

IROKESEN IM SPIEGEL ZEITGENÖSSISCHER KUNST THE ART REFLECTS THE PEOPLE

Inauguraldissertation
Zur Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie
Im Fachbereich Philosophie und Geschichtswissenschaften
der Johann Wolfgang Goethe-Universität
in Frankfurt am Main

Vorgelegt von
Doris I. Stambrau
Frankfurt am Main

Einreichungsjahr 2004
Erscheinungsjahr 2005

1. Gutachter: Prof. Dr. Christian F. Feest
2. Gutachterin: PD Dr. Schomburg-Scherff

Vielen Menschen gilt mein Dank!

Sie haben ihr Wissen mit mir geteilt, mich unterstützt und mir Mut gemacht, diese Forschungsarbeit mit begleitenden Ausstellungen in Frankfurt zu realisieren.

Den irokesischen Künstlerinnen und Künstlern und ihrer Gesprächsbereitschaft danke ich vor allen:

– im Staat New York: Mary Adams †, Sally Benedict, Julius Cook †, Joey David, Sue Ellen Herne, Alex Jacobs, Roger Perkins, Harald GessoThomas † (Akwasasne Reservation), Peter B. Jones (Cattaraugus Reservation), Tom Porter (Fonda, NY), Tom Huff (Onondaga Indian Reservation), G. Peter Jemison (Ganondagan), Joe David Stonecarver (Kanehsatake), Katherine J. Fogden und Alan Michelson (New York City), John Fadden (Onchiota, NY), Carson Waterman, (Salamanca, NY), Richard W. Hill Sr., Joseph Jacobs, Dr. Jolene Rickard (Tuscarora Reservation)

– in Kalifornien: Edward J. Burnam, Jr. (San Francisco, CA) Richard Glazer Danay (Corona, CA), George Longfish (Dixon, CA)

– in Kanada: Shelley Niro (Brantford, ON), Patricia Deadman, Kelly Greene (London, ON), Ryan Rice (Kahnawake), Audra Simpson (Montreal, QU), Vince Bomberry, Arnold Jacobs, Bill Powless, Steve Smith (Six Nation Indian Reservation), Greg Staats (Toronto, ON), Greg Hill und Jeffrey M. Thomas (Ottawa, ON)

Jeffrey M. Thomas begleitete mich als Fotograf während einer Forschungsreise und wirkte als Ko-Kurator mit bei der Ausstellung *IrokesenART*, ihm danke ich ganz herzlich für persönliche Gespräche, Erläuterungen, Inspirationen und freundschaftliche Unterstützung.

In der Vorbereitung halfen Dorothee Peiper-Riegraf und Lloyd Oxendine, die erste Kontakte vermittelten. Joanna Bigfeather begutachtete alle Interviewfragen und stellte Adressen von Künstlern zur Verfügung; sie schlug eine Auswahl vor, die Tom Hill vom Woodland Cultural Centre in Kanada ergänzte. Seiner Unterstützung bei späteren Besuchen gilt ein besonderer Dank. Richard W. Hill und G. Peter Jemison nahmen korrigierende und ergänzende Anmerkungen an dem Interview vor. Kustodinnen und Kustoden von Museen im Staat New York, in Kalifornien und in der Provinz Ontario trugen mit ihren Erfahrungen zur Konzeption der Arbeit bei: Barry Ace vom Indian Art Centre in Ottawa, George Hamel vom New York State Museum, Charles Hayes III vom Rochester Museum and Science Center, Steffanie Schulte vom Iroquois Indian Museum.

Allen, die mir in Frankfurt geholfen haben, danke ich sehr: Dr. Alexandra Roth für ihre Mitarbeit in der Ausstellung *IrokesenART* und Motivierung zur Weiterarbeit; Helga Behrens, OstR'n, Liane Gugel, M.A., Courtney Keable, Fong Ku, Markus Lindner, M.A., und besonders Günter Scheibel, OstD für die freundschaftliche Unterstützung bei der schriftlichen Auswertung der Forschungsergebnisse in Frankfurt.

Dr. Johanna Agthe verdanke ich wesentliche Impulse und fördernde Beratung, sie hat mir Mut gemacht zur Fertigstellung dieser Arbeit.

In Dr. Sylvia Kasprzycki habe ich eine Freundin gefunden, die mit wissenschaftlichem Engagement und nie versiegender Begeisterung in den beiden Ausstellungen *IrokesenART* und *Lebenswelten – Kunsträume* mit mir zusammen arbeitete. Ihre Anregungen in vielen Gesprächen und ihre fördernde Kritik und Unterstützung bis zur Fertigstellung des Projektes waren eine wertvolle Hilfe.

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Christian F. Feest, er entwickelte die Idee zu dieser Forschungstätigkeit, die er ebenso wie die beiden Ausstellungen zeitgenössischer irokesischer Kunst kreativ mit Rat und Tat begleitete.

Vor allen hat meine Familie das Forschungsprojekt mit tatkräftiger Hilfe, Engagement und großer Toleranz begleitet.

I R O K E S E N I M S P I E G E L Z E I T G E N Ö S S I S C H E R K U N S T

THE ART REFLECTS THE PEOPLE

INHALTSVERZEICHNIS

Band I

Danksagung

Vorwort

1

Einleitung

8

Teil I

"The art reflects the people" (Peter B. Jones)

Kunsttheoretische Positionen

14

Teil II

"Art that transcends time" (Richard W. Hill)

Schöpfungsmythen in zeitgenössischen Kunstwerken

1. Schöpfungsmythen und kosmologische Vorstellungen 31
2. Mündliche Überlieferungen und schriftliche Quellen 33
3. Skypeople – Die ersten Wesen 34
4. Wie die Erde geschaffen wurden 45
5. Skywoman und die Zwillingsöhne 53
6. Wie die Menschen geschaffen wurde 61
7. Die Herkunft der vier Zeremonien 63
8. Die drei Schwestern 77
9. Die Friedensbotschaft (Hiawatha, Tadadaho und Deganawida) 83
10. Die Gründung der Konföderation 84
11. Kulturelle Wertvorstellungen der Irokesen 88

Teil III

“We should respect each other and not interfere with one another” (Joey David)

Historische Perspektiven in der zeitgenössischen Kunst

1.	Prähistorische Funde	95
2.	Wampum-Gürtel und Kulturkontakt	99
3.	Kriegerhemden als Zeichen indigenen Selbstbewusstseins	106
4.	Geschichte im Bild	108

Teil IV

"The land is our most important commonality" (Thomas/Staats)

Land und Landschaft als Ort des kulturellen Gedächtnisses in der zeitgenössischen Kunst

1.	Land – das metaphorische Langhaus – als Brücke zur Vergangenheit	124
2.	Land und Landverlust in den USA und Kanada: Von der gemeinsamen Nutzung zum Handelsobjekt	129
3.	Reservationen und urbane Kommunenitäten	137
4.	Ressourcen und Umweltbelastungen	142
5.	Verantwortung für die "Seventh Generation"	146
6.	Der spirituelle Raum	149
7.	"Indian Humor": Irokesen im Weltraum	152

Teil V

“My favorite hobby is Indians“ (Richard Glazer Danay)

Stereotypen und Identität

1.	Künstler in den Reservationen: Rückbesinnung auf Vergangenheit, Verantwortung für die Zukunft	154
2.	Kritischer Dialog: Künstler im Kontakt mit Reservationen	157
3.	Büffel, Pferd und Feder ...	163

Teil VI

"We are living in two worlds" (George Longfish)

Kunst und Identität

- | | | |
|----|---|-----|
| 1. | Kunsth Handwerk und Kunst als ökonomische Basis
und kulturelle Notwendigkeit | 170 |
| 2. | Kunst als individuelle Therapie | 175 |
| 3. | Kunst und individuelle Identität | 180 |
| 4. | Kunstwerke und kollektiven Identität | 190 |

Teil VII

"Art is a process by which we learn how to be an Iroquois
Indian" (Richard W. Hill)

Zeitgenössische Kunst zwischen Tradition und Moderne

- | | | |
|----|--|-----|
| 1. | Perspektiven zeitgenössischer irokesischer Kunst | 196 |
| 2. | Kunsttheoretische Aspekte zur Akzeptanz
indigener Kunst in Europa | 219 |
| 3. | Kunstmarkt, nationale und internationale Präsentationen | 223 |

INHALTSVERZEICHNIS

Band II

- | | | |
|----|--|-----|
| 1. | Abbildungsnachweis, alphabetisch | 01 |
| 2. | Abbildungen (1 – 156) mit Bildlegenden | 1 |
| 3. | Biografien der Künstler | 142 |
| 4. | Anhang - Fragebogen | 179 |
| 5. | Anhang - Mythen der Irokesen | 183 |
| 6. | Anhang - Zwei Gedichte irokesischer Künstler | 206 |
| 7. | Literatur | 207 |

ERSTER BAND

Dateien:

A – Titelblatt

B – Danksagung

C – Inhaltsverzeichnis

D – Vorwort

E – Einleitung

F - Teil I: Kunsttheoretische Positionen

G – Teil II: Schöpfungsmythen in zeitgenössischen
Kunstwerken

H – Teil III: Historische Perspektiven in der zeitgenössischen
Kunst

I – Teil IV: Land und Landschaft als Ort des kulturellen
Gedächtnisses in der zeitgenössischen Kunst

J – Teil V: Stereotypen und Identität

K – Teil VI: Kunst und Identität

L – Teil VII: Kunst zwischen Tradition und Moderne

ZWEITER BAND

Dateien:

M - Abbildungsnachweis, alphabetisch

N - Abbildungen (1 – 156) mit Bildlegenden

Teil II Seiten 1 – 46

Teil III Seiten 47 – 84

Teil IV Seiten 85 - 115

Teil V Seiten 116 - 141

O – Anhang: Biografien der Künstler

P - Anhang: Fragebogen

Q - Anhang: Mythen der Irokesen

R - Gedichte irokesischer Künstler

S - Literatur

VORWORT

"What I see in the cultural arena of analysis is that people approach Native cultures from a potpourri perspective [...] I think we are at the point where we really need to begin to make culturally specific statements" (Rickard, Interview 1997).

Indigene Kulturen und indigene Kunst unterliegen in der Betrachtung von "Weltkunst" vielen Klischees. Vor allem die Bezeichnungen "primitiv" als Attribut für Werke außerhalb der europäischen Kunstgeschichte und "naiv" (wie das englische Wort *native* vom Lateinischen *nativus*, 'angeboren, natürlich, ungekünstelt' abgeleitet) erschweren unvoreingenommene Denkweisen. Faszination gegenüber der Ästhetik des "exotischen" Objekts überlagerte oft die Wahrnehmung der Komplexität indigener Kunst, Künstlerpersönlichkeiten verschwanden in einer anonymen Vergangenheit. Mit dem politischen Umbruch nach dem zweiten Weltkrieg und den nachfolgenden gesellschaftlichen Veränderungen in vielen Kontinenten erfolgte auch im indigenen Nordamerika ein Wandel im Bewusstsein gegenüber der eigenen Kultur (R. Hill, Gesprächsprotokoll 2002). Nicht länger waren es nur Wissenschaftler euroamerikanischer Herkunft, die forschende Betrachtungen von außen vornahmen. Indigene Positionierungen entwickelten sich im internen Diskurs mit stammeseigenen Medien und Kultureinrichtungen. Identitätsstiftende Traditionen wurden reanimiert oder neu gebildet, um kulturelle Kontinuität zu wahren; künstlerische und wissenschaftliche Ausbildung erweiterte die Lebensperspektiven der jungen Generationen. Im Kontakt mit Studenten anderer Nationen und Kulturen entwickelte sich so eine eigenständige indigene Kunst, die mit verschiedenen Genres, Formen und Inhalten westlicher Kunstauffassung korreliert und im soziokulturellen Umfeld der spezifischen Bevölkerungsgruppen zu betrachten ist.

Als europäische Einwanderer das nordöstliche Waldland des amerikanischen Kontinents zu besiedeln begannen, gehörten zu den "Indianern", denen sie begegneten, Irokesen: Mohawk, Oneida, Onondaga, Cayuga, Seneca und später die Tuscarora. Sesshaft, in rindenbedeckten Langhäusern und Palisadendörfern lebend, betrieben diese indigenen Völker Gartenbau, Sammelwirtschaft, Jagd und Fischfang. Mit der Gründung einer Liga im 15. oder 16. Jahrhundert hatten sie sich eine regionale Vormachtstellung gesichert, die sie kriegerisch erweiterten und durch Handelsbeziehungen festigen konnten. Nach dem Ende des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges 1783 brach die Kraft der irokesischen Konföderation zusammen; ihre Mitglieder hatten auf beiden Seiten als Verbündete gekämpft, die Anhänger der unterlegenen Briten emigrierten nach Kanada.

Vorwort

Heute existiert eine Liga in den USA mit dem Zentrum in der Onondaga-Reservation im Staat New York, eine zweite in Kanada, in der Six Nations Reserve am Grand River. In den USA leben die Nachfahren der sechs Ethnien auf Reservationen im Staat New York, aber auch in Wisconsin und Oklahoma; in Kanada stehen ihnen ausgewiesene Gebiete als "Reserve" zur Verfügung. Ein großer Teil der irokesischen Bevölkerung wohnt auch außerhalb dieser Reservationen in den Metropolen oder auf dem Land (vgl. Karten 1, 2).

Mit dem wachsenden kulturellen Selbstbewusstsein der indigenen Völker entwickelte sich auch im Nordosten des nordamerikanischen Kontinents eine eigenständige Kunstszene, in der Grenzen, die nach europäischer Sichtweise zwischen Kunsthandwerk und Kunst gezogen werden, nicht bestehen. In den meisten traditionellen indianischen Gesellschaften kam Personen, die Alltags- und Ritualgegenstände von hervorragender Qualität schufen, ursprünglich keine Sonderstellung zu. Sie verrichteten, wie alle anderen auch, eine für die Gruppe notwendige Arbeit besonders gut, deshalb fanden ihre Produkte Wertschätzung. Parallel zu den emanzipatorischen Bestrebungen des 20. Jahrhunderts und einem Prozess der Individualisierung gewannen einzelne Kunstschafter auch namentlich Bedeutung. Mit größerer Mobilität zwischen Reservationen und Städten erweiterten sich die Handlungsräume für indigene Künstler. Sie agieren heute als Grenzgänger im Kontext der Globalisierung.

Die zeitgenössische Kunst der Irokesen ist Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Dabei gelten als "zeitgenössisch" Werke seit ca. 1970; damals begannen irokesische Künstler erstmals, eine gemeinsame Ausstellung zu planen.

"We formed a group, we formed a Haudenosaunee council on the arts back in '73 to push ideas and do exhibits. We did a big exhibit at the Lewiston Museum, but unfortunately never published a catalogue. And that was the first real retrospective of everything that was out there" (R. Hill, Interview 1996).

Kunst erfüllt in der irokesischen Gesellschaft viele Funktionen. Maßgeblich sind Künstler an der Stabilisierung des Selbstbewusstseins und der Identitätsfindung beteiligt. Im internen und externen Dialog, den ihre Werke hervorrufen, sehen sie Chancen für die Wahrung ihrer Souveränität innerhalb der dominanten euroamerikanischen Kultur. Ihre Bereitschaft zum Gespräch und zu persönlichen Erläuterungen von Kunstwerken ermöglichte die Ergebnisse dieser Forschungsarbeit.

Verbindend für indigene Künstler aus verschiedenen Bevölkerungsgruppen und Sprachen sei ihre gemeinsame Überzeugung, dass Kunst eine Art zu leben, eine ganzheitliche Erfahrung sei, zitiert Richard Hill eine befreundete Künstlerin. Nicht das einzelne Werk stehe

Vorwort

im Mittelpunkt einer Betrachtung, vielmehr bestimmen die visuelle Ästhetik des kulturellen Umfelds der Künstler, ihre persönlichen Vorstellungen und Visionen, aber auch historische Ereignisse, Mythen, Legenden und spirituelle Überzeugungen der Gemeinschaft, in der sie leben, das Wesen indigenen Kunstschaffens, dessen Entwicklung auf der Kommunikation untereinander basiert (R. Hill, Interview 1996).

"I feel our psyche has been pushed down so low, but through dialogue, discourse, community, history sharing, we are starting to create a new language" (Niro, Interview 2002).

Das vorliegende Forschungsergebnis beruht auf Gesprächen mit Künstlern in den Jahren 1996–98 und 2002–03 und der Auswertung von Interviews mit irokesischen Künstlern sowie vorwiegend indigenen Mitarbeitern in Museen und Kulturzentren. Deutlich wurden in diesen Gesprächen auch Wünsche nach überregionalen Präsentationsmöglichkeiten formuliert. Zusammen mit Jeffrey M. Thomas als indigenem Ko-Kurator, Dr. Sylvia Kasprzycki und Dr. Alexandra Roth konnte ich 1998 in der Ausstellung *IrokesenART* im Amerika Haus in Frankfurt am Main diesen Künstlerinnen und Künstlern ein internationales Forum schaffen (Kasprzycki mit Stambrau und Roth 1998). Die Präsentation bot erstmalig in Europa einen Einblick in das vielseitige Kunstschaffen von 7 irokesischen Künstlerinnen und 20 Künstlern. Eine Fortführung fand 2003–04 mit der Ausstellung *Lebenswelten – Kunsträume. Zeitgenössische irokesische Kunst* in der Galerie 37 des Museums der Weltkulturen in Frankfurt statt, die Werke von 4 Künstlerinnen und 7 Künstlern zeigte, deren thematischer Schwerpunkt auf der Beziehung der Menschen zu ihrem Land lag (Kasprzycki und Stambrau 2003). Die Konzeptionen beider Ausstellungen entstanden im Dialog mit den Künstlern und indigenen Kuratoren. Die Auswahl der Bilder und Objekte repräsentierte Themenschwerpunkte im zeitgenössischen irokesischen Kunstschaffen und die vorherrschenden Ausdrucksmittel Malerei, Plastik, Assemblage und technische Medien.

Greg Hill, Kustos im Canadian Museum of Civilization in Ottawa, stellte 1997 die These auf, man könne jederzeit eine irokesische Kunstszene konstruieren, je nachdem wie man diese Konstruktion bestimme. Gekennzeichnet von fließenden Grenzen zwischen Kunsthandwerk und Kunst tendierten irokesische Künstler wohl dazu, sich ihren Interessen gemäß zusammen zu finden:

"It will depend on the viewer or the project. [...] You are considering me [to be part of it], but another curator perhaps, with a different perspective, might develop an Iroquoian art scene that doesn't include myself or a lot of the other artists that you

Vorwort

are including. There isn't an organised school, or even a community. I know that it is developing, but we are just beginning to touch base now.

Different sets of artists move in different circles. So if you are working in a contemporary way, you are exhibiting in certain places, or going to certain exhibitions that are going to draw Iroquoian friends with similar interests. Then you start to develop a consciousness of more and more people that are working in a similar way, and that is the scene. But that might not include all of the Iroquoian artists who are working maybe more in what has been called a 'craft way.' And they get to know each other and they have a scene. Then there are people who are involved in both.

[The idea of 'tradition' and 'contemporary'] is a fluid thing. It keeps on changing" (G. Hill, Interview 1997).

Die erwähnten Ausstellungen und die kunsttheoretischen Erörterungen dieser Forschung beruhen vornehmlich auf den Gesprächen und Interviews zwischen 1996 und 2002. Soweit wie möglich finden die in diesem Zeitraum entstandenen Kunstwerke und Essays zu Ausstellungen zeitgenössischer irokesischer Kunst Berücksichtigung. Dem ausdrücklichen Wunsch der Künstler folgend haben Publikationen und Texte indigener Autoren Priorität. Ergänzende Quellenmaterialien der vorliegenden Untersuchung sind Abbildungen und Textquellen, die von Künstlern zur Verfügung gestellt wurden, sowie Bild- und Textmaterialien aus Museen in den USA und Kanada.

Die Untersuchung ist regional konzentriert auf New York, Ontario und Quebec; die Seneca und Cayuga in Oklahoma und die Oneida in Wisconsin finden in den Hinweisen zum künstlerischem Schaffen nur periphere Erwähnung und wurden nicht einbezogen. Eine wesentliche Ergänzung bilden die Gespräche mit irokesischen Künstlern, die in Kalifornien leben. Erläuterungen zu den Werken sind – soweit wie möglich – an persönliche Gespräche mit den Künstlern und von ihnen autorisierte Textquellen angelehnt.

Als Irokesen gelten nach den Beurteilungsmaßstäben der Künstler alle diejenigen, die wenigstens seitens eines Elternteiles zu einer der Six Nations zählen. Die ursprünglich matrilineare Verwandtschaftsfolge schließt dabei Nachkommen der väterlichen Linie aus; diese Struktur existiert parallel zum patriarchalischen System der dominanten nordamerikanischen Gesellschaft. Allerdings waren und sind die gesellschaftlichen Verhältnisse der Irokesen von zahlreichen ehelichen Verbindungen mit Weißen oder Mitgliedern anderer indigener Bevölkerungsgruppen sowie Adoptionen geprägt; im Geflecht unterschiedlicher verwandtschaftlicher Regeln betrachten sich deshalb heute auch diejenigen Künstler als Irokesen, die nicht über die Matrilinie als solche anerkannt werden. Bezeichnenderweise leben sie aber vorwiegend außerhalb der Reservationen ohne enge Beziehungen zur Herkunftsfamilie. Sie wählten häufig selbst nicht-indigene Lebenspartner.

Vorwort

"Perhaps it is this kind of duality, faced by most Indian artists in one form or another: Born on a reservation but living in the city; raised by Indian parents, but married to a non-Indian; raised by Indian parents of two different tribes and having to choose one to identify with; participating in both traditional and Christian ceremonies. That creates a different kind of person. This new person sees the world very differently. The message of their art should be expected to be a very different take on the ideas of the past as well as thinking that was never before explored by Indians in the past" (R. Hill, Gesprächsprotokoll 1996).

Die insgesamt fünfzig Rasterfragen des von der Autorin durchgeführten Interviews betreffen die persönlichen Lebens- und Arbeitsbedingungen und die künstlerischen Werke, weiterhin das Kunstschaffen der Irokesen allgemein, das Zusammenwirken von individueller Tätigkeit und öffentlicher Reaktion und die rezenten Ausstellungen. Den unterschiedlichen Lebensbedingungen entsprechend entfallen jeweils relevante Aspekte der Befragung.

Die Autorin führte 43 Interviews durch, 34 davon eigneten sich für eine detaillierte Auswertung. (Personen, die vorwiegend im Kunsthandwerk tätig sind, einmalig in Ausstellungen vertreten waren oder sich wenig themenorientiert äußerten, sind nicht berücksichtigt.)

Zusätzlich zu den Bandaufzeichnungen entstanden schriftliche Gedächtnisprotokolle von Erörterungen vor Bildern, in Ausstellungen und von Gesprächen, bei denen mehrere Personen beteiligt waren, sowie Niederschriften von wiederholten Kontakten bis zum Jahr 2002. Alle Interviews liegen in transkribierter Form ungekürzt vor; in den hier zitierten Auszügen wurden der besseren Lesbarkeit halber grammatikalische Fehler oder direkte Wiederholungen korrigiert; unvollständige Satzteile wurden gestrichen und mit Auslassungszeichen gekennzeichnet.

Den Fragebogen konnten die Gesprächspartner vorher lesen und nach Wunsch kürzen oder ergänzen. Während manche Künstler das Interview in der vorgegebenen Reihenfolge beantworteten, stellten andere ihre persönlichen Sichtweisen und Faktoren der Entwicklung zeitgenössischer Kunst ohne Bezugnahme auf den Fragebogen dar. Die Künstler nannten häufig auch übereinstimmend Personen, die ihrer Einschätzung nach innerhalb einer irokesischen Kunstszene Bedeutung haben. Obwohl sie im Gespräch eine Abgrenzung zwischen Kunst und Kunsthandwerk ablehnten, verliehen sie doch nur denjenigen Personen das Prädikat "Künstler", die ihrer künstlerischen Technik nach zu den "Fine Arts" gezählt werden; die Mehrzahl hat eine künstlerische Ausbildung absolviert. Als "Kunstwerke" betrachtet werden in dieser Abhandlung alle visuellen Ausdrucksformen, die von den irokesischen Künstlern selbst als Beispiele zeitgenössischer Produktion von Kunst

Vorwort

gewertet werden sowie in Ausstellungen seit Beginn der 70er Jahre präsentiert sind. Im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts waren es vorwiegend Gemälde, Plastiken und Fotografien, seltener Collagen und Assemblagen, die irokesische Künstler herstellten. In der vergangenen Dekade entwickelten sich Schwerpunkte in den Medien Fotografie, Video und Film, und es entstehen sowohl in Kanada als auch in den USA mit zunehmender Tendenz Installationen.

Die Auswahlkriterien für die Werke (und ihre Abbildungen) orientieren sich an der vorherrschenden Thematik und den zum Teil übereinstimmenden Äußerungen von Künstlern zu Stellenwert und Bedeutung der Arbeiten. Interpretationen beziehen sich phänomenologisch auf die einzelnen Kunstobjekte. Die Werke werden stets auf die individuelle Person, ihren biografischen Hintergrund und ihre persönlichen Äußerungen hin betrachtet. Der Struktur der vorliegenden Arbeit entsprechend ergeben sich Überlappungen und Wiederholungen, weil ein Objekt oft mehreren Themenkreisen zugeordnet werden kann bzw. Aussagen sich auf überschneidende Themen beziehen.

Meine künstlerische Ausbildung und Praxis begünstigte die Gespräche. Während mehrmonatiger Aufenthalte zwischen 1996 und 2002 konnte ich Aspekte der Kunstszene und individuelle Perspektiven kennen lernen, gewann Einblicke in die Vorstellungswelt der Künstlerinnen und Künstler, in deren persönlichen Entwicklungsprozess und in das gesellschaftliche Umfeld. An dem Versuch, eine irokesische Kunstszene zu beschreiben, beteiligten sie sich bereitwillig.

Die bildnerische Kunstproduktion ist mit den historischen und sozialen Hintergründen und deren Veränderungen eng verbunden. Neue Lebensweisen zeichnen sich ab, alte bestehen noch fort; Umbruchsituationen mussten und müssen bewältigt werden. Erfahrungen vieler Generationen sind im kulturellen Bewusstsein eingebettet. Menschen und ihre Vorstellungen, ihre inneren Bilder, unterscheiden sich individuell; die Vielfältigkeit der irokesischen Kunstproduktion zeigt das kreative Potential ihrer Autoren.

Irokesische Künstler haben immer wieder die Funktion künstlerischer Arbeit hervorgehoben, nach der Kunst nicht nur Sichtbares wiedergibt, sondern Ideen und Vorstellungen sichtbar macht. Sie beschreiben visuell die Welt, in der sie leben, manifestieren Visionen, machen auf Missstände aufmerksam. Angesichts eines steten Wandels setzen sie sich für den Erhalt ihrer Lebensweise ein und vermitteln überliefertes Wissen und Wertvorstellungen. Wie viel überliefertes Wissen ist in dem, was Künstler tun, noch lebendig, was ist neu hinzugekommen, und ist eine gemeinsame Struktur erkennbar?

Zunehmend finden Arbeiten irokesischer Künstler Anerkennung im akademischen, intellektuellen Bereich. Bei der irokesischen Bevölkerungsmehrheit hingegen stoßen zeitge-

Vorwort

nössische Werke oft auf Unverständnis und Ablehnung, viele betrachten dieses Segment künstlerischer Entwicklung als Anpassung an euroamerikanische Vorstellungen.

1995 bedauerte Joanna Bigfeather als Direktorin des American Indian Community House in New York City noch die fehlende Bereitschaft seitens der Museen, zeitgenössische Kunst von Irokesen zu erwerben. Inzwischen haben verschiedene Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen zu Ankäufen für Sammlungen geführt und deuten auf eine zunehmende Akzeptanz. Auch Peter Jemison konstatiert – auf eine Zeitspanne von 25 Jahren Tätigkeit als Kurator zurückblickend – einen Reifeprozess der "Kunst der Haudenosaunee", der dazu führte, dass die Werke irokesischer Künstler privat und in Museen Verbreitung fanden (Jemison, Interview 1997).¹

¹ Künstlerinnen und Künstler, Kuratorinnen und Kuratoren arbeiten im Kulturbereich, der immer mehr auch ein Berufsfeld für Frauen geworden ist. Ich habe daher darauf verzichtet mit der Silbe "-innen" etwas zu dokumentieren, das Normalität ist.

EINLEITUNG

Die zeitgenössische irokesische Kunst hat regional in den letzten drei Jahrzehnten zunehmend Aufmerksamkeit und Anerkennung erhalten; die Werke sind Zeugnisse einer vielschichtigen Entwicklung innerhalb eines breiten Spektrums ästhetischer Ausdrucksformen, die Pluralismus, eine wachsende interkulturelle Orientierung und die Suche nach individueller Identität widerspiegeln. Thematische Schwerpunkte sind die überlieferte Mythologie und die Folgen des Kulturkontaktes mit den europäischen Siedlern. Die Lebensbedingungen als Minorität innerhalb der von ehemaligen Einwanderern dominierten Gesellschaft und einer von euroamerikanischen Einflüssen geprägten Umwelt finden Ausdruck in der zeitgenössischen Kunst. Zum einen sind die Kunstschaffenden ihrem kulturellen Erbe und indigener Tradition verpflichtet, zum anderen greifen sie kreativ und innovativ die Realitäten des modernen Lebens auf. Bewusst auf der Kultur ihrer Vorfahren gründend beschreiten sie eigenständige Wege.

Der größte Teil der Irokesen wohnt heute noch im ursprünglichen Siedlungsgebiet, im Staat New York und in der kanadischen Provinz Ontario. Die Stadt New York entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Metropole internationaler Kunst. Die berühmten Museen, renommierte Galerien, eine innovative, multinationale Kunstszene und der damit verbundene dynamische Kunstmarkt wirken wie ein Magnet auf Künstler aus allen Erdteilen. Die zeitgenössische Kunst der autochthonen Bevölkerung des Staates New York ist jedoch darin nicht vertreten. Während sich im Südwesten der USA ein expandierender indigener Kunstmarkt etabliert hat und einen bedeutenden ökonomischen Faktor darstellt, fanden an der Ostküste des amerikanischen Kontinents Kunstwerke irokesischer Künstler bisher nur marginale Beachtung.

"There has always been a subtle admiration but also a little antagonistic attitude about Iroquois Indians. The majority of the people in this country and the majority of Indians don't think that there are any real Indians east of the Mississippi, so it surprises them, and sometimes it bothers them because not only are we here, but the Iroquois in general have really led the dialogue about sovereignty, and it hasn't just been talk" (R. Hill, Interview 1996).

"It's amazing, you know. I've done shows out west and I've run into a lot of people that say they didn't know that there was this kind of artwork being produced in this state by Indians. In the first place they don't realize there are Indians living in New York" (Jones, Interview 1996).

Einleitung

Nach jüngsten Zensuszählungen beträgt die Bevölkerungszahl der Irokesen in den USA und Kanada rund 30.000. Die Städte, Kommunitäten und Reservationen, in denen Irokesen ansässig sind, liegen weit voneinander entfernt im US-Staat New York, in der kanadischen Provinz Ontario und nahe Montreal. Kleinere Gruppen leben in einer Reservation in Wisconsin, in Oklahoma und nördlich von Toronto. Diese geographischen Bedingungen und erzwungene politische Teilungen verhinderten lange Zeit eine enge Kommunikation. Zudem erschwerten unterschiedliche nationalstaatliche Prinzipien der Kulturförderung eine Zusammenarbeit. In den Vereinigten Staaten blieben die Künstler weitgehend von der Entwicklung des "Mainstream" ausgeschlossen; unterstützt wurden mit Kulturprogrammen vorwiegend ethnische Minderheiten mit dem Ziel, die eigene Kultur und Sprache zu erhalten. Die Förderung in Kanada hingegen integrierte die Künstler der "First Nations" in allgemeine Programme für alle Kunstschaftenden. In den letzten Jahren führten Aktionen zu historischen Gedenktagen, Powwows, die neuen Medien Computer und Internet sowie zunehmend persönliches Engagement zu einer engeren Zusammenarbeit zwischen irokesischen Künstlern aus Kanada und den USA.

Prägende Einflüsse sind neben den Reservationen heute auch die urbanen Lebensräume. Junge Künstler, die Ausbildungsmöglichkeiten suchen, müssen zumindest für einige Jahre ihre gewohnte Umgebung verlassen und besuchen höhere Schulen. Hervorragende Bedeutung kommt dabei dem Institute of American Indian Arts (IAIA) in Santa Fe zu. Studienkontakte zwischen Künstlern verschiedener eingeborener Völker fördern gemeinsame Erfahrungen und führen zu parallelen künstlerischen Arbeitsprozessen, im privaten Lebensbereich auch zu Partnerschaften und Ehen mit Angehörigen anderer Nationen. Themen und Formen der Darstellung werden adaptiert, Zeichen und Symbole der eigenen Bildsprache in Nationen übergreifende Zusammenhänge gebracht. So fanden das auf die irokesische Ursprungsmythe zurückgehende Symbol der Schildkröte für den amerikanischen Kontinent ("Turtle Island") seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts Verbreitung weit über irokesische Regionen hinaus (vgl. Abb. 1).

In welcher Form und Funktion begegnet uns irokesische Kunst, und welche Positionen vertreten die Künstler als Kunstschaftende und als Mitglieder einer "roten" Minorität im dominanten "weißen" Amerika? Die Antwort auf diese Fragen setzt eine differenzierte Betrachtungsweise voraus. Irokesische Künstler unterscheiden weniger die verschiedenen Bevölkerungsgruppen der Sechs Nationen als die persönlichen Lebensumstände der Künstler – etwa zwischen denjenigen, die innerhalb der Reservationen, und denen, die außerhalb dieses Beziehungsgeflechts in Kanada oder den USA leben. Weiterhin müssen schichtenspezifische Unterschiede berücksichtigt werden, die vornehmlich durch

Einleitung

Ausbildung bedingt sind. Zeitgenössische Kunst ist – auch im indigenen Nordamerika – nicht in klaren Grenzen zu definieren; die vorliegende Untersuchung schließt kunsthandwerkliche Produktion und Dekoration nicht ein.

Im Gegensatz zu Peter Jemison äußert Shelley Niro 1997 in einem Gespräch mit der Autorin und Jeffrey Thomas, Irokesen verstünden sich nicht unbedingt als Kollektiv. Sie hätten sich eher als Amerikaner und Kanadier in das kapitalistische System integriert. Aber sie bestünden auf ihrer Tradition; die weißen Amerikaner hingegen wollten ihre Indianer am liebsten verstecken. Es bestehe überhaupt keine Notwendigkeit, die Irokesen als Einheit zu sehen, weil sie schon immer untereinander verfeindet waren, bestätigt Jeffrey Thomas. "Auch wenn sie eine Liga gegründet haben, es waren immer wieder verschiedene Nationen auf verschiedenen Seiten. Die Irokesen in Kanada und die aus den USA haben wenig miteinander zu tun. Es ist falsch anzunehmen, dass es eine irokesische Kunst gibt" (J. Thomas, Gesprächsprotokoll 1997).

Jolene Rickard zeichnet dagegen das Bild eines Künstlerkollektivs:

"It is that way of thinking that I approach the art from the communities of the Haudenosaunee. [...] We are a collective of artists that share a similar history and therefore, perhaps, are struggling to share the future. Each exhibition provides our societies with that opportunity to look at the reflections of our collective experiences" (Rickard, Interview 1997).

Mit diesen divergierenden Aussagen werden nicht vorrangig Unterschiede zwischen Künstlern aus Kanada und den USA deutlich; sie illustrieren eher die Vielfältigkeit und Vielseitigkeit der Positionen irokesischer Künstler. Mit der vorliegenden Analyse wird nicht der Versuch unternommen, diese Kunstschaftenden als Einheit zu betrachten. Es geht vielmehr darum, Strukturen der Kunstproduktion einer historisch verbundenen Bevölkerungsgruppe zu erkennen, die heute durch Staats- und Landesgrenzen geteilt ist.

Die Auseinandersetzung irokesischer Künstler mit ihrer rezenten Lebenssituation und gegenwärtigen Vorstellungen einerseits und ihrer Vergangenheit andererseits zeigt sich in drei übergreifenden Themenbereichen: in der Aktualisierung der Mythen, der Betrachtung der Geschichte aus indigener Perspektive und in der Bedeutung, die dem indigenen Lebensraum heute und morgen beigemessen wird. Kunst trägt zu wachsendem Selbstbewusstsein bei und hilft diffamierende Stereotypen zu beseitigen.

"I suppose it's creating the awareness that American Indians are still here – we're not going to go away any time soon and [...] we're vital – we're a part of the culture. We are separate from the culture but we are part of it. [...] We didn't acculturate –

Einleitung

we still aren't acculturating. We maintained a separate identity through everything" (Jones, Interview 1996).

Die Wiederbelebung und bildliche Fixierung der Mythologie bilden eine Brücke zur Erinnerung an verlorene oder verschüttete Traditionen, sie weisen auf eine gemeinsame Herkunft. Jones zufolge verlor die mündliche Weitergabe von Mythen, vor allem der Schöpfungsgeschichte, aufgrund der veränderten Lebensformen im 20. Jahrhundert an Wichtigkeit. Künstler und Kunsthandwerker übernahmen diese Aufgabe. Die große Bedeutung oraler Traditionen für kulturelle Kontinuität veranlasst Künstler zu einer zeitgemäßen Deutung und Übersetzung der überlieferten Geschichten in rezente Bilder. Wegen der Bedeutung, die ihre Werke für die Erinnerung haben, finden Künstler Anerkennung. Vorstellungen und Weltansichten, die mit den Inhalten vermittelt werden, erfüllen einen identitätsstiftenden Bildungsauftrag (Jones, Interview 1996).

Im historischen Prozess führten die Folgen des Kulturkontaktes mit den eingewanderten Europäern zu Brüchen innerhalb der indigenen Gemeinschaften. Mit der Illustration vergangener Geschehnisse, vor allem der Gründung der Liga der fünf (später sechs) irokesischen Nationen, wird ein positives Geschichtsbewusstsein geschaffen. Die Überlieferungen der Six Nations stehen im Mittelpunkt, häufig mit dem spezifisch irokesischen Symbol des Wampum, einem aus weißen und lila Muschelschalenperlen gefertigten Gürtel, als Erinnerungshilfe. Die Thematisierung vergangener und gegenwärtiger Ereignisse auf der Grundlage der eigenen Bewertung von Geschichte tragen zur psychologischen Stabilisierung und damit zur Entwicklung von Selbstbewusstsein und Identität bei.

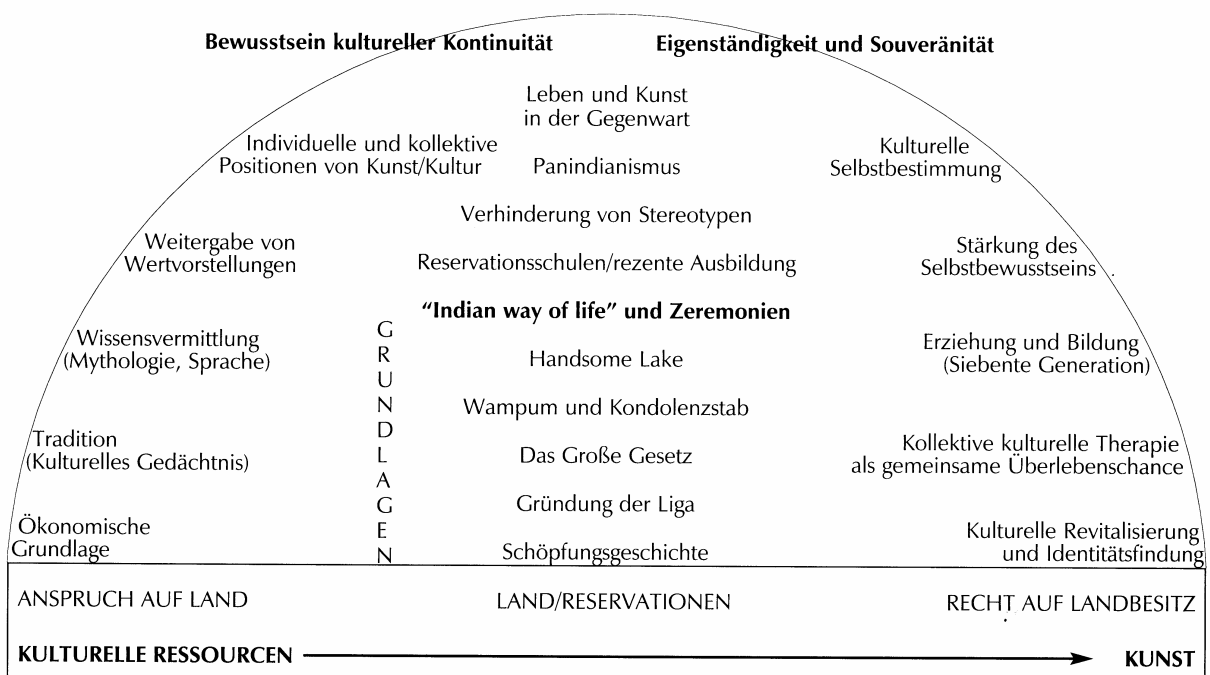
Zukunft und Souveränität als Irokesen sind eng mit Landbesitz verbunden. Eine Gefährdung des eigenen Lebensraumes vergegenwärtigt vergangene Erfahrungen und deutet auf existentielle Probleme der Zukunft. Ohne eigenes Land ist das Dasein als selbständiges indigenes Volk nicht gewährleistet; die Wahrung des vertraglich zugesicherten Landes ist für die heute Lebenden und die Nachgeborenen, die "Siebte Generation", eine politische Notwendigkeit. Künstler und Kulturinstitute widmen ihre Arbeit dieser Aufgabe in innovativer und kreativer Weise.

Individuelle und kollektive Identität sind Voraussetzung für den Erhalt der indigenen Eigenständigkeit. Diese zu bewahren und zu entwickeln ist ein vorrangiges Ziel der Kunstproduktion. In ihrer politischen Funktion wirken Bildwerke gegen diskriminierende Stereotypisierung, und mit suggestiver Kraft tragen sie zur Lösung von Identitätskonflikten bei. Zeitgenössische Kunstwerke spiegeln das reaktivierte Bewusstsein für die eigene Geschichte und sind Teil einer Re-Traditionalisierung. Einen wesentlichen Beitrag für eine autarke, positive Selbsteinschätzung bildet die Schöpfungsgeschichte als eine

Einleitung

gemeinsame kulturelle Basis für alle Six Nations, die den Anspruch auf Landbesitz in den USA und Kanada legitimiert. Sie wirkt sinnstiftend und betont die Zugehörigkeit zu den einzelnen Gruppen, die mit der Gründung der Liga ihre Feindschaft beendeten und damit die Position der Irokesen im Osten des Kontinents stärkten. Der Wampum, Symbol für politische Unabhängigkeit und autonome Vertragsabschlüsse mit anderen indigenen Völkern oder Europäern, vergegenwärtigt die Bewältigung der konfliktreichen Geschichte und steht – auch in der Gegenwart – für Souveränität gegenüber den USA und Kanada. Dazu gehören vertraglich vereinbarte Rechte wie freier Grenzübertritt, Steuerfreiheit und Lizenzgewährung für den Kasinobetrieb auf Stammesland.

Kunst als bewusste geistig-kreative Tätigkeit basiert auf den kulturellen Ressourcen einer Gesellschaft im Rahmen eines gemeinsamen sozialen Entwicklungsprozesses in einem bestimmten geografischen Gebiet. Die Irokesen in Nordamerika können ihre Identität nur wahren, wenn sie Souveränität und das Recht auf eigenes Land als Grundlage für die spezifische Entwicklung ihrer Kunst und Kultur behalten. Eigenständigkeit und Souveränität – individuell und kollektiv – sind das Ergebnis einer gemeinsamen intellektuellen Handlung: Kulturelles Wissen und Wertvorstellungen werden weitergegeben. Gleichzeitig wird mit der Revitalisierung der eigenen Kultur persönliche Identitätsfindung möglich. Erziehung zum Selbstbewusstsein und Bildung stärken den Einzelnen und die Gemeinschaft auf dem Weg zu Eigenständigkeit und Selbstbestimmung. Irokesische Künstler haben nicht nur individuell Strategien zum Überleben und Erfolg entwickelt, sie übernehmen ausdrücklich Verantwortung für die Gemeinschaft und die folgenden Generationen.



Einleitung

In der nebenstehenden Grafik werden Strukturen der Entwicklung zeitgenössischer irokesischer Kunst illustriert. Das Diagramm basiert auf der Auswertung von Interviews im Zeitraum von 1996–2002 mit ergänzenden Anmerkungen und konstruktiver Kritik von Tom Hill, G. Peter Jemison, Peter B. Jones und Shelley Niro (Gesprächsprotokoll 2002).

Teil I – "THE ART REFLECTS THE PEOPLE"¹

Kunsttheoretische Positionen

Kunstwerke sind Produkte individueller Menschen und der Gesellschaft, in deren Lebenswelt und Zeitgeschehen sie entstanden sind. Denken und Handeln von Künstlern sind kulturell geprägt. Für den irokesischen Künstler Peter Jones, der auf der Cattaraugus-Reservation lebt, stellt die materielle Kultur vergangener und rezenter Zeit essentielle Werte dar, die für den einzelnen Menschen wie für die lokale Gruppe und Nation bedeutend sind. Während seiner Ausbildung, später als Künstler wie auch als Lehrer, Vater und aktives Mitglied im Langhaus erkannte er die Vielfalt der Funktionen von Kunst und künstlerischer Produktion. Auch wenn es in den indigenen Sprachen kein adäquates Wort für Kunst gab und Denken und Handeln der frühen indigenen Bevölkerungen Nordamerikas sich nicht in europäische Kategorien einordnen lassen, stellten die Menschen künstlerisch gestaltete Dinge her. Die Menschen gestalteten ihre Gebrauchsgegenstände, Waffen, Werkzeuge individuell, aber orientiert an den jeweiligen Vorstellungen was "schön" sei. Tanz, Musik, Gesang, Rezitation und künstlerische Produktion waren Ausdruck von Lebensfreude und Humor. Jones sieht darin Zeichen der Vorstellungswelt vergangener Generationen. Die vitale Kraft der materiellen Kultur lebt heute noch in der Kunst und dem Kunsthandwerk der Gegenwart weiter (Jones, Gesprächsprotokoll 2002).

Als einer der ersten Studenten besuchte Jones das in Santa Fe von Lloyd Kiva New mitbegründete Institute of American Indian Arts (IAIA). Als Ausbildungsstätte für Angehörige aller indigenen Nationen erreichte diese Kunstakademie einen weiten Wirkungskreis und trug maßgeblich zu überregionalen Verflechtungen bei.

"Native art will define the culture of the 21st century Indian and perhaps the rest of the world. [...] Without art, there would be little evidence of our past. Our present and future would be bleak, indeed. The Arts not only reflect the state of any culture, they also define the ever changing realities of our present and future. [...] Art is defined by culture; culture is defined by art" (Lloyd Kiva New 2000: 9–10).

Die Produktion zeitgenössischer Kunst nimmt als identitätsstiftender und ökonomischer Faktor einen bedeutenden Stellenwert im indigenen Nordamerika ein; dass auch östlich des Mississippi hochwertige indigene Kunst geschaffen wird, sei kaum bekannt, kritisieren G.

¹ Peter B. Jones, Interview 1997. Angaben zu den hier zitierten Künstlern sind im Anhang den Biografien zu entnehmen.

Teil I – Kunsttheoretische Positionen

Peter Jemison und Richard W. Hill das fehlende Bewusstsein im Kulturbetrieb der nordöstlichen Staaten der USA, vor allem in New York (vgl. Abb. 2).

"The majority of the people in this country and the majority of Indians don't think that there are any real Indians east of the Mississippi, so it surprises them and sometimes it bothers them because not only are we here, but the Iroquois in general have really led the dialogue about sovereignty, and it hasn't just been talk" (R. Hill, Interview 1996).

Ähnlich den Thesen seines Lehrers Lloyd Kiva New äußerte sich Peter Jones zu Positionen irokesischer Künstler. Kultur sei immer wieder neu zu definieren, von immer neuen Menschen. So sei seit etwa 1970 eine lebendige, aber von den öffentlichen Medien unbemerkte Kunstszene zwischen den Adirondacks und dem St. Lorenzstrom entstanden, getragen von amerikanischen und kanadischen Künstlern indigener Herkunft. "Irokesische Kunst? Ich habe davon gehört", bemerkte er humorvoll auf die Frage, ob es eine spezifisch irokesische Kunst gäbe. Zwischen Tradition und Moderne visualisieren besonders die in den Reservationen lebenden Künstler ihre Vorstellungen irokesischer Geschichte sinnstiftend für die Gemeinschaft, wollen mit ihren Werken eine Balance schaffen zwischen den eigenen und den Wertvorstellungen der dominanten weißen Gesellschaft (Jones, Gesprächsprotokoll 1998).

Die Lösung von traditionellen Bindungen steigt mit der Entfernung zur Reservation und folgt geografisch einer Ost-West-Richtung. In Kalifornien lebende Künstler erachten ihre indianische Herkunft als identitätsstiftend, die Zugehörigkeit zur irokesischen Kultur ist für sie jedoch von untergeordneter Bedeutung und wird in ihren Werken nur rudimentär sichtbar. So steht für Richard Glazer Danay zwar seine Identität als Mohawk-Stahlarbeiter im Vordergrund, aber er lehnt einen "irokesischen Ethnozentrismus" ab.

Viele Künstler beklagen den fehlenden Diskurs über das zeitgenössische Kunstschaffen und manche die in der Folge mangelnde Kunstkritik. Internationale Veranstaltungen, Ausstellungen und Forschungsprojekte sollten ein Kommunikationsforum bilden. Die Etablierung eines indigenen Kunstmarktes im Nordosten des amerikanischen Kontinents wäre wünschenswert. Auch innerhalb der Reservationen fehlt oft die Akzeptanz, bedauert Tom Huff und fordert mehr Unterstützung von den politischen Führern, den Klanmüttern und der Allgemeinheit (Huff, Interview 1997).

Kategorien irokesischer visueller Produktion sind Malerei, Plastik, Bildhauerei und Grafik, Druckgrafik, Collage, Assemblage und Fotografie. Film und Video gewinnen zunehmend an Bedeutung, Installationen entstehen und Performances werden durchgeführt. Computergrafik und virtuelle Ausstellungen im Internet sollen helfen, ein überregionales

Teil I – Kunsttheoretische Positionen

Netzwerk aufzubauen, Informationen auszutauschen und Kontakte zwischen den USA und Kanada zu intensivieren (<http://www.cam.org/~oboro/cpw.html>).

Irokesische Künstler arbeiten nicht isoliert von der europäischen Kunstgeschichte und internationalen Kunstentwicklung. Richard Glazer Danay erkannte im Museum of Modern Art in New York seine Neigung zur Kunst und begann danach sein Studium. Während ihrer Ausbildung studierte Jolene Rickard in London, Peter Jemison verbrachte ein Jahr in Siena, Peter Jones arbeitete in Kalifornien und setzte sich dort mit europäischer Kunstgeschichte auseinander. Im Kontakt mit Künstlern vieler Länder reflektieren sie die internationalen Entwicklung der Kunst.

Shelley Niro besuchte 2003 in Kassel die Documenta 11, deren Thema die Dokumentation gesellschaftlichen Lebens und der Kunst außerhalb Europas war. Mit Enttäuschung bemerkte sie, dass nur eine einzige Videoproduktion der Inuit auf das Kunstschaffen nord-amerikanischer Ureinwohner verweise; allerdings, fügte sie kritisch hinzu, seien auch seitens der Irokesen in den vergangenen Jahren wenig Bemühungen für Ausstellungsbeteiligungen im Ausland erkennbar gewesen.

Vor allem die in den Reservationen ansässigen Künstler arbeiten im Zeichen von Re-Traditionalisierung für kulturelle Kontinuität. Sie stärken intern das Gemeinschaftsgefühl mit der visuell erfassbaren Wiedergabe von Mythologie und Geschichte. Gleichzeitig wirken ihre Werke extern als Signal: Es gibt die Irokesen noch heute, sie sind kulturell aktiv und sie betonen ihre Eigenständigkeit. Ausstellungen stehen im Rahmen eines kollektiven Bestrebens nach Akzeptanz.

Mit dem Ziel, eine innere, individuelle und äußere, politische Balance zu erreichen, werden real existierende Divergenzen und politische Auseinandersetzungen in den "Reserves" in Kanada und den "Reservations" in den USA künstlerisch nur selten thematisiert. Ihre Freunde spielen in ihren Filmen gerne mit, weil sie wissen, dass sie nicht als Protagonisten im Dienste bestimmter Fraktionen missbraucht werden (Niro, Gesprächsprotokoll 2002). Gemeinsamkeiten zwischen den Sechs Nationen und zwischen den Kommunitäten sind für die Künstler bedeutsamer als Unterschiede, trotz aller innenpolitischen Auseinandersetzungen in den Reservationen. Die indianische Perspektive auf die eigene Geschichte hebt das positive Verhalten der Vorfahren hervor; eine Mystifizierung der Konföderation und ihrer Vertragsabschlüsse bewirkt ein Gefühl von Stärke gegenüber den dominierenden Euroamerikanern (Jemison, Gesprächsprotokoll 2002).

So wie sich schon Generationen zuvor den veränderten Bedingungen angepasst haben, finden Künstler heute Wege, kulturspezifisches Wissen zu bewahren und weiter zu geben. Peter Jemison nennt mit der Familie von Jolene Rickard ein Beispiel, wie

Teil I – Kunsttheoretische Positionen

konsequent und vielseitig ein solcher Prozess ablaufen kann: In tiefgreifender ökonomischer Krise haben im ausgehenden 19. Jahrhundert die Frauen der Reservation an den Niagara Fällen ihre Familien ernährt und zusammengehalten; sie produzierten und verkauften Glasperlenarbeiten an Touristen und trugen damit zum Erhalt irokesischer Zeichen- und Symbolsprache bei. Familienfotos, die das dokumentieren, integriert Jolene Rickard in ihre Fotomontagen (Abb. 3).

Clinton Rickard, Jolene Rickards Großvater, führte 1928 als angesehener politischer Repräsentant die "Border Crossing Celebration" ein und setzte mit dieser Inszenierung ein Zeichen: Nach erfolgreich beendeten juristischen Auseinandersetzungen mit dem Staat New York um Landrechte diente die Aktion der Erinnerung an den Vertrag von 1794, dem sogenannten Jay Treaty, der den ungehinderten Grenzübergang mit jeder Art von Waren zwischen den Vereinigten Staaten und Kanada garantierte. Geschmückt mit Federhauben und phantasievoller indianischer Kleidung gedenken die Teilnehmer seither jedes Jahr des Vertrages, sie überqueren die Brücke an den Niagarafällen zwischen Kanada und den USA, eine Demonstration der Ungültigkeit dieser Grenze für alle Irokesen.

"On December 1, 1926, we finally formed the Six Nations Defence League. We later broadened our organization by changing the title to the Indian Defence League of America. We encouraged our friends in other areas to form branches of the league to unify themselves for our fight and to make our cause better known. Our first goal was to obtain our boarder-crossing rights [...] This was an all-Indian organization" (Clinton Rickard in Graymont 1973).

Jolene Rickard erforscht die Geschichte der Tuscarora, die Bedeutung des Kunsthandwerks, besonders der Glasperlenarbeiten. Als Künstlerin entwickelt sie u. a. anhand alter Familienfotos Bildreihen, welche am Beispiel ihrer Urgroßtante orientiert die Bedeutung der Frauen im ökonomischen Prozess akzentuieren (Jemison, Gesprächsprotokoll 1997).

"The idea [...] in my work is that I'm always saying that these aren't new steps that we're taking. We're just following steps that have already been taken" (Rickard, Interview 1996).

Im Rahmen der gesamten künstlerischen Produktion innerhalb und außerhalb der Reservationen stellt die zeitgenössische Kunst nur einen Teilbereich dar. Das Wort Kunst war, nach Peter Jemison, als umfassender Begriff in den irokesischen Sprachen nicht zu finden, aber er benennt die Bezeichnungen für eine aktive künstlerische Person, z.B. bei den

Teil I – Kunsttheoretische Positionen

Seneca *haya'da hah'*, 'einer, der zeichnet; Künstler'; vgl. *gaiyah da hah*, 'Bild' (Jemison, Gesprächsprotokoll 2002).

Peter Jemison vertritt eine unter Künstlern weit verbreitete Ansicht nach der Kunst und Kunsthandwerk als Einheit betrachtet werden. Auch wenn die Genres sich unterscheiden, sei zeitgenössische Kunst auf der Basis des traditionellen Kunsthandwerks entstanden; damit sei sie gleichsam ein Zweig zeitgemäßer Weiterführung mit der Adaption euroamerikanischer Einflüsse. Wichtige Impulse gäben das Zusammenleben und die gemeinsame Ausbildung mit Künstlern anderer indigener Bevölkerungsgruppen (Jemison, Interview 1996). Irokesisches Kunsthandwerk erachtet Peter Jones gegenwärtig als kulturell wirksam, denn künstlerisch gestaltete Gebrauchsgegenstände und Dekorationsstücke dienen der Rückbesinnung auf überlieferte Formen. Die zeitgenössische Kunst sieht auch er als eine Weiterführung der traditionellen materiellen Kultur, des künstlerischen Handwerks mit veränderten Parametern (Jones, Gesprächsprotokoll 2002).

"[...] there are so many different ways that people are expressing themselves and it is just [...] through performance and whatever materials anybody can get their hands on they are expressing themselves. And it is so refreshing to see contemporary Native art, because most artists are dealing with their tradition but presenting it in a contemporary way that people can understand or can get attention from it. And it's really great, a lot of good contemporary art" (Printup-Hope, Interview 1996).

Die Irokesen haben, so Jeffrey Thomas, immer überlebt, weil sie sich veränderten Bedingungen anpassen konnten; in gleicher Weise arbeiteten die Künstler heute, aber Malerei, Film oder Fotografie seien nicht besser als das traditionelle Handwerk der Vorfahren, nur moderner (Thomas, Gesprächsprotokoll 2002). Auch er hebt wie Peter B. Jones die Bedeutung der zeitgenössischen Kunst als Spiegel der irokesischen Gesellschaft hervor. Die Konstruktion einer Theorie zeitgenössischer irokesischer Kunst, nach der die verschiedenen Gattungen mit dem unterlegt werden, was aus Traditionen überliefert wurde, ist an Inhalten, Formen und Techniken orientiert und bezieht sich auf die Kontinuität des visuellen Ausdrucks von Ideen.

Interviews und Gespräche mit irokesischen Künstlern über ihre Vorstellungen, Arbeitsweisen und Ziele öffnen einen Zugang zum Verständnis ihres Werks. Ausgehend von den Mythen soll der Weg dieser Analyse zu einer anschaulichen Begegnung mit zeitgenössischer Kunst der Irokesen führen. An den Bildbeispielen wird die Vielfalt ihrer künstlerischen Produktion, der künstlerischen Techniken und Medien sichtbar. Der Vielseitigkeit und Verschiedenheit der Werke liegen gemeinsame Vorstellungen der Künstler

zugrunde. Sie wählen vorrangig indigene, häufig spezifisch irokesische Symbole und Themen. Die Technik der Collage wird vielfältig umgesetzt, denn dieses Prinzip lässt eine parallele Wahrnehmung von Vergangenheit und Gegenwart, Realität und Vorstellungswelt zu. Die Vermittlung von Bildinhalten und Botschaften geschieht nur selten über Provokation, eher in narrativer und humorvoller Weise. Kulturelle Einflüsse indigener Nachbarn und der dominanten Kultur der Weißen werden bewusst aufgenommen und zitiert, oft von den Erlebnissen des "Ich" ausgehend. Ein Netzwerk zwischen indigenen Künstlern (samt Informationen über deren Ausstellungstätigkeiten) wird im Internet seit 1996 von Ryan Rice in Kanada aufgebaut.

Künstler signieren ihre Werke, oft mit Hinweisen auf die Klanzugehörigkeit. Indem sie die kulturelle Reaktivierung zum bedeutendsten Faktor des Kunstschaffens machen, tritt die Persönlichkeit des individuellen Künstlers aber wieder in den Hintergrund, Privates ist zugleich politisch. Richard Glazer Danay, Künstler und Professor in Los Angeles, erachtet dies als affirmative Re-Traditionalisierung (Glazer Danay, Gesprächsprotokoll 1997) ohne eigene Position. Als Mittler zwischen Gestern und Heute meiden diese Künstler rezente Konflikte. Die inhaltliche Dimension hat – wie sie häufig hervorheben – gesellschaftspolitisch Vorrang vor dem ökonomischen Nutzen. Ihre Kunstwerke stehen im Dienst von Bildung, Erziehung und Überzeugung, sollen den kulturellen Dialog fördern. Das bezeugen vor allem Gruppenausstellungen unter einheitlichem Motto. Verschwiegen wird dabei, dass solche Präsentationen dem individuellen Künstler Öffentlichkeitswirkung verschaffen und letztlich ökonomischen Gewinn. Zudem entfällt unter der Prämisse der Wahrung des kulturellen Erbes der Blick für qualitative Unterschiede, weil Maßstäbe europäischer Kunstgeschichte gegenüber irokesischen Werken dann nicht gelten (Glazer Danay, Gesprächsprotokoll 1997).

Carson Waterman, ein traditionsbewusster Grafiker und Maler, bezeichnet diese Orientierung als "Realitätsprinzip" und vergleicht den Tauschhandel vergangener Zeiten mit dem Kunstmarkt: Die beliebtesten und besten Stücke haben den höchsten Gegenwert, Nachfrage regelt das Angebot. Künstler müssen ihre Position finden zwischen den Ansprüchen der internen und externen Käufer, aber auch gegenüber den Kritikern (Waterman, Gesprächsprotokoll 1998).

Als kulturelle Therapie erfüllt die zeitgenössische Kunst individuelle und kollektive Bedürfnisse und hilft, eine innere Balance zu erreichen. Für Joe David in Akwesasne war das Kunstschaffen der Weg, emotionale, persönliche Probleme zu lösen. George Longfish, der in Kalifornien lebt, sieht in der Identitätsfrage der "Mixed Bloods" eine Aufgabe, die es für das Gleichgewicht der Betroffenen zu lösen gilt. Die Künstler sind sich der Bandbreite individueller irokesischer Identität bewusst: von den Irokesen im Osten (Jones, Jemison

Teil I – Kunsttheoretische Positionen

u.a.), die anerkannte Angehörige eines der Stämme in matrilinearer Deszendenz sind, über die Exilanten im Westen der USA, die sich selbst als "Halbblut" bezeichnen (Burnam, Longfish), bis zu Künstlern wie Jeffrey Thomas in Kanada und Richard Hill, der in der Tuscarora Reservation lebt.

"I'd say this is postmodern America, and the Indian you're talking to has blue eyes. I think you always live in two worlds. Because I'm mixed blood, and that's pretty obvious, and growing up in the Indian community and the non-Indian community, balancing those two places. And always trying to balance those two worlds [...] the hostilities of those two worlds and the wonderfulness of those two places" (Burnam, Interview 1997).

"That identity aspect of my work is very important. You have to find a balance, it is not all Iroquoian-based. I mean there are other realities of living in the city that are just as important. But you have to find the balance between the two" (J. Thomas, Interview 1996).

Mit der Visualisierung emotionaler Standpunkte und gesellschaftlicher Fragen schöpfen Künstler Kraft. Ihre Werke dokumentieren Aussagen zur gegenwärtigen Lebenssituation und sind ihrem Charakter nach diskursiv. Noch sind Kunst und deren "Gebrauchswert" nur einer kleinen Gruppe von Irokesen vorbehalten. Aber mit dem Zugang zu Aus- und Weiterbildung wächst das Bewusstsein für die Bedeutung von kultureller Aktivität im irokesischen Selbstverständnis. Einige Voraussetzungen für die erweiterte Bildung haben die Künstler selbst geschaffen, indem sie an Schulen, Hochschulen und Kulturzentren unterrichten.

Der Anschluss an den "Mainstream" ist der Mehrzahl der Künstler vorerst kein vorrangiges Ziel. Sie wollen vielmehr Antworten geben auf Fragen der Identität, des individuellen und kollektiven Selbstbewusstseins als Irokesen. Irokesische Künstler verhielten sich nicht wie irokesische Tankstellenbesitzer, die verantwortungslos nur an Reichtum und Image interessiert seien, äußert Sue Ellen Herne bei einer Führung im Akwesasne Museum; aber sie bemängelt zugleich, es gäbe kein Wir-Gefühl, jeder arbeite isoliert, auch das sei kennzeichnend; Übereinstimmung empfänden sie jedoch im Bestreben, mit den Bildern Leben und Vorstellungen von Irokesen zu dokumentieren und damit die indigene Identität zu stärken (Herne, Gesprächsprotokoll 1996). Jolene Rickard bezeichnet sich selbst, Alex Jacobs, Shelley Niro, Tom Huff, Jeffrey Thomas und Peter Jemison als die Generation von Künstlern, die ein differenziertes Bewusstsein haben und vielschichtige Aspekte irokesischer Identität verkörpern. Aber ihre Arbeiten werden gerade deshalb von den eigenen Leuten kritisiert. Richard Glazer Danay und George Longfish gehören nach ihrer Ansicht schon gar nicht mehr zu den "wirklichen" Irokesen, an der Westküste lebend hätten

Teil I – Kunsttheoretische Positionen

sie ihre Wurzeln losgelassen, seien nur noch Teil einer allgemeinen indigenen Kunstszene (Rickard, Gesprächsprotokoll 1996).

Eine Analyse der Kunstentwicklung oder Stilanalyse war trotz aller Bereitwilligkeit der Künstler erschwert, weil sie nur selten formale Kriterien benennen wollten und Vorbehalte gegen das Stigma der "ethnologischen Versuchsperson" bestehen. Die Künstler erzählten detailfreudig von Aspekten ihrer persönlichen und künstlerischen Entwicklung, Kunstwerke aber erläuterten sie häufig nur widerstrebend. Wissenschaftlich orientierten Detailfragen begegneten die meisten mit einer humorvollen Bemerkung oder dem Hinweis auf typisch europäische Betrachtungsweise. Die eigene Kultur und Kunst werden unmittelbar erlebt, sind Teil der Lebenswelt der Künstler, alle Kunst ist "gegenwärtige" Kunst und steht in engem Zusammenhang mit Mythen, oraler Tradition, der eigenen Geschichte und der gesellschaftlichen Entwicklung. Nicht die Form oder Entstehungsgeschichte, sondern der entsprechende Assoziationswert, übergeordnete Vorstellungen und Identifikationen bestimmen den "Wert" eines Kunstwerkes.

Eine Definition von Kunst stellt für irokesische Künstler eine überflüssige Theoriebildung dar. Die Frage, was "Indian Art" sei, wird nahezu einheitlich so beantwortet, wie Rick Glazer Danay dies tut: "Wenn es Kunst ist, die von Indianern gemacht wird, ist es indianische Kunst." Bezüglich der spezifisch irokesischen Kunst ergänzt er: "Irokesische Künstler stellen Fragen und geben ihre eigenen Antworten; warum also sollte die Existenz der irokesischen Kunst bezweifelt werden?" (Glazer Danay, Gesprächsprotokoll 1997). Seine Identität sei klar definiert, beweist er ironisch auf seinen Ausweis deutend, "Certificate Of Indian Status" mit einer staatlich beglaubigten Bestätigung und Nummer: "Richard Danay Is an Indian with the meaning of the Indian Act. Chapter 27. Statutes of Canada (1965)". Gegen eine eng gefasste Definition wendet sich auch Richard W. Hill.

"Art can be many things to Indians. Indians can live many kinds of legitimate lives. However, it is becoming increasingly important that art reflects the real lives of the Indians of today and not reflect romanticized notions of a past never experienced" (R. Hill, Interview 1996).

Die vorliegende Analyse orientiert sich an den Perspektiven irokesischer Künstler und an Aspekten der Bildanthropologie nach Hans Belting (2001). Seine grundsätzlichen Thesen zur europäischen und außereuropäischen Kunstproduktion sind in wesentlichen Aspekten identisch mit den Positionen der Künstlerinnen und Künstler, die an dieser Untersuchung mitgearbeitet haben. Während die europäische Kunstgeschichte – auf den Erkenntnissen seit der Renaissance beruhend – dem Kunstcharakter der Bildwerke und einer Geschichte

Teil I – Kunsttheoretische Positionen

der künstlerischen Formen und Stile den Vorrang gibt, stellt eine Bildanthropologie das Wechselverhältnis zwischen den mentalen und materialen, inneren und äußeren Bildern in den Mittelpunkt der Überlegung und betrachtet den Menschen als Ort der Bilder. "Bild" steht dabei für alle Formen künstlerischer Produktion.

"Menschen isolieren innerhalb ihrer visuellen Aktivität, die ihr Lebensgesetz ausmacht, jene symbolische Einheit, die wir 'Bild' nennen. Der Doppelsinn innerer und äußerer Bilder ist vom Bildbegriff nicht zu trennen und verrät gerade dadurch dessen anthropologische Fundierung. Ein 'Bild' ist mehr als ein Produkt von Wahrnehmung. Es entsteht als das Resultat einer persönlichen und kollektiven Symbolisierung [...] Wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern. Dieser lebende Bildbezug setzt sich gleichsam in der physischen Bildproduktion fort, die wir im sozialen Raum veranstalten" (Belting 2001: 11).

Nach dieser Darstellung sind die unzähligen Versuche, Kunst zu definieren wenig relevant. Vielmehr richtet sich die Analyse zum einen auf den Versuch, die Bedeutung von Bildern aus den Menschen zu erschließen, die diese herstellen oder rezipieren; zum anderen auf das kollektive Bewusstsein der betreffenden Gruppe, ihre zeitgebundene soziale Realität und Lebenssicht.

"Ein 'Bild' ist mehr als ein Produkt von Wahrnehmung. Es entsteht als das Resultat einer persönlichen oder kollektiven Symbolisierung. [...]"

Im anthropologischen Blick erscheint der Mensch nicht als Herr seiner Bilder, sondern [...] als 'Ort der Bilder', die seinen Körper besetzen: er ist den selbst gezeugten Bildern ausgeliefert, auch wenn er sie immer wieder zu beherrschen versucht. Seine Bilderzeugnisse aber beweisen, dass der Wandel die einzige Kontinuität ist, über die er verfügt. [...]"

Bildwahrnehmung, ein Akt der Animation, ist eine symbolische Handlung, welche in den verschiedenen Kulturen oder in den heutigen Bildtechniken auf ganz verschiedene Weise eingeübt wird. [...]"

Unsere inneren Bilder sind nicht immer individueller Natur, aber sie werden auch dann, wenn sie kollektiven Ursprungs sind, von uns so verinnerlicht, dass wir sie für unsere eigenen Bilder halten. Die kollektiven Bilder bedeuten deshalb, dass wir die Welt nicht nur als Individuum wahrnehmen, sondern dies auf eine kollektive Weise tun, welche unsere Wahrnehmung einer aktuellen Zeitform unterwirft. [...]"

Unsere Wahrnehmung unterliegt einem kulturellen Wandel, obwohl unsere Sinnesorgane sich seit urdenklichen Zeiten nicht geändert haben" (Belting, 2001: 11, 12, 13, 21).

Die Koppelung von indigener Kunst, Geschichte und dem Zeitpunkt der Betrachtung betonte auch Richard W. Hill in einem Gespräch vor seinem Portrait des Joseph Brant, einem Anführer der Mohawk, der auf Seiten Englands im amerikanischen

Teil I – Kunsttheoretische Positionen

Unabhängigkeitskrieg gekämpft hatte, nach der Niederlage der Briten mit seinen Gefolgsleuten aus den USA nach Kanada emigrierte und Land am Grand River in Ontario zugewiesen bekam. Die Einschätzung seiner Persönlichkeit unterlag in den folgenden zwei Jahrhunderten gravierenden Veränderungen, deshalb habe er das 1786 entstandene Portrait Joseph Brants (Abb. 4) in zeitgenössische Malerei übertragen. Mit dem Titel ROYALIST WITH GUNS AND ROSES (Abb. 5) ist die Zwiespältigkeit der Person, aber auch deren unterschiedliche Einschätzung im historischen Prozess und der Gegenwart hervorgehoben. Rosen und Glasperlenschmuck symbolisieren seine Identität als Indianer, das Kreuz am Ohr weist auf den christlichen Glauben, die Schusswaffe über der Schärpe mit den Zeichen für Großbritannien verdeutlicht seine Allianz mit England. "Keine einzelne Definition fängt das indigene Verständnis von Kunst ein, das von Region zu Region, von Stamm zu Stamm, von Künstler zu Künstler und von Generation zu Generation variiert", zitiert er einen eigenen Text (R. Hill, Gesprächsprotokoll 1996). In der Begründung von Belting wird Hills These als allgemein gültig bestätigt:

"Die Frage nach den Bildern sprengt die Grenzen, welche die Epochen und Kulturen voneinander trennen, weil sie nur jenseits solcher Grenzen Antworten finden kann. Die Bilder besitzen zwar in den historischen Medien und Techniken eine Zeitform und werden dennoch von überzeitlichen Themen wie 'Tod', 'Körper' und 'Zeit' hervorgebracht. Sie sind dazu bestimmt, Welterfahrung zu symbolisieren und Welt zu repräsentieren, so dass sich im Wandel auch der Zwang zur Wiederholung zeigt. Der Wechsel der Bilderfahrung drückt auch den Wechsel der Körpererfahrung aus, weshalb sich die Kulturgeschichte des Bildes in einer analogen Kulturgeschichte des Körpers spiegelt. Dabei kommt dem Medium, über das unsere Körper mit Bildern kommunizieren, eine Schlüsselstellung zu. Körper und Bild, die stets neu definiert worden sind, weil sie immer da waren, sind demnach geborene Themen der Anthropologie. [...]

Eine Bild-Anthropologie wird rasch auf die Erkenntnis stoßen, dass alle Bilder stets neue und andere Bilder auf den Plan riefen, weil Bilder nur Antworten auf Zeit sein können, welche schon die Fragen der nächsten Generation nicht mehr zufrieden stellen. So führt jedes Bild, wenn es einmal seine aktuelle Rolle erfüllt hat, in der Folge wieder zu einem neuen Bild. [...] Alle Bilder tragen eine Zeitform in sich, aber sie führen auch zeitlose Fragen mit sich, für welche die Menschen schon immer Bilder erfunden haben" (Belting 2001: 23, 54–55).

Die Analogie zwischen Körpern und Medien beschreibt Belting ausgehend von den frühen Versuchen der Menschen im Spiegel einen Körper zu sehen, wo kein Körper ist:

"Schon der Spiegel wurde mit der Absicht erfunden, dort Körper zu sehen, wo keine Körper sind: im Glas oder Metall fängt er unser Bild ebenso wie unseren Blick auf das Bild ein. Als Medium ist der Spiegel der blanke Gegensatz unserer

Teil I – Kunsttheoretische Positionen

Körper, und doch schickt er uns ein Bild zurück, das wir uns vom eigenen Körper machen. Der Körper besitzt auf der Spiegelfläche ein körperloses Bild, das wir aber körperlich wahrnehmen. Andere technische Oberflächen haben seither die Rolle des Spiegels fortgesetzt" (Belting 2001: 23).

In ähnlicher Weise charakterisiert Peter Jones das Verhältnis zwischen zeitgenössischer Kunst und Irokesen, indem er die Kunst als Spiegelbild der Menschen beschreibt. Kultur und Kulturgüter werden von Einzelnen geschaffen, er selbst beispielsweise verbinde in seinen Plastiken Mythos, Zeitgeschehen und persönliche Wahrnehmung. Aber als irokesischer Künstler spiegele er nicht nur individuelle Vorstellungen wider, seine kreative Leistung sei orientiert an dem Wertesystem dieser spezifischen Gruppe und ihrer Überlieferungen. Die einzelnen künstlerischen Darstellungen ließen sich facettenartig zu Erscheinungsbildern zusammenfügen, repräsentierten die Angehörigen der Sechs Nationen, seien aber grundsätzlich Bilder mit unterschiedlichen Bedeutungen und Deutungen, je nachdem wer sie betrachtet, wo sie sich befinden und zu welcher Zeit sie verfügbar sind.

Wie diese Kunst aussieht, wird nach Peter Jones von den Künstlern selbst und anhand der Reaktionen der Betrachter bestimmt; Voraussetzungen dafür sind Ausstellungen, Veröffentlichungen in Medien, eine möglichst große Verbreitung, denn Beziehungen zwischen Kunstwerk, Künstler und Betrachter können nur stattfinden, wenn Werke präsentiert sind und damit zur Diskussion stehen. Nur die Öffentlichkeit mache das Kunstwerk relevant und zum Faktor einer allgemeinen Bewusstseinsbildung. Aber auch die Lebens- und Arbeitsbedingungen, Sozialisation und Temperament bestimmten die Arbeit der Künstler. Es sei ein zentrales Anliegen der Künstler über die regionalen Grenzen hinaus Präsentationsmöglichkeiten zu finden. Sie erhofften sich damit auch, in den eigenen Communities, bei den eigenen Leuten, die leider kaum ihre Ausstellungen besuchen, Anerkennung zu finden und als Botschafter wirken zu können (Jones, Gesprächsprotokoll 1997). Es gebe keinen "angemessenen Umgang mit Kunst", sagt Okwui Enwezor, der Leiter der Documenta 2002 in Kassel. Das sei keine Frage der Moral oder der politischen Korrektheit, notwendig sei vor allem der Wille, die Werke aus ihrem eigenen Zusammenhang heraus zu verstehen, und das sei "eine Reise, die viel Zeit, Disziplin, Geduld und Information" erfordere (Spiegel Nr. 45, 1998).

Das Geistige in Kunstwerken, den Ursprung von Kunstwerken in der spirituellen Vorstellung, erörtert Richard W. Hill in einem Essay. Dabei werden Parallelen zu Thesen Walter Benjamins über den Ursprung und die Funktion von Kunst deutlich:

"The search for the connections between contemporary art and historic art involves investigating the sacred origin of art. [...] Within the native philosophical context,

Teil I – Kunsttheoretische Positionen

culture must be seen as a problem-solving mechanism that applies certain values and principles to any situation. The artist transforms materials into a cogent statement of those values and principles" (Hill 1994: 76).

