"Now she herself became aware that it was herself, alone seemingly, who was forming this earth here present" (Armstrong in Hewitt 1903: 226).

Je weiter sie läuft, desto größer wird das Land, verschiedene Arten von Gräsern, Büschen, Halmen und wilden Kartoffeln beginnen zu gedeihen. Sie, die aus der oberen Welt kam, benennt und bestimmt den Wechsel von Tag und Nacht, Sonne und Mond, gibt den Konstellationen der Sterne am Himmel eigene Namen; Biber sollen die Flüsse bevölkern, bevor Menschen entstehen.

"Indeed, it thus came to pass and the cause that brought it about is that she, the Ancient-bodied, is as a matter of fact, a controller [a god]" (Armstrong in Hewitt 1903: 228).

Hewitts erklärender und damit interpretierender Zusatz, "a god", weist auf die besondere Kraft, die Skywoman auszeichnet, und stellt einen Bezug her zur christlichen Mytholo-



gie. Nach Vollendung ihrer Schöpfungen wurde die Frau Mutter eines Mädchens. Die Tochter wuchs schnell heran und sie spielte immer an einem umgestürzten Baumstamm und im Gras. Wenn der Wind über ihren Körper strich, fühlte sie sich besonders wohl. Als ihre Mutter sie fragte, ob sie jemanden getroffen habe, verneinte sie die Frage; sie fühlte auch nicht, dass sie bereits ein Kind in sich trug. Der Wind habe sich in ihrem Körper festgesetzt, äußerte sie. Unglückliche Vorahnungen betrübten Skywoman nach dieser Auskunft.

In Bucks Erzählung fragt die Mutter, wer der nächtliche Besucher der Tochter sei. Sie erhält jedoch keine Auskunft. Bei Newhouse wird die bestimmende Rolle der Mutter hervorgehoben, die den Mann für ihre Tochter selbst wählen will; und er bezweifelt, dass das Paar miteinander schläft, denn anstelle des Mannes lag ein Pfeil neben der jungen Frau. Auch hier wird auf die jungfräuliche Geburt hingewiesen. Wie in allen anderen Versionen der Mythe erscheint der Mann nur wenige Male nachts und kehrt nicht zurück.

## **6. Die Zwillingsöhne**

Der erstgeborene Sohn von Skywoman sah ungewöhnlich schön aus (Buck in Hewitt 1903: 185). Sein Körper glich den Wesen der oberen Welt. Sein Bruder hingegen bot einen ungewöhnlichen Anblick. Der Körper bestand aus Feuerstein, und auch am Kopf trug er einen scharfen Haarkamm aus Feuerstein, mit dem er sich aus dem Körper der Mutter befreit hatte. Als die Großmutter sich den beiden Jungen zuwandte, fragte sie, wer ihre Tochter getötet habe. Der Zweitgeborene beschuldigte seinen Bruder und die Großmutter glaubte ihm. Sie warf den anderen mit all ihrer Kraft weit von sich, kümmerte sich aber mit inniger Liebe um den, dessen Fleisch aus Feuerstein bestand. Ihre Tochter war zwar tot, doch sollte ihr Körper weiterhin eine wichtige Aufgabe erfüllen. Der Kopf wurde zum Mond, der Körper zur Sonne; beide verankerte sie in einem großen Baum. Niemand außer ihr und dem bevorzugten Zwillingssohn sollten daran teilhaben (Newhouse in Hewitt 1903: 294–296).

'Flint', Feuerstein nannte sie den einen, der andere trug den Namen 'Sapling', das junge Bäumchen (Buck in Hewitt 1903: 188), oder 'Maple Sprout [Sapling]', weil Ahornbäume sich selbst reproduzieren können (Newhouse in Hewitt 1903: 302). Die beiden Brüder wuchsen getrennt auf, der eine behütet von der Großmutter, der andere allein im Wald, wo er sich eine Hütte baute und zur Jagd ging. Als er eines Tages einen Wasservogel mit Pfeil und Bogen erlegen wollte, verfehlte er ihn und fand seinen Pfeil am Eingang einer Behausung unter Wasser wieder. Dort lebte sein Vater. Der hatte den Sohn zu sich gerufen, weil er ihm lebensnotwendige Dinge geben wollte, die ihm von der Großmutter verweigert worden waren: Einen besonderen Bogen samt Pfeil und dazu einen weißen Maiskolben, Mörser und Stößel. Mit dem Hinweis, die Menschen, die einmal hier auf der Erde wohnen würden, sollten es in gleicher Weise tun, wies er ihn an, den Mais zuzubereiten (Buck in Hewitt 1903: 189). Die ungerechte Behandlung, die der ältere Zwillingssohn durch seine Großmutter erfuhr, war der Grund, warum der Vater ihn zu sich gerufen hatte. Der jüngere Bruder sei grundsätzlich ein Lügner, das wisse er wohl und wollte ihm, seinem Erstgeborenen mit besonderen Gaben ausstatten, denn er sei sein Vater, er der 'Great Turtle'. Bei seiner Rückkehr lief der Junge am Ufer des Sees entlang und veranlasste das Wachstum der Erde (Newhouse in Hewitt 1903: 301).

Dem jüngeren Bruder berichtete er, was sein Vater ihm gegeben hatte. Wie vom Vater befohlen, teilte er die Gaben nicht mit der Großmutter. Diese wollte die zubereiteten Speisen

zerstören, schüttete Asche darüber und stieß Verwünschungen aus (daher rührt das Übel, fügt der Erzähler ein, dass Menschen beim Zubereiten der Speisen diese mit Flüchen versehen können). Sie sah, dass Sapling bestrebt war, die Menschen, die er schaffen wollte, außergewöhnlich glücklich zu machen und versuchte sein Tun ins Gegenteil zu verkehren. Der Junge wanderte über das Land, er schuf Gebirgszüge, Flussläufe und Tongruben, sowie paarweise kleine Wildtiere und Vögel (Buck in Hewitt 1903: 194). Sapling nahm immer wieder eine Handvoll Erde auf, warf sie in die Luft, wo sie zu Vögeln und anderen Tieren wurden. Flint sah, was sein Bruder schuf und imitierte seine Kreationen. Doch er hatte nicht die gleiche Schaffenskraft, seine Schöpfungen waren unzureichend und hässlich, so wie die Fledermaus, die zwar wie ein Vogel fliegen konnte, aber nur über geringe Sehkraft verfügte (Newhouse in Hewitt 1903: 309).

Eines Tages erlosch der Lärm der Tierstimmen, Flint hatte alle neu geschaffenen Wesen in einer Höhle eingeschlossen. Sapling befreite die Tiere, doch sein Bruder verschloss den Eingang wieder mit einem großen Stein, bevor alle fliehen konnten. Die in der Höhle Eingeschlossenen wurden zu übelwollenden Kreaturen, die später ihre magischen Kräfte gegen die Menschen richteten. Sie hausen noch heute im Innern der Erde (Buck in Hewitt 1903: 197).

Auf seinen Wanderungen bemerkte der ältere Junge eines Abends, dass die Sonne nicht mehr an ihrem Platz war, auch Flint und die Großmutter waren verschwunden. Bei seinem Bemühen, die Sonne wieder an ihren alten Platz zu setzen, halfen ihm vier Tiere: Spinne webte ein Netz um die auf einem Baum gefangene Sonne, Biber nagte den Stamm an, sodass dieser kippte, Hase sprang mit der herabgefallenen Sonne vor der heraneilenden Großmutter und Flint davon, schnell genug, um das rettende Kanu zu erreichen. Otter half mit, die Sonne vom Ufer zu paddeln. Sapling konnte nun den Körper seiner Mutter, die Sonne, an ihren Platz am Himmel setzen und er wies sie an, ständig auf- und unter zu gehen, im Verlauf von Osten nach Westen. So entstand der Wechsel von Tageslicht und Dunkelheit. Die Menschen würden einmal sagen: "He is the Great Warrior who supplies us with light."

Der Kopf der Mutter, der Mond, den die Großmutter auch in einem Baumwipfel festgehalten hatte, wurde zu dem Licht, das mit viel geringerer Leuchtkraft die Nacht erhellen sollte. Die Menschen würden einmal sagen: "Our Grandmother, the luminary pertaining to the night."

(Kurzfassung der Verfasserin nach Newhouse in Hewitt 1903: 319–320)

Nach Armstrong übernahm die Großmutter die Namensgebung, Betreuung und Erziehung der ungleichen Zwillingsöhne. Nach einiger Zeit bat der Ältere um Auskunft, wo er seinen Vater, den Wind, finden konnte; er wollte ihn besuchen und um Hilfe bitten. Als er die Hütte seines Vaters erreichte, traf er ihn und seine vier Kinder, zwei Söhne und zwei Töchter. Alle freuten sich, ihn zu sehen. Zum Vergnügen für alle veranstaltete der Vater ein Wettrennen. Dann erst wollte er die Wünsche seines Sohnes erfüllen. Der Junge forderte denjenigen mit dem Namen 'Er-verteidigt-sie' oder 'False-face' auf, ihm zu helfen, und gemeinsam gewinnen sie das Rennen. Sein Vater sagte, er habe mit diesem Sieg all das gewonnen, was er sich gewünscht habe, übergab ihm die Flöte aus dem Rennen und ein schweres Bündel, das ihm und seinem jüngeren Bruder gehören sollte.

Auf dem Heimweg legte der Junge eine Pause ein und wollte den Inhalt des Bündels näher betrachten. Beim Öffnen spürte er Bewegungen, und schon kamen alle Arten von Tieren hervor und trampelten über ihn hinweg. Zuletzt sprang ein gesprenkeltes Rehkitz

hervor. Er schoss auf das Tier und verletzte es am Bein. Das Fett, das an dieser Stelle zwischen Huf und Lauf enthalten ist, sollte für alle Zeiten als Medizin bei Augenkrankheiten dienen. Als er seinen Bruder und die Großmutter wiedersah, zeigte er ihnen die vielen Tiere, gemeinsam lauschten sie den von den verschiedenen Arten hervorgerufenen Geräuschen. Die Großmutter gab den großen Tieren Namen: Elch, Hirsch, Bär und Büffel. Alle anderen sollten später von den Menschen benannt werden. Für diese Menschen sorgte der Erstgeborene vor. Alle großen Tiere mussten sich in einer tiefen, mit Öl gefüllten Grube wälzen, um selbst fett zu werden und als Nahrung zu dienen. Die kleineren Tiere wie Murmeltier, Waschbär, Stachelschwein und Stinktief badeten auch in dem Öl, ihnen entfernte er aber einige der oberen Zähne, weil sie vorhatten, die Menschen zu beißen. Andere Tiere durften nicht in das Öl tauchen, so der Wolf, der Panther und der Fuchs. Die beiden Brüder begannen nun Fallen aufzustellen, in denen sie die Tiere fangen wollten, die von bössartiger Natur waren. Alle diese Wesen, die negative Kräfte besaßen, hassten die Jungen für ihr Tun. Sie konnten ihnen jedoch nichts anhaben, da sie immer zusammen waren. Erst als der Jüngere eines Tages allein die Fallen kontrollierte, töteten ihn die Wesen, die von Natur aus zerstörerische Kräfte, *otgon*, hatten. Als aber der Zwillingsbruder über den Tod des Jüngeren laut zu weinen anfang, sein Wehklagen die ganze Luft erfüllte und die üblen Wesen glaubten, der Himmel bräche über ihnen zusammen, beschlossen sie, den Jungen wieder zum Leben zu erwecken.

Als der zur Hütte zurückkehrte, fand er die Tür verschlossen, jeder Spalt war dicht. Sapling ließ seinen Bruder Flint nicht ein, er wies ihn an, den Weg zu beschreiten, den ihre Mutter schon vor ihm gegangen war. Er sollte sich nach einer Weile hinsetzen und betrachten, welche Lebensbedingungen die Menschen später auf der Erde haben würden. An dieser Stelle sollte eine Weggabelung entstehen, dort würde Flint auch bleiben. Ein Weg würde dorthin führen, wo 'Sein-Wort-Ist-Gesetz' zu finden sei, der andere zu dem Platz, an dem 'Er-Lebt-In-Höhlen' wohnte. Auch Diener, 'Die-In-Den-Höhlen-Wohnen', sollte Flint haben und sollte die Flöte des Vaters erhalten, in die er fortwährend blasen sollte. Hörte zukünftig ein Wesen auf zu atmen, sollte es die Richtung erkennen aus der die Flöte zu vernehmen war. Im Zusammenleben mit der Großmutter bemerkte Sapling, dass er sie nie beim Essen sah. Er beschloss, als er hörte, sie äße immer allein, ihre Gewohnheiten nachts zu beobachten und stellte sich schlafend. So verfolgte er, wie sie Töpfe hervorholte, wilde Kartoffeln und Mais in ihnen zubereitete und durch ihren gebündelten Atem die Gefäße vergrößern konnte. Auch der Mörser vergrößerte sich als sie ihn anhauchte. Das abgeschabte Mehl eines Biberknochens verwandelte sich in eine Fettschicht. Der Junge beobachtete alles genau und wiederholte den Vorgang, als seine Großmutter am nächsten Morgen unterwegs war. Das Essen schmeckte ihm wunderbar und er lud die ältere Frau bei ihrer Rückkehr dazu ein. Doch sie weinte bitterlich und sprach, er habe ganz besondere Nahrungsmittel verbraucht, von denen ihr Leben abhinge, er habe nahezu alle aufgebraucht. Sapling tröstete sie mit dem Versprechen, bei den Wesen der oberen Welt die gleichen Vorräte zu holen. Er überlistete diese und kehrte mit frischen Strängen voller Maiskolben zurück. Gemeinsam häuteten er und seine Großmutter den Biber, den er für sie getötet hatte. Als sie ihm eine Handvoll Blut über die Lenden spritzte und ihm damit die Monatsblutung zuweisen wollte, wehrte sich der Junge und antwortete, Menstruation habe nichts mit Männern zu tun. Er nahm selbst geronnenes Blut und warf es ihr in den Schoß. Es sollte vier Tage dauern, an denen sich die Frauen zukünftig außerhalb der Hütte aufhalten müssten, bevor sie mit frisch gewaschenen Kleidern zurückkehren können, fügte er hinzu.

Es verging eine geraume Zeit, in der die Großmutter Berge und Flüsse schuf. Dann stimmte sie dem Vorschlag des Jungen zu, mit ihm nachhause zurückzukehren und den Platz aufzusuchen, den seine Mutter für sie bereitet hatte; dort wollten sie für immer bleiben. So verließen sie die Erde und gingen in die obere Welt. Die Legende endet damit. (Kurzfassung der Verfasserin nach Armstrong in Hewitt 1903: 230–254)

In dem Lehrbuch des North American Indian Travelling College wird eine andere Version vorgestellt. Der Westwind hatte sich mit der Tochter von Skywoman verbunden und Zwillingsöhne gezeugt. Diese begannen schon im Mutterleib zu streiten, wie sie zur Welt kommen würden. Während der erste auf natürliche Art das Licht der Erde erblickte, brach der andere aus der Körperseite seiner Mutter und tötete sie damit. Voller Trauer begrub Skywoman ihre Tochter und streute auf das Grab die Samenkörner, die sie bei ihrem Sturz aus der oberen Welt mitgerissen hatte. Nicht lange danach wuchsen über dem Haupt der Verstorbenen Kürbis, Mais und Bohne. Diese Pflanzen wurden später 'die drei Schwestern' genannt und zum vorrangigen Nahrungsmittel der Haudenosaunee, der Irokesen.