Vergleichbar mit dem Zitat von Hill formulierte Walter Benjamin (1936: 20): "Der einzige Wert eines echten Kunstwerkes hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und echten Gebrauchswert hatte". Indianische Künstler haben nach Hill die Aufgabe Werte und Prinzipien im gesellschaftspolitischen Kontext zu vermitteln. Im kunstsoziologischen Konzept Benjamins tritt anstelle der "Fundierung auf dem Ritual" mit Hilfe der "technischen Reproduzierbarkeit" von Kunst die "Fundierung auf Politik": "Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerkes", und "die technische Reproduzierbarkeit verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst" (Benjamin 1936: 37).

Die Funktionen von Kunst unterlagen nach Benjamin einer gravierenden Wandlung vom Kultwert zum Ausstellungswert, Fotografie und Film waren die geeigneten Medien seiner Zeit. Hill und Benjamin weisen den Künstlern eine hohe Verantwortung als Kritiker zu, sie sehen in Ausstellungen ein Forum für die Verbreitung gesellschaftsrelevanter Kunst. Künstlerische Techniken wie Druck, Fotografie, Film und Video steigern diese Wirkung noch, weil sie eine breite Öffentlichkeit erreichen. Der Einsatz technischer Medien und die Kommunikation im Internet haben das Kommunikationsforum weltweit geöffnet.

Manche indigenen Traditionalisten lehnen die Beschäftigung mit zeitgenössischer indianischer Kunst ab, weil es diesen Begriff in ihren Sprachen nicht gibt. "Es gibt kein Wort für Kunst" (Porter, Interview 1996). Sie postulieren eine künstlerische Tätigkeit, die sich ausschließlich am Gebrauchswert orientiert, favorisieren das Kunsthandwerk und die Vermittlung der indigenen Sprachen. Damit befinden sie sich der Kunst, wie irokesische Künstler sie sehen, sehr nah. Einen Schwerpunkt ihrer Arbeit bildet eben diese Aufgabe: das Bewahren von Geschichten, der Erhalt von Zeichen und Symbolen und die Vermittlung von Prinzipien und Werten. Die Sprache der Bilder hat für die Beständigkeit der Kultur der Irokesen den Vorteil Nationen übergreifend verständlich zu sein. Der Vorwurf, die Kunst habe keinen "Gebrauchswert" im Sinne alltäglichen Nutzens, muss demnach in Frage gestellt werden.

Kunst hat Signalfunktion, trägt bei zur Identitätsfindung, zum Abbau von Stereotypen, kann therapeutische Funktionen erfüllen. Kunst wird produziert, um ausgestellt, um wahrgenommen zu werden, und kann politisch wirksam eingesetzt werden. Bilder helfen, Geschichte und Geschichten neu zu beleben, bieten Aktions- und Agitationshilfen.

Teil I – Kunsttheoretische Positionen

Produzenten wie Konsumenten brauchen Kultur und Kunst für ihr psychisches Wohlbefinden.

Kunst ist ein integrativer Bestandteil von Kultur. Künstlerische Tätigkeiten sind ein Teil des gesamten gesellschaftlichen Repertoires von Handlungen, Orientierungen und Wertvorstellungen. Kulturelle Merkmale unterliegen einem fortlaufenden Anpassungsprozess im Rahmen zeitlicher und historischer Abläufe. Wesentliche kulturelle Merkmale ändern sich oft innerhalb weniger Dekaden. Die damit verbundene Neuorientierung bedeutet eine Herausforderung an traditionsgebundene Denkstrukturen, die möglicherweise den gesellschaftlichen Zusammenhalt gefährden.

"Unter Rückgriff auf Mythen, durch die Bündelung verstreuter, zunächst nicht kohärenter traditioneller Erzählungen ist im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert, in einer gewaltigen und suggestiven intellektuellen Anstrengung, vielerorts die Nation als gesellschaftliches Substrat des neuzeitlichen Staates konstruiert worden. [...] Die Nation ist demnach Kulturprodukt wie kultureller Identitätsbezugspunkt" (Müller 1998: 76).

Was Müller über weltweite Entwicklungen hin zu stärkeren nationalen Bestrebungen beschreibt, trifft für die neuzeitliche Geschichte der Irokesen seit der Mitte des 20. Jahrhunderts in ähnlicher Weise zu. Wirtschaftliche Notwendigkeiten und politische Bedingungen haben zu Veränderungen von Lebensweisen und Normen geführt. Der Austausch mit der euroamerikanischen Kultur und anderen indigenen Kulturen ist eine notwendige (Über)Lebensstrategie, führte aber auch zu vielfältigen Konfrontationen und Auseinandersetzungen. Mit dem Verlust traditioneller Lebensweisen und Lebensräume im 19. Jahrhundert und der damit verbundenen tiefgreifenden Orientierungskrise schien der gemeinsamen kulturellen Praxis die Basis entzogen. Und doch kam es Jahrzehnte später zu einer Revitalisierung indigenen und spezifisch irokesischen Bewusstseins.

"Identität selbst ist ein Grundbedürfnis. Daher sägen die Erschütterungen der alltäglichen Lebenswelt, die Infragestellung der Sinnhaftigkeit überkommener Gewohnheiten, an der Identität der Menschen. Die Modernisierung bringt diese Krise in denkbar größtem Maßstab hervor. Sie bricht mit Technik, Kommunikation, Migration ins Leben der Menschen ein. Sie zwingt sie zu einer radikalen Rationalisierung ihrer Weltsicht, zu einer Entheiligung der Traditionen. [...] Die Modernisierung bewirkt beides: sie unterläuft die materielle Lebensführung und stellt die erworbene Identität in Frage, unterminiert die Verlässlichkeit des lebensweltlichen Hintergrunds, die Wertigkeit und Gültigkeit ihrer Kultur" (Müller 1998: 59).

Teil I – Kunsttheoretische Positionen

Können irokesische Künstler, kann die zeitgenössische Kunst teilhaben an der Bewältigung der Realität? Dient die Kunst aktuell auch dem Selbstbewusstsein? Wie gehen die Menschen mit dem permanenten Adaptionsprozess um? In ihren unterschiedlichen Denkkonzepten und Umgangsformen mit Problemen der Gegenwart bestätigen irokesische Künstler die von Müller beschriebenen "idealtypischen Reaktionsweisen":

- Völlige Anpassung an die moderne Entwicklung haben Künstler vollzogen, die weit außerhalb der Reservation im Westen des amerikanischen Kontinents leben.
- Kompromisse zwischen der eigenen Zielsetzung und dem gesellschaftlichen Anspruch gehen die meisten der Künstler ein, die bei den rezenten Ausstellungen in Museen und Galerien im Osten der Vereinigten Staaten und Kanadas vertreten sind.
- Kompromisse zwischen erlerntem Verhalten, neuen Sachzwängen und dem daraus folgenden Wertewandel suchen besonders die älteren Künstler, um dem drohenden Identitätsverlust zu entgehen.
- Die Bestätigung des Althergebrachten als Schutzschild gegen das Fremde dient denjenigen, die im engen Rahmen der Reservationen arbeiten und auch nur dort ihre Arbeiten zeigen; in der Verteidigung des kulturellen Erbes fühlen sie die eigene bedrohte Identität bestätigt. Die Produzenten erfüllen hauptsächlich individuelle Bedürfnisse, ohne sich einer breiten öffentlichen Reaktion und Interpretation zu stellen, sie stehen damit außerhalb des Kunstgeschehens. (Produktionen dieser Art sind in der vorliegenden Untersuchung nicht berücksichtigt.)

In der Auseinandersetzung mit dem Anderen, der rezenten Lebenswelt und dem "Mainstream" der Kunst in den USA und Kanada suchen die Künstler ihre Position zwischen "Traditionalisten", die Muster und Techniken aus überlieferten Formen reaktivieren, kunsthandwerklicher Gebrauchskunst oder als "moderne" Künstler mit erweiterten Ausdrucksmedien. Sie passen sich der internationalen Kunstszene an und visualisieren in kritischer Sichtweise Wertvorstellungen, die der Komplexität der von ihnen dargestellten Wirklichkeit entsprechen.

Bindungen an ihre indigene Identität haben alle Künstler. Auch wenn sich zeitgenössische Gesellschaften – im Gegensatz zu früheren Generationen – weniger an identitätsstiftenden, überlieferten Traditionen und Mythen orientieren, bilden dieses Bewusstsein und überliefertes Wissen eine gemeinsame Basis. Die Bedeutung narrativer Techniken in Kunst und Literatur sind kulturenübergreifend aus dem Diskurs über "Fakten" und "Fiktionen" bekannt: Kulturelle, religiöse und politische Überlieferungen als Traditionen zu entschlüsseln, hatten britische Sozialhistoriker (nach Eric Hobsbawm) um 1970 begonnen.

Teil I – Kunsttheoretische Positionen

Sie stellten die These auf, diese seien "erfunden" worden, um Interessen überkommener Eliten zu legitimieren, und sprachen von dem "Erfinden von Traditionen". "Wenn selbst faktengläubige Historiker von 'inventing of traditions' reden, dürfen Künstler in ästhetischer Autonomie neue Sinnbilder zeichnen, um Geschichte anschaulich zu machen" (Graf 2003: 35).

Während die Sozialtheoretiker im Umbruch der siebziger Jahre das Beziehungsgeflecht der Gesellschaftsschichtung thematisierten, diente die Revitalisierung und Kreation von Traditionen den indigenen Bevölkerungsgruppen zur Stabilisierung ihrer Identität. Tradition als Referenz an die Vergangenheit legitimiert nach Feest (1999) auch die Gegenwart; Dinge, die neu geschaffen werden, können durch den Gebrauch traditionell werden. Indem traditionell hergestellte Dinge, die in ihrem ursächlichen Zusammenhang nicht mehr genutzt werden, neu hergestellt werden, ändert sich ihr Charakter vollständig: Der Bedarf von innen wechselt zu einem Angebot nach außen. Das neu geschaffene Objekt erhält eine neue, eigene Identität.

Nahezu alle Künstler sind oder waren als Lehrer tätig. Einige leben und lehren an Universitäten im Osten und Westen der USA. Sie sehen den Dialog und die Vermittlung von Wissen als vorrangiges Ziel an. Bewusst setzen sie sich mit dem Zwiespalt des Individuums im Spannungsfeld der äußeren, gesellschaftlichen Bedingungen gegenüber den inneren Vorstellungen auseinander.

"Ich lebe in zwei Welten", resümiert George Longfish und bezeichnet damit das Nicht-Verankert-Sein, die individuelle Positionssuche zwischen der "weißen" und "roten" Welt, aber auch zwischen Traum und realem Lebensraum. Ryan Rice benennt mit den zwei Welten die Gegensätze zwischen dem weiten Kontinent des britisch orientierten Kanada, den euro-amerikanischen USA und den vergleichsweise winzigen Reservationen. Zugleich betont er jedoch die Durchlässigkeit dieser geografischen Grenzlinien. Die Menschen wohnen in den Reservationen, viele arbeiten aber außerhalb, oft sind sie wochentags in entfernt liegenden Städten und kommen nur am Wochenende nach Hause. Unsichtbare Grenzen markieren in manchen Reservationen die streng eingehaltenen Strukturen der Verwandtschaftsbeziehungen. So fühlt sich Melanie Printup-Hope nicht anerkannt, weil sie "nur" in väterlicher Linie von den Tuscarora abstammt. Jolene Rickard betrachtet eine aktive Beteiligung am Leben in der Reservation als Zeichen der verwandtschaftlichen Zugehörigkeit; wer nur selten präsent ist, nichts für die Gemeinschaft tut, findet deshalb wenig Akzeptanz, auch wenn eine Verwandtschaftsline über den Vater besteht (Rickard, Gesprächsprotokoll 2002). Dieser von ihr geforderte soziale Faktor der Zugehörigkeit weist auf das Problem der unterschiedlichen Regeln für die Anerkennung als Mitglied einer indigenen Nation seitens

der kanadischen und amerikanischen Regierung, der patriarchalisch orientierten Gesetzgebung und der matrilinearen irokesischen Verwandtschaftsrechnung.

"Governmental-controlled tribal enrollment is a touchy issue in indigenous communities because it is imposed on our own ways of identifying each other. According to the old way, you inherited your nationhood and clan identity from your mother. In marriage, women stayed with their families and men moved into the woman's families. The women were mostly in charge and possession of the material goods. Today some indigenous nations struggle to maintain control of who belongs with us, but the cataloguing of each indigenous birth by the U.S. government validates people who no longer understand the values which have sustained us since the beginning of time. At the same time it negates some who fall between the genealogical birthrights but do follow the path of the old ones, which is the path to the future. So the U.S. government continues to instigate our disappearance. For now, I fight with the barrel of my camera's lens" (Rickard 1992: 111n1).

Schwierige Familien- und Partnerschaftsbeziehungen, Ablehnung und Ausgrenzung im nicht-indianischen Umfeld, Alkoholmissbrauch oder wirtschaftliche Notsituationen waren bei vielen Künstlern der Grund für schwere persönliche Krisen. Als traumatisch bezeichnen vor allem die älteren den Identitätsverlust, dessen Ursprung sie in den Erlebnissen der Generationen vor ihnen sehen: der Vertreibung und Auflösung von Klan- und Familienstrukturen und dem Zwang, amerikanische Schulen besuchen zu müssen. Die Integrationsbestrebungen, alle Bewohner der USA im "Melting Pot" zu vereinen, das Verbot, die eigene Sprache zu sprechen und daraus folgende Verständigungsprobleme, trugen zum Bruch der ehemals engen Verwandtschaftsbindungen bei.

In Hollywoodfilmen folgte der Stigmatisierung von Indianern als ungebildete Wilde eine Stereotypisierung als brutale Kämpfer, die letztlich immer verlieren. Jeffrey Thomas erinnert sich ungern an seine in der Kindheit tief empfundene emotionale Ablehnung der eigenen Herkunft: "Ich möchte nicht der Böse sein!" Mit diesem Satz habe er seiner Mutter weinend beteuert, nicht mehr länger zu den als böse und als Verlierer dargestellten Menschen gehören zu wollen. Einem Portrait seines Sohnes gab er später den Titel I DON'T HAVE TO BE A COWBOY (Abb. 6).

Das romantisierende, panindianische Gegenbild des "Edlen Wilden" konnte auch nicht als Vorbild dienen, es war undifferenziert und ungeeignet für die Identitätsbildung (J. Thomas, Interview 1997). Der Dialog mit Bildern der Vergangenheit und Gegenwart, die Entwicklung eigener Bildsprachen und Visionen, ermöglichte dem Künstler einen Prozess der Selbstfindung. Der Symbolcharakter der indigenen Bildsprache, narrative Elemente, Zitate und individuelle Botschaften bilden eine Gegenwelt zu Stereotypen und Vorurteilen. Der

Teil I – Kunsttheoretische Positionen

Blick des kundigen Betrachters erkennt Zeichen, vielfältige Erscheinungsformen indigener Identität, die im weißen Amerika kaum wahrgenommen werden.

Die Kenntnis von Mythologie und Geschichte der Irokesen hilft, ihre Bildwerke zu verstehen. Nach Aussagen von Peter Jemison findet innerhalb der Künstlergruppe ansatzweise und von Richard Hill ausgehend ein Diskurs über Funktionen von Kunst als Kommunikationsmittel der Gegenwart statt.

"There we run into a problem with Indian art. In order to understand Indian art – I said understand it and not appreciate it – in order to understand it you have to know something about Indians and most people don't. And most critics don't. We don't have any Indian art critics, for the most part" (Jones, Interview 1997).

Für themenorientierte Ausstellungen setzen irokesische Künstler sich in ihren Werken mit den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Folgen der individuellen Gewinnmaximierung aus zollfreiem Zigaretten- und Benzinverkauf in den Reservationen, Umweltverschmutzung durch die Vielzahl von Tankstellen, Drogenmissbrauch, Schmuggel und Gewalttätigkeiten in ihren Gemeinschaften auseinander. Aber diese Arbeiten werden vorwiegend im Tausch mit anderen Kunstwerken an Freunde weitergegeben oder an Museen verkauft. In irokesischen Haushalten ist gesellschaftskritische Kunst nur selten zu finden (Jemison, Gesprächsprotokoll 2002). Kunstobjekte gesellschaftspolitischer Orientierung zeigen panindianisches, interkulturelles Bewusstsein aus irokesischer Perspektive. So greift Peter B. Jones in seiner plastischen Arbeit HORNS OF A DILEMMA (Abb. 7) das dualistische Prinzip auf und verdeutlicht Leben und Tod, Existenz und Bedrohung in einer Figur mit zwei Gesichtern: Die Folgen aus dem Spielbetrieb der Casinos und der Umweltverschmutzung durch ein dichtes Netz von Tankstellen stellt er den Grundbedürfnissen des Lebens gegenüber.

Carson Waterman (Gesprächsprotokoll 1998), Peter Jones und Peter Jemison bezeichnen wie viele andere Künstler die Mythen als Grundlage für das Verständnis irokesischer Kultur: Dem Variationsreichtum der überlieferten Geschichten entspricht die Vielfalt der künstlerischen Gestaltung und Interpretation. So wie Inhalte im Verlauf der Jahrhunderte adaptiert wurden, verwenden die Künstler visuelle Ausdrucksformen der zeitgenössischen Kunst und manifestieren in ihren Werken Sichtweisen ihrer Generation.

"Everything is tied to history, [...] if you don't know where you've been you won't know where you're going [...] If you follow tradition [...] the Indians will never die out, because it's a basic tenet of lifestyle, philosophy of life that is good and [...] should be kept, and I portray in a lot of my work traditional objects, traditional

Teil I – Kunsttheoretische Positionen

people, traditional things, themes, because it needs to be remembered" (Jones, Interview 1996).

"I consider Native American visual artists to be the late 20th-century counterparts of the storytellers of previous generations. With the increasing loss of language fluency, visual artists become more important as culture bearers" (Jemison, Gesprächsprotokoll 1998).

TEIL II – "ART THAT TRANSCENDS TIME"¹

Schöpfungsmythen in zeitgenössischen Kunstwerken

Mythen können das Sein einer Person und einer Gruppe von Menschen begründen, ihre Handlungen legitimieren. Sie stellen Beziehungen zwischen Vorzeit und Vergangenheit und der politischen und sozialen Wirklichkeit der Gegenwart her, bestätigen die Regeln des Zusammenlebens und lassen soziale Strukturen verständlich werden. Künstler als Vermittler von Inhalten sind zugleich Interpretatoren. Wie sie ihre Welt verstehen, welchen Fokus sie wählen, wird in ihren Werken sichtbar. Schöpfungsmythen der Irokesen, mit den Augen zeitgenössischer Künstler gedeutet, schließen deren individuelle Persönlichkeiten ein. Deshalb sei hier auf die im Anhang zusammengestellten Biografien der Künstler verwiesen; sie spiegeln die Vielfältigkeit der Lebensumstände wieder, die Rick Hill und David Maracle – stellvertretend für viele Künstler – auf das für die Irokesen typische Prinzip der Dualität zurückführen:

"Perhaps it is this kind of duality, faced by most Indian artists in one form or another: born on a reservation but living in the city; raised by Indian parents, but married to a non-Indian; raised by Indian parents of two different tribes and having to choose one to identify with; participating in both traditional and Christian ceremonies – that creates a different kind of person. This new person sees the world very differently. The message of their art should be expected to be a very different take on the ideas of the past as well as thinking that was never before explored by Indians in the past" (R. Hill, Interview 1996).

"Iroquoia is very dualist. There is no intrinsic good and no intrinsic evil within the language, it's all relative to the situation. Within the way the language and the culture is structured, there is a recognized sense that each individual sees things differently" (Maracle/Hill, Interview 1995).

1. Schöpfungsmythen und kosmologische Vorstellungen

In den Mythen der Menschen spiegeln sich Lebenswelten und Vorstellungen von Generationen. Die Geschichten unterliegen einem fortlaufenden Wandel, den historischen, regionalen, gesellschaftlichen und persönlichen Bedingungen der Erzähler angepasst. Inter-

¹ Richard W. Hill in der Ausstellung im National Museum of the American Indian, New York.

Teil II – Schöpfungsmythen

pretationen erfahren sie nicht nur in der mündlichen Überlieferung, sondern auch in Werken der bildenden Kunst. Die Kenntnis der Mythen ist daher eine Voraussetzung für die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst der Irokesen.

"Cosmologies [...] are composite, representing the accumulated explanations of many things by many generations in diverse times" (Hewitt 1903: 136).

Für zeitgenössische Künstler hat das kosmologische Konzept, vor allem der Schöpfungsmythos, grundlegende Bedeutung. Mit der Sichtbarmachung mündlicher Überlieferungen leisten sie einen wertvollen Beitrag zur Manifestierung kultureller Wertvorstellungen, beschreibt Richard Hill diese für ihn wesentliche Aufgabe von Kunst. Überzeugungen, Wertvorstellungen und Alltagskultur der Menschen basieren auf dem kulturellen Erbe, tradiertem Wissen und den oft unbewusst wahrgenommenen Botschaften der Schöpfungsgeschichte. Die mündlich überlieferten Mythen aller Stämme der Liga erhielten verschiedene lokale Ausformungen, wobei unterschiedliche Sprachen und Vorstellungswelten ihrer Erzähler die Darstellungen prägten. In den Legenden fließen kulturelles Gedächtnis, Wissen und Lehren vieler Generationen mit Meinungen und Bedingungen aktuellen Zeitgeschehens zusammen. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bilden so ein gemeinsames Zeitgefüge. Die Art der Rezeption und Interpretation änderte sich immer wieder auch durch fremde Einflüsse und Anpassungen an neue Lebensumstände; dieser Prozess hält die kulturelle Entwicklung auch heute lebendig (T. Hill, Gesprächsprotokoll 2002).

In der Erziehung und Ausbildung von Kindern und Jugendlichen wie auch im Zusammenleben gelten Mythen, versehen mit aktuellen Bezügen, als Lehrstücke für das soziale Verhalten. Dabei variieren die Schwerpunkte und Deutungen. Jolene Rickard (Gesprächsprotokoll 2002) geht in einem Gespräch von über dreißig ihrer bekannten Versionen der "Creation story" aus und bezeichnet Ernie Smith (Seneca, 1907–1975) als Begründer der narrativen bildnerischen Kunst der Irokesen.

"Smith's work set up a narrative that descriptively illustrated many Iroquoian stories, but the creation story became the central thread from the historic to the contemporary. These ideas resonated with stone carvings, baskets, ceramic, painted, photographic and video pieces" (Rickard 1995: 88).

Wie variationsreich inhaltliche Darstellungen einer gemeinsamen mythologischen Vorstellung sind, wird an Niederschriften irokesischer Schilderungen aus einem Zeitraum von etwa einhundert Jahren deutlich.

2. Mündliche Überlieferung und schriftliche Quellen

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts zeichnete der Tuscarora John Napoleon Brinton Hewitt fünf Versionen der kosmologischen Vorstellungen der Irokesen auf. Drei Erzählungen von Vertretern der Onondaga, Mohawk und Seneca wurden 1903 in der Originalfassung mit englischer Übersetzung veröffentlicht (Hewitt 1903). Eine 1984 von irokesischen Autoren verfasste Darstellung wurde als Unterrichtsbuch publiziert (North American Indian Travelling College 1984). Zu Beginn der neunziger Jahre schrieb Sadie Harris im Alter von 77 Jahren gemeinsam mit ihrem Enkel, dem Künstler Edward J. Burnam, ihre Version in Mohawk und Englisch nieder (Harris and Burnam 1994).

Die Schöpfungsmythen der sechs irokesischen Bevölkerungsgruppen unterscheiden sich partiell, beruhen aber auf einem gemeinsamen Weltbild. Der Kosmos ist dreigeteilt in eine obere Welt, die Erde und die Unterwasserwelt. In der oberen Welt leben mit besonderen Kräften versehene mythologische Wesen, die nach Hewitt (1903: 138) die elementaren Vorstellungen verkörpern, beruhend auf dem Prinzip von Transformation und Evolution. Ihr Raum jenseits des Himmels stellte sich als Parallele zur später entstandenen Erdenwelt dar: Pflanzen und Tiere stimmten mit denen auf der Erde überein, ihre menschlichen Bewohner ähnelten den Erdenmenschen und lebten wie sie in einer matrilinearen Sozialstruktur, wohnten in rindenbedeckten Langhäusern und agierten emotional wie die Menschen. Anstelle von Sonne und Mond, die der Erde zugeordnet wurden, gab es einen Baum, dessen Blüten Licht gaben oder Sonnenblumen als Leuchtquelle.

Die obere Welt erscheint in Sue Ellen Hernes Gemälde SKYDOME (Abb. 8) als Gewitterhimmel mit Mondsichel über einem Halbkreisbogen, der das Himmelsgewölbe bildet. In einem von Wolken durchzogenen Himmel schlägt ein Blitz in die als Silhouette erkennbare dunkle Landschaft. Das tiefblaue Wasser ist davon unberührt. Das grafische, weiße Zeichen, zwei horizontale Linien für die Trennung von Erde und Wasser und dem Himmelsbogen mit dem Weltenbaum, verbindet sich mit den expressionistisch erfassten Naturgewalten zu einem Symbol der Weltenteilung in Himmel – Erde – Unterwasserwelt.

"In the creation story, the idea is that there are three levels of experience or existence. In the Upper World, there were these powerful spirits who could travel. In the Sky World, they could move freely between all of these worlds and so sometimes they were here and sometimes they were in the Sky World and it was a fluid movement. It was only when Sky Woman fell from the hole in the Upper World that those borders shifted. They changed and they became more firm and this world became the place for people without power (Rickard, Interview 1996).

John Buck, ein Chief and Fire-keeper der Onondaga, dessen Version Hewitt 1896 auf der Grand River Reservation aufzeichnete, leitete seine Erzählung mit dem Hinweis ein, schon fünf Generationen von Vorfahren hätten sie genau so seinem Großvater berichtet, wie er sie weitergab. Er betonte damit die Authentizität der Geschichte und die grundlegende Feststellung, dass die jenseitigen Wesen existierten.

3. Skypeople – Die Ersten Wesen

Spirituelle Kräfte, den Menschen ähnlich, bewohnten die obere Welt, in der es weder Krankheit noch Tod gab. Das Gleichmaß des Lebens wurde gestört, als die junge Frau des Häuptlings ein Kind erwartete. Einer Traumdeutung entsprechend gruben die Wesen der oberen Welt den lichtgebenden Baum mit seinen Wurzeln aus, und die Frau, *Skywoman*, fiel durch das entstandene Loch in die Tiefe. Vögel und Wassertiere halfen ihr, Lebensraum auf dem Rücken einer großen Schildkröte zu schaffen.

Die älteste Darstellung von Skywoman wurde im 18. Jahrhundert in Frankreich als Kupferstich nach Beschreibungen des Jesuiten Joseph François Lafitau hergestellt, der sich von 1712 bis 1717 in der von seinem Orden gegründeten Indianermission am St. Lorenz Strom im Gebiet des heutigen Kahnawake in Kanada aufhielt. Im Widerstreit zu zeitgenössischen Autoren, die argumentierten, Indianer hätten weder Gesetz noch Religionen oder gesellschaftliche Regeln, stellte er die Theorie des Urmonotheismus auf. Er wollte die Wahrheit der christlichen Religion und die Herkunft der amerikanischen Urbevölkerung aus der Alten Welt belegen. In seiner Begründung verglich er die vorhellenistische Bevölkerung der Antike mit den Kulturen der Indianer und die Himmelsfrau mit einer von Pausanias beschriebenen, auf einer Schildkröte stehenden Venus Urania. Er beschrieb das Leben der Irokesen aus ihren eigenen Bedingungen heraus und zeichnete seine Beobachtungen in der Absicht auf, den Beweis zu erbringen, dass die Indianer religiöse Vorstellungen hatten und an einen Schöpfer glaubten. Seine Wiedergabe der Schöpfungsgeschichte gehört zu den frühesten Aufzeichnungen irokesischer Vorstellungswelt und Geschichte.

Nummer 1 der Illustrationen auf 42 Kupferplatten, die nach Lafitaus Beschreibungen in einem Handwerksbetrieb in Frankreich entstanden, zeigt Skywoman, die von ihrem Mann aus der oberen Welt verstoßen wird (Abb. 9). Unter dem Meeresspiegel ist die Schildkröte dargestellt, auf deren Rücken die Erde entstehen wird. Der Mann, der in den Wolken residiert und die Frau, die er zum Wasser hin verstößt, entsprechen in ihrer Charakterisierung und der Kleidung europäischen Vorstellungen. Beide sind mit einem Gewand bedeckt, das

Teil II – Schöpfungsmythen

dem griechischen Peplos gleicht; die Körperhaltung assoziiert Parallelen zu biblischen Bildwerken der Renaissance zur Vertreibung aus dem Paradies. Die Problematik der "Wirklichkeit von Bildern" wird an diesem Beispiel deutlich: Lafitau gibt eine von Irokesen mündlich erzählte Geschichte wieder und besetzt sie mit Vergleichen zur griechischen Antike und der biblischen Geschichte. Der Kupferstecher, der niemals in Amerika gewesen war, orientierte seine Illustration an den eigenen Vorbildern und an Künstlern der Renaissance, die Vorgänge aus dem Alten Testament vom vorderen Orient in den bildlichen Rahmen zeitgenössischer Architektur und Kleidung verlegten.

Grundlegend ist die Idee der Geburt eines außergewöhnlichen weiblichen Wesens nach einer inzestuösen Verbindung. Mit dem Mädchen treten Krankheit und Tod auf in einer bis dahin vollkommenen Welt; obgleich die junge Frau sich durch Gehorsam und schmerzhaftige Prüfungen bewährt hat, wird sie von ihrem Mann verstoßen, als sie nach jungfräulicher Befruchtung schwanger ist. Eifersucht, projiziert auf das Kind, ist in einer Version die Ursache für die Vertreibung der Frau aus der oberen Welt. Die Wesen der oberen Welt blicken in das Loch, sie sehen nichts als grüne Farbe. Trotz ihrer Abwehr veranlasst der Häuptling seine Frau, sich mit dem Kind auf dem Rücken über den Abgrund zu beugen und stößt sie hinunter. Der Feuerdrache, auf den nach Bucks Version der Mann eifersüchtig ist, gibt der Frau, während sie hinabfällt, mit Maiskolben, Mörser, einem kleinen Gefäß und Knochen etwas mit, das ihr Überleben in einer anderen Welt sichert. Die männlichen Wesen Blitz, Wind und Tiefe Nacht sind im unteren Bereich des Himmels angesiedelt und werden als *otgon*, 'übelbringend', bezeichnet. Sie helfen, den Körper der Frau sanft herabgleiten zu lassen. Barsch und Hecht bieten sich an, schließlich einigen sich die Wesen der oberen Hemisphäre, dass Schildkröte den geeigneten Schutz bietet und treiben den Panzer unter den fallenden Körper. Dort angekommen, beginnt die Frau zu weinen. Die geflügelten Wesen, die zwischen Himmel und Erde leben, die Vögel, die Skywoman auffangen, treten in dieser Version nicht in Erscheinung.

Seth Newhouse, den Hewitt als ein "intelligentes und gebildetes Mitglied des Mohawk-Stammes" charakterisiert (Hewitt 1903: 137), gibt die Vater-Tochter Beziehung und die Abfolge der Geschehnisse bis zur Schwangerschaft der Tochter in gleicher Weise wieder, wie die Erzähler der anderen Versionen. Der Baum, der nach dem Traumerlebnis des Mannes entwurzelt werden soll, wird dabei als eine Art von Wildkirsche definiert, die mit immerwährenden weißen Blüten der oberen Welt Licht spendet wie eine Sonne. Sonne oder Licht bieten Sicherheit, Finsternis ist bedrohlich. Im Gegensatz zu den Versionen von Buck und Armstrong stößt der Häuptling seine Frau ohne Nahrungsmittel in den Abgrund.

Teil II – Schöpfungsmythen

Hinweise auf die Geburt eines Kindes oder Gefühle von Eifersucht werden nicht gegeben. Die Frau fällt durch die dichte Finsternis in die unermessliche Weite blauen Wassers.

Newhouse beginnt seine Erzählung mit der Darstellung der Wesen in der oberen Welt, der "man-beings", deren Sozialstruktur der gesellschaftlichen Gliederung der Irokesen entspricht. Jede *ohwachira*, der Familienverbund, lebt in einem großen Langhaus.

"An ohwachira in its broadest and original sense denotes the male and female offspring of a woman and their descendants in the female line only. In its modern and narrow meaning it is equivalent to family; that is, a fireside group, usually composed of a parent or parents and offspring" (Hewitt 1903: 255).

Das mit besonderen Kräften begabte Geschwisterpaar, das Skywoman jungfräulich gezeugt hatte, war einem Brauch unterworfen, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts fast gänzlich obsolet war: Kinder, die unter besonderen Umständen oder Vorhersagungen zur Welt kamen, waren mit einer speziellen *orenda* ausgestattet, ungewöhnlich starker magischer Kraft. Sie wurden sehr früh von der übrigen Gemeinschaft separiert.

"The occasion of this seclusion was some omen or prodigy accompanying the birth of the child, which indicated that the child was unscanny, possessing powerful *orenda*, or magic power" (Hewitt 1903: 255).

Diese Kinder sollten später wichtige Funktionen in der Gemeinschaft übernehmen. Bis zur Pubertät lebten sie strikt getrennt von den anderen Bewohnern des Dorfes in einem eigenen Haus, betreut von einem ausgewählten Beschützer, mit dem sie sich außerhalb nur im Schutz der Dunkelheit, verborgen hinter einer Maisstrohmaske bewegen konnten. Um das Haus wurden Muster aus den Blüten von Rohrkolben so ausgelegt, dass jeder Versuch, das Areal zu betreten, erkennbar wurde und Eindringlinge abschreckte. Den Begriff *orenda* beschreibt Hewitt in der Einleitung:

"By primitive man all motions and activities were interpreted as manifestations of life and will. Things animate and things inanimate were comprised in one heterogeneous class, sharing a common nature. All things, therefore, were thought to have life and to exercise will, whose behests were accomplished through *orenda* – that is, through magic power, reputed to be inherent in all things" (Hewitt 1903: 134ff).

Unbelebte und belebte Dinge, Naturerscheinungen, Landschaften Tiere, Pflanzen und Menschen gehören zu einer vielgestaltigen Einheit, ihnen wurde Lebenskraft und eigener Wille zugeschrieben, die bestimmt waren durch ihre jeweilige *orenda*, die magische Kraft,

Teil II – Schöpfungsmythen

die allem innewohnt. Diese Kräfte üben grundlegende Kontrollfunktionen aus. Alle Erscheinungsformen, Zustände, Veränderungen und Handlungen wurden als Ergebnisse einer Auseinandersetzung zwischen magischer Potenz und einem "kontrollierenden Geist", einem übergeordneten Willen betrachtet. Nach Hewitts Definition sind "god" und "controller" synonyme Begriffe.

Die ersten Wesen, die Bewohner der oberen Welt, werden von Hewitt als "primal beings", "first beings", "man-beings" oder "anthropic persons" und als in Verbindung zu den Menschen stehend bezeichnet; die drei Erzähler sprechen vornehmlich von "man-beings", in späteren Publikationen heißen sie "skypeople". Einige dieser Wesen sind reine Konkretisierungen von Vorstellungen. Sie gehören zu einer vage umrissenen Gruppe von Wesen, für die eine menschliche Gestalt die typische Erscheinungsform war. Tageslicht, Erdbeben, Winter, Wind, Luft, Medizin, Wachstum und Blüte sind einige der Beispiele dieser Personifikationen. Die als "beast gods" beschriebenen Kräfte, Wesen, Tiere, Pflanzen, Bäume, Felsen, Flüsse, die in einem direkteren Bezug zur menschlichen Existenz standen, treten in der Mythologie später auf. Die Kräfte, über die sie verfügten, konnte sich ein Mensch aufgrund der eigenen *orenda* aneignen (Hewitt 1903: 135).

Der Begriff *oñgwe* bezeichnet im neueren Sprachgebrauch 'Menschheit, Mensch, menschliches Wesen, einen Menschen, eine Person'. Ursprünglich bedeutete es "primal-being" oder "man-being", höhere menschenähnliche Wesen, begabt mit außergewöhnlichen Kräften und mit für ihre jeweilige Verkörperung charakteristischen Attributen versehen. Erst seit der Differenzierung der Arten und der Unterscheidung in reale und geistige Formen des Lebens wurde es notwendig, diese höheren oder ersten Wesen getrennt zu betrachten. Das Wort *oñwe* ('wirklich, genuin, eingeboren, original implizierend') wurde mit *oñgwe* verbunden, dem 'realen, ursprünglichen, eingeborenen Menschenwesen' und reduzierte sich schließlich auf die Bedeutung *oñgwe-oñwe* für 'Mensch' (Hewitt 1903: 141). Unter welchen Umständen die Unterscheidung zwischen dem realen Menschenleben und seiner Entsprechung im Bereich der Mythen und Legenden vorgenommen wurde, wird von Hewitt nicht erläutert.

Allen drei Versionen des Schöpfungsmythos wird die Aussage vorangestellt, dass es in der oberen Welt weder Leiden noch Krankheit und Tod gab, die erst mit der Geburt eines Mädchens aus der Verbindung eines Geschwisterpaars auftreten. Auch die Schwangerschaft dieser Tochter führt zu Misstrauen, Eifersucht und Krankheit ihres Mannes. Er will sich davon befreien und erkennt im Traum die Wünsche seiner Seele. Die Traumdeutungen innerhalb der Dorfgemeinschaft weisen den Weg zur Heilung. Seinem Wunsch entsprechend entwurzeln die anderen "man-beings" den lichtgebenden Baum.

Teil II – Schöpfungsmythen

Damit wird der Zugang frei zu einer tieferliegenden Welt. Alle Bewohner des Dorfes blicken in das entstandene Loch, gemeinsames Wissen und Handeln werden betont. Der Häuptling stößt seine Frau, die Verkörperung der unheilvollen Geschehnisse, in den Abgrund, sie wird aus dieser Gemeinschaft eliminiert und die Zerstörung in der oberen Welt verhindert. Der Baum wird wieder eingesetzt, der Weg zur oberen Welt ist verschlossen, das Leben dort verläuft ungestört weiter.

Skywoman verkörpert die Verbindung zwischen der oberen und mittleren Welt. Sie durchbricht im Fallen die Dichte der tiefen Nacht, zukünftiges Leben in sich tragend, aber auch den Keim von Krankheit, Sterben und Tod. Neues Leben entsteht, indem übernatürliche Kräfte in den Körper der Frau eindringen. Mann und Frau tauschen Atem aus oder der Wind haucht Leben ein (Hewitt 1903: 167–168, 270–271, siehe Anhang). Hewitt erläutert die Betonung der parthenogenetischen Empfängnis mit dem Hinweis, dass dies immer wieder zu wörtlich genommen werde; Befruchtung durch Wind oder Geist sei eine Metapher, so alt wie die frühesten Philosophien der Menschen; dieser Idee liege die Erfahrung zugrunde, dass der Atem die Voraussetzung für jede Form von Leben ist (Hewitt 1903: 184). Zum physischen Körper des Menschen gehört die immaterielle Ebene des Geistes, der frei von körperlichen Bindungen ist. Wind und Luft werden als männliche Wesen beschrieben, wie Blitz und Donner können sie in ein weibliches Wesen eindringen oder ihre Vaterschaft geistig übermitteln. Atem und Leben bedingen einander naturgemäß. Die Fähigkeit Atem zu verleihen, stellt eine übernatürliche Kraft dar, die nur Wesen aus der oberen Welt besitzen. Sie sind demnach nicht auf eine körperliche Vereinigung angewiesen.

In allen diesen Darstellungen geschieht etwas mit Skywoman, sie handelt nie selbst. Hilfe zum Überleben in der anderen Welt bieten ihr der Feuerdrache (Armstrong in Hewitt 1903: 224) oder ihr Mann (Buck in Hewitt 1903: 176) mit der Gabe von Maiskolben, Fleisch und Schösslingen. In der Version der Mohawk findet sie diese Dinge vor, nachdem sich die Erde für Skywoman ausgebreitet hat. Tierwesen fangen sie auf, Biber, Otter und Bisamratte opfern sogar ihr Leben für sie. Der Hirsch gibt ihr Nahrung mit seinem Fleisch. Mit der Entwicklung der Erde auf dem Rücken der Schildkröte verändert sich die Rolle von Skywoman als passives weibliches Wesen. Sie benennt Dinge und gründet damit ihre Existenz. "Die Übersetzungen, neueren Versionen der Schöpfungsgeschichte zeigen die patriarchalische Perspektive der Autoren und Erzähler", erläutert Shelley Niro; ihrer Meinung nach war Skywoman eine starke Frau, die – neugierig auf die andere Welt – selbst Entscheidungen traf (Gesprächsprotokoll 2003).

Teil II – Schöpfungsmythen

Mythologische Figuren nicht erzählend zu beschreiben, sondern zum Gestaltungsthema von Kunst zu wählen, betrachtet Peter Jones als Zeichen der Anpassung an veränderte gesellschaftliche Bedingungen, eine Adaption euroamerikanischer Kultur, die eine künstlerische Metasprache erlaubt. Indem er seine keramischen Skulpturen als "unbelebte Dinge, entstanden aus belebtem Material, haltbar gemacht mit der Kraft des Feuers" definiert, schließt er die von Hewitt (1903: 8) beschriebene Betrachtungsweise ein, dass alle Dinge eine ihnen innewohnende Kraft besitzen, und er unterscheidet Kunst und Natur.

Peter B. Jones erlebte schon als Kind die Faszination der Verbindung von Ton – als Produkt der Erde – und Idee, dem geistigen Produkt, das zur individuellen Gestalt wird. Er hatte selbst "an verborgenen Plätzen in der Reservation das lebendige Material gefunden, das mit den Kräften des Ortes und der Natur behaftet ist" (Gesprächsprotokoll 2002). Seine Arbeiten sind Beispiele einer zentralen Position im zeitgenössischen Kunstschaffen der Irokesen.

"The arts, I think, (are) replacing language as a method of telling stories, keeping the legends alive, the myths, everything. And even depicting the life-styles of Native Americans today. [...] If you follow tradition, the Indians will never die out, because it is a basic tenet of lifestyle, philosophy of life that is good and it is something that is worthwhile and should be kept. I portray in a lot of my work traditional objects, traditional people, traditional things, themes, because it needs to be remembered" (Jones, Interview 1996).

Die SKY PEOPLE (Abb. 10), zwei einzelne Figuren, sind aus Tonplatten aufgebaut und innen hohl. Die Körper, auf leicht abgeflachte Zylinder ohne Gliedmaßen reduziert, sind geschlechtlich undifferenziert. Glatte, übergroße Köpfe mit plastisch detaillierten Gesichtern beherrschen fast ein Drittel der für menschliche Maße ungewöhnlichen Proportion. Bewusst als Bedeutungsperspektive konzipiert, wird die Ausdruckskraft gesteigert durch die detaillierte Ausarbeitung der Gesichter. Die mit einer blauen Mattglasur und weißem Überzug lasierend gestaltete Oberfläche der Körper hat eine große Auflagefläche und wirkt dadurch sehr massiv. Zwei unglasierte Tonwülste bilden den Sockel der kleineren und teilen den Korpus der größeren Figur. Die polierten Köpfe, mit dunkler Engobe bemalt, kontrastieren zum glasierten, farbigen Körper. Dem blauen Himmel ist der Körper zugeordnet, der Erde entsprechen die rohen Scherben von Sockel und Wülsten. Die Augen beider Gesichter sind geschlossen, die Münder halb geöffnet. Anhand der zeichenhaften Attribute ist die größere der beiden Figuren als Skywoman zu erkennen: Sie hat Sternzeichen nur am Hinterkopf, die Federn auf dem Körper weisen auf die Wildgänse, die ihren Sturz aus dem Himmel auffangen, der Himmelskörper ist von Ton-Erde-Wülsten

Teil II – Schöpfungsmythen

durchbrochen. Das männliche Wesen trägt die Sternzeichen sichtbar als weiße, punktförmige Einkerbungen auf dem blauen (Himmels-)Körper, am Kopf deuten schwarze Flecken auf Krankheit, entsprechend der Darstellung im Schöpfungsmythos. Als "man-beings" sind die Figuren Teil der oberen Welt, haben jedoch eine spirituelle Bindung an die Erde und ihre Bewohner. Dies wird in der nach oben gewandten Kopfhaltung, den geschlossenen Augen und dem meditativen Gesichtsausdruck vermittelt. Bewegungsunfähig, ohne Gliedmaßen, liegt ihre Kraft ausschließlich im Bereich des Geistes, der Gedanken und Visionen.

"These are two in a series of ten Sky People 'effigies'. They are a 'sky scape,' depicting celestial images such as stars, lightning, or the blue sky" (Iroquois Indian useum 1990: 14).

Jones wird häufig gefragt, wessen Portrait auf die Gesichter seiner Figuren übertragen ist, er selbst wird in ihnen wiedererkannt, doch er lehnt eine Zuordnung ab:

"It is everybody I know and everything I know. People ask me 'Is that someone you know?' I say 'It is everybody I know. Everywhere.' I do the faces first and then whatever the face suggests to me is what it becomes. Unless I have a specific idea and I know exactly what I want to accomplish. Otherwise I just sit down here with a lump of clay and start working. Do the face and the rest follows" (Jones, Interview 1996).

Viele irokesische Künstler betrachten die bildliche Darstellung von Mythen als visuelle Kommunikationsform, die der mündlichen Überlieferung gleichzusetzen ist. Auch Arnold A. Jacobs möchte mit seinen Gemälden den jüngeren Generationen Bedeutung und Wurzeln ihrer Kultur vermitteln. Dabei bildet der Schöpfungsmythos einen Schwerpunkt, dessen Umsetzung mit malerischen und grafischen Mitteln Jacobs in vielen Varianten bearbeitet hat. Ein Gemälde ist für ihn mit einem hohen Grad an Identität verbunden und deshalb unverkäuflich: Es zeigt Skywoman im Moment des Sturzes aus der oberen Welt in das Wasser, die untere Welt, aufgefangen von Wesen, die sich zwischen den Ebenen bewegen können und ihr helfen die Erde zu schaffen (Abb. 11).

Jacobs hat den amerikanischen Kontinent in Gestalt einer Schildkröte gemalt. Skywoman stellt die Verbindung von Himmel und Erde, zwischen der Menschheit und der transzendentalen Welt dar. Sie ist schwanger und hat Samen aus der anderen Welt in ihrer Hand, sichtbare Zeichen von Fruchtbarkeit. Vier Wildgänse tragen Skywoman auf ihren Flügeln, mit den Händen hält sie sich am Gefieder zweier Wildgänse fest, die über ihr fliegen. Die Bisamratte am Fuß des Schildkrötenpanzers holt Erde aus der Unterwasserwelt,

Teil II – Schöpfungsmythen

ist ein Sinnbild für die Tierwesen der Erde und des Wassers, die Wildgänse verkörpern die Tierwesen des Himmels. Einen Hinweis auf die Flüsse und Ströme, die im Erdreich verborgen oder sichtbar sind, stellt der verzweigte Schwanz der Schildkröte dar. Die Hervorhebung der großen Seen deutet auf das Gebiet der Irokesen, das östliche Waldland.

Zum differenzierten Blau des Wassers, einer kalten Farbe, kontrastiert die warme Kolorierung der lebendigen Wesen in komplementären Farbabstufungen. Den Sturz aus der oberen Welt deuten die fliegenden, langen schwarzen Haare an und die im Luftzug wehenden Fransen ihrer Kleidung. Die Körper der Wildgänse und der Frau bilden eine farbliche Einheit, mit hellen Ockertönen als Gefieder und Lederkleid und dunklem Kontrast an Kopf und Schwanz der Vögel sowie Skywomans Haaren. Die lichthelle Federzeichnung am Gefieder, weiche Lichtreflexionen auf dem Panzer der Schildkröte und der diffus beleuchtete Frauenkörper deuten auf eine oberhalb liegende Lichtquelle. Räumliche Tiefe erhält das Gemälde durch Überschneidung und die perspektivische Verkleinerung der zwei unterhalb fliegenden Wildgänse.

"I also hoped that my paintings would give visions to the younger generations of my people, as to the meaning of their culture.

One such painting, done in 1981, entitled SKYWOMAN DESCENDING GREAT TURTLE ISLAND, illustrates the story of Creation when Skywoman fell through a hole in the Skydome to the water below where only waterbirds and water animals lived. Geese flew up and formed a cushion with their wings, as she was pregnant at the time. A giant turtle offered her back for support and lowered her there. So goes the legend. However, my painting uses that part of the story with her descending, and looking at North America as being abstractly turtle-shaped. This painting was done to justify why our people refer to the North American continent as 'Great Turtle Island.'

The Sky and Turtle were done using acrylic paint to create depth, as acrylic has no shine. The birds and figure were done in oil to catch the light and create the illusion being closer to the viewer" (Jacobs in Kasprzycki et al 1998: 61).

Er kompensiert im Wiederbeleben der Mythen traumatische Erfahrungen seiner Kindheit, vor allem familiäre Konfliktsituationen. Die Eltern waren als Kinder in der Reservationsschule gezwungen worden, ihre eigene Sprache und Kultur zu vergessen. Nach ihrer Rückkehr konnten sie mit ihren Verwandten nicht mehr kommunizieren, sie waren ausgeschlossen von der Gemeinschaft. Der Entwurzelung folgten Isolation und persönliche Krisen. In der Reservation gab es kein Bewusstsein für den Wert indigener Kultur. Der Verunsicherung in Kindheit und Jugend begegnet Jacobs mit einer starken Bindung an die Überlieferungen seiner Vorfahren. Künstlerische Arbeit bedeutet für ihn die Erschließung von Wissen über die

Teil II – Schöpfungsmythen

eigene Kultur. Die Sprache seiner Bilder ist ein Ersatz für den Verlust der verschiedenen irokesischen Sprachen.

"Through past government policy, I almost lost the full spirituality of my roots. After working at commercial art for eighteen years, I wanted to return to those roots, having learned from experience that there was a need for visual images which would show our culture. So I started my own gallery and using my upbringing in the traditional Longhouse teachings as my inspiration, I started painting what my culture means to me" (Jacobs in Kasprzycki et al 1998: 61).

Entgegen der figürlichen Interpretation des Schöpfungsmythos entwickelte Jolene Rickard ihre Installation SKYWOMAN'S REALITY als ein intellektuelles Konzept, das Mythos, Tradition und individuelle Biografie vereint. Das Land als Lebensraum für die Menschen stellt für Jolene Rickard die zentrale Thematik ihrer künstlerischen und politischen Arbeit dar. Sie übersetzt die Schöpfungsgeschichte in Zeichen und Symbole einer zeitgenössischen Bildsprache. Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen in einer Installation, in der das Licht zur zeitlich übergreifenden Dimension wird.

"The creation story predates the consciousness of peace or the Great Law. Iroquois history is broken up in three ways. [...] there's predominantly the central creation story, it seems like we went through this. Then, [a] stage of debauchery where we did have blood feuds and so forth, so that's what tore our communities apart. Then the Peacemaker came [...] amongst our people and it was the Peacemaker's consciousness of peace that I think marks the beginning of modern Iroquois or this era of peace.

In the creation story, the idea is that there are three levels of experience or existence. In the Upper World, there were these powerful spirits who could move freely between all of these worlds and so sometimes they were here and sometimes they were in the sky world and it was a fluid movement.

It was only when Sky Woman fell from the hole in the Upper World that those borders shifted. They changed and they became more firm and [...] this world became the place for people without power.

Then there are spirits with power and spirits without [...] power. We had to negotiate the power with the upper world and we do that through ceremony and we [...] let them know that we are thinking about them, that we are seeking their guidance, that we are talking to them, with the ultimate of course being the Creator. So there is this idea of a central spiritual being. I have never found direct reference that this spiritual being was genderized. That's kind of a misnomer in a number of the literature, the 'he'-construct of what this is. I don't have a mental picture of visualization of what the Creator looks like. In our language, in Tuscarora, it's *Orenda*, which is similar to 'The Great Mystery.' In most of the Iroquois languages, there isn't a visualization or a specific mapping of what that is" (Rickard, Interview 1996).

Teil II – Schöpfungsmythen

Drei Existenzebenen werden in der Installation räumlich erfahrbar (Abb. 12): Die Perspektive des Betrachters, zwei Ovale, die mit Spiegeln endlose Ferne zwischen den beiden Welten suggerieren, und der Lichtraum, der die Weite der Ebene zwischen Erde und Himmel symbolisiert. Die Form der runden Lichtkästen ist dem Wurzelloch in der oberen Welt nachempfunden, durch das Skywoman hinunter blickt, bevor sie ins Nichts fällt. Jeder Lichtkasten ist mit einem Geflecht von biegsamen Ästen umgeben. Diese deuten auf den Lebensbaum und sein Wurzelwerk, durch dessen Öffnung die Höhlung entstand. Die roten Ruten wurden im Frühling als Medizin zur körperlichen und geistigen Reinigung benutzt und weisen auf die Verantwortung eines sorgfältigen Umgangs mit dem Land.

"There's a series of three hoops that are [...] welded hoops and they're laid on the floor. They're like four feet in diameter, so they're big. And there's Plexiglas in them [...] this is a transparency and they light up. You can look down into them. This is the image of my eyes and my daughter's eyes. I've wrapped these things with a Red Ocre, like a vine. It's the one that they say the Creator uses when you step out of line. It gives you three gentle taps with the red whip. So I've wrapped this piece in this. The light box is underneath. This piece has a reflective mirror on top of it, when you look into it, you see yourself as well. So the concept of this piece is the idea of what happened to Sky Woman when she was in the Upper World and she was looking over into this world. What did she see? [...] We have to look into the hole again and imagine what our world can be" (Rickard, Interview 1996).

Der Perspektivenwechsel zwischen der Blickrichtung des Betrachters und dem Auge, das auf ihn zurückblickt, stellt eine direkte Verbindung zwischen Skywoman und den Menschen her. In dem Leuchtkasten SKYWOMAN LOOKS INTO 21ST CENTURY blickt ein Auge durch die trockene, ausgelaugte Erdkruste nach oben. Rickard kritisiert mit dieser Fotocollage zum einen die über Jahre angewandten Monokultur, die den Boden unfruchtbar machte, und betont zum anderen – mit dem Auge ihrer Tochter – die Verantwortung, die jede Generation gegenüber den Nachkommen hat. Die Parallele von Skywoman und dem Auge eines Mädchens, das im 21. Jahrhundert die weibliche Linie ihrer Vorfahren weiterführen wird, ist ein Hinweis auf die Matrilineage.

Dem gegenüber visualisiert die Künstlerin mit SKYWOMAN FALLS ON PATRIARCHY eine maskulin orientierte Gegenwart. Auch diese Collage suggeriert mit dem überlagernden Auge die Sichtweise von Skywoman, diesmal aus der Perspektive von oben.

"The skyscrapers of Buffalo, New York, are a metaphor for the ideas of patriarchy that is reinforced through their phallic structure. A clothing advertisement that reads: 'Eagleson's Big and Tall for Men' only confirms that the urban landscape is

Teil II – Schöpfungsmythen

dominated by men. This work juxtaposes patriarchy and matriarchy and symbolizes the meeting between the Iroquois and the colonists. Iroquoian women were seen as the social and political backbone of their society. A position that was contrary to the patriarchal ideology practiced by the European colonists. Over the years our social structure has been weakened through oppressive measures" (Hill 1997: 26).

Skywoman blickt als Angehörige der "Ersten Wesen" von oben auf das architektonisch überladene Land und schaut als Mutter Erde, den Menschen zugeordnet, aus dem vernachlässigten Erdreich den Betrachter direkt an. Der Appellationscharakter beider Bilder ist für die Künstlerin identisch mit der Aktualität ihrer Schöpfungsgeschichte und der eigenen Biografie.

Wie Jolene Rickard hat Shelley Niro, in Kanada in direkter Nähe zur Six Nations-Reservation lebend, den regionalen Rahmen überschritten und nimmt kreativ an globalen künstlerischen Auseinandersetzungen teil. Beide Frauen sind an weltweitem Kulturaustausch beteiligt und tragen das Gedankengut ihrer Vorfahren in zeitgenössischer Bildsprache weiter. Jeffrey M. Thomas sieht in den beiden Künstlerinnen die Verkörperung der Rolle indigener Künstler als Entdecker (J. Thomas, Gesprächsprotokoll 1997).

Mit Skywoman als moderner junger Frau in Jeans verleiht Shelley Niro der mythischen Figur lebendige Aktualität. Die fotografische Reihe der FLYING WOMAN (Abb. 13) ist eine Auseinandersetzung mit der Frage nach Identität und den traditionellen spirituellen Werten indigener Kultur in einer zunehmend materialistischen Weltsicht. Die zentrale Figur der Reihe trägt kurze Jeans, ein ärmelloses dunkles Oberteil und ist barfuß, ihre langen Haare fallen über die Schulter. In einer Haltung wie nach dem Sprung aus großer Höhe scheint sie zu schweben. Aus unterschiedlichen Perspektiven abgebildet und mehrfach addiert, wird ihre Figur in manchen Versionen in ein Muster integriert, bei dem die ursprüngliche Fotografie erst bei genauer Betrachtung wahrgenommen wird. Wolken, fotografiert oder in Form heller, punktierter Linien, bilden den Hintergrund. Die Arbeiten sind alle symmetrisch, einer Konzeption von Muster und Wiederholung folgend. Diese Struktur ruft ein Gefühl von Harmonie und Balance hervor, das die Künstlerin als irokesisches Grundprinzip beschreibt und in ihrer Arbeit anstrebt. Die hellen punktierten Linien zitieren die Muster der Glasperlenapplikationen auf Tuchstoffkleidung des 18. und 19. Jahrhunderts. Der Titel nimmt auf die mythologische Figur von Skywoman Bezug, die in der jungen Indianerin präsent wird. In moderner Alltagskleidung bewegt sie sich schwerelos im Bildraum und verbindet überlieferte Geschichten und Gegenwart. Nach Zywochenko (1997) betont Niro mit dieser Serie die Aktualität der Mythologie und ihre zeitgenössische Erscheinungsform. Vor allem charakterisiert sie indianische Frauen als selbstbewusste, unabhängige Personen,

Teil II – Schöpfungsmythen

die nichts gemein haben mit den stereotypen Vorstellungen einer untertänigen "Squaw" oder hingebungsvollen indianischen "Prinzessin".

Niro benutzt bewusst das Medium der Fotografie, mit dem in scheinbar dokumentarischer Ablichtung von Personen und Gruppen ein wesentlicher Beitrag zur Vorurteilsbildung statt gefunden hat. Sie verwendet diese Technik in freier künstlerischer Gestaltung und betrachtet ihre Arbeiten gern als Skulpturen, die sich in mehreren Schichten zu einer plastischen Wirkung verdichten. Von perspektivischen Regeln unabhängig, gewinnen die Bildräume eigene Dimensionen. Fragen nach Authentizität und Realitätsebenen werden damit unbedeutend. Skywoman wird zum Bestandteil heutigen Lebens, schwebt über Demonstrationen und Powwows, in Träumen und in der Vorstellung jeder einzelnen Frau, die sich dieser mythologischen Wurzeln bewusst ist (Zywotchenko 1997: 2–8).

"My work gets created through cultural identity. I don't start off saying, I'm going to make something with an Iroquoian look to it. But those elements impose themselves on my work. In the end it has an enormous impact, and my own identity seeps with this cultural construct. In the beginning I was very aware of my role as an artist. creating work that would reflect a feminine cultural identity. In the past, I wanted to create opposing views of how Indian women were seen. By playing with what was already there I could deconstruct and invent new personalities. In the end, I came back to what is culturally embedded. I present images that speak loudly of Indian women who happen to be Iroquois" (Niro 1998: 112).

Während Shelley Niro immer in engem Kontakt mit ihrer Familie und der Reservation arbeitete, entschieden sich andere irokesische Künstler nach Kalifornien zu gehen. Edward Burnam, der in Akwesasne aufgewachsen ist, hält intensiven Kontakt zu seiner Familie aufrecht. Er hat seine Großmutter gebeten, ihre Version der Schöpfungsgeschichte gemeinsam mit ihm aufzuschreiben. Sadie Harris (geb. 1917) ist ein angesehenes Mitglied des Ältestenrates in Akwesasne. Bei den zahlreichen Zeremonien, an denen sie teilgenommen hat, erlebte sie viele irokesische "Storyteller" und hörte deren Varianten der Schöpfungsmythe. Auf ihrer Erzählung in der Sprache der Mohawk und gemeinsamen Gesprächen beruhen Burnams englische Aufzeichnung der Schöpfungsmythe und seine Deutungen.

4. Wie die Erde geschaffen wurde

The Earth When It Was Created
In the sky land it is told they lived there, this
United spiritually and they were waiting for a child
to be born

Teil II – Schöpfungsmythen

she had a dream the woman that
it is necessary that this tree a magnificent tree
must be uprooted.
So the husband uprooted the tree this magnificent tree
a large hole, a void was created in the sky
and it became obvious that all else was water
as far as one could envision. On the tree limb
she was holding the woman as she leaned over
to enhance her vision, she was greatly surprised at
what she beheld no she could not deny it
she began to fall
holding within her a handful of seeds.
Animal beings of the water and beings of flight
they saw her that she was falling they reasoned
it is necessary that we guide her fall so
the geese arose in flight and
they caught her. As for the animal beings and
the winged beings they dove beneath water
to look for earth
Muskrat he found it and turtle
she said "on my back put it on the mud."
she landed there on her feet the woman
her footprints there she planted the seeds
she carried the beginning from which they came
the trees that now grow on earth mother
there also she was born a female
that the west wind joined in spiritual wedlock.
(Harris and Burnam 1994: 8–9)

Für Burnam, der als Künstler und Hochschullehrer in San Francisco arbeitet, bilden die Kenntnisse der Großmutter und ihre Meinung zur zentralen Bedeutung der Mythen eine Grundlage seiner eigenen Forschung und Lehre an der Universität; er möchte, dass die Ausführungen zur Schöpfungsgeschichte der Mohawk als "authentische Interpretation der Fundierung der Irokesen auf der Mythologie" betrachtet werden. Interviews mit Sadie Harris und Gespräche mit Oren Lyons, einem international tätigen Mitglied des Ältestenrates der Onondaga, sind die Basis für Interpretationen zur Schöpfungsgeschichte. Für Burnam bedeutet die Mythe "im allegorischen Sinn eine kollektive Interpretation der natürlichen Lebensbedingungen als Grundlage des Zusammenlebens. Ein großes, gemeinsames Rätsel, das es immer wieder neu zu entschlüsseln gilt". Er glaubt an eine vorausschauende Absicht der Vorfahren, ihren Nachkommen unabhängig von Zeitgrenzen eine Definition der Realität zu geben. Diese kann in der von historischen Zeiten losgelösten Mythe gefunden werden. Die Fähigkeit, die eigene Realität zu definieren, beruht auf den Erfahrungen der

Teil II – Schöpfungsmythen

Vorfahren, nicht auf den Vorstellungen und Bedürfnissen einer dominierenden weißen Gesellschaft (Harris and Burnam 1994: 8; Burnam, Gesprächsprotokoll 1997). Mit diesen Thesen wird deutlich, welcher hohe Stellenwert der Mythologie und oralen Tradition beige-messen wird.

Das grafische Blatt mit dem Titel ANCESTOR (Abb. 14) ist eine Ideencollage, in der Technik einer Aquatinta Radierung mit Kaltnadel und Ölpastellzeichnung. Als grafische Struktur bildet die Frottage einer Holzmaserung den ovalen Körper eines alten Mannes. Im Mittelpunkt des Bildes und der Figur steht, als tragendes vertikales Bildelement, eine mit dem Kiel nach oben deutende Feder, deren Struktur und Zeichnung eine Adlerfeder assoziiert, gleichzeitig aber wie eine übergroße Krawatte wirkt. Eine Feder ragt hinter dem rechten Ohr weit nach hinten vor einer schemenhaft gezeichneten Beilklinge. Dichte ockerfarbene Diagonalen mit wenigen roten Farbpartikeln überlagern die Holzstrukturen und reduzieren den Körper in seiner plastischen Wirkung. Die Farbe der Ölpastellkreide ähnelt bemaltem Leder. Feine Umrisslinien begrenzen die kernplastische Figur wie einen Umhang. Kaum erkennbar ist in der Höhe des Oberkörpers ein umlaufendes Linienornament angebracht, das wie ein zeichnerisches Dokument ein Haus und zwei Menschen in Bewegung darstellt. Der geschorene Kopf des alten Mannes ist transparent, Grautöne modulieren das Gesicht. Ein steil aufragender Haarkamm über dem kahlen Schädel im Stil einer sogenannten Irokesenfrisur erinnert an Sagittalkammfrisuren, bei denen der Kamm mit künstlichen Haarteilen betont wird.

Symbole der Elemente Erde (Holz) und Luft (Feder) stehen für Diesseits und den Weg zum Jenseits, für Leben und Tod. Attribute vergangener und gegenwärtiger Zeit, der traditionelle Haarschmuck, das Beil und die Krawatte, weisen auf den Akkulturationsprozess der Ahnen und die Gleichzeitigkeit von Tradition und Gegenwart. Wie den SKYPEOPLE von Jones fehlt auch der Verkörperung des ANCESTOR jede Beweglichkeit, Arme sind nicht sichtbar. Gegenüber dem massiven Körper, der wie ein Totenbündel eingeschnürt ist, wirkt das transparente Gesicht sehr fragil, gehalten von den Federn. Der Blick ist vom Betrachter abgewandt auf ein unbestimmtes Ziel gerichtet.

Burnam nennt drei Themen, die seine künstlerische Arbeit bestimmen: einmal die enge Bindung an seine Familie und die Gruppe der Mohawk, bei denen er aufgewachsen ist; dann seine Beziehung zur Natur, die im urbanen Lebensraum fehlt; und schließlich die Verbindung zur geistigen, spirituellen Welt. Drei Ebenen bestimmen seine Vorstellungen: das übergeordnete Jenseits, die reale gesellschaftliche Lebenswelt und das eigene Ich mit der Frage nach Herkunft, Vergangenheit und gegenwärtiger Position.

Teil II – Schöpfungsmythen

Die physisch nicht erreichbare Nähe zur Vergangenheit sucht er über ältere Personen zu finden wie den "Faithkeeper" der Onondaga, Oren Lyons, oder Vorfahren, die er von Fotografien kennt.

"I was first concerned about how I could connect myself with my grandfather through my artwork. Early images are of him and his Iroquois lacrosse team in the early part of the century. The actual process of working with images from him served to remind me of my early connection with him. It is this connection that enabled me to move further into the investigations of where I come from and how that relates to where I am. This relationship as explored through print facilitated my identification with my past as it reflects my present" (Burnam in Kasprzycki et al 1998: 117).

Burnam will Inhalte und Symbole vermitteln, Botschaften sichtbar machen. Im kreativen Prozess sieht er die Transformation eines gedanklichen Konzeptes in etwas Greifbares, ein Kunstwerk, eine bildliche Darstellung. Denjenigen Menschen, die keine Visionen haben, dient der Künstler stellvertretend als Medium, er setzt visionäre Vorstellungen in manifeste Bilder um. Sein Körper ist das Kommunikationsmittel der spirituellen Wirklichkeitsebene.

"In essence, an artist can use the body as interpreter of the spiritual reality thus creating an image" (Burnam, Interview 1997).

Im Körper als Ort der Bilder findet ein Transformationsprozess auch in Träumen statt.

"The dream may be the innate release mechanism that is inherent in the collective consciousness of the tribe. The dream exists as a transcendental vehicle of the tribal soul, helping human transformation into environmental realities" (Burnam, Interview 1997).

Burnams mythische Figuren der spirituellen Welt sollen Zeichen in dieser Welt sein. Mit der Analyse der Schöpfungsmythe skizziert Burnam eine Reise mit dem Ziel der Selbsterkenntnis. Auf dem Weg zur Selbstfindung ist die Begleitung von Älteren notwendig, die Verhaltensmuster und Erfahrungen übermitteln, Regeln und deren Bedeutungen weitergeben und bei der Suche nach den historischen Wurzeln helfen. Dem Rat eines dieser Begleiter und der eigenen inneren Stimme folgend, kann der Mensch seine gegenwärtige Realität erkennen (Harris and Burnam 1994: 8–11). In der Figur des ANCESTOR realisiert Burnam eine solche Vision, charakterisiert einen Ahnen mit typischen Attributen indigener Kulturen: Federn, Haarkamm, Lederbündel. Der Hinweis auf europäische Kultur mit einer Feder als

Teil II – Schöpfungsmythen

überdimensionale Krawatte, ist übermalt, gleichsam eingebunden in die Schichten der eigenen Kultur.

In der Schöpfungsgeschichte wird die physische und spirituelle Existenz aller Wesen und der Natur – Land, Felsen, Flüsse, Bäume, Pflanzen, Tiere und Menschen – als gleichwertig angesehen. Skywoman war schwanger, als sie aus dem Himmel stürzte. Ihre Tochter gebar nach der Vereinigung mit dem Hauch des Westwindes Zwillingssöhne, die in ihrer Gegensätzlichkeit die Balance in der Natur darstellten. Sie verkörpern die sich entsprechenden Hälften in der Schöpfung: positive und negative Kraft, Tag und Nacht, Sommer und Winter, Wachsen und Sterben. Die Grundform menschlicher Existenz entspringt der Dualität der Natur von spiritueller Schöpfungskraft und physischer Energie. Die Entstehungsgeschichte ist auch ein Hinweis auf die bedeutende Rolle der Frau. Das wesentliche Symbol der Schöpfungsmythe ist Skywoman. Sie fällt in eine Welt, die sie im Traum gesehen hatte. Die Samenkörner, Zeichen zukünftigen Lebens, reißt sie mit sich, hält sie während ihres Sturzes fest in der Hand. Traum und Realität fallen beim Übergang von der einen zur anderen Welt zusammen.

"Creation is about life, spiritual and physical, and the balance of this force is nature. Then the essence of the story as it affects the human is the result of the cooperation of the spiritual world (Sky Woman) and the physical creation of the earth (Tree of life and the Animal beings) and the wind that gave birth to the daughter, who gave birth to the balance of nature" (Harris and Burnam 1994: 9).

Auf die Verbindung zu den Ahnen weist in der Schöpfungsgeschichte der Traum. Träume haben in der Vorstellungswelt der Irokesen sowohl für das Individuum als auch für die Gemeinschaft hervorragende Bedeutung. Sie werden einer eigenen Realitätsebene zugeordnet und als Wünsche der Seele und der Geistwesen betrachtet, Verborgenes tritt in ihnen zutage, Konflikte können bewältigt werden. Träumeraten ("dream guessing") ist Bestandteil von Zeremonien und Heilungsritualen. Unter den indigenen Völkern Nordamerikas sind die irokesischen Vorstellungen zu Traumerlebnissen aufgrund ihrer Parallele zu psychoanalytischen Traumtheorie heute wahrscheinlich am bekanntesten. Nach irokesischer Sicht spiegeln Träume die Erlebnisse der menschlichen Freiseele während ihrer nächtlichen Reise wider, die Wünsche der Seele, deren Erfüllung für das Überleben notwendig sei. Der Inhalt der Träume, dem Träumenden nur in rätselhafter und metaphorischer Form bewusst, muss von der Gemeinschaft entschlüsselt und zumindest symbolisch erfüllt werden. Bei der Diagnose von Krankheiten kommt dem Traumdeuten eine therapeutische Wirkung zu. Außerdem gibt es prophetische Hinweise im Traum, dass bestimmte Personen für Aufgaben oder Ämter besonders geeignet sind. Die Berichte über

Teil II – Schöpfungsmythen

den Umgang mit Träumen, die von Jesuitenmissionaren im 17. und 18. Jahrhundert aufgezeichnet wurden, zeigen, dass diese kulturellen Erscheinungsformen bereits in jener Zeit im Wandel begriffen waren, und sie veränderten sich auch weiterhin. Heute ist Träumeraten bei den Irokesen nahezu ausschließlich ein formalisiertes Ritual, das bei größeren Zeremonien durchgeführt wird und sich vorwiegend auf symbolische Interpretationen von Träumen des Schöpfers beschränkt (Feest 2001: 138–139).

Im Traum hat nichts Bestand außer der Metamorphose. Burnam bezeichnet den Traum als "transzendentes Vehikel des Bewusstseins des Stammes", das als "authentische innere Stimme den Menschen bei der Transformation hilft". Den Zugang zur jenseitigen Welt bilden Träume und Visionen, die frei sind, unabhängig von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart. Gleich dem Sturz von Skywoman wird der Fall in eine unbekannte Welt im Traum erlebt, Körper- und Zeitkonzepte werden umgewandelt. Wie im mythischen Geschehen ereignet sich bei den Menschen bei der Rückkehr von der Traumwelt zur physischen Realität die Transformation, der Geist findet zu seinem Körper zurück. Auf dem umgekehrten Weg aus der physischen in die spirituelle Welt befreit er sich von seiner körperlichen Gebundenheit, bewegt sich losgelöst und erhält Zugang zu verborgenen Kenntnissen und kosmologischen Zusammenhängen. Jenseits der Grenzen physischer Gebundenheit finden Erlebnisse statt, die nicht vom Verstand gesteuert werden, sondern von Emotionen. Im Schlaf, der Loslösung vom Willen, wird der ursprüngliche Zustand, die Bindung des Körpers an seine physische Natur und damit seine Identität, wieder hergestellt. Im Übergang vom physisch gebundenen zum freien Erfahrungsraum ist das Individuum auf der Suche nach der spirituellen Kraft, *orenda*.

Im Vergleich einzelner Teile der Schöpfungserzählungen werden Erneuerungen sichtbar: Ein verändertes weibliches Rollenbild, die Charakterisierung der Indianer als Bewahrer der Natur und synkretistische Strukturen. Skywoman wird unterschiedlich charakterisiert. Als handelnde und bestimmende Frau tritt sie bei Armstrong Ende des 19. Jahrhunderts in Erscheinung, ihr wird sogar die Funktion als "controller/a god" zuerkannt. Sadie Harris erzählt, dass Skywoman in dem Moment ihrer Anwesenheit auf der Erde Samen setzt und damit den Prozess der Fruchtbarkeit veranlasst. Ihre Version zeigt eine andere Position gegenüber der von Newhouse beschriebenen Darstellung. Obgleich beide Schöpfungsmythen von Erzählern der Mohawk stammen, treten divergierende Perspektiven auf: Skywoman erhält in der frühen Darstellung Hilfe, die Erde entsteht ohne sie, während ihr in der späteren Version eine aktive Rolle der Schöpfung zugesprochen wird. Die unterschiedlichen Herkunftsorte (Grand River-Reservation und Akwesasne) bieten dafür weniger eine Erklärung als die Wirtschaftskraft, die durch das Kunsthandwerk der Frauen entstanden war, und das in der

Teil II – Schöpfungsmythen

westlichen Welt gewachsene Streben nach Gleichberechtigung der Geschlechter. Wechselseitige Einflüsse bezeugen auch die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstandenen romantisierenden Vorstellungen, die Idealisierung der indigenen Völker als Bewahrer der Natur, die alle Ressourcen der Natur sinnvoll nutzen und ökologisch im Gleichgewicht halten. Diese Vorstellung wurde auch von Irokesen als identitätsstiftend angenommen. Burnam trägt mit seiner Interpretation dazu bei, die stereotype Vorstellung der Harmonie indianischer Völker mit ihrer Umwelt zu manifestieren. Ganz im Gegenteil zu Shelley Niro, deren FLYING WOMAN SERIES Skywoman ein rezentes Image verleihen.

"Niro's technique of multiple negative exposure alters reality, but in this case, reconfirms the reality of the Iroquois people as needing strong, dynamic women for survival. If we base the health and wealth of a nation on the vitality of its art – the Confederacy still has some fight" (Rickard 1995: 88).

Eine Version der Schöpfungsgeschichte von Mike Myers (Seneca) in den *Traditional Teachings* (North American Indian Travelling College 1984) macht den Einfluss christlicher Erziehung deutlich. Die Schöpfungsgeschichte hat in dieser Darstellung wesentliche Veränderungen erfahren. Überlieferte Vorgeschichten sind nicht erwähnt. Der Mann wurde zum passiven Wächter anstelle eines aktiven Häuptlings, der Baum mit lichtgebenden Blüten zum unantastbaren "Tree of Life", vergleichbar dem verbotenen Baum im Alten Testament. Ähnlich wie Eva im Paradies der biblischen Beschreibung verlangt die Frau Früchte vom Baum des Lebens; sie will wissen, was hinter dem Geheimnis des Baumes des Lebens verborgen ist. Widerstrebend willigt der Mann ein. Als sie neugierig in die Tiefe blickt, verliert sie den Halt in ihrer eigenen Welt und stürzt vom Rand der Höhle. Der Sündenfall on Skywoman, die Veränderung ihres Charakters, scheint bewusst als Parallele zur Bibel formuliert, denn ein großer Teil der Mohawk gehört seit der Missionierung der katholischen Kirche an. Den synkretistischen Vorstellungen, die sich bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert verbreiteten, folgt diese Version der Schöpfungsgeschichte im Unterrichtsheft des Travelling College.

In einer weiteren Version der Seneca, die ursprünglich von Wallace 1972 publiziert wurde (Herrick 1995: 6), verstößt ein junger Mann, einer von fünf Brüdern, die Frau aus der oberen Welt. Sie hatte seine Liebe nicht erwidert und war nur mit Hilfe seiner Eltern zu ihm gekommen. Skywoman hat demnach einen eigenen Willen. Mit ihrer Anwesenheit heilte sie zwar seine Krankheit, er bekam jedoch einen Rückfall. Den Traum erfüllten die Brüder (die Kleinfamilie anstelle der irokesischen Verwandtschaftsgruppe), die den Baum des Lichtes entwurzelten und in das entstandene Loch fallen ließen. Damit verwandelte er sich in das

Teil II – Schöpfungsmythen

Erdenlicht. In der oberen Welt leuchtete fortan ein kleinerer Baum, der neben dem anderen gestanden hatte. Neben ihrem Mann am Rand der Öffnung sitzend, wurde die Frau vom Südwind befruchtet schwanger. Kurz bevor der Mann sie in die untere Welt stieß, sagte er ihr, dass sie die Mutter der Erdenwesen würde. Skywoman wurde nach ihrer Ankunft auf dem Rücken der Schildkröte zu "Earth Mother".