Über dem Herzen gedieh Tabak, der als aufsteigender Rauch zukünftig ein Geschenk für den Schöpfergeist sein sollte und die Verbindung zu ihm herstellte. Zu ihren Füßen sprossen Erdbeeren und andere heilkräftigen Gewächse. Die Erde wurde nun Mutter Erde genannt, denn Mutter und Erde waren eins geworden.

So wie die Kinder im Mutterleib bereits im Streit gelegen hatten, war auch ihre Jugend geprägt von Gegensätzlichkeiten. Nach dem Tod der Großmutter wollte der von ihr bevorzugte **Saiskera** (Flint) die Leiche über die Klippe am Ende der Welt ins Meer werfen. **Teharonhiawako** (Sapling) kämpfte mit dem Bruder um den Körper von Skywoman, er wollte sie in der von ihr so geliebten Erde begraben. **Saiskera** jedoch brach den Kopf vom Leib und warf ihn gen Himmel. So entstand Großmutter Mond. Sie hilft seitdem mit ihrem Lichtschein die Nacht zu erhellen, die **Saiskera** nach dem Kampf mit seinem Bruder zugesprochen wurde.

**Teharonhiawako** begrub den Körper und begann danach mit der Schöpfung der Tiere, Pflanzen, Heilkräuter und all der anderen Wesen der Natur – immer jedoch gefolgt vom Zwillingsbruder, der seine eigenen Kreaturen schuf. Dessen Wesen waren sehr hässlich, und er versuchte all das umzukehren, was **Teharonhiawako** geschaffen hatte: Der Rose fügte er Dornen zu, den Berglöwen machte er zum Verfolger des Wildes, dicht belaubte Bäume verwandelte er in knorriges Geäst – er veränderte alles und stellte es auf den Kopf.

Im ständigen Kampf um die Schöpfung war schließlich eine gewisse Balance erreicht: Immer schien ein Bruder den anderen zu besiegen. Den fortdauernden Konflikt sollte ein Wettkampf lösen, der sich über mehrere Tage hinzog. Aber auch das Lacrosse-Spiel und das Große Peach Bowl-Spiel endeten unentschieden. In der bewaffneten Auseinandersetzung schließlich siegte **Teharonhiawako**, als er sich verteidigte und den Speerstoß des Bruders mit seinem Hirschgeweih abfing. **Saiskera** war in die Spitzen des Geweihs gestürzt, die Verletzung machte ihn kampfunfähig. **Teharonhiawako** wollte seinen Bruder nicht strafen, doch dieser war voller Rachegedanken. Die Brüder teilten die Welt nun in zwei Hälften, **Teharonhiawako** erhielt die Tageszeit, **Saiskera** wurde die Nacht zugewiesen.

(Kurzfassung der Verfasserin nach Myers 1984: 4–6).

Die Namen der Brüder kennzeichnen ihren Charakter: Der Erstgeborene heißt bei Hewitt **Tharonhiawakon**: "...he is also called **Odendonna**, Sprout, or Sapling, and **loskaha**, having



apparently the same meaning" (Hewitt 1903:137–138). Myers nennt ihn *Teharonhiawako*, der 'Rechtshändige', 'der den Himmel trägt' oder 'das junge Bäumchen' (Myers 1984:5), 'Sapling' (Buck in Hewitt 1903:188), oder 'Maple Sprout', weil Ahornbäume sich selbst reproduzieren können (Newhouse in Hewitt 1903: 302). Nach Herrick sind englische Übersetzungen seines Namens: 'Creator, Good Spirit, Master of Life, Sky-holder, Thrown-Away, Good-Minded, the Light One, Sapling'. Und er ordnet ihm die Erschaffung der Sonne zu, von Mond, Mann, Frau, Gemüse und Kräutern, Regen und Flüssen mit zwei Strömungen, Mais, Wild, Bären, Bibern und Elchen (Herrick 1995: 6).

Der Zweitgeborene heißt *Saiskera*, der Linkshänder, der Unfug treibt (Myers 1984: 5) oder 'Flint', Feuerstein (Buck in Hewitt 1903: 190), *Tawi 'skaro*, in der Version von Newhouse (Newhouse in Hewitt 1903: 299) oder mit dem Hinweis "der andere, dessen Körper aus Feuerstein war" (Newhouse in Hewitt 1903: 295), "Warty, der Warzige", bei Armstrong (Armstrong in Hewitt 1903: 230). Den Flüssen nahm er die Gegenläufigkeit und fügte noch Stromschnellen, Felsriffe und Strudel zu. Er erfand Fäulniserreger bei den Nahrungspflanzen, Höhlen, Krankheiten, Eis, Stürme und schließlich den Tod (Myers 1984: 5).

Nach Mitchell hatte *Teharonhiawako* Berge und Täler, Flüsse und Seen, Tiere und Menschen geschaffen und begegnete eine Tages *Hadoui*, der von sich behauptete, das mächtigste Wesen auf der Erde zu sein, Herr über Leben und Tod der Menschen und Tiere. Er wollte seine Kraft mit der Stärke *Teharonhiawakos* messen, um festzustellen, wer die wirkliche, einzige Schöpfergestalt sei. Sieger sollte sein, wer einen Berg mit magischen Kräften versetzen konnte.

*Hadoui* erreichte nur eine geringe Bewegung und ein Grollen im Innern des Erdmassivs. Als *Teharonhiawako* ihm dann befahl, nicht nach hinten zu schauen, merkte er nicht, dass der Berg bereits dicht hinter ihm stand. Sich umwendend, schlug sein Gesicht an einen Felsen. Er brach sich die Nase, und eine Seite seines Antlitzes war entstellt. *Hadoui* musste nun die Übermacht seines Gegners anerkennen und ihn als den wahren Schöpfer respektieren.

Trotz der Niederlage übertrug der Sieger ihm die Macht, Krankheiten zu heilen und den Menschen zu helfen. Um unter seinem Schutz zu stehen, seine Hilfe zu erhalten und von Krankheiten geheilt zu werden, sollten die Menschen ihm Tabak und Nahrungsmittel geben. Mit ihren Liedern und den Opfergaben dankten sie dem "Großen Falschgesicht" für seine kraftspendende und heilsam wirkende Unterstützung. Ihm selbst wurden als Helfer die gewöhnlichen Gesichter, die heilkräftigen Waldwesen, die 'Bettler' und 'Strohgesichter' unterstellt.

(Kurzfassung der Verfasserin nach Mitchell 1984: 12–13)

## 7. Hadoui

Eines Tages begegnete Sapling auf seinen Wanderungen einem anderen Wesen namens *Hadoui*, der von sich behauptete, der Herr dieser Erde zu sein. Sapling forderte ihn auf, seine Kraft zu beweisen und einen der Berge zu versetzen. Obwohl *Hadoui* außergewöhnliche Kraft und Stärke besaß, gelang es ihm nicht, den Berg zu versetzen. Als hingegen Sapling den Berg aufforderte, sich in Bewegung zu setzen, stand dieser bereits in kurzer Zeit hinter dem Rücken des Gegners. [Als letzterer den Kopf wendete, stieß er gegen die Spitze des Gesteines, sein Gesicht wurde entstellt.] *Hadoui* beugte sich nun der Macht des

anderen und bot seine Hilfe an. Er wollte den Menschen helfen, Krankheiten zu besiegen, denn er verfügte über besondere Kräfte; sein Körper war voller *orenda* und *otgon*. Sie sollten ihn 'Großvater' nennen, er betrachtete sie als seine Enkel. Nachbildungen seines Körpers, die sie herstellten, würde er mit seinen magischen Kräften versehen. Diese Holzgefertigten Abbilder seiner Person würden ihn verkörpern; die Personen, die damit als Heiler von Hütte zu Hütte gingen, würden selbst *Hadoui*. Bei der Krankenheilungszeremonien sollte Tabak verbrannt werden. Er selbst würde weiterhin in den rauen und wilden Bergzügen wohnen bleiben, solange die Erde existierte. Von diesem Ort wird gesagt, dort hätten alle Krankheiten ihren Ursprung.

(Kurzfassung der Verfasserin nach Buck in Hewitt 1903: 197–201)

Buck (1903: 197–201) gibt in seiner Version keinen Hinweis auf die gekrümmte Gestalt und das durch den unvermuteten Zusammenprall mit dem versetzten Berg entstellte Gesicht von *Hadoui*. Das ist das typische Merkmal der Maske, die den Ursprung des Geheimbundes der Falschgesichter bildet. In anderen Erzählungen wird *Hadoui* mit Flint gleichgesetzt: Der Kampf der Brüder endet in einem Wettstreit, einer Demonstration von Kräften und Macht. Jeder behauptet, der wahre Schöpfer zu sein. Und Flint ist in diesem Moment zu einem Riesen geworden, einem grotesken, buckligen Monster, das als Der-am-Rand-der-Welt-Lebende bezeichnet wird.

*Hadoui*, der sich mit *Teharonhiawako* messen will, hat verschiedene irokesische Namen: *Hadu'i* bei den Onondaga beschreibt sein hohes Alter und die bucklige Körperform; *Shagodiowe'gowā* oder 'Defender' bei den Seneca bedeutet, dass er die Menschen beschützt: 'He, the Great One, who protects them'; und *Akoñwārā* bei den Mohawk bedeutet, 'die Maske' oder 'It, the Mask'. Alle Bezeichnungen stammen nach Hewitt aus jüngerer Zeit, der Figur wurden eine ungewöhnlich starke *orenda*, vor allem Schutz und Heilung der Menschen zugeordnet und die Zeit des Neujahrsfestes.

Die Mohawk beschreiben mit ihrem Beinamen, dass dieses Wesen gewöhnlich eine Maske aus Holz trug. Hewitt kommt im Vergleich der hauptsächlichen Charakteristika zu dem Schluss, es handle sich bei diesem Wesen um die Verkörperung des Wirbelwindes (Hewitt 1903: 197).

## 8. Die Erschaffung der Menschen

Sapling hielt bei seinen Wanderungen über die Erde an einem Flussufer inne und begann den Körper eines Menschen zu formen. Mit dem Hauch seines Atems erweckte er ihn so zum Leben. Alles, was bis dahin erschaffen worden war, übertrug er auf ihn und formte dann eine zweite Gestalt, eine Frau, blies ihr seinen Atem in den Mund, und auch sie wurde lebendig. Er sprach zu ihnen, beide sollten heiraten, sich gegenseitig schätzen und zusammen wohnen, bis der Tod sie trennte.

Zur Lebensgrundlage erhielten sie ein Stück Wald, in dem große Früchte wuchsen. Aber sie sollten sich davor hüten, von den anderen Bäume etwas zu nehmen; diese nur zu berühren, wäre von großem Übel. Entgegen seinen Anordnungen kümmerte sich der Mann nicht um die Frau, er und sie legten sich schlafen, wo immer sie sich gerade aufhielten. Sapling überlegte, wie er die Gefühle der beiden füreinander wecken konnte.

## Anhang – Mythen der Irokesen

Während der Mann schlief, entnahm er ihm eine Rippe, das gleiche tat er bei der Frau und wechselte beide aus. Als beide erwachten, sprachen sie miteinander. Mit Freude betrachtete ihr Schöpfer sie und trug ihnen nochmals auf, immer liebevoll und freundlich zueinander zu sein, ihre Nachkommen würden einmal die gesamte Erde bevölkern.

Gleichzeitig hatte Flint weit entfernt sein Werk begonnen, Nachahmungen der Wesen herzustellen, die sein Bruder geschaffen hatte. Doch es waren keine Menschen, die da in einer Reihe standen, es waren kleine und große Affen, eine große gehörnte Eule, und er hielt entgegen dem Befehl nicht inne, weitere Formen zu produzieren. Zur Strafe schlug Sapling ihn nieder, warf ihn ins lodernde Feuer des Erdinnern und verbannte ihn endgültig dorthin, als Flint keine Reue zeigte. Erst wenn die Erde aufhören würde zu existieren, könnte er die Fesseln, seine eigenen Haare, lösen, mit denen sein Bruder Sapling ihn angebunden hatte. Von Sapling sagt man, sein Leben war ein sich wiederholender Kreislauf, wenn sein Körper alterte, transformierte er sich immer wieder zu einem jungen Mann.

(Kurzfassung der Verfasserin nach Buck in Hewitt 1903: 209–220)

Newhouses Version, die mit der Erzählung der Erschaffung der Menschen endet, unterscheidet sich von dieser Darstellung nur partiell: Mann und Frau finden auch hier erst zueinander, nachdem je eine Rippe getauscht worden war. Aber den Wesen, die Flint zum Leben erweckt, wird eine andere Bedeutung zugeordnet.

Die Version der Schöpfungsgeschichte, die Buck erzählte, endet mit der Beschreibung, dass auch die Pflanzen, Tiere und Menschen dem Zyklus des Jahres unterliegen:

“Moreover, it is so that continuously the *orenda* immanent in his body – the *orenda* with which he suffuses his person, the *orenda* which he projects [...] through which he is possessed of force and potency – is ever full, undiminished, and all-sufficient; and, [...] nothing that is *otkon* or deadly [...], even the Great Destroyer, *otkon* in itself and faceless, has any effect on him, he being perfectly immune to its *orenda*; and, [...] there is nothing that can bar his way or veil his faculties. Moreover, it is verily thus with all the things that are contained in the earth here present, that they severally retransform or exchange their bodies. It is thus with all the things that sprout and grow, and, [...] with all things that produce themselves and grow, and, [...] all the man-beings. All these are effected in the same manner, that they severally transform their bodies, and, [...] that they retransform their bodies, severally, without cessation” (Buck in Hewitt 1903: 220).

Die Dinge, die Flint formte, hatten menschliche Gesichter und Körper von Monstern, deshalb verbot ihm Sapling noch weitere Nachahmungen zu versuchen. Aber Flint arbeitete weiter an seinen Versuchen: Der Körper des nächsten Wesens war weiß wie Schaum, lag jedoch leblos am Ufer eines Flusses. Alle Bemühungen, ihn zum Leben zu erwecken, waren erfolglos, bis Sapling ihm auf Wunsch seines Bruders Leben einhauchte. Er forderte ihn auf, sich zu erheben und zukünftig regelmäßig über die Erde zu reisen (Hewitt erläutert, dass diese Person ein winterliches Werk war, der Schnee, der dank der Hilfe des Schöpfers jedes Jahr wiederkommen konnte.)

Entgegen allen Verwarnungen verfolgte Flint die Schöpfungen seines Bruders mit Verdrehungen und Zerstörungen: So regulierte er die Strömung der Flussläufe von oben nach un-

ten. Sapling hatte für die Menschen zwei gegenläufige Richtungen gewählt. So hätten sie mit dem Boot flussaufwärts und flussabwärts fahren können. Auch schuf er hohe Berge und Felsenklippen als gefährvolle Hindernisse für die Reisenden. Die Zwillingbrüder bewohnten gemeinsam eine in zwei Räume geteilte Hütte, ihre jeweilige Feuerstelle lag gegenüber der des anderen. Sapling lebte in dem Bereich, der eine höhere Decke hatte, und größer war. Wenn sie beide von ihren Wanderungen zurückgekehrt waren, pflegte Flint seinen Bruder zu fragen, wovor er sich am meisten fürchtete. Gemäß den Anweisungen, die er von seinem Vater erhalten hatte, nannte er das Riedgras, das 'It-cuts-a-person' heißt, die Spitze des Rohrkolbens, gelben Feuerstein und Hirschgeweih, all das könne ihn töten. Wenn er unterwegs war, sammelte Sapling die beiden letzteren und legte sie an höher gelegenen Stellen ab. Er schürte eines Tages ein Feuer, das für Flint in dem kleineren Raum unerträgliche Hitze entwickelte. Immer höher schlugen die Flammen, der Ältere hörte nicht auf die Ermahnungen des jüngeren Bruders. Ärgerlich rannte Flint hinaus, schnitt Riedgras und versuchte erfolglos Sapling zu töten. Im Kampf gegeneinander verhalf ihm auch die Spitze des Rohrkolbens nicht zum Sieg und er musste fliehen, immer und überall verfolgt von seinem Bruder. Der nahm die bereitgelegten Feuersteine und Geweihe, warf nach ihm, verletzte und tötete ihn schließlich damit. Es wird erzählt, dass sein Körper im Westen der Erde am Boden lag und dort das hohe Gebirge bildet, welches sich über die gesamte Erde erstreckt. Die Unebenheiten der Oberfläche der Erde waren während des Kampfes der beiden Brüder entstanden. Sapling begegnete *Hadoui*, bewies seine Überlegenheit und gewann ihn als Helfer. Während er noch einmal seine anderen Schöpfungen begutachtete, traf er ein weiteres männliches Wesen, das ihn bat, am Leben bleiben zu dürfen. Dafür versprach es, für das Überleben der Menschen zu sorgen, die Menschheit immerwährend zu verteidigen. Es war die einheitliche Person von Donner-und-Blitz, der seine Kräfte demonstrierte. Gefragt, ob er auch für Regen sorgen könnte, bewegte er vom Meer Regenwolken, die sich auf das trockene Land ergossen und versprach, regelmäßig über die Erde zu wandern und das Land zu bewässern. Sapling übertrug ihm zusätzlich die Aufgabe, große Schlangen und andere Tierwesen mit seinen magischen Kräften zu töten, wenn sie sich als bedrohlich für die Menschen erwiesen. Sein Name sollte sein: "Our-Grandfather-whose-voice-is-custoiarily-uttered-in-divers-places".

(Kurzfassung der Verfasserin nach Newhouse 1903: 323–339)

Als *Teharonhiawako* Wasser, Pflanzen, Bäume und Tiere geschaffen hatte, beschloss er Wesen zu formen, die ihm ähnlich waren und die Verantwortung für das Wohlergehen der gesamten Schöpfung tragen sollten. Er wollte sie mit besonderen Fähigkeiten ausstatten, ihnen Instruktionen erteilen und prüfen, ob sie diese befolgten. An einem Tag entstanden die erste Gestalt aus der Rinde des Lebensbaumes, die zweite aus dem Schaum des Ozeans, die dritte aus schwarzem Waldboden, die vierte schließlich aus roter Erde.

Aus dem Rindenstück formte er eine menschliche Gestalt, die im Licht der Morgensonne eine gelbe Farbe annahm. Dann fertigte er aus dem Schaum der Wogen des Salzwassers ein Wesen von ganz heller Farbe. Der Waldboden im undurchdringlichen Urwald diente als Material für eine fast schwarze Figur. Als sich der Tag neigte, wandte er sich der vierten Schöpfung zu, denn alles in der Welt existiert in einem Zyklus von vier Teilen. Diesmal wählte er rotbraune Erde. Bei der Betrachtung dieser letzten Form bemerkte er, wie harmonisch sie sich in ihre natürliche Umwelt einfügte. Jetzt stellte er die vier Figuren zusammen, erkannte, dass er ihnen eigene, unverwechselbare Charakteristika und



sammen, erkannte, dass er ihnen eigene, unverwechselbare Charakteristika und Begabungen verliehen hatte und gab ihnen Lebenskraft.

Wie stark sich diese Menschenwesen unterschieden, konnte er sogleich beobachten. Das hellhäutige Geschöpf begann sich als erstes zu regen und begutachtete seine Umgebung aufmerksam. Langsam bewegten sich der gelbe, dann der schwarze Mensch. Als der einen bunten Gegenstand vom Boden nehmen wollte, stürzte sich der weiße sofort auf ihn, stieß und schlug ihn nieder. Der gelbe eilte dem dunkelhäutigen Menschen zu Hilfe, sofort entzündete sich ein Kampf.

**Teharonhiawako** sah, dass das vierte von ihm geschaffene Wesen noch am Boden saß, nahezu unsichtbar verschmolzen mit seiner Umgebung. Er wusste, diese vier verschiedenen Arten von Menschen konnten vorerst nicht gemeinsam in einem Land leben und sagte zu ihnen: "Aus dem gleichen Grund, warum es verschiedene Arten von Vögeln und anderen Tieren gibt, die nur ähnlich aussehen, aber in ihrem Wesen ganz unterschiedlich sind, seid auch ihr nicht gleichartig geschaffen. Diese Wesen haben ihre eigene Sprache und ihre eigenen Lieder. Sie haben sich aber daran gewöhnt, in der gleichen Umgebung miteinander zu leben. Der Grund, warum ich euch so geschaffen habe, ist, dass ihr nach einiger Zeit ebenso eure unterschiedlichen Merkmale akzeptieren und respektieren lernt. So wie ihr euch jetzt verhaltet, kann ich euch nicht die Verantwortung übertragen, die Schöpfungen dieser Erde zu betreuen, ihr würdet sie und euch selbst vielleicht zerstören. Miteinander und mit den übrigen Lebewesen zusammen zu leben, müsst ihr erst üben. Dabei will ich euch helfen, aber vorerst muss ich euch voneinander trennen. Ich werde euch einen Boten senden, der wird euch lehren dankbar zu sein und Respekt gegenüber anderen Lebewesen zu empfinden."

**Teharonhiawako** wies dem gelben, dem schwarzen und dem weißen Menschen unterschiedliche Länder jenseits des Ozeans zu. Zu dem roten Menschen, den er am Ort seiner Erschaffung ließ, sagte er: "Du wirst **Onkwehonwe** (das natürliche Wesen) genannt. Du wirst mich **Sonkwaiaison** (Schöpfer) nennen. Ich habe dir das Leben geschenkt. Du bist aus der Erde dieser Insel geschaffen. Ich weiß, dass du nicht lange überleben würdest, wärest du mit den anderen zusammen, denn du bist der Natur zu stark verbunden, was gut ist, aber du brauchst Zeit, bevor du mit den anderen wieder zusammentreffst. Auch dich und deine Nachkommen wird ein Bote besuchen und euch im Ritual unterweisen."

(Kurzfassung der Verfasserin nach Mitchell 1984: 9)

## 9. Die Zeremonien

Nachdem die Menschen geschaffen worden waren, durchliefen sie soziale und kulturelle Krisensituationen, die mit dem ersten Menschenpaar begonnen hatten, dem Mann in der gleichen Gestalt wie der Schöpfer, **Odendonniha** oder 'Sapling' und der Frau, **Awenhanij-onda**, 'Hanging flower'. Sie hatten viele Nachkommen mit wiederum einer großen Zahl von Kindern. Aber sie alle lebten ohne Verbindung zueinander, es herrschte Stille auf der Erde. Deshalb kehrte der Schöpfer zurück und unterwies die Menschen in der Durchführung der vier Tanzeremonien, so wie sie in der oberen Welt zelebriert wurden: Der 'Great Feather Dance', der 'Skin Dance', die 'Personal Chants' der Männer und das 'Bowl oder Peach Stone Game'. Wenn die Menschen auf der Erde die Zeremonien durchführten, erfreuten sie damit die Wesen in der oberen Welt. Sapling erläuterte den Menschen Sinn und Reihenfolge der Riten, die als Dank zu verstehen seien, verbunden mit Respekt gegenüber der

Schöpfung, viel Freude und sich wiederholenden Danksagungen an den Schöpfer (Herrick 1995: 8).

Die roten Menschen hatten am Anfang keine Richtlinien und Regeln für ihr geistiges Leben. Dann wurden in einem ihrer Dörfer in einem Jahr zwölf Jungen zur gleichen Zeit geboren. Einer von ihnen hatte keinen leiblichen Vater und kam mit besonderen Kräften ausgestattet zur Welt. Dieser Junge wurde der Anführer der Kinder, die miteinander in enger Gemeinschaft aufwuchsen. Er war von seinem Vater, dem Schöpfer der Erde, gesandt und sollte seine Brüder unterweisen, wie die Zeremonien zur Danksagung durchzuführen seien. Während ihrer Kindheit und Jugend führte er die Knaben; jeder erhielt eine bestimmte Aufgabe im Ritual.

Da eine einzelne Person außerstande war, alle Gesänge und Tänze der Zeremonien im Gedächtnis zu behalten, gab der Sohn jeweils einen Teil der umfangreichen Anweisungen seines Vaters an die elf Brüder weiter, Wissen, das von Generation zu Generation erhalten und weitergegeben werden sollte. Den übrigen Bewohnern des Landes erklärte der Sohn des Schöpfers, warum er zu ihnen gekommen war und dass sie die Tänze von seinen Brüdern lernen sollten. Sie sollten sich bewusst sein, dass alle Lebewesen Verwandte sind. Sie haben im Leben ihre spezielle Aufgabe, die respektiert werden muss. Lieder und Tänze stellen die Art und Weise dar, wie das durchgeführt werden kann.

Die Zeremonien sollten die Menschen dem Schöpfer näher bringen und sie veranlassen, dankbar zu sein für alles, was sie erhalten haben. Die Tänze machten diese Anerkennung sichtbar. Auch den Menschen jenseits des Ozeans wollte der Sohn des Schöpfers seine Botschaft überbringen. Er benannte seinen Brüdern einen Baum, ein Zeichen, aus dem Blut fließen würde, sollte ihm etwas zustoßen. Lange Zeit kam keine Nachricht. Seine Anhänger waren schon sehr alt geworden, als plötzlich Blut aus der Markierung quoll. Einige Zeit später erschien der Sohn des Schöpfers in einer Sturmwelle, Verletzungen im Gesicht und am Körper. Die Menschen jenseits des Ozeans hatten seine Botschaft nicht angenommen, würden niemals Frieden finden und sich weiterhin wegen religiöser Auseinandersetzungen befehden. Er sollte eine letzte Aufgabe erfüllen, die Instruktionen für die vierte der heiligen Zeremonien, das "Great Peach Bowl Game". Die drei ersten Zeremonien galten der Danksagung. Dieses Spiel hingegen sollte allen Menschen und dem Schöpfer der Erde Freude und Spaß bereiten, sie an die guten Zeiten erinnern und daran, dass sie Teil einer Schöpfung seien. Die Menschen jenseits des Ozeans hatten die Botschaft nicht akzeptiert, würden niemals Frieden finden und sich weiterhin wegen Glaubensfragen befehden. Aber die Glaubensvorstellungen der *Onkwehonwe* würden immer eine Einheit darstellen. Das wird in den Zeremonien bestätigt. Dann kehrte der Sohn ins Land seines Vaters, des Schöpfers, zurück.

(Kurzfassung der Verfasserin. nach Mitchell 1984: 7–12)

Laut Herrick erschien der Schöpfer in Gestalt eines Jungen und machte einen Vorschlag: Alle Wesen seien von Geburt an unterschiedlich, sodass sie – mit andersartigen Fähigkeiten begabt – einander in Krisen helfen konnten. Wie in der Tier- und Pflanzenwelt sollten die Menschen entsprechend ihrer Diversifikation Gruppen bilden, eine Gliederung in *Moieties* und Klane vornehmen. Frauen haben als Lebensspenderinnen hervorragende Bedeutung, die Frau, die Mutter, bestimmte die Zugehörigkeit zum Klan. Die Verwandtschaftshälften, die *Moieties*, formierten sich, indem alle Familien unter Führung der ältesten Frau

dem Ausleger eines Weinstockes folgend den Fluss überquerten. Nach Einbruch der Dunkelheit sollte der Weintrieb gekappt, je eine Hälfte auf jeder Seite war damit definiert. Aufgabe der älteren Frauen war es dann, am frühen Morgen zum Fluss zu gehen, Wasser zu holen und auf Tiere zu achten. Das erste Tier, welches sie erblickten, sollte den Namen ihres Klans bestimmen. Dann ergänzte er seine Ratschläge noch mit der Unterweisung, wie ein regulärer Rat zu etablieren sei und welchen Platz die jeweiligen Klane erhalten sollten. Der in der Gestalt eines Jungen aufgetretene Schöpfer erhielt den Namen 'His-Mind-Is-Great' und die Ältesten des Wolfklans und des Hirschklans sprachen ihm wiederholten Dank aus. Dieses Problem war nun gelöst, es würde an beiden Seiten des Flusses Dorfgemeinschaften geben. Damit endet die Schöpfungsgeschichte.

(Kurzfassung der Verfasserin nach Herrick 1995: 8–9)

Mitchell (1984: 10) und Herrick (1995: 8) geben Erläuterungen zu wesentlichen Zeremonien: Der "Great Feather Dance" wird zu Ehren des Schöpfers und der positiven Seiten der Menschen durchgeführt. Der "Dream Dance" gilt der Wertschätzung von Menschen gegenüber einer vielgestaltigen Schöpfung. Der *Atonwa* oder "Personal Chant" wird zu Beginn der Zeremonien durchgeführt, wenn die Kinder ihre Namen erhalten, sodass sie in ihrer natürlichen Umwelt wahrgenommen werden und mit positiven Kräften versehen ihren Lebenszyklus durchlaufen. Bei dieser Gelegenheit können auch die Männer ihre persönlichen Lieder vortragen und andere Menschen daran teilhaben lassen. Die anderen Riten entsprechen dem Jahresrhythmus vom Winter bis zum Herbst: Die "Midwinter Ceremony" zu Beginn des neuen Kreislaufes soll an den sich immer wieder erneuernden Zyklus des Lebens erinnern. Die Menschen sollen den Schöpfer bitten, dass die Tiere und Pflanzen wieder neu entstehen, die den Winter nicht überstanden haben, und sie sollen um ihre eigene Nachkommenschaft bitten. Bei dieser Zeremonie sind zwei Riten zu beachten: "Stirring Ashes" weist auf den symbolischen Aufruf zum gemeinsamen Abhalten der Zeremonien hin. "Sacrifice of the White Dog" ist nach Herrick als "Sinnbild der äußeren Erscheinungsform des Schöpfers" zu betrachten. Am Ende des Frühlings wird dem Schöpfer mit der "Maple Syrup Ceremony" gedankt. Der "Thunder Dance" ist eine Ehrung allen Lebens im Wasser, er findet im Frühsommer statt. Mit dem "Moon Dance" zu Beginn des Sommers und am Herbstanfang wird "Grandmother Moon" Respekt gezollt, denn sie lässt die Feldfrüchte wachsen und hilft den Frauen beim Zyklus der Fruchtbarkeit. Der "Strawberry Dance" im Sommer gilt den Heilpflanzen und anderen Heilkräften. "Planting Ceremonies" weisen auf die Bedeutung der Nährpflanzen hin, der "Bean Dance" und "Green Corn Dance" im Hochsommer sind die Danksagung an die Gabe der wichtigen Nahrungsmittel Mais, Kürbis und Bohne. Mit dem "Harvest Dance" wird der erfolgreichen Ernte gedacht. Die "End Of Seasons Ceremony" im Herbst schließlich stellt den Dank an den Verlauf des vergangenen Jahres dar und weist auf die Zeit des Neubeginns.