"Earth" und "Mother Earth" – Begriffe, denen nicht nur in den Kulturen der nordamerikanischen Indianer eine grundlegende Bedeutung zukommt – stehen auch in der Interpretation irokesischer Mythen im Zusammenhang mit komplexen Vorstellungen über die diesseitige und jenseitige Welt. Skywoman werden in den Schöpfungsmythen unterschiedlich aktive und passive Rollen zugeordnet, aber ihre Tätigkeit endet mit der Erschaffung der Erde. Sie lebt, unterliegt Gefühlen und stirbt wie die Menschen, die später von ihrem Enkel geschaffen werden. "Bei den bodenbaubetreibenden Irokesen ist die Erde zwar ein spirituelles Wesen und wird als Mutter angesprochen, aber sie verfügt über keinen eigenen Willen und daher ein wichtiges Attribut als handlungsfähige Person" (Feest 1998: 58). Die panindianische Bewegung hat zur Verbreitung der Idee einer personalisierten Erdmutter wesentlich beigetragen. Als Grundmuster erweist sich diese Vorstellung für viele Kulturen als geeignet zur Konstruktion einer gemeinsamen Identität; und als Konzept wird es von denen übernommen, die im politischen Kampf für Landrechte ihr Ziel erreichen wollen. Auch für die Vermittlung von Denkstrukturen in Erziehung und Bildung bietet die Bildhaftigkeit von "Mutter Erde" einen leichter verständlichen Zugang zum Begriff Erde als Einheit von Land, Fruchtbarkeit und Leben.

Ein Poster von Frank Zappa, überlagert mit einem Schildkrötenpanzer als Zeichen des "Turtle Island" gibt Assoziationen des Künstlers Tom Huff wieder (Abb. 15). Mit der für seine Arbeit ungewöhnlichen Technik der Collage verbindet er musikalische Inspiration, Atmosphäre und Kunst als Medium zum Geschichtenerzählen.

"I have always been influenced by music: Rock and Roll music, since the 60's. Led Zeppelin had a great influence on my work and the way I approach my work [...] even today" (Huff, Interview 1997).

"Mother" wird in dieser Zuordnung gleichgesetzt mit "Mutter Erde". Der Komplementärkontrast von Rot und Grün auf dem Plakat sieht Huff als ein panindianisches Zeichen: Die dynamischen Rot-Grün-Farben symbolisieren Feuer und Wachstum, Vergänglichkeit und Wiederbelebung der Natur. Der Panzer der Schildkröte verkörpert das Land, "Mother Earth", und steht für Fruchtbarkeit und den unendlichen Zyklus des Lebens, wie die blau-grünen Wellenbewegungen des Wassers. Wer die Schöpfungsgeschichte der Irokesen kennt,

Teil II – Schöpfungsmythen

versteh die einfache Bildsprache und den appellativen Charakter des Schriftzuges (Huff, Gesprächsprotokoll 1997).

"I think everything begins with the creation story [...] a lot of artists begin with the creation because that is the basis of our existence [...] Actually there are two: There is the creation story, and there is the creation of the Five Nations, now Six Nations, the Peacemaker, and the wampum belts that start there, too. Those two stories define our existence. But the biggest [...] is nature: The cycles of the seasons, the plants and the trees and the animals. [...] Today we express ourselves and our traditions as we experience them, which is different from past generations, different than five or eight years ago, and hundred years ago. Cultures adapt to the ever changing modern world, and we do feel the responsibility to express the effects of changes in our culture" (Huff, Interview 1997).

Eine abstrakte Skulptur hat Tom Huff mit zwei Titeln versehen: HOMELAND und WOMAN (Abb. 16). Er beschreibt damit die Parallelen seiner Assoziation. Mit minimalistischen Stilmitteln möchte er der Grundlage irokesischer Mythologie gerecht werden: In den weichen Formen des Rohlings und seiner Farbe erkennt er Erde – Frau – Mutter und vertieft diesen haptischen Eindruck durch Oberflächengestaltung, die technische Bearbeitung mit Schleifen und Polieren. Nur an einer Seite reduziert er die vorhandene Form auf eine Fläche, in der die vertikale Struktur des Marmors sichtbar wird. Integriert in die Kernplastik verläuft eine weiche Wellenlinie, die weibliche Profile mit einem kleinen Kreis andeutet. Im Zwiespalt mit der eigenen Einschätzung als einem der hervorragendsten Steinbildkünstler Nordamerikas, der Suche nach der eigenen Position und dem Ringen um internationale Anerkennung, bezieht sich Tom Huff auf weltberühmte Bildhauer:

"[The Japanese artist] Noguchi and Henry Moore were close to the earth [...] Noguchi takes natural stones and carves minimally into them so that the stone is half man and half stone. I try to approach some stones that I have from that way. Real powerful, real minimum; my work has grown to be minimal, [...] art is most powerful [...] What I am trying to accomplish in my work [is] search for myself, search for yourself and understand who you are, and how you fit in this world and how you fit in your own world, but also just expression, just creating, just the feeling to create something, trying to find out who I am [...] carving is real personal [...] When you start showing, selling or giving, or sharing. Art is a real sharing, art is very personal" (Huff, Interview 1997).

Auch Noguchi fand seinen künstlerischen Weg aus dem Erbe zweier Traditionen, der östlichen und westlichen, dem alten und dem neuen Japan, und arbeitete im Bewusstsein seiner Verankerung in der Vergangenheit. In sich selbst gehen bedeutete für ihn in die

Vergangenheit und Erinnerungen gehen, aus sich herausgehen, in die Zukunft gehen, wo es keine Erinnerungen gibt (Scheps et al. 2002: 282). In der künstlerischen Suche nach dem eigenen Weg erkennt Tom Huff Parallelen, die sich aber nur schwer auf seine eigenen Werke übertragen lassen, weil seine stilistische Entfaltung inhaltlich gebunden ist.

5. Skywoman und die Zwillingssöhne

Skywoman vergrößerte den Lebensraum auf dem Rücken der Schildkröte und erschuf damit die Erde. Ihre Tochter wurde geboren. Mit dem Tod des Mädchens nach der Geburt von Zwillingen fand eine gravierende Veränderung statt, der Einheit von Mutter und Tochter folgte die Polarisierung von Gegensätzen. Die Kinder hatten schon im Mutterleib gestritten und führten ihren Streit weiter fort. Der zweitgeborene Junge (Saiskera oder Flint) hatte mit dem unnatürlichen Ausbruch aus dem Körper der Mutter deren Tod verursacht, er verkörpert die negativen Kräfte. Sein Bruder (Teharonhiawako oder Saplin) schuf Leben: Pflanzen, Tiere und später die Menschen. Die Schöpfung entwickelte sich danach als ein permanenter Kampf gegensätzlicher Kräfte um Balance. Schließlich siegte der Erstgeborene, doch seine Kraft konnte die des Bruders nicht auf Dauer ausschalten. Er begegnete einem männlichen Wesen, Hadoui, der behauptete, Macht über die Erde zu haben. Im Wettstreit, wer Berge versetzen könne, unterlag dieser dem Erstgeborenen, dem "Schöpfer". Hadoui erkannte die Überlegenheit des anderen an. Seine außergewöhnliche Kraft sollte zukünftig dem Heil der Menschen gegen Krankheiten dienen. Die Maske des entstellten Gesichtes wurde zum Symbol des Medizinbundes, dem Geheimbund der "Falschgesichter".

Beim Vergleich der Versionen der drei Erzähler des ausgehenden 19. Jahrhunderts und der im Lehrbuch aus dem 20. Jahrhundert wird deutlich, wie eng die Vorstellungen der einzelnen Erzähler von zeithistorischen Faktoren geprägt sind. Die Mythe der Zwillingenbrüder ist eine Allegorie der Dualität in der Natur und im Dasein der Menschen. Auf eine Zuordnung zu den Attributen gut und böse verzichteten einige heutige Autoren bewusst; dieses Begriffspaar wird dem Christentum zugeordnet und im heutigen Sprachgebrauch von vielen traditionsbewussten Irokesen abgelehnt. Allerdings weisen die synkretistischen Darstellungen der Schöpfung des ersten Menschenpaares und Hinweise Hewitts auf Gott und Teufel auf undeutliche Grenzen zwischen indigenem kosmologischen und christlichen Konzepten hin. Das Heranwachsen der Zwillinge wird bei Buck und Newhouse in ähnlicher Weise als ein ständiger Kampf der Großmutter und des Zweitgeborenen gegen den erstgeborenen Sohn dargestellt. Die Version der Seneca gibt demgegenüber ein harmonisches Bild wieder, beide Söhne werden von ihrer Ahnin betreut. Die Mythe verkörpert den Beginn der Schöpfung und die ihr innewohnende Dualität. Die

Teil II – Schöpfungsmythen

widerstrebenden Kräfte im Körper der Mutter suchen sich ihren eigenen Weg der Geburt, kontrolliert und vernünftig der eine Sohn, zerstörerisch und mit Gewalt der andere.

"[...] let us go out that other way, the way that one, having become a human being, will use as an exit" (Armstrong In Hewitt 1903: 292).

Der Erstgeborene kommt normal zur Welt, er ist wohlgestaltet und ehrlich. Sein Bruder hingegen wählt den kürzesten Weg, bricht aus dem Körper, zerstört damit das Leben seiner Mutter und belügt seine Großmutter. Hartkantig, hässlich in der äußeren Form, trägt er den Namen "Feuerstein", im Gegensatz zur Wachstum und Leben symbolisierenden Bezeichnung "junger Baum". Die Gegensätze im Wesen der Zwillingbrüder implizieren die Assoziationen eines Prozesses – jung (Wachstum, Erneuerung) und alt (Stein, Statik) – die Farben rot (Feuer) und grün (Blätter) als Komplementärkontrast, die Formen fest (harter und kantiger Stein) gegenüber weich und flexibel (junge Triebe). Dem Tag (Sonne) steht die Nacht (Mond) gegenüber, dem Sommer die Winterzeit (Flint sperrt die Tiere in Felsenhöhlen ein), dem friedliebenden Wesen das kämpferische und rachsüchtige. Der in späteren Beschreibungen als "Good-minded One" bezeichnete wächst allein auf, ausgeschlossen von der Gemeinschaft der beiden anderen, auch hier ein Hinweis auf seine Besonderheit und die damit verbundene Segregation. Unterweisung und Hilfe erhält er ausschließlich von seinem Vater. Positive und negative Kräfte sind eindeutig getrennt, jedoch einer ständigen Auseinandersetzung unterworfen. Mit dem Tod der Tochter und Skywomans Trauer findet der Übergang von der Unsterblichkeit zur Vergänglichkeit statt, vom jenseitigen zum diesseitigen, menschlichen Wesen. Die Ablehnung der Großmutter gegenüber Sapling, die Bevorzugung von Flint, ihr destruktives Bestreben, das in den Erzählungen beschrieben wird, lässt sie nach Herrick im wörtlichen wie im übertragenden Sinn als "gefallen" erscheinen.

"In the version analyzed by Fenton (1962), the Creator's efforts were also being constantly thwarted by his evil grandmother – the now figuratively and literally fallen Sky woman" (Herrick 1995: 7).

Eifersucht (auf die Fähigkeiten und Fertigkeiten Saplings) ist wie bei ihrer eigenen Vertreibung aus der oberen Welt der Grund dieses Verhaltens. In allen Beschreibungen hilft der Vater seinem erstgeborenen Sohn, sei er als der Wind definiert (Buck) oder als Große Schildkröte (Newhouse). Er verleiht ihm die Fähigkeit, Leben zu erschaffen und zu gestalten. Der Zweitgeborene tritt mit seinem Vater nicht in Kontakt, wird nicht gerufen, hat nur in der Version von Armstrong Teil an den Geschenken des Vaters. Dort wird auch ein

Teil II – Schöpfungsmythen

Hinweis auf das Leben nach dem Tod gegeben: Die Großmutter und beide Söhne kehren dorthin zurück, woher ihre Mutter gekommen war, dort werden sie von ihr erwartet. Diese Version und Zuordnungen zum Begriff des Guten (=Gott) und Bösen (=Teufel) erhielt die Mythe in Anlehnung an christliche Vorstellungen.

Die Notation der "gefallenen Frau" bei Buck und Newhouse gleicht der alttestamentarischen Eva und ihrer Vertreibung aus dem Paradies. Auch die Darstellung in der Version der Seneca von der nie versiegenden Nahrung, die Skywoman zur Verfügung steht, entspricht der Vorstellung des paradiesischen Zustandes. Die Kraft ihres Atems, ihre Fähigkeit, Dinge zu verwandeln, setzt sie dem Schöpfer gleich. Armstrongs Beschreibung zeigt dabei Parallelen zu christlichen Vorstellungen der Kraft, die dem Atem des Schöpfergottes inneohnt, und zu europäischen Märchen, wie dem Zaubertopf mit süßem Brei.

Herrick gibt eine Version wieder, nach der Flint und Hadoui identisch sind. Von Sapling aufgefordert oder aus Neugier und Ungeduld dreht Flint sich zu früh um, in beiden Fällen führt sein Nasenbeinbruch zu einer ständigen Deformation. Mit der Niederlage sind jedoch bestimmte Konzessionen verbunden. Flint wird als Helfer für die Menschheit eingesetzt. Denjenigen, die seine Maske tragen, überträgt er die Macht gegen Kälte immun zu sein, mit feuriger Kohle hantieren zu können, Stürme zu vertreiben, Hexerei außer Kraft zu setzen und Krankheiten heilen zu können. Wer eine Maske trägt, muss dieses Objekt der Machtverkörperung von Hadoui/Flint sorgsam pflegen, es mit Maismehl oder Sonnenblumenöl füttern. Das Entzünden heiligen Tabaks dient der Übermittlung von Botschaften in die obere, spirituelle Welt. Der Ursprung der "False Face Society", des Geheimbundes, ist im Gebrauch und in der Pflege dieser Masken begründet. Die grundlegende Aufgabe der Mitglieder des Bundes besteht in der Besänftigung des transformierten, ehemals übel gesinnten Flint und der von ihm geschaffenen, gefahrbringenden Erscheinungsformen wie Winter, Sturm, Krankheiten, Tod und Monster. Flint und Sapling verlassen die Erde später auf zwei verschiedenen Wegen der Milchstrasse, ohne ihre Aufgaben auf der Erde zu Ende geführt zu haben. Diametral verlaufend symbolisieren die beiden Pfade die zwei Positionen der Zwillingenbrüder gegenüber der Erde und ihren Bewohnern. In späteren Versionen führen die Wege je nach der Lebensweise der Menschen zu Himmel und Hölle (Herrick 1995: 8).

Mit dem Mythos der Iroquois vermittelt Bomberry in einer Skulptur die Lehre vom Ausgleich der positiven und negativen Kräfte, die diese Welt in einem Gleichgewicht halten, das nur scheinbar stabil ist, beschreibt Ruth Philips nach einem Interview mit Vincent Bomberry das allegorische Werk des Künstlers (Abb. 17, 18).

Teil II – Schöpfungsmythen

"In einer späteren Arbeit, 'New Day Indian', verbinden sich sein Interesse am Phänomen des Dualismus mit der Kritik an Indianerklischees. Der üppige Kopfschmuck mit dem gefärbten Tierhaar gehörte zum Bild des Plains- und Woodlands-Indianers; er wird hier in abgewandelter Form zum Kopfputz des 'Neuen Indianers'. Bomberry verwendet dabei Draht von Elektrokabeln, die er auf dem Müllplatz fand – Abfall der modernen Welt. Der Draht windet sich aus dem absichtlich im Rohzustand belassenen Kopf und einem Gesicht, dessen Züge kaum wahrnehmbar sind. Für Bomberry ist das kennzeichnend für den Zustand vieler Indianer heutzutage, vor allem den der jungen Leute, deren eigentliche Identität nicht mehr an ihrem äußeren Erscheinungsbild abzulesen ist. (Interview mit Vince Bomberry vom 1. 9. 1987) Bezeichnenderweise wenden sich die beiden Gesichter voneinander ab und veranschaulichen damit die Spannung zwischen der alten und der neuen Lebensweise. [...] Für Bomberry ist der Wandel jedoch ein natürlicher Prozeß, den er begrüßt. Er betont, dass bei seiner Entwicklung als Künstler der Wandel eine große Rolle spielt und dieser ein unvermeidliches Faktum der sozialen Umwelt bildet, deren Teil er ist" (Phillips in Hoffmann 1988: 357).

Im Akwesasne Museum in Hogansburg illustriert ein Acrylgemälde von John B. Thomas die Gegensätzlichkeit der Zwillingbrüder in der Schöpfungsgeschichte (Abb. 19). Die Brüder stehen sich schemenhaft in Kampfhaltung gegenüber, unter sich eine weite, bergige Landschaft. Sapling hält in der linken Hand das Geweih als Waffe, rechts schützt er sich mit einem Schild, an dem Federn herab hängen. Auf dem Rund des Schildes ist ein Säugling abgebildet, der auf einer grünen Pflanzenrosette ruht, darauf richtet sich die Speerspitze seines Bruders. Der Hintergrund des Gemäldes ist in zwei Bildhälften geteilt. Saplings Figur überlagert eine hellgelb leuchtende Sonne mit einer roten Landschaft um einen blauen See. Sein Gegenüber ist Teil einer tiefblauen Finsternis mit wenigen Sternen. Im Mittelgrund schwebt als eine fast weiße Scheibe der Mond mit einem zart angedeuteten Gesicht, Personifikation der Großmutter. In ihrer Augenhöhe stehen sich die Kämpfer zu beiden Seiten des Kreises gegenüber. Ihr Licht strahlt im Vordergrund auf die Gestalt ihrer toten Mutter, deren Körper in hellen Umrisslinien zwischen den Kombattanten über Berg und Tal liegt. Der Schattenriss der Brüder charakterisiert eine idyllische Sommerwiese mit Rehwild und Bison vor einem fernen Waldrand, die lebensspendenden Kräfte, gegenüber einer gefährvollen, dunklen Gewitterlandschaft mit roten, schwarzen und gelben Schlangen. Auch Flint trägt einen Schild. Anstelle von Adlerfedern umfassen Blitzreflexe eine geringelte Schlange, auf der verkrampft ein missgebildeter Säugling liegt. Thomas stellt in diesem Bild zeitgleich den Ablauf der Schöpfungsgeschichte dar: Die ungleiche Geburt der Zwillinge, den Tod der Mutter, den Bruderkampf als zentrale Handlung und Skywoman, deren abgetrennter Kopf am Firmament den Ablauf des Monats- und Jahreszyklus bestimmt.²

² John B. Thomas lehnte 1996 Fragen zu seiner künstlerischen Arbeit ab, weil er nicht mehr als bildender Künstler tätig ist.

Teil II – Schöpfungsmythen

John Fadden stellt die Zwillingsbrüder während ihres Kampfes dar (Abb. 20). Von gleicher Statur und Größe, durchdringen sie eher den Körper des anderen als gegen diesen anzukämpfen. Das Gemälde ist achsensymmetrisch geteilt, im optischen Mittelpunkt sind die Körper, Gliedmaßen und Köpfe der streitenden Brüder zu einer Einheit verwoben, sie scheinen vor einer kulissenartigen Landschaft zu schweben. Die Köpfe sind herzförmig zu einer Einheit verbunden, die schwarzblauen Haare im Zentrum. Wo sich Gliedmaßen überlagern, erscheinen die Farben des Himmels, die Körper wirken durch diese Transparenz wie real und zugleich unreal, irdische und jenseitige Manifestationen. Einem ruhigen sonnigen Himmel auf der linken Seite steht rechts eine bewegte, kontrastreiche Wolkenfront gegenüber.

Teharonhiawako mit rotbrauner Hautfarbe ist die sommerliche, grüne und blühende Landschaft mit einem Laubbaum und dem roten Sonnenball zugeordnet, der hellhäutige Saiskera kämpft vor einem trockenen, braun-grauen Hintergrund mit großen Steinen, einem knorrigen, entlaubten Baum und dunklen Gewitterwolken. Beide tragen knielange Lendenschurze und durch farbliche Verzierung unterschiedene Mokassins. Einzige Verbindung von Figuren und Landschaft sind Teharonhiawakos rechter und Saiskeras linker Fuß, welche die Horizontlinie des jeweiligen Hintergrundes überlagern. Der Maler hat den Zwillingsbrüdern in einem rechteckig umrissenen Rahmen die Aktionsfläche der Eiform gegeben, von Bäumen, Boden und Sonnenball umkreist. Der streng geometrische Aufbau wird an einer Stelle unterbrochen: Während Teharonhiawakos Hirschgeweih der formalen Ordnung entspricht, sprengt die gerade Lanze seines Bruders diesen ovalen Umriss.

John Fadden illustriert mit der Darstellung der Kampfhandlung der mythischen Schöpfungsfiguren die im menschlichen Dasein immanent bestehenden gegensätzlichen Kräfte. So wie sich der Jahres- und Lebenszyklus immer wieder neu gestaltet, entflammt sich wiederholend der Widerstreit der Kräfte im Menschen. Ihre Fähigkeit zu überleben und die richtigen Entscheidung zu treffen basiert auf der Lösung ihrer inneren Spannungen. Das Ziel ist die Balance der Kräfte. Auch wenn Teharonhiawako seinen Bruder besiegt, wirken dessen Kräfte stets weiter. Das Dualitätsprinzip der Schöpfungsmythe findet seine Entsprechung in der formalen Gliederung des Bildes (Fadden, Gesprächsprotokoll 1996).

Alex Jacobs transformiert die mythischen Zwillingsbrüder in Stereotypen der Gegenwart (Abb. 21, 22). Flint, den 'Bad Mind'-Part der Zwillinge, stellt Alex Jacobs in seinen Collagen einmal im Schatten des Bruders dar, dessen Oberkörper und Kopf wenig geschmückt ist, in einer weiteren Version füllt sein Portrait die gesamte Fläche. "Die Figur dessen, der seines Bruders Schöpfungen immer wieder umkehrt, fasziniert mich. Denn es ist natürlich nicht alles negativ, was er tut, er beabsichtigt das nicht, er ist gar nicht in der

Teil II – Schöpfungsmythen

Lage so 'gut' zu sein wie sein Bruder. Gezwungen zur Existenz auf der negativen Seite, ist er den Menschen viel näher" (Jacobs, Gesprächsprotokoll 1998). Die Seitenprofile der Köpfe sind schablonenhaft mit Ornamenten versehen, die an die Körperbemalungen und die typische Sagittalkammfrisur der Irokesen erinnern.

Kahniakehaka heißt in der indigenen Sprache 'Mohawk'. Beide Schriftlettern umschließen mit "Flint" und "Alex Jacobs" sowie der Jahreszahl der Herstellung rechtwinklig das Portrait und suggerieren so eine Einheit. Himmelblaue Zigarettenpapiere als Hintergrund zeigen in der Addition das stereotype Bild "des Indianers", der mit Federkopfschmuck und Kalumet vor der roten Sonne Naturverbundenheit verkörpert: "Natural American Spirit". "Mit Abfallprodukten der heutigen Zeit habe ich die mythischen Zwillinge, deren Kräfte auch jetzt noch wirken, in die Gegenwart übertragen" (Jacobs, Interview 1998).

"The collage comes from my 'Starving Artist' series; no paint, all collage with found objects and recycled materials. As an art student I was influenced by the Dada Movement, so I found that these everyday objects carry their own political or social messages. I collect images that relate to Native peoples and have done much research on the American Indian image in media, history, advertising, sports, etc. I feel that much of what has been taught to us is wrong or our perceptions are destroyed by media lies and historical myths. My images enter the mind of the audience along the same pathways that all stereotypical images enter, but once inside they need to be subversive and deconstructive and make the person ask: Why do I see it that way, why do I react that way or think this way?" (Jacobs in Kasprzycki et al 1998: 96).

"For me it's like the fantasy and the romance is the commercial design, in the background. And the reality, or the real Indian for me, is the figure [...] it's debatable, arguable" (Alex Jacobs, Interview 1998).

Ausgenommen von der bildlichen Darstellung ist seit dem Ende des zwanzigsten Jahrhunderts die Figur des Hadoui, des Falschgesichtes, dessen Gesicht entstellt war, nachdem ihn Teharonhiawako (Saplin) der Schöpfer im Wettstreit besiegt hatte. Zur Strafe seiner Anmaßung erhielt er die Aufgabe, zusammen mit den ihm unterstellten Waldgeistern, Krankheiten zu heilen und für Medizin zu sorgen. Die Mitglieder der geheimen Maskengesellschaften, die sich der psychischen und physischen Probleme der Menschen innerhalb der irokesischen Gemeinschaft annahmen, verkörperten diese mythischen Figuren und trugen als Kennzeichen aus Holz gefertigte Masken. Auch heute noch wahren die Männer des "Falschgesichterbundes" dieses Erbe. An Zeremonien nehmen nur Eingeweihte teil. In den USA haben die traditionellen Vertreter der verschiedenen

Teil II – Schöpfungsmythen

irokesischen Gruppen durch den Tadadaho, den Sprecher des Ältestenrates, ein Abbildungsverbot für alle Arten von Masken ausgesprochen; Museen dürfen keine Masken mehr ausstellen; Künstler sind angewiesen alle Darstellungen zu meiden, die Ähnlichkeiten mit den Falschgesichtern zeigen. Konflikte entstanden durch die kontroverse Haltung im kanadischen Kunstmarkt. Seit dem 19. Jahrhundert wurden vor allem in der Grand River Reserve Masken auch für den Verkauf geschnitzt, und es entwickelte sich ein umfangreicher Markt mit Angeboten an Souvenirstücken auch in Stein und Kunststoff. Diese Objekte sind gegenwärtig noch zu erwerben und werden auch per Internet vertrieben. Im Woodland Cultural Centre in Brantford, dem Kulturzentrum der Six Nations Reserve, sind Falschgesichter-Masken zu betrachten, die ausschließlich für den Touristenmarkt hergestellt und nie bei Zeremonien gebraucht wurden. Parallel zu den aus Holz geschnitzten Masken, die den Waldgeistern als Jagdgehilfen und Heiler zugeordnet werden, sind die geflochtenen Maistrohmasken mit der Feld- und Hausarbeit der Frauen verknüpft und wirken kraftspendend.

Mit CORNHUSK MASK (Abb. 23), der überlebensgroßen Darstellung einer Maistrohmaske, beschwört Ellen Gabriel die Kraft, die diesen Masken innewohnt. Sie sind Teil des Rituals beim Erntefest, wenn die Maisstrohwesen in das Langhaus kommen und ihre Späße treiben (Gabriel, Interview und Gesprächsprotokoll 1997). Gabriel bezeichnet ihr Gemälde als manifestierte Erinnerungen und versuchte mit der Arbeit an diesem Bild, die traumatischen Erlebnisse als politische Aktivistin in Oka zu bewältigen.

Richard W. Hill, der als Kurator und Museumsleiter arbeitete, ist Künstler und Kunstvermittler und verfasst als einer der wenigen Autoren Schriften über indigene und spezifisch irokessische Kunst. In der naturalistischen Malweise seiner frühen Werke lassen sich seine Bilder wie Erzählungen lesen. Die Illustration von Mythologie und Geschichte bildete neben der dokumentarischen Fotografie in den ersten Jahren den thematischen Schwerpunkt seiner Kunstwerke.

NATURAL TIME (Abb. 24) gibt in Symbolen die sieben saisonalen Zeremonien wieder, die im Jahresablauf durchgeführt werden. Die Schildkrötenrassel im Zentrum des Bildes repräsentiert die Tänze, die im Rahmen der Zeremonien eine wichtige Rolle spielen. In der traditionellen Auffassung der Irokesen war das Zeitgefühl am Jahresablauf orientiert, erläutert Rick W. Hill sein Gemälde. Den Jahreszyklus macht er als Kreis sichtbar, der sich auf dunklem Hintergrund von tiefem Blau auflöst zu einem hellen, diffusen Lichtzentrum. Umrissen von einem weißen punktförmigen Muster, das Glasperlenstickerei und das Himmelsgewölbe assoziiert, wirkt die Kreisfläche wie ein blauer Himmel mit räumlicher Tiefe.

Teil II – Schöpfungsmythen

"Indian culture is like a dotted line rather than this hard circle" (R. Hill, Interview 1996).

Die Rückseite der Ritualrassel bildet den optischen Mittelpunkt des quadratischen Gemäldes. Acht Illustrationen, symmetrisch entlang des Kreises angeordnet, symbolisieren "Großmutter Mond" und die Zeichen für die sieben Zeremonien. Der Kopf der Schildkröte überschneidet am oberen Bildrand das helle Rund der Mondfläche, deren lichtgelbe Kreisform auch den Untergrund der übrigen Darstellungen bildet. Der Jahreszyklus wird wie die Uhrzeit von rechts oben nach links gelesen: Das grüne Ahornblatt steht für den Dank an das Süßwasser, ohne das kein Lebewesen existieren, keine Pflanze wachsen kann. Die Verehrung der Samen ist der Hinweis auf die Zeit der Pflanzungen. Mit Ehrerbietung an die Erdbeere wird des Reifungsprozesses der Beeren und Heilkräuter gedacht. Den grünen Bohnen, die sich an den Maispflanzen emporranken, und dem Wachstum des Maises gilt die Ehrfurcht der folgenden Segmente. In der Ernte von Mais, Kürbis und Bohne, den "Drei Schwestern", wird die Bindung der Menschen an "Mutter Erde" geehrt. Die "Midwinter Ceremony" umfasst die Bedeutung des Feuers und ist eine Wiederbelebung der tradierten Glaubensvorstellungen zu Beginn des neuen Jahres.

Alle Farben des Gemäldes haben einen natürlichen Bezug. Warmes Gelborange des Mondlichtes überlagert das Blau des Himmels, das differenzierte Braun der Rassel, der Körper der Schildkröte, steht für die Erde, Grün kennzeichnet Wachstum und Fruchtbarkeit. Die Gegensätze Kreis und Quadrat, hell und dunkel, kalte und warme Farben implizieren die Dualität der Erscheinungsformen. Nur in der Gestaltung der Rassel und der Kultivierung von Pflanzen wird ein Hinweis auf Menschen gegeben, erklärt Richard Hill sein Gemälde.

Die intensive räumliche Wirkung des Werkes beruht auf dem Prinzip der Überlagerung, die gleichzeitig formal und inhaltlich begründet ist. Dem Betrachter am nächsten scheint die Rassel zu sein. Ritualobjekt und Sinnbild der Erde zugleich, ist sie das proportional größte Symbol und detailgetreu und naturalistisch vor der Himmelswölbung platziert³. Verbunden mit der Mondscheibe wird die Schöpfungsgeschichte zitiert: Skywoman, die zur Erde fiel, ihre Tochter, die zu Mutter Erde wurde und aus deren Körper die Nahrungspflanzen wuchsen, und sie selbst, die als Großmutter Mond das Wachstum auf der Erde beeinflusst. Das umschließende schwarze Quadrat steht für die optische Tiefe des Himmels. Zwischen Himmel und Erde gedeihen die Pflanzen, sie sind Symbole der

³ Der Griff der Rassel, Kopf und Hals einer präparierten Schildkröte, ist durch zwei schmale Holzleisten stabilisiert sowie mit Lederbändern umwickelt. Schildkrötenrasseln wurden ursprünglich nur bei den Tänzen zu den Jahreszyklen und Heilungszeremonien des "False Face"-Medizinbundes benutzt. Als Kuriosa werden sie inzwischen auch auf den Marktständen bei Powwows zum Kauf angeboten. Kopf und Hals des Tierkörpers werden präpariert und mit Lacküberzug gehärtet.

jahreszeitlichen Zeremonien, ruhend auf planetarischen, hellen Scheiben als Stationen eines endlosen Prozesses der Erneuerung und Wiederbelebung. Die nachweislich früheste Abbildung ist bei J. F. Lafitau zu finden (Abb. 25).

6. Wie die Menschen geschaffen wurden

Der Schöpfer der Pflanzen und Tiere begann schließlich auch Menschen zu formen. Seiner Gestalt ähnlich, erschuf er einen Mann und eine Frau. Nur mit seiner Hilfe lernten die beiden miteinander zu leben. Sein Bruder, unfähig selbst Menschen zu kreieren, entwickelte Wesen, die den Menschen ähnlich schienen, ihnen aber Schaden zufügten.

Man kann sagen, dass die wesentlichen Inhalte der Versionen der Mythen ursprünglich autochthoner Herkunft sind, erläutert Hewitt und weist darauf hin, dass die Beschreibung der Erschaffung von Menschen, Tieren und Pflanzen eine Modifikation ist, die auf die Zeit nach dem Kontakt mit den Europäern und der folgenden Missionierung zurückgeht: In der biblischen Geschichte wurden Menschen und Tiere aus spezifischen Substanzen der Erde geformt und mit dem Hauch des Lebens erweckt. Die Erzählung vom Austausch der Rippen ist eine leicht variierte Adaption der alttestamentarischen Schöpfungsgeschichte, in der Adam eine Rippe entnommen wird zur Belebung von Eva. Die übelwollenden Tiere und Wesen, die Flint in einer Höhle hält, sind der Höllenvorstellung gleichzusetzen. Im früheren Erzählungen ist das durch Tharonhiawakon personifizierte Leben, die Lebenskraft, als Substanz in der Erde enthalten. In einem permanenten Prozess dringt diese Lebenskraft in den Körper der Lebewesen ein, denn Pflanzen und Früchte sind Nahrung für die Tiere, Menschen verzehren Pflanzen, Früchte und Tiere und nehmen mit der Nahrung diese Kräfte in sich auf. Deshalb sprechen die Irokesen von der Erde als *Eithinoha*, 'unsere Mutter'. Sie nährt die Wurzeln von Mais, Bohne und aller anderen Pflanzen aus der ihr eigenen Lebenskraft, sorgt für Wachstum und Reife und erhält so das Leben von Menschen und Tieren. Auf diese metaphorische Art sind Wachstumsprozess und Lebenszyklus zu deuten, erschafft Tharonhiawakon stellvertretend für die Leben spendende Substanz der Erde immer neues Leben (Hewitt 1903: 138).

Auch die christliche Überzeugung der Wiedergeburt des Schöpfers findet hier eine Parallele. Während die Mythen der Erschaffung der Menschen bei den Mohawk und den Onondaga nur partielle Unterschiede aufweisen, zeigt die Version der Seneca auch in diesem Teil der Mythologie grundsätzlich andere Schwerpunkte und Inhalte. Beschreibung und Charakterisierung der ersten Menschen im Lehrbuch des Travelling Colleges stellen mit

Teil II – Schöpfungsmythen

einer Differenzierung nach roter, heller, dunkler und gelber Hautfarbe eine Deutung des 20. Jahrhunderts dar. Hier werden politische Probleme der neueren Zeit auf die Schöpfungsgeschichte übertragen und moderne Mythen vom "Edlen Wilden" und dem "roten" Menschen als naturverbundenem Menschen manifestiert.

Eine deutliche Assoziation zu Adam, dem ersten Menschen, ist die rote Erde, der Lehmklumpen, aus dem der rote Mensch geformt wurde. Sein Name, Adam, bedeutet in der hebräischen Herkunftssprache 'Mensch', gleich den Benennungen *Onkwehonwe*, 'das natürliche Wesen', bei Mitchell und *oògwe-oòwe* für 'Mensch' bei Hewitt.

G. Peter Jemison portraitiert die 'ersten Menschen' in Bildern des 20. Jahrhunderts und vermittelt eine deutliche Botschaft (Abb. 26): Vom Anbeginn bis heute haben die Seneca, die Irokesen, haben die indigenen Völker überlebt und setzen sich tatkräftig und willensstark für ihre Rechte ein. "Real – Tough – real history – character – Real Human Being": Welche Assoziationen weckt das Wortspiel unter dem grimmigen Blick des Indianers, dessen Brustbild zentral über dem ins Auge fallenden Wort REAL und dem weniger auffallenden TOUGH platziert ist? Dem üblichen stereotypen Portrait eines "Wilden" entsprechen der nackte Oberkörper, lange schwarze Haare und die Gesichtsbemalung. Jemison konterkariert auf dieser (texanischen) Einkaufsstüte Gesetzesvorlagen gegen indianische Rechtsansprüche in den USA. Im Kongress waren Änderungsvorschläge eingebracht worden, die alle Verträge, die jemals zwischen indigenen Völkern und den USA abgeschlossen worden waren, für ungültig erklären sollten. Ein Protestmarsch im Februar 1978 von Sacramento in Kalifornien ausgehend bis Mitte Juli nach Washington, DC vereinte unterschiedliche Stämme und Bevölkerungsgruppen im gemeinsamen Widerstand. Das Gesetz wurde nicht verabschiedet, die Auflösung der Reservationen und die Kündigung der Verträge verhindert. In dieser Version seiner Serie von "Paper Bags" idealisiert der Künstler die wirklichen Menschen, ihre wirkliche Geschichte, ihren widerstandsfähigen Charakter. Die Figuren im Hintergrund sind als Collage komponiert, sie haben alle die gesamte Distanz beim "Langen Marsch" bewältigt. Autos, als Zeichen weißer Zivilisation, hatten sie dabei nicht nötig. Eine Bildkomposition auf der Rückseite der Tasche zeigt "Outlaws" im Kontrast zu den "Real Human Beings" (Jemison, Gesprächsprotokoll 2002).

7. Die Herkunft der Vier Zeremonien

Die Menschen hatten sich nicht an die Anweisungen des Schöpfers gehalten. Sie vernachlässigten die gemeinsamen Danksagungen. Der Schöpfer begab sich deshalb in der Gestalt eines Jungen unter die Menschen, der mit elf im gleichen Jahr geborenen Kindern

Teil II – Schöpfungsmythen

ein Regelwerk für das soziale Zusammenleben und die Beziehung zur natürlichen Umwelt verkündete.

Die Wiedergabe der Schöpfungsgeschichte im Lehrbuch des Travelling College ist vom christlichen Einfluss geprägt; verändert gegenüber früheren Versionen ist die Polarisierung der Gruppen in die kriegerischen Völker jenseits des Ozeans und die friedfertigen roten Menschen auf der anderen Seite. Das umfangreiche Wissen des Schöpfers, gleich der Allwissenheit Gottes, wird wie von Christus über den Sohn als Missionsauftrag an elf Jungen erteilt. Diese können jeweils nur ein Segment erfassen und verbreiten die Botschaften, ähnlich den 12 Aposteln. An die Stelle der christlichen Nächstenliebe treten der respektvolle Umgang mit allen Lebewesen und das Bewusstsein für den verantwortungsvollen Umgang mit der Natur.

Eine andere Version hebt die Verantwortung des Einzelnen in der Gemeinschaft hervor: Naturkatastrophen ereignen sich, Streitigkeiten eskalieren bis zum Mord, Krankheiten brechen aus, weil die Menschen die Zeremonien nicht mehr durchführen. Der Schöpfer weist ihnen eigenständiges Verhalten zu und fordert persönliche Wertschätzung untereinander, um den bösen Einfluss seines Bruders zu bannen. Mit Hinweisen auf Heil- und Nahrungspflanzen bietet er ihnen Hilfe. Vor allem zeigt er den Menschen Strukturen auf, innerhalb derer die unterschiedlichen individuellen Wesen als Gemeinschaft leben und überleben können.

Mit der regelmäßigen Durchführung von Zeremonien können die Menschen dem Schöpfer beweisen, dass sie seinen Anweisungen folgen. In der "Thanksgiving Address" danken alle Teilnehmer gemeinsam den Erscheinungsformen der Schöpfung auf der Erde, den spirituellen Kräften im Himmel und denen in der oberen Welt.

"The Thanksgiving Address, which we do on the beginning of fall, is that we begin giving thanks at the water's edge for all of the things in the water, then we come up to the land and we give thanks for all of the things in this part of the land, of the world. And we do this by burning tobacco. So this is the tobacco, the traditional, or what we would think of as the tobacco that Sky Woman brought from the Upper World when she grasped at the tree. Tobacco is one of the things that she brought with her. It's the thing from the Creator that opens up the pathway to signal that we're talking" (Rickard, Interview 1996).

Das Hervorheben der individuellen Persönlichkeit stellt einen gesellschaftspolitischen Aspekt des Schöpfungsmythos dar: Jeder Einzelne ist einem allgemein gültigen Regelwerk unterworfen, muss sich selbst und anderen gegenüber Verantwortung tragen und als Teil einer größeren Gemeinschaft agieren. Diese Betrachtungsweise öffnet Wege, psychische

Teil II – Schöpfungsmythen

Krankheiten, Drogenabhängigkeit, Isolation oder Identitätskrisen zu bewältigen und Hilfe für Problemlösungen anzunehmen.

Brücken zur Bewältigung von Konflikten zeichnet Katsitsionni Fox in ihrer Installation *PATH OF REFLECTION* (Abb. 27). Ihre künstlerische Arbeit basiert auf der persönlichen Erfahrung einer euroamerikanisch beeinflussten Adoleszenz, Ausbildung und Karriere einerseits und der indigenen Herkunft, irokesischer Kultur und Tradition andererseits. Die Wahrung der Interessen der "Seventh Generation" ist ihr Lebenskonzept; dazu gehört, dass sie ihren Kindern die Sprache und Kultur ihrer Vorfahren nahe bringt. Sie sucht eine Balance innerhalb der realen Bedingungen zweier Lebenswelten (Videoaufzeichnung 2002). Auch im Alltag von Akwesasne, der Reservation im Grenzgebiet zu Kanada, nimmt sie den Gegensatz täglich wahr. Die Menschen verbringen ihre Zeit vor dem TV, schauen Seifenopern, essen Chips und trinken Coca Cola. In ihrer Installation stellt sie diese alltäglichen Gewohnheitsrituale dem spirituellen Erlebnis der "Thanksgiving Address" gegenüber. Die Hudson Bay-Wolldecke auf dem Sessel ist ein isolierter Verweis auf das Indianersein in einer Gebrauchswelt von euroamerikanischen Attributen. Beim Überschreiten in den anderen Teil der Installation wird sie über die Schulter getragen. Kiefernnadeln, weißer Mais und Wasser markieren den Weg zur kontemplativen Erfahrung im spirituellen Raum. In einem Kreis von roten, weißen, schwarzen und gelben Stoffbahnen, die alle vier Himmelsrichtungen symbolisieren, hängen Spiegel mit vereinfachten Abbildungen der belebten Natur, der die Danksagung gilt. Sich mehrfach optisch durchdringend beziehen die Reflexionen den anwesenden Menschen ein, der an der Wiedergabe der Rezitation der "Thanksgiving Address" teilnimmt.

"I feel a connection to the Skyworld from which we came, and to the Mother Earth and all living things that continue to sustain us" (Fox 2001: 10).

"Meine jüngsten Arbeiten drücken mein Dilemma aus, in zwei Welten zu leben, der westlichen Welt und der traditionellen indigenen Welt. Ich bin oft zwischen beiden hin und her gerissen und flüchte dann an heilige Orte, seien es nun reale Plätze oder Plätze in meiner Vorstellung. Als Teil meiner Vorbereitung für diese Arbeit unterwarf ich mich einem rituellen Fasten. Für einige Zeit verließ ich die materialistische westliche Welt und tauchte in einen heiligen Ort ein. Vier Tage und Nächte opferte ich Nahrung, Wasser, Obdach und die Gemeinschaft meiner Familie. Ich blieb allein unter einer großen Kiefer, mit der Erde als Bett und dem Himmel als Dach. Ich erniedrigte mich vor dem Schöpfer und seiner Schöpfung. Ich stellte mich meinen Ängsten und dachte über mein Leben nach. Der Prozess, der meine Installation inspirierte, vermittelte mir gleichzeitig Demut und Einsicht. Ich erkannte die Schönheit des Opfers und unsere Verantwortung, der uns erhaltenden Umwelt Dank zu sagen. Viele Menschen, auch indigene Amerikaner, sind dieser Ver-

Teil II – Schöpfungsmythen

antwortung gegenüber blind geworden, wie aus dem exzessiven Lebenswandel deutlich wird, den die meisten von uns führen. Wir haben unseren Weg verloren. Mit meiner Installation will ich einen Weg zum Verstehen anbieten, einen Raum des Nachdenkens über unsere Verbindung zur Schöpfung und ihre Verbindung zu uns allen" (Fox in Kasprzycki und Stambrau 2003: 61).

Zeremonien fördern das Bewusstsein, einer Gemeinschaft anzugehören. Jeder einzelne Mensch hat teil an dieser Erfahrung. Allein davon geht heilende Wirkung aus. Peter Jemison will in seiner Kunst und als Leiter einer historischen Gedenkstätte Wege aufzeigen: die Lehren der Vorfahren annehmen, ihre Geschichten auf das heutige Leben übertragen und damit persönliche Probleme bewältigen.

Die Seneca lebten ursprünglich zwischen dem Genesee See und dem Canandaigua See. Ganondagan, die "Stadt des Friedens", war einst von 4.500 Senecas bewohnt und bestand aus ca. 150 Langhäusern; 1687 wurde die Siedlung von einer französischen Kompanie zerstört. Gannaro, das größte Dorf umfasste etwa 100 Langhäuser; an dieser Stelle befindet sich heute die "New York State Historic Site Ganondagan". Auf dem ca. zwei Quadratkilometer umfassenden Gelände mit Besucherzentrum und sieben Kilometer langen Naturpfaden initiierte Peter Jemison den Nachbau eines Seneca-Langhauses: 1998 wurde die Replik eines mittelgroßen Hauses von ca. 20 Meter Länge vom "Ancient Lifeways Institute" mit Hilfe von vielen Freiwilligen gebaut. (Früher bewohnten sechs Familien mit insgesamt etwa 30 Personen ein solches Langhaus.) Anschauliches Wissen vermitteln die Veranstaltungen im rekonstruierten Langhaus; Lernen heißt, mit allen Sinnen erfassen: Repliken von Alltagsgegenständen benutzen, Schmuck anlegen, Waffen und Spiele ausprobieren, nach irokesischen Rezepten kochen. Ein Naturlehrpfad mit Informationen und Tafeln nach Zeichnungen von Carson Waterman ergänzt das Programm, lädt vor allem ein, die heilsame Wirkung des Waldes zu spüren. Den Weg der Selbstfindung dank kulturellen Wissens und Bewusstseins möchte Peter Jemison mit seinen Aktivitäten und Bildern zeigen. 1998 würdigte das Iroquois Indian Museum seine künstlerische Arbeit mit einer Einzelausstellung, in der er mehrere Bildwerke zur "White Dog Ceremony" präsentierte.

Jemison erinnert mit dem Thema der Opferung des weißen Hundes und des Traumes daran, wie die Menschen mit den jenseitigen Wesen Kontakt aufnehmen konnten. Den größten Teil der Bildfläche in Jemison Gemälde "WHITE DOG DREAM" (Abb. 28) nimmt ein großer Hund mit weißem Fell ein. Er steht dem Betrachter zugewandt vor einer weiten, weißen Schneefläche. In ruhiger Haltung wendet das Tier den Kopf zur Seite. Die Schnauze ist mit zwei roten Bändern geschmückt, zwei weitere Streifen von rotem und blauen Band hängen nahe an seinem Körper vom fast waagrecht gehaltenen Schwanz herab. Die Schattenrisse seiner Beine werden vom Bildrand geschnitten.

Teil II – Schöpfungsmythen

In der Komposition eines Dreiecks sind der Körper des Hundes, eine offene Feuerstelle im Schnee und ein kahler Baum weit im Hintergrund aufeinander bezogen. Die Schwanzspitze des Hundes deutet auf die Feuerstelle, die im engen Umkreis erwärmte Erde, in deren Mitte das rot glühende Feuer über Holzkohlen brennt. Der Wind trägt den Rauch in die Richtung des Baumes, wo er sich mit Nebelschwaden verbindet. Die spitz aufragenden Ohren des Tieres weisen in die Richtung des sich weit verzweigenden Baumgerippes. Sonnige, winterliche Kälte vermittelt der schmale Streifen blauen Himmels mit langgezogenen hellen Wolken. Diffuse, dünne Nebelfelder am Horizont liegen über der klaren Schneegrenze zwischen Erde und Himmel. Jemison beschreibt in diesem Bild eine Szene aus der Mythologie. Bewusst bildet er keine sakrale Handlung ab, die Form der Darstellung bricht keine religiösen Tabus. Hinter den sichtbaren Motiven erinnert der Künstler an die religiöse Zeremonie: Ein weißer Hund wird geopfert, um die Danksagung der Menschen in die obere Welt zu transportieren; er galt als Bote und zum Zeichen seiner Reinheit wurde er verbrannt. In dem Gemälde ist der Hund für die Opferung geschmückt. Er wendet sich nicht dem todbringenden Feuer ab, steht vielmehr in formaler Beziehung zu diesem Zeichen seiner Bestimmung. Der Rauch des Feuers wiederum zieht in die Richtung des Baumes, dem Inbegriff der Erneuerung des Lebens im Frühling, und den Nebelschwaden, die nach oben steigen. Der Kreislauf von Leben – Tod – Wiedergeburt wird mit den Symbolen von Hund – Feuer – Baum und den Parallelen Erde/Feuer – Baum/Fruchtbarkeit und Himmel/Wiederbelebung beschrieben. "WHITE DOG DREAM" impliziert neben dem weißen Hund den Traum als Weg zu den jenseitigen Kräften (Jemison, Gesprächsprotokoll 1998).

Ryan Rice illustriert in einer Monotypie RESOLUTION – WHITE DOG CEREMONY (Abb. 29) die Zeremonie und beschreibt eine Überlieferung aus der Six Nations Reserve, nach der es als eine große Ehre galt für diejenige Familie, deren Hund für die Zeremonie ausgewählt wurde: "Sie waren sehr stolz darauf, dass er geopfert wurde; mit roten Punkten bemalt, Federn geschmückt und Wampum-Schnüren versehen, wurden sein Hals gebrochen und der Körper verbrannt. Der aufsteigende Rauch brachte das Opfer in die obere Welt, den Dank an die Schöpfung für das vergangene Jahr und die Bitte für die Erneuerung des Kreislaufes" (Rice, Gesprächsprotokoll 1996). Im ausgehenden 19. Jahrhundert modifizierten die Irokesen die Durchführung des Rituals und ersetzten den weißen Hund durch einen weißen Korb.

Die Symbole der Zeremonie verwendet Peter Jemison auch in WHITE DOG (Abb. 30) aus der Reihe seiner "Paper Bags". Die Inspiration, vorgefertigte Papiertaschen als Bild-

Teil II – Schöpfungsmythen

träger zu benutzen, hatte Jemison während seiner Fahrten in der Untergrundbahn in New York.

"I remember doing a quick drawing on a lunch bag when I was curator of the American Indian Community House Gallery in New York in 1978–85. I started thinking about Indian bags made of all sorts of materials and their significance to us. Then I noticed that the common denominator for those of us who travelled on the subway from Brooklyn to Manhattan every day was that we carried some kind of a bag – a plastic bag, a shopping bag, a briefcase, a handbag, a lunch bag, or whatever.

When I showed my bags early on, there was a positive response to them, so they became a bit of a signature for me" (Jemison in Abbott 1999: 48).

Jemison erkannte in diesen Wegwerfprodukten Zeichen der Identität ihrer Benutzer. Die Menschen setzen sie aus praktischen Gründen ein, gleichzeitig sind sie Werbeträger und Imageobjekt. Dieser Alltagsgegenstand dient Jemison dazu, Denkprozesse über den Umgang mit kulturellen Erscheinungsformen in verschiedenen Epochen anzuregen. Die Menschen sprechen ganz verschiedene Sprachen, aber alle tragen Taschen. Mit der Verbindung von Gebrauchswert und Kunst kann er in den "Paper Bags" eine Einheit schaffen, die überlieferten Beispielen materieller Kultur entspricht. Taschen gab es bei den autochthonen Völkern Nordamerikas in unterschiedlichen Formen, etwa die "Parfleches" bei den Plains-Völkern oder bestimmte Typen von Umhängetaschen bei den Irokesen. Muster und Ornamente waren Informationsträger. Jemisons dreidimensionale "Paper Bags" tragen Motive irokesischer Mythologie und illustrieren rezentes politisches Geschehen, geben persönliche Bilder seiner Erfahrungswelt als Seneca-Künstler wieder, aber auch Perspektiven zur Rassenproblematik oder dem Panindianismus. Die Arbeiten beziehen sich häufig auf saisonale Zeremonien oder weisen auf Objekte in Museen hin, wie etwa die Abbildung eines Kammes mit Pferdemotiv aus dem 17. Jahrhundert, einem Stück in der Sammlung des Fenimore Art Museum in Cooperstown, New York. Jemison übermalt und beklebt seine Papiertaschen, er benutzt auch ihren Innenraum als weitere Gestaltungsfläche, schmückt die Objekte mit Bändern, verändert sie als Collage. Eigentlich wollte er anfangs nur Taschen für die indianische Bevölkerung herstellen, ihnen einen eigenen Werbeträger geben. Dass sie nun als Kunstobjekte in Museen ihren Platz gefunden haben, ihre Preise für die Zielgruppe, die er im Auge hatte, viel zu hoch sind, zeichnet den Weg nach, den auch viele Gebrauchsobjekte seiner Vorfahren durch Handel und Versteigerungen gegangen sind.

Teil II – Schöpfungsmythen

“Inspiration is around. That's the thing. The inspiration for my work comes from my life experiences. If I didn't have these other experiences, I don't know if I would have a lot to say. I would be very limited. Maybe I don't have the time to say all I'd like to in art but I get out what I can, which comes as a result of all these things that I do. In a way, the bags are a result of that. They come out of my schedule – they're something that is very portable – very available and not too precious to change or to scrap if I don't like it” (Jemison, Interview 1996).

Gegenüber der Leinwand als Bildträger sieht Jemison in den Papiertaschen den Vorzug, Betrachter durch scheinbare Alltagsgegenstände, gängige Werbeträger anzusprechen oder ihre Neugier zu wecken. Er vermittelt Inhalte auf einer für alle Menschen verständlichen Ebene. Dabei wählt er sowohl eine persönliche wie politische, humorvolle wie provokative Sprache.

Der weiße Hund wird auf der einen Seite der Tasche in der typischen Form eines jagdorientierten Tieres wiedergegeben, die grüne Bodenfläche weckt die Assoziation an Gras vor dem undifferenzierten Hintergrund des naturbelassenen Papiers. Die Zeichnung auf der Gegenseite hebt das Weiß des Felles hervor; die an wenigen Stellen mit Schnee bedeckte Erde und der türkisblaue Himmel sind klar getrennt. Der Körper des Tieres stellt die Verbindung beider Elemente dar. Mit nach oben gerecktem Kopf steht der Hund bewegungslos in der Bildmitte, Schneeflocken überziehen die gesamte Fläche wie ein Muster. Weiße Tulpen an beiden Seiten der Tasche bedeuten die Wiederkehr des beginnenden Lebens im Frühling.

Wie das Symbol des weißen Hundes hat die “Thanksgiving Address” in den vergangenen Jahrzehnten Künstler zu sehr unterschiedlichen Interpretationen inspiriert. In Werken von Richard W. Hill, Alan Michelson und Melanie Printup-Hope werden zeitgenössische Sichtweisen deutlich, die unterschiedliche Perspektiven und bildnerische Sprache verkörpern.

“The Thanksgiving (Ganonyohk) acknowledges the relationship of human beings to all the gifts in our natural environment and provides a format within we thank the Creator” (Jemison 1997: 5).

Ähnlich dem Werk NATURAL TIME zitiert Richard W. Hill in HAUDENOSAUNEE THANKSGIVING ADDRESS (Abb. 31) wesentliche Symbole der Danksagung. Die rote Farbe im Kreissegment, das den größten Teil des Hintergrundes einnimmt, verkörpert Mutter Erde. Drei Menschen, irokesische Eltern mit ihrem Säugling, stehen auf einer schmalen roten Vertikale, einer optischen Basis, die den Himmel, die Menschen und die Erde verbindet. Um die junge Familie sind spiralförmig Symbole ihrer Lebenswelt in kleinen Kreisen angeordnet; beginnend

Teil II – Schöpfungsmythen

mit dem Land, in dem sie leben, deuten die Pflanzen und Tiere auf die Koexistenz mit der Natur, dann folgen Erscheinungsformen von Naturgewalten. Glaubensvorstellungen und soziale Vereinbarungen stehen am Ende, wo sich mit den Wampum-Schnüren die Symbolkette schließt. Ein Adler, die Verbindung zu den Kräften im Himmel, wacht schützend von oben. Das Gemälde ist eine Allegorie der "Thanksgiving Address". Mit schriftlichen Ergänzungen, in denen die Begriffe "Drei Schwestern", "Älterer Bruder" und "Großmutter Mond" hervorgehoben sind, erläutert Richard W. Hill den Inhalt des Bildes in einer Informationstafel in der Ausstellung.

Die Schildkröte stellt den Kontinent dar, der Pflanzenschössling birgt medizinische Kräfte, Erdbeeren vitalisieren die Kräfte der Menschen, Bäume stehen für Schutz und Leben, das Wasser erhält und erfrischt das Land, die Tiere und Menschen. Tiere geben den Menschen Nahrung und Kleidung, die Vögel erfreuen sie mit ihrem Gesang und ihrer Schönheit. Die drei Schwestern Kürbis, Mais und Bohne sind die Grundnahrungsmittel der Irokesen. Der Wind bringt die vier Jahreszeiten. Donner und Blitz sorgen für Regen. Der ältere Bruder, die Sonne, gibt dem Tag das Licht und die Wärme. Großmutter Mond erhellt die dunkle Nacht, die Sterne führen durch die Nachtzeit. Die vier Boten in Form eines gleichmäßigen, vierteiligen abstrakten Musters in violetter Farbe mit weißem Rand kommen vom Schöpfer und deuten die vier Himmelsrichtungen an, in die sie ihre Botschaft verbreiten. Der Friede der irokesischen Konföderation wird in den fünf weißen Wampum Schnüren symbolisiert, gleichbedeutend mit den fünf ursprünglichen Nationen.

Wampum-Perlen wurden ursprünglich aus Muscheln (*Venus Mercenaria*) hergestellt, die größere Anteile weiße und geringere Mengen purpurne Farbe haben. Die zentrale Achse der großen Meeresschnecke (*Pyruha Carcia*) wurde bevorzugt für die weißen Wampums verwendet. Weiß galt als Zeichen für Reinheit und Frieden. Die einzelnen Perlen sind zylindrisch geformt, der Länge nach durchbohrt und auf Sehnen oder Naturfasern aufgezogen zu Bündeln verknüpft. Wampum-Stränge gehören zu den Zeremonien der Kondolenz. Wampum-Gürtel haben memorisierende Bedeutung, die von den Hütern des Wampum weitergegeben wurde.

Rick W. Hill hat dieses Gemälde wie eine Collage konzipiert, mit dem formalen Stil mittel der Addition eine gedankliche Einheit hervorgerufen. Er wolle alle Symbole deutlich und verständlich abbilden, so könne jeder Betrachter sie entschlüsseln, betont er. Zielgruppe seien vor allem die Irokesen, deren Glaubensvorstellung diese Danksagung an den Schöpfer wiedergibt. Erinnerung und Identität nennt er als wesentliche Elemente zur Rezeption seiner Werke. Der Gestaltung der Kleidung liegen Vorbilder zugrunde, die auf Fotografien abgebildet oder in den Sammlung verschiedener Museen erhalten sind. Design

Teil II – Schöpfungsmythen

und Symbolik als Dekoration sind reduzierte Zeichen von Erscheinungsformen in der Natur. Die Darstellung in Hills Gemälde vermittelt ein Bild der Kleidung, wie sie heute als "traditionell" angesehen wird, sich aber erst im Lauf des 19. Jahrhunderts entwickelt hat. Das typische Material Leder, später ersetzt durch Tuchstoff, wurde im Winter mit warmen Umhängen aus Bären- oder Hirschfell ergänzt. Die über die Knie reichenden Leggings und die Mokassins waren aus Leder. Männer trugen Accessoires aus Hermelinfransen, Knie- und Armbänder, Halsketten aus Bärenkrallen, Beinrasseln und breite Bänder mit Stickerei. Ein Gürtel, zweimal um die Taille gebunden und vorn geschlossen, diente zur Aufbewahrung kleiner Gebrauchsgegenstände. Darunter war der Lederschurz befestigt. Gesicht und Körper wurden bemalt oder tätowiert. Hill stellt den Mann mit einer Schärpe dar, die diagonal über die Brust getragen und an der linken Seite geschlossen wird. Diese sowie der Gürtel sind mit einem roten Ornament verziert, dessen ursprüngliches Material gefärbte Stachelschweinborsten waren. Männer und Frauen trugen ihre schwarzen Haare lang. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts behielten die Männer langes Haar, das in der Mitte gescheitelt war (Lyford 1989: 68–75).

Die junge Frau hält das Rückentragegestell mit dem Säugling in den Armen, ihr Kind ist mit gemusterten Stoffbändern umwickelt. Solche Kindertragen werden noch heute als Geschenke zur Geburt hergestellt oder erworben und innerhalb der Familie weitergegeben. Das Holzgestell ist oftmals mit aufwendigen Schnitzereien geschmückt und farblich gefasst. "Sackartige Behälter aus Fell, Leder oder Tuch zur Aufnahme des Kindes werden am Tragegestell fixiert [...] Die meisten Kindertragen weisen bügel- oder helmartige Vorrichtungen zum Schutz des Kopfes auf" (Feest und Janata 1989: 34).

Mit der Gus-Tow-eh (unterschiedliche Schreibweisen), dem Federkopfschmuck für Männer, hat Hill in diesem Gemälde den jungen Indianer als Angehörigen einer irokesischen Nation charakterisiert. Diese Federhauben nehmen in den Werken von Richard Hill einen bedeutsamen Stellenwert ein. Er verbindet diesen Kopfschmuck in einer Assemblage (ohne Abbildung), die in der Sammlung des Iroquois Indian Museum ausgestellt ist, mit einem Arbeitsschutzhelm im Hochbau und vereint damit Zeichen männlicher Würde in Vergangenheit und Gegenwart.

Noch heute werden Gustowehs getragen und hergestellt. Über einem Rahmen sich kreuzender Holzsplinte und einem Band in der Größe des Kopfumrisses wird dünnes Leder, alternativ blaue oder rote Baumwolle, Samt oder Seidenstoff gespannt. Daran werden von der Spitze ausgehend mehrere Reihen Federn befestigt. Die umlaufende Leiste des Kopfschmucks wird mit Silber, Perlen oder Stachelschweinborsten verziert. Eine zusätzlich an der Federhaube angebrachte Adlerfeder mit dunkler Spitze stellt in Hills Gemälde eine

Teil II – Schöpfungsmythen

direkte Verbindung her zu dem als Wächter des Friedens bedeutenden Adler, einem Klantier der Irokesen. Den rechten oberen Rand des Bildes füllen fünf weiße Wampum-Schnüre, Zeichen für Leben und Frieden. (Die Deutungen der Farben des Wampums sind unterschiedlich.) Der formale Aufbau des Gemäldes zeigt Geschlossenheit: Die Menschen sind innerhalb eines Dreieck zusammen mit dem Adler (Schutz) und den fünf Wampum-Strängen (Frieden) angeordnet. Und sie befinden sich im inneren Bogen der Symbole für natürliches Leben und des Erdkreises. Auf die Frage, wie weit ihn formale Überlegungen bei der Konzeption seines Bildes geleitet hätten, gibt er humorvoll zur Antwort, er habe die Formen verinnerlicht, er sei schließlich Irokese.

"I have a very strong affinity with our concept of creation; what we call these four dances that we do in the ceremonies, the Great Law, Handsome Lake, and then what Longhouse people believe in today. I have been fortunate. I go and hear the oral tradition, see it practiced, and then go and study it in the Museum. So I was able to dig up a lot of documents and information about how this works through history. And my premise as a result of all that is that we have to look at culture as a problem-solving mechanism" (R. Hill Interview, 1996).

In ganz anderer Form präsentiert Melanie Printup-Hope ihr Werk gleichen Titels THANKSGIVING ADDRESS (Abb. 32). Als Computeranimation konzipiert, lassen sich beliebig viele Versionen in unterschiedlicher Größe herstellen. Damit ist eine hohe Variation an Ausstellungsmöglichkeiten, Verbreitung und Anwendung programmiert.

Die Bilder illustrieren die rituelle Danksagung, bei der alle Menschen zusammenkommen und ihre Gedanken in eine gemeinsame Richtung lenken. Ihr Dank geht an alles, was mit dem Wasser, der Erde und dem Himmel verbunden ist sowie allen Lebewesen. Den Beginn bildet die Verehrung der Mutter Erde, dann wird der Bedeutung von Wasser in all seinen Erscheinungsformen und den dort lebenden Fischen gehuldigt, die für die Reinhaltung sorgen. Pflanzen und Heilkräuter, die unser Überleben bestimmen, vor allem die Grundnahrungsmittel Mais, Kürbis und Bohne werden geehrt. Auch die dreizehn wichtigsten Zeremonien werden illustriert, so die "Green Corn Dance Ceremony", die "Bean Dance Ceremony" und die "Ceremony At The End Of The Summer", mit der die glückliche Fortführung unseres Leben erfolgen soll. Den Tieren wird gedankt, weil sie Nahrung und Kleidung liefern, den Bäumen, besonders der Kiefer als Friedenssymbol und dem Ahorn für seinen Saft, den Vögeln, die mit ihrem Gesang erfreuen, aber auch vor Gefahren warnen. Die spirituellen Kräfte im Himmel werden angesprochen: Wind, der für frische Luft sorgt, Donner, Regen und der ältere Bruder Sonne, der Licht und Wärme bringt, Großmutter Mond, die den Frauen hilft, und die Sterne, die uns den Weg weisen. Gegen Ende wendet

Teil II – Schöpfungsmythen

sich die Danksagung an die höheren Mächte , die uns beschützen, und unsere Ahnen, die Menschen vergangener Zeiten, die in Erinnerung rufen, was Leben auf der Erde bedeutet, wie wir leben sollen. Handsome Lake wird auch geehrt, denn er hat den Irokesen die Worte des Schöpfers wieder bewusst gemacht, er war ein großer Prophet. Zum Schluss wird dem Schöpfer gedankt, der nicht zu sehen oder zu hören ist, der uns aber alles gegeben hat, was wir zum Überleben brauchen (nach dem von der Künstlerin verfassten Begleittext zur Installation im Iroquois Indian Museum, Howes Cave, 1997).

Melanie Printup-Hopes Arbeit verkörpert gleichzeitig ein künstlerisch interaktives Werk, Ahnenforschung und eine experimentierende Suche nach der eigenen Identität als Angehörige der Tuscarora. Es ist die bildliche Darstellung des Eröffnungsrituals bei Zeremonien, die Danksagung an den Schöpfer und die Natur mit allen Lebewesen. In Korrespondenz illustrieren Symbole und Schrift die Inhalte der "Thanksgiving Address". Gestaltungsmittel des Werkes sind nacheinander Zeichnung, Perlstickerei, Computeranimation, Video, Installation und digitalisierter Ton. In den Bildkompositionen sind vier Schriftzeilen mit der Anrede an die angesprochene Natur, ihre Aufgaben oder Inhalte, die zugeordneten Jahres- oder Tageszeiten und die sich immer wiederholende Formel "We give thanks to ..." enthalten. Die seit dem 18. Jahrhundert praktizierte Technik der Glasperlenapplikation lernte Melanie Printup-Hope von den Frauen in der Reservation, sie erweiterte diese kunsthandwerkliche Anwendung zu einer variablen technisierten Kunstform. Ausgewählte Motive in Glasperlenarbeit im Format 28 x 35,5 cm, im Macintosh Computer bearbeitet und damit veränderbar, hat sie farbig variiert und mit Schriftzügen versehen in das Adobe Photoshop Programm übertragen und dupliziert. Danach konnten Buchstaben und Farben eingefügt und schließlich die Drucke mit Tintenstrahltechnik hergestellt werden. Unterschiedliche Größen, Multiplikationen, Hervorhebungen in Schrift und Bild sowie akustische Erläuterungen und Farbakzentuierungen sind "Werkzeug" für die Gestaltung, Hilfsmittel für die anschauliche Vermittlung von Kultur und Sprache (Printup-Hope, Gesprächsprotokoll 1996).

Räumlichkeit und Transparenz sind durch Überlagerung und die Addition unterschiedlicher Größen des Motivs, Helligkeitsstufungen sowie durchsichtige Farbschichten hervorgerufen; sie geben den Bildern eine Tiefe, die Unendlichkeit vortäuscht. Farblich in Tonstufen differenziert, wird Blau dem Himmel und dem Wasser zugeordnet, Grün den Pflanzen und dem Land, Rot der Erde. Zusätzliche Wirkung entsteht mit der Installation mehrerer Bilder, Vergrößerungen, die den Betrachter räumlich umgeben. Die Installation in Form des Segmentes eines Langhauses besteht aus 26 Teilen der "Thanksgiving Address" und wurde im National Museum of American Indian in New York und dem Iroquois Indian Museum in

Teil II – Schöpfungsmythen

Howes Cave einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt. Auf diese architektonische Form eines Wohnhauses zurückgreifend, hat Melanie Printup-Hope die einzelnen Elemente in einem nach oben geschlossenen Halbrund angeordnet. Den Blick aufwärts gewandt, versenkt sich das Auge des Betrachters in die Illusion einer räumlichen Ferne. Flexibilität in Größe und Medium erweitern die Breite der Ausstellungsfähigkeit: vom Postkartenformat bis zur raumgreifenden Installation beliebigen Umfangs, vom Leporello bis zur virtuellen Ort-Erfahrung. Der Bezug zur Geschichte liegt in der originären Glasperlenarbeit, die Printup-Hope als Zeichen authentischer Geschichte versteht. Mit einem handschriftlichen Untertitel versehen, dem Datum des Herstellungsjahres und dem Namenszug der Autorin sind die 26 quadratischen Bildteile der Reihe für alle Betrachter verständlich.

Die Recherche für dieses spezifisch den Irokesen gewidmete und aus ihrer Kultur entstandene Werk umfasst schriftliche Aufzeichnungen, die Befragung von Zeitzeugen, Teilnahme an Zeremonien. Der Kontext zur Installation basiert auf einer Erzählungen aus North Carolina (Printup-Hope, Gesprächsprotokoll 1996).

These words have also been passed down from our ancestors and continue to keep our culture alive.

The Prayer Of Thanks Giving Is The Backbone Of My Iroquois Culture. It Is Based On The Belief That The World Cannot Be Taken For Granted, And That We Must Thank All Living Things In Order To Align Our Minds With Nature. A Faithkeeper Is Chosen To Share The Words Of Thanksgiving At The Opening And Closing Of Social, Governmental, and Ceremonial Events. The Prayer Follows A General Structure; However, The Individual Speakers Use Their Own Unique Style And Words. The Prayer Follows An Order, Beginning With The lowest Spiritual Forces On Earth, Continuing to Those Of The Sky, And Ending With The Highest Forces Beyond The Sky. The Prayer Begins with The People, And Is Followed By The Earth, The Waters, The Grasses, The Fish, The Plants, Our Sustenance, The Animals, The Trees, The Birds, The Four Winds, The Thunder, The Sun, The Moon, The Stars, Our Protectors, and Handsome Lake. The Prayer Ends with The Creator. All These Elements Are Represented In This Interactive Installation Except For The Creator Who Cannot Be Seen Or Heard. An Opening Is Left On The Top Of The Installation To Represent The Creator. I Use Words And Visual Encourage The Viewer To Understand The Iroquois Philosophy Of Maintaining Balance, Living In Peace With Others, Respecting And Loving Nature And All Living Things. (Printup-Hope, Kommentar zur Präsentation im Iroquois Indian Museum, 1996).

Für seine Rauminstallation zur GANOHONYOK (Thanksgiving Address) (Abb. 33) hat Alan Michelson kleine Maisstrohpuppen gefertigt, die an Perlonfäden von der Decke hängen. Teil der Installation ist eine Aufzeichnung der Danksagungszeremonie in Cayuga. Vor wichtigen Veranstaltungen rezitiert, erneuert die Danksagung die wechselseitige Beziehung zwischen den Menschen und dem Universum in einer kraftvollen Sprache. Die Figürchen sind aus den Blättern der Maispflanzen hergestellt und wie Puppen an menschlichen Vorbildern

Teil II – Schöpfungsmythen

orientiert. Sie haben keine Gesichter. "No Names" sind Teil der irokesischen Mythologie: Die Maispflanze gehört zu den "Drei Schwestern", ihre inhärente Kraft überträgt sich auf die Ritualobjekte, die daraus gefertigt sind. In mythologischen Zeiten hatte der Schöpfer ein Mädchen beobachtet, das sich von den anderen absonderte und immer wieder ihr Spiegelbild im Wasser betrachtete; sie nahm nicht teil an der gemeinsamen Arbeit, widmete sich nur der eigenen Person. Er nahm ihr deshalb das Gesicht und erklärte ihr, sie sei nun nicht mehr abgelenkt und könne sich den anderen ungestört anschließen, ihre Aufgaben für die Gemeinschaft erledigen.

"This work grew out of experiences I had this summer and fall at the Six Nations Reserve in Ontario, reconnecting with family, community, and culture" (Alan Michelson 1999–2000).

"'Ganohonyohk' is a work about fate and gratitude. The past is one of my obsessions, I am constantly seeking out its traces. I suppose I am trying to become reconciled to it. My work is a record of that attempt" (Michelson in Nahwoosky/Hill 2002: 81).

"Since coming to visit the communities and getting to know his relatives he's been inspired by the depth of traditional knowledge that continues in our community. Many Iroquois artists are dealing with traditional concepts rather than overt symbolism. At the same time he has to wrestle, like all of us, and say where do you go with that? Where does that traditional knowledge, procedures and practices impact on your life if you're going to live in New York City and be an artist? [...] The spirit of the people lives in their art. Native Americans have strived as artists to leave a long visual dialogue about what it means to be Native in an ever-changing world" (Hill in Nahwoosky/Hill 2002: 81).

Geschichte, Land und Identität bilden für Alan Michelson die zentralen Themen seiner Werke, in der Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie, seiner "zweigeteilten Identität". Aufgewachsen in einer jüdisch-amerikanischen Familie, erfuhr er erst im Alter von 22 Jahren, dass er Mohawk ist und lernte seine leibliche Mutter und die weitverzweigte Familie kennen.

GANOHONYOHK, ist eine der Arbeiten, bei denen der Künstler während des kontemplativen Prozesses der Produktion innere Ruhe fand. Der Einfluss von Tom Hill in seiner Funktion als "Faith keeper" wird in diesem Werk deutlich.

"I feel like there's probably a strong emotional or intuitive basis for the things that I work with as an artist. It probably has something to do with just the sort of imagination that I seem to have always had. I've always been very curious about and very interested in origins. I've been interested in what you could call history, or the past. ... I think that the work that I do now might have had some of its origins in

Teil II – Schöpfungsmythen

the way all those things were linked – geologic time, fossils, traces of the past, traces of other cultures, representations of nature.[...]

I think in North America, or in the Americas, virtually everybody is either immigrant or a Native in some combination. And so origins are always a factor in North American identity. People are often trying to overcome whatever the taint of their origin is or trying to inflate them, or trying to transcend them or trying to somehow make them right. [...] Many people who came here have some sort of land trauma in their background, in their history, somebody left relatives, homes, ancestors, cultures behind to come here for some sort of dream, in the pursuit of material benefits. The drama of everything that happened based on those needs and those traumas, in a way, is our history" (Michelson 2002: 26–27).

Auch Ryan Rice belebt die "No Faces" in seiner Radierung HUSK (Abb. 34), lässt sie tanzen wie Menschen bei einem Fest. Den Zyklus von Wachsen und Vergehen stellt er in übereinander gelagerten Schichten dar. Geburt und Erneuerung entstehen auf dem Boden von Vergangenen, ein sich immer fortsetzender Prozess, wie der historische Zeitablauf, in dem die Menschen individuell und als soziale Gruppe integriert sind. Gleich einer archäologischen Grabung legt der Künstler drei Schichten frei: Auf der unteren verrotten Reste von Maiskolben, darauf wachsen die jungen Pflanzen heran, und über der Erde sieht man die Stroh puppen Hand in Hand miteinander tanzen, alle Figuren sind individuell gestaltet. Mit dem Tanz weisen die Maisstropuppen auf ihre Herkunft, sie danken der Erde, die ihr Wachstum ermöglichte. Mit ihrer Freude am sozialen Leben erfüllen sie symbolisch die Anweisungen für die Zeremonien der Menschen.

"My motive for painting is to pay respect to and reinforce the traditions and culture of the Iroquois people. I have used modern painting techniques of overlapping colour and shape in helping to express my Seneca-Iroquois heritage" (Waterman in Kasprzycki et al 1998: 89).

Die Lebenswelt der Seneca heute und in idealisierter Vergangenheit ist das zentrale Thema seiner Malerei. In dem Werk NÖD-DOH-WA-GE:O:N (SENECA) (Abb. 35) komponiert er wesentliche Elemente. Der Hintergrund ist horizontal in drei farblich differenzierte Flächen unterteilt, die der Dreiteilung des Kosmos in der Vorstellung der Irokesen entsprechen: Himmel, Erde und Unterwasserwelt. Warme Farbtöne, Abstufungen von Rostrot und Ocker als Tageslicht, kontrastieren zum Grau der flächigen Bergformen und dem aufgehellten Violett eines Flusslaufes. Florale Musterausschnitte, nach Vorbildern der Glasperlenapplikation, zeigen abstrahiert Medizinpflanzen aus der Region.

Vegetation und Tiere des östlichen Waldlandes symbolisieren in Watermans Gemälden und Grafiken die belebte natürliche Umwelt der Irokesen, der er auf

Teil II – Schöpfungsmythen

künstlerischem Weg dank sagt. Hervorgehoben in der linken Bildmitte sind die "Drei Schwestern" Kürbis, Mais und Bohne, deren schwarze Haare die formal reduzierte Körperform umschließen. Pflanzenranken mit stilisierten Blattmotiven bilden die schlanken Körper zu den weiblichen Gesichtern, umrahmt von dichten, langen Haaren bis zum Boden. Im Vordergrund steht diesen die Gustoweh, der zeremonielle Kopfschmuck der Männer gegenüber. Die aufragende Feder verknüpft das abgebildete Objekt mit Habicht und Adler. Mittel- und Vordergrund sind verbunden durch lichtgelbe Erhebungen, die Sandhügel assoziieren. Auf eine Landschaft unter der Wasseroberfläche weisen ornamentale Reihungen wie Wellen und Sandstrukturen.

Das obere und untere Drittel des Bildes ist überlagert von jeweils vier dunklen Ovalen, in denen die acht Klantiere der Seneca als Ausschnitte zu erkennen sind. Die in dem schwarzen Oval stilisierten Tierformen liegen wie Schablonen auf dem farbigen Grund, die Negativformen geben den Blick auf den darunter liegenden Himmel und die Unterwasserwelt frei.

"We have eight clan symbols, a clan being an extended family. We have eight symbols within the Seneca Nation. They are separated into two moities, there are two halves, one being the animal side and the other being the bird side. They help each other for ceremonies and also when there's a marriage. The bird side marries across into the animal side and vice versa" (Waterman, Interview 1996).