(Kurzfassung der Verfasserin nach Mitchell 1984 und Herrick 1995)

Laut Herrick behrte der Schöpfer die Menschen auch im Umgang miteinander. Sie sollten freundlich zueinander sein und dankbar, dass es andere ihrer Art auf Erden gab. Achtsam sollten sie immer daran denken, ihm Dank zu erweisen und auch den anderen Menschen gegenüber dankbar zu sein. Sonst könnten die üblen Kräfte seines Bruders wirksam werden: Interner Dissens, Selbstzerstörung, Streitigkeiten in den Familien und der Beginn ge-

gensätzlicher Anschauungen, der unweigerlich zu einer Trennung der Wege in die obere Welt führen würde. Eine Zeit lang befolgten die Menschen die Regeln des Schöpfers, doch bald konnten sie sich nicht mehr einigen, verstanden sich nicht mehr und bildeten auch bei den Zeremonien keine Einheit mehr. Daraufhin geschah Merkwürdiges: Menschen verschwanden, eine Sonnenfinsternis erfolgte, Konfliktsituationen in den Familien mehrten sich, ein Wettereinbruch brachte Dauerregen und Stürme. Dann bildete sich ein Regenbogen. Die Menschen suchten Erklärung und wandten sich an den Schöpfer. Der erinnerte sie daran, dass es in ihrer eigenen Entscheidung lag, Übel in seinen verschiedenen Formen zu begegnen und welchen Weg zur oberen Welt sie beschreiten würden. Der Regenbogen zeige ihnen, dass er noch immer seine Macht zu ihrem Schutz einsetzte. Wenn sich jedoch dieser Regenbogen von Osten bis Westen erstreckte und Donner aus dem Osten käme, endete das Leben auf der Erde. Mit der Wiederbelebung der in der Wasserflut untergegangenen Wesen ergänzte er die Riten um die "Strawberry and Mulberry" und die "Sap" oder "Maple Ceremony". Und er bestätigte die Bedeutung der Gaben von Liebe und Frieden, ohne die keine Zeremonien durchgeführt werden konnten.

Nach einiger Zeit begannen die Streitigkeiten erneut, Zeremonien fanden nicht mehr statt. Die Menschen begegneten im Wald ungeheuerlichen Tieren und wurden von ihnen getötet oder starben ohne ersichtlichen Grund, Zeichen, dass Flint immer mehr Kontrolle über die Erde erlangte. Trotz der Warnungen des Schöpfers änderten die Menschen ihr Verhalten nicht. Lügen, Angst, Krankheit, Streit und Mord führten zu tiefer Verzweiflung. Nun erschien der Schöpfer wieder und rief alle Menschen zusammen. Er forderte sie auf, von nun an als Erwachsene individuell für sich zu sorgen. Angst und Not seien in fehlender Wertschätzung untereinander begründet, was Flint die Kraft gegeben hatte, alles Gute zu zerstören. Nun seien die beiden unterschiedlichen Wege in die obere Welt manifestiert. Den Einfluss des böartigen Bruders konnte er nicht mehr verhindern. Aber er wollte ihnen helfen, betonte er und half ihnen im Kampf gegen die Krankheiten, gab ihnen Heilkräuter und Instruktionen, wie sie zu sammeln und anzuwenden seien mit dem Hinweis, nur wenige Personen seien in der Lage, all ihre Namen und Rezepte zu beherrschen. Auch bei der Nahrungssuche wies er ihnen neue Wege. Anstelle der wild wachsenden Pflanzen und natürlichen Ressourcen, die aufgrund der fehlenden Zeremonien nicht mehr zur Verfügung standen, sollten die Menschen Gemüse anbauen: Mais, Kürbis und Bohne, die drei Schwestern, die fortan als Mütter aller Menschen gelten sollten. Diese drei Geschenke sollten von allen geteilt werden und waren mit Danksagungen verbunden, Riten zur Pflanzung, Reifung und der Ernte. Dafür stellte er die Forderung, dass ein Junge und ein Mädchen ausgewählt wurden, die mit ihm das Grab von Earth Mother besuchten.

Dort wuchsen die drei Schwestern. Die beiden Jugendlichen würden lernen, wie die Toten zu bestatten seien. Nachdem die Menschen die beiden auf ihren Weg geschickt hatten, starben weiterhin Personen und viele Menschen waren so verstört, dass sie die Zeremonien nicht adäquat abhalten konnten.

(Kurzfassung der Verfasserin nach Herrick 1995)

## **10. Die Drei Schwestern**

Vor langer, langer Zeit lebten drei Schwestern gemeinsam auf einem weiten Feld. Die drei Mädchen sahen nicht gleich aus, sie unterschieden sich beträchtlich im Wuchs und in der Art, wie sie sich kleideten. Die jüngste Schwester war so klein, dass sie anfangs in ihren



## *Anhang – Mythen der Irokesen*

grünen Gewändern nur auf dem Boden kriechen konnte. Die mittlere trug ein leuchtend gelbes Kleid, sie hatte die Angewohnheit sich immer nach der Sonne zu richten, weg zu laufen und sie freute sich, wenn der Wind ihr ins Gesicht blies. Die dritte war die älteste der Schwestern. Sie war sehr groß und schlank, hatte langes, gelbes Haar und trug einen grünen Schal. Sie stand immer hoch aufgerichtet und versuchte ihre Geschwister zu beschützen. Alle drei Schwestern liebten sich sehr. Da sie niemals voneinander getrennt waren, glaubten sie, keine könne ohne die beiden anderen leben.

Eines Tages erschien ein Fremder auf ihrem Feld, ein junger Indianer, der aufrecht wie ein Pfeil und furchtlos wie ein Adler in den Lüften war. Er hatte die Gabe, mit den Tieren sprechen zu können, mit den Vögeln, Erdhörnchen, jungen Füchsen und den Spitzmäusen, den kleinen Brüdern der Erde. Alle drei Schwestern waren neugierig auf den jungen Indianer. Sie beobachteten ihn beim Bogenschießen, sahen, wie er eine Holzschüssel mit seinem Steinmesser schnitzte und fragten sich, wo er sich wohl während der Nacht aufhielt. Im Spätsommer des gleichen Jahres verschwand die jüngste der Schwestern plötzlich; sie war noch immer am Boden gekrochen und konnte ohne einen Stock, an dem sie sich festhalten konnte, kaum stehen. Ihre Schwestern trauerten um sie bis tief in den Herbst hinein und warteten vergeblich auf ihre Rückkehr.

Noch einmal kam der junge Indianer auf das Feld und er sammelte am Flussufer Schilfrohr für seine Pfeilschäfte. Die beiden Schwestern betrachteten ihn und wunderten sich über die Fußspuren seiner Mokassins auf dem Weg. In dieser Nacht verschwand auch die zweite Schwester. Es gab keinen Hinweis auf die Richtung, in der sie weggegangen sein könnte. Aber vielleicht war sie einfach der Spur des jungen Indianers gefolgt? Nun stand einsam nur noch eine der Schwestern auf dem Feld, hochgewachsen und ungebeugt, trotz ihrer Trauer. Es schien ihr unmöglich, allein dort weiter zu leben. Die Tage wurden kürzer, die Nächte kälter; ihr grüner Schal wurde immer dünner, die Farbe verblich. Ihr ehemals goldfarbenes, langes Haar war vom Wind zerzaust. Tag und Nacht rief sie nach ihren Schwestern, doch niemand hörte ihre Rufe. Ihre Stimme verhallte im Wind. Aber eines Tages, als die Zeit der Ernte nahe war, vernahm der junge Indianer ihre flehentliche Bitte. Voller Mitleid schloss er sie in die Arme und trug sie in die Hütte seiner Eltern. Dort fand sie zu ihrer großen Überraschung ihre Schwestern wohlbehalten wieder. Beide hatten sehen wollen, wo und wie der Junge lebte und hatten sich in seiner warmen Hütte so wohl gefühlt, dass sie den kalten Winter dort verbringen wollten. Die drei Schwestern blieben nun zusammen und bemühten sich, ihren Beitrag zu leisten für das gemeinsame Leben, sie wollten den Menschen von Nutzen sein. Die kleine Schwester, die inzwischen erwachsen war, trug ihren Teil zum täglichen Mahl bei, die mittlere sorgte für Vorrat, sie lagerte zum Trocknen auf Vorrichtungen an der Wand. Als dritte beteiligte sich nun die älteste Schwester und stellte Mehl bereit. Nun wurden sie nie wieder getrennt.

Jeder kennt heute die drei Schwestern: Die kleine Schwester ist Bohne, ihre Schwester ist Kürbis, die älteste Schwester mit den langen goldenen Haaren und dem grünen Schal ist Mais.

(Kurzfassung der Verfasserin nach L. Thomas 1994)

Nach Carol sollten die Körner unbedingt angebaut werden, um die Samen zu erhalten. Dieser Kolben wurde als sehr ungewöhnlich beschrieben, jedes der violett farbigen Körner lag in eine eigene dünne Maisstrohülle gebettet. Nach einigen Wachstumsperioden, gegen Ende des 20. Jahrhunderts, betrachtete Carol die geernteten Kolben, die in Strängen an der

Decke hingen. Mit Verwunderung bemerkte sie eine erstaunliche Veränderung. Vermischt mit den ehemals violetten Körnern lagen nun bräunliche und leicht gefärbte, einzelne umhüllt, andere ohne Strohülle nebeneinander. Dieser außergewöhnliche Mais hatte Kolben mit roten, weißen, gelben, dunkelblauen, violetten und farbig gemischten Körnern. Die Pflanze selbst zeichnete sich durch besonders hohen Wuchs und große Stabilität aus. Alle Leute, die diesen Mais sahen, wunderten sich, woher er wohl stamme und wie er sich aus nur einem halben Kolben hatte entwickeln können. Die Vermutung wurde immer wieder geäußert, es handele sich um Relikte einer alten genetischen Samenbank.

Carol reiste nach Wisconsin und besuchte dort mehrere Maisfarmen. In der Reservation der Oneida traf sie einen Freund, der die gleiche Sorte anbaute. Seine Freundin berichtete, wie sie in den Besitz der außergewöhnlichen Maisart gekommen war: Der Bruder ihrer Mutter war im Straßenbau tätig. Als im Süden Wisconsins für einen neuen Highway Erde ausgehoben worden war, hatte er im Boden ein kleines, verschlossenes Tongefäß entdeckt. Mais der Sorte "Grandfather Corn", das sich in diesem Keramiktopf befand, hatte er seiner Schwester gegeben. Diesereichte es ihrer Tochter weiter und diese wiederum dem Freund, der es anbaute. Wie der Mais dann zur Craw Hill Farm in New York kam, bleibt rätselhaft. Der Reisende (?) hatte berichtet, er habe den Kolben von einem Seneca des Ältestenrat erhalten, doch der widersprach; somit bleibt die Herkunft ein Geheimnis.

(Kurzfassung der Verfasserin nach Cornelius 1994: 14)

## 11. Gründung der Liga

In einer Region namens Kaniienkeh wurde in einem Dorf der Wyandot (Huronen) ein Junge geboren, den später alle Menschen als Friedensstifter in hohen Ehren hielten. Im Traum hatte seine jungfräuliche Mutter die Ankündigung vernommen dass sie einen Sohn trüge, der ein Bote des Schöpfers sei und den Menschen auf der Erde Frieden und Harmonie bringen wird. Sein Name sollte *Deganawida* sein und ihre Aufgabe war, darauf zu achten, dass er die Botschaft seines Vaters später ungehindert verbreiten könnte.

Die Mutter der jungen Frau schämte sich wegen der Schwangerschaft ihrer unverheirateten Tochter, sie konnte die Traumbotschaft nicht akzeptieren. Im Glauben, das Kind sei das Werk eines bösen Zaubers, versuchte sie das Neugeborene zu töten. Doch alle Versuche schlugen fehl. Sie warf den Jungen ins Wasser, er ertrank nicht; im Feuer verbrannte er nicht, und als sie ihn zerstückeln und in der Erde vergraben wollte, erhielt sie im Traum die erneute Botschaft, den Enkel zu schonen, weil er als Friedensbringer zur Welt gekommen sei. Nun erkannte sie *Deganawida* an und beschützte ihn. Wie im Traum vorhergesagt, verließ der Junge sein Heim, als er erwachsen geworden war und kehrte nie mehr zurück. Er bestieg ein weißes Kanu aus Stein und begann seine Reise zu den Dörfern der *Haudenosaune*.

Nach seiner Fahrt über den Ontariosee suchte er vergeblich nach Rauchfahnen aus Schornsteinen der Dörfer. Alle Menschen lebten in Furcht und hatten sich vor den Bedrohungen der andauernden Kriege in die Berge zurückgezogen. Nur wenigen Kriegern begegnete *Deganawida*. Mit der Nachricht, von nun an herrsche Frieden, Kraft und Gerechtigkeit in ihrer Nation, sandte er sie zu ihren Dorfgemeinschaften. Auf seinem weiteren Weg kam er an einem Haus vorbei, in dem eine Frau wohnte, eine Hexe, die vorbeireisende Jäger zum Essen einlud und sie vergiftete. Sie spürte aber *Deganawidas* starke Kraft, ließ von ihrem Vorhaben ab und beugte sich seinem Willen. "Die Botschaft, die ich bringe", sagte er

zu ihr, "hat drei Teile: Frieden, Rechtschaffenheit und Kraft. Jeder dieser Teile impliziert zwei weitere. Gesundheit bedeutet den Gleichklang von Geist und Körper und damit auch Frieden. Rechtschaffenheit bedeutet Gerechtigkeit zwischen Menschen und Nationen und das Bestreben, diese auch durchzusetzen. Und es bedeutet die Kraft der Religion, denn in der gerechten Lebensweise zeigen sich der Wille des Schöpfers und seine Anerkennung." Die Frau glaubte den Worten *Deganawidas*, unterwarf sich dem Gesetz des Friedens und erhielt zur Belohnung das Recht, in Zukunft die Häuptlinge zu benennen. (Sie als Frau hatte sich als erste dem Gesetz unterworfen.)