In kontraststarken Umrisslinien sind die Gustoweh und die "Drei Schwestern" inhaltlich umgeben, oben und unten umrahmt von den Klansymbolen: Wolf, Schildkröte, Biber und Bär, die sich im Wasser und auf der Erde bewegen; Hirsch, Schnepfe, Reiher und Habicht, die auf der Erde und in der Luft leben. Bildlich ist so die Gesellschaftsstruktur der Seneca wiedergegeben, die Gliederung in zwei Hälften und acht Klane. Der streng gegliederte Bildaufbau symbolisiert die Grundthemen der Kultur der Seneca. Aus dem dreigeteilten Kosmos wachsen die Drei Schwestern, Geschenke des Schöpfers an die Irokesen; die Gustoweh wird bei Zeremonien getragen und verkörpert die Rituale der Menschen (Gespräch vor dem Werk in der Ausstellung *IrokesenART* 1998).

"My favorite themes are themes within our culture that have the most depth and symbolism and the things that relate to us in terms of our environment that influence my art – the subject matter that 'who we are,' the symbols that make us individuals, from all the other Native American Indian peoples and cultures in the U.S. Those substances that make us different from the [...] Plains people and the Northwest Coast people – I use those because they're two very distinct types of cultures and [...] the themes that I use in my art are those that [...] have a lot of substance such as Spirit Sisters, the corn, beans and squash. I always feel that my

art has to have as much tradition in it as I can put into it without getting [...] too overbearing with it.

And I think that without any kind of traditional symbolism or subject matter in my art work, then it no longer can be called Native American Indian art.

If I did art, pure abstract art, that would [...] just involve color and shape and texture and then I put my name on it, I'm an Indian artist, a Seneca person; I don't think that necessarily means that it's Indian art, and so I always use these symbols, and I will always have my heritage to draw from, to express in my artwork to maintain that which I call traditional Indianess" (Waterman, Interview 1996).

8. Die Drei Schwestern

Mit dem Wissen über die Zeremonien und den Feldbau hatte der Schöpfer das Überleben der Menschen gesichert. Eine Legende personifiziert die Grundnahrungsmittel der Bewohner des östlichen Waldlandes mit ihrer symbiotischen Anbauweise: Die drei weiblichen Wesen Kürbis, Mais und Bohne lebten und wuchsen gemeinsam auf dem Feld. Sie waren eng miteinander verbunden, konnten sich ein Leben ohne einander kaum vorstellen. Und doch verließ eine nach der anderen das Feld und folgte einem jungen Indianer zu dessen Haus. Im Spätherbst trafen die drei dort wieder zusammen und halfen den Menschen den Winter zu überleben mit dem Ertrag ihrer Früchte.

Bodenbau ist seit dem zehnten Jahrhundert im Nordosten nachweisbar. Die Bezeichnung für Mais ist in irokesischen Sprachen und denen ihrer Nachbarn gleich, ein Hinweis darauf, dass sich Bevölkerungsgruppen kontinuierlich vermischten und der Anbau dieser Pflanze weit verbreitet war. Gartenbau, das Wissen um Anbau und Pflege von Pflanzen, die Kultivierung des Bodens lag in der Hand der Frauen. Im fruchtbaren nordöstlichen Waldland Amerikas bildeten Mais, Kürbis und Bohne die Grundnahrungsmittel, deren Zusammensetzung alle lebensnotwendigen Nährstoffe enthält. Deshalb wurden sie von den Irokesen hoch geschätzt und als ein besonderes Geschenk des Schöpfers betrachtet. Sie stehen unter dem Schutz der drei Schwestern, die *De-o-ha-ko* genannt werden, 'unsere Lebensgrundlage'.

Nicht nur auf Legenden vergangener Zeiten greift die Autorin einer rezenten Geschichte zurück. Im Zusammenhang mit der Artenvielfalt des Mais berichtet sie von einem geheimnisvollen Reisenden, der einen halben Kolben der Maissorte "Delaware Grandfather" zu ihrer indianischen Farm nahe Ithaca im Staat New York mitgebracht hatte. Aus den Körnern dieses Kolbens, dessen Herkunft nie geklärt werden konnte, wuchsen später Fruchtstände mit vielfarbigen Maiskörnern (Cornelius 1994, siehe Text im Anhang). Diese Darstellung ist ein Beispiel für die Weiterentwicklung von Geschichten in der heutigen Zeit. Und sie zeigt

Teil II – Schöpfungsmythen

den Willen, den Brauch des "Storytelling" nicht aufzugeben, sondern den veränderten Verhältnissen anzupassen.

Für Jolene Rickard verbinden sich mit der traditionellen Anbauweise von Kürbis, Mais und Bohne in der Gegenwart spirituelle und gesellschaftliche Werte. Vorstellungen und Bilder der "Drei Schwestern" wirken dabei in mehreren Ebenen von Vergangenheit und Gegenwart: in der mündlichen Überlieferung, worin diese Nahrungspflanzen die Existenz sichern; in der historischen Form der Subsistenzwirtschaft; im Ritualgebrauch bei Zeremonien; in der ökologischen Notwendigkeit der Diversifikation gegenüber der Monokultur; in der Symbolik der Weiblichkeit und als Sinnbild des Lebenserhaltes; in der Rolle der Frauen, die bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts für Pflege und Nutzung der Pflanzung allein verantwortlich waren. Rickard hebt die Bedeutung des Bodenbaus für die Gemeinschaft hervor:

"For me, it is not a mystical practice. For me, it's a lot of physical work taking care of the gardens and the plants, the seeds, physical work in community in terms of really having to, I live here and my mother's nine brothers and sisters live here and my father's seven brothers and sisters live a half mile down the road. And I have over one hundred and twenty first cousins, not even second cousins, you know. So, what it means is that on a daily basis, you negotiate those relationships and that's what I mean. That in a way, I don't live any different from, than people in my communities did five hundred years ago. Because we're still dealing with each other as an idea of community. We're still here in that same way. We don't live in the extended longhouse, but in a way, we do live in the extended longhouses in our communities, in our nation territories" (Rickard, Interview 1996).

Mit Informationen und Anleitungen zu eigenem kreativen Erfahren und Lernen wird in der pädagogischen Literatur die Bedeutung von Kürbis, Bohne und vor allem Mais als Grundnahrungsmittel hervorgehoben. Sinnliche Wahrnehmung und Erfahrung im Gartenbau, Kochen und Gestalten bieten dabei praktische Erlebnisse. Erinnern und Lernen sind Schritte zur kulturellen Identifikation, die auch Carson Waterman bewirken will. Seine Bildwerke sind narrativ und lehrreich. Ganz andere Wege der Vermittlung wählt Shelley Niro. Ihre "Drei Schwestern" sind die 'drei Schwestern', sie gehören zusammen, amüsieren sich, zeigen, dass sie entgegen üblichen Vorurteilen humorvoll sind und Spaß am Leben wie am Schauspielern haben: I ENJOY BEING A MOHAWK GIRL (Abb. 36).

In drei Fotografien lässt die Künstlerin ihre drei Schwestern vor der Kamera auf einer Parkbank in Brantford agieren. Mit ihnen hatte sie schon seit ihrer Kindheit lustige Spiele als Schauspielerinnen durchgeführt. Sie stellen sich in diesen Bildern so dar, wie sie selbst es wollen.

Teil II – Schöpfungsmythen

"In the photographs [...] Niro allows her sisters to project their individual personalities. Yet, the importance of family is never displaced. Niro and her sisters have been amusing each other since childhood. What's more, her sisters are not only the subjects of this series, they are the primary audience as well" (Ryan 1994: 49).

Gebäude und Autos im Hintergrund wirken wie eine Kulisse, sie sind in der ursprünglichen Einfarbigkeit der Schwarz-Weiß-Fotografie belassen, die leichte Sepiafärbung der Entwicklung der Negative erinnert an Archivfotos. Mit jedem Bild rückt die Personengruppe auf der grün hervorgehobenen Parkbank dem Betrachter näher. Der Weg im Vordergrund leuchtet pinkfarben. Mit intensiven Farben hat Niro ihre dicke Schwester Bunny türkis koloriert, die andere in rosarot und die dritte in violett. Beverly und Betsy neigen sich anfangs zueinander. Bunny behält ihre isolierte Position. Von der abwartend beobachtenden Haltung im oberen Foto wandeln sich Gestik und Mimik der Protagonisten im mittleren Bild zu Nachdenklichkeit, Positionssuche und Kommunikationsbereitschaft bis zur Umarmung der zwei Schwestern, kräftig lachend begleitet von der dritten in dem unteren Teil des Triptychons. Ein zusätzliches Gestaltungselement ist die Rahmung der Serie.

Der Bezug zur Mythologie tritt im Werk der Künstlerin in unterschiedlicher Weise hervor. Die gleichzeitige Affirmation und Transformation irokesischer Tradition stehe hinter dem Zusammenspiel von Titel und fotografischem Bild, beschreibt Ryan die Gestaltung der Passepartouts mit weißen Punkten. Es dehne sich über die Bildteile auf die Rahmung aus, wo die Linienführung der Punkte auf dem schwarzen Untergrund die Ornamentik traditioneller Formen in der Glasperlenarbeit wiedergibt: Himmelsgewölbe und -baum, Erde und Berge. Die Imagination von Glasperlenarbeiten steht in optischer Konkurrenz zu glitzerndem Modeschmuck und hochhackigen Schuhen.

"I don't start out saying, I'm going to do Indian work. I start out thinking about myself as an individual and I start thinking about all these ideas and break them down to the point where it is pretty simple [...] and in turn the art does come out as being very Native and very Woman (Niro in Wong 1992: 38).

"How often does a society dictate to us what niche do we fill and how appropriately are we filling that gap. The MIB's (also known as MOHAWKS IN BEEHIVES) are being outrageously flirtatious with the camera. They are in a world quite foreign to the world in which they live and know. the make-up, the beehive hairdos and the dangly glittery jewellery lets them lose their sense of self and the roles they have been practising for all their lives" (Niro in Kasprzycki et al. 1998: 45).

Teil II – Schöpfungsmythen

Sie vertritt die Meinung es sei wichtig für Individuen und für die einzelnen Völker, sich der eigenen Geschichte bewusst zu sein. Indem sie in ihren Fotografien die Wirklichkeit des modernen Lebens dem stereotypen Mythos postkolonialer Vorurteile gegenüber stellt, trägt sie dazu bei, Selbstwertgefühl zu entwickeln. Mit dem Stilmittel der Ironie stellt Niro diese stereotype Vorstellungen durch fotografische Inszenierung infrage. Loyd Wong erläutert die Fotografien auf einer komplexeren Ebene von Aktion und Reaktion:

"Niro takes for granted the realities of First Nations lives and explores what that means without burdening the work with history. She is forging a new language with which race and identity are articulated as complex lived experiences" (Wong 1992: 38).

"Ich bin keine indianische Prinzessin, keine untertänige, stoische 'Squaw' und lebe nicht im Tipi, ich bin einfach eine Mohawk, und darauf bin ich stolz. Was mir das bedeutet siehst Du in meinen Bildern: wie drei Schwestern heute aussehen, wie gut sie sich verstehen, wie sie sich amüsieren. Sie schauen den Betrachter selbstbewusst an, haben Spaß am Leben und trotzen jedem negativen Image. Mehr noch, sie lachen darüber!" (Niro, Gesprächsprotokoll 1996).

Beverly, Bunny und Betsy wollen ihrer Schwester Shelley bei der Inszenierung lebensnaher, typischer Portraits helfen. Sie verkleiden sich, schmücken sich mit Requisiten aus den 50er Jahren, mit Ketten, Ohrschmuck und Haarbändern und posieren vor der Kamera.

"Niro was particularly taken with the almost punk rock feel of this photograph. The women 'look like they're in total control,' she says. 'They don't look tough but they look [...] cool [...] They're not pushing people away but they're keeping their distance. Together, these three women symbolize a renewed strength in sisterhood'" (Wong 1992: 38).

Die Serie MOHAWKS IN BEEHIVES (ABB. 37) konterkariert die westlich geprägten stereotypen Vorstellungen von indianischen Frauen mit zeitgenössischen Fotografien der Künstlerin und ihrer Familie. Niro beschreibt und verfremdet Ausschnitte des alltäglichen Lebens mit Freude und Spaß, Liebe und Zuneigung. Die agierenden Figuren sind ihre Schwestern, Bunny, Betsy, Beverly und ihre Mutter, mit denen sie innige Freundschaft verbindet.

"It [all] comes down to them", she says. "You grow up with them. You know what to do to make them laugh. [So] I focus what I'm doing to make them laugh and I leave it at that. It makes it really small" (Ryan 1994).

Teil II – Schöpfungsmythen

Schau-spielerisch setzten sich die Frauen mit ethnischer Identität und Rollenbewusstsein auseinander. In Requisiten aus den fünfziger Jahren ahmen sie Posen aus der Werbung nach und füllen sie mit neuen Inhalten. Der biografische Charakter der Werke wie die Selbstdarstellung legen die Identifikation der Künstlerin mit den dargestellten Personen nahe. Als Postkarte mit der Aufschrift: Women Won't Tolerate Violence publizierte "Union Sisters in Solidarity, CLC Women's Committee" diese Arbeit zum internationalen Frauentag 1995.

Die Fotografien der Portrait-Serie wirken wie Schnappschüsse aus einem Handlungsablauf. *THE REBEL* (ohne Abbildung) zeigt Niros Mutter June Doxstater, die lachend in Jeans und T-Shirt auf dem Heck des alten Autos der Marke Rebel posiert: eine Persiflage auf die Verkaufsstrategien der Verknüpfung von erotisch platzierten Illustriertenschönheiten und glänzenden Automobilen. In einem weiteren Triptychon der Serie sieht man die schwergewichtige Bunny in der Aufmerksamkeit heischenden Haltung eines Hollywoodstars rauchend auf Kissen am Boden liegen, eine Parallele zur Abbildung ihrer Mutter in *THE REBEL*.

In dem *PORTRAIT OF THE ARTIST SITTING WITH A KILLER SURROUNDED BY FRENCH CURVES* (Abb. 38) stellt sich Shelley Niro gemeinsam mit ihren Schwestern auf weichen Kissen am Boden lagernd im modischen Outfit der 50er Jahre dar; eine inszenierte Ruhepause mit "Darstellern". Das verschmitzte Lächeln der Protagonistinnen in die Kamera, auch hinter auffälligen Brillen, die kräftigen Farben der Handkolorierung und die offene Runde der Sitzordnung ziehen den Betrachter einladend ins Bild. "Killer" ist die Zigarette, der Rauch, der wie ein gemeinsames Feuer zwischen den Schwestern aufsteigt. Das Foto der Figurengruppe umschließt Niro – wie die anderen Fotografien der Serie – mit der Ornamentlinie aus weißen Punkten auf dem schwarzen Rahmen und verdichtet damit zusätzlich die Einheit der vier Frauen. Mit Plakaten dieses Fotos zur Ausstellungseröffnung 1996 im American Indian Community House in New York erreichte Shelley Niro große Aufmerksamkeit auch über die Grenzen Kanadas und der anthropologischen Museen hinaus.

Ihre Mutter portraitiert Shelley Niro in der dreiteiligen handkolorierten Fotoreihe *THE IROQUOIS IS A HIGHLY DEVELOPED MATRIARCHAL SOCIETY* (Abb. 39). Im Frisierumhang unter der elektrischen Trockenhaube blickt diese fröhlich direkt in die Kamera. In der Mitte ist ihr Kopf unter der Haube fast verschwunden. Durch eine Ausschnittsvergrößerung des rechten Bildes wirkt die Reihe insgesamt perspektivisch verkürzt wie ein Handlungsablauf.

"The title may seem little more than an impersonal cultural fact, but here it is given a comic and quite personal reading – one that happily celebrates an aspect of contemporary native women's experience, all the more so if one knows that Niro's

Teil II – Schöpfungsmythen

sister Beverly is the family hairdresser. Niro says that through this piece she was also trying to tell some members of her own community to loosen up a bit, to reject the stoic stereotype that is not of their own making" (Ryan 1994: 47).

Die Trockenhaube, der Form eines Bienenkorbes ähnlich, hat Niro zum Titel der Serie inspiriert: MOHAWKS IN BEEHIVES. Das weibliche Bienenvolk arbeitet gut organisiert gemeinsam, die Einzelnen sind aufeinander angewiesen – und sie verdrängen die untätigen Drohnen. Das Relikt der 50er und 60er Jahre steht hier sinngebend für den Zusammenhalt der Frauen in der indigenen Bevölkerung und für den Spaß, den sie teilen. Und Shelley Niro macht damit Anspielungen zu Aufzeichnungen der Ethnologen.

"It is a play on anthropological notions. It is one of those sentences I have heard all my life. I wanted to make fun of the acceptance of what other people say about the society I come from. Since I come from a reserve where domestic violence is high, I wanted to ask 'If we are a matriarchal society, why does all of this violence happen? Why doesn't someone put a Stop to it and really make our society a matriarchal one?'

The woman in the picture is my mother and my first influence in my life. Her humour is very clear in the way she can place herself in the photograph. The matboard contains symbols of the world and creation. It refers to how women try to make life full and rich for their families (Niro in Nahwoosky/Hill 2002: 74).

"'The Iroquois Is a Highly Developed Matriarchal Society' is a work which questions the subversive and underlying motives of anthropologists, archaeologists and historians regarding matriarchy in Iroquoian and other indigenous cultures around the world, including our acceptance of them. [...] The work, depicting her mother laughing and clowning under a hair dryer, for Niro creates an air of domesticity from the 1950s. An image in contradistinction from the stereotype of a strong dominant Iroquoian matriarch. Her strategic use of parody to address the darker side of gender issues and politics is an integral aspect of her work. Niro asks us to question the reality surrounding the contemporary imbalance between our roles as men and women and the subversive strategies used to perpetuate these myths. Niro asks us how we can continue to accept violence against women in our communities as normal living conditions when we have an opportunity to make things as they really should be?" (Ace in Nahwoosky/Hill 2002: 74).

Unter dem Titel "Assimilation" wurde 1941 eine vergleichbare Aufnahme publiziert, die eine ältere Frau im glasperlenbestickten Gewand mit Fransen als "typische Indianerin" zeigt: Red Cloud Woman in einem Kosmetiksalon unter der Trockenhaube, während ihre Hände manikürt werden RED CLOUD WOMAN IN A BEAUTYSHOP (Abb. 40).

Ein Werk "schwarzen Humors" über den maßlosen Genuss von Fertiggerichten und Fastfood sieht Peter Jones in dieser für ihn ungewöhnlichen Technik einer Abfallskulptur mit

drei konservierten Schwestern THREE SISTERS (Abb. 41). Kürbis, Mais und Bohne als Grundnahrungsmittel seien Produkte der Erde, die seit Jahrtausenden Menschen gesund erhalten, wenn sie frisch oder getrocknet zubereitet sind; chemische Zusätze und vor allem Zucker in den Konserven aber mache krank, die hohe Zahl von Diabetikern in den Reservationen zeige eine alarmierende Entwicklung, kritisiert er die veränderten Essgewohnheiten. Seine Besucher würden anfangs lachen über das simple Werk, dann schauten sie auf ihre Figur und würden sich der Hinweise der drei Schwestern auf den Wert natürlicher Nahrungszubereitung bewusst.

9. Die Friedensbotschaft (Hiawatha, Tadadaho und Deganawida)

Bei den Huronen erfuhr eine junge Frau im Traum die Ankündigung der jungfräulichen Geburt eines Sohnes. Er würde den Menschen Frieden bringen. Der Junge wurde geboren und überlebte alle Tötungsversuche seiner Großmutter. Als er erwachsen war, verließ er wie im Traum angekündigt sein Heim und bekehrt die Menschen, denen er begegnet zum Frieden.

Der Friedensstifter bestand die Prüfungen, welche die Mohawk ihm auferlegt hatten und gewinnt ihr Vertrauen. Sie schließen sich dem Friedensplan an. Tadadaho, ein furchterregender Menschenfresser, bedrohte das Leben der Onondaga. Seine Kraft sollte vernichtet werden, deshalb suchten die Menschen Rat bei einem Traumdeuter. Der wies auf einen Mann im Dorf, Hiawatha, der ihnen helfen könnte, er bezeichnete ihn als zukünftigen Friedensstifter. Ein Hexer veranlasste den Tod der sieben Töchter Hiawathas, der in tiefer Trauer das Dorf der Onondaga verließ. Während seiner einsamen Reise erkannte Hiawatha, dass er über besondere Kräfte verfügte. Hiawatha wählte die Wampum-Schnüre als äußere Zeichen der Trauer und für Kondolenz. Er begegnete den Oneida in ihren Dörfern, aber kein Mensch sprach ihn in seiner Trauer an. Gemäß den Traumdeutungen traf er mit dem großen Friedensstifter am Ufer des Mohawk-Flusses zusammen. Der Friedensstifter begrüßte Hiawatha als jüngeren Bruder und half ihm mit dem Ritual der Wampum-Schnüre und persönlicher Anteilnahme, seine Trauer zu bewältigen. Dann übergab er ihm ein Hirschgeweih zum Zeichen seiner Würde als Sachem der irokesischen Liga. Nach Verhandlungen über einen Zeitraum von fünf Jahren erhielten Deganawida und Hiawatha die Zustimmung der fünf Nationen – Onondaga, Oneida, Mohawk, Cayuga und Seneca – für ein Friedensabkommen.

Erzählungen von der Friedensbotschaft und zur Gründung der Liga werden in Büchern und Unterrichtsmaterialien von Zeichnern illustriert, in der zeitgenössischen Kunst bilden diese Themen aber im Vergleich zur Schöpfungsgeschichte keinen Schwerpunkt. In dem Gemälde THE GRIEF OF AIONWATHA (Abb. 42) stellt John Fadden Hiawatha in tiefer Trauer und Einsamkeit dar, zusammen gesunken und in sich gekehrt

Teil II – Schöpfungsmythen

The Epic Story Of The Formation Of The Haudenauonee (Five Nations Confederacy Or Iroquois Confederacy) Is A Beautiful And Lengthy Story. This Painting Depicts One Aspect Of That Story. Aionwatha (Sometimes Pronounced Hiawatha) Was An Onondaga Chief Of Great Stature Due To His Kindness And Wisdom. It Was Foreseen That He Should Meet With The Law Maker And Great Intellect Referred To As The Peacemaker, A Wyandot Living Among The Mohawks.

Aionwatha Was Reluctant To Leave His Home And family To Realize This Foreseen Event. However, He Did Leave Upon The Untimely Death Of His Seven Daughters. It Is Said That The Skies Darkened On That Day And The Creator Sent Forth Thunder And Lighting As He Departed From Onondaga. He wandered Aimlessly For Many Days Brooding In His Dark Sorrow. At he Same Point During That Day Aionwatha Fashioned Beads From Shells (This Credits Aionwatha With The Invention Of The Wampum). He Strung The Beads Together In Several Strings. He Continued His Lament By Stating That If He Met someone Filled With Sorrow As He Was, He Would Take These Strings Of Wampum And Offer Compassion. He Would Wipe Away The Darkness From The Heart Of The Bereaved One. He Would Remove The Dust Of Silence Blocking The Ears Of The One In Grief Etc...For Several Days He Would Camp In The Wilderness And Repeat On Each Day The Words Of Condolence.

His Wanderings Eventually Brought Him Within The Range Of The Peacemaker, Who hidden In The Bush, Heard The Words Of Aionwatha. He Then Stepped Forward And Repeated The Words That He Heard. He Condolored Aionwatha. This Ceremony Is Still Practiced Among The Traditional Iroquois. The Painting Depicts Aionwatha, Wampum String In Hand, As He Broods In his Dark Grief. (John Fadden, Turtle Clan Mohawk; Kommentar im Iroquois Indian Museum, 1996)

10. Die Gründung der Konföderation

Der Friedensstifter und Hiawatha erläuterten die Gesetzesgrundlage, auf der die Friedensverhandlungen beruhten. Den Klanmüttern übertrugen sie die Aufgabe, Häuptlinge einzusetzen. Deganawida befreite Tadadaho von seinen sieben Übeln und setzte ihn als ersten Friedenshäuptling der Onondaga ein. Die Klanmütter wählten die Häuptlinge für die Gründung der Konföderation. Der Friedensbaum wurde gepflanzt, unter seinen Wurzeln begruben die ehemals verfeindeten Stämme ihre Waffen. Ein Adler wachte an der Spitze des Baumes über die Sicherheit der Fünf Nationen. Die Region von den Adirondacks bis zum Ontariosee wurde als gemeinsames Langhaus betrachtet. Das Friedensfeuer bewachten die Onondaga im Zentrum. Die Mohawk wurden zu Hütern der östlichen, die Seneca zu Hütern der westlichen Tür ernannt. Wampum-Gürtel besiegelten die Verträge, an die sich alle Beteiligten halten mussten. Rechte und Pflichten der 50 Sachems wurden festgelegt.

Teil II – Schöpfungsmythen

Joseph Jacobs hat in seinem Werk TIMELESS LEGEND OF TA-DA-DA-HO (Abb. 43) der Mythe eine detailreiche Skulptur gewidmet. Die Geschichte um den bedrohlichen Onondaga-Häuptling sei ein "moralisches Exempel, das darstellt, wie aus dem Missbrauch der Macht zur Mehrung persönlichen Ruhmes und zur Vernichtung persönlicher Feinde schließlich gerechte und wohltätige Machtausübung im Dienste des Gemeinwohls wird", erläutert Ruth Phillips nach einem Interview mit Joseph Jacobs die doppelgesichtige Skulptur, die mit überreichlichen Details die Gründung der Liga illustriert (Phillips in Hoffmann 1987: 352–357).

"I always take the Tadadaho, it's probably the most famous, most respected piece; the snakes coming out of his hair. Mean wizard who was converted and changed to the greatest chief there ever lived and lead the Iroquois, that had to probably be the best one" (J. Jacobs, Interview 1996).

Die Gründung der Liga ist ein beliebtes Motiv in Zeitschriften und Lehrbüchern. Auch Arnold Jacobs Grafik "CREATION" (Abb. 44) hat im Land der Irokesen weite Verbreitung gefunden, beschreibt Steffanie Schulte, damalige Kuratorin des Iroquois Indian Museums, das Deckblatt von *Iroquois Arts. A Directory Of A People And Their Work*, das 1983/84 vom Museum und der Association For The Advancement Of Native North American Arts And Crafts (AANNAAC) publiziert wurde. Die grafische Geschlossenheit der einzelnen Symbole zeigt die innere Verbindung der Elemente, Vielfalt in formaler Einheit.

"This painting 'Creation' expresses many themes important to Iroquois people. [...] the Great Tree of Peace is shown growing from the turtle's back – the tree symbolizes the 'Creation' of the Iroquois Confederacy, bringing together in unity the Six Nations – the Mohawks, Oneida, Onondaga, Cayuga, Seneca, and Tuscarora. As the pine tree is always green, the message of peace never grows old. Its Four White Roots reach out to guide those from every direction who seek peace and who come to join the Iroquois under its broad branches. The trunk of the Great Pine is straight and true, signifying a path to follow to the Great Spirit. Watching from the top of the tree is the Eagle, the Guardian of Peace, ever vigilant for signs of those who would disturb the Great Peace. Behind the Great Tree is another of the life-supporters, our Elder Brother, the Sun, who has always brought warmth and life to our world. The four distinctive colour patterns represent for me the 'Creation' of the four seasons. This painting also represents my own first 'Creation.' It is the beginning of my life as an Iroquois artist" (Jacobs 1983: 405).

Von gestalterischer Dichte zur narrativen Überfrachtung ließ Arnold Jacobs sich in dem Gemälde CELEBRATION OF THE HAUDENOSAUNEE (Abb. 45) verleiten, das als Deckblatt des Programms zur Kursübersicht der Syracuse University 1991 veröffentlicht wurde. Dieser Druck nach einem Acrylgemälde machte den kanadisch-irokesischen Künstler noch be-

Teil II – Schöpfungsmythen

kanter und beliebter. Als Kalenderblatt und Zeitungsabdruck fand das Gemälde in unzähligen Haushalten der Irokesen Verwendung.

Der Himmelsbaum überstrahlt ein Langhaus, die Heimstätte der Bewohner der oberen Welt, und beleuchtet gleichzeitig nach unten den Kopf des Adlers, des Vermittlers zur menschlichen Welt. Majestätisch breitet dieser seine Flügel über "Großmutter Mond" aus, die als "Mutter Erde" mit Sternen im Haar und ausgebreiteten Händen die belebte Natur auf dem Rücken der Schildkröte umfängt. Kürbis, Mais und Bohne symbolisieren auf der Mittelachse die Wachstumskraft der Pflanzen, die aus dem Körper ihrer Tochter hervorgegangen waren. Im Halbrund um heilwirksame Erdbeeren, sind die Zwillingssöhne mit den ihnen zugeordneten Attributen wiedergegeben, mit einem Lendenschurz und Mokassins bekleidet: Sapling mit Blumen, einem Schmetterling und einem Hasen, sein Bruder mit einem Baum, dem er die Blätter nimmt, einer Schlange und einem Skorpion. Um den Wampum mit den sechs Symbolen für die Sechs Nationen, dem Übergang vom Schildkrötenpanzer zum Erdreich, sind konzentrisch acht Klantiere um den Bären als Zentrum gruppiert.

Die Vögel, Schnepfe, Adler und Reiher sind auf auf hellblauen Kreisflächen positioniert, Wolf und Hirsch als Säuger sowie der größer hervorgehobene Bär auf grünen Kreisflächen und Aal, Schildkröte und Biber für die Tiere des Wassers und Verbindung zur unteren Welt auf blauem Grund. Das variierende Blau des Himmels und der Wellen umschließen das dunkle Braun des Panzers und die ockerfarbene Tönung der belebten Erde, das sich zum Gesicht der Frau hin aufhellt. Die Überschrift "Celebration of the Haudenosaunee" (ohne Abbildung) steht über dem Langhaus und dem hell leuchtenden Weltenbaum vor diffus aufgetragenem hellen Violett. Das Bild ist achsensymmetrisch aufgebaut, mit kräftiger Farbgebung am natürlichen Vorbild orientiert.

Stanley Hill hat TURTLE ISLAND (Abb. 46) und die Geschichte der Föderation in einer Hornschnitzerei auf die wesentlichen Elemente Schildkröte, Hiawatha Wampum, Friedensbaum und Adler reduziert. Die Arbeiten Stan Hills betrachtet Tom Huff mit großer Bewunderung und äußert, diese Werke seien sowohl bei der indigenen Bevölkerung wie auch nicht-indianischen Käufern sehr beliebt, weil sie irokesisches Formen- und Gedankengut in verständlicher künstlerischer Bildsprache vermitteln. Tom Huff, als Vertreter der jüngeren Generation von Künstlern, sucht in seinem persönlichen Stil nach Ausdrucksformen zwischen Abstraktion und naturnaher Abbildung und möchte, dass vor allem in den eigenen Kommunen seine Arbeiten erkannt und anerkannt werden. Die Skulptur WARRIOR'S DREAM (Abb. 47) visualisiert, wovon Krieger träumen, wenn sie nicht zuhause sind: von ihren

Teil II – Schöpfungsmythen

Frauen, die das Land bestellen, verkörpert in den "Drei Schwestern", und von der Geborgenheit von "Turtle Island" im Schutz des Adlers.

"Stone is ancient – one of the original elements of creation. We believe that a living spirit exists in all natural things. Therefore, stone is alive and worthy of communication. Stone sculpture is one of man's oldest arts. And always we must remember that the earth is a large stone" (Iroquois Museum, Artist statement, 1996).

THE PEOPLE (Abb. 48) vereint als kernplastische Skulptur unter dem Schutz des Adlers die Haudenosaunee mit den Nahrungspflanzen auf dem Körper der Schildkröte.

Auf einem gedanklichen Ansatz, der geistigen Versunkenheit, sinnlicher Wahrnehmung und spiritueller Verbundenheit mit mythologischen Überlieferungen beruht Shelley Niro's Installation THE ESSENTIAL SENSUALITY OF CEREMONY (Abb. 49). Die Reise des Friedensstifters Deganawida, der durch das Mohawk Valley wandert und die Irokesen nach vielen Verhandlungen mit den Nachbarvölkern in der Liga vereint, ist sinnbildlich in einem Fotoessay dargestellt. Vor den fünf überlebensgroßen Portraits mit Jody Hill und Maggie Abel von der Six Nations Reserve stehen – Altären ähnlich – Podeste mit Schalen auf grün gemusterten Textilschals. Darin sind duftende Blätter, Schellenringe, kleine Bildtafeln, Bonbons und Federn den Fotografien zugeordnet. Die Grundelemente dieser Geschichte spiegeln die fünf Sinne wieder: Erst als Tadadaho, der mythische Onondaga-Häuptling, den Weg zum Frieden anerkennt und auf den Verzehr von Menschenfleisch verzichtet, erlangt er die Gabe des Sehens und Schmeckens. Sein Sinneswandel dient als Vorbild. Das Verbrennen von Tabak, der Rauch als Mittler zwischen der oberen Welt und den Menschen, weckt mit dem Riechen auch die übrigen Sinne. Singen und Trommeln, als Begleitung der rituellen Handlungen, stellen den Gehörsinn dar. Das Wegwischen der Tränen Deganawidas bedeutet klares Sehen, frei von vergangenem Kummer. Essen und Schmecken weisen auf die den Menschen angemessene Nahrung. Der Tastsinn wird angesprochen, wenn Hiawatha den verzweifelten Deganawida durch das Überreichen der Wampumschnüre tröstet. In der spirituellen Orientierung und dem bewussten Zusammenspiel der fünf Sinne liegt der Schlüssel für ein friedvolles Zusammenleben und soziales Handeln: "Erst wenn du selbst empfinden und für dich selbst sorgen kannst, kannst du anderen helfen" (Niro, Videoaufzeichnung 2002).

"I started trying to understand the legend of the peacemaker, and trying to really see what's going on. Power, peace and righteousness – those are the three words which every Iroquois person knows – but at the same time, when you keep saying things over and over, you become very lazy in your own mind about what it's supposed to mean or how it's supposed to direct your life.

So this story, to me, is represented in that photo essay. There's five sections to it. The whole population in North America went from like nineteen million to something like 500 thousand, which is pretty drastic. The ones that were left were totally out of their minds with grief, and they were probably very sick, too. You're always trying to rationalize why things were happening, and with that rationalizing, of trying to figure out what is going on. You end up becoming very superstitious. – 'Oh, that happened because of this!' Superstition leads to not trusting people. He [Peacemaker] started teaching people how to look after themselves. [...] It 's all about bringing joy to your life on a daily basis" (Niro in Bender 2003: :39).

"'The Essential Sensuality Of Ceremony' is a map of what we have to re-learn after contact with 'others.' After first contact many indigenous peoples in North and South America died off due to the result of bacteria not found before. The survivors had to gain control of their senses through education in what to eat, look after their mental state, their emotional well being and bring peace of mind to themselves so they could look after other community members. It was an exercise in trying to look at traditional stories and see what is to be learned from them" (Niro, Interview 2003).

11. Kulturelle Wertvorstellungen der Irokesen

Die Wertvorstellungen der Irokesen können unter fünf Aspekten zusammengefasst werden: dem Zeitbegriff, der Beziehung der Menschen zu ihrer natürlichen Umwelt, der Einschätzung der Natur des Menschen, der Beziehung der Menschen untereinander und ihrer Handlungsorientiertheit. Über die Lebensführung gibt es grundlegende Vereinbarungen: Mutter Erde ist die Lebensspenderin. Alle äußeren Erscheinungsformen und Menschen besitzen eine eigene Lebenskraft. Die Verwandtschaftsstruktur ist matrilinear orientiert, die Interessen der Gemeinschaft stehen vor denen des Individuums. Selbstbeherrschung, Gastrecht, Streben nach Frieden und Harmonie, Traumerfüllung und das Einhalten der Zeremonien haben vorrangige Bedeutung. Das Prinzip der Harmonie oder Balance kennzeichnet die Kultur der Irokesen.

James W. Herrick fasst, beruhend auf Forschungen der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts seines Lehrers William Fenton und der Ethnologen Clyde Kluckhohn, Strodbeck und Marvin Opler, fünf Bereiche zusammen, die sich auf die Wertvorstellungen einer Gesellschaft beziehen (Herrick in Snow 1995: 1–23). Der Zeitbegriff impliziert die Orientierung der Menschen an Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft. In der Beziehung der Menschen zur Natur manifestieren sich die Annahme der Unter- oder Überlegenheit oder aber das Streben nach einem ausgewogenen Verhältnis zur Umwelt. Die Einschätzung der Natur seitens der Menschen auf der Grundlage von Charaktereigenschaften lässt diese

Teil II – Schöpfungsmythen

entweder als grundsätzlich gut oder grundsätzlich schlecht (und sowohl unveränderbar als auch veränderbar), als neutral (und wandelbar) oder aber als sowohl gut als auch schlecht (und damit mutabel) erscheinen. Die Beziehung der Menschen untereinander kann in einer linealen, kollateralen und individuellen Relation bestehen. Die Handlungsorientiertheit äußert sich in drei Formen des Verhaltens, der spontanen Reaktion (*being*), der Art und Weise, in der die persönliche Entwicklung hauptsächlich verläuft (*being-in-becoming*) und der sichtbaren Leistung (*doing*).

Diesen fünf allgemein gültigen Überlegungen schließt Herrick – orientiert an Forschungsergebnissen von Fenton (1962) und Opler (1946) – eine kurze Übersicht über grundsätzliche kulturelle Überzeugungen bei den Irokesen an. Demnach gibt es einen allgemein gültigen Verhaltenskodex: Mutter Erde spendet und erhält Leben, sie sorgt mit dem alljährlich wiederkehrenden Zyklus der Jahreszeiten für Revitalisierung. Die Frau als Mutter entspricht der Fruchtbarkeit der Erde, ihre Rolle im Gesellschaftsgefüge hat vorrangige Bedeutung. Mutterrecht steht vor Vaterrecht, die *ohwachira* (die Familie der Mutter) vor *agadoni* (der Familie des Vaters). Den Kräften der Natur soll kein Widerstand entgegengesetzt werden. (So kommen zum Beispiel Erdstöße von freundlich gesonnenen Kräften.) *Orenda* als übernatürliches Kraftpotential kann belebten und unbelebten Erscheinungen, Landschaften und Formen der Lebensführung innewohnen.

Selbstbeherrschung ist von großer Bedeutung, die Menschen sollen sich keine Macht aneignen oder Missbrauch mit ihrer Stärke betreiben. Das Ausstreuen von Asche gilt als Negation der Werte der Gemeinschaft, die das Gastrecht, das Teilen von Gütern, Freundschaft und das Streben nach Frieden und Harmonie hoch einschätzt. Ein Mann verweigert niemals eine Antwort und zeigt niemals Angst. Mit dem Abhalten der Zeremonien und den wiederholten Danksagungen an die Schöpfung werden zur Freude der Menschen auf der Erde die spirituellen Kräfte zwischen der unteren und oberen Welt in der Balance gehalten. Träume oder Wünsche der Seele sollen erfüllt werden. Im Rauch des Tabaks steigen Gedanken und Wünsche der Menschen und der ratgebenden Versammlung gen Himmel und übermitteln den Wesen in der oberen Welt ihre Botschaften. Das Bett ist der Platz für Reflexionen, so wie die Bänke bei den Versammlungen der gedanklichen Auseinandersetzung dienen. Alle Erscheinungsformen sind zwei- oder viergeteilt: der Weg zur oberen Welt, der sich gabelt; das sich widersprechende, abwägende Denken; das Geschlechtsprinzip; die Jahreszeiten; Leben und Tod; und die sich in der Balance haltenden gegensätzlichen Kräfte. Das Grundmuster der Reziprozität verpflichtet die beiden Verwandtschaftsgruppen zur gegenseitigen Hilfe und erhält das Gesellschaftsgefüge und

Teil II – Schöpfungsmythen

die Zusammenarbeit bei der Durchführung der Zeremonien. Die gedankliche Struktur einer Gemeinschaft prägt ihre Kultur (Herrick 1995 :10).

Die dominanten Wertorientierungen der Irokesen fasst Herrick in Anlehnung an Fenton (1962) zusammen: Die menschlichen Natur ist veränderlich in Bezug auf gut und böse (nicht wahlweise gut oder böse). Der Zeitbegriff ist als eine Einheit von Vergangenheit und Gegenwart zu betrachten. Das Verhältnis von Mensch und Natur basiert auf der Ausgewogenheit, es gibt keine unter- oder übergeordnete Haltung. Nicht Sein oder Tun bestimmen menschliches Handeln, vielmehr der Entwicklungsprozess, das Werden. Die Entwicklung des individuellen Lebens bewegt sich zielgerichtet auf die Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft. Das Beziehungssystem ist an linealer und kollateraler Verwandtschaft, nicht am Individuum orientiert. Die Verwandtschaft über die weibliche Linie bestimmt die soziale Organisation. Die Frauen sind für die Pflege des Gartens zuständig und sammeln Wildfrüchte; über ihre Ahnen leitet sich der Besitz von Land her. Gegenseitige Verpflichtungen der *moieties* entsprechen der Bedeutung von kollateralen Beziehungen. Gastfreundschaft wird gleichzeitig als Recht und Pflicht angesehen, das Teilen von Gütern hat einen hohen Stellenwert. Keine Person kann sich einer Frage entziehen, das heißt, eine Antwort zu verweigern wird als schlechtes soziales Verhalten geächtet. Die wiederholten Grüße, Danksagungen und Opfergaben an den Schöpfer und die beseelte Natur zeigen individuelles und soziales Verhalten. Dabei findet die gegenwärtige Handlung auf der Grundlage vergangener, einst vom Schöpfer etablierter Prinzipien statt. Anpassung und Flexibilität sind notwendig, um alte und neue Bedingungen zu vereinen, das fördert und bestätigt die als wesentlich erachtete Form des Verhaltens, "Being-in-Becoming". Alle Dinge, Vorgänge, Personen und Plätze haben eine ihnen innewohnende Lebenskraft, Macht, Seele oder *orenda*. Diese Vorstellung impliziert auch, dass jene Dinge oder Vorgänge in der Lage sind, andere Erscheinungsformen durch ihre jeweiligen Kräfte zu beeinflussen oder sie ihrer Macht zu berauben.

Die Hierarchie der Geistwesen in der oberen Welt und ihre Aufgaben und Forderungen werden durch die Zeremonien in Erinnerung gehalten. Dabei stabilisieren sich zum einen die sozialen und persönlichen Bindungen, zum anderen bleibt die Vergangenheit in der gegenwärtigen Lebenswelt erhalten. Auf diese Weise ist die kosmische Balance gesichert, und der Mensch als Teil eines bivalenten Kosmos kann seine ihm innewohnenden Kräfte stärken. Im Bewusstsein seiner eigenen, ebenfalls bivalenten Natur muss er bedacht sein, diese Kräfte nicht zu missbrauchen. Auch darf er sich nicht gegen Erkenntnisse wehren, die er auf einer spirituellen Reise, etwa im Traum erfährt. Unerfüllte

Teil II – Schöpfungsmythen

“Wünsche der Seele“ haben Unausgeglichenheit zur Folge, deshalb müssen das Individuum und die Gemeinschaft Träume ernst nehmen, deuten und befriedigen.

"In traditional Iroquois culture, the key unifying principle that underlies all living and nonliving things and events of the universe was that of harmony or balance. By stressing this very simple principle, a philosophical place was provided for the acceptance and tolerance of heterogeneity and harmony in diversity. The communal concerns of coordination, cooperation, symbiosis, and mutual interaction and adjustment became secondary manifestations of it. Individually and culturally, such a world view cultivated an openness or receptivity to new or different ways of viewing things and events of the universe. This, again, leads to a great deal of adaptability and flexibility. Perhaps it was just such a philosophy that facilitated the formation and success of the Iroquois. Fenton (1965: 263), in fact, has pointed to these same cultural characteristics as being responsible for the perpetuation of much of Iroquois culture into modern times. These include elaboration, projection of symbols, transfer of functions, and obligatory reciprocity" (Herrick 1995: 15).

Den einzelnen Ereignissen weist Herrick bestimmte Bedeutungen zu: Die obere Welt stellt den Prototyp des Lebens auf der Erde dar, alle grundlegenden kulturellen Erscheinungsformen stammen aus dieser Welt. Allen Naturgewalten wie Sonne, Mond und Donner werden Aufgaben zugeordnet; diese Geistwesen helfen den Menschen auf der Erde. Skywoman fällt von der oberen in die untere Welt und erfüllt damit einen Traum. Der Gegensätzlichkeit der Zwillinge entsprechen die Kräfte des grundlegenden Prinzips von Dualität, so wie das Leben auf der Erde von inhärent gegensätzlichen Kräften bestimmt wird. Alle Wesen haben die Fähigkeit sich zu entscheiden. Ihre Handlungen können aber durch die Reaktion anderer aufgehoben werden: So korrigiert der Vater die Ablehnung der Großmutter gegenüber dem Erstgeborenen. Im Kampf der Zwillinge, in dem Flint seine Macht verliert, triumphiert das Gute, Übles kann zum Guten gewendet werden. Aber die Menschen müssen durch ihr Verhalten für die Balance sorgen: Die Gemeinsamkeit eines zeremoniellen Lebens ist die Voraussetzung für eine bewusste Existenz. Alle spirituellen Kräfte brauchen die wiederholten Danksagungen, um wirksam zu werden. Dazu erhalten die Menschen vom Schöpfer Unterweisungen. Mit den Riten, einer Imitation der Handlungen in der oberen Welt, bleiben sie in Verbindung mit den spirituellen Kräften und stimmen sie wohlgesonnen.

Um mit dem Schöpfer in Kontakt treten zu können ist Reinheit erforderlich; das bewirken der Ascheritus und die Opferung des weißen Hundes, der aufsteigende Rauch des Tabaks stellt die Verbindung her. Liebe, Frieden und klare Gedanken sind die Voraussetzung für gemeinsame Vorstellungen und der Durchführung von Zeremonien. Mit den wiederholten Danksagungen, der "Thanksgiving Address", sind die Menschen zur Vereinigung ihrer Gedanken aufgefordert. Sie sollen dem Leben gegenüber eine positive Haltung

Teil II – Schöpfungsmythen

bewahren. Der Schöpfer wird die Menschen weiterhin beschützen und beweist das mit der Erscheinung des Regenbogens. Vernachlässigen sie jedoch die Zeremonien, zeigen sich lebensbedrohende Erscheinungen wie Streit, Krankheit und sozialer Niedergang. Pflichtvergessenheit, Verzweiflung und Tod gehören zum Schicksal der Menschen. Tod und Krankheit sind gesichtslose Wesen, die Flint geschaffen hat, um die Menschen zu vernichten. Mit dem Tod der Großmutter etablieren die Zwillinge zwei Weg ins Jenseits, Pfade, auf denen die Menschen, je nach ihrem Verhalten, Flint oder seinem Bruder folgen werden. Im andauernden Konflikt der konkurrierenden Kräfte behält der Schöpfer nicht länger die Kontrolle über die Erde. Er übergibt den Menschen aber Medizinkräuter zum Schutz gegen Krankheiten. Sie erhalten die Fähigkeit, Heilpflanzen einzusetzen und das Geschenk der "Drei Schwestern" Mais, Bohne und Kürbis; aber ihre Nahrungssuche wird erschwert, sie müssen hart arbeiten um den Boden zu kultivieren.

Nach dem Tod eines Menschen stört die Trauer der Hinterbliebenen die Einheit der Gedanken in den Zeremonien. Im Ritus der Kondolenz aber finden sie Linderung. Gegenseitiges Verständnis, Mitleid und Unterstützung bei der Bewältigung von Leid gehören zu den wesentlichen Aufgaben der Gemeinschaft. Dabei hilft den Menschen eine Gesellschaftsstruktur, die mit der Teilung in Gruppen, in Klane und *moieties*, gegenseitige Aufgaben definiert, eine Nachahmung des Lebens in der oberen Welt (Herrick 1995: 11–12).

Tom Hill, der Leiter des Museums im Woodland Cultural Centre, verfasste für eine Ausstellung über die kosmologische Weltansicht der autochthonen Bevölkerung Amerikas eine kurze Darstellung der Bedeutung der "drei Welten".

THE PATH OF LIFE

In Iroquoian thinking, at least at Grand River, we believe
that life can be metaphorically compared to a circle.
You begin life as a child,
and pass around the circle making your contribution to society,
only to arrive as an elder at the point on the circle
where you began as a child.
It is here where your children must now care for you
as you begin your spiritual journey to the land of the Creator.
As an elder, the spiritual elements become
foremost in your mind and the images
of the designs you make often draw upon the
interconnections between the physical and spiritual worlds.
In more traditional households, elders become very actively
Involved in the child's welfare.
Our culture is not static but dynamic and ongoing,

Teil II – Schöpfungsmythen

and we were placed on Turtle Island
to re-create the good works of Creation."
(Tom Hill 1994)

Mit einer psychologischen Deutung der Schöpfungsgeschichte als Motivation für kreatives Handeln öffnet Deborah Doxtater den Blick für die Aktualität dieser vielfältig überlieferten Mythe in der zeitgenössische Kunst der Irokesen.

"Sometimes I wonder what Sky Woman was thinking while she was falling from the sky towards the water below. In David Cusick's 1828 version, Sky Woman, in the latter stages of her pregnancy, experienced 'a great distress on her mind,' and lay down on a mattress which sunk down to the world below while she slept. In other versions it is her insatiable curiosity, her craving for something, or the disquiet of her husband's troubled, uncertain mind which causes her to fall through the hole under the tree of light and into a dark unformed world below. In all versions this world clearly began with an unsettled, restless mind searching for a solution to some sort of unresolved problem. This dissatisfied mind becomes the motivation for a creative act in this story and so it might very well become the catalyst for creative re-envisionings of how we perceive our intellectual connections to the world we live in now" (Doxtater 1997: 29).

Teil III – "WE SHOULD RESPECT EACH OTHER AND NOT INTERFERE WITH ONE ANOTHER"¹

Historische Perspektiven in der zeitgenössischen Kunst

“We have maintained this very strong sense of nationhood and sovereignty, while being under the pressure of the most powerful modern state in the world. You can't take that lightly. You have to say that there's something here that we have been able to endure: the ongoing pressure of the U.S. government to eliminate us. And it is always there. Whatever we are doing, what we have to look at is [...] the United States government, for all its good and for all its evil. [...] I think it's a pretty good thing that we've been able to maintain this space. Because I'm not convinced that the space that the United States has created will serve humanity in the long run. So what I've come to at 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).

Von der kommunalen Kultur ihrer Vorfahren zum individuellen Künstlertum haben irokesische Künstler eine Bildsprache geschaffen, deren Charakteristikum die kulturelle Adaption einerseits und die Integration kulturfremder Einflüsse mit spezifisch irokesischen Elementen andererseits darstellt. Sie haben sich dabei wissenschaftliche Erkenntnisse und die Ergebnisse historischer Forschung zueigen gemacht. Künstler haben schon lange vor den irokesischen Wissenschaftlern die eigene Geschichte aus indigener Perspektive betrachtet und interpretiert. Sie waren und sind die Initiatoren selbstbewussten Umgangs mit historischen Ereignissen. In ihren Werken zeigen sie nicht die Leiden und traumatischen Erfahrungen der vorangegangenen Generationen, sondern bieten neue Sichtweisen an: Sie halten den eigenen Leuten einen Spiegel vor und zeigen ihnen, wie ungebrochen und lebendig ihre Kultur ist. Die Kolonisatoren haben den Wert indigenen Wissens nicht erkannt, und vergangene Generationen mussten sich dem Stigma, “unzivilisiert“ zu sein, beugen. Heute reaktivieren Künstler die Schätze ihres überlieferten Erbes (Jones, Gesprächsprotokoll 2002). “Wir leben noch in unserem Land, unsere Geschichte ist mit uns lebendig. Es ist unsere Aufgabe die Geschichte der Irokesen auf unsere eigene Art zu erzählen“, betont Roger Perkins (Gesprächsprotokoll 2002).

¹ Joey David in Kasprzycki et al. 1998: 73.

Teil III – Historische Perspektiven

Peter Jones und Roger Perkins vertreten eine Sichtweise, die stellvertretend für viele andere den selbst gestellten Auftrag beschreibt, zum Selbstbewusstsein der indigenen Bevölkerung beizutragen. Wie realisieren Künstler dieses Vorhaben, welche Motive wählen sie im Verlauf der Geschichte? Im Vergleich von Werken, die – aus dem Privatbesitz der Künstler und in Ausstellungen – für die vorliegende Analyse herangezogen werden konnten, stellen die in diesem Kapitel beschriebenen Werke beispielhaft thematische Orientierungen vor, die in vielfältigen Variationen realisiert wurden. Die einzelner Bilder veranschaulicht Themenkomplexe, die umfassend nicht berücksichtigt werden können, aber Tendenzen deutlich machen.

So nehmen Künstler prähistorische Fundstücke zum Vorbild zeitgenössischer Werke und legitimieren sich damit gleichzeitig als authentische Vertreter der Kultur ihrer Vorfahren. Im Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte stehen das Zusammentreffen mit den weißen Eroberern des amerikanischen Kontinents und die Folgen für die indigene Bevölkerung. Kulturgeschichtlich bedeutete der Kontakt mit den europäischen Einwanderern eine gravierende Zäsur für die Irokesen, die zu den ersten Völkern gehörten, die mit den Weißen in Verbindung standen. Für das ursprünglich gleichberechtigte Zusammenleben der Ureinwohner und der Neusiedler steht der Wampum als zentrales Symbol, mit dem Künstler in ihren Werken politisch wirksam werden und zum positiven Selbstbild als Irokesen beitragen wollen. Mit künstlerischen Variationen der Kriegerhemden nehmen sie ein panindianisches Thema auf: Die Heldentaten, die auf der Lederbekleidung von Kriegerern der Prärie-Völker stilisiert dargestellt wurden, finden in der zeitgenössischen Kunst eine Entsprechung in Collagen und Installationen, die für rezente Helden und Heldinnen stehen oder auf geschichtliche Ereignisse verweisen. Irokesische "Historienbilder" zeigen Interpretationen geschichtlicher Daten oder Zusammenhänge auf. Krisen in der eigenen Geschichte stellen Künstler meistens nicht als Probleme der Six Nations dar, sie wählen eher eine panindianische Perspektive. Mit der Thematisierung der Arbeit der Stahlarbeiter hingegen können sie die Erfolgsgeschichte der Irokesen beim Hochbau im 20. Jahrhundert illustrieren.

1. Prähistorische Funde

Als Keramiker und Spezialist für Repliken prähistorischer irokesischer Keramik bildete sich Roger Perkins nach seinem Studium in Museen in Kanatsiohareke weiter, der kleinen Kommunität nahe Fonda, wo ihm von dem Hobbyarchäologen Jan Swart ausgegrabene archäo-

Teil III – Historische Perspektiven

logische Fundstücke zur Verfügung standen (ca. AD 1545–55, Smith Pagerie Site, NY, mit ehemals ca. 16 Langhäusern). Wie Peter Jones experimentierte Roger Perkins mit Tonvorkommen aus der direkten Umgebung und Feuerungstechniken der frühen irokesischen Gefäßkeramik.

“All the designs in the pots, they are all family designs, and they are [...] passed down from generation to generation. So the designs and symbols on the pottery I do are definitely historical, it's real old. I think they are family designs and they all have meanings [...] but nobody is left alive today to tell the meanings of all the designs on the pots. I am Bear Clan Mohawk, and in the designs of the pottery there are strictly bear clan designs from bear clan village sites. [...] It was really sad to know that nobody was making the Mohawk pottery. And my ancestors were making it for hundreds of years; over and over again and they were masters at this kind of pottery” (Perkins, Interview 1997).

“I create these examples using local St. Lawrence valley clay and Mohawk valley clay mixed with crushed mica or grit from both areas. I fire my pots in different pits and other natural wood burning fires. I take a personal interest in recreating ancient pottery vessels and pipes of ancestors who have been surviving in the Eastern Woodland territory for more than 12 000 years (Perkins in Kasprzycki et al. 1998: 72).

Roger Perkins stellt die Gefäßkeramiken wie den TRADITIONAL MOHAWK POT (Abb. 50) in verschiedenen Größen her. Er betont den praktischen Gebrauchswert der prähistorischen Koch- und Vorratsgefäße, deren Figuren am Rand der Töpfe nicht nur zur Dekoration angebracht waren, sondern auch der sicheren Handhabung dienten. Die Bruchstücke solcher Gefäße zählen zu den wenigen erhaltenen Funden prähistorischer Zeit, sie zeigen jedoch die hohe Kunstfertigkeit der Vorfahren. Ihre Symbolik hat man versucht zu rekonstruieren (Barnes o.J.: 10–12). Roger Perkins, der regelmäßig am North American Travelling College unterrichtet, hat sich dieser Aufgabe intensiv gewidmet. Er komponierte prähistorische irokesische Tongefäße auch in dem Gemälde TRADITIONAL MOHAWK POTS (Abb. 51). Seine Arbeit wird in Akwesasne hoch geschätzt, die irdenen Töpfe finden als Fotografie gerahmt begeisterten Absatz bei der indigenen Kundschaft im Laden seiner Mutter.

An traditionelle Regeln gebunden, die ihm verbieten, Dinge aus der Erde zu graben, kann Roger Perkins selbst nicht nach archäologischen Fundstücken suchen. Er bedient sich als “Trickster“, der Tabus zu umgehen versteht, der Hilfe eines weißen Bekannten, der ein guter Freund der Irokesen ist und um die Dinge weiß (Perkins, Gesprächsprotokoll 1996). Peter B. Jones ersetzt die Figurinen am oberen Rand der prähistorischen

Gefäßkeramik in seinen rezenten Gefäßen durch Flugzeuge – vgl. SEPTEMBER 11 (Abb. 52) – und vereint so in seinem Werk Geschichte und Gegenwart.

Der geometrische Dekor auf dem umlaufenden Band der Gefäßkeramik in Ritz- und Kerbtechnik tritt als Motiv in der Kunst häufig auf, etwa in Arbeiten von Waterman, Hill oder David. In Werken von Joey David wird dies besonders deutlich; er ist stark beeinflusst von der Zusammenarbeit mit Roger Perkins sowie von seiner eigenen Prägung durch traditionelle Bildmotive. Stilistisch sucht er eine Verwirklichung zwischen naturalistischer Abbildung und Abstraktion (J. David, Interview, 1997). Hauptmotiv mit Bezug zur Mythologie sei in dem Gemälde mit Wampum TRADITIONAL INDIAN CHIEF (Abb. 53) der alte weise Mann in traditioneller Lederkleidung, beschreibt Joey David dieses Schlüsselwerk seiner persönlichen Entfaltung. Die Gustoweh über den weißen, zu Zöpfen geflochtenen Haaren weise ihn wie die drei Federn als Indianer, als Mohawk aus. Ein typisches Waldlandmuster ist das mit Glasperlen applizierte Ornament, mit den weißen Perlen ist die Geschichte von Deganawida zitiert. Aus dem Mund des alten Mannes fallen wie bei dem Friedensbringer Wampumperlen. Wie die Wampum-Schnüre, die über den Rand des Bildes hängen, deuten sie auf das Kondolenzritual, das Deganawida einführte. Im Hintergrund des Gemäldes kennzeichnen die Landschaftsmerkmale die Legende, nach der er seine Macht beweist, indem er von der hohen weißen Kiefer über Felsen in die Stromschnellen springt und am andern Tag unversehrt in das Dorf der Mohawk zurückkehrt. Umrahmt mit dem Bandmotiv der Gefäßkeramik ist dieser Baum, der später zum Friedensbaum wurde, im Hintergrund des Gemäldes über Steinen und Wasser im Mondschein dargestellt. (Die Klantiere Schildkröte, Bär und Wolf schmücken die Quadrate der Ecken, der Adler ist in das obere Musterband integriert.)

In GOOD MIND PRESERVING VALUES CARRY DOWN TRADITIONS (Abb. 54) ist anstelle des alten Mannes vor einem Langhaus Sapling portraitiert, der den Menschen wohlgesonnene Zwillingsbruder. In seiner Hand hält er ein figürlich dekoriertes Tongefäß. Eine Brücke zur traditionellen Formensprache bildet das geometrische Rahmenmuster, angelehnt an die Bandmusterung der Gefäßkeramik. Ganz abstrakt interpretiert Joey David mit seinem Gemälde FOUR MESSENGERS (Abb. 55) ein mythologisches und historisches Thema: die Verbreitung der Friedensbotschaft durch Deganawida und Hiawatha, sowie die Lehren des Seneca-Häuptlings und Propheten Handsome Lake, der seine vom Schöpfer in Träumen übermittelten Visionen in Predigten verkündet und damit die Langhausreligion begründet hatte. Konzentrische Muster nach Vorbildern der Gefäßkeramik mit ruhigen und dynamischen Elementen sind ein Sinnbild für die Verbreitung der Lehren in alle vier Windrichtungen:

“The FOUR MESSENGERS are my interpretation of the geometric design that our ancestors used to decorate on a larger scale to represent the ‘Four Messengers’ in a form that we as people can recognize. They stand for the series of visions that Seneca chief Handsome Lake experienced to bring back the traditional teachings, ceremonies, and way of life to the Longhouse people” (David in Kasprzycki et al. 1998: 73).

“I use geometric designs along the border [that can be recognized] on pottery. [...] I [reflect on religious basics, visions, dreams] most of the time. I express myself through having experience around me and [my] way of life. My style is to explore and experiment with different techniques. The images I painted represented the depth and meaning of something traditional/spiritual. I feel that [tradition] is an important role and responsibility to have as a Native person: To share our understanding with people around us, make better relations. Most of my works make my people aware of their culture and to see beauty in life and to respect one another. The work itself is important to me because I can share a part of myself with another person that will then have respect for me and the culture that I belong to and also have understanding” (J. David, Interview 1997).

Joey David und Roger Perkins lebten einige Monate bei Tom Porter in der nahe Albany gegründeten Mohawk-Kommunität Kanatsiohareke. Sie waren ihm 1995 dorthin gefolgt, nachdem er Akwesasne wegen der innertribalen Auseinandersetzungen verlassen hatte, die aus Nachbarn Feinde gemacht hatten. Die Vision einer idealen Gemeinschaft der Mohawk im ursprünglichen Land der Vorfahren begeisterte Roger Perkins und Joey David. Zudem bot sich ihnen im weiträumigen Gebäudekomplex genügend Raum für die künstlerische Arbeit.

Das Bild, das Tom Porter vom Leben der Mohawk in ihrem Ursprungsgebiet zeichnet (siehe Porters Biografie im Anhang) und das er zu realisieren sucht, entspräche einer idealen Vorstellung, der nur wenige Menschen folgen könnten, erklärt Roger Perkins seine Rückkehr nach Akwesasne. Für Künstler wie für eine große Familie sei es zudem notwendig, in einem größeren sozialen Rahmen eingebunden zu sein. Aber als wesentlich erachtet er die Stärkung der Identität des Einzelnen und des Kollektivs als Mohawk und als Irokesen, die in dieser Gemeinschaft stabilisiert wird. Allerdings zeigt die Einflussnahme eines Traditionalisten wie Tom Porter, der zeitgenössisches Kunstschaffen als Teil eines Assimilierungsprozesses ablehnt, wie schwer es für Künstler ist, Akzeptanz bei der eigenen Bevölkerung zu finden.

Bereits ein Jahr nach der Fertigstellung des Gemäldes TRADITIONAL INDIAN CHIEF entstand TWO ROW (Abb. 56). Die abstrahierte Darstellung des Two Row-Wampum, der Vision von Toleranz und friedlichem Nebeneinander mit den Kolonisatoren, wird von einem traditio-

nellen Musterband der Gefäßkeramik umschlossen. Mit dem Abdruck zweier Hände bezieht David den individuellen Menschen ein, der versucht, etwas "Unfassbares zu erfassen" (J. David, Gesprächsprotokoll 1996).

"The TWO-ROW elaborates on the form and colors of the Two-Row wampum belt, but does not intend to distract from its meaning and thought. The two purple rows represent two rivers, one traveled by our canoe and the other by the Whiteman's boat. These boats also represent our way of life and laws, and that we should respect each other and not interfere with one another" (David in Kasprzycki et al. 1998: 73).

2. Wampum-Gürtel und Kulturkontakt

Abbildungen mit dem Symbol der Wampum-Gürtel erscheinen in unzählbaren Variationen, an prägnanter Stelle hervorgehoben oder auch als kaum wahrnehmbares Detail. Früheste Darstellungen entstanden nach Beschreibungen Lafitau (Abb. 57a, b); eine Fotografie aus dem späten 19. Jahrhundert zeigt Ratsmitglieder aus der Six Nations Reserve beim Lesen von Wampum-Gürteln (Abb. 58). Bei den Irokesen war es im 17. und 18. Jahrhundert üblich, bei allen wichtigen Vereinbarungen Geschenke auszutauschen. Damit sollte bekundet werden, dass einem Ergebnis besondere Bedeutung beigemessen wurde; dies war gleichzeitig eine Bestätigung des Wahrheitsgehaltes. Der Gebrauch von Wampumperlen auf Schnüren hatte sich als dafür geeignet erwiesen; sie dienten als Botschaftsträger und bewiesen die Autorität des Gebers. Bei Verträgen zwischen indigenen Nationen und den europäischen Vertretern der Kolonialmächte galten die Wampum-Schnüre als sichtbarer Beweis von Glaubwürdigkeit und Übereinstimmung der Verhandlungspartner. Für den vorgeschichtlichen Gebrauch gibt es keine archäologischen Nachweise, wenige Funde stammen aus dem 16. Jahrhundert, aber zahlreiche Stücke aus dem 17. und 18. Jahrhundert bezeugen den hohen Handelswert, den die Muschelperlen im Zeitalter des Pelzhandels hatten. Das Muster der weißen und purpurfarbenen Perlen war die Grundstruktur, anhand derer die Vertragspartner sich der jeweiligen Vereinbarungen erinnerten, und sie half den Botschaftern, Inhalte korrekt weiterzugeben.

Vor allem in der Trauerzeremonie waren Wampum-Stränge wichtige Requisiten. Sie konnten aber auch als Ausgleichsgeschenk nach der Tötung eines Menschen Vergeltungsschläge verhindern. Die Irokesen assoziieren Wampumperlen mit der Gründung der Liga und Hiawatha, der den zeremoniellen Gebrauch bei der Kondolenz etablierte. Der Wampum hat mnemotechnische Bedeutungen, die von den Hütern der Wampums, Häuptlingen der Onondaga, weitergegeben werden (nach Tooker 1978 : 422–424).

Teil III – Historische Perspektiven

Im Hinblick auf den Kulturkontakt mit den europäischen Einwanderern wird der "Two Row-Wampum" von heutigen Irokesen immer wieder als ein Vertrag der gegenseitigen Nicht-Einmischung zitiert.

"The Two Row-Wampum can be used as a metaphor. The whole notion was for non-interference. Your boat – our boat, your system – our system, we do not interfere. Never the two shall meet, that is why they are parallel, separated by the three rows that stand for friendship, peace, and spirituality" (Maracle, Interview 1996).

Richard W. Hill widerspricht wissenschaftlichen Positionen von Ethnologen und Archäologen, die diesen Wampum eine Fiktion nennen, indem sie ihre Meinung mit fehlenden Funden aus dieser Zeit begründen. Doch das sei unerheblich; denn es sei erwiesen, dass dieser Wampum die Grundlage der Verträge war. Das Selbstbewusstsein der Irokesen als frei entscheidende und zuverlässige Vertragspartner war in dem "Two Row-Wampum" dokumentiert, auch wenn dieses Stück selbst nicht mehr als archäologischer Befund existiert (R. Hill, Gesprächsprotokoll 1996).

"The Hiawatha Belt is the founding document and symbolizes the 'Constitution' of the Iroquois Confederacy. The Iroquois gave Wampum an official political purpose. Wampum endows its carrier with a recognition of authority and truth. Messages were and still are passed through Iroquois territory by runners (today they use automobiles for transportation) who carry wampum as a guarantee of the strength of their words. Agreements between nations were sealed with wampum belts and strings, and wampum also confirmed the sincerity of a message. The Hiawatha Belt, the Circle Wampums, the Tadadaho Belt, the Wing or Dust Fan Belt, and the invitation to Join the League Belt, are perhaps the documents that best symbolize the protocol of the Iroquois Confederacy" (Barreiro et al. 1991: 19).

Der Hiawatha-Wampum-Gürtel (Höhe 26,5 cm und Breite 53,5 cm erhaltene Größe) gilt als das ursprüngliche Manifest der Gründung der Liga. Fünf miteinander verbundene weiße Zeichen symbolisieren die fünf Nationen; in der Mitte steht, auf einen Rhombus reduziert, der Große Friedensbaum für die Onondaga, die Hütern des Ratsfeuers und der Wampums, rechts und links flankiert von je zwei senkrechten, hohlen Rechtecken für die Mohawk und Oneida im Westen und Cayuga und Seneca im Osten. Die weißen Figuren symbolisieren den Frieden zwischen den einzelnen Nationen. Die weiße Verbindungslinie, die bis an die beiden Enden führt, stellt die Eingänge in das Territorium der Irokesen dar; es wird vermutet, dass der Wampum-Gürtel ursprünglich breiter war. Die überragende Bedeutung dieses Wampums wird im hohen Anteil der selteneren dunklen Perlen deutlich. (Nur die Ränder der ansonsten weißen Muscheln haben violette Färbung.)

Teil III – Historische Perspektiven

Peter Jemison integriert eine Abbildung des Wampum in seine Arbeit GRANDMOTHER'S TREATY (Abb. 59) und verbindet in diesem Werk persönliche und kollektive Erinnerung.

“GRANDMOTHER'S TREATY is dedicated to Carrie Jemison, who was my father's mother. She was the first person I knew who lined up at the old Council House on the Cattaraugus Reservation to collect her treaty cloth. She called it annuity goods. [...] The giving of treaty cloth began with the Canandaigua Treaty (Pickering Treaty) of 1794, a treaty concluded between the Six Nations Haudenosaunee (Iroquois) and the United States, which was then made up of fifteen states. Originally, the cloth was calico; after World War II, it became cotton; today, it's muslin cloth which GRANDMOTHER'S TREATY is produced on. Besides my grandmother, her sister, and my cousin, the photos depict chiefs of the Six Nations in 1994, when we marked the 200th anniversary of the Canandaigua Treaty” (Jemison in Kasprzycki et al. 1998: 80).

Das “Treaty Cloth“ stellt das manifeste Beweisstück des Vertrages von Canandaigua dar, mit Copygraphien des Five Nation-Wampums und Bildern persönlicher Erinnerung an die eigene Familie und an die Feiern zum 200jährigen Jubiläums des Vertrages. Das Zeichen für Mensch in der Bildsprache der Wampums steht in der Mitte und ist umgeben von Sonnenblumen; sie sind stellvertretend für die Natur allgemein, ihr Öl ist Bestandteil der zeremoniellen Behandlung der Falschgesicht-Masken.

Shelley Niro setzt die Idee des WAMPUM (Abb. 60) in konkrete Bilder um und erfindet einen rezenten Wampum. Die Segmente sind hier nicht länger abstrakte Muster, sie reiht Fotografien einer Indianerin der Six Nations wie Perlen aneinander; einzelne schmale Bildreihen addiert bilden den Wampum.

“In this work I'm thinking about using Wampum, and going through the process of making Wampum, and by repeating the photograph and using it as a pattern I'm also trying to reconstruct why Wampum would be used as a tool in condoling grief, or taking grief away. And I think it is just the repetition, the sort of laborious task of doing something over and over and over again. [...] It's good for people who are brain damaged, and the only way you can get them start talking is if they do exercises. It is [a] sort of reconnection to your brain. [...]

I am [...] using [...] my own language. Based on that Wampum pattern [...] just using the same object over and over again, and as I go on I am going to change, change the rhythm, change the direction, you know, and just go over it a little more. See how wild I can get. [...] Here it's very graphic, very straight forward. [...] I have [...] used other photographs [for] the same design, but then letting sort of the outline of this pattern to be used for these works over here. So you get sort of the same flow but different images. And then it becomes a much different type of abstract [...] They will be framed in separate frames, but they'll be hanging [close together]” (Niro, Interview 1996).

In einer farbigen Variante der Wampum-Reihen mit dem Titel INDIAN BY DESIGN (Abb. 61) integriert Shelley Niro Landschaften und Portraits.

“This is another Wampum belt look. But this one is called: Indian by Design! And I used street images of Brantford. This is more reserve, nature, more of the urban setting. And here, there is parts of this work here that has like, you know, Indians on it, of statues [...], on the city letterhead and all this sort of thing. So it's symbolic gestures of having Indians included. But if you really go down and apply for a job, would you get a jobm, I don't know; it's kind of questionable. So in the museum they have this huge false face; but how much are Indians being a part of the city, really, in an economical way? I don't think, not too much. So that is what this piece was about, and that piece is about. [...] There is always a political element in it, but it's not like in your face political. [...] That's the Iroquois perspective; you always have to have a political view. You know, it has to come through somehow” (Niro, Interview 1996).

“For Shelley Niro, the exhibition [INDIAN: By Design] served as a catalyst for a continuing exploration of issues of identity. How is identity constructed and by whom? Who decides who is an Indian and how is this decided” (Clark 1996).

G. Peter Jemison wählte das Design eines Wampum für die großflächige Gestaltung der MTA SUBWAY STATION Broadway/Lafayette in New York City (Abb. 62).

“I created a wampum belt design based on a dream I had and the work I do trying to keep our confederacy together by maintaining the idea that we are united by a message of peace. All of that came nicely together in an image of six figures with their arm linked, holding onto each other. It must be 100 feet long, maybe even longer” (Jemison 1999).

Die von Peter Jemison entworfene Wandgestaltung wurde 1998 in New York City fertiggestellt. Die irokesische Symbolik ist somit in der Architektur der Stadt fest verankert. Kunstwerke wie diese, täglich Tausenden von Passanten zugänglich, können nach Jemison sowohl in die Zukunft weisen, als auch Vergangenes aus der Erinnerung zurückholen: das paritätische Miteinanderleben bewusst machen und zeigen, dass auch heute noch Irokesen im Staat New York leben. Positiv für die Selbstbehauptung aller Irokesen sieht er, dass viele nach wie vor in ihrem Herkunftsland leben (Jemison, Gesprächsprotokoll 2002).

Auch im Westen des Staates New York repräsentiert ein Künstler die Six Nations im urbanen Raum. Im November 1998 stellte Carson Waterman ein großformatiges Wandgemälde von ca. 50 x 30 Meter an einem Haus am Ufer des Allegany River (Main Street 54, Salamanca, NY) fertig: THE CLAN MOTHER BONDS ALL NATIONS (Abb. 63). In dem Gemälde werden Geschichte und Zeitgeschichte verwoben: das Gesicht einer Klanmutter, ein Wampum-Gürtel und das Datum 1794, das Jahr des Vertrages von Canandaigua. Die Aus-

Teil III – Historische Perspektiven

einandersetzung in Salamanca um die Pachtverträge mit den Seneca werden damit indirekt zitiert.

"I concentrate on our history and documents that are important to us, but the whole thing helps to preserve our heritage and our culture and helps us to survive into the future" (Waterman in Jozwiak 1998).

"Waterman explained that in Iroquois lore, it was a woman who was responsible for the union of upstate New York Iroquois tribes into the Six Nations. 'She had a vision, and she sent a runner to each nation and asked everyone to come together,' he said. 'That's why we pay a lot of respect to female leadership. The clan mother is the head of an extend family.' [...] Waterman said that when he goes to a gathering of other Iroquois, 'When I speak to someone, I identify myself as a snipe.' All the clans are shown in the mural, depicted in simple outlines that swirl in a circle of purple, aqua and blue. The mural reinforces the Seneca presence here, which Waterman said is important" (Bonfatti 1998).

Die weithin sichtbare optische Botschaft überträgt Geschichte in eine visuelle Erfahrung und verdeutlicht Kultur und Entwicklung der Seneca trotz aller Probleme der Gegenwart (Waterman, Gesprächsprotokoll 1998).

"We live equal lives in a parallel way, and that one Wampum we have which is called the Two Row Wampum – that is symbolic of the two governments living together equally and parallel and those kind of things. I believe that if there were more people who understood and knew that then we wouldn't have to be fighting over these tax issues. We do not go outside of our territories and try to tax people, so you know, we've got to get these politicians to understand that. So, I do somewhat get involved in [...] It's hard to separate sometimes political and social and religion in our culture because it's so connected. There's so much of a cycle you can't ignore one, you cannot separate one from the other" (Waterman, Interview 1996).

Die irokesische Weltanschauung des Two Row-Wampum, die gemeinsame Nutzung des Landes ohne gegenseitige Übergriffe, nahmen Greg Hill und seine Frau Sue Ellen Gerritson 1996 in einer Performance auf: Sie balancierten von entgegengesetzten Seiten aus gehend über einen am Boden liegenden schmalen Two Row-Wampum aus Stoff und tauschten – verkleidet als Joseph Brant (verkörpert von Greg), einem Anführer der Irokesen, und Venus (in der Figur von Sue Ellen) stellvertretend für die Kultur der Europäer – beim Treffen Trivialobjekte der gegenwärtigen Warenwelt als Geschenke aus (Abb. 64).

"SCENE/SEEN WITH BOTH EYES OPEN is a performance/reenactment of a core Iroquoian philosophy represented through the Kahswenta or Two-Row wampum belt. Symbolic of an ideology based on sharing, respect, and kindness the belt

acts as a guideline for relationships between people—peoples of different culture, and gender. The principals of the Kashwenta are communicated through the idea of two canoes/peoples traveling parallel down the river. Neither vessel is to influence the other's path but each is free to exchange objects/ideas between them. Here, Sue Ellen Gerritson and Greg represent their contemporary understanding of the Kashwenta as they stand on Victory Island, in front of the Canadian parliament buildings, Ottawa, Ontario, Canada (G. Hill, 1996).

“I'm looking at the *Kahswentah*. I'm trying to draw parallels between those parallel lines and look at where there are intersections between Iroquoian philosophy and Western notions of what art is. [Is there] in a positive sense, crossover or borrowing? [...] I see it as co-habitation--there is enough room in this river for all of our boats and we're not to interfere with another” (G. Hill, Interview mit Maracle 1995).

“I am coming from an oral culture, Mohawk culture being an oral culture, and using the Wampum beads to represent the word or the actual human interaction. I have suddenly realized what my latest work [...] means, the tradition or the continuum goes from oral to mnemonic or to the pictures, to the Wampum and to the photographic. So it's the continuum of translating a state of mind, or the way the whole culture props. It helps people to attain a positive state of mind through ceremonies and thanksgiving feasts, and it's an ongoing seasonal thanksgiving and uplifting, elevating the mind” (Staats, Interview 1997).