*Tekarihoken*, dem Menschenfresser, begegnete er als nächstem und konnte ihn dazu bewegen nur noch das Fleisch erlegten Wildes zu sich zu nehmen, denn im Plan der Schöpfung waren bestimmte Tiere als Nahrung für die Menschen vorgesehen. Seine starken Kräfte sollte er fortan für die Verbreitung der Friedensbotschaft gebrauchen, überall dort, wo er den Menschen Schaden zugefügt hatte. Zum Lohn ernannte er ihn zum ersten Friedenshäuptling der Mohawk.

Die Mohawk, mit denen *Deganawida* am Ufer des Ontariosees gesprochen hatte, waren in ihr Dorf zurückgekehrt und hatten seine Botschaft weitergegeben. Er selbst kündigte seinen Besuch mit dem aufsteigenden Rauch eines kleinen Feuers an, dem Zeichen friedlicher Absichten. Abgesandte kamen ihm entgegen und trafen ihn beim Meditieren an. Sie folgten aufmerksam seinen Worten und bestätigten ihren Wunsch nach Frieden und Harmonie, konnten ihm jedoch nicht endgültig vertrauen. Ihr Kriegshäuptling bat ihn um einen Beweis seiner Fähigkeiten, um ein Zeichen. "Wenn Du der Bote unseres Schöpfers bist, muss es Dir gelingen den Tod zu überwinden. Überlebst Du unsere Prüfung, werden wir Deine Friedensbotschaft annehmen!"

*Deganawida* akzeptierte ihren Vorschlag und kletterte auf die Spitze eines hohen Baumes am Abgrund eines Wasserfalles. Der Baum wurde gefällt, mit ihm stürzte *Deganawida* in die Tiefe. Lange schauten die Krieger auf Klippen und Felsen, konnten aber keine Bewegung erkennen. Traurig kehrten sie in ihr Dorf zurück. Am nächsten Morgen bei Sonnenaufgang sahen Kinder eine schmale Rauchsäule in der Nähe aufsteigen. Sie fanden *Deganawida* dort am Feuer sitzen. Nun waren die Mohawk überzeugt, dass er vom Schöpfer mit ganz besonderer Kraft versehen war und glaubten seinem Versprechen für eine bessere Zukunft. Die Friedensbotschaft hatte sie erreicht! *Deganawida* erzählte ihnen von den beiden Menschen, die früher Furcht und Schrecken verbreitet hatten und nun ihre Fähigkeiten für Frieden und Einigkeit unter den Menschen einsetzen wollten. Er beschrieb auch, welche Ämter er ihnen übertragen hatte. So kam es, dass die Frauen später die Häuptlinge der Nationen wählten und *Tekarihoken* der erste "Sachem Chief" der Mohawk wurde. Zur gleichen Zeit als *Deganawida* den Mohawk die Friedensbotschaft brachte, unternahm ein Mann namens *Hiawatha* das gleiche bei den Onondaga. Diese Nation lebte in ständiger Bedrohung durch Verrat, Hexerei und Kriege. Vor allem ein Mann verbreitete Angst, *Atotarhoh*, ein Menschenfresser, der so starke negative Kräfte besaß, dass Schlangen anstelle von Haaren aus seinem Kopf wuchsen. *Hiawatha* hatte immer wieder versucht seine Gesinnung zu ändern. Auch Abordnungen aus den Dörfern der Onondaga mussten sich vor seinen zerstörerischen Kräften immer wieder zurückziehen. *Hiawatha* hielt in seinem Haus eine Versammlung ab, um die Onondaga zu einem dritten Versuch zu bewegen. Im Disput über das weitere Verhalten hatte sich auch eine Gruppe von Kriegern um einen Mann versammelt, der für seine Träume berühmt war. Seine Deutungen sollten ihnen einen Weg weisen. Er beschrieb eine Vision, in der ein Mann von Norden käme und gen Osten weiterziehen würde. *Hiawatha* solle die Onondaga verlassen, diesen Mann treffen und in das Gebiet der Mo-

hawk begleiten. So fand *Hiawatha* nicht genügend Kämpfer für einen dritten Versuch, *Aotarhoh* zu bekehren. Wie hingegen konnte *Hiawatha* veranlasst werden, sein Haus und seine sieben Töchter, die er innig liebte, zu verlassen? Die Menschen, die von der Wahrheit des Traumes überzeugt waren, beschlossen, *Ohsinoh*, einen berühmten Hexer, um Hilfe zu bitten. Nacheinander belegte er die jungen Mädchen mit Bannsprüchen, und sie starben. *Hiawatha* verfiel in tiefe Trauer, und es fand sich kein Mensch, der seinen Kummer teilte. Voller Verzweiflung verließ er sein Haus und ging gen Süden, wo er die erste Nacht auf einem Berg verbrachte. Am zweiten Abend schlief er am Fuß eines Hügels, in der Dämmerung des dritten Tages seiner Wanderung lagerte er in einem Wald von Hickory-Bäumen und gab diesem Platz einen Namen. Am nächsten Morgen entdeckte er eine Stelle voller Binsenruten, flocht drei Stränge daraus und sprach dabei: "Wenn ich einen Menschen träfe, der so voller Trauer ist, wie ich es bin, ich würde ihm mein Beileid aussprechen. Und ich würde meine Kondolenz mit einer Aufmunterung verbinden und mit diesen Schnüren. Solche Schnüre würden meine Teilnahme wie Worte überbringen." Er gab auch dieser Stelle einen Namen und setzte seinen Weg fort in Richtung Osten. Nachts erreichte er eine Seenplatte auf der dicht gedrängt eine Entenschar schwamm; es sah aus, als bildeten sie ein Floß.

*Hiawatha* hatte darüber nachgedacht, ob er wirklich zum Anführer seiner Nation bestimmt war und wollte prüfen, ob er über besondere Kräfte verfügte. Er sprach zu den Enten: "Fliegt hoch und nehmt alles Wasser mit Euch, sodass ich den See überqueren kann!" Sofort erhoben sich die Vögel und zogen das Wasser mit. *Hiawatha* fand den Grund des Sees bedeckt mit mehreren Muschelschichten von weißer und violetter Farbe und füllte seine Hirschledertasche, während er zum anderen Ufer lief. Die Enten kehrten zurück, der See füllte sich wieder mit Wasser.

Am siebten Tag setzte *Hiawatha* seine Reise fort und wandte sich nach Süden. Spät abends erreichte er eine Lichtung mit einer Rindenhütte, verbrachte die Nacht dort und errichtete zwei Pfosten, an denen er drei Muschelschnüre befestigte. "Wenn mir jemand begegnete, der in tiefer Trauer ist, würde ich diese Schnüre abnehmen und mein Beileid bezeugen", sprach er. "Diese Muschelschnüre würden zu Worten werden, die helfen Dunkelheit und Trauer zu beseitigen."

Den aufsteigenden Rauch aus seiner Hütte hatten Menschen bemerkt, die zum Volk der Oneida gehörten. Sie erkannten *Hiawatha* als denjenigen, der in der Traumvision angekündigt worden war und luden ihn zu ihrer Versammlung ein. Doch auch dort wandte sich ihm niemand persönlich zu. Die gleiche Enttäuschung erlebte er einige Tage später in einem anderen Dorf. Tagelang hörte er den Gesprächen zu, ohne dass je ein Wort an ihn gerichtet oder eine Entscheidung gefällt wurde. Aber jeder im Dorf wusste, dass die Zeit nah war für das Treffen der beiden großen Friedensbringer. In der achtzehnten Nacht kam ein Bote von einer Siedlung am See. Er berichtete über den bekannten *Hiawatha* und einen anderen berühmten Mann, der sich am Ufer des Mohawk Flusses an den Wasserfällen niedergelassen hatte. Die Botschaft besagte, dass sich der Mann aus dem Norden, der große Friedensstifter, mit dem anderen berühmten Mann aus dem Süden treffen sollte, deshalb müsse *Hiawatha* die Richtung seiner Wanderung ändern und nach Osten zum Gebiet der Mohawk ziehen.

Begleitet von Kriegerern der Oneida erreichte *Hiawatha* nach fünf Tagen das Dorf in dem der große Friedensstifter lebte. Die Mohawk begrüßten die Besucher und führten sie zu *Tekarihoken*. Nun sollten sich bei den Mohawk die zwei bedeutenden Friedensstifter treffen. *Hiawatha* war am 23. Tag seiner Reise an dem ihm vorbestimmte Ziel angelangt. Das lang



vorausgesagte Treffen der beiden Friedensstifter im Dorf der Mohawk bestätigte die Traumvision. Der Friedensprozess konnte nun beginnen. Doch noch war *Hiawatha* zutiefst verzweifelt über den Verlust seiner Familie und erklärte, er fände nur beim Durchwandern der Wälder Hilfe in seiner Trauer. *Deganawida* war ein aufmerksamer Zuhörer, versprach, seine Geschichte in der Versammlung der Mohawk vorzutragen und ihm vom Ergebnis zu berichten. Die Häuptlinge hörten Deganawidas Bericht und sagten, er solle *Hiawatha* helfen die Trauer zu überwinden. Als er *Hiawatha* die Kondolenzworte rezitieren hörte, während er Muschelstränge in der Hand hielt, begrüßte er ihn als jüngeren Bruder, versicherte ihn seiner Anteilnahme und versprach, den schweren Leidensdruck von ihm zu nehmen. Dazu erbat er sich Muscheln und knüpfte acht Stränge als Zeichen seiner Trauer. *Hiawatha* hatte nun fünfzehn Wampum Stränge, die er zu vier Bündeln ordnete.

*Deganawida* legte die Wampum Stränge nebeneinander und richtete seine Kondolenzworte an *Hiawatha*: "Dies soll nun die Form der Anteilnahme sein, in der kondoliert wird, wenn ein naher Angehöriger gestorben ist. Zu jedem Strang gehört eine bestimmte Formel. Derjenige, der das Trauerritual leitet, soll die Wampumschnüre in der Hand halten, zu jeder einzelnen die entsprechenden Worte übermitteln und den Strang an den Häuptling auf der anderen Seite des Feuers reichen. Der Sachem gibt sie einzeln zurück, gleichsam als Antwort. Dann erst wird der Trauernde seine Balance wiederfinden." Als die achte Kondolenzformel gesprochen war, fühlte sich *Hiawatha* befreit von der Last seiner Trauer. *Deganawida* führte das Ritual zuende und sprach zu ihm: "Mein jüngerer Bruder, Du bist nun frei von der Bürde Deiner Trostlosigkeit, Du kannst klar denken und urteilen. Wir sollten jetzt beginnen, die Gesetzesgrundlagen für das friedliche Zusammenleben der Menschen zu schaffen und werden das ganze 'Den großen Frieden' nennen. Es soll die Kraft haben, Krieg und Raub zwischen Brüdern zu beenden und Ruhe und Frieden bringen." *Deganawida* überreichte *Hiawatha* als Zeichen seiner Position als zukünftiger Sachem ein Hirschgeweih. Wenn wir zu *Atotharoh* gehen, sprach er, werden wir gemeinsam ein Lied singen, das seine Gesinnung wandelt. Vor der Ratsversammlung der Mohawk erläuterte *Deganawida* den Plan der Einigung aller Nationen. Die Häuptlinge müssten tugendhaft handeln und sehr geduldig sein. Sie würden Geweihteile auf ihrem Kopf tragen als Zeichen ihrer Position und weil ihre Stärke vom Genuss des Wildbrets käme. *Hiawatha* bestätigte seine Worte. Als erster erhielt der Häuptling der Oneida die Friedensbotschaft und brachte sie vor die Ratsversammlung. Am nächsten Morgen sollte eine Antwort erfolgen. Doch es dauerte ein Jahr bis sich die Oneida für die Teilnahme an der Konföderation entschieden hatten. Auch die Onondaga, Cayuga und Seneca brauchten ein Jahr für ihren Entschluss an der Einigung teilzuhaben, denn ihre Ratsversammlungen waren viele Monate in zwei Lager gespalten, in Gegner und Befürworter der Konföderation. *Deganawida* und *Hiawatha* hatten fünf Jahre benötigt, um die Zustimmung der fünf Nationen für den Friedensprozess zu erhalten.

Alle fünf Nationen waren dem Friedensappell gefolgt und *Deganawida* bat nun die Häuptlinge der Mohawk eine Versammlung einzuberufen. Dort verkündete er, dass auch die Onondaga, Oneida, Cayuga und Seneca zu Friedensverhandlungen und zur Gründung einer gemeinsamen Nation bereit seien.

Voraussetzungen und Strukturen für eine Gesetzesgrundlage hatten er und *Hiawatha* in den vergangenen fünf Jahren erörtert. Ausgewählte Frauen, die Klanmütter, sollten die Häuptlinge benennen und einsetzen. Sie hätten auch die Aufgabe, den Würdenträgern das äußere Zeichen des Häuptlingstums, den Kopfschmuck mit den Geweihten zu überreichen. Für die Titelübergabe rezitierte *Deganawida* den Text des begleitenden Gesanges, dann beschrieb er die weiteren Formen des großen Friedensgesetzes. *Hiawatha* bestätigte

seine Worte und die Versammlung nahm ihre Vorschläge an. Boten aus dem Bärenklan und dem Hirschklan hatten währenddessen *Atotharoh* beobachtet und berichteten, er sei von sieben Übeln befallen, sein Haar von Schlangen durchzogen und wild zerzaust; er verspeise noch immer Menschenfleisch. Wie konnte die überaus starke Kraft dieses Mannes erhalten und seine Gesinnung geläutert werden? Die Macht der Friedenshymne, ihre exakte Rezitation waren ein Weg zur Bekehrung. Gemeinsam mit den Häuptlingen der Oneida und Onondaga brachen *Deganawida* und *Hiawatha* auf zur Wohnstätte *Atotharohs*. Die Angst vor der zerstörerischen Macht dieses Mannes verhinderte, dass ein anderer als *Deganawida* den genau vorgeschriebenen Gesang durchführte.

Er näherte sich der schrecklichen Gestalt, löste die Schlangen aus dem Haar und befreite den Körper von allen Übeln. *Atotharoh* war nun kein Gegner mehr, er hatte seine Kraft behalten und war bereit, diese für die Gründung des Friedensgesetzes zu gebrauchen. *Deganawida* ernannte ihn zum ersten Friedenshäuptling der Onondaga. Jede Nation war dann aufgerufen, Männer zu benennen, die sich durch Weisheit und Friedfertigkeit auszeichneten. Als künftige Ratgeber sollten sie für das Wohlergehen der Leute sorgen, deren Interessen in den Ratsversammlungen vertreten und wichtige Entscheidungen treffen. Die Frauen, denen der erbliche Titel der Wahl übertragen worden war, hatten die Aufgabe aus dieser Gruppe Häuptlinge zu ernennen, einzusetzen und ihnen das Hirschgeweih als Zeichen ihrer Würde zu übergeben. Die Titelträgerinnen der Mohawk und Oneida stimmten für neun Männer, die der Onondaga für vierzehn, die der Cayuga für zehn und die der Seneca für acht Männer als Häuptlinge. Jeder der gewählten 50 Sachem musste *Deganawida* als Zeichen seiner Treue und Zuverlässigkeit einen handspannengroßen Wampumstrang überreichen. Als Vertreter ihrer Nation erhielt jeder einen neuen ehrenvollen Namen. Ihr Denken und Handeln sollte bestimmt sein von der Verantwortung für die nachfolgenden Generationen. Auf dem umfassenden Gesetz des Friedens, das alle Nationen befolgen würden, beruhte ihre Autorität. Die einzelnen Passagen dieses Gesetzes verlas *Deganawida* den versammelten Mitgliedern aller fünf Nationen, und sie nahmen es an.