Shelley Niro und Greg Hill sehen in der Wiederholung von ritualisierten Handlungen, die sie mit dem Two Row-Wampum verbinden, einen Prozess, der psychisch beruhigend bzw. heilend wirkt. Peter Jemison und Carson Waterman etablieren dieses Symbol fest im Blick der Öffentlichkeit und repräsentieren die Six Nations im urbanen Raum. Sie ziehen Parallelen zwischen den Irokesen und den weißen Nachbarn. Dass das Symbol auch innerhalb der eigenen Bevölkerung bewusst gemacht und akzeptiert werden sollte, zeigt Peter Jones in seinem Werk WARRIOR (Abb. 65), mit dem er im Kunstwerk die innertribalen Kämpfe anprangert. In den beiden Gläsern der Brille des “Warriors” spiegeln sich Realität und Vision: Der getötete Krieger liegt am Boden, umgeben von Dollarzeichen, einem Gewehr und dem schreienden Adlerkopf. Auf der anderen Seite stehen der Friedensbaum mit seinen Wurzeln, unter denen die Waffen begraben sind, und der Two Row-Wampum für friedliches Zusammenleben. Mit diesen Zeichen wird die Kritik am Verhalten der der “Warriors” deutlich.

Identifikation mit dem Hiawatha-Wampum als Zeichen der Einheit der Six Nations und dem Two Row-Wampum für ein verträgliches Nebeneinander mit anderen Völkern wird in der Kunst, dem Kunsthandwerk und Trivialobjekten sichtbar. In der Gebrauchskunst ist es schon zum Markenartikel geworden, etwa im Silberschmuck von Julius Cook (Abb. 66a) oder bei Textilien wie den T-Shirts von Roger Perkins (Abb. 66b). Ryan Rice hat mit seinem

Teil III – Historische Perspektiven

Mehrfarbendruck SIX NATIONS (Abb. 67) eine Druckgrafik zu günstigem Verkaufspreis hergestellt, die mit den sechs Federn für die Six Nations und dem Two Row-Wampum signifikante Merkmale vereint. Und er hat die Idee des Two Row-Wampum in den Kulturbereich übertragen:

Nation to Nation is a collective of First Nation artists whose main goals are to create a forum for dialogue on First Nations issues, art and culture; and to encourage a community in which we can support and learn from each other. To achieve these goals, we hold events, exhibitions, performances and workshops. The phrase 'nation to nation' comes from Iroquois teachings about the traditional two-row wampum, which embodied the idea of respect for a people's customs and meant that treaties signed with the newcomers were as one nation to the other: Mohawk, Dutch, Seneca, American. As a group of Native artists, we use the phrase to express the idea of dialogue between people and peoples, as individuals, artists, groups, communities and countries. It also refers to the idea of movement: rather than focus on securing a permanent home, Nation to Nation, as a constantly mutating collective, will move nomadically from space to space, city to city, nation to nation.

True to our aims, we continue to organize events to keep us active and artistically productive, while bringing together Natives and non-Natives, artists and non-artists. Our latest projects continue to scope out new territories. Cyber Pow Wow was an interactive internet event which launched a Web Page dedicated to issues of contemporary Native art. You can visit it at <http://www.cam.org/oboro/cpw.html>. Nation to Nation will continue organizing events and exhibitions that encourage dialogue and art making, and that strengthen our community" (Rice, Interview 1996).

In einer Serie von Comiczeichnungen hat Ryan Rice die Tierfiguren der Klans als zeitgenössische Akteure neu belebt. In RUB-A-DUB-A-DUB, THREE CLANS IN A TUB (Abb. 68) sitzen Wolf, Bär und Schildkröte gemeinsam in der Badewanne, vor der ein Teppich mit dem Two Row-Wampum liegt.

"I'm from the wolf clan. The community still has the clan system, the whole Iroquois community has that. Clan gives you sort of an identity. I do a work with the clans. From my community we have three, we have the bear, wolf and turtle. And what I did was I took these clans and I created characters with them" (Rice, Interview 1996).

Rückgriffe auf prähistorische Gebrauchsgegenstände und historische Daten, deren Bedeutung für die Gegenwart evident sind, werden für die Interpretation irokesischer Geschichte herangezogen, aber zugleich im Kontext des Geschehens auf dem gesamten nordamerikanischen Kontinent thematisiert. Das erklärt sich einmal dadurch, dass irokesische

Künstler auch außerhalb ihrer Heimatregion wohnen, zum anderen hat die panindianische Bewegung dazu beigetragen, die diese Erkenntnisse vereinheitlichen will.

“During the 50s you see a lot of pictures of Iroquois Indians wearing headdresses, which is not native to this area. But with our world shrinking as it is, we come in contact more with other tribes from out west, so we’re adopting a lot of dress and even some types of ceremonies, like sweatlodges and things like that into our culture. Which is a sort of movement towards a pan-Indian world and when you get into that, it’s good if you can unify the Indians, but one of the first things that goes is the language. [...] Because English has become the language that most of the tribes speak, because they were taught that their language was not good, forbidden” (Jones, Interview 1996).

Wie die englische Sprache wurde auch die zeitgenössische Kunst zu einer für alle indigenen Völker zugänglichen Bildsprache. Im Gegensatz zum Englischen hatten die Bilder die eigene Sprache nicht zwangsweise ersetzt, aber sie waren und sind vorerst noch auf einen geringen Teil der Bevölkerung beschränkt. Peter Jemison und Peter Jones sehen in den Ergebnissen der Aktivitäten von indigenen Kulturinstituten Fortschritte für die Akzeptanz der bildenden Kunst; Shelley Niro wählte Film und Video, weil sie erkannte, dass sie mit diesen Medien weite Teile der Bevölkerung ansprechen kann. Es sei der persönliche Weg, über den Kunst vermittelt werden kann, erklärt Peter Jones; “die Leute müssen sich in den Werken wiederfinden, über Themen, die sie kennen oder erinnern, und über persönliche Erlebnisse, die sie mit dem Werk verbinden können“ (Jones, Gesprächsprotokoll 1997).

3. Kriegerhemden als Zeichen indigenen Selbstbewusstseins

Rick Hill hat in seiner Assemblage SELFPORTRAIT ON WARSHIRT (Abb. 69) eine allgemein verständliche Aussage gemacht, deren Bedeutung nicht nur Irokesen betrifft. Im 18. und 19. Jahrhundert wurden bei den Völkern der Plains auf Bisonroben mit bilderschriftlichen Malereien besondere Kriegsleistungen dokumentiert. Das Selbstportrait des Künstlers ist das Dokument eines gegenwärtigen “Helden“, das Gemälde eines ledernen Hemdes mit Fransen, auf dem zusammen mit dem Abdruck seiner Hände bedeutsame persönliche Erinnerungsstücke angebracht sind: Dias von Aktionen und Buttons von Veranstaltungen und Institutionen, die sein Leben bestimmen, Muster und Symbole, die ihm wichtig sind, z.B. zum Festival of American Folklife, Iroquois National Lacrosse, den Union Ironworkers oder zu seiner Funktion als “Speaker“ im National Museum of the American Indian.

Teil III – Historische Perspektiven

Variationen der Kriegerhemden sind ein weit verbreitetes Thema in der zeitgenössischen indigenen Kunst, indem mit diesem Symbol Vergangenheit und Gegenwart mit "heldenhaften" Handlungen assoziiert und variiert werden. An die Heilsbewegung des Geistertanzes mit ihren angeblich kugelsicheren Hemden erinnert die Installation von Kelly Greene *CATTAILS AND CANVAS, BEATING STICKS, BOARDS, AND SCREENS* (Abb. 70.) Der sogenannte Geistertanz war eine Bewegung, die 1870–90 eine Reihe von nordamerikanischen Indianerstämmen erfasste. Nach der Lehre des Propheten Wovoka sollte eine Erneuerung alter indianischer Riten zur Befreiung von den Kolonisatoren führen. Das Geistertanzhemd war ein sackartiges Gewand aus Leder oder Musselin, bemalt und häufig mit Fransen verziert. In einer Ausstellung hatte Kelly Greene ein Original gesehen, ein "Hemd von 1890", dem jedoch nicht die Erläuterung beigelegt war, dass dies ein Kleidungsstück der "Ghostdancer" war, das Soldaten einer Leiche als Trophäe auszogen, nachdem sie die Tänzer überfallen und getötet hatten. Später gelangten einige Stücke an Museen. Ihre Interpretation beschwört vergangene Zeiten, in denen die Menschen Naturmaterialien bearbeiteten und ihr Leben ohne fremde Einflüsse meisterten (Greene, Gesprächsprotokoll 1997).

George Longfish variiert dieses Thema zu abstrahierten Kriegerhemden voller "Kraft und Schutz". Ihre Farbigkeit ist von der indigenen Kunst des Südwestens und der Formsprache der Prärie-Völker beeinflusst. *GOLDEN GRASS WARSHIRT* (Abb. 71) ist eine Collage, in der die zeichnerische Dekoration der Hemden betont und einzelne Musterelemente mit Farbe und Silberfolien auf Papierstreifen hervorgehoben werden. *I'M A FIGHTER NOT A LOVER WARSHIRT* (Abb. 72) ist mit seinen persönlichen Emblemen versehen; ausschnittartige Landschaftsbilder und die Reduktion auf Horizontale und Vertikale heben reale Raum- und Zeitbezüge auf. Die "Warshirts" rufen Erinnerungen an Farben und Muster traditioneller Kleidungsstücke und an den Geistertanz hervor (Longfish, Gesprächsprotokoll 1997).

"In my art work I deal with Native American culture, history, ritual, and values from the past and bring it to the present time. It is often painful for the viewer to look at the truth of racism and discrimination and genocide used against Native Americans throughout a 500 year history. The art work is produced by a Native American intelligent being who is in a healing process and spiritual space creating his truths" (Longfish 1995).

"I did a War Shirt series and became fascinated because the war shirt itself is communication. Other tribes would look at it when they came dressed up in all the regalia. You can read that information, you knew who this guy was, what he did, how he did it, what his protection was. It was all readable. The warriors went on a vision quest which gave them the information to their warfare. The war shirt with the signs and symbols was a level of the individual's power and his protection. Very important, because it was a warrior society. [...] Basically,

when you were out there in battle you read all that information and you decided that your power was greater, you would go out and meet this guy in battle and maybe kill him. Or you looked at it and said, excuse me, this man has too much power, I'm going to the other side of the battlefield and you know, I want another day to live. But it's all readable. It's the level of one getting spiritual information" (Longfish, Interview 1997).

George Longfish erklärt, er habe immer gern versucht, mit dem Lauf der Geschichte hypothetisch zu spielen und Ergebnisse zu konvertieren. Mit Textumkehrungen und Wortspieleereien, die er in seine Bilder einfügte, wollte er das noch intensivieren und fügte Schlüsselbegriffe ein, die den Kommerzialisierung der Geschichte dokumentieren. Man könnte solche Werke auch als "indigene Historienbilder" bezeichnen (Longfish, Vortrag in Salem, MA 2003).

4. Geschichte im Bild

Alex Jacobs, der seine Erfahrungen als Rundfunkredakteur in die Sprache der bildenden Kunst überträgt, hat in der Collage INDIAN RADIO #4 (Abb. 73) Worte, Zahlen und Begriffe einbezogen. Das Werk ist in drei Ebenen zu betrachten. Es ist die Visualisierung eines kosmologischen Konzepts, die Erinnerung an die Vergangenheit, und es bezieht die Moderne mit den sich kreisförmig verbreitenden Radiowellen ein. Der Kreis (mit Motiven und Farben der Navajo) bildet das Zentrum. Die Natur und das Leben auf der Erde orientieren sich an diesem Grundmuster. Das Zeichen des Kreises, die Kraft der in sich geschlossenen Form, findet ihre Entsprechung in Naturkräften. Die Erde selbst ist rund, Sonne und Mond befinden sich in einem Kreislauf, die Jahreszeiten werden als ein sich immer wiederholender Zyklus gesehen, genauso wie das menschliche Leben. Den Kreis, der gleichzeitig das "Medizinrad" und die Völker der Plains verkörpert, überlagern eine Horizontale und eine Vertikale, die das Bild in vier gleich große Rechtecke teilen. Diese beiden linearen Bildelemente symbolisieren die vier Himmelsrichtungen und den dreigeteilten Kosmos: Himmelswelt (Norden), Erde (Ost-West-Achse) und untere Ebene (Süden). In den Dreieckflächen am Ende dieser Achsen deuten die Buchstaben G-O-D auf die umfassende Kraft des Schöpfers und den Weg, den er den Menschen gewiesen hat. Die Begriffe in den vier Feldern signalisieren, von oben nach unten gelesen, den historischen Ablauf von Einheit – Krieg – Verträgen – Einbürgerung. "We The People" und "Unity Chain" mit dem Wampum stehen für die Einheit der Sechs Nationen, aber auch die Allianzen der Irokesen mit den Briten und den Vereinigten Staaten. "The West" 1779 und

Teil III – Historische Perspektiven

“Haudenosaune“ bezeichnen den Krieg der amerikanischen Armee gegen die westlichen Stämme der Irokesen, in dessen Folge viele Irokesen nach Kanada zogen. 1794 fand der Vertragsabschluss von Canandaigua statt, bei dem die Irokesen Landzuweisungen erhielten, aber auch einen großen Teil des Landes verloren. 1924 wurde den indigenen Nationen die amerikanische Staatsbürgerschaft zuerkannt bzw. auch gegen ihren Willen aufgezwungen.

Im linearen Zeitband auf der Mittelachse des Bildes sind fünf Daten vermerkt: 1492 landete Columbus in Amerika; 1776 spaltete die amerikanische Unabhängigkeitserklärung die irokesischen Nationen; 1830 fand mit dem “Indian Removal Act“ die Umsiedlung der “Fünf zivilisierten Stämme“ statt, die als “Trail of Tears“ bekannt wurde; 1876 besiegten die Lakota General Custer am Little Big Horn; 1890 übte die amerikanischen Armee mit dem Massaker am Wounded Knee Vergeltung; 1973 kam es zu einer bewaffneten Auseinandersetzung, weil Mitglieder des American Indian Movement unter der Führung von Russell Means und Dennis Banks den Ort besetzten, um auf die katastrophale Lage in der Pine Ridge Reservation aufmerksam zu machen. In der Oka-Krise standen 1990 bewaffnete “Mohawk Warriors“ der kanadischen Armee gegenüber.

Jacobs erinnert an die Vergangenheit und weist auf Probleme der Gegenwart hin. Bewusst integriert er Zeichen und Farben anderer indigener Nationen. Er versteht seine Werke als Beitrag zu einem panindianischen Bewusstsein. Beim Betrachten des Bildes findet jeder Betrachter etwas, das er kennt, wird so in den Kreis einbezogen, als Teilnehmer integriert und aufgefordert Fragen zu stellen.

Das Motiv entstand in der Serie “Pow Wow Highway“. Als Kommunikationsmittel verbindet INDIAN RADIO Kunst und Politik, künstlerische Ausdrucksform und gesellschaftspolitische Relevanz. Seine Erlebnisse als Mitarbeiter des neu gegründeten Radiosenders der Mohawk bildeten den Ausgangspunkt (Jacobs, Gesprächsprotokoll 1998):

“Right in the middle there’s something called Indian Radio. Two Indians are in a Cadillac heading down West to Santa Fe on a highway. And there’s a radio in the middle of the image [...] People see the Indians, they see the highway, they see the little chief on the dashboard. [...] When I worked for Mohawk Nation Radio, I learned about using airwaves [...] They’re invisible, they’re out there, they’re surrounding us. [...] Since I worked for the radio, I’m sending out messages [...] When we built the radio station, we built it right on our border. Because the American government says you have to be licensed, the Canadian government says you have to be licensed, so we said, we license ourselves and we will show you how and why we do that. We put the radio station right on top of the border. So who is in control? How can you take half a transmitter, half a building, you know, if it had created a political problem for both the American and Canadian

Teil III – Historische Perspektiven

governments? So that was how we demonstrated: This is our sovereignty! This is our radio station, this is our radio waves, this is our airspace, just like the land is our land. The water in the land is ours, the resources, the minerals are ours. So why not the air above us is ours, why not the radio waves? And the messages are ours, too. Since we are being polluted, [...] our land and water are being polluted, we are being polluted by the broadcast from the outside. Michael Jackson, Madonna, MTV. We are being bombarded. So we broadcast back out. So maybe we end up polluting our neighbors. But we are sending the broadcast back out, so our neighbours, they started listening. And it was a good thing because they could hear us being normal people, talking normal [...] we also played Michael Jackson and Madonna, some of our young DJs would also play the commercial stuff, but, of course, we also played Mohawk language, culture and education, and we would play contemporary traditional Native artists too. But, I mean, we are in control of the broadcast. And we would have talkshows and our neighbors started listening and it demystified [...] we are not savages, we are not all warriors [...] so that really helped as much as anything else.

[...] there's historical dates on there. Indian people ask me about it too, you know, they're dates that are important in American history. It just shows that Indians don't know all about American history and Americans don't know all about Indian history. And if we did know everything about each other then things would be a lot better. We would understand more [...] We know enough about the Americans, but I still think we need to know more – study them more, and definitely, the Americans and the Europeans have to study more about the Indian history of America and the Indian's part in American history.

And God is in here, at the four directions. There's a G and D and an O. God is listening to the airwaves. Once you make an airwave, once you say something, it goes out to the world, to the universe, it's there for ever. That wave rides for ever. That light goes out. [...] It's out there. Once you say it you can't take it back, I guess. And God is listening, and you are in control of the airwaves, so the message send out should be your best message, I guess.

Although I have become cynical over the years regarding religion, meaning both organized religions (like various Christian sects) and New Age religions and spirituality, I will often use the term or symbol for God in my work. Similarly, I believe you can receive visions through logic and concentration as much as through any mystic visitation or spiritual revelation. I also believe in the power and imagery of dreams and have been taught to 'respect your brother's vision'(Jacobs, Interview 1998).

Während Alex Jacobs seine Inspirationen dem Informationsaustausch im Radio entnimmt, fand Richard Glazer Danay in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts im Spielzeug seines Sohnes, in Bruchstücken und auf Flohmärkten Gebrauchsgegenstände, die er künstlerisch verfremdete. Die Idee zu der Arbeit COAST TO COAST AND SEA TO SEA (Abb. 74) entstand 1981, als er ein Gesellschaftsspiel entdeckte. Dabei geht es um die Besiedelung und den technischen Ausbau der Staaten der USA. Erobern können die Mitspieler private und öffentliche Immobilien zwischen Kalifornien an der Westküste bis zu den Staaten an der Ostküste

Teil III – Historische Perspektiven

mit alten englischen Münzen. Aus dem Spiel wurde ein ironisches Kunstobjekt zur Eroberung des Kontinents: Symbolisch für die Besiedelung von Amerika stehen Kolumbus und mit ihm die christliche Kirche. Richard Glazer Danay interpretiert dieses Ereignis in optischer Distanz aus der Vogelperspektive in einer Assemblage. Auf blau gemalten Untergrund sind die Spielsteine fixiert, die Fläche der Rückwand zeigt Nordamerika in einzelne Staaten gegliedert. Im Zentrum vor der hellgelben Sonnenscheibe liegt der Dreimaster vor Anker, mit dem Kolumbus die Neue Welt entdeckte. Am Strand steht in der Mitte ein mit einem Lendenschurz bekleideter Indianer, der über einem Holzstamm gefesselt die Haltung eines Gekreuzigten einnimmt, flankiert von zwei Gruppen von Europäern: Würdenträgern der katholischen Kirche und den Eroberern auf der linken Seite und rechts einer Gruppe von zwei Männern und Frauen, die am Strand sitzend pokern. Wer verliert, muss Kleidungsstücke ablegen, eine weiße Blondine entledigt sich ihres letzten Hemdes. Im farbigen Blau von Himmel, Wasser und Strand kontrastieren die Gewänder der Kirchenvertreter, rote Münder und blicklose Augen. Richard Glazer Danay zitiert in diesem Werk biblische Bilder des Kalvarienberges. Christus ist ein Indianer. Die Persiflage illustriert Begierden: das Besitzstreben der Kolonisatoren, die Missionierung durch die Kirchen, den Sex der Menschen. Noch pointierter beschreibt er in der Assemblage MISSIONARY HEADREST (Abb. 75) die Phantasien der Missionare, die – im Zölibat lebend – den weiblichen Heiligenfiguren die verhüllenden Kleider ausziehen und sich wollüstig unter dem Schutz eines halbnackten goldenen Barockengels mit ihnen vereinigen.

500 Jahre Kulturkontakt symbolisiert Ryan Rice in der Ätzzradierung 500 YEARS (Abb. 76) in einer reduzierten Zeichensprache, die Assoziationen zum Leben von Gefangenen nahe legt. "Abgesessene" Jahre werden in Markierungen von je vier Längsstrichen und einem Querstrich festgehalten. Hundert Einheiten von 5 Jahren markieren die Dauer der "Gefangenschaft" indigener Völker. Die Ätzzradierung weist Spuren, Risse und Verschmutzungen auf, wie sie an den Wänden von Gefängnissen entstehen. Sie verstärken die Assoziation von bedrohlicher Enge, Isolierung und Kargheit des verbliebenen Raumes.

Die Entdeckung des Kontinents und die Folgen für die 500 Nationen, die "Red People" finden bei Greg Hill in RED SERIES #2 (BLOOD) (Abb. 77) mit der intensiven Farbe Rot eine emotionale Entsprechung. "Columbus Sucks" steht neben dem Abbild eines blutbeschmierten Schwertes, über dem die Farbe Rot wie Blut auf dem zerstörten Papier liegt. Rot überdeckt auch in einer weiteren Arbeit dieser Serie die noch lesbaren Reste von Schrift und Zeichen, Abbildungen von Bildrahmenteilchen und der winzigen Figur eines Adlers und lässt nur teilweise die Leiste mit Kopien verschiedener "trade tomahawks" frei. Greg Hill weist damit nicht nur auf Gräueltaten der Eroberer; er erinnert auch daran, dass die

Teil III – Historische Perspektiven

Irokesen durch den Tauschhandel mit Pelzen in den Besitz von Waffen gelangten, mit denen sie die Nachbarvölker erfolgreich bekämpften und unterjochten konnten.

Das Kolumbusjahr 2002 wurde vor allem in den USA mit Feiern und Ausstellungen zum 500-jährigen Jubiläum der Eroberung des Kontinents gewürdigt. Zu diesem Anlass schufen indigene Künstler Werke als Antworten auf die euroamerikanische Sicht der Geschichte. Die Arbeit FOR OUR LAND THEY BROUGHT US GIFTS (Abb.78) sei beispielsweise eine Antwort auf die Vorbereitungen zur fünfhundertjährigen Kolumbusfeier, die für ihn keinen Anlass zum Feiern biete, beschreibt Peter Jemison eine Papiertasche aus der Serie seiner "Informationsträger". G. Peter Jemison bezeichnet die Waren, die Kolumbus und seine Gefährten mitgebracht hatten, ironisch als Geschenke. Eine Seite zeigt die drei Schiffe des Kolumbus, im vorderen zwei Skelettköpfe, die nach Land Ausschau halten. Auf der Rückseite ist ein stilisiertes Pferd zu sehen. (Pferde waren in Nordamerika nach der letzten Eiszeit ausgestorben und wurden von spanischen Kolonisatoren wieder eingeführt.) In der Papiertüte befinden sich Landkarten und eine Verpackung von 12 Dosen Budweiser Bier mit einem aufgemalten Skelettkopf, Aufkleber von Whiskyflaschen, ein Kreuz, Münzen und die Plastikminiatur eines Gewehres mit Zielfernrohr:

"Alkohol war für uns zerstörerisch, das Christentum hat uns entzweit und von unseren Überlieferungen getrennt. Geld hat unser Wertesystem verändert. Der Zugang zu Gewehren und anderen Geräten zog uns in den Pelzhandel. Die Abhängigkeit von Handelswaren hat unser Leben für immer verändert" (Jemison in Kasprycki und Stambrau 2003: 20).

"Alcohol has historically been used to gain an advantage over Indians. To take Our land, the Ogden Land Company plied people with alcohol and bribes to obtain fraudulent signatures on treaties. [...] Even before our lands were taken, European fur traders introduced rum as a barter item during the 17th century. Today drinking remains a destructive element within our families, producing violence and the neglect of children. The decision to avoid alcohol abuse remains, for our young people, one of the most important decisions. My fourteen year old son guided me to produce this piece by his understanding of the problem. The elements of the bag include the arrival of Columbus and the Spanish horse later brought to these shores. Inside the bag is an empty 12 pack of beer with liquor labels and an English coin. A map of land cessions in New York state and plans for ships like those of Columbus are also included" (P. Jemison with assistance from Ansley Jemison in Quick-to-See Smith 1992: 38).

Ganondagan als historische Stätte bietet sich auch für die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und der Sichtweise der euroamerikanischen Forscher an. Irokesen

Teil III – Historische Perspektiven

selbst erzählten jetzt ihre eigene Geschichte, betont Peter Jemison, vorher hätten das vor allem Lewis Henry Morgan und William Fenton getan; 90% der Geschichten und Untersuchungen seien von Weißen geschrieben. "Indigene Autoren schreiben jetzt, was nicht geschrieben wurde, und es ist komisch, dass die Weißen so entrüstet darüber sind. [...] Sie haben bisher unsere Geschichte kontrolliert. Was geschieht und was geschehen ist, wird nun aus unserer Perspektive erörtert. Was wir erlebten, liest man nicht in den Büchern der Verfasser, die nicht hier zuhause sind, die nur sehen, was sie sehen wollen!" (Jemison, Gesprächsprotokoll 1997).

Wayne Skye charakterisiert in seiner Steinskulptur FIVE GIFTS (Abb. 79) die Auswirkungen solcher Geschenke. Ein durch Alkohol gezeichneter Indianer, der auf einem Whiskeyass sitzt, hält Spielkarten und eine Violine in der Hand und umfasst den mit der Pfundwährung gekennzeichneten Geldsack, aber der Gesichtsausdruck zeigt, dass er mit diesen Dingen nichts anzufangen weiß. Weitere "Geschenke" der Europäer waren Umweltbelastungen durch die Industrialisierung, Bedrohung der natürlichen Umwelt durch Schadstoffablagerungen, die Verseuchung von Luft und Wasser und die Abholzung der Wälder. Tom Huff betrachtet auch das Fernsehen als ein zweifelhaftes "Geschenk", auf das man gut verzichten könne (vgl. Steinskulptur THE GIFT; Iroquois Indian Museum, ohne Abbildung).

Es ist vor allem die Einführung des Alkohols, die verheerende Folgen für die indigene Bevölkerung hatte, kommentiert Peter B. Jones seine Plastik AMERICAN TRAGEDY (Abb. 80). Man sieht die betrunkenen Männer jetzt nicht mehr auf der Strasse, aber besonders am Wochenende besorgen sie sich alkoholische Getränke, schütten damit ihre Frustrationen und Sorgen zu und schlagen dann ihre Frauen (Jones, Gesprächsprotokoll 1997).

"A great tragedy in America was introducing alcohol to Native Americans, who had no experience with any kind of alcohol before. For hundreds of years alcohol has deeply disturbed and harmed Iroquois families and communities. It is a tragedy no one can deny, but it is good to look at it in art – to recognize the tragedy – perhaps to deal with it somehow" (Jones, Iroquois Indian Museum, 1997).

Auch in seinem Werk EFFIGY FOR THE LAST REAL INDIAN (Abb. 81) setzte sich Peter B. Jones mit der rezenten Lebenssituation der indigenen Bevölkerung auseinander.

"The LAST REAL INDIAN is a piece about being Indian. The form is based on ancient bone amulets called 'September Morning' figures by anthropologists [their name deriving from the title of a European painting; Abb. 81 unten]. It recalls an old Indian friend's lament about being one of the last fluent native language speakers of the tribe. And it is also about his death and the predicted death of our culture. The

Teil III – Historische Perspektiven

spots represent disease – the disease of smallpox, alcoholism, and the disease of modern society that is killing the ‘last real Indian.’ As an artist I try to reflect upon the realities of Native peoples, preserving in clay a record of what it is like to be an Indian in the twentieth century” (Jones in Kasprzycki et al. 1998: 82).

Die Collage *RIGHT FROM THE START INDIANS HAVE ALWAYS PAID THE PRICE* (Abb. 82) von Peter Jemison ist eine Anklage gegenüber der Brutalität der Kolonisatoren und gegenüber der gegenwärtigen Entwicklung innerhalb der eigenen Kommunen. Vor dem Hintergrund einer christlichen Zeremonie und Reitern auf dem Weg nach Wounded Knee informieren Zeitungsausschnitte über die Verletzung indigener Würde durch Studien an menschlichen Knochen und über tödliche Auseinandersetzungen innerhalb der Reservation. Peter Jemison addiert Zitate der negativen Entwicklungen, das Entstehen von Spielkasinos, die Radikalisierung der "Warriors". Unter dem Hiawatha-Wampum steht das Portrait von Anna Mae Aquash, die im Kampf um indigene Rechte getötet und deren Hände abgeschlagen wurden. Sie gilt als Vorbild in der Freiheitsbewegung für den süd- und nordamerikanischen Kontinent. Die Bilddiagonale weist auf Verletzungen und Marterung, schemenhaft bei den Hinweisen aus historischer Zeit, naturalistisch vor dem Bildnis der Anna Mae. Die zentrale, beherrschende Figur mit dem Totenkopf und dem Körper eines Weißen trägt als Insignien königlicher Würde eine Krone über den amerikanischen Mickey Mouse-Ohren, hält das spanische Schiff des Columbus wie einen Reichsapfel und eine englische Münze in der linken Hand – Tod bringende europäische Mächte.

"*RIGHT FROM THE START INDIANS HAVE PAID ALWAYS THE PRICE* deals with the brutality which the colonizers have shown toward the indigenous peoples of the Americas. It began with Columbus and went on into the present. Recently, individuals in our territories calling themselves warriors have turned guns on their own people in disputes over gambling casinos and unregulated business. Today, there are threats to our traditional governments by individuals who have become blind because of greed. They are people who do not consider the consequences of their actions for the generations to come” (Jemison in Kasprzycki et al. 1998: 80).

Für Ellen Gabriel sind ihre Werk politische Lehrstücke zum Verlauf der indigenen Geschichte. Sie setzt sich in ihren Arbeiten mit den eigenen Ängsten, Frustrationen und dem Verletztsein nach den Erlebnissen in Oka auseinander. Mit der Installation *TRIBUTE TO ANNA MAE AQUASH* (Abb. 83a, b) schuf sie ein persönliches Museum für die engagierte Kämpferin. Sie symbolisiert deren Anwesenheit im Handabdruck, der gleichzeitig an die vom FBI abgeschlagene Hand erinnert. Zeichnungen und Malereien von irokesischen Objekten, prähistorischen Tongefäßen und Pfeifenstücken sind Sammlungsstücke ihrer Museums. Man kann eine Schublade öffnen und hinter der Tür in das Innere des "Museum

Teil III – Historische Perspektiven

Piece" blicken. Dort liegt am Boden ein weißes Papier mit dem Handabdruck, darüber eine Tonschale, bemalt mit dem Ausschnitt einer Landschaft und den Buchstaben FBI. Ein Seitenteil ist beschriftet und hebt deutlich die Frage hervor: "Whose Hands helped, preserved our future: Nia:wen".

Im Februar 1976 wurde auf der Pine Ridge-Reservation in South Dakota eine weibliche Leiche gefunden. Nach offiziellem Autopsiebefund war der Tod durch Erfrieren eingetreten. Der Toten wurden beide Hände abgeschnitten und für die Untersuchung der Fingerabdrücke nach Washington gesandt. Das FBI identifizierte sie als Anna Mae Aquash, eine kanadische Aktivistin des American Indian Movement und ließ sie beerdigen. Eine auf Drängen der Familie erfolgte Exhumierung und zweite Autopsie ergab als Todesursache einen Kopfschuss. Der Mord wurde nie aufgeklärt. Als Symbolfigur des persönlichen Engagements und politischen Kampfes für Gerechtigkeit wird Anna Mae Aquash in der bildenden Kunst und Literatur gewürdigt. Shelley Niro hat ihr ein Gedicht gewidmet:

the border

across the border

she came through the night

running and hiding keeping out of sight

what were her options what was the plan

look like a lady fight like a man

into the daylight out in full view

not too many like her

only a few

across the border

she came to the morning

her breathing her movement with it their scorning

yes this is freedom yes you are free

yes you can choose to be just like me

everything is nice now forests are cleared

rivers are flowing

production engineered

across the border

she came once again

this time she went totally insane

we have to put you away we have to keep you quiet

we have tried to help you DO NOT DENY IT

Teil III – Historische Perspektiven

the words became funny grotesque muted
the reaction hysterical questioned refuted

across the border
she came no more
I now come for her to gaze at the shore
I feel her presence I know she was here
the journey's a promise
she longs to be near

(Shelley Niro, 1996)

Der Mord an Anna Mae Aquash und die Verurteilung von Leonard Peltier zeigen Parallelen: Beide gehörten zu den kampfbereiten Kräften des AIM, das FBI überwachte sie, und die Gewalttaten wurden nie aufgeklärt (Gabriel, Gesprächsprotokoll 1997). An Peltier erinnert Tom Huff mit der Skulptur REMEMBER LEONARD PELTIER (Abb. 84). Leonard Peltier wurde 1944 in der Pine Ridge Reservation geboren, schloss sich dem AIM an und engagierte sich für indianische Bürgerrechte. 1977 wurde er wegen Mordes an zwei Polizisten zu lebenslänglicher Haft verurteilt. Obgleich in späteren Verhandlungen immer wieder neue Widersprüche auftraten, Entlastungszeugen auf mysteriöse Weise ihr Leben verloren und Fälschungen von Beweismaterialien aufgedeckt wurden, wird er von der Justiz der USA bis heute nicht rehabilitiert. Immer wieder fordern internationale Menschenrechtsorganisationen – bisher vergeblich – seine Freilassung.

Das Zusammenleben der indigenen Bevölkerung mit den beiden Staaten USA und Kanada sei noch heute überschattet von den Vertragsbrüchen der Vergangenheit, der fehlenden Gleichberechtigung und Streitigkeiten über die Souveränität, beschreibt William Powless die Gefühle von Bewohnern der Six Nation Reserve. Auch im Alltagsleben seien sie immer wieder den negativen Stereotypen ihrer weißen Umgebung ausgesetzt. In seinem Gemälde ABRACADABRA (I'M GONNA REACH UP AND GRAB YA!) (Abb. 85) karikiert er das Verhältnis zwischen Kanada und den First Nations in der Bildsprache der Comics. Der Indianer mit Federn, Stirnband und Lederhemd zeigt in eindeutiger Gestik und Mimik, was er von dem dollargeschmückten Glamourgirl Kanada und dem diabolischen Zauberer hält, die ihre Hände nicht beschmutzen, wenn sie ihre Show mit dem Indianerkaninchen bereichern.

“I just like to show in my drawings and paintings the humorous side, so you see natives laughing and poking fun at each other and things like that. You [...] have got the idea that all natives are serious and that they are like that all the time. There isn't a funny side. I try to show facts when it comes to old ways, and still have

Teil III – Historische Perspektiven

humor -something that's not really there too much when you think of history. [...] This one is more like a cartoon, just a blown up cartoon. It is supposed to represent the government. The magician there wants the Indian to perform and he is pulling him out of his hat. It is supposed to represent a rabbit, too. The lady is Canada saying 'Do whatever you want.' Frustration issued through pointed humor" (Powless, Interview 1997).

"ABRACADABRA (I'M GONNA REACH UP AND GRAB YA!) was completed in 1995 for an exhibition entitled 'Smoke and Mirrors,' a visual commentary on the stained relationship between the Canadian government and the Native peoples. The magician/devil represents the sly politician using sleight of hand tricks to impress and deceive the audience. The dumb blonde assistant represents the non-Native public who stand by idly watching the trickery. The rabbit represents the Native peoples who are getting tired of this little act and show their displeasure with grimace and a gesture" (Powless in Kasprzycki et al. 1998: 93).

Das einzige stereotype Bild, das uns wirklich entspricht, ist das des Stahlarbeiters, äußert Richard Glazer Danay 1997 und berichtet vom Einfallsreichtum der Vorfahren, Arbeit zu finden. Beim Bau einer Brücke über den St. Lorenz Strom bei Kahnawake waren Ende des 19. Jahrhunderts die ersten Mohawk angeworben worden und entdeckten ihre Fähigkeit, sich in großer Höhe frei zu bewegen. In den 20er Jahren bildete die Regierung in der Reservation junge Männer für den Brückenbau aus. Eine Gruppe sollte aus etwa 20 Teilnehmern bestehen. Aber für die Ausbilder sahen alle Mohawk gleich aus, sie merkten nicht, dass sich über 80 Personen wechselnd beteiligten und die Informationen austauschten. So wurden sehr viel mehr Männer ausgebildet und konnten nach New York gehen, als dort Arbeit gebraucht wurde: "It used to be, if you were a Mohawk, you were an ironworker."

Ihre bereits erworbenen Kenntnisse festigten den hervorragenden Ruf der Irokesen als Stahlarbeiter im Hochbau und führte zu der Annahme, die Irokesen seien alle von Natur aus schwindelfrei. Dieser Irrtum sei einfach zu erklären, erläutert Richard Glazer Danay: Schon die kleinen Jungen lernten in den Wäldern auf Baumstämmen zu balancieren; wer diese Fähigkeit nicht mitbrachte, durfte aus Gründen der Sicherheit nicht als Stahlgerüster arbeiten. Die männlichen Mitglieder seiner Familie waren alle im Gerüstbau tätig gewesen, einige hatten in der Gewerkschaft leitende Funktionen inne gehabt. Von ihnen wusste er, dass nur Männer aus einer gemeinsamen Verwandtschaftsgruppe in einer Truppe auf die Gerüste gingen: Das gewährleistete absolute Verantwortung gegenüber jedem einzelnen; damit sank das Risiko, durch Unachtsamkeit zu verunglücken.

Als einziges spezifisch irokesisches Element in seiner Arbeit und als "modernen Mohawk-Kopfschmuck" bezeichnet Glazer Danay die bemalten Schutzhelme, die an seine Arbeit als Stahlgerüster erinnern. MY DOG SPOT HAT (Abb. 86) spiegelt wider, was die Män-

Teil III – Historische Perspektiven

ner sahen, wenn sie freitagabends betrunken waren: kitschige Bilder eines Rummelplatzes, Nackte, überall Coca Cola, Phantasietiere als Comics, ekelerregende Insekten, übergroße Münder, die Skyline von New York und dem Menschen treu ergebene Hunde. Sie warten und begleiten die trunkenen Arbeiter sicher nach Hause. Die Mohawk haben ihre Schutzhelme immer mit Aufklebern verziert (Glazer Danay, Gesprächsprotokoll 1997).

"Meine Schutzhelme sind mir persönlich wichtig. Der Apfel steht für Coney Island, wo ich geboren bin. Ratten waren die ersten Tiere, die ich überhaupt kennen gelernt habe, nicht Büffel, Reh, Biber oder Bär, wie man es von Indianern erwartet. ...Meine ganze Mentalität entwickelte sich aus Disneyland und Hollywood. Das erste Mal, als ich Las Vegas besuchte, fühlte ich mich wie zu Hause: grelle Farben und nackte Neonfrauen, das verstand ich sofort" (Glazer Danay in Hartje 1984: 106).

"Mir war meine indianische Herkunft nicht bedeutsam; meine Jugend prägten mein Vater Frank Danay, ein Caughnawaga Mohawk aus Quebec und mehr noch der Stiefvater, Glazer, der mich im Alter von neun Jahren adoptierte. In dessen Wohnung in Coney Island über seinem Restaurant verbrachte ich meine Kindheit und Jugend. Noch heute liebe ich Achterbahnen und Autoscooter, Las Vegas und Disneyland" (Glazer Danay, Gesprächsprotokoll 1997). Richard Glazer arbeitete einige Jahre im Gerüstbau, beschloss jedoch diesen Beruf aufzugeben, nachdem er Zeuge eines Arbeitsunfalls geworden war. Im Alter von zwanzig Jahren hatte er wegen Regens eine Arbeitspause im Museum verbracht, dort den "Gitarrenspieler" von Picasso betrachtet und damit die Malerei für sich entdeckt. Er wand sich trotz großer familiärer Widerstände dem Studium der Kunst zu.

Richard W. Hill hatte wie Richard Glazer Danay im Gerüstbau gearbeitet, bevor er seine künstlerische Ausbildung aufnahm. FAMILY TRADITION (Abb. 87) illustriert den sozialen Wandlungsprozess in den Reservationen, der mit der Arbeit im Hochbau verbunden war. Die Familien lebten getrennt, oft wuchsen die Kinder bei den Großeltern auf, die in den Reservationen Klein-Landwirtschaft betrieben. Das Stahlgerüst im Hintergrund betreut der Großvater den Enkel, kümmert sich um Landarbeit und Tiere, sein Sohn tritt aus diesem Umfeld hervor und arbeitet am Kranhaken eines Gerüsts. Irokesische Bautrupps waren überall in Nordamerika unterwegs, eingesetzt für bestimmte Zeitspannen, um auf den Gerüsten der Hochhäuser zu arbeiten. Der Beruf war hoch angesehen, er erforderte Mut und schloss damit an die Tradition der irokesischen Jäger und Krieger an. Die Männer waren aber auch, wie ihre Vorfahren, lange Zeit außerhalb der Reservationen tätig. Ihre Kinder lebten bei Großeltern oder wuchsen in den Städten auf, in denen ihre Väter arbeiteten.

Teil III – Historische Perspektiven

Die ruhmvolle Geschichte der irokesischen Helden im Stahlhochbau des 20. Jahrhunderts wird in der zeitgenössischen Kunst vielseitig thematisiert. SKYWALKER (Abb. 88) von Arnold Jacobs ist eine Hommage an die Gerüstbauer, die bei der Arbeit ihr Leben verloren. Mit Steelworker (Abb. 89) von Wayne Skye ist ein kleines Denkmal für alle Arbeiter im Stahlhochbau entstanden. Die Fotografien von Katharine Fogden UNTITLED (HAUDENOSAUNEE IN NEW YORK) (Abb. 90) zeigen selbstbewusste Arbeiter und ihre Chefin, eine Mohawk, mit ihrem Sohn, die eine eigene Baufirma leiten. Dokumentarisch festgehalten werden in den Portraits persönliche Gefühle sichtbar; der Stolz auf die eigene Leistung und Freude an dem, was die Personen tun. Sie sind Individuen, die in der Stadt New York ihren persönlichen Weg und beruflichen Erfolg gefunden haben.

In den Reservationen ist die rezente ökonomische Entwicklung häufig auf eine neue Art des Verdienstes ausgerichtet, nämlich die Einnahmen aus dem Gewinn von Kasinos. Wirtschaftlichen Profit aus der außergewöhnlichen Rechtslage des indigenen Landes zu schlagen, wussten die Irokesen schon durch den Verkauf von steuerfreiem Benzin und Zigaretten. Dies regte den Zigarettenmuggel an und förderte den Auf- und Ausbau zahlloser Tankstellen an den Durchfahrtstrassen in den Reservationen. Das Kriminalitätsrisiko und die zunehmenden Gefahren der Verseuchung des Grundwasser durch alte, leckgeschlagene Tanks hatten zu heftigen Auseinandersetzungen um Verbote und Einschränkungen innerhalb der indigenen Gemeinschaften geführt. 1988 regelte zusätzlich ein Bundesgesetz die Genehmigung zum Bau und Betrieb von Kasinos auf den Gebieten der Reservationen. Damit erreichten die innertribalen Konfrontationen eine weitere Dimension: Nur selten finden differenzierte Absprachen und juristisch fundierte Abmachungen über die Verteilung der enormen Gewinne der Kasinos statt, so kommen diese Erträge nur in geringem Maß der Allgemeinheit zugute. Mit der Skulptur CHANGE OF THE TONGUE: RED TO SILVER (Abb. 91) kommentiert David Greene einen Besuch im Foxwood Casino der Mashantucket Pequot in Connecticut. Die Vermarktung indigener Geschichte als Staffage einer Vergnügungsstätte, wo man Chips im "Wampum Club" kauft, empörten ihn. Die Kellnerinnen mit Fransenröckchen und Federn im Haar riefen seine Ablehnung gegen billige Stereotypen des Indianerbildes hervor, genauso wie die Laser-Lichtschau mit einem romantisierten bogenschießenden Krieger (Greene, Gesprächsprotokoll 1996).

"The wolf being the eyes and the ears of the woods has witnessed through the passing of time how greed can distort ones vision. With the misuse of the sacred wampum, which has first meant to represent peace, power and righteousness as a way of life, the traders now have taken our way of life and transformed it into something which only they seem to understand, "Money!" This is their only understanding of peace, power and righteousness. [...] It is now that money has

Teil III – Historische Perspektiven

become thicker than blood. As custodians of the land, we as a people are losing the battle. Forgetting who we are and the role we were given on Mother Earth. Due to the direct consumption of the traders game "Gambling!" (Greene 1996, Kommentar zu seinem Werk beim White Face Mt.Festival).

"I decided that some Native people must be so dependent on easy gambling money that they have forsaken their values. They have become blinded; they have lost their memory of our traditions. In this sculpture, the eyes of the wolf are zombie-like, blinded by dice. Dangling from his ear are objects that represent memory: replicas of wampum and the image of a wolf howling to Grandmother Moon. The tongue has changed from red to silver, showing how money can separate a person from his identity. Money also causes arguments, envy and jealousy, creating a situation where people no longer spend time with their relatives, conversing and looking for ways to preserve life together" (David A. Greene, Iroquois Museum 1999).

Nur ganz selten erwähnen Künstler, dass die palastartigen Casinobauten einen Absatzmarkt für zeitgenössische indigene Kunst bieten. Tom Huff äußerte 1997, er hoffe, dass die Mashantucket Pequot vom Foxwood Casino seine Skulpturen ankaufen würden, denn sie verfügten über genügend Geld, um sich seine Werke leisten zu können. In den vergangenen Jahren wurden die luxuriösen Neubauten zu Ausstellungsforen für Werke bedeutender indigener Künstler. Im Casino Arizona, das die Salt River Pima-Maricopa betreiben, hängen große Gemälde von Harry Fonseca, Dan Namingha und Emmi Whitehorse. Hochwertige Design und Kunstobjekte sollen zum geschmackvollen Stil der Architektur passend ein anspruchsvolles Publikum anlocken. Das bestätigt auch Norm Runyan vom River Rock Casino, einem Dry Creek Pomo-Stammesprojekt:

"It gives us an edge and is definitely worth the investment. With art and architecture like this, [...] we appeal to our visitors on an aesthetic level. And, all of the art we've bought increases in value every year" (Runyan 2004: 51).

In der Sammlung des Foxwood Casino in Connecticut befinden sich fast drei Dutzend Skulpturen von Bruce LaFontain und Allan Houser, für die neu hinzu gekommenen Anlagen des Resorts sollen weitere Werke dieser Künstler angekauft werden.

"There is a lot of interest from our visitors in these sculptures because you don't see much museum-quality art in Native American casinos" (Kirchner 2004: 52).

Vorläufer der Kasinos waren die "Bingopaläste" mit geringen Einsätzen. Peter B. Jones hat mit der Keramik BINGO DAUBER FISH (Abb. 92) humorvolle Hinweise auf die Freizeitbeschäftigung von vorwiegend älteren Männern und Frauen gegeben, die Bingosäle besuchen. Ein

übergroßer Markierungsstift für das Spiel ist mit Lederbändern, Federn und Glücksbringern geschmückt und mit dem Portrait eines Indianers bemalt, der in einer Sprechblase als Gewinner "Bingo!" ruft. Die Plastik hat der Künstler für eine Ausstellung produziert, die 1995 in der American Indian Contemporary Arts Gallery in San Francisco unter dem Thema "Indian Humor" zusammengestellt wurde.

"The idea of 'Indian' Humor is somewhat akin to 'Indian' art. What is it? When approached to do a piece for this show all I could think of were stories and jokes, incidences and happenings, the 'you had to be there' type of humor. Nothing that could easily be translated from oral to three dimensional. Native Americans have always had the ability to laugh at themselves, especially at the most inappropriate times. We can turn a wake into a party, a tragedy into a comedy" (Jones in Bates 1995: 52).

Ein kennzeichnendes Erlebnis für den Umgang mit der eigenen, indigenen Geschichte hat Peter B. Jones in der Skulptur *INDIAN WITH BAGGAGE* (Abb. 93) veranschaulicht. Es sei das emotionale Gepäck, das im Verlauf der Geschichte immer schwerer geworden sei, das jeden Menschen belaste, sagt er. Dem individuellen Bemühen, Verständnis gegenüber der dominanten Kultur der Weißen zu entwickeln, stünden im indigenen Nordamerika die traumatischen Erlebnisse der Vergangenheit entgegen, die jeder einzelne in sich trägt. Die Anregung für diese Plastik gab die Direktorin der weiterführenden Schule, in der Jones seine Tochter anmeldete. Da käme schon wieder ein Kind mit so viel Gepäck in ihre Schule, bedauerte sie das junge Mädchen und erklärte, es sei sehr schwierig, die Kinder von diesen schweren Belastungen der familiären und ethnischen Vergangenheit zu befreien. Noch einmal hörte Jones diese Klage bei einem Treffen mit Freunden und gab ihr eine plastische Form: Ein Mann sitzt in wartender Haltung wie an einer Busstation; grüne Sonnengläser auf der Nase, eine Zigarette in der Hand, in sich gekehrt mit einer amerikanischen Flagge aus Tuch als Umhang. "Das liegt heutzutage über allem", begründet Jones dieses Attribut. Eine Fahne suggeriert eigentlich Gemeinsamkeit, Sicherheit und Geborgenheit. Aber das empfinden Indianer in den USA nicht, auch wenn manche darunter Schutz suchen. Neben der Figur stehen Gepäckstücke mit exemplarischen historischen Daten und Kürzel, Aufschriften wie Reisemarkierungen: Wounded Knee, Tradition, Removal Act, BIA (für Bureau of Indian Affairs). Die Last der Vergangenheit trägt der "Indianer mit Gepäck" immer mit sich, eine Zukunftsperspektive hat er nicht vor Augen. Ihm bleibt nur die Hoffnung, ein neues Ziel und Zuhause zu finden (Interview und Videoaufzeichnung 2002).

"Everything is tied to history, if you don't know where you've been you won't know where you're going. [...] Art is a gentle language – you can do a very strong piece

Teil III – Historische Perspektiven

and make a statement with it, but it doesn't hurt as much as verbally telling someone the same thing" (Jones, Interview 1996).

Peter Jemison hebt das Potential hervor, mit dem Künstler psychologische Arbeit leisten können: ihre Bildwerke ließen eine Neubewertung der indigenen Geschichte zu. Geschichte sei zwar nicht veränderbar, aber sie könne verändert erinnert werden: Kirchen und Missionierung waren dabei, Wissen zu vernichten; mit Hilfe der künstlerischen Ausdrucksmittel wurde das wieder hergestellt. Erinnerung ist eine Konstruktion. Kollektives Erinnern ist stets im Wandel, getragen von Individuen und deren Rezeption der Zeitströmungen. So wird mit Interpretationen des Wampum nachträglich versucht, die Geschichte des Kulturkontaktes zu bewältigen. Die indianische Perspektive auf die eigene Geschichte hebt das positive Verhalten der Vorfahren hervor und bewirkt das Gefühl eines Gleichgewichtes gegenüber der politischen Übermacht (Jemison, Gesprächsprotokoll 2002).

Manipulierbarkeit geschichtlicher Erinnerung steht auch in Deutschland im Bezug zur eigenen Vergangenheit und der Bewältigung des Holocaust zur Debatte.

"Mit jedem Abruf einer Erinnerung verändert sich ihr Inhalt [...] Geschichte wird montiert – Gehörtes, Gelesenes, Geschehenes zum eigenen Erlebnis. Woran wir uns erinnern und wie hat darum oft weitaus mehr mit der Gegenwart zu tun als mit der Vergangenheit. Das gilt nicht nur für unser individuelles Erinnern, sondern auch für das kollektive Gedächtnis. Es ist nicht starr, sondern im immer währenden Wandel begriffen. Es ist manipulierbar und fragil – mit gravierenden Auswirkungen für die politische Erinnerungsdebatte" (Sentker 2003).

TEIL IV – 'The Land Is Our Most Important Commonality'¹

Land und Landschaft als Ort des kulturellen Gedächtnisses in der zeitgenössischen Kunst

Mythen und gemeinsame sprachliche und historische Wurzeln verbinden die sechs Bevölkerungsgruppen der Haudenosaunee; vor allem aber fühlen sie sich mit dem Land, den Landschaften und bestimmten Orten verbunden. Land kann dabei metaphorisch als Brücke zur Vergangenheit stehen, den Wandlungsprozess vom Gemeinbesitz zur Handelsware bedeuten oder als Gegensatz zur Stadt gesetzt werden. Landbesitz, Reservationen und Siedlungsgebiete und deren Erhalt bilden die Voraussetzung für eine eigenständige Weiterentwicklung mit der Verantwortung für die nächsten Generationen. Dem geografischen Raum gleichgestellt ist die Bedeutung des spirituellen Raumes für die Individuen und die Gemeinschaft als Six Nations.

1. Land – das metaphorische Langhaus – als Brücke zur Vergangenheit

Perspectives From Iroquoia nannten Greg Staats und Jeffrey M. Thomas eine Ausstellung, in der sie 1992 Fotografien der Six Nations Reserve und seiner Bewohner zeigten. Sie portraitierten Orte und Menschen, eine Lebenswelt, die für die Autoren traditionsbehaftet ist und komplexe Inhalte umfasst: Die Menschen selbst, ihre historische Vergangenheit, das Zeitgeschehen, aber auch ihre Emotionen – betrachtet durch das Auge der Kamera. "Iroquoia" ist das Land, für dessen ökonomische Zukunft jeder einzelne Verantwortung übernehmen muss, ebenso wie für die gemeinsame Zukunft als eigenständige Gesellschaftsgruppe und die ungeborenen Nachkommen. Iroquoia existiert in den offiziellen Landkarten nicht, es ist eine imaginäre Region. Aber als Bezeichnung für das ursprüngliche Land und die heute von Irokesen besiedelten Regionen definiert diese Bezeichnung sowohl in Kanada als auch den USA den Lebensraum der Irokesen. Die ursprüngliche Region, in der die sechs Stämme der Irokesen lebten, erstreckte sich von den Adirondacks bis zu den Niagara Fällen, geschützt von den Mohawk als Hütern der östlichen Tür und den Seneca im Westen. Dieses Land steht im Mittelpunkt der Spurensuche im urbanen Raum sowie dem ländlichen Gebiet der Reservationen. *Perspectives from Iroquoia*, eine Ausstellung, die sich auf Land und Identität bezog, zeigt

¹ Vgl. das Gedicht von G. Staats und J. Thomas im Anhang.

wie bedeutsam der Erhalt dieses Landes für die irokesische Identität ist. Iroquoia muss als indigener Lebensraum erhalten bleiben, nur so ist das Überleben spezifisch irokesischer Kultur möglich (J. Thomas, Gesprächsprotokoll 2002).

Jeffrey Thomas wohnt in Ottawa, Greg Staats in Toronto; die beiden Künstler arbeiten als Grenzgänger zwischen den Reservationen und der modernen kanadischen Lebenswelt. Greg Staats sucht in der fotografischen künstlerischen Arbeit nach der persönlichen Identität und Verortung im Bewusstsein der starken Beziehung der Irokesen zu ihrem Land.

"What I learned was, there were so many different experiences within the collective, because community is a very difficult thing to define now. There are so many different life experiences [...] I learned that I couldn't just generalize the Native population any more and that it was time for me to move to the next relationship. So I started with the relationship with the land. [...] The culture I come from has its tradition in the land. Because wherever we go it's always there. Even the language, the root words to describe anything, always comes from that [...] In 1995 I started a relationship with myself basically; looking at who and where I am from. And I began this series and it's called: 'Relationship as a Principle of Organization'. [...] So it's with found objects, a connection with the place itself with the pine needles. The pine needles actually refer to not only the place but also a larger collective history of the Five Nations. [...] they are the symbol for Five Nations, because each bundle has five needles [...] it's [...] embedded in the history. [...] the land itself [...] is a state of mind [...] it's just wherever one is" (Staats, Interview 1997).

Am Jahresbeginn 1995 besuchte Greg Staats seinen Geburtsort Sour Springs auf der Six Nations Reserve und fotografierte Plätze, die für ihn mit Erinnerungen verbunden waren (Abb. 94) Das Haus der Großmutter, in dem sein Vater aufwuchs, eine Reihe von Bäumen, die Vater und Onkel gepflanzt hatten, den Hickorywald, den Friedhof, wo der Vater begraben liegt; Durchblicke in das Innere des Hauses, ausschnittshafte Blicke nach draußen. Ein Foto seines Onkels und ein Selbstbildnis ergänzen die Reihe von Architektur und Landschaft. Der narrative Stil der Installation entsteht aus den dicht platzierten Bildern gleicher Größe, die schwarz umrahmt eine Filmrolle assoziieren. Mit der rostroten Grundfarbe der Wand möchte er Verbundenheit zur Erde, zu Wärme und Geborgenheit evozieren. Alle Fotografien sind unbearbeitete Polaroids, so erhält das Werk dokumentarischen Charakter. Der Künstler beschreibt die vierzehnteilige Reihe als eine Suche nach dem Selbst und der Herkunft; er wolle die Erinnerung an Menschen und Orte der Vergangenheit gegenwärtig machen; die einzelnen Bilder bezögen sich auf verschiedene Erlebnisse und Einflüsse, die sein Leben bestimmten. Zum einen näherte er sich der eigenen Person, zum anderen beschreibe er die Positionierung des Individuums im

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

Zusammenhang mit der Gemeinschaft. Er möchte die Betrachter in das Werk einbeziehen, indem er sie anregt, sich ähnliche Situationen ins Gedächtnis zu rufen:

"Loss – Growth – Change. The house is empty and life goes on.

The site of memory can be constructed as a place of safety that can be returned to for emotional and spiritual strength. [...] the past is to be found in the personal site of memory [...] people have to find or create for themselves the positive places of memory" (Staats in Clark 1995).

Irokesische Künstler fühlen sich dem Land ebenso verbunden wie dem Symbol des Langhauses, was in ganz persönlichen Aussagen deutlich wird. Richard W. Hill lebt in einem Wohnmobil auf der Tuscarora-Reservation und betrachtet dies als eine moderne Variante des ursprünglichen Langhauses.

"The reason why I wanted to live in a house trailer is: To me it's my metaphorical longhouse. It just got wheels on it. [...] I don't know why, I always wanted to live in a trailer. My trailer is actually about the same size as most old longhouses. [...] Not that reservation life doesn't have problems, but it's that cultural safety net that I find the clan, the family does" (R. Hill, Interview 1996).

Mit der Architektur des Langhauses steht die irokesische Sozialstruktur in enger Verbindung.

"There was a social purpose for living in that kind of structure. To my understanding [...] the whole entire clan lived in one entire structure, so that they became responsible. [...] The children were raised by the clan. If we were in that social system, my children would have been raised and provided by their aunts and uncles and grandparents of that clan, and I would be responsible for my clan" (H. Thomas, Interview 1996).

Mythologie, Geschichte und Land bilden für Peter Jones eine Einheit. Er arbeitet in seinem Studio auf der Farm seiner Vorfahren. Das seiner Frau vererbte Land und die Cattaraugus-Reservation bieten ihm künstlerische Inspirationen.

"We are one of the few tribes in this country that still have their aboriginal land – the land that we owned before Columbus – it's still under control by the Indians. [...] Consider that they owned not only New York, but parts of Pennsylvania, Canada [...]. That whole area [...] is very pristine as far as exploration and excavation [...] are concerned. This field behind my house; I have found everything, arrowheads, flints, points, from every period in history, prehistory. And pottery pieces. So this whole area was always occupied and I imagine there were quite a few villages in this area a long time ago, and this field had been leased out and ploughed every year for forty years and every year you'd find something different. What we did as

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

kids was go out and find arrowheads. I grew up here. This was my uncle's house and I grew up in the house next door" (Jones, Interview 1996).

Peter Jones will die Wahrnehmung für historische Bedingungen intensivieren und Erinnerungen erhalten. In ganz persönlicher Form weist er auf die Bedeutung von Raum, Geschichte und Identität hin: Er hat einen Raum aus dem alten Wohnhaus seiner Mutter vor dem Abriss geborgen. MY MOTHER'S CORNER (Abb. 95) ist eine Installation mit einem wieder aufgebauten Raumteil. Alte Fotografien, Zeitungen, Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände, das originale Linoleum am Boden, die Patina der Decke, selbst die an die Wand geschriebenen Telefonnummern sind erhalten geblieben. Das Portrait hinter dem Fenster zeigt seine Mutter mit geernteten Feldfrüchten. Mit der Präsentation dieses Raumsegmentes setzte er ein Zeichen gegen das Verschwinden geschichtlichen Bewusstseins auf der Reservation. (Elektrizität war dort erst ca. 1950, Telefon um 1960 und fließendes Wasser Anfang der 90er Jahre installiert worden; Jones, Gesprächsprotokoll 2002).

Seiner kleinen Tochter baute er eine vereinfachte Version des Langhauses als Spielraum, in der direkten Nähe zu einem Feld, auf dem in traditioneller Anbauweise die drei Schwestern Kürbis, Mais und Bohne wachsen. Sie sollte sich spielerisch der Traditionen und ihrer Herkunft bewusst werden (Abb. 96).

Die Einheit von Leben und Arbeiten, die Richard Hill in der Tuscarora- und Peter Jones in der Cattaraugus-Reservation empfinden, ist für Künstler der jüngeren Generation nur partiell nachvollziehbar. Sie müssen sich im urbanen Raum Nordamerikas um Ausbildung und Arbeit bemühen. Die notwendige Flexibilität kann aber auch eine Bereicherung der künstlerischen Tätigkeit bilden. Ryan Rice empfindet den indigenen Lebensraum als emotionalen Bezugsrahmen und dehnt ihn geografisch aus: Der Mensch fühlt sich dort zuhause, wo er verwurzelt ist, und dort, wo er arbeitet und lebt, so auch in der Gemeinschaft von Künstlern in Montreal.

"My work helps me understand who I am, but I hope it also helps other people to understand who I am, or who we are. And I don't want people to think that we are in the past. I don't like the idea that people think that we wear feathers and we live in tents and have all the answers for the environment, because we don't. Our culture, our philosophy is based on the environment and it's very simple – respect your environment – but we don't have the answer for everyone to clean it up and everyone looks at you and what can we do? I don't know what you could do. You can recycle and you can think of different things. But I don't want everyone to think that that's all we are. We're close to the land, I'm close to that and so everyone else is. My community is very small so I'm very tied to that, but the minute I leave my community, I change years because I'm not in my community any more, and

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

sometimes places and environments don't mean as much to me anymore" (Rice, Interview 1996).

Ryan Rice baut beim ständigen Ortswechsel zwischen Reservationen und auf Reisen im ehemaligen Stammesgebiet der Irokesen ein Netzwerk von Informationen und Bildern aus. Gemeinsam mit der Ethnologin Audra Simpson (Mohawk) hat er Stationen indianischer Gegenwart zwischen Montreal und New York City dokumentiert. Die Sammlung dieser Eindrücke, die Assemblage YOU ARE HERE (Abb. 97), ist wie ein Archiv zu betrachten. Die Zusammenarbeit entstand aus einem von Shelley Niro und Melanie Printup-Hope gegründeten Künstlerresidenzprogramm ("Erforschung alter Territorien auf neue Weise") und diente der Wiederentdeckung von Landmarken der irokesischen Geschichte und von Zeichen indigener Präsenz. Mittels Fotografie und Computertechnik wurden Ansichten von Orten verwandelt und in einen Dialog zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eingebettet. YOU ARE HERE handelt von Ort, Raum, Zeit, Tradition, Natur, Bewegung und Gesellschaft. Es ist ein Bericht über eine Reise entlang eines natürlichen Pfades, der Kahnawake/Montreal mit Brooklyn/New York City verbindet, heute Highway 87. Fünf Fächer, ausgelegt mit historischen Karten und aktuellen Straßenplänen, dienen als Behälter für Polaroidaufnahmen (Rice and Simpson 2003: 41).

Die Grenzen zwischen Kanada und den USA werden von den irokesischen Anwohnern als unnatürliche Hindernisse empfunden. Obwohl historische Verträge den freien Grenzübergang gewährleisten sollten, ist die Bewegungsfreiheit zwischen beiden Ländern durch Kontrollen eingeschränkt. Mit einem eigenen Marketingprojekt als ironische Antwort auf die Prämisse "Canada is going for a makeover" ruft Greg Hill die indigenen Wurzeln Kanadas in Erinnerung. In Anlehnung an Namen und Fahne des heutigen Staates entwickelte er ein neues visuelles Symbol: drei Federn anstelle des Ahornblattes und die Benennung "Kanata", dem irokesischen Ursprung des Wortes "Canada" entsprechend. Als Flagge und Logo bildet dieses Zeichen ein offizielles Symbol, einsetzbar für Pässe und Briefköpfe, ebenso wie für Gebrauchsartikel. In der Installation für die Ausstellung *What Are We Leaving For The 7th Generation? 7 Haudenosaunee Voices* flankieren zwei solche Fahnen eine Live-Übertragung des Verkehrs auf dem Grenzübergang zwischen Buffalo und Fort Erie (Abb. 98).

"[...] our life in the border town of Fort Erie, Ontario instilled in me a profound sense of the border as a boundary between two Nations. The symbols of these Nations are prominently displayed as markers of territory. As I grew older and became more politically aware, I also became conscious of the many contradictions these borders created for me (and within me). I learned that for Iroquoian Peoples there should be no border. Our traditional lands are in both the (present day) U.S. and

Canada and there have been treaties with both nations that recognize this. I also learned that people saw me as a divided person – Mohawk/French. And, later I would learn to grow up outside the borders of the reserve also meant that I was separated from that space. [...] To further enhance the border theme, and to make a personal connection there is a live web-cam projection from the Peace Bridge in Fort Erie – joining Fort Erie, Ontario to Buffalo, NY. [...] the web-cam even captures where my parent's home is located [...] The view of the steady stream of traffic flowing across the border makes one aware of the permeability of these boundaries" (Hill in Fox and Perkins 2002: 14).

2. Land und Landverlust in den USA und Kanada: Von der gemeinsamen Nutzung zum Handelsobjekt

Im Land der Irokesen zu reisen bedeutet, Grenzen zu überschreiten zwischen zwei Staaten, den USA und Kanada, sowie drei Ländern, New York, Ontario und Quebec. Vertraglich zugesicherte Rechte erlauben den Angehörigen der irokesischen Bevölkerungsgruppen den freien Grenzübergang, doch wegen politischer Spannungen und Wirtschaftsdelikten im Grenzaum ist dies nicht immer gewährleistet.

"I think anything we do is political because just me being in the United States is political because I have no borders, I'm working here. On a daily basis I cross the border. I get to the border and get all aggressive because why do I have to stop here? It's not my border, this is my land" (Rice, Interview 1996).

Jolene Rickard wohnt in unmittelbarer Nähe zur kanadischen Grenze und nimmt jedes Jahr an der von ihrem Großvater gegründeten "Boarder Crossing Ceremony" teil, mit der auf diese vertraglich vereinbarten Rechte der indigenen Bevölkerung aufmerksam gemacht wird.

"I was born the year that we began to fight to keep our land here. So a number of historians have identified Tuscarora as the first place of physical resistance in the twentieth century by Native people. And it was led by my grandfather, Clinton Rickard and my uncle, William Rickard. [...]

And that's why we have to constantly fight to keep the border open. When I cross the border, they say 'Where do you live?' and I say 'Tuscarora Nation.' If they ask me any more questions, I say 'I don't have to answer that.' Sometimes we get pulled over and sometimes it's a problem. But I was raised to not have to explain my movement to the U.S. or Canadian governments. [...]

We've taken over this organization that he started in 1929. It's called the Indian Defence League of America. We just had our yearly celebration. We marched in recognition of the Jay Treaty of 1794, which is a treaty that recognizes the rights of

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

the North American Indian to move freely on this continent. So we organized a march from the Canadian side to this side one year and then we go from this side to Canada the next year. This year it was a celebration because the United States recognized the Jay Treaty. Next year it's a commemoration because the Canadian government has yet to recognize that right. So for the Iroquois, it's particularly important since our Nation territories are between Canada and the United States" (Rickard, Interview 1996).

Jolene Rickards Kommentare zu *CRACKED SHELL* (ohne Abbildung) und *THE CORN BLUE ROOM* (Abb. 99) macht die Verbindungen deutlich, die sie zwischen Vergangenheit, Land und Gegenwart herstellt:

"Human domination of the earth is evident when one recognizes land only as a commodity to be owned, occupied, preserved, harvested. The struggle over land emerges as both an ideological and political battle. For indigenous people the conflict is framed in a post-colonial or neo-colonial debate. The relationship of the colonizer to the colonized is still defined in terms of human oppression. [...] Rickard's photographs and installation extend the power inequity to address not only between human beings but all living things. She forces the viewer to move beyond the Bosnian crisis, U.S. intervention in Somalia [...] and asks about the spiritual or conscious link to the land. It is this connection to land in its natural order that defines the terms of our survival as human beings, not ghetto, national, or international boundaries. This natural order, from Rickard's world view, began when Sky Woman fell to the back of a giant turtle and brought life to this world. 'Cracked Shell' refers not only to where life began but reveals the condition of the earth today and indigenous people today" (Hufnagel and Rickard 1994).

"'The Corn Blue Room' is the composition of the Americas today. If jazz is America's contribution to music, I'm suggesting it is time to embrace Indigenous knowledge. Native Nations are situated on 'reservation territories.' These territories have definite borders that have become the staging ground for the assertion of our 'Nationhood' or sovereignty [...] 'The Corn Blue Room' is the cultural and political space for Indigenous people globally. It is about the struggle to maintain traditional knowledge in a contemptuous world.

Corn is a central element in this piece because it is the way that my family has maintained their understanding of these traditions. Knowledge is in the seed. Corn is also a metaphor for the Americas in that it is an indigenous seed. A number of creation stories are based on corn. The corn seen in this piece is not a commercial seed. It has been handed down since Skywoman fell from upperworld to this world. These seeds represent the power of the 'good mind'" (Rickard in Alison o.J.: 299–303; vgl. auch Rickard in McMaster 1998: 127–128).

Realen und drohenden Landverlust visualisiert Jolene Rickard auch in ihrer Installation *ONE SQUARE FOOT OF EARTH OR ONE SQUARE FOOT OF REAL ESTATE – YOU DECIDE # 2* (Abb. 100). Überall in den USA begegnet man Verkaufsangeboten von Immobilien. Land wurde im

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

indigenen Nordamerika gemeinsam genutzt. Mit der Kolonisierung wurde es parzelliert und zu privatem oder öffentlichem Grundbesitz umgewandelt. Diese Veränderung und Ent-eignung von Land macht Jolene Rickard sichtbar. Sie betrachtet Landbesitz als typisches Zeichen kapitalistischer Gewinnmaximierung und sieht das im Umgang mit den wenigen verbliebenen Gebieten der Reservationen bestätigt.

"This is the Covenant Belt. It's the relationship between the U.S. government and the Iroquois that said the U.S. government will leave us alone and never take anything else again. And then I superimpose it over the reservoir, where the U.S. government came in and took a third of our reservation in 1956" (Rickard, Interview 1996).

Die Bemessungsgrundlage von einem Quadratfuß für Grundstückspreise ist plastisch übertragen auf einen dreidimensionalen Würfel, der in einem Meter Höhe auf Eisenstäben aus dem Straßenbau über einer runden Eisenplatte liegt. Die Fotografien zeigen oben ein Stück Himmel, an den Seiten Abbildungen von aufgebrochener Erde. Der Hexaeder stellt eine handhabbare Größe dar, eine käufliche Einheit, wie der auf der Eisenscheibe eingeschweißte Schriftzug "Real Estate" suggeriert, sarkastisch ergänzt durch "Un-real Estate". Es ist ein Zeichen für den Ausverkauf des Indianerlandes, symbolisiert den Warencharakter von Land in der Geldwirtschaft. Obwohl das Land nicht individuell verkauft werden darf, hat der Staat die Möglichkeit der Sondernutzungen für Straßenbau und Wasserreservoirs, auch können gewählte Stammesräte Land gegen Konzessionen für Kasinos eintauschen. Der Kreis am Boden verweist auf das Symbol der Verbindung aller Element im Kosmos als Gegensatz zu der in eine geometrische Einheit geschnittenen Erde des "Real Estate". (Huf-nagel and Rickard 1994.)

Rickard möchte Betrachter für kulturelles Bewusstsein und die eigene Verantwortung gegenüber dem Land und den Nachkommen sensibilisieren. Sie sieht ihre eigene Arbeit im Kontext vieler Generationen. Den Spuren der Vorfahren folgend, entwickelte sie ihre eigene Identität und Kreativität. Ihre Botschaft, aus der Vergangenheit zu lernen, zeigt, dass Land gleichbedeutend mit Zukunft ist (Rickard, Gesprächsprotokoll 1996).

"Our reservation can be put together in three ways. When we migrated to the Carolinas, we stayed for about thirty years with the Oneidas. While we were there, we worked for German farmers as farmer's workers and we saved our money. Then we moved. Then the Seneca's gave up one square mile of what's called treaty land. So we have one square mile of what's called treaty land here. We bought the rest of our territories from the Holland Land Company, because the Holland Land Company already owned this land in the 1770s. Then, once we bought it, then we petitioned the U.S. government in the 1800's to turn it over to the

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

treaty base land and it's covered under the Canandaigua Treaty (Rickard, Interview 1996).

Drohender Landverlust führte 1990 zum bewaffneten Kampf in Kanehsatake (Quebec), in dem sich Mohawk gegen die Umwandlung ihres Gräberfeldes in einen Golfplatz zur Wehr setzten. Unterstützt von weiteren indigenen Gruppen führten sie eine Monate andauernde, eskalierende Auseinandersetzung, in der auch die Mercier Bridge, eine wichtige Verkehrsverbindung nach Montreal, besetzt gehalten wurde. Joe David (Stonecarver) war als "Warrior" an der Konfrontation beteiligt, wurde von der kanadischen Polizei festgenommen und vor Gericht freigesprochen. Er versuchte, die psychischen Belastungen dieser Zeit künstlerisch zu bewältigen.

"It is our responsibility – as the First Peoples and as artists – to 'paint' as true a portrait as possible regarding issues and events affecting our people (David In McMaster and Martin 1992: 140).

Seine Installation NEW WORLD ORDER/OLD WORLD DISORDER wurde 1997 in der Ausstellung *Indigena* im Canadian Museum of Civilization in Hull präsentiert und 1998 nach seinen Angaben in Frankfurt für *IrokesenART* nachgebaut (Abb. 101). Mit dieser Installation verbindet der Künstler historische Ereignisse mit der Gegenwart. Die Mohawk kämpften um ihre Rechte, das Land und den Fortbestand ihrer Kultur, in Oka verteidigten sie den Anspruch auf ein Stück Land, auf dem ihre Vorfahren beerdigt sind. Das Symbol des sogenannten "Two Row-Wampum" bildet das Zentrum einer Rauminstallation. Nach heutiger irokesischer Lesart verweisen die beiden parallel laufenden weißen Streifen auf lila Grund auf das Prinzip der wechselseitigen Toleranz: Weiße und Irokesen sollten auf einem Fluss in ihren Kanus nebeneinander und aneinander vorbei fahren und nicht in das Boot des anderen steigen.

Drei Ebenen wirken auf die Betrachter: Künstliche Bäume, ein Holzverschlag, dessen Front vom dem Two Row Wampum gebildet wird, und der Hintergrund mit Abbildungen. Die Bäume verkörpern den natürlichen Lebensraum, auch das Waldstück eines Friedhofes, das in Oka/ Kanehsatake der Erweiterung eines Golfplatzes weichen sollte. An den Wandseiten der Installation sind links in weißer Schrift die tödlichen Bedrohungen im Lauf der Geschichte zu lesen: "Small Pox, Measles, Influenza, Bubonic Plague, Yellow Fever, Cholera" und rot geschrieben: "Artifice, Lies + Bullets". An der rechten Seite steht unter dem weißen Schriftzug "Gold Land" ein Kreuz, mit roten Lettern "Manifest Destiny" über einem goldenen Kruzifix. Den Wampum transformierte der Künstler zu einer von parallelen Sichtspalten durchbrochenen Wand, die den Blick auf einen Kupferstich aus dem 17.

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

Jahrhundert und eine Fotografie von 1990 aus dem Verteidigungswall der Kämpfer in Oka leitet. Der Stich zeigt Champlain und seine Truppen bei einem Massaker an Irokesen – Beispiel eines der frühen Kämpfe zwischen den Ureinwohnern und Europäern. Auf der "blutroten" Farbfotografie verkörpern – aus der Sicht der hinter Stacheldraht eingeschlossenen Mohawk – kanadische Soldaten und Polizei die Staatsgewalt gegenüber den Mohawk. Joe David visualisiert in dieser Fotografie die selbst erlebte Bedrohung.

"The catalyst for strong expression, logically, is direct involvement. I would not be compelled to make a strong statement, whether it be in print, paint or spoken word, had there not been this outrage, this anger engendered by an attack on my people. Strong emotions came with the realization that in Canada, the 'colonial attitude' is alive and well, that 'Might is Right' is still the doctrine practised. Freedom, equality and justice are still relative as long as you are rich, white or subservient.

That is my perception: as Native people, that is our reality. Manifest Destiny is necessary for empire building. I'm compelled to challenge this in my art. Part of the artist's role should be to jump into social issues: see a wrong and try to right it, learn a truth and try and try to paint it. Jump in with both feet, get dirty and feel the full spectrum of emotions. Take some responsibility. Use the tools of our trade to challenge the government's sanctioned version of the truth" (David in McMasters and Martin 1992: 141).

"I guess the viewer would have to walk through the artificial trees and it's like fighting to get at truth, to get past artificial things that often get in the way. Treaties are also a kind of facade to what lies behind the treaty and the ideals that lie behind a treaty, of non-aggression, and then what lies behind that are the photographs that lie inside, where you have to peer in and almost feel ashamed for seeing the truth that lies behind the Two Row Wampum. And the truth basically is that history hasn't changed. Attacks on Native people are still occurring and not just in the very subtle ways of bureaucracy, but also in ways with bullets and brute force. The other things that are in that installation are also a list of diseases that killed a lot of North American Indians, diseases that were unknown here, but also the lies and the bullets that go along with that. And, I think the other side, too, deals a little bit with doctrine or the theory of manifest destiny and 'God is on their side,' and how much of the world was taken over by the European powers, whether it was France or Spain or the English under the guise of manifest destiny, that white is right and white is might and might is right, and it's so very much based in race and power and it 's something we are still dealing with today" (J. David Stonecarver, Interview 1997).

Neben den politischen Grenzen von Iroquoia existieren unsichtbare Grenzen, die mit gewalttätigen Aktionen überschritten werden. Als ein Beweisstück des kompromisslosen Kampfes um Landrechte zwischen Nachbarn, der "weißen" und der "roten" Bevölkerung in

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

Kahnawake betrachtet Rice seine Radierung STATE OF THE NATION (Abb. 102). Ein massiver Felsbrocken mit roter Schrift auf weißem Grund vor der Zufahrt nach Kahnawake verkündete weithin sichtbar den Anspruch der indigenen Bevölkerung auf dieses Land. Streitigkeiten mit nicht-indigenen Nachbarn führten in den 80er Jahren zur gewaltsamen Zerstörung dieses zum Symbol gewordenen Felsen. Mit Bulldozern ramnten Unbekannte den Stein wahrscheinlich während Holzfällarbeiten im Umfeld, sodass er auseinander brach (Abb. 103). Der Vorgang der Zerstörung ist in drei Stufen abgebildet und visualisiert drei Zustände: Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft. Die Kennzeichnung "This Is Our Land" wurde notwendig, weil die Regierung von Quebec immer mehr Land für Versorgungsstraßen, Wasser- und Seewege wegnahm. Das haben die Bewohner der Reserve sichtbar gemacht. In der Radierung ist der Urzustand in der oberen Hälfte verschwommen sichtbar, wie noch erhalten in der Vorstellung. Die Einheit ist gebrochen aber vorhanden, sie könnte wieder hergestellt werden. Der Naturstein symbolisiert das ursprüngliche Land. Gegen Landnahme und Vertreibung setzten die Mohawk von Kahnawake das Statement ihres Anspruchs. Seine Zerstörung dokumentiert, wie verletzlich das Recht der Irokesen auf eigenes Land ist (Rice, Gesprächsprotokoll 1996).

Das gleiche Motiv erscheint in einer Collage von Joey David (Abb. 104). Im Mittelpunkt des Bildes steht mit weiß punktierten Linien der Friedensbaum auf dem Rücken der Schildkröte. Landkarten, Text- und Bildausschnitte zu Themen indianischer Politik, die Abbildung einer Schildkrötenrassel und einer Feder sind Zeitungsausschnitten vor allem aus "Akwasasne Notes" entnommen. Deutlich lesbar sind nur die appellativen Zeilen "Indians Teaching America" und "This Is Indian Land". Exemplarisch zitiert David in seinem Werk die fortwährenden juristischen Auseinandersetzungen der verschiedenen Interessensgruppen nach außen und innerhalb der politischen Strömungen der Reservationen.

Spuren des bewaffneten Kampfes in Oka begegneten Jeffrey Thomas 1995 in der städtischen Betonarchitektur, in Graffitis, politischen Botschaften auf den Brückenträgern der Mercier Bridge nahe Montreal und der Reservation von Kahnawake. "Remember You Are On Indian Land" markiert – nicht weit von dem zerstörten Felsbrocken mit der Aufschrift "This Is Indian Land" – den Anspruch der Mohawk auf eigenes Land. Mit der Besetzung dieser Brücke durch indianische Aktivisten, "Warriors", waren 1990 die Auseinandersetzungen um Oka eskaliert (Abb. 105, 106).

Man kann diese Graffitis als "moderne Felszeichnungen" lesen, vergleichbar den "dot paintings" von Rick Glazer Danay oder den Radierungen und Tondrucken von Roger Parish. Sie sind als eine spontane Äußerung zu gesellschaftspolitischen Entwicklungen entstanden,

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

als Statements in der Auseinandersetzung mit der Regierung und der nicht-indigenen Nachbarschaft, aber auch als Markierungen der indigenen Präsenz im urbanen Lebensraum.

Die Druckgrafik *EXPROPRIATION* (Abb. 107) zeichnet mit den (verbotenen) Fotokopien von Fotografien der kanadischen Regierung die Enteignung, den Landverlust und die Zerstörung des autochthonen Gebietes der Mohawk am St. Lorenz-Fluss nach. Das obere Bild an der linken Seite zeigt die bebaute Uferlandschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert vor der Erweiterung des Stromes zum internationalen Seeweg. In den übrigen Kopien sind Szenen der Bewegung festgehalten, Häuser, die eingerissen wurden, und Ruinen ehemals bewohnter Gebäude. Einwohner der Reservation wurden umgesiedelt, ein Teil des Landes ist gänzlich abgeschieden und kann nur als Wildreservat und Biotop genutzt werden. Der Name Kahnawake bedeutet 'am Fluss', doch seit dieser Zeit ist ein großer Teil der Ufergebiete wegen der angesiedelten Industrie, deren Abfallentsorgung den Strom vergiftet, unbewohnbar (Rice, Gesprächsprotokoll 1996).

In den größeren Städten, wo es Ausbildungsmöglichkeiten und Arbeitsplätze gibt, hat sich eine eigene Form des Zusammenlebens gebildet, die Gemeinschaft der 'Urban Aboriginals'. Es entstanden Gemeinschaften von Schauspielern, Autoren und Künstlern indianischer Herkunft, die sich dort zuhause fühlen. Die Bedeutung des lokalen indigenen Lebensraumes weicht einer emotionalen Verortung in panindianischen Gemeinschaften. Ryan Rice empfindet den indigenen Lebensraum als emotionalen Bezugsraum und dehnt ihn geografisch weit aus. Er sehnt sich einerseits nach seiner Heimat Kahnawake, und zuhause angekommen, möchte er wieder dorthin zurückkehren, wo er arbeitet und lebt. (Rice, Interview 1996).

"Home extends beyond the Valley of the Mohawk. Community extends beyond that home. My quest for visions takes me to places comfortably situated between home and community – to landscapes of difference and contrast – the urban and reserve terrain of contemporary existence [...]

Identity is very important to me, because a lot of the work deals with identity. What people think of who we are. What we think of who we are. Or how to express that in my work. There's a piece I did that deals with the warrior flag which many people take as a negative symbol, a very negative symbol. They see it and it creates fear for them. And then they associate it with all Indians. So I took the flag and I turned it around and made a cartoon face and smirking at you, and 'What are you afraid of?' basically. I changed it, you know. To change your idea of identity, of who we are, that is important" (Rice, Interview 1997).

Mit seinen Klanfiguren Wolf und Schildkröte erobert er in den Cartoons "Turtle Island", Manhattan und die Freiheitsstatue zurück (Abb. 108).

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

Die eigene Biografie veranlasste Alan Michelson zur künstlerischen Auseinandersetzung mit seinem Herkunftsland. Er war als Adoptivkind bei weißen, jüdischen Eltern aufgewachsen und hatte erst nach deren Tod seine Mohawk-Familie kennengelernt. Kunst ist für ihn ein Medium für verschlüsselte politische Botschaften; Landschaftsbilder erachtet er als einen Indikator für historische Wandlungsprozesse. Seinem Gesamtwerk verleiht er den Titel "Cult of Memory". Er stellt Fragen zu Migrationsbewegungen von Europa nach Amerika, der Geschichte Nordamerikas, nach der individuellen Identität innerhalb der historischen Entwicklung und der Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart. Was ist mit dem Land geschehen? Wer hat das Land wie genutzt? Für Michelson ist die Reproduktion äußerer Merkmale nur ein Teil der Wiedergabe des gesamten Beziehungsgeflechts einer Landschaft.

Die Videoinstallation MESPAT (Abb. 109) ist repräsentativ für diese Betrachtungsweise. Anregung boten die Wandelpanoramen des 19. Jahrhundert, Bildsequenzen über exotisches Leben, die eine Art Reisefilm über unbekannte Länder waren. Vor dem Publikum entrollt und kommentiert, entstand eine Art frühzeitliches Kino. Das Video zeigt das Ufer eines Seitenarms des Queens River in New York – aufgezeichnet bei einer Bootsfahrt mit einer digitalen Videokamera. Diesen Wasserweg hatten auch die ersten Europäer genommen und die Ureinwohner mit Gewalt vertrieben. Heute ist diese Region vorwiegend industriell überbaut und wegen des verseuchten Wassers unrühmlich bekannt. Das Video wird auf eine Fläche leicht beweglicher weißer Federn projiziert. Musik und Ton setzen Akzente und rufen Assoziationen hervor, Bildausschnitte deuten auf unbrauchbare Technik, verrottendes Eisen. Die große Fläche von Federn bildet die Basis der Rezeption, sie sind als allgemeines Sinnbild für indigene Völker zu verstehen. Seine Installationen sollen bewusst machen, was geschehen ist, und bieten Informationen, aber auch Denkansätze für die Zukunft. "Indem die Menschen akzeptieren, dass die Vergangenheit in ihnen weiter wirkt und nicht abgeschlossen ist, können sie angemessen mit der Gegenwart umgehen" (Videoaufzeichnung, Six Nations Reserve 2002; vgl. auch Michelson in Kasprzycki und Stambrau 2003: 74).

"Linked to colonialism and functioning in their day as travelogues, these panoramas and narratives transported viewers or readers vicariously through time and space to faraway lands peopled by exotic natives. A fictional version of the explorer narrative would be Marlow's tale of his voyage up a jungle river to find Kurtz in Conrad's *Heart of Darkness*. This appropriation of the representational genres effect a subtle reversal: in place of the explorer or Canadian narrator the Mohawk artist substitutes himself and his three-mile journey up Newtown Creek in a motorboat: The present border between Brooklyn and Queens carved out by the

creek was known as Mespát ('bad water place') to the local Lenape Indians. It was also the route taken by the colonists who founded the first European settlement in Queens – Mespát – in 1642. Aggravated by the Dutch surprise attack and massacre of more than 120 Indians in nearby Manhattan, the conflict between the colonists and Indians led to the temporary abandonment of the settlement in 1644. The Lenape were gradually displaced by warfare, disease, and constant encroachment on their land. Oil refineries began opening along the creek in 1860, dumping sludge and acids into the water, which was further polluted by the direct discharge of wastes from the sewers of the growing enclaves of Williamsburg and Greenpoint. Once one of the nation's busiest commercial waterways, known for its severe pollution and foul odours (its water corroded the paint on ships), the creek declined in importance after the Second World War. Efforts to improve the water quality have resulted in measures such as the diversion of sewage to a waste treatment plant, but the creek remains toxic. The present construction of new power plants in the vicinity has been met with strong opposition from a community already saturated with plants and concerned about health risks.

The panorama is a relentlessly industrial one, the consumption cycle in all of its stages. Although echoes of the Hudson River school are detectable in the composition and light, the filmic landscape bears little resemblance to the majestic painted scenes of this more familiar waterway of a century and a half ago. It is a portrait of remarkable powers of endurance and regeneration in the face of devastation. Superimposed onto the screen – loosely patterned after indigenous turkey-feather cloaks – impositions onto the land are refracted onto quills that had quite a different function for the colonists. A final image is conjured: of quill pens moving busily over documents that separated a people from their land" (Michelson, Videoaufzeichnung, Juli 2002).

MESPAT spricht nicht vorwiegend die indianische Bevölkerung an, es ist vielmehr an ein weltweites Publikum gerichtet und repräsentiert dessen ethische Werte und spezifische Visionen von Geschichte. Der Reiher, der aus der Ruinenlandschaft aufsteigt, kann nur betrachtet werden, sie (der weibliche Vogel) kann nicht vereinnahmt werden, sie fliegt schließlich aus der schrecklichen Landschaft. Die narrative Arbeit zeigt Leben und Zukunft, eine introspektive Perspektive! Identität ist kontextuell (Michelson in FAZ, Mai 2003).

3. Reservationen und urbane Kommunen

David Maracle beschreibt den Zwiespalt zwischen "draußen" und "drinnen" als Positionssuche der eigenen Identität als Mohawk und als "urban Indian". Nur in den Reservationen leben die Menschen, an denen er sich orientiert, die "Stadtindianer" seien zu sehr assimiliert.

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

"Our attitude towards urban Indians [...] I don't associate that much with urban Indians here, because I find that over the years, the urban Indians that I have met, they're not any different than my neighbors here. They're not culturally different. Many of them don't seem to express any interest in their own reserve background, their own nationality, their own language. So I find that even though 50% of the Mohawk population may be living in the cities, the people who I truly need to validate what I'm doing, are back on the reserve. To me, that still is where the culture is, it's not with the urban Indian, because the urban Indian, like myself, has adapted to Western culture to accomplish their own ends; whether it is to have a reliable job to feed your family or it is to be in a secure working situation to accomplish what you really want to do" (Maracle, Interview 1996).

"Die Lebensbedingungen auf den Reservationen unterscheiden sich gravierend vom anonymen, isolierten, aber auch ungebundeneren Leben in der Stadt, und es ist schwieriger geworden. Die Gegensätze sind sehr groß, trotzdem wohne ich lieber in der Six Nations Reserve, wo ich zuhause bin." Bill Powless bezeichnet sich selbst als einen Grenzgänger: Zwischen dem Woodland Cultural Centre in Brantford, wo er arbeitet, und der Reservation sowie zwischen seiner sozialkritischen künstlerischen Arbeit und der Gebrauchskunst. "Meinem irokesischen Erbe verhaftet, kann ich mich auch künstlerisch nicht von diesen Themen lösen" (Powless, Gesprächsprotokoll 1996).

"'Forgotten roots,' a title given by Powless's son, is the most disturbing image of his lot. A weary native man clutches two trees, framing him like prison bars, as he looks out with cuts, bruises and a tattered and torn jacket and tie. 'The urban native kind of lost in the woods,' Powless said. 'It's about how some people go to the city and forget who they are. They get caught up'" (Condo in *The Standard*, 23 September 1995, Spectrum:C2).

Als "verlorenen Sohn" beschreibt Bill Powless die Figur des Indianers, der den Schutz der Reservation für ein Leben in der Stadt eingetauscht hat. Die Natur, mit der er als Waldlandindianer in Einheit lebte, sei ihm gleichsam zum Gefängnis geworden, er sei nicht mehr fähig, sich in ihr zurecht zu finden. In der Stadt nicht erfolgreich, könne er aber auch nicht mehr zurück zur natürlichen Lebensweise, der er entfremdet ist (Powless, Interview 1997).

Powless arbeitet in diesem Gemälde (Abb. 110) mit Stereotypen, er charakterisiert eine Persönlichkeit, die entwurzelt ist: Ein oft betrunkenener, arbeitsloser Indianer, isoliert in der anonymen Betonarchitektur der Stadt, sucht vergeblich seinen Weg zurück zur Natur. Das Bild verdeutlicht die Einschätzung vieler Bewohner der Reservation, die in der Entscheidung, die Kommunität zu verlassen, Gefahren sehen. Vor allem spiegelt es die Vorstellung, Indianer müssen naturverbunden leben oder sie sterben aus. Als Mahnung vor der persönlichen Katastrophe suggeriert die überdimensionale Größe des leidenden

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

Indianers zudem den Untergang aller, die bereit sind, sich zu assimilieren. Ein Werk aus dem Jahr 1986 mit ähnlichen Bildelementen zeigt einen Indianer hinter Gittern, der vor der Kulisse von Hochhäusern wie in einem Käfig im Zoo von Weißen betrachtet wird, den Blick in die Ferne gerichtet (Indian Art Centre, Hull). Auch in der deutlich überzeichneten Figur des übergewichtigen Indianers mit Eis am Stiel unter dem ventilationsbetriebenen Sonnenhut am Strand zeigt der Künstler die Positionierung eines Indianers im Verhältnis zur euroamerikanischen Welt. "Indem ich aufzeige, wohin Assimilation führt, erzeuge ich Zorn, Ablehnung, aber vor allem Nachdenken", beschreibt Bill Powless sein Portrait.

"What I like to do is isolate one person and show some emotion in that person. Man or woman or kid. I try to get a grimace with their feeling – what they are doing. [...] I think there was a time when I was growing up when people were unfocused and they weren't sure of their roots [...] and now, through the [Woodland Cultural] Center here [...] promoting, going out to the schools and just being here for the kids to come in from the schools to see different exhibitions and stuff [...] so they're proud to be Indians now. There was a time when you weren't very proud, because there was all this alcoholism and stuff. That's not so much any more" (Powless, Interview 1996).

Richard Nephew, der als Autodidakt neben seiner Arbeit im Handelsgeschäft künstlerisch tätig ist, stellte 1997 im Fenimore Art Museum eine Materialcollage aus, in der überliefertes Kunsthandwerk mit zeitgenössischen Attributen verschmilzt (Abb. 111). Tradition und Jugendkultur vereinen sich auf einem Skateboard aus Geweihknochen; die "Vision" der schnell laufenden Räder, die im verkehrsreichen städtischen Raum auf asphaltierten Straßen genutzt werden, trägt an der Spitze einen Skelettschädel unter der Baseballkappe. Der Friedensbaum bildet die Tragfläche des Sportgerätes. An seiner Seite sind, symbolisch für die Kraft des Schöpfungsmythos, zwei Wildgänse sichtbar, die Skywoman in ihrer Mitte tragen; ein Totenkopf krönt anstelle des Adlers den Friedensbaum. Mit dieser Assemblage verbinde er die Welten, in denen auch er zuhause ist, das Land der Seneca, wo er inzwischen im Stammesrat sitzt, und den urbanen Lebensraum nahe der Cattaraugus-Reservation mit den Gefahren moderner Technik (Nephew, Telefongespräch 1998).

Im Gegensatz zu Bill Powless Charakterisierung des verlorenen Stadtindianers und ohne Vorbehalte gegen das urbane Umfeld zeichnen Ryan Rice und Jeffrey Thomas das Leben in Städten als Alternative zu dem der Reservationen. Beide spüren enge emotionale Bindungen an ihre lokalen Heimatorte, leben aber vorwiegend außerhalb dieser Kommunen. PERSPECTIVES FROM IROQUOIA sind persönliche Einblicke in die Six Nations Reserve, Szenen, Orte, Menschen und ihre Emotionen, Zeitgeschehen, es sind Portraits der "wirklichen Menschen".

"It all leads to one thing, identifying who we are and our relationship to contemporary society, to a responsibility for our own image. We need to be able to see and place ourselves in relation to an environment, not only on the reserves, but in an urban context as well. We are (I am) fighting assimilation, the loss of a cultural identity and a history in the face of a Canadian or nationalistic imperative (Thomas in Podedworny 1996: 34).

"Als ich mit dem Fotografieren begann, war es mein Ziel, ein Gefühl für meine eigene Verankerung in den Städten zu finden, die zumindest zeitweise meine Heimat waren [...] In meiner Arbeit geht es um Verbindungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart." Seine Serie MEMORY LANDSCAPE entstand aus der Reflektion über Buffalo, dessen Gebiet früher eine irokesische Reservation gewesen war. Nie hatte er davon in der Schule etwas erfahren, die Geschichte der Ureinwohner war nie Unterrichtsthema. "Als ich 1980 mit den Fotoarbeiten in Buffalo begann, näherte ich mich der Stadt in diesem Bewusstsein von Gedächtnis und versuchte herauszufinden, was das für mich bedeutete" (Thomas in Ace 1999). 1983 zog Jeffrey Thomas mit seiner Familie nach Toronto, wo er die fotografische Spurensuche fortführte.

"Mein siebenjähriger Sohn Bear begleitete mich manchmal auf meinen Streifzügen durch die Stadt. Eines Tages blieben wir auf Queen Street stehen, um eine Ziegelmauer zu fotografieren, auf die das Wort 'Kulturrevolution' gesprüht worden war. Nachdem ich einige Aufnahmen gemacht hatte, bat ich Bear, vor der Mauer zu posieren. Ich wollte damit anfangen, unsere gemeinsamen Ausflüge zu dokumentieren. Das resultierende Foto war etwas ganz Neues. Ich sah meinen kleinen Sohn an und spürte, dass ich endlich einen Weg gefunden hatte, die Stadtlandschaft mit einer irokesischen Gegenwart zu versehen. Die Bear-Portrait-Serie war geboren.

Es sind drei Elemente in dem ersten Bear-Foto, die meine neue Richtung inspirierten. Da war erstens die Verwendung von Graffiti als Spiegel meines persönlichen Ringens um eine Definition des städtischen Irokesentums. Zweitens war es die Platzierung von Bear vor der Mauer. Ich begann mich selbst als Geschichtenerzähler zu sehen, der das Persönliche in die Arbeit einfließen lässt. Das dritte Element war Bears Baseballkappe. Über dem Schirm der Kappe ist ein Cheyenne namens Two Moon abgebildet. [...] Das Bear-Foto legte den Keim für die Wandlung von der reinen Straßenfotografie zur Schaffung meiner eigenen Eingriffe in die Stadtlandschaft. Die Bear-Portraits sind ein laufendes Projekt und wurden zu unserer Vater-Sohn-Tradition" (Thomas 2003: 51; Abb. 112).

Die Straßenstudien führten Jeffrey Thomas zur Auseinandersetzung mit Bauelementen und dem öffentlichen Denkmal, dem er Fotosequenzen widmete, immer den Zeichen indianischer Präsenz folgend. Jeffrey Thomas hat an der State University of New York in

Buffalo Kunst studiert und erlebte dort die ungläubige Reaktion von Studenten, als er äußerte, er wolle Fotografie studieren. Das sei doch nicht der Wirkungsbereich eines Indianers, hörte er wiederholt, begegnete auch dort den Stereotypen gegenüber indigenem Kunstschaffen, das sich auf kunsthandwerkliche Tätigkeiten zu beschränken habe. So wendete er sich der Fotografie ohne spezifische Ausbildung zu. In Richard W. Hill fand er einen Tutor, der seine berufliche Zukunft wesentlich beeinflusste; er half ihm technische Fertigkeiten zu erlangen, Selbstvertrauen zu gewinnen und einen Einstieg in die berufliche Laufbahn zu erhalten. Als Kurator betreute er vorwiegend historische Ausstellungen, die zu seiner künstlerischen Themenorientierung beitrugen.

Zwei Fotografien aus dem Zyklus (1984) zeigen die gegensätzlichen Lebenswelten, von denen sowohl die Jugend von Jeffrey Thomas als auch die seines Sohnes geprägt sind. Ein Familienbild, fröhlich lachende Familienmitglieder, portraitiert Jeffreys Vater, Großmutter und Neffen auf der Ladefläche eines Pickup Trucks in der Six Nation Reservation. Einsam dagegen wirkt der junge Bear inmitten der trostlosen urbanen Beton-Architektur Torontos. Dem fotografierenden Vater zugewandt steht er neben dem Graffiti-Schriftzug "Culture Revolution" (Abb. 112). Dem familiären Lebensraum und der sozialen Struktur seiner Vorfahren entfremdet, bietet die Idee einer "Kulturrevolution" keine alternative Lebensperspektive (J. Thomas, Gesprächsprotokoll 1997).

"The objective of my photographic practice is twofold: to illuminate the world of an urban-based Iroquois, and to develop a bridge that allows the flow of new energy into the stasis encasing historical portraits of First Nations people.

To build my bridge, I juxtapose reproductions of historically produced portraits of First Nations people with contemporary subjects from my photographic practice, many of which include portraits of my son Bear posed in ironic urban settings and portraits of First Nation powwow dancers.

Photography provides a powerful means of communication, which in the past has only looked at and defined First Nations people by the popular 'Indian' warrior icon [...] Today, beyond the iconic 'Indian' image very little photographic documentation exists that shows First Nations people in a realistic social landscape, and virtually no visual record of First Nations people in urban settings.

Anonymous, stoic, wordless, and always dangerous, the Indian warrior lurks on the edge of civilization. In some cities, examples of the lurking Indian are found at the base of European explorer monuments and as architectural decoration. In Canada, virtually any city that has a Bank of Montreal has two Indian warriors over the doorway. Like a hunter's trophy room these Indians represent conquest. By exposing Indian stereotypes and providing an alternative view, my goal is to provoke people to reconsider their negative perception and stereotypes of First Nations People" (Thomas in Kasprzycki et al. 1998: 113).

Gegenüberstellungen von lebensgroßen Portraits als "counter narratives" zu den im 19. Jahrhundert von europäischen Fotografen hergestellten Bilder, Archivbilder und rezente Fotografien aus den Gemeinschaften und den Mitarbeitern des Museums wählt auch Jolene Rickard im National Museum of the American Indian in Washington als Design und Stilmittel. In der Konfrontation der inszenierten Stereotypen und den real existierenden Menschen hofft sie einen Ansatz zum Umdenken zu geben (Rickard, Vortrag Salem 2003).

"Wer kann sagen, wer ein richtiger Indianer ist? Als Kind war es recht einfach, Indianer zu sein. Meine Eltern waren Irokesen von der Six Nations Reserve. Aber wie viele indianische Familien führten wir ein Doppelleben. Meine Zeit war zwischen der Reservation in Kanada und der Stadt Buffalo in New York aufgeteilt, wohin meine Großeltern in den 1930ern gezogen waren, um Arbeit zu finden. Während der Woche war ich nur eines der Kinder in unserem italienischen Lower West Side-Viertel. Wir verbrachten unsere Tage auf dem Spielplatz oder vor dem Laden an der Ecke, fischten im verschmutzten Niagara River und sprachen über Mädchen und Lieblingssportvereine. An den Wochenenden und in den Sommerferien fuhren meine Großmutter, mein Bruder und ich auf die Reservation. Wir wohnten bei dem Partner meiner Großmutter, Bert General, und seiner Schwester Emily General auf dem Familiengrundstück – einer Arbeitsfarm ohne fließendes Wasser oder Elektrizität, die von einem Holzofen beheizt wurde. Die Tage waren der Arbeit gewidmet, die Nächte dem Geschichtenerzählen und den vorbeikommenden Besuchen" (Thomas 2003: 45).

Shelley Niro beschwört in ihren Fotoinstallation die Kraft ritueller, mythologischer Fundierung und traditioneller Überlieferungen mit Portraits von Freunden aus der Six Nations Reserve. Mit ihrem Hinweis, den nordamerikanischen Kontinent insgesamt wieder konzeptuell als das eigene Heimatland zu erachten, nicht aus dem engen Blickwinkel der Reservation um kleine Territorien zu kämpfen, bezieht Shelley Niro Position gegen den bewaffneten Kampf um Landparzellen in Oka und geht damit gedanklich über eine enge Begriffsdefinition von "Reservation" hinaus. 1998 stellte sich Shelley Niro im Ausstellungskatalog *Reservation X* selbst die Frage, ob sie wieder auf der Reservation leben wolle:

"It filters through me all the time: Would I really want to live on the reserve again? That notion is romanticized to a point where one thinks: Yes, wouldn't it be great? However, I feel there is no security or any real autonomy in this thinking. Indians should be able to live anywhere and not have any stigma about where they choose to live. It comes down to basic economic development. One leaves the reserve to find independence through one's own ability to become self-supporting. And once this independence becomes realized, it is hard to revert back to a situation where one is not as independent. I also think we should look at the whole of North America as ours and not feel like we have to huddle into a corner and fight over these small territories" (Niro in McMaster 1998: 112).

4. Ressourcen und Umweltbelastungen

Was das Land seiner Vorfahren für ihn bedeutet, hat Peter Jones in einem Statement im Jahr 2002 so formuliert:

"If you want to hurt a person you take away their home, their land. Before the 'civilization' and 'industrialization' of America, the land sustained a race of people for centuries. Everything we needed was right there, on the land, in the earth. Years of farming with pesticides, herbicides and fertilizers have scorched the earth, polluted the water with nitrates. Civilization, population explosion has poisoned the water with sewage, human waste.

Today's society is dependent on the manufacturing of everything we need. Our own people dump toxins into the earth for the sake of money. Gas stations pollute, cars pollute, cigarettes kill. Everything today is disposable, creating huge landfills. Even our nuclear waste is dumped on the Indian land. We as Indians are becoming more and more sucked into the economic mainstream of the world. Land claims are not about land. They are used as bargaining chips to get what we want: casinos. The economic stability that the gas, cigarette and casinos provide enrich only a few. This is the American way. As we become more and more dependent on the 'patronage' jobs that these businesses provide, we begin to lose also a sense of self. We are no longer stewards of the land but users of the land to fulfil the American dream: big cars, money and a fine house. Material things, disposable things devoid of any spiritual connection with the earth. Taking and discarding and putting nothing back" (Jones Videoaufzeichnung, 2002).

HORNS OF A DILEMMA (Abb. 114) verbindet traditionelle Attribute mit historischen und zeitgenössischen Merkmalen zu einer Anklage gegen rezente Entwicklungen in den Reservationen, den steuerfreien Benzinverkauf und die Spielkasinos: Geldgewinn siegt über die Tradition, die Drei Schwestern. Peter Jones erhebt in dieser Figur das Dualitätsprinzip zur künstlerischen Sprache: Die Symbole des traditionellen Häuptlings, die Hörner, wurden zu Benzineinfüllstutzen. Benzinschläuche anstelle von Haaren sind eine Parallele zu den Schlangen im Haar des Tadaaho. Anstelle des Federschmuckes bedecken den Kopf Dollarnoten. Das Gesicht ist zur Hälfte von Pocken gezeichnet. Der Körper hat sich in einen Spielautomaten und einen Geldsack verwandelt, mit einer Hornrassel als Hebel. Die Aufschrift "Hoher Einsatz" und Dollarzeichen laden zum Spielen ein, wie der Schalter zur Wiederholung. Die andere Seite zeigt einen Totenkopf unter den Geldscheinen; anstelle der Dollarzeichen stehen Bilder von Mais, Kürbis und Bohne unter der Überschrift "Der Gewinner behält alles". Aufforderungen zum Weiterspielen oder Wiederholen sind unnötig:

"Du hast verloren". Das scheint leider wahr zu werden, bedauert Peter Jones die Abstimmung im Jahr 2002 für die Errichtung eines Kasinos auf der Cattaraugus-Reservation.

Das Land sei schwer bedroht von den eigenen Leuten. Da werden Tankbehälter benutzt, die uralt sind. Wenn darin ein Leck entsteht, vergiftet das ausfließende Öl in wenigen Minuten das Grundwasserreservoir des gesamten Gebietes. Es gibt keine Kontrolle für die Tankstellenbesitzer. Zwar besteht ein Gesetz, nach dem sie eine Betonwanne für neue Tanks bauen müssen, aber wenn sie das nicht tun, dann geht es auch. Beschwerden? Gibt es kaum; diejenigen, die Kenntnisse darüber besitzen, schweigen, denn sie wollen ihren Job behalten. Die Tankstellenbesitzer sind meistens identisch oder verwandt mit den gewählten "Chiefs". Die Besitzer achten darauf, dass ihre Angestellten sie auch wieder wählen, sonst verlieren diese ihren Job. Und es gibt nicht viele Jobs auf der Reservation; nur 600 Patronage Jobs für die Seneca Nation: Alle sind besetzt von Geschäftsleuten und deren Anhängern.

"We are going to end up doing to ourselves what the White Man hasn't been able to accomplish" (Jones, Interview 1996).

"When you've got money available – easy money – that is probably the worst thing the White Man has ever done to the Indian, is taught him about money. And they've created a world, not just here, a world, an economic world where money is the answer" (Jones, Gesprächsprotokoll 2002).

Wie Peter Jones kritisiert Sue Ellen Herne die unkritische Haltung der Reservations-Bewohner gegenüber den drängenden Problemen von Umwelt und Gesellschaft.

"My work in Progress will change in form as I go along, but at this point one canvas will be a landscape that is representative of the natural environment here at Akwesasne. The next canvas will be a continuation of that landscape with the juxtaposition of a bricklaying design over of our community and a row of faces looking on:

It may or may not include the words:

No mouth,

No eyes,

I cast them out.

I refuse to speak,

No longer wanted to see.

Now I hear offences

And have no way to shout,

No way to prove what a blind woman has seen.

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

My thinking behind this related both to a sense of exasperation over trying to express opposition to gaming and related ventures that leaves me wanting to throw out my own eyes and mouth, as well as the blank wall of resistance in the community – the number of people who don't want to look the problems in the eye and would rather that no one talk about it. In the end, the paintings may not be that literal at all and may end up 'silenced' into something that isn't easily identified with these specific concerns, but these are the thoughts and feelings behind them, in part" (Herne 1996, Kommentar zu ihrem Werk in der Ausstellung im Iroquois Indian Museum).

Der Bildausschnitt einer Landschaft in Akwesasne wird in dem ergänzenden Gemälde zerstückelt wiedergegeben (Abb. 115). Formale Ordnung umschließt eine Vielfalt von Perspektiven und stellt sinnbildlich die unterschiedlichen Betrachtungsweisen der Bewohner der Reservation dar. Der äußere Eindruck birgt innere Zerrissenheit. Die Künstlerin nimmt die Position der Traditionalisten ein, möchte das Land ihrer Vorfahren nicht parzelliert sehen, den divergierenden Interessen von Tankstellenbesitzern und Kasinobetreibern ausgeliefert. Ihre bildliche Sprache gegen private ökonomische Interessen ersetzt den verbalen politischen Widerstand, den sie selbst nicht artikulieren kann.

Der Ohnmacht gegenüber wachsenden politischen und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen innerhalb und außerhalb der Reservationen versucht Kelly Greene in ihrer Person als Grenzgängerin zwischen den beiden Welten zu begegnen. Sie erlebt den individuellen Zwiespalt zwischen der matrilinearen Verwandtschaftsordnung der Irokesen und dem patriarchalischen System in Kanada sehr schmerzlich. Poesie und bildende Kunst bilden Wege, auf denen sie ihre Nähe zum indigenen Erbe ausdrücken kann. Überzeugt, dass "die Nichtachtung religiöser Überlieferungen und Assimilation unweigerlich zum Untergang führt" (Greene, Gesprächsprotokoll 1997), setzt sie sich für eine traditionsbewusste Haltung ein, die rezenten Neuerungen gegenüber offen steht. Land, der Umgang mit der Erde und Respekt gegenüber der Schöpfung bilden die Basis von Kelly Greenes Werkthemen. Eroberung des Landes, Ungerechtigkeiten gegenüber den Vorfahren versucht sie in zeitgenössischer Bildsprache vor dem Verlust der Erinnerung zu bewahren. In einer Installation stellt Kelly Greene die Eroberung des Indianerlandes als eine Vergewaltigung dar, eine widernatürliche Besetzung mit technischer Hilfe der Eisenbahn.

An der Ausstellung *staking LAND claims* war Kelly Green 1999 mit mehreren Werken beteiligt. Die 1996/97 hergestellte Installation EARTH AS HUMAN NURTURING FATE (Abb. 116) ist eine Allegorie des Kampfes zwischen Natur und Technik mit historischen Markierungen, eine Metapher für "Mother Earth". Über acht Eisenbahnschwellen ist eine nackte weibliche Puppe mit Schnüren an einem Ochsenjoch festgebunden, ihre gespreizten Arme und Beine wie bei einer Kreuzigung fixiert. Die Füße sind auf eine der Holzbohlen genagelt. Ihr Kopf ist

leicht geneigt, der Blick auf die Gestalt eines unter ihr liegenden Neugeborenen gerichtet, dessen Nabelschnur gekappt ist. Beide Figuren sind aus textilen Naturmaterialien, mit Sand bestreut. An der Decke angebracht ist das Joch über ein Kabel und Rad auf der Seite des Raumes zu bewegen. Das Joch symbolisiert die Unterdrückung und Landnahme durch die Hudson's Bay Company, deren Logo das Joch war. Technische Entwicklung steht im Kontrast zur bezwungenen Natur. "Mutter Erde" – geschoren wie eine Gefangene – kann ihre Nachkommenschaft nicht mehr nähren.

In einer anderen Rauminstallation (Abb. 117) verbindet die Künstlerin ihre Anklage gegen den Verkauf des Landes durch die Hudson's Bay Company im 19. Jahrhundert mit ihrer Trauer über die Weigerung der USA im 20. Jahrhundert, sich an den internationalen Klimaschutzvereinbarungen zu beteiligen. Symbolisch setzt sie einen Grabstein aus Zement für das gestohlene, verseuchte Land, "Our Land". Ein verrotteter Holzpfahl mit zwei Gasmasken deutet auf die Sinnlosigkeit des Versuches trotz der Gifte zu überleben, am Boden liegen schwarze Haare, menschliche Reste. Eine Matte lädt den Betrachter ein, eine Gold gerahmte Collage zu betrachten, ein Landschaftsbild mit zwei frühen Verkaufsangeboten: 3 Millionen Acres Land werden angepriesen zum Preis von \$10 bis \$25.

Die rezente Bedrohung der Umwelt durch Abholzung vermittelt eine von der Decke herabhängende transparente Fotografie eines gefällten und zum Abtransport zurecht geschnittenen Baumes. Aus der Betrachterperspektive entsteht das bedrohende Gefühl getroffen zu werden von diesem Stamm, der über Kopfhöhe befördert wird (Abb. 118).

Eine Reflexion auf die ökologische Krise der Gegenwart regt auch die Installation IROQUOIS SOLAR LONGHOUSE (Abb. 119) von Kelly Green an. Sie möchte Assoziationen an Zeiten hervorrufen, in denen das Gleichgewicht in der Natur noch ungestört war. Mit den Werkstoffen aus Einweg- und Abfallprodukten errichtete sie ein der Langhausarchitektur ähnliches Zelt. Gehalten von einer Konstruktion aus Stahlstangen und Fernseekabeln, bilden Verpackungsfolien die äußere Hülle, die im traditionellen Langhaus aus Ulmenrinde zusammengefügt war. Im Inneren hat die Künstlerin statt einer Feuerstelle elektronischen Müll mit abgespulten Tonbandstreifen und einer ausgebauten Leiterplatte errichtet, umgeben von einem Kreis aus Steinen. Ein Diaprojektor unter der Dachwölbung wirft Licht auf eine Schwarzweiß-Fotografie außerhalb des Langhauses. Restbestände der "Drei Schwestern" Mais, Kürbis und Bohne sind in Lautsprecherbauteilen auf dem Projektor verteilt. Die technisch bearbeitete Freilichtaufnahme "Searching for Monoxide" mit blutroten Farbflecken zeigt eine Straßenszene, aus der die Silhouetten der beiden Personen ausgeschnitten sind, die im Begriff sind, den Monoxydanteil vorbeifahrender Autos zu messen. Die Leere, die diese beiden Figuren hinterlassen, deutet auf die Problematik

zukünftigen Umgangs mit einer giftstoffverseuchten Umwelt. Ein ironisches Attribut ist das "No Smoking"-Schild am gegenüberliegenden Haus. Die Installation ist nicht als Romantisierung vergangener Lebenswelten zu betrachten, denn das Land ist einem ständigen Prozess der Veränderung unterworfen. Kelly Greene möchte vielmehr darauf hinweisen, dass Umweltbewusstsein und Land eine Einheit bilden, für die jeder Einzelne Verantwortung trägt (L. Hill 1997: 19–20).

5. Verantwortung für die "Seventh Generation"

Im Bewusstsein ihrer Verantwortung gegenüber den Nachkommen bis hin zur "Seventh Generation" haben fast alle Künstler als Lehrer gearbeitet oder sind noch immer in der Lehre tätig. Für Peter Jemison steht die Aufgabe im Mittelpunkt, die Vergangenheit aus neuen Perspektiven zu interpretieren und Gegenwart verständlich zu machen, identitätsstiftende Innensicht und motivierende Zukunftssicht aufzeigen (Jemison, Gesprächsprotokoll 2002).

"The basic philosophy of the Iroquois people is that we're supposed to be thinking for the next seven generations. I don't believe that means putting our head in a cultural container that only says that we can only look at what our experiences are. Thinking for the next seven generations is I believe really understanding what we are in relationship to the world and what the world is in relationship to us. And then, from there, taking it further, and so many of my own people are with blinders on right now, with most of these issues" (Rickard, Interview 1996).

Die Sicherung des Lebensraumes ist auch für Katsitsionni Fox wesentlicher Bestandteil der individuellen Verantwortung. Der entsprechende Titel eines ihrer Werke, "What Are We Leaving for the 7th Generation?", ist namensgebend für eine Ausstellung, die sie 2002 als Kuratorin zusammengestellt hat (Abb. 120). Sie veranschaulicht, wie eng die Verbindung der Generationen miteinander ist: Die Auswirkungen ihrer jeweiligen Entscheidungen müssen in der Gegenwart und weit in die Zukunft bedacht werden.

"Our relatives survived the attempted genocide of our people. They survived disease, warfare, prejudice, displacement, deceit and injustice. It is nothing short of a miracle of gifts that they were able to leave for this generation. [...] The Haudenosaunee believe that everyone is born with a gift from the Creator. [...] This gift is precious and carries with it great responsibility, a responsibility that is evident in all of the work included in this show. The artists, in their own way have created a visual language of icons, symbols and imagery that have the deepest

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

roots in their culture, and who they are today. They have used their gifts to communicate a teaching, a philosophy, a belief or their own unique understanding, through a variety of media. Today our generation faces new challenges including diabetes, heart disease, pollution of the sacred earth, water and air, the loss of our language, culture and way of life. In this Western world of 'Me and Now' that surrounds us we struggle to maintain the wisdom of our ancestors. We need to ask ourselves: 'What are we leaving for the 7th Generation?' (Fox in Fox and Perkins 2002: 4).

"Our elders tell us to think ahead of the 7 generations when making decisions today. This philosophy is very profound. Our actions have a ripple effect, like a stone thrown in to water. They effect our children, their children and the one's to come. We in turn feel the effects of the actions of generations before us, whether they are positive or negative in nature. We also feel the effects of the western world. We see the effects that 'progress' makes not only on the people, but also on the natural world. [...]

In the work created for this exhibit, I thought of myself in the continuum of the 7 generations. In one lifetime, if we are lucky, we will experience 7 generations. [...] I feel a connection to the Skyworld from which we came, and to the Mother Earth and all living things that continue to sustain us. I hope that my actions honor who I am, as an artist, educator, and a mother. I hope that the stones that I throw today ripple out the generations that follow me, to my children who are here, and to my grandchildren not yet born" (Fox in Fox and Perkins 2002: 10).

Als einer der sieben beteiligten Künstler präsentierte Jemison eine Video-Installation, mit der er eine Balance zu schaffen sucht zwischen der belasteten Vergangenheit und einem positiv orientierten Zukunftsdenken, dem Kontrast zwischen Natur und Kunst, zwischen natürlicher und einer sich erweiternden urbanen Lebenswelt (Abb. 121). In der an einer Wand angebrachten Rauminstallation stellt er Paraphernalien seiner irokesischen Herkunft – Süßgras, Wampumperlen und Geweih – solchen Objekten gegenüber, die erst nach dem Kulturkontakt eingeführt wurden, wie Glasperlen, Stoff oder die heute die Umwelt belastenden Kunststoffflaschen. Objekte am Boden weisen symbolisch auf die arbeitsteilige Lebensweise der Irokesen: auf Kürbis, Mais und Bohnen, für deren Anbau die Frauen zuständig waren, und auf die Aufgaben der Männer im Stahlhochbau, rezent in New York City bei den Aufräumarbeiten am World Trade Center. Gestern und Heute werden in den Bildern des Videos, das er mit seinen Söhnen produzierte, zu einer Einheit (Abb. 122): Einführungsszenen aus Natur und Landschaft des ursprünglichen Seneca-Territoriums, Aufnahmen in Wäldern mit 250 Jahre alten Kiefern und Musikaufnahmen von traditionellen Tänzen vermitteln das Gefühl einer vergangenen Zeit. Alle Aufnahmen handeln von den Bindungen der Irokesen zum Land. Die Bilder erinnern an ferne Zeiten und seien doch aktuell, betont er, wie das neu errichtete Langhaus von Ganondagan, wo die Reise mit

seinen beiden Söhnen beginnt. Von den Seneca, den Hütern des westlichen Tors, ausgehend besuchen sie Angehörige jeder irokesischen Nation bis zu den Mohawk, den Hütern des östlichen Tores, und enden ihre Reise in New York City, "einem Symbol der Veränderungen, die das Land erfahren hat, und von deren Auswirkungen auf unser Volk". Kurze Bildsequenzen visualisieren die Schnelllebigkeit der Gegenwart mit intensiver Tonuntermalung.

Die beiden Protagonisten des Films, Peter Jemison und sein Freund Joe Cross, stellen sich im regnerischen Abend der Metropole in traditioneller Ausrüstung Passanten in den Weg, suchen Kontakt in der U-Bahn und in der von Jemison mit Wampum-Motiven gestalteten U-Bahn-Station Broadway-Lafayette. "Für die meisten Menschen im Osten sind wir oft unsichtbar [...] Positive Reaktionen, die wir bei den Leuten hervorriefen, war Teil des 'Trocknens der Tränen'. Die meisten New Yorker fühlten immer noch die Nachwirkungen der Ereignisse des 11. September 2001." Dem transparentblauen Keramikgefäß mit den mythischen Zwillingssöhnen am Beginn des Videos steht eine Szene am Ende gegenüber, in der die beiden Darsteller von einem laufenden Schriftband mit dem Datum des 11. September überblendet werden. "Die Tränen zu trocknen" bezeichnet rituelle Handlungen, die anlässlich des Todes eines Ligahäuptlings abgehalten werden, so wie Deganawida, der Friedensbringer, dem vom Tod der Töchter tief betrübten Hiawatha mit der Beileidszeremonie half, sein Leid zu bewältigen (Jemison in Kasprzycki und Stambrau 2003: 38–39; Jemison, Gesprächsprotokoll 2002).

Edward Burnam sieht in der irokesischen Familie eine Metapher für die 7. Generation (Abb. 123).

"This is a visual metaphor, the family as a training ground for the truths of the Seventh Generation concept. How we choose to navigate through this world will determine if we leave it in better or worse shape for having hosted us. The red chairs draw attention to the need for consistency in the cultural teachings of the Haudenosaunee. From this foundation grounded in respect for nature and all sentient beings the individual is offered the best possible chance to influence the Seventh Generation in a positive way" (Burnam in Fox and Perkins 2002: 8).

"I feel a strong, emotional connection to place, places. Especially the places where I'm from, but I think that's the strongest connection, the connection to place and my family. Those two things are the most significant" (Burnam, Interview 1997).

6. Der spirituelle Raum

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

Irokesische Künstler, die an der Westküste leben, fühlen sich in spiritueller Weise der indigenen Herkunft verbunden. In Richard Glazer Danays Arbeiten LOS ANGELES (Abb. 124) und MALIBU ist die Erfahrung, an vielen Orten gelebt zu haben, eng mit seiner Verortung in zwei Kulturen verknüpft: der Geburtsort Coney Island mit einem nahegelegenen Kanalarms Gowanus, wohin er sich als Kind zurückzog; Green Bay (Wisconsin), wo er an der Universität arbeitete, mit Freunden die Reservationen der Oneida und der Menominee besuchte und sich dort als Fremder in der indianischen Lebenswelt empfand; West Hollywood, ein Wohnort geprägt von der Mischung jüdischer und intensiver homosexueller Kultur; Los Angeles mit seiner Blüte in den 60er und 70er Jahren und dem Niedergang von Galerien in den 90er Jahren; Santa Fé, das panindianische Kunst- und Kommerzzentrum im Südwesten der USA, in dem Danay eine Parallele zu Paris sieht; schließlich Kaliforniens multikulturelle Lebenswelt mit Disneyland, das Jugenderinnerungen weckt, einer internationalen Kunstszene und mit historischen Stätten indigener Kultur, die ihn künstlerisch inspirierten.

Eine Serie von Acrylmalereien auf Papier entstand zwischen 1988 und 1991 nach Skizzen und Studienzeichnungen von Petroglyphen und Felszeichnungen in früheren indianischen Siedlungsgebieten zwischen San Diego und Santa Barbara (Abb. 125) Diese Arbeiten betrachtet Danay als philosophische Basis seiner rezenten Werke. In beiden verbinden sich Geschichte und Spiritualität der Region, in der er jetzt lebt, mit den Symbolen und Zeichen der indigenen Bevölkerung Kaliforniens, der prähistorischen Bilderwelt der Chumash, die heute nicht mehr zu entschlüsseln ist. Dem Geheimnis spürt der Künstler mit seinen Mitteln nach; der physische Ort und die geistige Vorstellung bestimmen den "Spirit of Place". Die kräftigen Lackfarben hinterlassen Spuren auf dem festen Papier und verdichten sich zu eigenen Formen; Punktstrukturen, die an traditionelle Glasperlenapplikationen erinnern, betonen oder umrahmen Figuren und werden zu eigenständigen abstrakten Bildelementen. Die aufwendige Technik der "Dot paintings" (jeder Punkt, der für eine Glasperle steht, muss mit einem Chopstick als Hilfsmittel bis zu dreimal aufgetragen werden), zeichnet die Arbeiten dieser Zeit aus. Die Malereien werden stellenweise durch die Stärke des Farbauftrags und die Reliefs von Holzspieß oder Miniaturschwert plastisch. Figuren – Katze, Hund, Pferd, Büffel und Mensch – erscheinen als Schablone oder in verfremdeten Formen. Umrisslinien lassen Raum für Assoziationen. Am Kopf eines Hirsches wächst das Geweih wie eine Baumkrone, drei Monde erleuchten den Abendhimmel, anthropomorphe Figuren und abstrakte Zeichen, Landschaft und Lebewesen gehen Verbindungen ein.

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

Die Addition der unterschiedlich farbigen "Küstenlinien"-Gemälde (Abb. 124) verdichtet einzelne Stimmungen zu einem seriellen Objekt (Glazer Danay, Gesprächsprotokoll 2001). Die weit entfernte Betrachtungsposition regt an, den gedanklichen Bogen zwischen der Ost- und Westküste des Kontinents zu ziehen.

"Although I am a Mohawk Indian from the east coast of this continent I began exploring the essence and spirituality of where I currently reside. Since the physical place where I live and work in has always been very important to me, and has always been in the back of my consciousness, I began to explore this by taking note of my surroundings and looking for ways to express this in my current work. I think that as I have grown older and as I approach the 60 in the year 2002, I have found a greater need to look back on where I have been (places) and where I am at present. I realized that 'The Spirit of Place' has always been of great importance in my life's work until now. 'The Spirit of Place' pieces completed from 1987 to 1991 were my first attempts to deal with these issues. I began by looking at pictograms (Rock Art) from ancient California Indian sites from Santa Barbara to San Diego. The images I observed and sketched eventually found their way into the studio where I produced the 102 pieces. Much of the imagery used in 'The Spirit Of Place' pieces came from drawings in the sketch book (black and white, felt pen) that I kept.

I consider the works that I completed from 1987 to 1991 to be the philosophical forerunners of the current work that I began doing in late 1994 called the 'Pacific' series [...] each of which is based upon the coastline stretching from the Indian villages (Chumash Luiseno) near current Newport Beach Harbour, and inland to the Gabreilano villages of the mountains, [they] could not have been possible without my first explorations of 'Rock Art' images in the same geographical locations of my current 'Pacific' series (Artist Statement, Ausstellung *Kunst in der Hofheimer Krebismühle*, Hofheim, 2001; vgl. auch Glazer Danay in Kasprzycki und Stambrau 2003: 67).

Der Gemäldezyklus THE END OF INNOCENCE von George Longfish (Abb. 126) ist in verschiedenen Zeitebenen zu lesen.

"Words fill every open space. These are words with charged meanings: his intent is to have the viewer experience all of it. Part book, part magazine, and like a movie, the scene unfolds on three huge canvases – even Ninja Turtles sally forth. The title, 'The End of Innocence,' states it succinctly" (Jemison 1997: 3).

Der dreiteilige Gemäldezyklus, im Jahr des Kolumbusjubiläums fertiggestellt, wird seitlich flankiert von historischen Schwarzweiß-Portraits zweier indianischer Krieger, die als fotografische Collage eingefügt sind. Der Dreiteilung des Bildgefüges entspricht die horizontale Gliederung in drei Farbebenen; grünes Land, das auf der rechten Seite unter kämpfenden martialischen Phantasiefiguren in ein geometrisches Muster verwandelt ist, rot-orange

glühendes Feuer, zackenförmig abgesetzt vor blauschwarzem Himmel (Grün = Wachstum, Rot = Ärger, Blau = Lernen). Das schmalere Mittelteil ist der optisch ruhige Raum, in dem das brennende Feuer, von einem anthropomorphen Wesen gebändigt, nur noch einen schmalen Grat zwischen Land und Himmel einnimmt: die spirituelle Welt zwischen den dominierenden Seiten von Kommerz und Geschichte. Schlüsselbegriffe in farbigen Lettern weisen auf gegenwärtige wirtschaftliche Entwicklungen und Probleme in den Reservationen. Im Zentrum des Mittelteils ist mit "Warrior" und "Information" der Begriff "Land" hervorgehoben, dominant durch Größe, Wiederholung und Schriftumkehrung das Wort "Spiritual". "Sacred Land", "Spiritual" und "Reservation" stehen auf der linken Seite unter Schlagworten kommerzieller Aktivitäten in den Reservationen. Hinweise auf historische Daten, indigene Völker, gebrochene Verträge, Begriffe wie "Assimilation" und "Akkulturation" und "Stereotypen" kennzeichnen die rechte Seite. Die Umkehrung der Schriften intensiviere die Aufmerksamkeit der Betrachter, hebe die Bedeutung der Begriffe hervor bis hin zu ihren extremen Umkehrungen, erläutert George Longfish dieses künstlerische Stilmittel. Land steht für die universelle Geborgenheit (Longfish, Vortrag in Salem, MA, 2003).

"The greatest lesson we can learn is that we can bring our spirituality and warrior information from the past and use it in the present and see that *it still works*. Nineteen ninety-two is the beginning of the year of change" (Longfish In McMaster and Martin 1992: 151).

"George Longfish's optimism that Native people can recover traditional values and beliefs is central in his work *The End of Innocence*.

"How can Native people integrate into a white society without losing themselves, and when they do integrate...can they bring this cultural and survival information with them?" Eager to correct historical misinterpretations and misconceptions about Native peoples, Longfish entreats them to eradicate false stereotypes, such as 'primitive,' 'no good,' 'lazy,' and 'stupid.' With his awareness of those who hold power and govern change, he also urges Native people to fight 'to maintain the culture [...] languages [and] spiritual information" (McMasters und Martin Ausstellungsführer 1992: 6).

7. Irokesen im Weltraum

Die ausgeprägte Widerstandskraft der Irokesen, ihr Humor und ein Überlebenswillen in der Verantwortung für die Nachkommen bewahrten sie bisher vor dem so oft prognostizierten Verschwinden und Aufgehen in anderen Völkern (Jones, Gesprächsprotokoll 1997).

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

Künstler haben an dieser Entwicklung einen hohen Anteil, zeigen Zukunftsvisionen, die teilweise schon Realität geworden sind, wie die Teilnahme von John Herrington, einem Chickasaw-Astronauten, an der Space Shuttle-Mission von 2001. Das Iroquois Indian Museum stellt eine Holzskulptur mit Federn von Calvin Kettle aus, einem Seneca von der Cattaraugus-Reservation (Abb. 127). Im Gegensatz zu Carson Waterman und Tom Huff, die irokesisches Gedankengut humorvoll in die Zukunft und auch schon auf andere Gestirne transportieren, zeigt der Kommentar dieses Künstlers Resignation:

"It affirms the survival of a Traditionalist in a feathered snowsnake spaceship, that will arrive to take him away from a world so changed that he does not want to be here too much longer" (Kommentar des Künstlers, Iroquois Indian Museum, 2002).

Schon 1986 malte Carson Waterman einen irokesischen Astronauten, der mit einem Wurfspeer ("Snowsnake"), einer Gustoweh und einem himmelblauen Anzug mit farbigen, irokesisch ornamentierten Textilien geschmückt einen unbewohnten Stern betritt; die violette Färbung der Milchstraße wiederholt sich im Lila der irokesischen Flagge (Abb. 128).

"At that time I had a character [...] which I was developing [...] an Iroquois or Seneca man who'd begun to travel into space. And space was symbolic of the future, and I dressed him in a space suit that looks a lot like the space suits that the American astronauts had when they landed on the moon. [...] I put this Indian Seneca person character in the space suit, but he had all his traditional beadwork and design, Iroquois woodland design-work all over his space suit. He was carrying his water drum and his turtle rattle and [...] a snowsnake. I'm using my environment [...] to make a statement" (Waterman, Interview 1996).

Auch Tom Huff realisierte mit seiner Skulptur MOTHERSHIP (Abb. 129) einen irokesischen Traum. Die Steinskulptur enthält mythologische Verweise und erzählt gleichzeitig von Jugendträumen und Eroberungsvorstellungen, von entfernten Sternen als visionärem Besiedlungsraum für Irokesen. Das "Irokesische Raumschiff" vereint Herkunft und Zukunft der Irokesen: Die Schildkröte trägt die Erde; der Friedensbaum mit vier Wurzeln und einem Himmelskörper an der Spitze symbolisiert ungebrochenes Wachstum; der Wampumgürtel zeigt die Verbundenheit der sechs Mitglieder der Liga; der Adler gibt dem Stein aerodynamische Form, schützt das Erbe der Tradition und trägt es in futuristische Räume (Huff 2000).

"We are now speaking our Native languages on the internet e-mail worldwide web page computer via laser satellite hubbell pathfinder dot com. And we are making contact finally after many attempts. Again, we acknowledge the natural world. Again, we honor the teachings of our ancestors. Again, we extend our hands in peace. Again, we give thanks. With ancient symbols of identity and

Teil IV – Land in der zeitgenössischen Kunst

communication, MOTHERSHIP is designed for our present journey seven generations into the future. The stone is speaking for longevity. The Grand Council of Chiefs and Clanmothers of the Six Nations Iroquois Confederacy is the oldest continuously operating traditional Native government in the world. Within the next millenium to which we have been assigned, we will be necessary“ (Huff in Kasprzycki et al 1998: 120).

Teil V – "MY FAVORITE HOBBY IS INDIANS"¹

Stereotypen und Identität

1. Künstler in den Reservationen:

Rückbesinnung auf Vergangenheit, Verantwortung für die Zukunft

Künstler, die in den Reservationen leben oder ständigen Kontakt dorthin haben, fühlen sich besonders verantwortlich für die Wahrung und Vermittlung traditioneller Wertvorstellungen. Mit dem Angebot einer eigenen Bilderwelt wollen diese Künstler eine Alternative setzen zu diskriminierenden Stereotypen und Trivialvorstellungen von "den Indianern", wie sie in den Medien verbreitet werden. Sie wollen das Bewusstsein von Identität, die als "Selbst" erlebte innere Einheit als indigene Person prägen.

Künstler sprechen in Bildern, erklärt Peter Jemison. "Aber stellt man die Frage, woher diese Bilder kommen, führt das zu einer Selbstbestimmung, der Suche nach dem Ich: 'Wer bin ich, woher komme ich? Bin ich der, für den ich gehalten werde? Wie werde ich wahrgenommen, und stimmt das überein mit dem, wie ich mich selbst sehe?' Wenn keine Kongruenz besteht, die Person sich nicht geachtet fühlt, ist die psychologische Balance gestört; das mussten wir als Indianer, als Verfolgte im eigenen Land, erleben." Identitätsprobleme resultieren nach Peter Jemison aus den Vorurteilen und Stereotypen, denen die indigene Bevölkerung ausgesetzt ist. Viele leiden unter dem nach wie vor bestehenden negativen Image, Indianer seien faul, betrunken und arbeitsscheu, oder der Version des romantischen, naturbewussten Helden der unterwürfigen, hingebungsvollen "Squaw". "Wir haben alle in irgendeiner Weise mit Stereotypen zu tun, sei es, dass wir diese zu verstehen suchen, ablehnen, selbst bestätigen oder unter ihnen leiden. In der Kunst wird das immer wieder sichtbar." Peter Jemison definiert zeitgenössische Kunstwerke als Teil eines Prozesses von Re-Traditionalisierung. Sie führen dazu, Fragen zu stellen und reaktivieren das Bewusstsein für die eigene Vergangenheit (Jemison, Gesprächsprotokoll 1997).

Roger Perkins hat sich mit der Wiederbelebung prähistorischer Keramik einer technisch-künstlerischen Aufgabe gewidmet, die auf die hohe formale Qualität der frühen irokesischen Gestaltungsformen verweist. Jolene Rickard setzt sich in ihren Arbeiten für die vorurteilsfreie Wahrnehmung der indigenen Bevölkerung ein. Peter Jones, Richard W. Hill und Jolene Rickard, die nach ihrer Ausbildung und ersten Berufserfahrungen in multi-

¹ Richard Glazer Danay, MY FAVORITE HOBBY

Teil V – Stereotypen und Identität

nationalen Großstädten zurück in die Reservationen gingen, haben mit dem Erfolg ihrer künstlerischen Tätigkeit und Vermittlungsarbeit wesentlich zur Verbreitung irokesischen Gedankengutes jenseits von Iroquoia beigetragen. Peter Jemison schult mit dem pädagogischen Programm und den regionalen Aktivitäten der Gedenkstätte Ganondagan historisches Bewusstsein.

In ihren Arbeiten und Kommentaren suchen Künstler Ausdrucksformen gegen allgemein verbreitete Diffamierungen, sie wollen kulturelle und individuelle Differenz jenseits stereotyper Bilder deutlich machen. Als Kurator von Ausstellungen sieht Richard Hill im Lernprozess, den Bildwerke anregen, eine wesentliche Strategie, Stereotypen zu beseitigen.

“If you find one communality, all of our work at one time or another deals with stereotypes. Because we live out there with them and we are constantly under that barrage. [...] The only reason I'm interested in doing an exhibit [...] is [that] there are always people who are eager to learn. And certainly I find that a lot of Europeans are more eager than Americans to learn about the Indian behind the art. And if you talk about stereotypes [...] they are just as prevalent in Germany as they are over here, but I like people to see what we do. One way to prove that we are a legitimate people is to show the thinking behind [...] ourselves. And so a lot of the work that I've done has focused on dismantling notions and stereotypes about Indians, rewriting history and then challenging the anthropological notions about art that, I believe, still drive Indian art history. The thing about Indian art history, there is really no discipline, because it's all archaeological-based. [...] art is the way in which we reflect about meaning. Part of that meaning is looking at the outside world. And part of our feeling about ourselves is to compare and contrast ourselves to that” (R. Hill, Interview 1996).

Peter Jones stört vor allem die Erkenntnis, dass einige Irokesen sich einem stereotypen Bild unterwerfen und es selbst bestätigen.

“I think what bothers me now is that Indians themselves are stereotyping themselves. We are looking for our own identity and we are taking this and taking that. During the 50s you see a lot of pictures of Iroquois Indians wearing headdresses, which is not native to this area. But with our world shrinking as it is, we come in contact more with other tribes from out west and we are adopting a lot of dress and even some types of ceremonies, like sweat-lodges and things like that into our culture. Which is a sort of movement towards a Pan-Indian world.

That was my main goal when I started doing the sculptures. I wanted to get away pretty much from the stereotypes that people have of Indians, and portray them as humans. But I also wanted other Indians to recognize themselves or people that they knew in my work” (Jones, Interview 1996).

Mit der Assemblage INDIAN STEREOTYPE (Abb. 130), dem Einkaufskorb eines Supermarktes mit Konsumwaren, die mit indianischen Namen oder Bildern werben, und der Skulptur eines Indianers, der einen Fernseher als Geschenk erhalten hat, konterkariert Tom Huff diese Stereotypen in humorvoller Weise. Ein anderes Werk, TONTO'S REVENGE (Abb. 131), bezieht sich auf Jay Silverheels, einen Mohawk-Schauspieler, der in der Fernsehserie *The Lone Ranger* in 221 Episoden eine Rolle verkörperte, die nicht zur Identifikation einlud. Konstant ein einfallsloser, teils tölpelhafter Indianer, verkörperte er den immer treuen Helfer eines heldenhaften weißen Cowboys. Im realen Leben gründete Jay Silverheels in den 60er Jahren den "Indian Actors Workshop". Als erster Native American war sein Name im Pflaster der Prominentenmeile von Hollywood eingraviert; er war zudem ein berühmter Lacrosse-Spieler.)

"Movies and TV show Indians as savages on horseback to be shot down. Tonto in the movies was a 'good' Indian, working as a faithful companion to the 'White' hero, the Lone Ranger. Here he literally 'turns the tables' on the society that made him a stereotype. [...]

This found object mixed media assemblage was inspired by contemporary art as well as by ancient tradition. In the role of the serious satire, this involves the use of American (or Japanese) technology a 'harmless weapon' against the dominant culture. [...] It would be unnecessary and useless to try to explain it further. Just have a listen, and a laugh. Dance Party!" (Kommentar des Künstlers im Iroquois Indian Museum, 1997).

1988 wirft Tom Huff mit der Steinskulptur THE GIFT (ohne Abbildung) die Frage auf, wie Irokesen mit dem Fernsehen als Präsent umgehen sollten, ob es wirklich gut sei, solch ein "Geschenk" an zu nehmen.

"The Native American receives the gift of TV and the rest of modern technology. Iroquois enjoy TV as do most people, but TV also keeps alive the stereotypes of the primitive savage who needs modern things to become civilized" (Kommentar des Künstlers im Iroquois Indian Museum, 1996).

Auf eine Umkehrung von Stereotypen zielt Bill Powless mit der Karikatur STRANGE RITUALS (Abb. 132), in der modisch gestylte junge Leute auf einer Tanzfläche von einem Indianer in Lederkleidung gefilmt werden. Der irokesische Tourist bannt die für ihn fremden Rituale der weißen Nachbarn im Bild, zur Erinnerung und für eine unterhaltsame Videovorführung zuhause. Stereotypen, wie er sie innerhalb der eigenen Bevölkerung wahrnimmt, zeigt er in einem Plakat INDIANS' SUMMER (Abb. 133), das er für die Ausstellung *Indian Art 1985* im

Woodland Cultural Centre entworfen hat.

"Non-Native people have these stereotypes of Indians [...] and Natives have the same stereotypes of how Indians should be. They should have this long hooked nose and be dark brown and no moustache or anything; long black hair, brown eyes. And when you go against the grain there too, you run into the same problems with your own people. I had trouble before, I depicted different people, humorously I thought, and people didn't think it was right that you're mocking all the romantic image of native people. A big belly and they just kind of assumed it was a beer belly, not from eating a lot or anything" (Powless, Interview 1996).

Die heftigen Reaktionen von Bewohnern der Reservation gegen das Ausstellungsplakat für das Woodland Cultural Centre hatte Bill Powless überrascht. Von seinen Freunden hatte er mehr Humor erwartet. Sogar seine Kinder wurden in der Schule verspottet und eine Weile gemieden wegen dieses "lächerlich angepassten, fetten Indianers“, mit dem ihr Vater ein positives Eigenbild zerstörte. Er illustriert aber auch Szenen des täglichen Lebens, der Mythologie und die Lehren der Eleders. Mit seinen Zeichnungen für den Kalender 1998 und dem Blatt WAITING (Abb. 134) hat Bill Powless die Gunst vieler Konsumenten gewonnen. Das Bild des fetten Indianers mit Eis am Stiel modifizierte er darin zu einem Ideal, dem gemütlichen älteren Herrn beim Picnic.

"Native people have always been able to adapt. That's why we are still here. To use the knowledge that we have learnt and turn it around for our own uses" (Powless, Interview 1997).

2. Kritischer Dialog: Künstler im Kontakt mit Reservationen

Gegen diskriminierende Vorurteile und Stereotypen arbeiten vor allem Künstler, die außerhalb der Reservationen leben und in der Kulturarbeit als ausstellende Teilnehmer, Kuratoren oder Autoren tätig sind. Sie setzten sich kritisch mit Sichtweisen auseinander, die von Befangenheiten geprägt sind: Historischen Fotografien, die Indianer als Beispiel eines untergehenden Volkes wiedergeben, stellen sie rezente persönliche Portraits gegenüber. Shelley Niro und Jeffrey M. Thomas erweitern mit der fotografischen Spurensuche in Vergangenheit und Gegenwart die Perspektiven der Betrachtung.

Weiblichen Idolen der Medien stellt Shelley Niro kreative selbstbewusste Indianerinnen gegenüber. Kelly Greene, Patricia Deadman und Melanie Printup-Hope wollen romantisierende Klischees durch individuelle Perspektiven zu Natur und Umwelt ersetzen. Anstelle

Teil V – Stereotypen und Identität

der "Sicht von außen", wie der der ethnologischen Forschung, vertreten sie selbstbewusst indigene Perspektiven. Aber Künstler tragen auch – oft unbewusst – zur Entwicklung von Stereotypen bei, indem sie gängige Themen wiederholen und variieren. Das sei besonders schwer zu vermeiden, wenn ein Künstler im druckgrafischen Bereich und in der Malerei arbeitet, sagt Carson Waterman selbstkritisch, der seit vielen Jahren an Ausstellungen in den USA und Kanada teilnimmt. Seine Gemälde mit Motiven aus der Mythologie errangen große Anerkennung. Grafiken und Poster seiner "Indianerbilder" sind bei Einheimischen und Touristen begehrt. Als Galerist seiner eigenen Werke, abhängig vom Erlös des Verkaufs, nimmt er eine selbstkritische Haltung ein: "Stereotypen werden von beiden Seiten produziert, nicht nur den 'Weißen'. Es sind die Irokesen selbst, die idealtypische Bilder suchen vom 'einsamen Indianer mit Federschmuck, der im Kanu am Ufer rudert' oder der 'schönen Indianerin, die Beeren sammelt'. Ich habe das durchaus bestätigt, aber mit Humor unterlegt. Die grafische Serie der Powwow-Tänzer hat witzige Details, so tragen die Tänzer Brillen oder Turnschuhe von Nike oder sind überladen mit irokesischen Motiven wie der FANCY DANCER" (Abb. 135). Durch Detailvergrößerungen, der Spiegelung eines Tänzers in der Glasperle – BEADED REFLECTIONS IN RED, YELLOW AND BLUE WITH DANCER (Abb. 136) – oder besondere Perspektiven – SENECA NATION POWWOW (Abb. 137) – wird das Thema künstlerisch interpretiert.

"Wer betrachtet hier wen? In dem Panorama SENECA NATION POWWOW habe ich den Patron der Veranstaltung, Rod Dowling, im Rückspiegel als Zuschauer abgebildet. Powwows entsprechen den Erwartungen vieler, die Weißen sehen endlich 'richtige Indianer'! Unsere Tänzer haben Spaß an ihrer Verkleidung und Bemalung, auch wenn das nichts mit ihrer eigenen Tradition zu tun hat. Sie gehören zu unserer rezenten Kultur. Die Frauen nähen schon den kleinen Kindern Kostüme, und jeder weiß, dass dies Fantasiekostüme sind. Junge Mädchen träumen davon, als 'Indian Princess' gekürt zu werden, auch wenn sie dafür sehr viel lernen müssen, denn es geht dabei nicht nur um das äußere Erscheinungsbild, sie müssen viel über ihre eigene Kultur wissen" (Waterman, Gesprächsprotokoll 1997).

Powwows – Tanzveranstaltungen, die meist mehrere Tage dauern – sind im Rahmen der panindianischen Bewegung eine Übernahme aus dem Westen der USA. Von Irokesen wurden sie in den frühen 60er Jahren eingeführt. Bei den Festen treffen sich Freunde und Verwandte. Kostüme und gute Tänzer werden prämiert, Kunsthandwerk, Musikkassetten und indianische Speisen ergänzen das Angebot. Die Feste dienen vor allem der Stärkung kultureller Identität. Carson Waterman nutzt diese Gelegenheit, um seine Poster und Postkarten zu verkaufen und bietet mit seinen Bildern Vorträge zu den Mythen der Irokesen

an.

Powwows gaben Jeff Thomas Inspirationen für fotografische Reihen, die in Soloausstellungen präsentiert wurden (*Pow Wow Images*, 1985, und *Strong Hearts: The Traditional Powwow Dancer*, 1991). POWWOW DANCER WITHOUT AND WITH COSTUME (Abb. 138) portraitiert die Persönlichkeit hinter und mit der Kostümierung.

“In the late nineteen seventies I saw my first powwow in Western New York; a moving, kinetic power, unlike the archival photographs or history books describing “Indians” from the past. I was attracted immediately attracted to the “sense of self” exhibited by the contemporary dancers” (Thomas/ Ace, Interview 1999).

“Identity is a core issue for my work. I get so tired of seeing Indians continually projected in a 'beads and feathers' light. It seems that the only way to get recognition in society is to 'dress up' as an Indian. I want to project a balanced view. Sure, the beads and feathers are important, otherwise I wouldn't continue the Pow Wow project. But I also feel the urban reality is so different from those antiquated perceptions that pushing the two stories together will raise Native photographic practice to a humanistic level” (Thomas in Podedworny 1996: 40).

Powwow-Tänzer haben Anziehungskraft aus ganz unterschiedlichen Perspektiven. Am Beginn des 20. Jahrhunderts vornehmlich für Dokumentationen abgelichtet (vgl. CHEE-TOC-TEI-TOC; Abb. 139), bilden sie heute einen Identifikationsfaktor für indigene Besucher, verdienen als Beteiligte Gewinnelder und sind eine Touristenattraktion für alle Teilnehmer an einem Festival (vgl. PORTRAIT OF A MAN WITH PAINTED FACE, HALF RED-HALF WHITE WITH ORNAMENT; Abb. 140). Jeffrey Thomas hatte bereits 1985 mit der Destruktion von Stereotypen begonnen.

“Thomas' statement focuses on the past, present, and future images of his people; the implications are both positive and negative. Pow Wow Images reveals the stereotypes attributed not only to a people, but also to a medium. It questions these stereotypes, and by doing so, helps to dispel them” (Podedworny 1985: 2).

“Jeffrey attacks the framework established by Curtis by detailing imagery, juxtapositioning subjects, establishing an overall viewing sequence, and presenting intriguing individual photographs which demand to be read. The viewer is forced to interact with his images, thus eradicating the Curtis influence. His images are well composed, imbued with visual interest, and retain that haunting spirituality that permeates the lives of the traditional dancer. Through Jeffrey's art in photography, the destruction of the romantic attachment to the North American Indian has now begun. (T. Hill 1985: 4).

Die Fotografien von Edward S. Curtis aus der letzten Jahrhundertwende präsentiert Jeffrey Thomas in der Ausstellung INDIAN art/facts zusammen mit eigenen Werken. Ein Beispiel

Teil V – Stereotypen und Identität

sind die beiden Abbildungen KOYAWAIMA (GREY DAWN WALKING) A WALPI SNAKE PRIEST von Edward Curtis und die Fotografie seines Sohnes FBI (FULL BLOOD INDIAN) BEAR AT CHAMPLAIN MONUMENT (Abb. 141).

Die Dokumentarfotografie indigener Künstler bildet einen Gegenpol zu den diskriminierenden Stereotypen aus Hollywood und war in den letzten Jahren Gegenstand von Ausstellungen vor allem in Kanada.

"Where is the sense of what do you do with your life? How early does it go back? It is apparent to me that by the age of 3 years old, I was already dealing with stereotyping. I think that has been the predominant theme of my work. [...] even now I look at the TV screen and wonder how many people look at that even today and get that first image of what an Indian is? The Indian has being the bad guy. That has been my passion is to change that perception and so on – Indians aren't bad guys. That there is a lot more to it than what Hollywood has construct. How do you go about changing that? [...] That really has been the central focus of my life is finding a way to defeat that you can be critical of Hollywood Westerns and the Wild West Shows and all that. You can go back and do research. But what I felt I needed to do is provide an alternative to that. That is what my work does. It provides an alternative (J. Thomas, Gesprächsprotokoll 1996).

Dem stereotypen Überzeichnen begegnet Jeffrey Thomas in amerikanischen wie in kanadischen Großstädten, SCOUTING FOR INDIANS – CIGAR STORE INDIAN (Abb. 142) zeigt einen "Indianer" mit Federschmuck vor einem Tabakgeschäft.

"As a young Iroquoian man growing up in a city I felt invisible and I wanted to understand how one nourishes an Iroquoian identity in the dominant Anglo society. It was clear that the Anglo world had its own idea of what real Indians looked like; the type of Indian often seen in Hollywood movies, archival photographs and museum displays. But the reality I experienced on a daily basis did not conform to the notion of authentic Indianness. Through photography, my objective is to challenge Indian stereotypes and erase the sense of Aboriginal invisibility. Over the last five years my practice has expanded to include research and curatorial work with archival imagery of Aboriginal people. The invisibility I experienced in my youth stemmed from the absence of aboriginal history being taught in the classroom. My photographic practice provides me with a bridge to link the past with the present and disrupt the notion that real Indians live in the past" (J. Thomas 2001, Informationsblatt zur Ausstellung *Scouting For Indians*).

Historische und rezente Fotografie in der Gegenüberstellung zeigen die Sichtweisen der Fotografen hinter der Kamera. So wie die frühen Portraits "gestellte Bilder" waren, werden auch von indigenen Künstlern Situationen vor der Kamera in Szene gesetzt.

Teil V – Stereotypen und Identität

“I started thinking about image-making and representations of women. There were very few women artists, and the representation of women they were portraying were pow-wow images [...] we as Indian people [...] must start portraying the world we see and experience it” (Niro in *Earth Visions* 1995).

Shelley Niro setzt sich in ihren Werken mit den unterschiedlichen Sichtweisen der Menschen auseinander, den Stereotypen gegenüber der indianischen Bevölkerung und der eigenen Lebenserfahrung als Künstlerin und Angehörige der Mohawk. Die inszenierten und teils handkolorierten Fotografien deuten eingeübte Sehweisen um, eröffnen humorvoll neue Perspektiven. Das oft problematische Zusammenleben in der Reservation thematisiert sie in ihren Filmen, vor allem visualisiert sie emotionale Positionen irokesischer Frauen. Schauspielerisch lässt sie die selbstbewusstesten Laiendarsteller vor der Kamera agieren oder stellt sich selbst in Pose.

“Self-image has become an important mechanism for contemporary native people. We have to look at ourselves and others around us to appreciate our values and acknowledge the value we place on each other” (Niro in Burns 1991).

Als Selbstportraits inszeniert Shelley Niro humorvolle Parallelen zu weithin bekannten Fotografien der Medienwelt (Abb. 143). In diesen Persiflagen weist sie den Werken neue Bedeutungen zu, verändert ihre Aussage oft in das Gegenteil, kreiert subversive Montagen. So stellt sie sich selbst als Elvis Presley und Marilyn Monroe dar. Die blonde Perücke der Medienikone, das weiße, flatternde Kleid und ihre Haltung zitieren das Original, aber sichtbar sind Attribute hinzugefügt: ein Ventilator hält den weiten Rock in Bewegung, Shelley Niro trägt ihre Brille. Sie verleiht der Pose Lebensfreude und Witz ohne vordergründig erotische Note: "Ich bin attraktiv auf meine Weise, kann andere Identitäten annehmen, aber ich bleibe immer ich selbst. Und ich habe Spaß an Verkleidungen" (Niro, Gesprächsprotokoll 2002).