*Hiawatha* und die Sachems pflanzten einen Friedensbaum auf dem Gebiet *Atotharohs*. Im Schatten dieses Baumes entzündeten sie das große Ratsfeuer, das die zehn Häuptlinge der Onondaga fortan als "Hüter des Feuers" bewachten. Politische und persönliche Angelegenheiten der *Haudenosaunee*, der Menschen vom Langhaus, sollten dort vor die Ratsversammlungen gebracht und verhandelt werden. Die Wurzeln der hochaufragenden Kiefer, unter denen die Kriegswaffen versenkt wurden, ragten nach allen vier Himmelsrichtungen und verkörperten das friedliche Zusammenleben der Angehörigen der Liga in Osten, Westen, Norden und Süden. Völker und einzelne Menschen, die sich dem Friedensgesetz anschließen und unterwerfen wollten und die Regeln der Liga befolgten, fanden unter dem Friedensbaum Gehör und wurden in die Liga aufgenommen. Ein Adler auf der Spitze des Baumes wurde zum Sinnbild für Weitsicht und Sicherheit, er warnte vor drohenden Gefahren. Das Recht, Adlerfedern zu tragen, zeichnete die Sachems aus. Fünf Pfeile in einem Bündel wurden zum Symbol der Konföderation. In der Versammlung der *Haudenosaunee* erhielten die Mohawk, Onondaga und Seneca den Titel der "Älteren Brüder", die Cayuga und Oneida den der "Jüngeren Brüder". Die Mohawk, deren Siedlungsgebiet östlich lag, wurden zu den 'Hütern der östlichen Tür', die Seneca bewachten als 'Hüter der westlichen Tür' die Grenzregion nach Westen. Das Siedlungsgebiet der fünf Nationen wurde symbolisch zum gemeinsamen Langhaus, von den *Adirondacks* im Westen bis zum Ontariosee im Osten. Die Onondaga, Hüter des Ratsfeuers in der Mitte des Hauses, sollten die Ratsversammlungen unter Vorsitz *Atotharohs* eröffnen, über Vorhaben und Probleme der fünf Natio-

## *Anhang – Mythen der Irokesen*

nen berichten und diese vor den Rat bringen. Sitzordnung, Aufgaben und Verhandlungsläufe waren für jede einzelne Nation exakt vorgegeben. Die Mohawk galten als die Gründer der Liga und hatten Einspruchsrecht bei Entscheidungen. Dispute mussten einvernehmlich gelöst und Ergebnisse von Verhandlungen einstimmig beschlossen werden. Verträge dokumentierten die Sachem in Wampumschnüren oder Wampumgürteln. Mit der Übergabe des Wampums verpflichteten sich die beteiligten Gruppen zur Einhaltung aller getroffenen Vereinbarungen. Boten konnten diese Vertragszeichen zu entfernten Ratsversammlungen bringen, dort wurde der Inhalt vorgetragen, und weitere Vertragspartner konnten gewonnen werden. Sollte ein Häuptling den Kreis der Sachems verlassen, blieben sein Titel, der Geweihkopfschmuck und sein Herkunftsrecht bei den *Haudenosaunee* und wurden weiter verliehen. Gründe für die Übertragung konnten schwere körperliche Beeinträchtigungen, geistiger Verfall, Mord, das Fernbleiben von Ratsversammlungen sein oder der eigene Wunsch, das Amt niederzulegen. *Deganawida* erklärte, die Sachem erhielten neue, ehrenvolle Namen, sie müssten tatkräftig und einig handeln im Sinne der Nationen und zukünftigen Generationen. Dann wurde das große Gesetz des Friedens in der Versammlung verlesen, die Konföderation der Mohawk, Oneida, Onondaga, Cayuga und Seneca, die Liga der "Fünf Nationen" war gegründet.

(Kurzfassung der Verfasserin nach Mitchell 1984:15–28)

### **Creativity is our tradition.**

Living the good life is our tradition.

Healing each other is our tradition.

The essence of our beings is the tradition of the LAND.

Our lives are made up of the mental, physical, spiritual and emotional contact and the transition of the LAND. Development.

The LAND as healer in a circle of flow and change.

Always influx. Dealing with daily frustration. Positive distinct forward movement.

Thinking of the generations not yet born, responsibility for our Actions.

Actions speak as loud as thunder.

Trees which we are all.

Dealing with the negativity of the old growth whose roots have been stunted.

Many tears flow for many reasons.

The DAYS pass and change is harder to detect. Change is not as easy as seeing the SUN RISE and set the same day.

Change is cruel to those who want it to knock at their door in the morning.

Alternative ideas are the way of the future. Diversity is our greatest asset for change.

Many thoughts and views of one tree. Political theories are inorganic, They are not warm as our mother's hugs. Have fun through rediscovery. Abolish laws of today. Freedom of thoughts we are all creative. Art of the people for the people. The great law of peace.

The good message, power and peace.

The world economy is putting a price on our warmth and sharing capabilities.

Denounce, announce and go beyond.

Go beyond survival. Oh but the sights of frustration echo through every home and on every road.

Tears on my path.

Fears of my past.

Overcome by pride in our collective self. Negativity of the past.

I shed tears for the future.

Hearts longing for real.

Hearts broken by men.

Hearts mended by positive change and time.

Creativity is our tradition so why quit now. We have such strength in our hearts and minds that we forget such strength exists. Let the circle of sharing continue. Many voices together can be heard over mountains. Wisdom of the old charity of the young. Experience and honesty.

These are our true guides.

The reality of balance is very difficult yet so easy.

(Greg Staats 1993)



## **Gedichte irokesischer Künstler**

All people have an immediate responsibility in these times to put forth positive education about ourselves in relationship to each other and the Land. The interconnectedness of ourselves and the Land is positive - both physically and spiritually. The Land is our most important commonality. Even before ourselves we must think of the generations not yet born, those whose faces lie beneath the ground. What are we leaving for them? The work I have presented speaks of the wholeness we must achieve through unity with ourselves and each other to question our existing economic future based on resource extraction is a part of our Growth and Change as people.

(Staats/Thomas in: Perspectives from Iroquoia)

They say the old ways may be dying  
My parents they can understand  
I still love my parents  
And still love the old ways  
I want to keep in touch with the old ways  
Keep my place in the Iroquois Confederacy  
I learn from my people  
And learn from the old ways  
They say the old ways may be dying  
My parents they can understand  
I still love my parents  
And still love the old ways

(Tom Huff in: Creativity Is Our Tradition)

## LITERATUR

### Interviews

(durchgeführt von Doris I. Stambrau)

Adams, Mary (Mohawk)	10.9.1996, Akwesasne, New York, USA
Benedict, Sally (Mohawk)	8.9.1996, Akwesasne, New York, USA
Bigfeather, Joanna (Cherokee)	21.7.1997, New York, NY, USA
Bomberry, Vince (Cayuga)	15.9.1996, Six Nations Reservation, Ontario, Kanada
Burnam, Edward (Mohawk)	3.9.1997, San Francisco, Kalifornien, USA
Cook, Julius (Mohawk)	11.9.1996, Akwesasne, NY, USA
Deadman, Patricia (Tuscarora)	7.7. 2002, London, Ontario, Kanada
David, Joe (Stonecarver) (Mohawk)	22.7.1997, Kanasatake, Quebec, Kanada
David, Joey (Mohawk)	23.7. + 10.8.1997, Akwesasne, NY, USA
Fadden, John (Mohawk)	3.8.1996, Onchiota, NY, USA
Fogden, Kathryn (Mohawk)	18.7. + 11.9.1997, New York, NY, USA
Fox, Katsitsionni (Mohawk)	17.7. 2002, Akwesasne, NY, USA
Gabriel, Ellen (Mohawk)	22.7.1997, Kanasatake, Quebec, Kanada
Glazer Danay, Richard (Mohawk)	18.9. + 27.9.1997, Corona, Kalifornien, USA
Greene, Kelly (Mohawk)	30.7.1997, London, Ontario, Kanada
Greene, David (Cayuga)	3. 8. 1996, White Face Mt. Nat. Am. Festival (Kurzes Gespräch)
Herne, Sue Ellen (Mohawk)	8.9.1996 + 23.7.1997 + 17.7.2002, Akwesasne, NY, USA
Hill, Greg (Mohawk) (+ Sue Ellen Gerritson)	26.7.1997, Ottawa, Ontario, Kanada

## *Literatur*

Hill, Larry (Onondaga)	14.9.1996, Six Nations Reservation, Ontario, Kanada
Hill, Richard W. (Tuscarora)	20.9.1996 + 4.8.1997 + 12.7.2002, Tuscarora Indian Reservation, NY, USA
Hill, Tom (Seneca)	26.7.1996 + 31.7.1997 + 5.7.2002, Woodland Cultural Centre, Brantford, Ontario, Kanada
Huff, Tom (Seneca/Cayuga)	22.7. + 9.8. 1996 + 23.9.1996 + 8.8.1997, Onondaga Indian Reservation, New York, USA
Jacobs, Alex (Mohawk)	16.3.1998, Frankfurt am Main, Deutschland
Jacobs, Arnold (Cayuga)	14.9.1996 + 31.7.1997, Six Nations Reservation, Ontario, Kanada
Jacobs, Joseph (Cayuga)	20. 9.1996, Tuscarora Indian Reservation, NY, USA
Jemison, Dr. G. Peter (Seneca)	28.7.1996 + 6.8.1997 + 9.–10.7.2002, Ganondagan, Victor, NY, USA 8.11.2003 Salem, NY, USA
Jones, Peter B. (Onondaga)	12.8.1996 + 12.9.1996 + 2.8.1997 + 12.+ 13.7.2002, Cattaraugus Indian Reservation, NY, USA
Longfish, George (Seneca)	2.9.1997, Dixon, Kalifornien, USA
Maracle, David (Mohawk)	16.9.1996, Woodland Cultural Centre, Ontario, Brantford
Michelson, Alan (Mohawk)	20.7.+22.7.2002, Woodland Cultural Centre, Brantford, Mai 2003, Frankfurt, Deutschland
Niro, Shelley (Mohawk)	25.7. + 15.9.1996 + 30.7.1997, Brantford, Ontario, Kanada, 9.+ 20.7.2002, Six Nations Reservation, Ontario, Kanada, September 2002, Kassel + 7.–10.5. Frankfurt am Main, Deutschland + 14.6. 2003, Venedig, Italien
Papineau, Alice	8.9.1997, Onondaga Indian Reservation, NY, USA
Perkins, Roger (Mohawk)	10.9.1996 + 9.8.1997 + 17.7.2002, Akwesasne, NY, USA

## *Literatur*

Porter, Tom (Mohawk)	21.–23.9.1996 + 10.9.1997 + 11.7.2002, Fonda, NY, USA
Powless, Bill (Mohawk)	16.9.1996 + 31.7.1997, Woodland Cultural Centre, Brantford, Kanada
Printup-Hope, Melanie (Tuscarora)	5.8.1996 + 7.9.1997, Schenectady, NY, USA
Reye, Amos	6.7.2002, Woodland Cultural Centre, Brantford, Kanada
Rice, Ryan (Mohawk)	21.7.1997, Montreal + Kahnawake, Quebec, Kanada, 8.11.2003, Salem, NY, USA
Rickard, Dr. Jolene (Tuscarora)	23.7. + 19.9.1996, Buffalo + 4.8. 1997 + 12.7.2002, Tuscarora Indian Reservation, NY, USA
Simpson, Aura (Mohawk)	21.7.1997, Montreal + Kahnawake, Quebec, Kanada
Sky, Wayne (Cayuga)	17.9.1996, Six Nations Reservation, Ontario, Kanada
Smith, Steve (Mohawk)	15.9.1996, Six Nations Reservation, Ontario, Kanada
Staats, Greg (Mohawk)	29.7.1997, Toronto, Ontario, Kanada
Turbell-Boehning, Tammy (Mohawk)	22.7.1995 + 8.8.1997, Syracuse, NY, USA
Thomas, Harald Gesso (Mohawk)	11.9.1996, Akwesasne, NY, USA
Thomas, Jeffrey M. (Onondaga)	12.9.1996 + 25. 7.+ 26.7.–10.8. 1997 + 3.–7.+ 18.7. 2002, Ottawa, Kanada
Waterman, Carson (Seneca)	28.7.1996 + 11.8.1996 + 3.8.1997, Salamanca, NY, USA

Von den Künstlerinnen und Künstlern, die befragt wurden sind Cayuga (4), Tuscarora (4), Mohawk (25), Onondaga (3), Seneca (5)

## **Videoaufzeichnungen**

Peter B. Jones	13.7.2002, Cattaraugus Reservation, NY, USA
Fox, Katsitsionni	17.7.2002, Akwesasne, NY, USA



## *Literatur*

Perkins, Roger 18.7.2002, Akwesasne, NY, USA

Alan Michelson und Shelley Niro 22.7.2002, Six Nations Reserve, Ontario, Kanada

## **Gesprächsprotokolle**

Wenn nicht anders vermerkt, beziehen sich die Quellenangaben auf die von der Autorin verfassten Manuskripte.

1996

Tom Huff, Melanie Printup-Hope, Ryan Rice, Jolene Rickard

1997

Ellen Gabriel, Richard Glazer Danay, Kelly Greene, Tom Huff, Peter Jemison, Peter B. Jones, Shelley Niro, William Powless, Greg Staats, Jeffrey M. Thomas

1998

Alex Jacobs, Peter Jemison, Peter B. Jones, Shelley Niro, Ryan Rice, Carson Waterman

2001

Glazer Danay

2002

Sue Ellen Herne, Richard W. Hill, Tom Hill, Peter Jemison, Peter B. Jones, Alan Michelson, Tom Porter, Jolene Rickard, Jeffrey M. Thomas, Carson Waterman

2003

Peter Jemison, Alan Michelson, Ryan Rice

## **Interviews**

(durchgeführt von kanadischen Gesprächspartnern mit irokesischen Künstlern)

Greg Hill mit David Maracle 9.12.1995

Barry Ace mit Jeffrey M. Thomas 10.02.1999

## **Vorträge**

Feest, Christian F.

1999 Berlin, Contemporary Native American Art in Ethnographic and Historical Perspective.

Longfish, George C.