“In my work I am conscious of contemporary living, and thought, but I am also aware of history – lost and re-invented. Western icons are a part of everyone's life but we all come to realize these icons from different perspectives. As seen in 500 YEAR ITCH Marilyn is compared to 'Mother' and reflects on the artist becoming a triangle of social and historical dilemma, feminist discourse” (Niro 1993).

“She rejects stereotypical characterizations of Native Americans and reinvents herself in accordance with Native American ways of knowing and understanding the world. The work of Shelley Niro addresses the issue of Native American identity in innovative, powerful and sometimes humorous ways. Much of her work is self-representative and autobiographical” (Zywotchenko 1997).

Unterschiedliche Perspektiven der Wahrnehmung stehen in der fünfteiligen Fotoinstallation

Teil V – Stereotypen und Identität

THE AWESOME BEAUTY OF THE WORLD (Abb. 144) nebeneinander. Stereotype kennzeichnen die Sicht von außen: Zwei Spielzeugindianer, ein Lampenfuß mit drei federgeschmückten Indianern, ein Portrait von Sitting Bull in einem irokesischen Nadelkissen, die Replik des ersten Staatswappens von Massachusetts, das einem Indianer die Worte "Come over and help us" in den Mund legt, sowie das klassische Symbol des "End of the Trails". Der persönliche Blick beschreibt in der mittleren Ebene die wirklichen Menschen, die ihr nahe stehen: Jody Hill und Maggie Abel, Shelleys Mutter und Tochter, eine befreundete Künstlerin, eine Freundin und ihre Tochter. Die dokumentarische Fotografie in der unteren Ebene zeigt Detailaufnahmen von Bäumen, das Ufer des Grand River, im Zentrum einen Schildkrötenpanzer mit einem herzförmigen Stein, dem Verweis auf die Bindung der Menschen an "Turtle Island".

Greg Hill sieht in den stereotypen Vorstellungen über Charakter und Erscheinungsbild des "typischen Indianers" ein Hindernis für vorurteilsfreien und toleranten Umgang zwischen den Kulturen. Die Entwicklung der eigenen Persönlichkeit, das Herausbilden individueller Fähigkeiten offenbart einen Weg diese Barriere zu brechen, erklärt er.

"If you are dealing with stereotypical physical appearance [...] I'm more often mistaken as Hispanic than probably anything else. So it becomes [...] much more important to really be somebody. Therefore I choose to be a member of my own specific cultural group, and I choose to be very good at it, or whatever I presume 'being good at it' is. [...] I think part of that whole movement is to be seen, to be visible. To let people know that you're out there. 'I am here and I am a special individual. I'm a specific sort of individual.' I'm inclined to think that's an important part of Aboriginal culture, I guess. The thing is that we are members and participants of a culture that quite often was very individualistic. Not to the point that you could do whatever you were pleased to, but the thing is that everybody had an identity" (G. Hill, Gesprächsprotokoll 1997).

Alex Jacobs leitet die negativen stereotypen Bilder über nordamerikanische Indianer im Bewusstsein der Europäer von frühen bildlichen Darstellungen ab, die nach Beschreibungen von Kolumbus entstanden; schon in diesen Kupferstichen sei die Grundlage für sich verfestigende Klischees geschaffen worden, die später von der indigenen Bevölkerung selbst übernommen wurden.

"People try to be sensitive, but I just think that they don't know enough about their own history, [...] their own Native cultures [...] When you look at an Indian in a design or an advertisement, it goes right to your brain. You see it and it goes into these pathways, into your brain and into your mind and these are established pathways now [...] that is the territory of the stereotype [...] it's already established in your brain. [...] it's all everybody's background and education and a lot of that is

wrong. [...] And when you talk about how long [...] it's not just to last one hundred years in the TV or modern age, it's 500 years, ever since Columbus came back. [...] It became became all wrong and twisted, for 500 years, ever since" (A. Jacobs, Interview 1998).

Verbal wendet sich Alex Jacobs gegen ein stereotypes Indianerbild, aber er nutzt selbst Stereotypen: Indem er sich in "typisch indianischer" Lederkleidung zeigt, erlangt er Aufmerksamkeit. Mit diesem "Idealbild" betreibt er Marketing für seine Werke, begründet er sein Auftreten vor deutschem Publikum (A. Jacobs, Gesprächsprotokoll 1998).

3. Büffel, Pferd und Feder ...

Individuelle Persönlichkeit und Kreativität haben die irokesischen Künstler ausgebildet, die sich entschieden, im Westen des Kontinents zu leben, in großer Distanz zu den irokesischen Gemeinschaften im Osten. Sie haben Gemeinsamkeiten in ihren persönlichen Voraussetzungen. Edward Burnam, Richard Glazer Danay und George Longfish stammen von Mohawk über die väterliche Linie ab, sie absolvierten eine künstlerische Ausbildung an Hochschulen, ihre Frauen sind "weiße" Amerikanerinnen. Sie waren nicht in das soziale Netz der Verwandtschaftsgruppe eingebunden; es fiel ihnen deshalb leichter, sich nach ihrem Studium gegen die Rückkehr in die Reservationen zu entscheiden. Innertribale Vereinbarungen und Regeln traditioneller Ratsmitglieder betrafen ihre Arbeit nicht, solange sie nicht im direkten Kontakt mit den irokesischen Gemeinschaften arbeiteten. Doch wenn sie sich als "Indianer" zu erkennen gaben, waren auch sie schematischen Vorstellungen ausgesetzt. Sie haben sich folglich mit diesen Stereotypen befasst und zu einem wesentlichen Element ihrer Arbeit gemacht.

Als Lehrer an Universitäten werden sie im Bereich Native American Studies anerkannt, unterliegen jedoch in der Fachrichtung Kunst oft der ethnischen Stigmatisierung. Ihre Werke finden als "Indian Art" einerseits Anerkennung, die Anforderung von Galeristen nach "typisch indianischer Kunst" steht jedoch im Widerspruch zu ihrer künstlerischen Überzeugung.

Richard Glazer Danay wie auch George Longfish und Edward Burnam arbeiten vorwiegend im Themenbereich panindianischer Inhalte, vermitteln kulturell übergreifende Informationen und Denkansätze. Gesellschaftskritische Aspekte kennzeichnen Arbeiten von Glazer Danay und Longfish seit ihrem Studium, beeinflusst von Pop Art und AIM (American Indian Movement). Werke, die in Verbindung zu ihrer irokesischen Herkunft stehen, zeigen individuelle Bezüge zur eigenen Biografie und Familie (Burnam, Longfish) oder der Arbeit

Teil V – Stereotypen und Identität

als Stahlarbeiter (Glazer Danay). Edward Burnam setzt sich mit "typischen", allgemeinen indigenen Symbolen auseinander. Für George Longfish stehen die persönliche Biografie als Indianer und seine Spiritualität im Mittelpunkt der Arbeit; er ist dem Land der Ahnen spirituell verbunden und betrachtet seine Kunst als ein bildliches Protokoll des Überlebenswillens der indigenen Bevölkerung. Auch Richard Glazer Danay hat sich nach sozialkritischen Bildern und Objekten der 80er Jahre vornehmlich der Malerei und Themen des spirituellen Raums zugewandt.

George Longfish setzt sich in einem Selbstportrait mit Stereotypen auseinander, die sein eigenes Leben betreffen. Im Eingangsbereich seines Hauses in Davis hängt das großformatige Triptychon SELFPORTRAIT (Abb. 145). "Der kulturelle Hintergrund bildet für jeden Menschen das Fundament seines Selbstverständnisses", erklärt er und bezeichnet sein Werk als eine "ironische Lösung, eine Reaktion auf das Problem der Herkunft aus einer Mischehe und das Leben in zwei Welten": Die äußere linke Seite des Triptychons zeigt ein Schwarzweiß-Foto von Longfish als jungem Stahlarbeiter in Chicago, biografische Schlüsselbegriffe in roter Farbe überlagern seine Figur: 20th Century, Tribal, Seneca, Warrior, Artist, Healer. Auf der rechten Seite stehen über einem diffus gelblich getönten Bild eines Powwow-Tänzers in blauer Schrift: America, White Bread, Mom, Apple Pie, The American Dream, Zuordnungen zu dem weißen Erbe seitens der Mutter. Die Verpackung mit der Aufschrift "100% Natural Apple Sauce" in der Mitte stellt für George Longfish eine Allegorie für Halbblutindianer dar: Ein Apfel ist außen rot und innen weiß. Beide Teile vermischt, ergeben ein neues "Produkt", das mit "Progress" überschrieben ist (Longfish, Gesprächsprotokoll 1997).

"I am living in two worlds. On one side is myself living in the modern world in the city of Chicago. On the other side [...] I am rooted in traditional values. I happen to have been born Indian but I was raised in the city of Cicago. Sometimes my world is a dichotomy. I do not give answers – you have to come to the work and decide how to react to it. The word has become a part of my work. It was often obscure but if you really wanted to know, you had to begin to pull yourself into the artwork. For me it was putting enough information with the word to be able to create a picture which was like starting a sentence and then you had to finish it. In a painting or an artform you try to give enough, but then you leave enough so that people can bring their own information to the work itself" (Longfish, Interview 1997).

Stereotype zeigten sich auch in der Werbung, erläutert George Longfish sein Objekt INDIAN MOTORCYCLES (Abb. 146), "Indianer" sei hier als Synonym für Gewandtheit und Schnelligkeit zu sehen. Drei Werbeplaketten für Motorradwerbung ("Indian Chief – Power Plus", "Indian" und "Indian Motorcycles"), hat er in der Umrissform eines großen I (für Indianer) zusammen

gefügt. Das Motorrad ersetzte im Zuge der Technisierung das Pferd; für die Vermarktung der Technik wurden die Assoziationen genutzt, nach denen sich Indianer geschickt und geschwind überall im Land bewegen.

Schon zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn hat sich Richard Glazer Danay im Rahmen der Pop Art mit Stereotypen beschäftigt. Das Wechselspiel mit Klischeevorstellungen, seine Vorliebe für Ironie, Provokation und schrille sexuelle Darstellungen hatten ihn in den frühen Jahren als "Enfant Terrible" der Ausstellungen erscheinen lassen. Erscheinungen amerikanischer Vergnügungskultur aus Pappmaché und Kunststoff persiflierte er mit sozialkritischen Fantasieobjekten, bemalten Assemblagen aus Fundstücken. Dabei bediente er sich weit verbreiteter stereotyper Symbole: Spielzeugfiguren (Pferd, Büffel, Hund) und Plastikindianer bemalte er in seiner frühen Schaffensperiode und fügte sie in Assemblagen voller Anspielungen auf die rezente Gesellschaftspolitik ein. Stereotypen der Spielzeugindustrie verwandelte er in Bildträger einer Gegenwelt zu diskriminierenden oder romantisierenden Verallgemeinerungen "der Indianer". Er sieht im Büffel ein persönliches Pendant, das zu seinem Portrait gehört und ihn als Indianer kennzeichnet (Glazer Danay, Gesprächsprotokoll 1997).

Eines seiner "Letterpaintings" hat den Titel MY FAVORIT HOBBY. In dem in ein Ölgemälde übertragenen Brief eines Schülers (William T. Sherman) liest man:

"My favorite hobby is Indians. I like to read books about them very much. I collect books about them and also have plastic ones that I play with. Last summer my parents took us to where they live. It's called a reservation. We saw many Indians [sic] there. They danced and sang songs. My dad bought me a painting from a real Indian for thirteen dollars. It is hanging in my room. Indians are a fun hobby" (Kasprzycki et al. 1998: 39).

Mit der Assemblage CAVALRY HERO (Abb. 147) macht Richard Glazer Danay ironisch darauf aufmerksam, dass Indianer wie Plastikfiguren betrachtet werden, statisch und unveränderbar, dem realen Leben entzogen, verteufelt oder idealisiert, aber nicht als lebendige, gleichberechtigte Menschen betrachtet. Er korrigiert damit die Geschichtsschreibung in Lehrbüchern und erklärt Indianer zu Helden. Zugleich stellt er den Begriff des Heldentums durch die stereotypen Schablonen in Frage. Büffel und Pferde, Cowboys und Indianer sind als schwarze Silhouetten auf roten Farbgrund gemalt, in weiß gepunkteten Umrisslinien. Als Schattenrisse liegen die Figuren auf der roten Erde, Kämpfer mit Gewehren, in Meditationshaltung, liegend und in gelassener Ruhe (Michelangelos Adam zitierend). Eine schwarze Gestalt mit Stiefeln, Hut und Gewehr überschneidet die Spitze des flachen Winkels, der die rote Erde gegen blauem Himmel absetzt. Darüber erscheinen in weiß gepunkteten Linien

Teil V – Stereotypen und Identität

die Formen von Adler, Hund und Wolf wie Wolken im Himmel. Am unteren Bildrand, unter Silhouetten von Donnervögeln und Coca Cola-Flaschen, ist auf vier weißen Handflächen mit je einem der Buchstaben HERO zu lesen; das O ist wie ein Logo gestaltet (I), aus einem I (für Indianer) mit Klammern umschlossen. Plastische Figuren von Indianern und Cowboys bilden einen goldenen Rahmen für seine Version eines Historienbildes.

HOLLYWOOD INDIAN (Abb. 148) ist eine bemalte Holzfigur, die den idealisierten Indianer verkörpert: Er bildet eine Einheit mit dem Reitpferd, den Arm hat er mit einem Tomahawk wie zum Kampf erhoben. Aber Pferd und Reiter sind ein Wolkengebilde, blau-silbern gemalt mit rot gefärbten Wolken, die an Lippen erinnern. Auf den Flanken des Tieres sind die Silhouette einer Stadt und eine nackte weiße Frau abgebildet, auf der anderen Seite ein Hund (eine Parallele zu Abb. 86) und eine auf ihn gerichtete Pistole, das Gegenstück zur Waffe des Kriegers. In den Vertiefungen der Bodenplatte hat der Künstler drei weitere weibliche Nackte dargestellt. Der dynamische Held und die in abwartender Haltungen sitzenden oder liegenden weißen Frauen sind sexuelle Wunschvorstellungen europäischer Rollenbilder. Der Krieger in Lendenschurz und Weste und sein Pferd, im Höhepunkt der Bewegung festgehalten, sind eine Traumvorstellung: ein "kraftvoller Naturbursche", wie ihn die immer gleichen Bilder Hollywoods in Filmsequenz zeigen. Das stereotype Bild "sexy weiße Frau sucht starken roten Mann" verkörpert auch das halbnackte BUFFALO GIRL WEARING JEANS (Abb. 149). Eine erotisch stilisierte weißhäutige Frau am Rande eines Swimmingpools tauscht mit der Stülpmaske eines Büffels ihre Identität und wird zu einem rot-weißen Mischwesen. In einer Aura von roten und gelben Energieströmen zwischen den roten Lippen zweier weiblicher Profile verbindet sich die weiße Frau mit dem Büffel. Die Aufschrift "Doe-Skin Potatoes" auf der Kunststofftüte im Maul des Tierkopfes stellt eine Parallele her zu DOE (U.S. Department of Energy); Energieströme gehen auch von der Sonnenkugel im Hintergrund sowie roten und gelben Buddhastatuen über den blau gemalten Kacheln aus.

Fantasien erotischer Verbindung zwischen Rot und Weiß karikierte Glazer Danay auch in einer Assemblage von 1984: Auf einer farbigen Büffelplastik ist eine nackte weiße Frau mit schwarzen Stiefeln und einer Schlange abgebildet, ihr gegenüber auf der anderen Seite prangen große rote Münder (vgl. Bolz/Peyer 1985: 108).

„Dass sich weiße Frauen in rote Indianer verlieben, das liest man doch in jedem Roman! Und [...] es stimmt, das sieht man bei mir und vielen anderen Indianern“ (Glazer Danay, Gesprächsprotokoll 1997).

Sexuelle Stereotypen werden vor allem über die Medien und die Filmindustrie vermittelt,

Teil V – Stereotypen und Identität

aber ihr Ursprung liegt weit zurück: Richard Hill macht Kolumbus' Beschreibungen seiner ersten Begegnungen mit den Eingeborenen für die sexuellen Fantasien von Europäern verantwortlich. Er habe die Nacktheit der Indianer mit den prüden Augen eines Europäers des Mittelalters beurteilt. Das Image der sich lustvoll zur Schau stellenden "Wilden" sei durch die sexuellen Fantasien der Männer, die ohne Frauen in den neuen Kontinent gekommen waren, begründet. Und es habe in der Vorstellung von freier Liebe bei den Romantikern ihre Fortsetzung gefunden (R. Hill, Gesprächsprotokoll 1996).

Unter der provokanten Fragestellung "Will the Real Indian Please Emerge?" kritisiert er, dass die in den 90er Jahren gewachsene Popularität von Indianerfilmen nicht dazu geführt hat, Stereotypen zu beseitigen, weil alle Produktionen aus der Sicht von Weißen hergestellt wurden. Eine indigene Perspektive verhindere allerdings nicht unbedingt Stereotypen, häufig tragen Indianer selbst zu deren Verbreitung bei, bedauert er.

"And as history has shown us, when it comes to expressing Indian realities, it is rare that those eyes see clearly what is in front of them" (R. Hill 1991: 14).

"Within the thousands of Hollywood films of the past and present, Indians are painted as an obstacle to progress and become heroes only in death. The depiction may never change as long as scripts are written by others and there's no guarantees with Indian writers – not until producers are willing to allow images that reflect our own experiences" (R. Hill 1996: 18).

Irokesische Künstler sehen den Zwiespalt, in dem sie arbeiten, wenn sie selbst mit stereotypischen Elementen umgehen; sie setzen, wie Richard Glazer Danay konstatiert, beim Betrachter Differenzierungsvermögen und Humor voraus. "Man muss zwischen den Zeilen lesen können" und Vorkenntnisse haben, "diese Voraussetzung gilt aber für Werke anderer Künstler weltweit" (Glazer Danay, Gesprächsprotokoll 1997).

In großer Variationsbreite verwenden irokesische Künstler die allgemeinen Symbole "Büffel" und "Feder" als Zeichen indigenen Ursprungs in ihren Werken. Peter Jemison weist in einem frühen Werk – UNTITLED (Abb. 150) – auf die drohende Ausrottung der Tiere mit der Darstellung einer Büffelmutter und ihrem Nachwuchs. Er stellt den Büffel gleichzeitig als bedrohte Tierart und als Symbol der – ebenfalls bedrohten – Indianer Nordamerikas dar. Das Portrait einer Büffelmutter mit ihren zwei Jungen ist in der Musterung von Quilts gestaltet. Die weißen Wolken im Hintergrund stammen aus dem Design der Töpferei des Südwestens. In der Vermischung von Stilelementen werden panindianische Strömungen und der Kontrast zwischen Tradition und Zukunft visualisiert.

In der Collage BUFFALO ROAD III – CHOICE (Abb. 151) zitiert er konkrete Beispiele, ver-

Teil V – Stereotypen und Identität

bindet Vergangenheit und Gegenwart, Büffel und Landschaft in exemplarischen Bildausschnitten.

"Sometimes I use things that are "pan-Indian" [...] like [...] the buffalo. For many people, the buffalo represents both the buffalo itself, but also Indian people. There is a pretty much immediate association between us and them. Honestly, the true people who use the buffalo are the people of the plains. But, when I use the buffalo, it is to mean an Indian universe. And it is even more specifically to represent a specific experience" (Jemison, Interview 1997).

Die Farbstiftzeichnung ist mit ca. 40% vergrößerten Kopien und Fotografien überklebt, die einzelnen Bildern sind übermalt. Für alle Präsidenten der USA (die von den Seneca Town Destroyer genannt werden) steht Bush. Typische Eindrücke von der Reservation sind die Staatspolizei an der Grenze und ein junger Mohawk-Krieger, der das Land und die Rechte verteidigt. Der "Marlboro Man" und die Pioniersfamilien, die den Westen erobern, verkörpern die Kolonisatoren, das "westliche Element". Zur "Wahl" steht die Entscheidung zwischen Kommerz und traditionellen Werten: Tankstellen und Kasinos zu bauen und damit das schnelle Geld zu verdienen, gegenüber Familie, Klan, Kommunität und deren gesunder Entwicklung. (Jemison, Gesprächsprotokoll 1997).

Zwei Gemälde von Harald Gesso Thomas, RETURNING SPIRIT (Abb. 152) und EAGLE (Abb. 153), zeigen als visionäre Himmelsgestalten Büffel mit transparenten Landschaftsbildern und die Silhouetten eines Adlers, der vor dem Licht des Mondes zum Arm eines Indianers fliegt: Figuren aus Erinnerungen und Träumen, nur eine Feder ist als reales Abbild wiedergegeben.

Weil Stereotypisierungen sie in ihrer Kreativität hindern, Galeristen und Käufer aber nach typischen, traditionellen "indianischen" Zeichen und Abbildungen verlangen, verwenden Künstler bewusst Symbole ihrer tribalen Herkunft. Dabei wird die Feder, als Sinnbild für "Indianer", vorwiegend in Trivialobjekten, Gebrauchsartikeln und im Kunsthandwerk angewendet. In Zeichnungen und Druckgrafik begegnet man diesem Symbol in unzähligen Variationen. Drei Beispiele aus dem breiten Spektrum innerhalb der bildenden Kunst veranschaulichen Denkansätze von Künstlern.

Angstpsychosen während der Auseinandersetzungen in Oka verarbeitete Joe David in einer Assemblage THE SHIELD (Abb. 154). Ein gemaltes Schutzschild wird zum gesichtslosen Portrait, mit Plastikbändern wie Stacheldraht über Haaren aus rotem Stoff, Rosshaar und zwei großen Federn. Repräsentativ für die 500 Nationen stellt SHIELD einen gesichtslosen Indianer dar, gefangen in den Ängsten der eigenen Person.

Edward Burnam variiert das panindianische Symbol der Feder in dem großformatigen

Teil V – Stereotypen und Identität

Deckblatt seines Künstlerbuches EAGLE FEATHER "AWEKI" (Abb. 155) vom realen Objekt zur leeren Umrissform. Es bleibt dem Betrachter überlassen, die leeren Formen gedanklich zu füllen. Informationen und Anregungen zur Auseinandersetzung mit dem typischen Bild von "Indianern" sind im Innern des Werkes zusammen gestellt.

In der Assemblage GOD IS IN ALL RELIGIONS (Abb. 156) von Peter Sarabella wird Christus zum Messias der Indianer. Vier gemalte und acht plastische, gefärbte Federn sind konzentrisch um ein Kruzifix geordnet, gleich den zwölf Aposteln. Der Künstler verarbeitet in diesem Werk seine katholische Erziehung und Herkunft als Mohawk mit seinem weißen Erbe seitens der italienischen Mutter (Sarabella, Gesprächprotokoll 1995).

"If art is the chemistry of light, and light is the essence of spirituality, then my work reflects the manipulation of that spiritual light in order to reconcile my earthly predicament of having the blood of the "conqueror" and the "conquered" flowing through my veins. My Mohawk ancestors and my European ancestors in their ethereal existence are of one light. And it is that very light of which I struggle with each piece to reflect" (Sarabella, 1994).

TEIL VI – "WE ARE LIVING IN TWO WORLDS"¹

Kunst und Identität

Als Grenzgänger zwischen der "roten " und "weißen" Welt, dem Leben innerhalb und außerhalb der Reservationen und im Konflikt von Kunst und Kommerz suchen indianische Künstler im Zeitalter der Globalisierung eine persönliche Verortung, ihre Identität. Kunst ist Ausdruck sowohl individueller als auch kollektiver indianischer Identität geworden. Im Lebenslauf vieler Künstler hat der künstlerische Schaffensprozess zudem therapeutische Bedeutung und bestimmt ihre Biografien. Veränderte Lebensbedingungen durch die künstlerische Ausbildung, Förderungen und Weiterbildung und ein allmählich wachsendes panindianisches Netzwerk haben neue Chancen entstehen lassen für berufliche Entfaltung im kulturellen Bereich.

1. Kunsthandwerk und Kunst als ökonomische Basis und kulturelle Notwendigkeit

Die rezente Produktion von Kunsthandwerk und Kunst stellt essentielle Werte dar, weil damit eine ökonomische Basis geschaffen und Selbstbewusstsein gefördert wird. Das ist für den einzelnen Menschen wie für die irokesische Gesellschaft insgesamt identitätsbildend. Grundlagen für das Entstehen von Kunsthandwerk und Kunst wurden in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts gelegt, als in Folge der Weltwirtschaftskrise das Kunstgewerbe in den Reservationen der USA gefördert wurde. Die Wiederbelebung traditionellen Handwerks setzte die künstlerische Weiterentwicklung in Gang. Das Rochester Museum begründete 1935 unter der Leitung von Arthur C. Parker mit einem sechs Jahre dauernden Förderprogramm eine Revitalisierung des Kunstschaffens der Seneca. Parker, selbst ein Seneca, betreute das Programm, in dem Handwerker und Künstler der Tonawanda- und der Cattaraugus-Reservationen aufgefordert waren, künstlerische Produktionsweisen ihrer Vorfahren neu zu beleben. 24 Senecas schufen mehrere tausend Objekte aus Holz, Metall, Horn, Knochen und Textilien. Ernest Smith stellte im Rahmen dieses Projektes zwischen 1935 und 1941 über 240 Gemälde in Aquarell, Tempera und Öl her.

¹ George Longfish

Teil VI – Kunst und Identität

"My only wish and hope is that, in my little way – I can record and perpetuate in pictures the stories, beliefs, and culture of a changing and almost forgotten people" (E. Smith 1973, Interview, Informationsblatt im RMSC).

"I know Ernie learnt watercolor painting from a non-Indian artist. But the images he chose were images he was aware of from his own immediate surroundings. To some extent I think he was also influenced by Arthur Parker. Parker suggesting themes, giving him ideas, commissioning certain pieces maybe. On the other hand, of course, there were people who were re-doing things which had been made and lost. Things which burned up in a fire and they redid them. And so they recovered in the process, the technology, the technique to make something. And then there were people who created clothing, wooden things and they made them again, and in that process they also became more skilful at their carving. They were good carvers [...] they became more skilful as they could give more time to it, and the pieces [...] at Rochester which fascinate me most are the wooden sculptures of the men in various activities" (Jemison, Interview 1996).

Der Erfolg des Förderprogramms und die im Rochester Museum ausgestellten Werke, die im Rahmen dieses Projektes entstanden waren, regten eine Wiederbelebung des Kunsthandwerks in den Reservationen an. Die Menschen erkannten den persönlichen Nutzen und das wirtschaftliche Potential, das sie aus ihren eigenen Fähigkeiten schöpfen konnten. Kulturelle, ökonomische und spirituelle Notwendigkeit führt im indigenen Nordamerika unweigerlich zur Kunst, äußerte Jemison in einem Gespräch beim Aufbau seiner Installation I AM WIPING AWAY THE TEARS in seinem Atelier im Jahr 2002. "Seien es 'Urban Indians' oder 'Rural Indians', Dilettanten, technische Meister oder kreative Autodidakten und Künstler verschiedener Generationen – Irokesen betätigen sich gern schöpferisch. Bestätigung finden sie in der Anerkennung ihrer Arbeit bei der indigenen Bevölkerung, den Galeristen und Künstlern und natürlich dem wirtschaftlichen Erfolg. Museen, Kulturzentren wie die historische Stätte Ganondagan, Powwows und Festivals bieten ein Forum für die Präsentation und machen sie der Öffentlichkeit zugänglich. Tänze und Musik bilden einen gemeinsamen Erlebnisrahmen. In den Kunstwerken werden die individuellen Vorstellungen der Künstler sichtbar. Kinder wachsen im kulturellen Umfeld mit den künstlerischen Produkten als Vorbildern auf, die zur Nachahmung anregen. In Bildern, Design und Gebrauchsgegenständen lernen sie irokesische Muster kennen und können diese selbst vielseitig weiterentwickeln. Kunstwerke, die Mythen und Legenden visualisieren, vermitteln traditionelles Wissen in zeitgenössischer Bildsprache. Sie sind anschauliche Beweise für das Fortleben der irokesischen Kultur und Eigenständigkeit. Das kreative Potential ist ein Gegengewicht zur parallel laufenden Entwicklung in den Reservationen, wo sich Irokesen an einem Gewinnstreben orientieren, das gegen

gemeinnützige Interessen zur Genehmigung von Kasinos führt“ (Jemison, Gesprächsprotokoll 2002).

Die rezente Korbflechterei und Applikationstechniken mit Glasperlen zeigen die Aktualität des tradierten Handwerks. Heute finden auch asiatische Glasperlen, Pailletten und Kunststoffmaterialien Verwendung. In den vergangenen Jahrhunderten hatten irokesische Frauen mit dem Verkauf ihrer Produkte wesentlich zum Einkommen der Familien beigetragen. Glasperlenapplikation hatte besonders für die Tuscarora ökonomische und kulturelle Bedeutung. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden die nahe der Reservation gelegenen Niagara-Fälle eine viel besuchte Touristenattraktion. Durch geschickte Verhandlungen hatten die Frauen erreicht, dass sie ihre Waren dort zum Kauf anbieten konnten. Dadurch sicherten sie die Existenzgrundlage für ihre Familien und sorgten für den Erhalt der Muster, Zeichen und Symbole. Sie förderten mit ihrer Tätigkeit gleichzeitig die zeitgemäße Weiterentwicklung dieser Technik. Als lebendige Tradition erachtet, wird sie heute an die Kinder weitergegeben. Dabei werden auch neue Gestaltungsideen in das Repertoire aufgenommen.

“The beadwork we developed had a kind of synthesis of our cultural ideas and also appealed to the Victorian eye. At the same time, it created a woman's economy, of which they were in charge. It kept families together and helped my people in transition from a dependence on agriculture to working in industry. Today, the beadwork scene is a source of cultural continuity and pride. We would not have been able to do that if we didn't have the location at the rim of this great wonder” (Rickard in McMaster 1994: 126).

Mary Adams aus Akwesasne beispielsweise 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 Basket-making. 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 (Videoaufzeichnung der Autorin, Juli 2002). Der hohe Verkaufswert traditionell hergestellter Körbe hat dazu geführt, dass inzwischen auch Männer dieses Handwerk ausüben.

In Anlehnung an die Erfolge der Inuit in der Bildhauerei und Schnitzkunst etablierte sich auch im Osten Nordamerikas die Steinbildnerei. Einige Künstler haben dieses Handwerk in den 70er Jahren zur Blüte gebracht. In Horn- und Steinschnitztechnik entwickelten sie – meist autodidaktisch – außergewöhnliche Fertigkeiten. In den Skulpturen zur irokesischen Mythologie zeigt sich Joseph Jacobs meisterhafte Begabung; die Werke sind auf hohem Preisniveau im Kunsthandel sehr begehrt.

“A lot of artists do their work real fast and they can do maybe three, four a day [...] My pieces, they take a long time and I can't afford to leave them and give them on consignment and then wait to get paid. So that is one of the reasons why I got established that I don't go on consignment in galleries” (J. Jacobs Interview, 1996).

Hohe Preise auf dem Kunstmarkt begrenzen die Käuferschicht, auch in den Reservationen. Gleichzeitig bilden sie einen Anreiz für andere Künstler, sich an Trends zu orientieren.

“What I've done with my art is make it acceptable amongst my own people first and then the general public is secondary. It's what I want to do and I'm not being dictated to by convention. That's what I think art should be. [...]. What is happening now is that art is becoming a commodity [...] where you might as well sell stocks on a sculpture [...] and people see what's selling, especially the younger artists. They'll see something like an Alan Houser and they'll take that style and adopt it because it sells, and they can sell it cheaper. It's okay if they use that as a means to an end, where they develop into their own style. But generally that doesn't happen. They go back to stereotyping yourself and you're stuck; you can't get out of it. You try to change your art and people say 'How come you're not doing that again? What are you doing this for?' You have to give yourself room to grow. Being here on the reservation, with my low overheads, I can do that” (Jones, Interview 1996).

Tom Huff ist sich des Konfliktes zwischen seinen eigenen Ansprüchen und der Realität sehr bewusst. 'Billige Trophäen' will er nicht herstellen, um seinen Ruf als Künstler nicht zu verlieren, doch seine Steinskulpturen finden nur begrenzt Käufer. "Ich könnte mir meine eigenen Skulpturen nicht leisten, sie sind zu teuer. Die eigenen Leute in der Reservation, die viel Geld verdient haben, kaufen die Werke auch nicht; sie haben daran überhaupt kein

Interesse. Aber vielleicht beginnen sie damit, wenn sie ihre eigene Identität besser verstehen. Diese Leute geben wirklich gar nichts in die Gemeinschaft zurück!“ (Huff, Gesprächsprotokoll 1996).

Wirtschaftliche Unsicherheit zwingt manche Künstler dazu, eher reproduktiv für den Kunstmarkt als eigenständig kreativ zu arbeiten. Auch problematische Familienbeziehungen, eingeschränkte Arbeitsbedingungen und eigene Versagensängste bilden ein Konfliktpotential, das sie veranlasst, den Forderungen von Galeristen nach traditionellen Themen und Techniken zu entsprechen.

“A lot of people will see the standard artwork, say from the Plains, of the Indian on the horseback all the time, the pan-Indian stereotype [...] that's what I was getting away from, so I also found the younger people [...] my age group and younger, enjoyed the artwork because there was a lot of humor in it [...] and it did influence some of them as well [...] but then reality hits and you have to try to sell your artwork. I somewhat let sales kind of influence my work in some ways [...] where I do more conventional things so that I know it's going to be more saleable. In some ways, it's good and it's bad. If I were independently wealthy I wouldn't be doing a lot of that stuff” (Waterman, Interview 1996).

Nur wenige Künstler können ausschließlich durch den Verkauf ihrer Werke den Lebensunterhalt bestreiten. Carson Waterman, der über zwanzig Jahre einen selbständigen Kunsthandel mit Gemälden, Zeichnungen und Druckgrafiken betrieb, hatte trotz umfangreicher öffentlicher Aufträge schwindende Einnahmen. Die Sorge um die Existenzgrundlage seiner Familie bewog ihn 2001 zur Eröffnung eines Zigarettenhandels. Damit, bemerkte er zynisch, sei sehr viel schneller und einfacher Geld zu verdienen. Waterman hat während seiner Berufslaufbahn einfallreich Nischen und vielfältige Aktionsfelder gesucht, um von der Kunst leben zu können. Seine Werke wurden von namhaften Museen angekauft. Doch allein mit der Kunst ist seine Familien- und Alterssicherung heute nicht mehr möglich. Die Tochter geht zur Schule und möchte studieren, das Wohnhaus und das Studio sind zu erhalten, "da reichen Kürbis, Mais und Bohne allein nicht mehr aus" (Waterman, Gesprächsprotokoll 2002).

Peter Jones bezieht sein Einkommen ausschließlich durch seine künstlerische Arbeit, für die Sicherung der Alltagsausgaben sorgt aber zusätzlich seine Frau. Edward Burnam, Richard Glazer, George Longfish und Jolene Rickard arbeiten als Künstler mit festen Universitätsgehältern.

Irokesische Künstler im Osten des Kontinents sind einer eher konservativen Grundhaltung verpflichtet. Mit der Wahrung überlieferter Werte sind sie den "Traditionalisten" in den Reservationen näher als den gegenüber westlichen Einflüssen aufgeschlossenen

"Modernisten". Über umfangreiche finanzielle Mittel verfügen aber vorwiegend diejenigen Irokesen, die am Zigarettenhandel, an den Tankstellen und in den Casinos beteiligt sind, "modern" eher als traditionsgebunden denkend. Ihr Interesse liegt in einer Marktorientierung jenseits traditioneller Einschränkungen, selten im Bereich zeitgenössischer Kunst, bedauert Tom Huff.

"Sie sind in der Regel keine Kunstinteressenten. Warum sollten sie Künstler unterstützen oder Werke erwerben, die ihre Vorstellungen von uneingeschränkter Gewinnmaximierung konterkarieren? Nur für die stammeseigenen Kulturzentren oder Museen im Kasino werden Werke angekauft" (Huff, Gesprächsprotokoll 1996).

Wie im gesamten Kunstbetrieb suchen irokesische Künstler die Anerkennung sowohl innerhalb der Reservationen als auch außerhalb bei lokalen und internationalen Interessengruppen. Das Publikum bevorzugt allgemein verständliche Motive: Mit dem Entstehen des Kunstmarktes im Westen der USA wurden Büffel und Federn zum panindianischen Symbol, das sich auch im Nordosten verbreitete. Entzifferbare Zeichen und leicht erkennbare Themen zu Menschen, Tieren und zur Natur erleichtern den Zugang zu Bildwerken und steigern den Anreiz zum Erwerb. Was bekannt ist, dient als Identifikationsmuster. Verschlüsselte Inhalte und zunehmende Komplexität erfordern genaue Kenntnisse, was den Kreis von potentiellen Käufern verringert.

Jenseits des Marktwertes sind jedoch für viele Künstler selbst der Schaffensprozess und die kritische Auseinandersetzung mit dem Werk bedeutsam.

2. Kunst als individuelle Therapie

Biografien irokesischer Künstler belegen, dass der bildnerische Arbeitsprozess bei der Bewältigung von Konflikten helfen kann. Gegenüber Verunsicherungen, die Menschen in Kindheit und Adoleszenz durch zerrüttete Familienverhältnisse erlebt haben, bieten Kunstproduktion und persönliche Erfolge die Chance, eine emotionale Balance zu finden. Kontemplative Erfahrungen mit der Kunst können darüber hinaus psychische Barrieren lösen: Lebenskrisen, z.B. nach Kriegserfahrungen in Vietnam, Alkoholismus, Krankheit oder Trauer werden mit Hilfe schöpferischer Arbeit besiegt.

Arbeitslosigkeit und Berufsunfähigkeit bilden häufig den Anlass für künstlerische Produktion und können ganz neue Perspektiven eröffnen. Die Bedeutung von Kunst als individueller Therapie zeichnet nach Worten seines Sohnes Richard das Lebenswerk von

Stanley Hill aus. Nach schwerer Krankheit, die seine Laufbahn im Stahlhochbau beendete, beschäftigte er sich mit Stein- und Hornschnitzerei. Was er als Beschäftigungstherapie begonnen hatte, wurde in kurzer Zeit sein zweiter Beruf, in dem er autodidaktisch sehr erfolgreich und über die Grenzen Iroquoias hinaus anerkannt noch im hohen Alter arbeitet.

Auch Joseph Jacobs erlebte die überraschende Erfahrung, dass künstlerische Fähigkeiten nach einem schweren Unfall für sein weiteres Leben bestimmend wurden, ihm halfen eine lange Periode der Rekonvaleszenz zu überwinden.

“When I got started I didn't plan to be a sculptor, you know. It's just by a human accident I had [...] and never knew I had the ability, never even looked at art. Art was the furthest thing from my mind. When I got injured –I had a major surgery and while I was recuperating –I had tons of books and I got sick of reading books, and somebody brought this stone from High School, soapstone, and I did a fish and everybody was amazed at that fish I did. Because I made him jumping out of water and his fins and the water coming off his back, and everybody said 'Wow, who did that?' And just word got around and I kept doing that” (J. Jacobs, Interview 1996).

In ähnlicher Weise wie Stanley Hill und Joseph Jacobs fand Jeffrey M. Thomas seinen Weg zur Kunst. Infolge einer unfallbedingten Behinderung musste er neue berufliche Perspektiven finden. Er eignete sich im Eigenstudium fotografische Techniken an und arbeitet seitdem als Künstler und Kurator in Archiven an historischen Bilddokumenten.

Jeffrey Thomas fühlte sich als Kind nach der Scheidung seiner Eltern heimatlos. Die Frage nach seiner Identität als Indianer, Irokese, Onondaga in einer von Vorurteilen geprägten Umgebung bestimmte Jeffrey Thomas' Jugend. Den Verlust des Vaters suchte er mit der gefühlsmäßigen Verbindung zu seinem verstorbenen Großvater zu ersetzen. Er zweifelte nie daran, dazu zu gehören, wenn die alten Leute über Familie, Freunde und Nachbarn sprachen. Verwandtschaftliche Bindungen zur Six Nation Reserve verhalfen ihm zwar zu innerer Balance, er erlebte sich selbst jedoch als Außenseiter. Jeffrey Thomas' fotografische Spurensuche schafft eine Projektionsebene für die eigene Identität. Emotional verbunden mit dem Leben auf der Reservation, aber beruflich und privat verankert in der Großstadt als "Urban Indian", findet er Balance in seiner fotografischen Arbeit. Er betrachtet sich und die Kamera als Mittler zwischen der "roten" und "weißen" Welt (J. Thomas, Gesprächsprotokoll 1997).

“I've always found that it is very important to be identified as an Iroquoian photographer. [...] I think identity has always been a motivating factor in my work. But I would like to move away from that as the central focus and to do work that is something people normally wouldn't associate with an Iroquoian photographer. [...] I just want to make it important that my own identity as an Iroquoian person, is

out there. [...] Trying to comfort this world through photography. [...] You have to find a balance. It is not all Iroquoian based. I mean there are other realities of living in the city that are just as important. But you have to find the balance between the two" (J. Thomas, Interview, 1996).

Gemeinsam mit Jeffrey Thomas nimmt Greg Staats an Ausstellungen teil, auch er ist Fotograf. 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 tha." (Staats, Interview 1997).

Joey David, Mohawk aus Akwesasne, konnte eine Identitätskrise in seiner Arbeit als Künstler bewältigen. Sein Freund Roger Perkins half ihm, Versagensängste zu überwinden. Im Arbeitsprozess, bei der Suche nach einem eigenen Stil und ersten Erfolgen mit seiner Malerei konnte er zu sich selbst finden.

Teil VI – Kunst und Identität

“To artists identity is an important part of their work. I am always looking for better ways to express my identity and find myself through art. [...] The work itself is important to me because I can share a part of myself with another person that will then have respect for me and the culture that I belong to and also have understanding” (J. David, Interview 1997).

Obwohl die therapeutische Wirkung des künstlerischen Schaffensprozesses physische und psychische Probleme lindern oder gar lösen kann, weist sie jedoch nicht immer Wege aus Depressionen. Joseph David aus Kanehsatake betont, er habe bei den Auseinandersetzungen 1990 in Oka anfangs nicht zu Waffen greifen wollen, sei aber – von der eigenen Familie ermutigt und dem Verantwortungsbewusstsein geprägt – ein überzeugter Kämpfer geworden; mit den psychischen Folgen könne er jedoch nicht umgehen. Er hatte seine Werkzeuge zur Steinbearbeitung bewusst fortgeworfen; sie verkörperten den Verlust des von politischen Kämpfen unbelasteten Lebens.

“I'm blocked, I can't paint, I don't know what to do [...] with your family you have a hard time talking about whatever it is that you just don't want to divulge to them, or they can't handle sometimes, I've had that reaction from my ex-girlfriend and my family in what I'm trying to do in recovering from the crisis [...] Now I'm having that reaction from myself in painting a painting [...] that is about suicide. And I reached a certain point when I just didn't want to look at that painting any more or work anymore on it. [...] I've just tried to be [...] gentle and sensitive. But it's really tough when you're dealing with issues of dying, of killing, of racism that causes deep scars. Even some of the family issues which I've had to address recently [...] it is very deep and very hurting and I think I still wouldn't trade my sensitivity, even though it has led me to this place where I'm living alone – I wouldn't trade it for the world [...] Why do so many artists commit suicide? I think it has a lot to do with examination of life and having to be receptive enough to receive a lot of the messages that a lot of people don't allow themselves” (J. David, Interview 1997).

Sein Gedicht, das im Ausstellungskatalog *Indigena* veröffentlicht wurde, bestätigt seine Ängste:

The heroes in our midst
Go unseen, unheard
Therefore don't exist
The nature of the upset
Has me clawing desperately
At my inner being –
Now tattered shreds
Flapping wildly in a galeforce wind.

“Fight the Power”: a constant refrain,

Teil VI – Kunst und Identität

echoing in the hollow halls
of my mind; a rallying call for the tired and spent.
The arena of grand schemes, horrific strategies
The blank dispassionate stare
Taking me off, into the distance
We are the dried husks, the empty shells.
As Native, men, women, raped and sodomized –
Angry, yet...

So tired.

(Joseph Tehawehron David in McMaster and Martin 1992: 7)

Einen erfolgreichen Schritt einer "kollektiven Therapie" hat Jeffrey Thomas unternommen, als er 2002 in einer Ausstellung Archivfotografien aus Internatsschulen, den "Residential Schools" in Korrespondenz mit Portraits von Nachkommen zeigte. Im National Archive in Ottawa visualisierte er in Bildern, Texten und Installationen die Folgen der strengen, christlichen Regeln, denen die Kinder und Jugendlichen indianischer Herkunft ausgesetzt waren. Sie wurden bestraft, wenn sie nicht englisch sprachen, Geborgenheit und freundliche Zuneigung spürten sie nur selten. Zurück bei ihren Familien konnten sie sich nicht mehr in ihrer Muttersprache verständigen und waren häufig unfähig, sich in die sozialen Strukturen einzufügen.

Noch heute leidet die ältere Generation unter den Folgen dieser Vergangenheit. Die Bilder der Ausstellung führten bei vielen Menschen dazu, dass sie sich über das erlittene Unrecht unterhielten. Die Medien griffen das Thema auf, Jugendliche befragten ihre Eltern und Großeltern, in der Reservation am Grand River inszenierte eine Theatergruppe ein Schauspiel. Thomas hat mit der Präsentation der Fotografien einzelne Personen und ihr Schicksal dokumentiert, historische Zusammenhänge transparent und der Öffentlichkeit bekannt gemacht und damit zur Auseinandersetzung mit einem Trauma in der indigenen Geschichte beigetragen.

Die Bedeutung von Kunst für die Entwicklung des Selbstbewusstseins, so erklärt Peter Jemison, resultiere aus den persönlichen Erfahrungen vieler seiner Künstlerfreunde. Die kreative Arbeit half ihnen, Lebenskrisen zu meistern; später waren sie als Lehrer und Kuratoren tätig und wurden engagierte Mitglieder in ihren Gemeinschaften.

"Es waren kleine Schritte, doch sie führten zur Selbstfindung. Künstlerisches und gesellschaftliches Engagement fördert das eigene und das kollektive Selbstbewusstsein. Alle, die daran beteiligt sind, stärken die Gemeinschaft. Das begann mit

den Aquarellen von Ernest Smith, der das Alltagsleben der Seneca in den 30er Jahren portraitierte, und setzte sich fort mit den indigenen Fotografen, die eine Gegenwelt zu den fatalen Stereotypisierungen der Hollywoodfilme und der Romanisierung als 'edle Wilde' abbildeten. Die individuelle indigene Persönlichkeit wurde thematisiert, gewann an Bedeutung und trägt damit zum kollektiven Selbstbewusstsein bei“ (Jemison, Gesprächsprotokoll 2002).

3. Kunst und individuelle Identität

Im Vorwort zum Ausstellungskatalog *Indigena* beschreibt Gerald McMaster den oft schmerzlichen Weg von verlorener Identität, intensiver Suche nach Wesenseinheit und schließlich der Freude über die Entdeckung des indigenen Erbes, die eine grundlegende Erfahrung der an dieser Ausstellung beteiligten Künstler war (McMasters und Martin 1992: 18). Bestätigung findet diese Aussage in nahezu allen Interviews der vorliegenden Forschungsarbeit. Von der individuellen Notwendigkeit, eine eigene Sprache zu finden und innerer Isolation zu entkommen wie bei Joe David (Stonecarver) bis zu umfassenden kulturellen Aktivitäten in den Gemeinschaften, dem internationalen Engagement von Richard Hill, Jolene Rickard oder Peter Jemison sowie Lehrtätigkeit an Universitäten, wie sie Edward Burnam, Richard Glazer Danay, Richard Hill, George Longfish und Jolene Rickard durchführen, werden Lebenssichten irokesischer Künstler deutlich. Ihre individuelle Identität fanden sie über den Prozess des Kunstschaffens. Die Parameter dieser Entwicklung sind vielseitig.

So kommentiert Richard Hill die Frage nach individueller Identität mit dem Hinweis, die Identität als Native American stehe im Mittelpunkt der Arbeit der Künstler, die sich ihrer indigenen Herkunft bewusst sind. Dies träfe sowohl auf diejenigen zu, die zufällig Künstler seien, wie auch auf die Künstler, die zufällig "Indianer" seien (R. Hill, Gesprächsprotokoll 1996).

Oder die Bestätigung der indigenen Identität geschieht mit der Reaktivierung traditioneller Formensprache. So sieht Roger Perkins in den Ornamenten der Gefäßkeramik eigene Muster seines Klans, äußert aber gleichzeitig, dass die Bedeutung der Muster nicht überliefert ist. Allein die Fundstätte der Tonscherben reichen seiner Ansicht aus, historische Bezüge herzustellen.

“I can do all Bear Clan designs in pots [...] they are all my relatives, my direct descendants: bear clan Mohawk people. So that is being able to reach far back to your own roots. Almost directly to your great, great, great, great, grandparents. I think there are not many people that can do that [...] That's so important, to know

your identity. You have much more strength, it gives you self-confidence; [it] gives me a lot of strength knowing where I come from and where my ancestors were living and what they were doing, even a thousand years ago. It makes me feel strong to know that, to realize that. I think, what I am doing with pottery is letting everyone else realize what I am doing, too. If I can explain to everyone, educate everyone what I am doing: The feelings, everything I am talking about right now; I let them all know. It would definitely help them try to figure out their identity, help them to know where they come from. That we are all from the same family. So I think as long as people acknowledge what I am doing it will help them a lot, too" (Perkins, Interview 1997).

Shelley Niro sieht ihre künstlerische Arbeit in der kulturellen Identität, die sie in der Six Nations Reserve erfahren und im umfangreichen Verwandtenkreis erlebt hat, begründet.

"My work gets created through cultural identity. I don't start off saying, I'm going to make something with an Iroquoian look to it. But those elements impose themselves on my work. In the end it has an enormous impact, and my own identity seeps with this cultural construct" (Niro in McMaster 1998: 113).

Ellen Gabriel bezieht ihre persönliche Identität aus den Lehren ihrer Vorfahren und widmet ihre Arbeit der Mythologie und, parallel zu ihren politischen Aktivitäten, der Geschichte des Kulturkontaktes.

"Identity – is what our ancestors gave us through the teachings of the creator. Authenticity – something that originates from pure form and is true to its origin" (Gabriel, Interview 1997).

Identität als Irokese bestimmt auch das Gesamtwerk von H. G. Thomas, der äußerte, seine Arbeit beruhe auf einer "Symbiose von Leben und Arbeit". Sein Vater war früh verstorben, aber die Einbindung in die enge Struktur der Gemeinschaft in Akwesasne hatte ihm geholfen, in einer tiefen Identitätskrise den eigenen künstlerischen Weg zu finden.

"My association with my people is strong in different medicine societies. I belong to different cultural organizations. And I belong to a singing group known as the 'Standing Arrow Singers,' which is named after my father, and we keep the music of both the Iroquois and ceremonial religious songs, not only of the Iroquois, but other native nations as well. The variations of songs that we're allowed to sing and participate in" (H. G. Thomas, Interview 1996).

Wie Harold Gesso Thomas fühlt sich Tom Huff den Stammesälteren und seinen Eltern gegenüber tief verbunden. Ihre Anregungen inspirieren seine Arbeit. Als aktives Mitglied der Kommunität ist er bemüht, sich korrekt zu verhalten und akzeptiert sogar Regeln, die

seine künstlerische Freiheit einschränken, wie das Abbildungsverbot von Falschgesicht-Masken.

“Everything is expressing my identity, every sculpture – something is in there. I just don't do them, I think about them, too. Why am I doing them? And what do I want to say in them? [...] And even though both of my parents are Indians and both of their sets of parents, both of my grandparents are Indians; I still wake up to that, I have to look into these green eyes and say: 'Who are you?' Something happened after the 1700 or 1800's, something happened. Maybe you are related to Mary Jemison“ (Huff, Interview 1997).²

Im besonderen sind diejenigen Künstler Fragen nach ihrer indianischen oder irokesischen Identität ausgesetzt, die als "Halbblut-Indianer" einen irokesischen Vater haben und enge Bindung zur irokesischen Gemeinschaft erhalten möchten. Wie Kelly Greene als Mohawk, sind Melanie Printup-Hope und Patricia Deadman bestrebt, als Tuscarora anerkannt zu werden, auch wenn sie dem traditionellen Verwandtschaftssystem zufolge keinem Klan angehören.

“Even though my eyes sometimes stay, I can still see more clearly than ever before. I see how cultures are shifted to adapt, to survive. Cultural linkages have been broken by governmental structures. The very thing this paternalistic government has attributed to legal Indian status. Namely: Native men marrying White women, is the very thing that has broken many matrilineal lineages within such families. I was reminded of this fact, when I asked 'What clan are we?' I was answered: 'Grandma was of the turtle clan. The clanship follows that of the mother. So you don't really have a clan.' My mother is Sicilian. I was recently told by one who hardly knows me that I do have this clan, that everyone has a clan, but most don't remember. [...] All connections must remain between me and my people, those like my father, those like my mother as I learn about past and justices, too. People like my father of Native decent, who still continue to discontinue injustice“ (Greene, Interview 1997).

Dass Identitätsfindung von innen her, von der eigenen Bevölkerungsgruppe erschwert werde, beklagt David Maracle. In kritischer Distanz zu indigenen Positionen vermutet er, dass gegenwärtig Unterschiede konstruiert werden, wo grundsätzlich keine Differenzen bestehen. Es sei unbedingt erforderlich zu wissen, wer man ist; die eigene Existenz sollte immer wieder hinterfragt werden. Sich selbst immer wieder in Frage zu stellen, bedeute auch, den eigenen Standpunkt in Relation zur Entwicklung des Kulturkontaktes und der

² Mary Jemison war 1758 von den Seneca entführt und später adoptiert worden; sie heiratete einen Delaware und lebte als anerkanntes Mitglied mit ihren Kindern in der Gemeinschaft der Irokesen. Mut und Zuverlässigkeit während der Kriegshandlungen mit den Franzosen machten die Urahnin von Peter Jemison zu einer verehrten Heldenfigur.

weißen Majorität zu analysieren; selbstkritisch könne so die eigene Identität wieder hergestellt werden. Individualitätsbewusstsein erkennt er auch im Bestreben seiner Vorfahren, die einen Namen in einem Dorf nie doppelt vergaben und damit die Einzigartigkeit der Person betonten (Maracle, Gesprächsprotokoll 1996).

“So I think part of that whole movement is to be seen, to be visible. To let people know that, yes, you're out there. 'I am here and I am a special individual.' [...] I need the validation based upon their [White people's] recognition of who I am as an individual, not on my ability to do what they want.' That is the biggest problem, because we are becoming an acculturated people. And the parameters that we place our own people in, we create all these weird and wonderful parameters that our people have to fit it into. People say 'Oh you're not Indian enough. You live in the city, you're not Indian.' We do that constantly and it's unfortunate. Even at the reserve level, I listen to my father say, 'Oh, he's not Indian'. I say, 'What do you mean he's not Indian?' 'Well his great-grandfather was a Dutchman.' That's just dumb. [...] I want the validation from them but I'm going to do it on my terms. To do it on their terms is to deny myself who I am. [...] We are members and participants of a culture that quite often was very individualistic. Not to the point that you could do whatever you pleased but that everybody had an identity. You really have to be aware of who you are. [...] You should always be questioning your own existence, yourself, your craft, your tradition, your background, your history, and your people. One of the unfortunate things about 'Native art' is that it's been reduced to beads, feathers, and leather. For me, difference is a very important feature: How I get along with people. I need to know how they're different from me, so I usually introduce myself by my nationality; and who I am as a physical entity as opposed to a social one” (Maracle/Hill, Interview 1995).

“People want to be identified. A lot of times, especially the younger folks, they're always kind of wandering around [...] they do this Pan-Indian thing where it's a little bit of Iroquois, a little bit of Algonquin, a little bit of Western Plains, a little bit Northwest Coast, there's some Micmac, Navajo. All these different groups like a dog's breakfast. Just a mess! Because they're trying so hard to see themselves. To find themselves. And I find that with design work. Designs are very important because people can see a design [and] immediately associate [...] 'That's us'” (Maracle, Interview 1996).

Enge lokale Bindungen zum irokesischen Land, das für sie identitätsbestimmend ist, kennzeichnen vor allem Künstler, die in den Reservationen leben und arbeiten. Diese will Carson Waterman in Bildern deutlich machen. Seine persönliche Positionssuche als Seneca bedeutet gleichzeitig eine Abgrenzung gegenüber anderen indigenen Bevölkerungsgruppen und Kulturen in den USA.

“My favourite themes are themes within our culture that have the most depth and symbolism and the things that relate to us in terms of our environment that

influence my art – the subject matter that 'who we are,' the symbols that make us individuals from all the other Native American Indian peoples and cultures in the U.S. Those substances that make us different from the Plains people and the Northwest Coast People – I use those because they're two very distinct types of cultures. The themes that I use in my art are those that I feel are very deep and have a lot of substance such as Spirit Sisters, the corn, beans and squash – I always feel that my art has to have as much tradition in it as I can put into it without getting too overbearing [...] with it. [...] It always has to have [...] some element in it that tells me that it's Native American Indian, and specifically whether it's Woodland, or Northwest Coast. Identity is very important [...] without it, I don't think I'd have anything to paint about. [...] George Longfish, [...] he does some excellent work. And I think it is his environment that influences him. [...] I think his artwork would be entirely different, if he lived here with us, but [...] he doesn't have the depth of roots, of traditions" (Waterman, Interview 1996).

Nicht primär über die Herkunft als Mohawk, sondern vielmehr über seine eigenen Nachkommen und in der spirituellen Verbindung zu den Völkern der Plains definiert George Longfish seine persönliche Identität.

"I think that is what has influenced me most – being able to own one's cultural information. And that becomes a stepping stone toward creating the art work for me. So although I was denying my cultural roots which are basically Iroquois, I was put in a space of deciding, on a general level, to deal with Native American culture. So, when you look at my work, you will see what may be Plains information or symbols [...] But that is important in a way because you, as an artist, gyrate towards what society is, and society puts a lot of its attention into the Plains area – the majestic warrior and so forth. So, I use that, and I believe, that in a past life, I might have been a Plains Indian. So that becomes a validation for the work that I do. Sometimes, when I'm working a piece, I see that the level of information is from Plains and so I delve into that whole prospect and look at what is going on and I can actually feel that I actually lived in those times and participated. [...]

The target is trying to make people, regardless of who they are, aware that we've been here for a while and we do have valuable information. I work off the whole idea of the lies which have been created through history. You know, we were savage and it was all right to kill us and so on. I guess the phrase would be to know the truth from a lie. So, I work on those levels and in modern times, people have an image of an Indian, specifically probably in the European field who, when they come to the reservations, they're looking for an Indian in all the regalia. I'm no different than any male – I happen to have been born Indian but I was raised in the City of Chicago" (Longfish, Interview 1997).

Jolene Rickard erwähnt, Longfish habe vor allem an übergreifenden Themen wie "Cowboys und Indianern" gearbeitet, in späteren Jahren sei der autobiografische Anteil hinzugekommen; die Hände in seinen Gemälden seien gleichzusetzen mit Handauflegen, seiner Tätigkeit als Heiler. Er habe eher kosmopolitische, epistemologische Aspekte in seiner

Arbeit. Irokesen, die nie außerhalb ihrer Reservation gelebt haben, verstünden laut Rickard diese Sprache nicht und lehnten sie deshalb ab (Rickard, Interview 1996).

Die "Botschaft" seiner Bilder geht dahin, dass die eine Kultur die andere nicht ausmerzen darf. Das Gemälde. WE AIN'T PLAYING ANYMORE ITALIAN SPAGHETTI WESTERNS, AMEN (Acryl auf Papier, 1987; ohne Abbildung) enthält eine Nachricht an seine Söhne, die zur Vorsicht gegenüber einer kulturellen Akkulturation rät. Ein ähnliches Bild derselben Entstehungszeit, ebenfalls mit Cowboysilhouetten, heißt MAMA, DON'T LET YOUR SONS GROW UP TO BE COWBOYS. In der Anpassung, der Übernahme von Gewohnheiten der weißen Majorität, erkennt Longfish die Gefahr, dass sie ihre indigene Identität verlieren (nach G. und G. Hofmann 1985: 279).

Während Longfish in den 80er Jahren eine Position zwischen Individualität, indigener Herkunft und Adaption suchte, nimmt er später eine pan-indianische Identität an. In Collagen seiner rezenten Produktionsreihe integriert er Fotos seiner kleinen Tochter als Baby mit Sonnenbrille in Zitate und Abbildungen historischer Häuptlinge (ohne Abbildung). Vergangenheit und Gegenwart fallen in der zentralen Figur des Kindes und den indigenen Portraits zusammen, erläutert Longfish, er kehre damit falsche Prognosen der "Vanishing Race" des ausgehenden 19. Jahrhunderts um: Die indianischen Völker sind nicht ausgestorben, und ihre Nachkommen werden im Bewusstsein indigenen Erbes erzogen.

Ein wesentliches Identifikationssymbol als "Indian" ist für George Longfish die Umrissform des Großbuchstaben I für Indianer. Er kreierte damit eine Fläche, die aus dem Anfangsbuchstaben dieses Begriffes entsteht und füllt sie mit Bildinhalten in einem "indianischen Rahmen" (Longfish, Gesprächsprotokoll 1997). Identitätskonflikte erlebte George Longfish nicht, er erkannte erst spät die Bedeutung seiner indigenen Herkunft. Seine Hinwendung von abstraktem Expressionismus zu panindianischen Themen und spirituellen Verbindungen gibt seine persönliche Wandlung wieder. George Longfish arbeitet inzwischen im spirituellen Bereich als Heiler in der "Church of Devine Man" und empfindet dies auch als Inspiration für in seine künstlerische Arbeit.

"I do a lot of spiritual work and I work with a church in the area which deals with that ability that we call spiritual healing. To go into trance and be a psychic. [...] I look at somebody's aura and the colors in it and that affects how I perceive what I work. It's like in this one painting here – Indian-Irish Princess – I look at myself as a healer [...] If you look at the Navajos, they used a red and blue as a color. I look at my wife, who happens to be Irish, and the conflict which is going on with those cultures, between the Orange men and the Green Irish [...] The relationship between my wife and myself in creating this child – we've got this great picture for her and the symbols around it – the symbols are important in relation to my wife. And if one would go back further into the Celtic culture, the relationships were very

Teil VI – Kunst und Identität

tribal, very clannish and they also had the same kind of things, so that's why I think it is very important for other people to understand and begin to look at their own cultural background because there is a tremendous amount of importance on those cultural levels and tribal levels so they might learn a lot more about themselves and their own people" (Longfish, Interview 1997).

Nach Richard Glazer Danay entstehen Identitätskonflikte, weil diejenigen Indianer, die in den Reservationen leben, eine zu starke Bindung an ihre Historie haben. Die Geschichte aber sei eine Geschichte der Unterdrückung und damit emotional ausschließlich negativ besetzt. Provozierend sagt er, "wenn Kolumbus nicht gewesen wäre, säßen die Irokesen vielleicht noch heute im Langhaus, lebten mit mehreren Dutzend Leuten unter einem Dach, in einfachsten Verhältnissen: Keine schöne Vorstellung"; Kolumbus habe Fortschritt gebracht, der heutigen indianischen Bevölkerung ginge es viel besser als ihren Vorfahren. Dem Vorwurf, er sei kein richtiger irokesischer Künstler, weil er nicht in der Reservation wohne, entgegnet Glazer Danay, zwar habe er nie dort gelebt, aber seine Wurzeln seien genauso tief oder locker wie die anderer Irokesen; es habe auch etwas mit Engstirnigkeit zu tun, wenn man die Grenzen so eng fasse; Indianer könnten wie alle anderen nicht zurückgehen, es gäbe nur eine Progression nach vorn. Und das sei nun einmal geprägt von euroamerikanischen, vor allem amerikanischen Einflüssen. Aufgewachsen im weißen Amerika und in der Tradition als Mohawk-Stahlarbeiter, begegnet er dem "Paradox" seines Lebens bewusst mit Ironie, Verdrehung und Parallelsetzungen als Stilmittel in der Kunst (Glazer Danay, Gesprächsprotokoll 1997).

"Tradition" ist einer seiner zentralen Begriffe und gleichzeitig Titel eines Werkes (ohne Abbildung), das seine Arbeit charakterisiert: Auf der Frontseite eines Holzkastens mit aufgezogener Fotografie ist zu lesen: "Tradition is the enemy of progress" – nach Vine Deloria der Schriftzug über dem Eingang einer Schule des Bureau of Indian Affairs Die Fotografie zeigt einen Indianer, der sich vor einem Zigarrenladen mit verschränkten Armen gegen eine Backsteinwand lehnt. Öffnet man das Scharnier des Objektes, ist zu lesen: "Progress is the enemy of tradition". Damit illustriert er, dass die sogenannten "Traditiona-listen" sich gegen westliche Einflüsse zur Wehr setzen und Fortschritt verhindern. Im Innern der Assemblage verkörpern klassisch-griechische Figuren und eine blonde Plastikpuppe im Abendkleid westliche Kulturvorstellungen und ein indianischer Häuptling wendet sich ab von dem Wort "progress". In der Schaffensperiode der 80er Jahre thematisiert Richard Glazer Danay die kulturellen Wertmaßstäbe der dominierenden Kultur und ihr stereotypisches Verhältnis zur indianischen Minorität. Davon wendet er sich allmählich ab und bearbeitet künstlerisch den veränderten Lebensraum, der ihm eine andere Art von

Identität vermittelt. Man sollte immer neue Dinge erfahren und tun, die Themen ändern und nie den Humor verlieren, das sei ganz wichtig, betont er 1997 im Gespräch.

Glazer Danays Biografie liegt ein Text zugrunde, den er 1983 für eine Ausstellung in der Gardiner Art Gallery in Oklahoma verfasste, und der für ihn noch heute Gültigkeit hat, gleichsam sein künstlerisches Credo bedeutet und wie ein Dada-Gedicht zu lesen ist:

"127-30-8574...Richard Glazer Danay...No Sense Makes Sense...'Tradition is the Enemy of Progress'...Paint Aint...Coney Island...IF 'Good Americans When They Die Go To Paris' Do 'Good Indians When They Die Go To Santa Fé'...Coney Island Colors...Absurdity Saves Us From Dismal Consistency...West Hollywood Forms...Consistency Saves Us From Dismal Absurdity...Steeplechase Subjects...Humor, Change, Chaos, Order...Luna Park Themes...Painting Based On Methodological Doubt...Asphalt Indian...Coney Island Indian...Bricoleur...Humor Is Not...Don't Let Them See The Wheels Go Round, Halfbreed, Don't Let The Machinery Show...The International Association of Bridge, Structural and Ornamental Ironworkers...The Seriousness of Hilarity...Paint Cruel Comedy...Answers End Mysteries...Brant...No One Culture Encapsulates Reality...Words Are Visual Realities ... Ideas Are Private Possessions ... Gayle ... Caughnawaga ... Brooklyn ... Coney Island...Brook...Gowanus...Coney Island...Quantum Mutatus Ab Illo...Images that Resacralize Our Daily Experience...Dear Abby...Ambiguity...Humor, Discovery, Art...mORALity...Banal High Art...'Progress Is The Enemy of Tradition'...Aint Paint...Sense Makes No Sense...Richard Glazer Danay...127-30-8574" (vgl. Kasprzycki et al. 1998: 108).

1984 konstatiert er, er habe einen verzerrten Sinn für Humor und sehe eine bizarre Seite in der Realität, neige überhaupt nicht zur Spiritualität oder zum Mystizismus, sei Zyniker und male auch wie einer (Hartje 1984: 106). Zehn Jahre später beschreibt er sich als grundlegend konservativ und religiös ausgerichtet (Abott 1994: 9). Kommentare zu seinen rezenten Werken zeigen eine spirituelle Orientierung (Kasprzycki und Stambrau 2003: 67).

Richard Glazer Danay werde von den "Traditionalisten" nicht als irokesischer Künstler anerkannt, kritisiert Jolene Rickard die konservativen Strukturen in den Reservationen. Irokesen brauchen traditionelles Bewusstsein, um ihre Identität zu wahren, ihre Neigung zur Abgrenzung schließt gleichzeitig Menschen aus, indem sie sagen: "Ich bin Irokese, so muss ein Irokese sein, das ist die typische Kleidung, das ist das typische Benehmen, das ist die irokesische Art sich darzustellen, die allgemein verbindliche Ausdrucksform". Das bezieht leider vor allem auch Frauen ein, die ganz anders denken. Abweichungen werden als bedrohlich empfunden. So wird auch George Longfish nicht als irokesischer Künstler bezeichnet, weil er nicht in der Reservation wohnt. Für Jolene Rickard sind das markante Zeichen für kulturelle Unsicherheit und Abschottung. Aber sie bedauert andererseits, dass die meisten Irokesen sich nicht ihrer historischen indigenen Wurzeln bewusst sind, keine Anstrengungen unternehmen, ihre eigene Geschichte kennen zu lernen. Statt dessen ver-

suchten sie an beliebigen Traditionen – woher diese sich auch immer abgeleitet haben – festzuhalten und damit Lücken im Selbstwertgefühl zu füllen. Jolene Rickard arbeitet im Bewusstsein des andauernden Prozesses von Akkulturation an einer Rückbesinnung auf Wertvorstellungen (Rickard, Gesprächsprotokoll 2002).

“I think we have different ends with the work itself and that there's an awkward transition in our material. [...] We have a very long history of contact [...] that is not acknowledged in our communities. But [...] we must in a sense acknowledge the level or depth of contact and then [...] see how much we can actually say is ours and how much we can say is actually a synthesis of cultures. There is a tendency among the nationalistic people like the Iroquois (because we're sovereignists), there's a tendency to absorb and then hide the roots of the other cultures and then make it our own. [...] It's just the way I think of how we've shaped our culture up to this point in time. [...] these things have caused a kind of nostalgia, romanticism that we are happy with. We may be conscious of it, we may not be, but somehow we're happy with it. So, I think that a number of Native people buy into the prevailing stereotypes that we inherited. I guess my work is about scraping away all of those things and trying to understand what our pre-contact thinking was and the germ of the ideas and then how would those ideas play out in our lives now. I think that's the exciting possibility. But in order to get at that, you [...] really have to understand our history and you really have to understand the history of the West in order to recognize it and you also, I believe, have to understand that there were different levels [...] of what we understand” (Rickard, Interview 1996).

Entgegen ihren eigenen Äußerungen zu mehr Toleranz neigt auch Jolene Rickard zu Grenzbeziehungen, wenn sie die nationale Zugehörigkeit nur denen zugesteht, die in den Kommunen mitarbeiten und in den Reservationen präsent sind. Es ist besonders für diejenigen Künstler schwer, sich zu integrieren, die über die väterliche Seite irokesische Wurzeln besitzen, nur wenige Kontakte mit irokesischen Kommunen pflegen oder nicht als Irokesen registriert sind, wie Melanie Printup-Hope; sie sucht mit ihrem künstlerischen Engagement die Anerkennung der Tuscarora.

“Growing up I never felt that I was Native American because I was not included in the enrollment and there are many people who made it very obvious to me that I was not included in the tribe, people who were included in the tribe. So I always felt like I did not belong to the tribe. And it wasn't until I pursued my graduate studies that I began to really investigate my culture [...] and decided that it was a part of my identity. So as I did my research for my graduate studies, I realized that that's a part of my history, that's my ancestry. My grandparents were from a Native tribe going back many, many generations. So I felt like I finally belong and I am a part of Native culture. And I have really understood it in a totally different way than when I grew up. I always looked at it as being very negative, and now it is very positive influence in my life. There is a lot of rich culture that I did not learn when I

was younger. You will always find something about identity in my work to continue, to show how important it is to me. [...] And I think being an artist too, who is not enrolled. There is a law that says, in order to show your work as a Native American you have to prove your Native American identity, and I always pounce upon that issue and it comes up over and over again. Depending upon which venue I may be showing at, they ask for my papers. I don't have enrollment, I always tell them. I have a letter from the chief saying that my father is full-blooded Native American. I am recognized by the Bureau of Indian American Affairs, because I am half Native American and my children will be recognized by the Bureau of Indian American Affairs, because they are a quarter. So as long as you can show you're at least a quarter, your still recognized. But because I am not enrolled in a tribe: there is always that issue in my life and I will always have it. But I keep doing what I have to do and go on from there" (Printup-Hope Interview, 1996).

Individuelle Identität und künstlerisches Selbstbewusstsein als Basis für gemeinsames kulturelles Engagement kennzeichnet nach Richard Hill die Gruppe von Künstlerfreunden, mit denen er seit langem verbunden ist; sie bilden eine Künstlerfamilie, in der Kunst als eine Reise durch das Leben betrachtet wird. An verschiedenen Stationen treffen sich die Beteiligten zu einem Gedankenaustausch.

"It is a family thing! The family keeps us going. And, if you talk to most artists, what they are going to speak about is how important family culture is to them. And family identity. Whether it's nuclear or extended. [...] A family of artists may be an attitude, because, in one sense, Jolene and Pete and Tom, we've become a family ourselves, too. So when I talk about humanizing this, it's not so much to make it an ideological diatribe about what's wrong with the world, because we can do that, too. If we look at art more as a journey through life, we have these momentary pauses where we say 'Well, here's what I'm thinking about; here's what I think it means. And I want to share this momentary pause with you,' and then we move on to the next thing. So art is the way in which we reflect about meaning. Part of that meaning is looking at the outside world. And part of our feeling about ourselves is to compare and contrast ourselves to that" (R. Hill, Interview 1996).

Kunst ist der Weg zu Kommunikation und Austausch über die Bedeutung von Ereignissen und Problemen, die in den Werken zum Ausdruck kommen. In Ausstellungen werden die persönlichen Sichtweisen und Interpretationen der Künstler einem Publikum näher gebracht. Die Art der Präsentation und die Auswahl der beteiligten Künstler wird inzwischen oft von indigenen Kuratoren übernommen. In den vergangenen Jahren bemühten sie sich wie auch die Künstler indigener Gemeinschaften verstärkt um eine Beteiligung an kulturellen Projekten, sie wollten intensiver in den Kulturbereich integriert werden. In Ausstellungen und an Museen wirken sie inzwischen in der Planung und Ausarbeitung von Projekten mit. So wurde die Ausstellung *Indigena* im Canadian Museum of Civilization von Gerald McMaster

(Plains Cree), der dort in leitender Position arbeitete, und Lee Ann Martin (Mohawk) als Kuratoren geplant und durchgeführt.

Jolene Rickard und Paul Chaat Smith (Comanche) sind im Arbeitskreis des National Museum of the American Indian in Washington für die Gestaltung eines Segments des neuen Museums zuständig. Patricia Deadman hat nach Kuratorentätigkeit in London, Ontario eine Festanstellung am Museum in Regina. Greg Hill ist Kurator an der National Gallery of Canada, Jeffrey Thomas ist an Ausstellungen beteiligt, sowohl als Künstler wie auch als Kurator. Peter Jemison leitet seit vielen Jahren die Gedenkstätte Ganondagan.

Ryan Rice glaubt, dass zukünftige Ausstellungspolitik auf die Wahl von indigenen Kuratoren oder Direktoren ausgerichtet ist. Aber er befürchtet, dass diese Ausstellungsmacher möglicherweise den Gesetzen der indigenen Stimme folgend, keine grundsätzlich offenere, ausgewogenere Sichtweise gegenüber den eurozentrischen Ausrichtungen der früheren nicht-indigenen Kuratoren einnehmen, sondern nur einen Perspektivenwechsel vornehmen könnten (Rice, Gesprächsprotokoll 2003).

4. Kunstwerke und kollektive Identität

Individuelle und kulturelle Identität begründen das Selbstwertgefühl der Menschen, die das Bild ihrer gesellschaftlichen Lebenswelten im Lauf der Geschichte gestalten und prägen. Einzelne Werke oder Werkreihen einzelner Künstler stehen dabei oft stellvertretend für größere Gruppen. Die von der Geschichte der Seneca ausgehende Interpretation eines Carson Waterman etwa, verkörpert gleichzeitig die anderen fünf Nationen der Irokesen. Seine Gemälde werden als "typisch irokesisch" in den eigenen Kommunen wie auch im überregionalen Kunstmarkt erachtet (Jemison, Gesprächsprotokoll 1997).

Fotografien von Irokesen in den Reservationen, die Jeffrey Thomas in der Six Nations Reserve oder in Großstädten herstellte, symbolisieren die indigene Bevölkerung insgesamt, auch wenn individuelle Züge spürbar sind (vgl. Thomas in Kasprzycki und Stambrau 2003: 45–54) Portraits, die Katherine Fogden in New York City von Bauarbeitern und einer erfolgreichen Bauunternehmerin mit ihrem Sohn ablichtete, werden als persönliche Darstellung betrachtet, aber auch als Fortsetzung der Erfolgsgeschichte der Mohawk im Stahlhochbau geschätzt (Kasprzycki et al. 1998: 101–102).

Individuelle persönliche Portraits als Zeichen der Präsenz einer kollektiven Gruppe sieht Peter Jones in der Terrakotta-Armee des Kaisers Qin Shi Huangdi aus Xian in China. Damit fand er seine künstlerischen Ziele erfüllt und bestätigt:

“That was my main goal when I started doing the sculptures. I wanted to get away pretty much from the stereotypes that people have of Indians, and portray them as humans. But I also wanted other Indians to recognize themselves or people that they knew in my work. Where they could identify with it. [...] Some of the early western artists, they would portray Indians [...] very detailed work in their costuming [...] but the faces were always European. What really got me started was the Chinese clay army that they unearthed in China. And each of those pieces has an individual face. Thousands of pieces and I thought, that's what I want to do. Each piece can't be duplicated because each piece is its own thing – its own person. [...] It's like the movies on television – most of our Indians when we were growing up were Italians or some other nationality, made to look what a non-Native's perception of what an Indian should look like [...] what bothers me now is that Indians themselves are stereotyping themselves. It's sort of [...] we're looking for our own identity and we're taking this and taking that“ (Jones, Interview 1997).

Kollektive Identitätssymbole erkennt Edward Burnam im traditionellen Kunsthandwerk mit seinen typischen irokesischen Elementen. Die Zeichen und Symbole werden noch von vielen Irokesen verstanden. Mit deren Hilfe möchte er den Kontext dieser Zeichen und Symbole entschlüsseln und einer breiteren Öffentlichkeit verständlich machen. Das sei sein Beitrag zur kollektiven Identität, nicht nur als Irokese, vielmehr als Angehöriger aller indigener Völker zu leisten (Burnam, Gesprächsprotokoll 1997).