2003 Salem, Northeastern Contemporary Native American Artists, Native American Arts Studies Association Conference, Peabody Essex Museum, Salem, MA

Rice, Ryan

2003 Salem, Northeastern Contemporary Native American Artists, Native American Arts Studies Association Conference, Peabody Essex Museum, Salem, MA

Rickard, Jolene

2003 Salem, Northeastern Contemporary Native American Artists, Native American Arts Studies Association Conference, Peabody Essex Museum, Salem, MA

### **Zeitschriften und regelmäßige Publikationen**

Abbott, Larry

1999 Painter G. Peter Jemison, Seneca. *Native Artists* 46 (Summer): 47–48.

Bender, Cora

2003 A Certain Amount Of Magic in That Moment. *European Review Of Native American Studies* 17 (1): 47–50.

Bomberry, Victoria

1994 Souls of the Ancestors. Defending Cultural Property. *Native American Expressive Culture* 11(3/4): 97–98.

Bonfatti, John F.

1998 Artist hopes mural will ease rancor between city – Senecas. *The Buffalo News*, 9.9.1998.

Brascoupé, Simon

1994 Strategic Adaptions – Native Aesthetics Through Time and Space. *Native American Expressive Culture* 11(3/4): 93–96.

Burnam, Edward

1994 Iroquois Myth. *Journal of American Indian Studies* 1: 8–11.

Burns, Gary

1991 Art reveals emerging self-image of natives. Brantford Expositor, 16.11.1991.

Codon, Sean

1995 *The Standard*, September 23, Spectrum: C2.

Deadman, Patricia

1997 In: Staking *Landclaims* (1997).

## Literatur

Dawson, Marie

1996 Returning to the Valley. *The World and I – The Magazine For Serious Readers*, September 1996.

Eames-Sheavly, Marcia

1993 The Three Sisters, Exploring an Iroquois Garden. In: A Cornell Cooperative Extension Publication, Media Services at Cornell University 4-H Leader's/Member's Guide 142LM15.

Enwezor, Okwui

1998 [Zitat] In: *Der Spiegel*, Nr. 45: 290.

General, Dave

1978 Indian Artists or Artists Who Are Indian? *The Native Perspective* 3(2), 1978: 32–33.

Gibson, Daniel

2002 Fashion Forward. *Native Peoples Arts & Lifeways*, Jan./Feb.

Graf, F. W.

2003 Lehrjahre eines Epheben. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.10.2003: 35.

Hawley, Carolyn T.

1990 Iroquois Cultural History Carved in Stone. *Artscraft*, Feature, Winter 1990: 4–8.

Hill, Richard W. Sr.

1991 Savage Splendor – Sex, Lies and Stereotypes. *Turtle Quarterly* 4(1).

1993 The Fine Art Of Protest. *Turtle Quarterly* 5(1).

1994 The Old and the New – Different Forms of the Same Message. *Native American Expressive Culture* 11(3/4): 75–83.

1995 Battle over Tradition. *Indian Artist – The Magazine of Contemporary Native American Art*, Premier Issue: 48–51, 90–95.

1996 The Savage and the Maiden. *Aboriginal Voices*, July 1996: 18.

Huff, Tom (ed.)

1996 Stone Dust – An Iroquois Art Newsletter, Nedrow, Spring 1996.

Jemison, Peter

1999 Haudenosaunee Living Treasures. *Heritage – The Magazine Of The New York State Association* 15(4): 4–11.

Jozwiak, Rick

1998 Seneca artist hopes mural makes people stop and think. *Times Herald*, 7.11.1998, [www.oleantimesherald.com](http://www.oleantimesherald.com).

Knapp, Millie

1994 Shelley Niro – Seductive Humor. *Aboriginal Voices*: 31.

Lyons, Oren

1995 Shape of Creation. *Native Voices* [zur Ausstellung: The Shape of Creation: Native American Visions of the Three Worlds, American Indian Wing Fenimore House Museum, Cooperstown, NY].

1997 Catch Up The Women. *Winds of Change*, American Indian Education & Opportunity, Spring 1997: 50–51.

Martin, Lee-Ann

1999 In: *Exposed – Aesthetics Of Aboriginal Erotic Art* :39.

Mohawk, John

1994 Drums and Turtle Rattles. *Native American Expressive Culture* 11(3/4): 43–45.

Nahwooksy, Fred

1994 Continuity and Change in Native Arts. Native *American Expressive Culture* 11(3/4): 85–91.

New, Lloyd Kiva

2000 Defining Ourselves. *Native Peoples Arts & Lifeways* Feb/Mar 2000: 9.

Quack, Anton

1988 Lafitau, Joseph-Francoise. *Anthropos* 83: 4–6.

Rautenberg, Hanno

2004 Die Feigheit der Kritiker ruiniert die Kunst. *Die Zeit* 59(5), 22.1.2004.

Rickard, Jolene

1995 Resistance Narratives: Artistic Survival as Evidence. *Akwesasne Notes* 1(1):88.

Ryan, Allan J.

1994 I Enjoy Being a Mohawk Girl – The Cool and Comic Character of Shelley Niro's Photography. *American Indian Art Magazine*, Winter 1994: 44 – 53.

Ryle, Jason

2002 In: National Museum of the American Indian, Smithsonian National Museum of the American Indian, Winter 2002: 12.

Sorensen, Barbara

1997 Weaving Thanks – Bringing an Ancient Practice into the Technological Age. *Winds of Change*, American Indian Education & Opportunity, Spring 1997: 83–86.

Villani, John

2004 Indian Gaming – Casino Art & Architecture. *Native Peoples*, Mar./Apr. 2004: 50–52.

## **Ausstellungskataloge**

### ***Aboriginal Portraits from the National Archives of Canada***

1996 Ottawa: National Archives of Canada, Minister of Supply and Services Canada.

### ***Art From Ganondagan "Village of Peace"***

1986 New York State Office of Parks, Recreation and Historic Preservation Bureau of Historic Sites – Peebles Island, Waterford, NY.

### ***Art Of The Seventh Generation – Iroquois Symbols on Canvas and Paper***

1986 Binghamton, NY: Roberson Center for the Arts and Sciences.

### ***After the Storm***

2001 Jackson Rushing III. (ed.). Indianapolis, IN: Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art.

### ***Borders, Crossings, Passages – Outdoor Sculpture Exhibition***

1996 Saratoga Springs, NY: Skidmore College.

### ***Common Heritage – Contemporary Iroquois Artists***

Haudenosaunee "Their House Is Extended"

1984 Queens, NY: The Queens Museum, New York State Council Of The Arts.

### ***Contemporary Art Of Iroquoia – An Exhibition of recent works by artists of Iroquoian Ancestry***

1980 Toronto, Ontario: Macdonald Gallery, Ministry of Intergovernmental Affairs.

### ***Creativity Is Our Tradition – Three Decades of Contemporary Indian Art at the Institute of American Indian Arts***

1992 Santa Fe, NM: Institute of American Indian Arts, IAIA Press.

### ***Cultural Contrasts – Inner Voices, Outer Images***

1993 Stamford Museum & Nature Centre, Tom Huff, Dorothy Mayhall (Curators) Stamford, Connecticut.

### ***Earth Visions – Arts of the Woodlands Peoples. An Exhibition of Contemporary and Traditional Arts of the Iroquois and the Abenaki.***

1995 Old Forge, NY: Arts Center.

### ***Exposed – Aesthetics of Aboriginal Erotic Art***

1999 Martin, Lee-Ann and Morgan Wood (ed.). Regina, Saskatchewan: The MacKenzie Art Gallery.

### ***First Nations Art '91 und First Nations Art '92***

1992 Brantford, Ontario: Woodland Cultural Center.

### ***Fluffs & Feathers – An Exhibit on the Symbols of Indianness***

1992 Deborah Doxtator. Brantford, Ontario: Woodland Cultural Centre.



***From Icebergs to Iced Tea***

1994 Victoria Henry, Shelley Niro. Thunder Bay, Ontario: Thunder Bay Art Gallery et al.

***G. Peter Jemison. A Retrospective Exhibition of His Work From 1964 to 1998***

1998 John P. Ferguson (ed.). Schoharie, NY: Iroquois Indian Museum.

***Godí'ningoha – The Women's Mind***

1997 Brantford, Ontario: Woodland Cultural Centre.

***Indian Art '85***

1985 Brantford, Ontario: The Woodland Indian Cultural Centre.

***Indian Art '86***

1986 Brantford, Ontario: The Woodland Indian Cultural Centre.

***INDIAN – By Design***

1996 Janet Clark. Thunder Bay, Ontario: Thunderbay Art Gallery.

***Indian Humor***

1995 Sara Bates (ed.). San Francisco, CA: American Indian Contemporary Arts.

***Indianische Kunst im 20. Jahrhundert***

1985 Gerhard Hoffmann (Hg.). München: Prestel. Wanderausstellung.

***Indigena – Contemporary Native Perspectives.***

1992 Gerald McMaster and Lee-Ann Martin (Curators) Hull, Quebec: Canadian Museum of Civilization. Katalog und Ausstellungsführer.

***Internal Recall – An Exhibition Inspired by the Work of Edward Poitras***

1994 Ann Pinault (ed.) Brantford, Ontario: Woodland Cultural Centre.

***Internationales Künstlerpleinair – Seinsichten Aus Welten***

1995 Rostock: o.A.

***(IrokesenART) IroquoisART – Visual Expressions of Contemporary Native American Artists***

1998 Sylvia S. Kasprzycki et al. (ed.). Altenstadt: ERNAS.

***Jeffrey Thomas Portraits from the Dancing Grounds***

1996 Ottawa, Ontario: The Ottawa Art Gallery.

***Jeffrey Thomas – Scouting For Indians***

2001 Peterborough, Ontario: Artspace, Artists Run Centre.

***Jolene Rickard – Cracked Shell***

1994 No. 36. Syracuse, NY: Robert B. Menschel Photography Gallery, Schine Student Centre, Syracuse University.

***Joseph Jacobs. Iroquois Art, A Retrospective Exhibit of His Carvings***

1986 Schoharie, NY: Schoharie Museum of the Iroquois Indian.

***Land Spirit Power – First Nations At The National Gallery Of Canada***

1992 Diana Nemiroff, Robert Haule, Charlotte Townsend-Gault. Ottawa: National Gallery of Canada.

***Lebenswelten – Kunsträume. Zeitgenössische irokesische Kunst***

(Lifeworlds – Artscapes. Contemporary Iroquois Art)

2003 Sylvia S. Kasprzycki und Doris I. Stambrau (Hrsg.). Frankfurt am Main: Museum der Weltkulturen.

***Kunst-Welten im Dialog von Gauguin zur globalen Gegenwart (Global Art Rheinland 2000)***

2002 Marc Scheps et al. Köln: Dumont.

***Mohawks In Beehives – Shelley Niro***

1992 Toronto: Mercer Union Centre for Contemporary Art.

***Nations in Urban Landscapes – Faye Heavyshield, Shelley Niro, Eric Robertson***

1997 Marcia Crosby und Paul Chaat Smith. Vancouver, British Columbia: Contemporary Art Gallery.

***Native American Fine Art Invitational (8)***

2002 Phoenix, AZ: Heard Museum.

***Norval Morrison and the Emergence of THE IMAGE MAKERS***

1984 Toronto: Art Gallery of Ontario.

***Nouveaux Territoires – 350/500 ans après. Exposition d'art aborigène contemporain du Québec et du Mexique***

1992 Pierre-Léon Tétreault (ed.). Montréal, Québec : Ateliers Vision Planétaire.

***Our Land / Ourselves – American Indian Contemporary Artists***

1990 Albany: University Art Gallery.

***Partial Recall***

1992 Lucy R. Lippard (ed.). New York, NY: New Press.

***Peter B. Jones – Iroquois Art. A Retrospective Exhibition Of His Work From 1965 to 1990.***

1990 Schoharie, NY: Iroquois Indian Museum.

***Portfolio – Eleven American Indian Artists***

1986 William Henderson (ed.). San Francisco, CA: American Indian Contemporary Arts.

***Portfolio II – Eleven American Indian Artists***

1988 San Francisco, CA: American Indian Contemporary Arts.

***Portfolio III – Ten Native American Artists***

1991 San Francisco, CA: American Indian Contemporary Arts.

***Portraits – Paintings and Photographs by Rick Hill***

1986 Thunder Bay, Ontario: Thunder Bay Art Gallery.

***Pow Wow Images – An Exhibition Of Photographs By Jeffrey Thomas***

1985 Thunder Bay, Ontario: Thunder Bay Art Gallery.

***Reservation X – The Power of Place in Aboriginal Contemporary Art***

1994 Gerald McMaster (ed.). Seattle, WA: University of Washington Press.

***Shelley Niro – Sense of Self***

1994 James Patten (Curator). London, Ontario: London Regional Art and Historical Museums.

***Shelley Niro – INDIAN: By Design***

1996 Kingston, Ontario: A. Etherington Art Centre, Queen's University.

***Signale Indianischer Künstler***

1985–86 Katrina Hartje (Hrsg.). Berlin: Reimer. Wanderausstellung.

***Smoke and Mirrors – Art by Ann Pineault and Bill Powless***

1997 St. Cathrines, Ontario: Brock Centre for the Arts Gallery.

***Staking Land Claims***

1999 Patricia Deadman and Paul Seesequasis (ed.). Banff, Alberta: Banff Centre Press.

***Staging The Indian – The Politics of Representation***

2002 Saratoga Springs, NY The Tang Teaching Museum and Art Gallery, Skidmore College:

***The Border – The Contemporary Native American Photoart of Shelley Niro***

1997 Carol Ann Lorenz (ed.) Hamilton, NY: Longyear Museum of Anthropology, Colgate University.

***The Shape of Creation – Native American Visions of the Three Worlds***

1995 Vanessa Vogel (Curator). Cooperstown, NY: Fenimore House Museum.

***This Song Remembers – SelfPortraits of Native Americans in the Arts***

1980 Jane B. Katz (ed.). Boston, MA: Houghton Mifflin.

***The Submuloc Show – Columbus Wohs***

1992–94 Jaune Quick-to-See Smith (Curator). Greensboro, NC: Guilford Native American Art Gallery.

***Transform – BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert***

1992 Theodora Vischer (Hg.) Basel: Kunstmuseum und Kunsthalle.

***Unbury My Heart – An Exhibition of the Art of Shelley Niro***

2001 Zora McLachlan (ed.) Hamilton, Ontario: McMaster Museum of Art, McMaster University.

***Visions of Power – Contemporary Art by First Nations, Inuit and Japanese Canadians***

1991 Tom Hill et al. Toronto, Ontario: The Earth Spirit Festival.

***Visual Voices of the Iroquois***

1992 Shoharie, NY: Iroquois Indian Museum.

***We Are Always Turning Around...On Purpose***

1986 Boston, MA: North Hall Gallery, Massachusetts College of Art.

***What Are We Leaving for the 7<sup>th</sup> Generation? 7 Haudenosaunee Voices...***

2002 Katsitsionni Fox et al. Potsdam, NY: Gibson Gallery, College at Potsdam, State University of New York.

***Where We Stand – Contemporary Haudenosaunee Artists***

1997 Rhener Jones, Leigh (ed.). Cooperstown, NY: New York State Historical Association, Fenimore House Museum.

***Who stole the tee pee***

2000 Fred Nahwooksy und Richard Hill Sr. (ed.). S.I.: Atlatl.

**Bücher und Essays**

Abbott, Lawrence (ed.)

1994 *I Stand in the Center of the Good – Interviews with Contemporary Native American Artists*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Alison, Jane (ed.)

ca. 1993 *Native Nations – Journeys in American Photography*. London: Barbican Art Gallery.

Archuleta, Margaret und Rennard Strickland (ed.)

²1991 *Shared Visions – Native American Painters and Sculptors in the Twentieth Century*. New York, NY: The New Press.

Archuleta, Margaret

1991 Catalogue raisonné – Early Narrative Genre 1850–1953. In: Archuleta und Strickland 1991: 71–102.

Assmann, Jan

<sup>2</sup>1999 *Das kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.

Barnes, Barbara (Kawenehe) (ed.)

1984 *Traditional Teachings*. Cornwall Island, Ontario: North American Indian Travelling College.

Barnes Barbara (ed)

o.J. *Mohawk Clothing*. Cornwall Island, Ontario: North American Indian Travelling.

Barreiro, José et al. (ed.)

1991 *Knowledge of the Elders – The Condolence Cane Tradition*. Ithaca, NY: Northeast Indian Quarterly, Cornell University.

Belting, Hans

<sup>5</sup>2000 *Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck.

2001 *Bild-Anthropologie – Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.

Benjamin, Walter

1955 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Siegfried Unseld 1955: 70–148.

Bernstein, Bruce

1999 Contexts for the Growth and Development of the Indian Art World in the 1960s and 1970s. In: Rushing 1999: 57–71.

Bolz, Peter und Bernd Peyer

1987 *Indianische Kunst Nordamerikas*. Köln: DuMont.

Bruchac, Joseph

1985 *Iroquois Stories, Heroes and Heroines, Monsters and Magic*. Freedom, CA: Crossing Press. [10<sup>th</sup> Printing 1995]

Burnam, Edward J.

2002 [ohne Titel] In: *What Are We Leaving for the 7<sup>th</sup> Generation*: 8.

Clark, Janet

1996 In: INDIAN – By Design.

Cornelius, Carol

1994 Iroquois White Corn in My Kitchen. In: Marcia Eames-Sheavly (1994).

Criqui, Jean-Pierre

1984 in: Margit Rowell (Hrsg), *Skulptur im 20. Jahrhundert*. München 1984:250.



Crosby, Marcia

1997 Nations in Urban Landscapes. In: *Nations in Urban Landscapes* (1997): 11–18.

Doxstater, Deborah

1997 In: *Godi'Nigoha' – The Women's Mind*: 29.

Feest, Christian F.

1980/1992 *Native Arts Of North America*. London: Thames and Hudson, London. [Reprint 1994]

1994a Aus Nordamerika. In: Rubin 1994: 95–107.

1994b Native Arts of North America. London: Thames and Hudson.

1998 *Beseelte Welten – Die Religionen der Indianer Nordamerikas*. Berlin: Herder.

2000 (Hrsg.): *Kulturen der Nordamerikanischen Indianer*. Köln: Könemann.

Ferguson, John P.

1986 Biographical Sketch. In: Joseph Jacobs (1986): 5–9.

Fox, Katsitsionni

2002 [ohne Titel]. In: *What Are We Leaving for the 7<sup>th</sup> Generation* (2002): 10.

Glazer Danay, Richard

1984 Zitiert in: Hartje 1984: 106.

1993 In: *Cultural Contrasts* (1993): o.S.

Gidley, Mick

1993 A Hundred Years in the Life of American Indian Photography. In: Alison 1993: 153–167.

Gombrich, Ernst H.

2002 Der Wert des Primitiven in der Kunst. In: *Kunstwelten im Dialog von Gauguin zur globalen Gegenwart*: 28.

Graymont, Barbara (ed.)

1973 *Fighting Tuscarora – The Autobiography of Chief Clinton Rickard*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.

Hartje, K. (Hrsg.)

1984 *Signale indianischer Künstler*. Berlin: Reimer.

Hauptman, Laurence M.

1986 *The Iroquois Struggle for Survival – World War II to Red Power*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.

Herrick, James W.

1995 *Iroquois Medical Botany*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.

Hewitt, John Napoleon Brinton

- 1903 Iroquoian Cosmology. In: *Twenty-First Annual Report Of The Bureau Of American Ethnology To The Secretary Of The Smithsonian Institution 1899–1900*, Washington Government Printing Office 1903: 127–339.

Hill, Greg A.

- 1996 A Performance Piece By Greg A. Hill and Sue Ellen Gerritson, First Presented: Serpens I, International Festival Of Performance And Action. Prague, Czech Republic. [Informationskarte].
- 2002 [ohne Titel] In: *What Are We Leaving for the 7<sup>th</sup> Generation* (2002): 14.

Hill, Lynn

- 1997 Godi'nigoha – The Women's Mind. In: *Godi'nigoha – The Women's Mind* (1997): 12–28.
- 1999 Interior and Exterior Landscapes. In: *Staking Land Claims* (1999): 3–18.

Hill, Richard W.

- 1985a Pow Wow Images. In: *Pow Wow Images*: 2.
- 1985b Art from Ganondagan. In: *Pow Wow Images*: 17–22.
- 1992a *Creativity Is Our Tradition – Three Decades of Contemporary Indian Art*. Santa Fé, NM: Institute of American Indian Arts Museum.
- 1992b New Approaches to Traditional Thinking. In: *Revisions*, Walter Phillips Gallery, Neo-Native Art: 47–51.

Hill, Tom

- 1985 In: *Pow Wow Images*: 4.
- 1991 Introduction. In: *Visions of Power* (1991): 5.

Hoffmann, Gerhard und Gisela

- 1985 *Indianische Kunst im 20. Jahrhundert*. München: Prestel.

Hoffmann, Gerhard (Hg.)

- 1988 *Schatten der Sonne – Zeitgenössische Kunst der Indianer und Eskimos in Kanada*. Stuttgart: Edition Cantz.

Hope, Melanie Printup

- 1996 Iroquois Women. In: *Borders, Crossings, Passages* (1996): 8.

Huff, Tom

- 1992 In: *Creativity Is Our Tradition* (1992): 123.
- 1993 In: *Cultural Contrasts* (1993): o.S.

Hufnagel, Amy

- 1994 Cracked Shell In: *Jolene Rickard – Cracked Shell* (1994): o.S.

Jacobs, Arnold

- 1983 About the Painting. In: Johannsen und Ferguson (1983): 405.

Jemison, G. Peter

- 1986 We are Always Turning Around ...On Purpose. In: *We are Always Turning Around ...On Purpose* (1986).
- 1991 In the Middle of the Sky. In: *The Submuloc Show, Columbus Wohs* (1991):38.
- 1997 Where We Stand. In: *Where We Stand* (1997): [2–6].
- 1999 Information (per e-mail) zu den beiden Fotografien der Subway Station.
- 2002 [ohne Titel] In: *What Are We Leaving for the 7<sup>th</sup> Generation* (2002): 16.

Johannsen, Christina Barb

- 1995 *Efflorescence and Identity in Iroquois Arts*. (Dissertation 1984). Ann Arbor, MI: UMI Dissertation Services.

Johannsen, Christina B. und John P. Ferguson (ed.)

- 1983 *Iroquois Arts – A Directory of a People and Their Work*. Warnerville, NY et al.: The Association For The Advancement Of Native North American Arts And Crafts.

Kapferer, Bruce

- 1988 *Legends of People, Myths of State. Violence, Intolerance, and Political Culture in Sri Lanka and Australia*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Kasprzycki, Sylvia S.

- 1998 Continuity and change in Iroquois Visual Arts. In: *IroquoisART* (1998):16–22.

Kasprzycki, Sylvia S. und Christian F. Feest

- 2003 Irokesenland. In: *Lebenswelten – Kunsträume*: 15–22.

Katz, Jane B. (ed.)

- 1980 *This Song Remembers, Self-Portraits of Native Americans in the Arts*. Boston: Houghton Mifflin.

Keating, Neal B.

- 1998 G. Peter Jemison – Seneca Artist. In: *G. Peter Jemison* (1998): 3–16.

Knight, Derek

- 1994 Land Liberty Justice. In: *Internal Recall* (1994): 19–21.

Kroup, Ben (ed.)

- 1983 *Art from Ganondagan*. Waterford, NY: New York State Office of Parks, Recreation and Historic Preservation, Bureau of Historic Sites, Peebles Island.

Lafitau, Joseph François

- 1752 *Die Sitten der amerikanischen Wilden*. Halle: Gebauer. (Nachdruck 1987, Helmut Rein (Hrsg.), Leipzig: Ed. Leipzig).

Levin, Gail

- 1994 Amerikanische Kunst. In: Rubin (1994): 465–485.

Lippard, Lucy R.

1999 Independent Identities. In: Rushing (1999): 134–148.

Longfish, George

1984 Zitiert in: Hartje (1984): 114.

1994 Zitiert in: *Indigena* (1994): [7].

Lyford, Carrie, A.

1982 *Iroquois Crafts*. [1. Ausgabe 1945] W.W. Beatty (ed.), United States Department Of The Interior.

Maclaine, Craig et al.

1990 *This Land is Our Land – The Mohawk Revolt At Oka*. Toronto, Ontario: Optimum Publishing.

Martin, Lee-Ann

1999 Reclaiming Desire. In: *Exposed* (1999): 32–45.

2001 Flying Woman Shelley Niro – Bay of Quinte Mohawk. In: *After the Storm* (2001): 61–67.

Maurer, Evan

1994 Dada und der Surrealismus. In: Rubin (1984):547–60.

McMaster, Gerald

2001 Rebuilding the Spirit. In: *Unbury My Heart* (2001): 10–17.

1999 Towards an Aboriginal Art History. In: Rushing (1999): 81–96.

1998 Living on Reservation In: *Reservation X – The Power Of Place In Aboriginal Contemporary Art*. Ottawa: University of Washington Press and Canadian Museum of Civilization.

McMaster, Gerald and Lee-Ann Martin

1994 Introduction. In: *Indigena* (1994): 11–23.

Michelson, Alan

2002 in: Native American Fine Art Invitational (2002): 26–27.

Mitchell, Mike Kanentakeron

1984a The Origin of Man. In: Barnes (1984): 7–8.

1984b Origin of the Four Sacred Ceremonies. In: Barnes (1984): 9–13.

1984c The Birth of the Peacemaker. In: Barnes (1984): 17–30.

Mohawk, John C. und Richard C. Hill, Sr.

1992 Pollution and American Indian Prophecy. In: Rogers (1992):77–83.

Müller, Harald

1999 *Das Zusammenleben der Kulturen – Ein Gegenentwurf zu Huntington*. Frankfurt am Main: Fischer.

Myers, Mike und Michael Kanentakeron Mitchell

1984 The Creation Story, The Skyworld In: Barnes (1984): 1–13.

Niro, Shelley

1993 In: *Cultural Contrasts* (1993): o.S.

1994 Shelley Niro Speaks. In: *Reservation* (1994): 112–115.

2002 Zitiert in: *Staging The Indian – The Politics of Representation*: 85.

Pineault, Ann

1994 Mapping Interpretation. In: *Internal Recall*: 9–15.

Phillips, Ruth B.

1988 Botschaften aus der Vergangenheit – Mündliche Überlieferungen und zeitgenössische Kunst der Woodland-Indianer. In: Hoffmann (1988): 161–172.

1999 History and the Native-made Object – New Discourses, Old Differences? In: Rushing 1999: 97–112.

Podedworny, Carol

1985 In: *Pow Wow Images* (1995)

1996 New World Landscape: Urban First Nations Photography – Interview with Jeffrey Thomas. In: *Fuse* 19 (2).

Porter, Tom und Mike McDonald

o.J. *Mohawk Clothing*. [Cornwall Island, Ontario]: North American Indian Travelling College.

Printup-Hope Melanie

1996 *Thanksgiving Address*. Iroquois Indian Museum, Begleittext.

Prudek, Wolfgang M.

1986 *Carrying the Message. An Introduction to Iroquois Stone Sculpture*. Dundas, Ontario: Manfred Editions.

Rickard, Jolene

1992 CEW ETE HAW I TIH: THE BIRD THAT CARRIES LANGUAGE BACK TO ANOTHER. In: *Partial Recall*: 105–111, Note 1:111.

1993 The Occupation of Indigenous Space as 'Photograph'. In: Alison 1993: 57–71.

Rogers, Bertha (ed.)

1992 *Iroquois Voices, Iroquois Visions. A Celebration of Contemporary Six Nations Art*. Treadwell, NY: Bright Hill Press.



Rubin, William (Hrsg.)

³1994 *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. München: Prestel.

Rushing, William Jackson III. (ed.)

1999 *Native American Art in the Twentieth Century*. Makers, Meanings, Histories. London et al.: Routledge.

Sarabella, Peter H.

1994 *Book Of Existence*. [Einladungskarte zur Ausstellung: Volume I, Book Arts By Native American Artists. Organized By: American Indian Community House, Inc., New York.

Schnepel, Burkhard (Hrsg.)

2001 *Hundert Jahre "Die Traumdeutung"*. Köln: Köppe.

Scheps, Marc

2002 Kunstwelten im Dialog. In: *Kunst-Welten im Dialog von Gauguin bis zur globalen Gegenwart*: 16–21.

Stambrau, Doris I.

1998 Living in Two Worlds. Perspectives on Contemporary Iroquois Art. In: *IroquiosArt* (1998): 31– 39.

2001 [Unveröffentlichtes Informationsblatt zur] Ausstellung 'Kunst in der Hofheimer Krebsmühle'. Hofheim: Krebsmühle.

2003 Kunst als Spiegel irokesischen Lebens. In: *Lebenswelten – Kunsträume*: 23–33.

Sturtevant, William C. und Trigger Bruce G. (ed.)

1978 *Handbook of North American Indians*, Vol. 15 Northeast. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.

Smith, Paul Chaat

1994 Home Alone. In: *Reservation* (1994): 109–119.

Thiemann, Barbara M.

2002 Mythos und Transformation. In: *Kunstwelten im Dialog von Gauguin zur globalen Gegenwart*: 242–271.

Thomas, Jeffrey

2001 [Informationsblatt zur Ausstellung] *Scouting For Indians*. Peterborough, Ontario: Artspace, Artists Run Centre

1998 Was es heißt, Irokese zu sein – Sechs Annäherungen. In: *Lebenswelten – Kunsträume*: 45–54.

Thomas, Lois

1994 Mohawk Legend. In: Marcia Eames-Sheavly (1994).

Tooker, Elisabeth

1978 In Sturtevant und Trigger: 422–424.

## Literatur

Unsold, Siegfried (Hrsg.)

1955 *Illuminationen – Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [15. – 18. Tausend 1969]

Varnedoe, Kirk

1994 Zeitgenössische Tendenzen In: Rubin 1984:676–704.

Vischer, Theodora

1992 Das offene Werk – Transform in den sechziger Jahren. In: Transform: 140–208.

Vogel, Vanessa (Curator-in-Residence)

1995 Native Voices. In: *The Shape of Creation* (1995).

Wood, Morgan

1999 In: *Exposed* (1999): 8–13.

Waterman, Carson

1995 Zitiert in: *Earth Visions*.

Zywotchenko, Sonja

1997 In: *The Border* (1997): 1–10.