“I'm not exposed to it enough, although living in San Francisco we had this really beautiful show just recently of six out of Six Nations, which had some people that were my dad's age, peers of my father, and I enjoyed the work immensely and I understood it. I understood the iconography in the work. I understood the contextualisation of the work, the symbols in the work, I understood those artists as they were exposing their relationships with their families. So I understand that work, and growing up in that environment I'm not alienated from their expression of art. I think that has been a consistent thing, that there are those elements in Iroquois art which are consistent such as exposure of place and family relationships of political conditions of the culture in general, in regards to the United States. And just then, direct symbols of tradition that have been consistent like the making of wampum and the beading of belts and bags and regalia as such, so (Burnam, Interview 1997).

Formen und Inhalte revitalisieren und erhalten, sind vorrangige Ziele der Künstler, die im engen Kontakt zu den Reservationen arbeiten. Im Unterschied zu ihnen positionieren sich die im Westen des nordamerikanischen Kontinents lebenden Irokesen in einem größeren Bezugsrahmen. Er "lebe in zwei Welten", sagt George Longfish. Als "Halbblut" geboren, habe er Zugang zu seinen indigenen Wurzeln, zu denen er sich erst spät bekannte; aber auch in der Lebenswelt der Weißen sei er zuhause.

Edward Burnam, George Longfish und Richard Glazer Danay haben irokesische Väter und weiße Mütter; sie selbst sind mit weißen Partnerinnen verheiratet. Die Vermutung liegt nahe, dass sie sich wesentlich leichter von der Reservation und Familie lösen konnten, weil sie entsprechend der fehlenden matrilinearen Verwandtschaftsbeziehung nicht in das soziale Netz der Reservationen integriert waren. Alle drei Künstler vertreten panindianisch orientiert individuelle Perspektiven. Sie haben studiert, sind künstlerisch sehr erfolgreich und arbeiten an Universitäten in den Fakultäten Kunst und Native American Studies. In den Gesprächen äußerten alle, wie wichtig ihnen die Arbeit mit den Studenten im Bereich der Native Studies sei: Die folgenden Generationen könnten dank ihrer erlernten Fähigkeiten und ihres Selbstbewusstseins als Angehörige der indigenen Bevölkerung unbelastet kreativ tätig sein und damit beitragen zum kollektiven Selbstbewusstsein (Burnam, Gesprächsprotokoll 1997).

“I am living in two worlds. On one side is myself living in the modern world in the city of Chicago. On the other side I am rooted in traditional values. I happen to have been born Indian but I was raised in the city of Chicago.

I think of myself as an artist who happens to be Native American and uses his cultural information to create his art. I add that I've learnt on other levels that I work on, the spiritual and the contemporary stuff. Sometimes I remember in early symposiums [...] that the anthropologists wanted to create a division between the traditionalists and the modernists. Or even the arts and crafts people. It never came to that because it was like we all looked at each other and said 'This a dumb game – stupid!' Basically we are different cultures – we are different tribal people who work and we create art” (Longfish, Interview 1997).

Damit hat sich George Longfish einen künstlerischen Freiraum geschaffen, ohne die Bindung an seine Herkunft zu verlieren; er kann als indigener Künstler an Ausstellungen teilnehmen, unterliegt jedoch keinem innertribalen Regelwerk. Irokesische Künstler an der Westküste zeigen eine bewusste pan-indianische Haltung, ihre Werke weisen nur in frühen Phasen spezifische Formensprachen der Six Nations auf wie "Hardhats" (vgl. Abb. 86) von Rick Glazer Danay und das Selbstbildnis von George Longfish (vgl. Abb. 145) in Chicago. Im komplexen Rahmen zwischen Tradition und Moderne arbeiten sie unabhängig von Regeln und Einflüssen der Stammesältesten und "Traditionalisten", in unmittelbarer Nähe zum "Mainstream". Die "Off Reservation Artists" finden inzwischen Beachtung wegen ihres Renommees und finanziellen Erfolges, ihre Werke bleiben den Angehörigen der irokesischen Nationen jedoch weithin unbekannt, denn für viele "Traditionalisten" ist es unüblich, Ausstellungen zu besuchen.

Teil VI – Kunst und Identität

"Warum sollte ich ein Museum besuchen? Ich verstehe die Sprache dieser Bilder nicht. Kunst ist etwas, das keiner wirklich braucht" (Tom Porter, Gesprächsprotokoll 2002).

Dokumentieren, die eigene Geschichte rekonstruieren und indigenes Formengut revitalisieren sahen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts irokesische Künstler als vorrangige Aufgabe an. Wie Burnam, der seine Großmutter und andere Stammesältesten befragte, und Jeffrey Thomas, der fotografische Dokumente herstellt, sind andere Künstler aktiv an Forschungen zur Geschichte der Six Nations beteiligt und suchen Kenntnis über das Leben ihre Vorfahren zu erhalten. Sie befragen die alten Leute in den Reservationen, sichten Materialien in Museen und Archiven, betreiben eigene Studien, wie Peter Jones zur prähistorischen Keramik. Jolene Rickard äußert, sie „modifiziere Techniken und Forschungsmethoden und übersetze diese in die eigene indigene Struktur:

"There are problems with methodology, there are problems with interpretation. But there's also opportunity. So what my work is about right now, is trying to navigate all of those things" (Rickard, Interview 1997).

Künstlerinnen, die "nur" über die Vaterlinie zu irokesischen Bevölkerungsgruppen gehören, streben nach Einbindung in die kollektive Identität ihrer Kommunitäten und demonstrieren in der Wahl ihrer Themen ihre Bindung an traditionelle Wertvorstellungen. Patricia Deadman dokumentiert in den Bildreihen aus der Natur, Stimmungsbildern in Wäldern ihre Bindung an das indigene Land, Melanie Printup-Hope variiert die "Thanksgiving Address" in Computer animierten Bildern und vereint Mythologie und Naturverbundenheit, Kelly Greene setzt sich mit den natürlichen Ressourcen und der Umweltvergiftung auseinander und bearbeitet mythologische Themen.

Im Gegensatz zu der individuell ausgerichteten Perspektive der emigrierten, sind die im ursprünglichen Gebiet der Irokesen lebenden Künstler an kollektiven Vorstellungen orientiert. In der auch heute noch von Verwandtschaftsbeziehungen geprägten Gesellschaft der traditionsbewussten Irokesen ist es wichtig, persönliche Ziele mit den Anforderungen der Gemeinschaft in Einklang zu bringen. Leben Künstler in den Reservationen oder deren Nähe, halten sie soziale Kontakte aufrecht. Sie können Anerkennung finden, wenn sie zusätzlich zur künstlerischen Arbeit etwas für diese Gemeinschaft tun. So arbeiten Künstler in Museen und in wissenschaftlichen Projekten, wirken mit beim Aufbau von Kulturzentren in den Reservationen als Kuratoren von Ausstellungen. In vorwiegend ehrenamtlicher Arbeit einer Gruppe von Wissenschaftlern, Künstlern und Handwerkern entstand beispielsweise in Gonandagan die Rekonstruktion eines Langhauses mit Repliken materieller Güter: Werk-

zeuge, Gebrauchsgegenstände und Ritualobjekte aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Ihr Ziel ist es, auf der Basis lokalen Wissens die kulturelle Kontinuität zu pflegen, in einer Einheit von öffentlichen Veranstaltungen, Jugendarbeit, Zeremonien und dem Engagement vieler Künstler. Jemison bezeichnet diese Arbeit als Lern- und Heilungsprozess. Aspekte der Authentizität sind zweitrangig, die Mitarbeiter sind sich der Brüche und Lücken in der historischen Vermittlung durchaus bewusst. Der Versuch, sich "imaginär in die Situation des Ortes zu begeben, wie dieser vor dem Massaker der Franzosen [unter Marquis de Denonville] 1687 war und Vergangenheit partiell erlebbar zu machen", stehen im Vordergrund. Dabei finden Jugendliche Arbeit, werden ausgebildet in handwerklichen Techniken und sind aufgehoben in einer multiethnischen Gemeinschaft (Jemison, Gesprächsprotokoll 2002).

"The art of Ganondagan, wrought in clay, bone, stone, shell and wood, illustrates a sophisticated community in transition. In 1687, Seneca artists created works that combined old symbols with new images inspired by Dutch, French, and English visitors. Art reflecting ancient clan lineage and national identity was crafted with new tools. At the same time, old techniques were used to illustrate the changes brought by European contact. [...] Art transcends generations. Traditional images suggest what previous Seneca felt and thought. [...] Seneca art of the seventeenth century is characterized by cultural metaphors and personal emblems that make a strong statement about the community's ability to endure. Art connects the people to their society, to nature, and to the forces of the universe" (R. Hill o.J. 1986: 17).

Im Bestreben, traditionelle Bildsprache bewusst und einem großen Kreis von Interessenten zugänglich zu machen, entwerfen irokesische Künstler Motive und Muster für Bedarfsgüter. "Wenn im alltäglichen Umgang mit Gebrauchsgegenständen überlieferte Muster und Zeichen gegenwärtig sind, finden die dahinter verborgenen Inhalte Verbreitung" (Maracle, Gesprächsprotokoll 1996).

Wenn Klansymbole immer wieder zu sehen sind, Motive mit Wampum Gürteln und Glasperlenapplikationen auftreten, werden Kinder und Jugendliche ermutigt, Fragen nach Bedeutungen zu stellen. Der Effekt der Gewöhnung an irokesische Mythendarstellungen trägt zur kollektiven Identifikation bei. So werden Szenen indianischen Lebens in Kalendern abgebildet (Powless, vgl. Abb. 134), Dekorationsbänder umrahmen mit "Skydome" und Weltenbaum textile Kleidung und Innendekoration (David Maracle), Ringe mit Wampum Design (Cook, vgl. Abb. 66) sind begehrte Schmuckstücke, Szenen der Schöpfungsgeschichte und Klanfiguren schmücken keramische Gefäße, T-Shirts mit humorvollen Motiven werden in großer Anzahl produziert.

“T-Shirts, that's artwork, too. It is not traditional artwork, but there are a lot of traditional philosophies in it. Some of our stuff is historical, some of it is educational, some of it is provocative: about Columbus or about Custer. I think we are going from a range from being educational and historical, to provocative. We want to do a radical Indian idea about Colonialism, about everyday things that happen [...] border crossings: things we have problems with. Fishing, hunting rights, traveling rights; like paying to go through the thruway. Indian people, there is a treaty that said: Indian people don't have to pay to go through thruways or crossing bridges, or any of that stuff. But we do today! Doing something funny, or something provocative about stuff like that, we want to stir people's minds to get them thinking that all these things are going on and they really don't know what our point of view is about certain things. So that is another way we can get our point of view out there about this or that. Getting our point of view across is one of the main reasons we got into T-shirts. Because we can go and tell the world what we are thinking. Through these shirts that everyone can afford and everyone wears them. So that's wearable art. That is the first time I thought about that” (Roger Perkins, Interview 1996).

Kunstwerke sind ein Teil der rezenten Lebenswelt der Irokesen und ihrer kollektiven Identität. Kunstobjekte und Skulpturen, die Momente aus Mythologie und Geschichte darstellen oder abstrakte Vorgänge wie die Botschaft Handsome Lakes visualisieren (David, vgl. Abb. 55), sind in der Absicht entstanden, überlieferte Inhalte zu verdeutlichen und mit der Gegenwart in Beziehung zu setzen. Ein Wolf, aus dessen Maul Münzen fallen, verbindet das Klantier der Vorfahren mit der Realität der Casinos in den Reservationen (Greene, vgl. Abb. 91). In einer begehbaren Installation zur "Thanksgiving Address" wird der Betrachter gleichsam zum Teilnehmer am Ritual (Printup-Hope, vgl. Abb. 32). Assemblagen mit Fotografien auf einem "Treaty Cloth", der vertraglich vereinbarten Jahresgabe von Stoffbahnen an die Seneca, geben eine bildliche Vorstellung von historischen Abläufen und rezenten Problemen (Jemison, vgl. Abb. 59), wie auch die Installation des "Solar Longhouse" von Kelly Greene (vgl. Abb. 119).

Kunstwerke, die Werte vermitteln oder Ziele verdeutlichen, sind häufig unverkäuflich (Abb. 59 und 119). Die integrative Funktion von Kunstwerken bewerten die Künstler sehr hoch. Zusätzlich arbeiten Hill und Waterman an Publikationen zur Geschichte der Irokesen mit; Burnam, Jemison, Maracle und Longfish sehen ihre hauptsächliche Aufgabe in der Weiterbildung der nächsten Generationen an den Akademien. Dass sie sich dabei nicht streng an traditionsgebundene Vorgaben halten, hat mit künstlerischer Freiheit zu tun, aber auch dem Ziel, den jüngeren Menschen Inhalte in der ihnen verständlichen Sprache zu präsentieren. Anpassung der überlieferten Geschichten an die Bildsprache der Gegenwart sehen sie als konsequente Adaption, wie sie schon frühere Generationen durchführten: "Nur so konnten die Irokesen überleben" (Jemison, Gesprächsprotokoll 1997).

Teil VII – "ART IS A PROCESS BY WHICH WE LEARN HOW TO BE AN IROQUOIS INDIAN"¹

Zeitgenössische Kunst zwischen Tradition und Moderne

Perspektiven zeitgenössischer irokesischer Kunst

Für die Allgemeinheit der Irokesen ist es keineswegs üblich, Ausstellungen zu besuchen. Kunstwerke und die vielen unverständliche Bildsprache der zeitgenössischen Kunst werden häufig als Zeichen von Assimilation angesehen. Ihre Relevanz für das alltägliche Leben wird nicht zur Kenntnis genommen oder in Frage gestellt. Beachten die Bewohner der Reservationen, was "ihre" Künstler produzieren?

Einigkeit besteht in der Beurteilung der befragten Künstler, dass die Mehrzahl der Irokesen in der Regel Ausstellungen nicht zur Kenntnis nimmt, es sei denn, ein Freund oder Verwandter ist beteiligt. "Es ist wie mit Büchern oder dem Fernsehen und Sport: das ist viel spannender, wenn Du die Leute kennst und die Dinge, die sie tun, wiedererkennst und verstehst", kommentiert Tom Porter die Frage (Porter, Gesprächsprotokoll 2002).

"Iroquoian art has no tradition. Because we don't have no art. We really don't. That's a new development. It's just on the frontier now. Maybe more than 30 years [...] it's relatively new. They didn't do stone carving more than 40 years ago. So that is a new development. I'm not saying it's good or bad for the people who want to be artists, to classify themselves as artists [...] But for myself that means assimilation to me. Developing a Western society and values system. It's like history. History in the Western world is viewed as 'That's Rome, that's Greek, that's Egypt.' But there is no relativeness to the generation of today that studies that. They study antiquity. But when I hear about the Peacemaker, about the clans, about my history, I don't regard that lightly. I regard that as who I am today. That is the path that I journeyed. That is where my grandparents started walking this way and this is where it led where I am today. Whereas I think, when Western people study, it's like there is not a spiritual connection. It's not a feeling that I am really connected to those people.

I think it could [be a vehicle to help tradition to survive] but if it does, it means that we're in trouble. Simply because just out of that fact that we have become assimilated that far, that we have become a threatened or endangered species. But if we were not threatened to lose our history and our pride in things, we wouldn't need that"(Porter, Interview 1996).

¹ R. Hill, Interview 1996.

Sie entfremdeten sich von ihrer eigenen Spiritualität, wenn sie das machten, was allgemein als "Kunst" betrachtet würde, das sei sehr abstrakt and "künstlich", erläutert Tom Porter in der Ausstellung *Where We Stand*, zu der ihn Roger Perkins eingeladen hatte. In gewisser Weise sei zwar die Produktion dessen, was als Kunst bezeichnet würde, ein Teil der eigenen Tradition geworden, aber es habe früher nicht existiert. Alle Dinge hätten einen praktischen oder einen spirituellen Wert gehabt. Seine Familie stellt kunsthandwerkliche Schmuckstücke und Quilts her, die sie im eigenen Souvenirladen von Kanatsiohareke verkaufen. Kunsthandwerk hat eine lange Tradition und nach Tom Porters Ansicht einen hohen erzieherischen Wert; die Irokesen hätten schon immer praktische Dinge hergestellt, Keramik, Körbe, Kleidung. Er stellt die These auf, diese Kreativität – über Jahrhunderte ausgeübt – sei Erbgut geworden, die Fähigkeit sei in die Gene übergegangen. Mit der Tradition des irokesischen Kunsthandwerkes könnten alte Techniken und traditionelles Wissen weitergegeben werden, das allein habe einen Gebrauchswert.

Kunst im westlichen Sinn verbrauche unnötige Energien und habe keinen Gebrauchswert, begründet er seine Ablehnung. Dagegen hätten die Menschen zu Zeremonien, Tänzen und den spirituellen Geschichten eine Beziehung. Ein von westlichen Einflüssen bestimmtes Kunstgeschehen bei irokesischen Künstlern stelle nur eine weitere Form der Assimilation dar. Es ginge vielmehr darum, die eigene Geschichte und die Entwicklung der Sechs Nationen nachzuvollziehen und Dinge wiederzuerkennen und wiederzubeleben; dazu sei Kunst nicht nötig. Die Leute in den Reservationen kauften am ehesten Dinge mit signifikanten Symbolen, Objekte, hinter denen eine spirituelle Bedeutung steckt.

"Es ist doch schade, wenn man so ein Vehikel wie die Kunst braucht, um verloren gegangene Dinge wieder zurück zu holen. Und: Der Verkauf der zeitgenössischen Kunst geschieht doch fast ausschließlich an Leute von außerhalb, er ist nicht für uns selbst bestimmt. Dazu ist das alles auch viel zu teuer" (Porter, Gesprächsprotokoll 1997).

Kunst sei eine Möglichkeit Geld zu verdienen. Etwas herstellen bedeute Geld verdienen – genauso wie er und seine Familie mit handwerklichen Stücken Geld verdiene, praktischen Dingen, Gebrauchsgütern, die so schön wie möglich sein sollten. Sie alle beschäftigten sich gern damit, es sei entspannend, egal wie gut man ist. Es sei aber nicht Kunst, es sei etwas sehr Nützliches. Und es sei nicht um der Kunst willen produziert, es ist eine spirituelle Sache.

"Christie's art is an investment, there is no spirituality in it" (Porter, Gesprächsprotokoll 1997).

Dass Kunst einen Assimilationsprozess fördern könne befürchten vor allem die Traditionalisten. Sie erkennen, dass Künstler sich mit ihren Aktivitäten, Ausstellungen und Reisen den Abgrenzungen und innertribalen Einschränkungen, die sie für den Erhalt ihrer spezifischen Kultur als notwendig erachten, entziehen können. Porters Sichtweise entspräche einer ultra-konservativen Haltung, deren Vertreter die Vergangenheit zur Gegenwart machen wollten, urteilt Richard Glazer, und weist darauf hin, dass innerhalb der irokesischen Gesellschaft die Positionen stark differierten (Glazer Danay, Gesprächsprotokoll 1997).

Im Gegensatz zu Tom Porters ablehnender Haltung gegenüber indigener zeitgenössischer Kunst sieht Jolene Rickard darin eine kontinuierliche kulturelle Innovation. Woher die Künstler ihre Inspirationen, erhalten sei sehr unterschiedlich. Wichtig jedoch erscheint ihr, dass sie über ihre Werke sprechen und sich damit in einen Dialog begeben.

"The old cultures like mine, ancient cultures are important on a very physiological level. There is something here that we have not fully unlocked to really understand what it is. Making art or what we think is art has to do with these ideas. People in our community use the form of art in very different ways. Some people approach it from that traditional sense, they believe that they have this divine inspiration and they are actually putting it out there. My work is more anticipated, it comes out of a process of thinking. Writing, song, dance, and movement are another piece of it, and the visual space. I think this is one of the methodological issues that people want to categorize their work in ways which are directed towards medium, and the function of pottery or the function of masks and dance blankets. So they need to be interpreted, the culture scene versus the way it's looked at outside of the culture. In Iroquois communities, there are a few that are working from that perspective, there are a lot of people who are sincere in their work, but their work is caught up in the contact narrative.

We need an ongoing dialog about the essential knowledge and I believe that all people in the world had at some point in time understood these things and that due to what we would think of a social structure. It is time to re-establish those connections" (Rickard, Interview 1996).

An dem Dialog über zeitgenössische Kunst sind – wenn auch indirekt – die autodidaktischen Künstler beteiligt, die in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts Steinbildhauerei, Horn- und Knochenschnitzereien herstellten. Ihr Erfolg auf dem Kunstmarkt trug wesentlich zur Motivation für junge Künstler bei, und für einige Künstler der älteren Generation haben sie Vorbildfunktion.

"There is a certain part about the art thing that I think is the truth. My dad, he's hardly ever been in an art museum, never opened up a textbook about Indian art, never had one art lesson in his whole life and, in one sense to me he is producing better art than I do. Because he believes in what he is doing. And that power of belief is the transcendent value" (R. Hill, Interview 1996).

Stanley Hill schnitzte Kämme aus Horn mit Klanmotiven, inspiriert von den Grabbeigaben aus dem 17. Jahrhundert, und gibt in frei stehenden Skulpturen und Wandreliefs Szenen der irokesischen Mythologie wieder. Künstler der jüngeren Generation sehen in seinen Werken eine eigenständige künstlerische Entwicklung, denn es gab in der Kultur der Irokesen keine Vorbilder für plastische Kunst, außer den "Effigies", kleinen figürlichen Darstellungen an Keramikgefäßen und Pfeifenköpfen. Stanley Hill hatte keine akademische Ausbildung; was er schuf, war das Resultat seiner Fantasie (R. Hill, Gesprächsprotokoll 1996).

Richard Hills Konstruktion einer scheinbar nicht von außen beeinflussten, autodidaktischen und damit typisch irokesischen Kunstproduktion betrifft vornehmlich die Schnitzereien in Horn und die Steinbildhauerei. Jemison erklärt, mit dem Erfolg dieser Arbeit hätten diese Autodidakten eine blühende lokale Kunstentwicklung gegründet. Er hebt in diesen Werke die Faszination der naturalistischen Wiedergabe hervor, die der Kunstvorstellung der irokesischen Allgemeinheit entspricht:

"A lot of our people really like naturalism, realism. It is admired by our people. The more it looks like what it's supposed to look like, to a lot of people, the better it is. So there is a tradition of being able to draw, paint or sculpt in a naturalistic way. Probably they value less things which are very abstract or expressionistic" (Jemison, Interview 1996).

Detailreiche Wiedergabe kennzeichnet auch die narrativen Skulpturen von Joseph Jacobs. Zu Beginn seiner (autodidaktischen) künstlerischen Karriere war er überwältigt vom großen Erfolg und dem enormen Verkaufsgewinn seiner Arbeiten, der sein Einkommen als Arbeiter weit überstieg.

"I never had any knowledge of my heritage. [...] I wasn't interested in art, [...] I just took it for granted. I was on reservation, went to work and didn't bother anything. So after I found out I had the ability to do this. I had to educate myself. I didn't have enough knowledge of the Native Americans, to go and represent them. [...] And then I studied the art, the history of the Iroquois [...] And this just came automatic to me. I could make the face look like different expressions on the face [...] and tried harder and harder to put the details on them. I even got books in geometry, and studied them and educated myself" (J. Jacobs, Interview 1996).

Die Werke von Duffy Wilson, Joseph Jacobs und Stanley Hill finden in den irokesischen Gemeinschaften besonders deshalb Anerkennung, weil sie mythologische und historische Inhalte möglichst naturalistisch darstellen. Inhalte und technische Fertigkeit im Detail dominieren vor einer individuellen Interpretation. Niemand bemängelt in dieser veränderten Form des "Storytelling", den in Stein gehauenen Geschichten, dass diese Technik keine irokesische Tradition hat. Die künstlerischen Fertigkeiten gewinnen an Überzeugungs- und Integrationskraft, weil sie als kulturelles Erbe beurteilt werden, von den Ahnen überliefert (S. und R. Hill), als göttliche Gabe verliehen (J. Jacobs) oder "genetisch bedingt", wie Tom Porter vermutet. Vor allem tragen die Künstler mit ihren Werken zum kulturellen Selbstbewusstsein als Irokesen bei.

"To me that is really the thrill: To see somebody go through that and to realize the significance of it. Now his haircombs will never be looked at as a masterwork of contemporary Indian art. What they mean to him, to me or [my] family, to our cultural legacy, is amazing" (R. Hill, Interview 1996).

Peter Jemison beurteilt die Arbeiten der älteren Generation dieser autodidaktischen Künstler in gleicher Weise:

"I like to think that some of the artists who are self-taught are not working in a tradition which is really Western based. It is coming from their own study of what they think is Indian art. [...] there isn't too much of a precedent for that in our tradition. There is a tradition of carving figurative work. [...] So, there is a plastic, three-dimensional work which existed, but now they are making something specific to illustrate that idea. The stone carving was primarily for pipes. So it was functional. In that stone carving there were animals, effigies [...] but not in the way that we are now doing it as an art object – that did not exist. [...] I think it's coming out of him [Stanley Hill]. And being who he is, I think it comes from some Iroquois heart. Something he carries in him. And the material is a traditional material which he has revived – brought to a different level than it was ever brought to before, in many ways" (Jemison, Interview 1996).

Jemison stellt die Behauptung auf, die schöpferische Bildsprache der zeitgenössischen Kunst gehe weit hinaus über einen Gebrauchswert von Kunst und das Streben, möglichst einfach verständlich zu sein. Den künstlerisch unerfahrenen und häufig auch uninteressierten Irokesen rezente irokesische Kunst näher zu bringen, sei ein Anliegen, das bisher nur partiell erreicht wurde. Jenseits lokaler und regionaler Interessen liegende Inhalte stießen auf Unverständnis bei den Menschen, die in den Reservationen leben. Neue Bildsprache und einen erweiterten inhaltlichen Radius zu erkunden, seien nur die imstande,

die selbst wissen, wo sie stehen. Wer mit Existenzproblemen oder Selbstzweifeln zu kämpfen habe, ginge nicht in Museen. Seiner Erfahrung nach entleihen Künstler im Zusammenleben mit Angehörigen anderer Bevölkerungsgruppen sowohl bewusst als auch unbewusst Formen expressiver Kultur von außen. Grenzen zwischen dem als eigen oder fremd Empfundenen verschwimmen.

Die Verbindung von mythologischen oder historischen Themen mit Ausdrucksweisen und Stilmitteln zeitgenössischer Kunst ist für Jemison ein Versuch der Integration von Tradition und Moderne; wer aber solche Unterscheidungen selbst nicht treffen kann, reagiert mit Unverständnis auf solche Formen künstlerischer Interpretation. Nur wenn die Künstler helfen können, Selbstwertgefühle zu wecken, wenn ihre Werke kollektive oder individueller Identität visuell übermitteln, wird ein Gebrauchswert von Kunst erkennbar sein; wenn das nicht gelingt, werden die Irokesen weiter "Traumfänger" kaufen und mit Überzeugung behaupten, das sei alte Tradition, vermutet Jeff Thomas im Gespräch mit Jemison (Jemison und J. Thomas, Gesprächsprotokoll 1997). Eine wesentliche Voraussetzung für Verständnis von Kunst sind die Ausbildung der Bevölkerung und das Vermögen, abstrakt zu denken.

"If they [the Iroquois people] don't see a Native issue in it [the artwork] they will not think it's Native, but if a Native person does it, then it is Native art. It's going to be hard for some people to see that way. Because it's a stereotype, that people are accustomed to see art – Iroquois art – in this fashion, and all of a sudden they see it in a totally different form or whatever. It's hard for people to accept change. [...] there are lots of people who don't have any artistic education, or haven't been exposed to any kind of Iroquois art. Even Iroquois people who haven't been exposed to Iroquois art – it might be hard for them to see the change. But if it's explained to them, anything could be understood. Just people have to take the time and learn, or someone has to explain to them the change that is going on. That is the major thing: education, art education.

I don't know if it would be a major change in everyone's life in art. But it would definitely be a small change. It would open up doors for maybe a bigger market share, bigger market for Iroquois artists. So we are not only accepted as being this one group of Iroquois artists who just do the stereotype: Iroquois art. Now it might be opened for Iroquois artists do any kind of art. Like in traveling to Paris and doing copies of paintings of old paintings from famous artists in Paris or Italy. They are still going to be Iroquois artists – but doing a different style. That may be a change [...] I don't know if everyone will accept something like that" (Perkins, Interview 1997).

Spuren wieder entdecken, entziffern, fragen, wohin die Spur führt und wie weit sie selbst heute Spuren legen können, betrachten irokesische Künstler als Aufgabe zeitgenössischen Kunstschaffens. Die Möglichkeiten sind vielfältig, aber wenn Traditionsstränge, wie in der

Teil VII – Tradition und Moderne

prähistorischen Keramik, gekappt sind, ist es schwierig, Verknüpfungen zwischen gestern und heute herzustellen, so wie Peter Jones und Roger Perkins aufgrund ihrer Recherchen die Töpferkunst reaktiviert haben.

"Es ist das Verdienst der älteren Generation von Künstlern wie Ernest Smith und Stan Hill, Brücken zur Vergangenheit gebaut zu haben" (Jemison, Gesprächsprotokoll 2002).

Richard Hill sieht im bewussten Umgang mit den Überlieferungen der eigenen Kultur einen heilsamen Mechanismus; diese Art des Denkens helfe auch, Probleme der Gegenwart zu bewältigen:

"So there's been a resurgence in the last ten years. People are more concerned about the language, dancing has started, where dancing almost disappeared from the community. People wearing Indian outfits and going to the longhouses, going to ceremonies. There has really been a great flowering. I have a very strong affinity with our concept of creation; what we call these four dances that we do in the ceremonies, the Great Law, Handsome Lake and what longhouse people believe in today. I have been fortunate. I say go and hear the oral tradition, see it practiced, and then go and study it in the Museum. So I was able to dig up a lot of documents and information about how this works through history. And my premise as a result of all that is that we have to look at culture as a problem-solving mechanism. Not like footprints that say you have to dance this way, but it's a way of thinking. That whatever problem you're confronted with, you'll find a solution if you keep these principles in mind" (R. Hill, Interview 1996).

Mit der ersten Generation ausgebildeter Künstler stand in den 70er und 80er Jahren die zeitgenössische indigene Kunst am Beginn einer eigenständigen Entwicklung, die u.a. in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts mit einem Förderprogramm unter Arthur Parker am Rochester Museum (RMSC) begonnen hat und mit der Errichtung des Institute of American Indian Arts (IAIA) in Santa Fe im Herbst 1962 fortgeführt worden war. Die Jugend hatte fortan Zugang zu besserer Ausbildung, ihr Selbstbewusstsein war gewachsen. Mit ihrem Engagement im Lehrbetrieb steht die etablierte Generation von älteren Künstlern den Jüngeren bei kreativen Neuorientierungen zur Seite. Während das Pilotprojekt des RMSC in Rochester in der Zeit der Wirtschaftskrise auf die Seneca beschränkt war, führte die Ausbildung im IAIA zur Vernetzung und zu panindianischen künstlerischen Entwicklungen. In den Kunsthochschulen erlernten die Studenten neben überlieferten Handwerkstechniken (Töpferei der Hopi) den Umgang mit Malerei und Grafik, später wurden Fotografie, Film, Video und Installationen Ausdruckstechniken irokesischer Künstler. Roger Perkins studierte am IAIA in Santa Fe; die Bedeutung des Netzwerkes, das neben der zweijährigen

Ausbildung entstehen kann, erachtet er als wesentlichen Faktor für die Einbindung der irokesischen Kunst in den Markt. In Iroquoia steht ihnen kein etablierter Kunstmarkt zur Verfügung und Galerien wie in Santa Fe und Kalifornien fehlen.

"The first exhibition of Haudenosaunee (Iroquois) artwork I organized was in 1973 entitled 'Iroquois Art Today.' To assemble the exhibit I traveled to each of our communities to ask who the recognized of that reservation were. There were some artists who did paintings but at that time there were not many sculptors. Stone carving had just been reintroduced, but antler carving had really not been revived. Then there was still a rather strong distinction made by our communities between university or art school – trained artists and tradition – based artists who were self-taught. The traditional arts were being done in nearly every community. [...]
I have since organized many exhibitions of Haudenosaunee art. Today the art is diverse and the number of artists has grown dramatically, although a recent survey shows that there are not many painters working today" (Jemison 1999: 4–11).

Ausbildung in Fotografie als künstlerisches Gestaltungsmittel wählten Künstler anfangs nur autodidaktisch; Richard Hill und Jeffrey Thomas hatten die Ablehnung von Studenten und Lehrern erlebt, als sie das Studium aufnehmen wollten; man war es zwar gewohnt, "Indianer" passiv als abgelichtete Portraits zu sehen, aber konnte sie sich nicht als Künstler hinter der Kamera vorstellen.

"Because photography for us didn't really become a focal point until 1983. The first 'National Native Photographers' exhibition took place in 1983. So it really has been recent that we have been doing it and I think there has been an evolution or a growth over the years of people moving from culturally specific ideas from their work to more universal ideas of their work" (J. Thomas, Interview 1996).

"Indians and photography, often enemies in the past, have made some new partnerships to create a fresh approach to the fine art of photography. At one time many Native people were afraid of having their photograph taken as they thought the camera might capture their soul or that the still photograph of themselves would not be able to 'sleep,' causing spiritual restlessness. White photographers often created romantic photo images of the 'noble savage' that have become cultural stereotypes that Native people still have to deal with daily. Early white anthropologists also used the camera to document Native societies, but often created static, stage photos of Indians. History has left a dark legacy, a confusing image of Native people in photography.

Today, we are somewhat surprised to find an Indian who is a fine art photographer, an artist who uses a camera, film and a silver print to make statements on Indian reality of today. It is interesting to find that most of the Native photographers in Canada and the United States use their camera to present a more accurate and more sensitive portrait of their own people. [...]

Teil VII – Tradition und Moderne

Photographers who are Native generally feel an acute sense of responsibility to the people in their photographs. Seldom do you get a sense of exploitation of the subjects. There is little evidence of tension between artist and subject, the Native photographer is a collaborator with other Native people, and the photograph is simply the medium that brings the collaboration to the viewer. [...]

Through the lens of his camera, Thomas sees both the stereotype of the past and the Indian image of the future" (R. Hill 1985: 2).

Heute nutzen irokesische Künstler Fotografie, Film und Video, wenn sie ihre Werke in den indigenen Reservationen einem größeren Publikum zugänglich machen wollen. Shelley Niro erleichtert mit indigenen Schauspielern eine Annäherung an ihre Filme, die mit viel Humor diese Zielgruppe ansprechen. Sie möchte mit ihren Werken verstanden und akzeptiert werden, vor allem von der indigenen Bevölkerung. Sie wählt deshalb vornehmlich die Medien Fotografie und Film. Authentizität verleihen den Bildern, Filmen und Videos der Künstlerin die portraitierten Personen und Laiendarsteller, Freunde und Familienangehörige aus der Six Nation Reserve. Bezüge zur Mythologie stellt Shelley Niro her, weil sie identitätsfördernd sind: Wissen, das in schriftloser Zeit in erzählender Form weitergegeben wurde, wird in den Personen "authentischer" Schauspieler visuell und akustisch erfahrbar: den Fernsehgewohnheiten der jungen Generation gemäß gestaltet, sind Film und Video Informationsträger und gleichzeitig Stimulanz für Erinnerung und Fantasie und finden deren Akzeptanz (Niro, Gesprächsprotokoll 2002).

"Sometimes [the community feedback is] very important for me. Especially in a piece like 'The Essential Sensuality of Ceremony,' because this is really about them, too. To some degree, I want my work to be so beautiful that they can relate to it, that they can spend time with it. Sometimes I'm a little bit worried about how they relate to my work, because I'm trying not to be disrespectful, but I think sometimes my work can look that way. The people that I see on a day-to-day basis, the community I live in [could feel offended by the artwork]. I don't want them to feel that I am exploiting our existence and I am sort of like taking it and making a joke of it. I just don't want them to feel that I am playing with their legacy or their existence, because they don't need that!" (Niro in Bender 2003: 39).

Verständliche Bildsprache und erkennbare Bezüge zur Vergangenheit und dem Lebensraum der Irokesen kennzeichnen Jeffrey Thomas' fotografisches Werk.

"I'm a storyteller who uses photography to do that. I'm also ...using short text to describe certain things in my work. Through that people will have a better understanding of what it is. [...]

"My feeling has always been that your parents or your grandparents should be able to come into this place and understand what you are doing. And if they don't,

you are not meeting the need of your community. If your work is too abstract and you are not there to explain it, then what purpose have you served? It seems to me that you're serving a very small segment of the art community. You have a responsibility to your community" (J. Thomas, Interview 1996).

Sie seien lokal engagiert, panindianisch in der Ausbildung, arbeiteten im Bewusstsein der spezifisch irokesischen Kultur und hätten eine internationale Ausrichtung, beschreibt Peter Jemison die Künstler der Six Nations (Jemison, Gesprächsprotokoll 1997). Auseinandersetzungen über ihre Werke, über Fragen irokesischer Kunstentwicklung und -strömungen finden vorwiegend im privaten Rahmen statt, wenn Künstler sich bei Ausstellungen oder Symposien in Museen treffen.

"A lot of the artists [...] can have grand disagreements. We sit down and start talking and arguing [...] So art becomes these points in our discussion about meaning. And there is never one piece that settles it all. The meanings are always going to change. [...] The point [...] is that if we look at art as a form of cultural therapy for us, this is how we learn things, reflected back. We learn to relearn again, so art is a process by which we learn how to be an Iroquois Indian. [...] We have a public persona and a private persona and let us build up that private. [...] If you really believe, your artwork should be evidence of your belief. If you talk about what you believe then it's pretty good. Indian art's got to be autobiographical, otherwise I don't know what it is. Art as an autobiography, art as a personal process of learning would be an interesting way to approach that rather than to look at it like 'this is the contemporary statement about Iroquois culture.' [...] I think that you're going to find that Indian art has always been highly individualized. Try to find two old pieces that look alike. Two pieces of beadwork or two pairs of moccasins or two headdresses, you're never going to find them. And that individuality, expressed through the arts is an important foundation of art, I think, in the Americas as well as in Europe. Because pride and ego came into it on the Indian side as well. [...] We cannot transcend who we are because then we kind of pretend we are somebody else. If you look at it that way, I think you will see the individuality is important" (R. Hill, Interview 1996).

Jolene Rickard beobachtete während der Arbeit als Kuratorin in Ausstellungen, wie unterschiedlich Künstler sich dem Schaffensprozess nähern und beschreibt die beiden Gegenpole als "Inspiration auf spirituellem Weg" auf der einen und "Forschung aus intellektueller Perspektive" auf der anderen Seite (Rickard, Gesprächsprotokoll 2002).

"Making art or what we think of as art about these ideas has been one of the few forms that I've found in the West that accommodates how I think. What I'm observing is that people in our communities use the form of art in very different ways. Some people approach it from that traditional sense. They believe that they have this divine inspiration and they're actually putting it out there. That's not how

Teil VII – Tradition und Moderne

mine works. Mine is very anticipated. I think about these things. And I feel that commitment is this synthesis"(Rickard, Interview 1996).

Bei einer Analyse zeitgenössischer Kunst der Irokesen sollten Überschneidungen in den Werken, Unterschiede, gemeinsame Themen und Schwerpunkte genau betrachtet werden; Basis der irokesischen Geschichte sei das gesprochene Wort, Grundlage einer Betrachtung von Kunstwerken sollten die Kommentare der Künstler sein; die Methode der Forschung habe sich geändert, konstatiert Jolene Rickard. "Moderne Vorgehensweise" beruhe vornehmlich auf Untersuchungen, die von indigenen Personen durchgeführt würden, von Wissenschaftlern, die Originaltexte und Quellen studierten und verglichen. Die akademische Methode von westlichen Akademikern sei ziemlich rückständig, sie wüssten viel, aber nur aus ihren speziellen Blickwinkeln ausgehend. Sie bedauert, es gäbe zu wenig irokesische Akademiker, noch weniger Akademikerinnen; sie seien zudem bei der eigenen Bevölkerung nicht hoch geschätzt, oft werde wissenschaftliche Bildung sogar als Makel gewertet. Nicht viele Irokesen hätten genügend Selbstbewusstsein, um sich über diese Vorurteile hinwegzusetzen. Die irokesische Gesellschaft bezeichnet Rickard als einerseits sehr statisch, im Hinblick auf das Festhalten an Traditionen, aber gleichzeitig sieht sie eine progressive Entwicklung, vornehmlich bei der jüngeren Generation. Bill Powless ist ihrer Ansicht nach ein talentierter progressiver Maler; seine Plakate und Comics seien nicht unbedingt künstlerisch hervorragend, aber wirkungsvoll. Kennzeichnend sei, dass nicht viel über diese progressive Bewegung geschrieben würde. Sie vermutet, die Botschaft werde von den eigenen Leuten abgelehnt, weil die Werke kritisch seien, nicht nur positive Perspektiven für Gegenwart und Zukunft der Irokesen aufzeigten. Es sei so wichtig, offen zu sein für die Ansichten der Künstler, betont sie. Absichten erfragen, ist eine Voraussetzung, um Zusammenhänge zu begreifen; Zuhören sei wichtiger als einordnen oder gar Position vorgeben. Vergleiche ziehen, etwa mit Kunst in Deutschland führe nicht zum Verständnis indigener Kunst (Rickard, Gesprächsprotokoll 1996).

Irokesische Künstler haben Gemeinsamkeiten in ihren Zielvorstellungen, aber auch gegensätzliche Positionen zur zeitgenössischen irokesischen Kunst. So werden die Überlieferungen der eigenen Tradition von der Mehrzahl der Künstler als primäre Inspiration für die rezente Kunst betrachtet. Der Einfluss euroamerikanischer Prinzipien in der zeitgenössischen irokesischen Kunst wird einerseits negiert, andererseits mit dem Beginn eines neuen Zeitalters gleichgesetzt. Kunstwerke müssten interpretiert und vermittelt werden, narrative Inhalte allein reichten nicht aus, um den kulturellen Hintergrund zu entschlüsseln, äußert Jolene Rickard; sie hat nur wenige Gleichgesinnte mit ihrer Forderung nach einer Verbindung von künstlerischer Tätigkeit mit kunsttheoretischer Analyse und Auslegung.

Man kann in der Ablehnung von Theorienbildungen eine Abwehr gegenüber schriftlichen Äußerungen vermuten, denn im persönlichen Gespräch bilden Künstler durchaus Kategorien und formulieren Thesen zu kunsthistorischen Zusammenhängen. Peter Jones definiert drei Kategorien indigener Kunst: erstens traditionelles Kunsthandwerk, das mit zeitgenössischen Inhalten versehen als Kunst zu betrachten ist; zweitens die moderne Malerei und Plastik, "traditional based – but with contemporary contents"; und drittens die Avantgarde mit Film, Fotografie, Video, Computergrafik, Collage, Installation und Malerei (Jones, Interview 1996).

Richard Hill bezeichnet mit dem Begriff "Kunst" die handwerklich hochwertige Produktion von Gebrauchsgegenständen indigener Völker und ihre Fortführung im hochwertigen Kunsthandwerk und in der bildenden Kunst, den "Fine Arts". Künstler geben Antworten auf das, was in der Gesellschaft geschieht, stellt Hill fest. Dabei spiele es keine Rolle, ob das in der Form eines Hornkammes realisiert wird oder mit dem Medium der Fotografie; die Ausdrucksmittel des 17. Jahrhunderts sind andere als die des zwanzigsten. In der Gegenwart sollen hinter den Werken die Personen im Zentrum der Betrachtung stehen. Sie können Fragen beantworten, sie denken und arbeiten sehr differenziert, vertreten unterschiedliche Überzeugungen; ihre Kunstwerke bilden das Forum, in dem Diskussionen stattfinden können. Ein theoretischer Diskurs ist sehr abstrakt, während das künstlerische Werk Positionen sichtbar wieder gibt" (R. Hill, Gesprächsprotokoll 1996).

"Art has been an essential part of native life for thousands of years [...] Indian art has an identity problem: Indian artists disagree on its potential function. The impact of western art principles is both heralded and despised. Some feel that art transcends individual or tribal culture and should not be measured by historic native aesthetics; others feel that ancient tradition is the primary inspiration for all native art. And still others believe that tradition is in a constant state of flux, adjusting to various social, cultural, religious and political contexts, and that anything native artists produce is native art, defined with each new work, with each new generation" (Richard W. Hill 1992b: 47–51).

Wie Peter Jones hebt Richard Hill den Deutung- und Bedeutungswandel hervor und die zu unterschiedlichen Zeiten variierenden Sichtweisen gegenüber den Objekten. Die Techniken seien veränderbar, ruhten aber auf der Grundlage eines konstanten sich immer wiederholenden künstlerischen Prozesses. Glasperlenapplikationen und Hornschnitzerei waren die – wenn auch übernommenen – künstlerischen Ausdrucksformen der Vorfahren, jetzt sind es Malerei, Skulptur, Video und Installationen.

Als den Schlüssel für die distinktive Eigenschaft von Kunst betrachtet Richard Hill den Denkprozess, der eher die intellektuellen und kulturellen Aspekte als die künstlerischen

Fertigkeiten betrifft. Aus diesen Gründen sei speziell die Kunst der Irokesen, aber auch indianische Kunst allgemein, auf der metaphorischen Ebene zu betrachten. Bildhafte Symbole und bildlich-narrativ vermittelte Vorstellungen sind demnach wichtiger als technisch-künstlerische Meisterschaft:

"Indianische Kunst ist ohne die Kenntnis der Metapher, der bildhaften Übertragung, nicht zu verstehen. Aber das 'kodifizierte' Bewusstsein müsste geschärft werden, um Beliebigkeit zu vermeiden" (R. Hill, Gesprächsprotokoll 1996).

"When you look at it that way, our artwork is a metaphor about how we are wrestling with conflicting ideologies. [...] But I also believe, see, that narrative tradition is what fuels us today. If you look at Indian art, at Iroquois art, if you try to find one word that defines it, it is a cultural narrative. And symbolism that goes back to the metaphor [...] A narrative is understanding that symbols and metaphors were given to us on purpose so that today we could use them, even if we don't speak our language. The metaphor teaches us what that's about. And this is why the communality of the turtle, the 'Two Row' piece, the peacemaker, snakes, eagle and all these things are constantly going to be recycled in the art of the Iroquoian people. So Jolene's discussion about the eagle is very different than it was in the 1800s and the 1600s, but the point is, somebody said 'talk about the eagle,' and everyone will keep doing that, even though there are no eagles any more" (R. Hill, Interview 1996).

Ihre eigene Erfahrung und persönliche Entwicklung seit den 1970er und 1980er Jahren, in denen sie als junge Künstler ihre Arbeit begonnen hatten, sowie die Zusammenarbeit mit Künstlern in ihrer Eigenschaft als Kuratoren bilden für Richard Hill, Jolene Rickard und Peter Jemison die Basis einer kenntnisreichen "Innensicht" der irokesischen Kunstszene. Dass sie sich gegen Interpretationen irokesischer Kunstwerke von Außenstehenden wenden, ist vielleicht mit den vielfältigen Empfindlichkeiten zu erklären, die sie während ihrer beruflichen Erfahrungen erlebten.

"Das Bewusstsein für die Werte der eigenen, indigenen Kultur war aufgrund von Diskriminierung und Stereotypisierung nur gering ausgeprägt, bis mit einer Revitalisierung irokesischen Gedanken- und Formengutes ein wiedererwachendes Selbstverständnis entstehen konnte. Heute suchen die meisten irokesischen Künstler die Balance zu halten zwischen dem Anspruch des 'Mainstream' und ihrer eigenen künstlerischen Entwicklung. Abgrenzungen zwischen individuellem und kollektivem Anspruch, Kunsthandwerk und Kunst laufen diesem Bestreben zuwider; ihre Werke sehen irokesische Künstler nicht als kulturspezifisches Gegenüber zum allgemeinen Kunsthandel und 'Mainstream'. Sie orientieren sich durchaus an der zeitgenössischen Kunst westlicher Prägung, bedauern, dass ihnen der Zugang zu den Kunstmuseen derzeit noch weitgehend verschlossen ist, aber sie suchen deshalb keinen Perspektivenwechsel. Die Jahrhunderte

Teil VII – Tradition und Moderne

europäischer Kunstentwicklung sind nicht "nachzuholen", es werden statt dessen eigene Bedingungen geschaffen. Nur wer sich mit diesen Bedingungen auseinandersetzt, sollte Kommentare abgeben" (Jemison, Gesprächsprotokoll 2002).

Dass Begründungen und Erläuterungen überflüssig werden, wenn die Werke "für sich sprechen", beweist Shelley Niro mit ihren Filmen und Videos: Sie äußert sich nicht gern verbal interpretierend über ihre Kunst. Aber wenn diese Werke außerhalb der irokesischen Gemeinschaften oder bei Veranstaltungen im internationalen Rahmen gezeigt werden, sind Kommentare notwendig. Das haben die Filmvorführungen im Mai 2003 bei der Ausstellung *Lebenswelten – Kunsträume* in Frankfurt am Main im Museum der Weltkulturen gezeigt.

Shelley Niro sieht in der gewachsenen Gemeinschaft der Künstler und der seit 1970 erweiterten Informationsmöglichkeit und verstärkter Kommunikation einen Fortschritt.

"We are a strong community of artists. As you get older, you start to know more artists and meet with them. It gets interesting when you are working in your studio – you really don't associate with too many people so when you can start getting out and meeting with these people, you have questions of your own. When you start talking you start to realize that they are thinking the same things.

Until 1970, everything was so limited as far as art that was out there – books and films written by Native Americans. I think we are in a vacuum that has to be filled and maybe once that vacuum gets filled, then we can be contemporary artists. Right now, it's just like everything is getting sucked up into that space and I think it would be great if we were just considered artists. Maybe the next generation will be part of that contemporary art scene, where people want more than only one kind of Indian art" (Niro 2001: 85).

In den indigenen Gemeinschaften arbeiten ganz unterschiedliche Künstler zusammen und realisieren bei Veranstaltungen eine Synthese von visueller Kunst, Musik, Gesängen und Tanz. Sie verdeutlichen damit die indigene Lebenssituation, irokesisches Kunsthandwerk und Kunstschaffen. "Kunst produzieren trotz widriger politischer Situationen gibt dem Leben Sinn", erklärt Jolene Rickard 2002 bei einem Festival auf der Tuscarora-Reservation. Das sei vor allem für vor allem Künstlerinnen wichtig. Frauen würden in den traditionellen Orten Tonawanda, Tuscarora, Tayendenega und Onondaga nicht wahrgenommen. Gut bezahlte Arbeits- und Funktionsstellen wie auch der Zugang zu Mechanismen rhetorischer und künstlerischer Vernetzung seien dort nach patriarchalischem Muster den Männern vorbehalten, trotz allen Beschwörungen der Matriline (Rickard, Gesprächsprotokoll 2002).

Offenheit und Bereitschaft, sich mit politischen und sozialen Problemen auseinander zu setzen, nimmt Ryan Rice bei irokesischen Künstlern wahr, er sieht zusätzliche Chancen

zur Publikation in den neuen Medien und dem Internet, die Veränderungen in der Rezeption zur Folge haben.

"I think [the Iroquois people] are changing. I think more people are having an open mind and being honest to themselves, creating works. Having an objective of telling a story, where we are today, is very important. And dealing with social political and emotional [issues], all these issues are happening. I think they're happening across the board. Now they're not just in Iroquois communities, but all over. And I think education has a big part of that, because if you look to see who's doing what, you see that these people have been in school and in order to compete in that other world, you have to know what an installation is. You have to know what abstract is. So you have to adapt these. It's all about adaptation again. Five hundred years ago, we changed our clothes to ribbon. Today, we're working in video. It's all about taking these things and bringing them back to our community and make it work again. [...]...It's a very powerful tool. [...] I think if it's used in the right way, it's very powerful. And the internet is one way to do it. That has become so important. But now on the internet you've got everyone who wants to be Indian, doing these pages, so no one knows what the truth is out there" (Rice, Interview 1996).

Künstler, die nicht im engen Kontakt zu der Gruppe von Künstlern stehen, die – trotz inhaltlicher Differenzen – immer wieder zusammen treffen, neigen zu allgemeiner Kritik an fortschrittlichen, offenen Kunstauffassungen. David Maracle, dessen Gemälde irokesische Symbole wie den "Skydome" im Großformat zeigen, sieht mit der Annäherung an den "Mainstream" auch die Identität der Kunstschaffenden als "indigene" Künstler gefährdet: Wenn die Definition indigener Kunst einen so großen Spielraum ließe, dass Themen und Inhalte beliebig gewählt werden könnten, sei die spezifisch irokesische Kunst in ihrer Eigenständigkeit bedroht (Maracle, Gesprächsprotokoll 1996).

"We start losing the relative aspect of our own culture. We are inadvertently destroying our own selves. We are losing our own cultural integrity, we are sacrificing it to become more and more a part of the mainstream, in a way that a Native artist wants to be an artist who is Native, not a Native artist. They sacrifice their own cultural integrity in order to be accepted by everybody.

What we are doing is giving more credibility to the White culture than we are giving to ours, because we are using their culture as the medium of expression. I think it's time we started turning things around, we start using our own culture and our own language as the medium of expression" (Maracle, Interview 1996).

Mit der Frage nach Eigenständigkeit und Authentizität indigener Kunst sind Künstler immer wieder konfrontiert. Richard Glazer Danay beantwortet diese Frage mit der Definition: "If it is art made by Indians, it is Indian art." Irokesische Kunst sei existent, es seien Werke, deren

Teil VII – Tradition und Moderne

Gehalt sich auf die Philosophie, Vorstellungswelt, das Gedankengut der Irokesen beziehe. Wie Picasso, der immer Spanier blieb, sei die Kunstproduktion von Irokesen immer "irokesische Kunst (Glazer Danay, Gesprächsprotokoll 1997).

Künstler wie Joe David aus Akwesasne, Arnold Jacobs und Carson Waterman begründen die Authentizität ihrer Werke mit der Wahl der Themen, den irokesischen Mythen und der Geschichte der Six Nations, sowie der spezifischen Symbolik. Roger Perkins äußert, es sei vor allem der Rückgriff auf Klansymbolik, traditionelle Techniken und prä-historische Gefäßkeramik, die seinem Werk Echtheit verleihe. Er ist Mitglied einer Mohawk-Familie, die "engagiert in der Kommunität von Akwesasne arbeitet und sich dem Erhalt und der Förderung traditionellen Denkens verpflichtet fühlt". Seine künstlerische Tätigkeit betrachtet Roger Perkins als persönliche Verantwortung gegenüber dem kulturellen Erbe und bezeichnet sie als "authentisch". Er arbeitet deshalb in Kulturzentren, Museen und dem Travelling College als Lehrer.

"Definitely [I would describe my work as authentic] I do not think you can get anymore authentic than what I am doing. Anything that a Native American does, well almost anything, is authentic. Now – if you have a Scottish person doing Native American stuff, even though he may be a professional wampumbead maker making wampum belts the exact authentic way it was done – it would be questionable if it was authentic, because it's a Scottish person doing it. But myself being a Bear Clan Mohawk doing Mohawk pottery, ancestral Mohawk pottery that is definitely authentic. [...] There are all kinds of different instances that prove authenticity to be questionable I guess" (Perkins, Interview 1996).

Auf der Suche nach der persönlichen Identität müssen sich Künstler auseinandersetzen mit den eher traditionell ausgerichteten Vorstellungen der Stammesangehörigen, diskriminierenden Stereotypenbildung der Weißen und im persönlichen Bereich den eigenen Minderwertigkeitsgefühlen. Im künstlerischen Schaffensprozess treffen sie Entscheidungen, nehmen Positionen ein. In diesem Entscheidungsprozess kann ihre kreative Tätigkeit zur Entwicklung von Selbstbewusstsein beitragen. Dabei sind sie auch alltäglichen Konkurrenzen, Skepsis, oft auch Missgunst gegenüber ihren besonderen Fähigkeiten als Künstler ausgesetzt. So wurde Peter Jones vorgeworfen, seine Arbeit sei nicht authentisch, denn sein Wissen habe er nicht von Vorfahren erlangt.

"When I first came here [Cattaraugus], I didn't know anything about Iroquois pottery. And it never occurred to me that the Iroquois did pottery, until I started researching Iroquois pottery and it peaked my interest because nobody really knew about it. So, I did a lot of research, going to different museums and looking at different collections. I finally came up with a style that was close to it, hand-built

Iroquois pottery. And, what was nice for me was, people were saying that, since I didn't learn this from my grandmother or someone else older than me, that I wasn't doing traditional Iroquois pottery. Since there's no one else doing the pottery, who am I supposed to learn it from? But now my son's doing it so he can say he learned it from someone in the tribe. [...] The museums with the repatriation act have to give back items that were found in burials, and a lot of that is pottery, so who do they call? Can you make us a piece that looks like this, so you can replace it in our collection? Now I'm a traditional potter!" (Jones, Interview 1996).

Richard Hill hat innerhalb des weit verzweigten, informell geknüpften Netzwerkes irokesischer Künstler die Funktion eines "Sprechers". Er publiziert regelmäßig Essays zu Aspekten indigener Kunst und ist bei allen wichtigen Konferenzen und Symposien eingeladen. Seine künstlerische Entwicklung ist stark geprägt von Ernest Smith, mit dem er als junger Mann in künstlerischer Konkurrenz stand. Er möchte nicht als "indianischer Künstler" gelten, sondern bezeichnet sich als "individueller irokesischer Künstler". Die Biografie von Künstlern sei das Merkmal indigener Kunst, betont er; sie werde definiert durch das kulturelle Erbe der Vorfahren und setze sich zusammen aus den individuellen Lebenserfahrungen und kreativen Leistungen. Kunstschaffen betrachtet er als einen immer wiederkehrenden Prozess der Selbstfindung.

"My primary influences were Alan Hauser and Ernie Smith. When I met Ernie I walked in his house, he had a house just about the size of this and he looked at me and said 'Are you an Indian?' I said, 'Well, yeah, of course I am.' He said 'No you're not.' He said 'You're *oñgwe-oñwe*, don't you ever forget that. You're not an Indian, you're *oñgwe-oñwe*' [...] A part of the real lesson of the exhibit [*IroquoisART*] to your audience has got to be that we are all Iroquois Indians, but we are not all alike. We believe very different things. But the artwork becomes the forum by which we discuss this" (R. Hill, Interview 1996).

Als anerkannte Autorität bei den Tuscarora, in den irokesischen Kommunitäten und im Kulturbereich, kann Richard Hill, stellvertretend für eine große Gruppe von traditionell ausgerichteten Mitgliedern in den Reservationen anderen Künstlern Regeln auferlegen. Er spricht für eine Zensur irokesischer Kunstwerke, weil sie sichtbare Zeichen, Informations- und Bedeutungsträger einer Bevölkerungsgruppe seien, deren unterschiedliche Lebenssichten sie visualisierten; ungeachtet der Besonderheiten repräsentierten sie die Menschen der Six Nations. Daraus leitet er Einschränkungen ab: Die Arbeiten von Künstlern, vor allem diejenigen, die in den Kommunitäten leben und arbeiten, sollen einer Kontrolle unterliegen. Die gewählten Vertreter dieser Gemeinschaft bestimmen, was "legitim" ist, d.h. was abgebildet werden darf:

Teil VII – Tradition und Moderne

"Our work represents our people – and therefore we are kind of obligated to assure that representation is legitimate" (R. Hill, Interview 1996).

Richard Hill gilt im Staat New York als einer der führenden Repräsentanten der Irokesen. Er arbeitet eng mit den Six Nations in Kanada zusammen und befindet sich im regen Austausch mit den Vertretern der diversen Kommunitäten in USA und Kanada. Seine traditionell orientierten Ansichten finden in der konservativen irokesischen Bevölkerung Akzeptanz (R. Hill, Gesprächsprotokoll 1996). Alle Künstler in Akwesasne respektieren diese Einschränkung, erklärte Harald Gesso Thomas, auch viele kanadische Künstler hielten sich an das Gebot.

"I've never tried to paint anything [...] like medicine society. I wouldn't paint faces on my art work for sale, but I would paint an image of that nature for a particular person that belongs to that society. So I would do it for them, but I wouldn't do it for the general public" (H. G. Thomas, Interview 1997).

Auch Peter Jemison richtet sich nach Anweisungen, die das Abbildungsverbot, die Darstellung von "False Faces" und rituellen Paraphernalien betreffen.

"I avoid the sacred most of the time. Sometimes a symbol will appear in my work, a sacred object. But, a lot of the time I avoid it because I see that our so-called Indian way of life, you might call it religious tradition, does not belong to any of us individually – we don't own it. It is something that has been given to us by our ancestors, and we are to keep it going. If we care about it, if it is important to us, our responsibility is to keep it going. So, I cannot take something that belongs to all of us and sell it. I don't have a right to do that – to commercialize things that belong to all of us. I have a respect for it and I'm very conscious of what I allow myself to do, what I will teach to people who are outside of my tradition and what I will share. I make a point of talking to those people I respect – who are traditional people – elders of mine, teachers – to make sure that what I am doing is in harmony with their way of thinking, that it makes sense to them" (Jemison, Interview 1996).

Tom Huff berichtet von zwei Skulpturen, die er zerstört habe, weil sie vage Ähnlichkeiten mit den "Falschgesichtern" gezeigt hätten. Er habe vorher die Stammesältesten um Rat gefragt (Huff, Gesprächsprotokoll 1996).

Solche Einschränkungen grenzen Künstler aus, die nicht im engen Kontakt zu den Reservationen und ihren traditionellen Vertretern stehen. Den Zwiespalt zwischen individuellen künstlerischen Vorstellungen und Einschränkungen durch Tabus traditionell ausgerichteter Ratsmitglieder erleben Künstler in den USA und Kanada sehr unterschiedlich. "Es sei ihre ganz persönliche Entscheidung, wie sie damit umgingen", erläutert Jeffrey Thomas

solche Grenzziehungen. Das habe vornehmlich damit zu tun, wie abhängig sie sich von den jeweiligen Personenkreisen und deren Regeln fühlten; viele brauchten diese Tabus, weil sie glaubten, damit einen "Ausverkauf der eigenen Geschichte" zu verhindern. So sei der freie Umgang mit geheimen Symbolen, über die Künstler Kenntnis erlangt hätten, für Abbildungen in der Öffentlichkeit unangemessen. Der Respekt gegenüber Regeln einer Gemeinschaft verbiete es, deren Bildsprache zum persönlichen Nutzen zu vermarkten (J. Thomas, Gesprächsprotokoll 1997). Diese Regeln müssen die Künstler streng einhalten, die in das Leben auf den Reservationen eingebunden sind, wie beispielsweise Alex Jacobs, der Mitglied der Langhaus-Religion ist.

"I also respect the old time traditionalists in regard to certain areas and symbology and rituals that they wish to remain unexposed and safe from exploitation" (A. Jacobs, Interview 1998).

Halten sich Künstler nicht an Vereinbarungen, können sie durchaus Repressalien ausgesetzt sein, erklärt Jolene Rickard. Die Registrierung in der Kommunität, das Enrollment, könne entzogen werden, weil neue Maßstäbe angesetzt werden, denn die Bemessungsgrundlage des Blut-Quantums sei dehnbar. Damit ist der indigene Status gefährdet. Unterlagen könnten manipuliert, Reparaturen oder technische Einrichtungen im Haus der Betroffenen hinausgezögert und verhindert werden (Jolene Rickard, Gesprächsprotokoll 2003).

Dass manche indigenen Künstler sich eher an den für sie "artfremden Mainstream" anlehnten, lieber im Museum of Modern Art in New York ausstellen würden, als sich an den eigenen kulturellen Werte zu orientieren, lehnt David Maracle ab. Er beschäftigt sich mit den Sprachen der Mohawk: den gesprochenen Worten und den visuellen Zeichen und Symbolen. Sein Einkommen als Sprachlehrer für Mohawk gibt ihm Freiraum für seine künstlerische Tätigkeit zur irokesischen Symbolsprache; er ist jedoch selten in Ausstellungen vertreten.

"There are two sides to every stereotype. When (an Aboriginal artist) is talking to a White person they want to be known as an artist who happens to be an Indian or an Indian artist. But the reality is when it comes to dealing with their own people, what they specifically want to be is a Native artist, not an artist who happens to be Native. In order for them to be considered credible with their own people, their own people have to see them as an extension of Aboriginal culture, as a participant in their own culture. Right now we have a lot of 'artists' who are 'Indians.' They are not doing anything that reflects or promotes their own culture. They're simply doing artwork; if there is nothing identifiable, if there is nothing distinct about who they are, if there is no individuality. They can all be painters like Michelangelo. They can

all paint whatever is required of them in expressing themselves. What they do is they end up doing their art in a fashion that reflects Western culture and doesn't reflect their own tradition. They become generic" (Maracle im Interview mit G. Hill, 1995).

Auch wenn Maracles Annahme, die Künstler "könnten alle Maler wie Michelangelo sein", vermessen ist, zeigen ihre Arbeiten technisches Können, Vielfalt und Kreativität. Die Qualität ihrer Werke, die zeitgenössische Kunst insgesamt, wird aber in den Reservationen oft nur wenig zu Kenntnis genommen. Ryan Rice bedauert, dass sich die Leute in den Gemeinschaften sowieso nicht für "ihre" Künstler interessieren, sie kümmern sich vielmehr um die von den Traditionalisten streng überwachten Tabus; in Kunst und Kultur fehle ihnen jeglicher Humor. Zeitgenössische Kunst werde in den Reservationen wenig anerkannt. Es habe sehr viel damit zu tun, dass die künstlerische Sprache nicht allen verständlich oder missverständlich ist. Persönliche Portraits, tabuisierte Zeichen und Symbole oder Abbildungen ähnlich den "False Faces" können ungewollt zu Empfindlichkeiten und Ablehnung führen. Abstrakte Darstellungen erschweren den Zugang zur Kunst (Rice, Gesprächsprotokoll 2003).

An Ausstellungen über indigene Kunst können nur Künstler teilnehmen, die ihre Zugehörigkeit zu einem spezifischen Volk nachweisen können, damit werden ihre Arbeiten als "authentisch" eingestuft. Aber selbst nachweisliche Authentizität als Merkmal indigener Kunst führt oft zu Fehleinschätzungen. Nicht jeder indianische Künstler ist seiner biologischen Herkunft nach indigen; manche wurden von einer Bevölkerungsgruppe adoptiert wie Ray Fadden von den Mohawk, denen er sein Lebenswerk der Reaktivierung irokesischer Zeichen- und Symbolsprache widmete. Alan Michelson wiederum verlor seinen Status als Mohawk, weil er von nicht-indigenen Eltern adoptiert wurde. Richard Hill beschrieb im Interview 1996 die erste Begegnung mit seinem Cousin.

"I have a cousin in New York City who was adopted when he was a baby. His mother is Mohawk, his father was Italian, but then he was adopted by a Jewish couple and grew up in New York thinking he was Jewish. I was never aware of him. When I was in Santa Fe, I was working and my aunt came walking in and she says, 'I want to introduce you to your cousin.' And I thought I was getting old. I couldn't remember this guy and said, 'Hey, it's nice to see you. I haven't seen you in a long time.' And then she said, 'You've never seen him.' She told me the story that she was a young girl and had this baby, and back then it was a little different than it is now [...] I met him and it turned out that his name is Alan Michelson and he's an artist. He said, 'I don't know if you are going to believe me, but I was raised in a Jewish family, but all my life I've felt like an Indian.' It wasn't until he became a young adult, that he went to his parents, and they told him that he was adopted. He went through the whole thing to track down his mother find his mother, and she

introduced him to the family. But because of the Indian Arts and Crafts Act in the United States, he's not a registered Indian. His birth certificate doesn't list his Indian mother, it lists his adopted parents. He cannot exhibit in this country as an Indian, even if he's my cousin" (R. Hill, Interview 1996).

Mit Fragen nach der Authentizität könnten sich Kunstkritiker auseinander setzen. Verschiedenheit der Voraussetzungen, Denkansätze und Grundlagen für künstlerische Tätigkeit solle in einer differenzierten Kunstkritik diskutiert werden, wird von vielen Künstlern gefordert. Doch das scheint bis auf wenige Künstler, die auch als Kuratoren tätig sind, beschränkt zu sein. "Es geht darum die Kunst davor zu bewahren sich in Beliebigkeit aufzulösen. Kein Gegenüber, keine Reibung, keine Kritiker, die mit Disrespekt und Zuneigung, mit Abstand und Nähe, mit Eiseslogik und Emphase über die Bilder der Gegenwart und Geschichte schreiben. Die vormachen, dass man durchaus über Kunst und Geschmack streiten kann. Und die damit andere ermuntern, sich ein eigenes Bild von der Kunst zu machen" (Rautenberg:2004). Diese Kritik an der Kunstszene in Deutschland und Europa ist übertragbar: Irokesische Künstler bemängeln den fehlenden kritischen Dialog, eine Auseinandersetzung mit ihren Werken. Dieser findet durchaus statt. Aber die viel zitierte Balance, der sensible Umgang mit einzelnen Künstler und deren Werke verbietet eine negative Kritik. Erörterungen finden auf einer allgemeinen Ebene statt und beziehen sich vorwiegend auf kunsttheoretische Themen oder die spezifischen Inhalte von Ausstellungen. Der kritische Dialog, den Jolene Rickard befürwortet, ist selten möglich. Es gäbe so viele Vorbehalte und Einschränkungen, seitens der eigenen Leute in Kanada und den USA, äußert Ryan Rice: Das Pendel habe ins Gegenteil umgeschlagen. Kunstkritik sei verstummt, schiene gleichsam verboten. Er spricht von "vanishing art critics".

Kontextualisierung sei nur noch "indigen möglich" das schränke ihre Wirkungsbreite und Vielfalt ungemein ein. Die Forderung nach einer "indigenen Position" sei wenig sinnvoll, wenn sich die Künstler dem Dialog versagen. "Sie schreiben und reden nicht über inhaltliche und formale Strukturen, über ihren intellektuellen Anspruch. Jolene ist in der Gruppe der irokesischen Künstler eine Ausnahme", kritisiert Rice. Er fordert irokesische Künstler auf, sich nicht in individuelle Nischen zu begeben und Kommunikation zu verweigern. Der persönliche Rückzug, die egozentrische Sichtweise liefe den panindianischen Bestrebungen in der Ausbildung (IAIA) zuwider. Kritik sei intern vorhanden, wenn auch sehr verschlüsselt, aber Künstler seien selten kritikfähig und vermieden Dispute (Rice, Gesprächsprotokoll 2003). In vielen Essays, die Richard Hill zur zeitgenössischen Kunst verfasste, wird sein Selbstverständnis als Künstler und Kritiker deutlich.

Teil VII – Tradition und Moderne

"I'm talking very directly about my feelings as an Indian, an artist and a curator and as educator. That background has given me, and a handful of others like me, a very unique experience. Because we know most art historians and art critics don't make art. And, as you know, they're not Indians. They're stuck in a kind of academic discourse. We are trying to bring those as attributes, that we are the Indians, the Indian artists, and therefore can help to describe the function of art and to teach about it better. And that's been the big shift in the last 25 years. Back then, we were just pounding on doors, trying to get in and now we are trying to restructure the thinking which exists within these institutions. I don't think Iroquois have really led the way. But Tom Hill, Pete Jemison, Jolene, myself, Ray Gonyea, Alex Jacobs have really been out there doing this kind of work. Not just around here; sometimes we're called the 'Iroquois Mafia,' but we do good work (R. Hill, Interview 1996).

Als Wegweiser für den Diskurs dienen vor Texten eher Bildwerke, deren Wirkung spontaner ist. "Die Vorfahren konnten nicht schreiben, ihre Nachfahren wollen nicht schreiben", spottet Richard W. Hill (Gesprächsprotokoll 1996). Mit wenigen Ausnahmen monieren die Künstler, dass sie nicht am Dialog in Presse und Literatur beteiligt sind. Aber "sie sind selten bereit, rechtzeitig ihre Texte zu verfassen, sogar bei ihren eigenen Ausstellungen", bedauert Jeff Thomas, er habe als Kurator leider immer wieder diese Erfahrungen gemacht. Schreiben wird gering geschätzt, der persönliche Dialog bevorzugt (J. Thomas, Gesprächsprotokoll 2002). Oft fehle die Initiative, sich selbst im Kunstmarkt zu etablieren und PR-Arbeit zu leisten.

Kunst ist ein Begriff, dessen Definition nicht nur im indigenen Nordamerika ständigem Perspektivenwechsel unterliegt. Indigene Künstler vereine eine innere Kraft, die sie zwingt, erworbenes Wissen weiter zu geben, beschreibt Richard W. Hill die Grundlage indigenen Kunstschaffens. Er fordert von den Künstlern, die in der internationalen Kunstszene auftreten, kritischen Umgang mit den eigenen Werken.

"Native artists share an experience of the underlying power that forces them to share their insights. If you look at art by Indians of the Americas, you see that there are groups of artists that apply various attitudes toward the function of art, exploring ways of transcending specific tribal cultures and trying to unite the viewer with the underlying essence of all culture" (R. Hill, Interview 1996).

Publikationen kann man entnehmen, dass einige Künstler sich durchaus theoretisch mit Aspekten der irokesischen Kunst auseinandersetzen. In Vorbereitungen für Ausstellungen und in Fachzeitschriften erörtern R. Hill, Dr. J. Rickard und Dr. hc. Peter Jemison Aspekte irokesischer Kunst; wie auch Ryan Rice, Tom Huff und Jeffrey Thomas. Irokesische Künstler lehren an Universitäten und regen den akademischen Diskurs an: Richard Glazer Danay als

Chairman of the American Indian Studies Department and Professor of Art at California State University; George C. Longfish als Professor of Art at the University of California at Davies; Gail Tremblay, die am Evergreen College, Olympia, WA, der University of Nebraska, Omaha und der University of New Hampshire lehrte; Jolene Rickard an der State University of New York at Buffalo.

Künstler werden zu Ausstellungen in Universitäten, Museen und Kulturzentren in Ontario und New York State eingeladen, sie beteiligen sich an Präsentationen in San Francisco und Santa Fe. Aber es sind vorwiegend die regionalen Foren, auf denen themenorientierte oder spezifisch irokesische Werke öffentlich präsentiert sind. "Ohne Präsenz in Galerien und Kunstmuseen, vor allem in New York City, fehlt den irokesischen Künstlern die kritische Auseinandersetzung jenseits indigener Wertvorstellungen", kritisiert Tom Huff. Er selbst war jedoch auch nicht bereit, als mitverantwortlicher Kurator für die Ausstellung *IrokesenART* tätig zu sein.

"We have an internal dialogue and then you have the external dialogues and it's still all Indians. And then you've got the Iroquois with the rest of the Indians. There are many levels by which you communicate with our own people. [...] For the last decade I have felt that there was too much push upon being an academically trained artist and showing in major spaces. Because with that you are thinking in your art away from your people. [...]"

I wrote something [...] describing the Iroquois art: Anarchy. Everyone is getting more individual and doing their own thing [...] I mean they are still keeping their identity keeping a cultural base but working off the bat, anything is possible these days" (Huff, Interview 1997).

Tom Huff forderte die Autorin als einer der ersten Künstler auf, die Forschungstätigkeit zum Anlass zu nehmen, in Deutschland das Projekt einer Ausstellung irokesischer zeitgenössischer Kunst zu übernehmen. Mit einer interkontinentalen Ausstellung wäre den Künstlern ein Forum geboten, ihre Kunst und damit die Kenntnis zur Kultur der Irokesen zu präsentieren. In nahezu allen folgenden Gesprächen und Interviews äußerten die Künstler den Wunsch nach internationaler Repräsentation.

Mit den beiden Ausstellungen *IrokesenART* (Kasprzycki, Roth und Stambrau 1998) und *Lebenswelten – Kunsträume* (Kasprzycki und Stambrau 2003) wurden zeitgenössische irokesische Künstler in Europa erstmals im großen Stil einem öffentlichen Publikum vorgestellt. Sie fanden damit eine Möglichkeit der Darstellung, die ihnen bislang verwehrt geblieben war. Zu Ausstellungen in Kunstmetropolen (Basel und Köln) mit dem Anspruch an globale Perspektiven rezenter Kunst in außereuropäischen Kontinenten waren indigene Künstler Nordamerikas nicht oder nur vereinzelt eingeladen worden (vgl. Dokumenta11).

2. Kunsttheoretische Aspekte zur Akzeptanz indigener Kunst in Europa

"Das Wesen der Moderne beruht meiner Ansicht nach auf der Anwendung von Methoden, die jeweils für eine künstlerische Disziplin typisch sind, mit dem Ziel, diese Disziplin zu kritisieren; nicht um sie zu zerstören, sondern um ihre Kompetenzen genau abzugrenzen. [...] Jede Kunstgattung musste mittels spezifischer Verfahren die Wirkung festlegen, die ihr alleine zusteht. Zum Ziel der Selbstkritik wurde innerhalb des Wirkungsbereiches jeder Kunstgattung die Tilgung von allem, was im Verdacht stand, aus den Wirkungsbereichen anderer Kunstgattungen entlehnt zu sein", schreibt Clement Greenberg 1963 (Criqui 1984: 250).

Der klaren Abgrenzung von Kunststilen steht ein offeneres Konzept seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts gegenüber. Die Einschätzung des euroamerikanischen "Mainstream" und der Kunstentwicklung im indigenen Nordamerika mit ihren wechselseitigen Inspirationen sei geprägt von Gegensätzen. Die geistige Grundlage der Entwicklung zeitgenössischer indigener Kunst seit 1970 beruhe auf Konzepten ideologischer und politischer Umbrüche der gesellschaftlichen Systeme seit den sechziger Jahren, von vielfältigen Ansätzen im Kunstschaffen ausgehend von den USA und Europa, konstatiert Theodora Vischer 1992 in einem Essay zur Ausstellung *Transform – BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert*. Anstelle des Werkes an sich – Gemälde, Skulptur oder Grafik – trat eine Öffnung der bis dahin anerkannten Definitionsgrenzen eines formal geschlossenen und autonomen Werkgegenstandes. Film, Video, Land Art, Happening und Performance erweiterten das Spektrum dieses Kunstbegriffs auf der Basis einer konzeptuellen Idee. Das manifeste Werk hat seine Grenzen gesprengt und ist in die Nähe von Musik und Theater gerückt, unterliegt damit einer zeitlichen Dimension, auch wenn Abläufe fotografisch festgehalten werden konnten. Der Charakter von Kunstwerken hat sich grundlegend geändert. Der "Dematerialisierung der Kunst", von der Lucy Lippard 1967 spricht, dem "offenen Werk", stehen konservative Thesen gegenüber, die eng gefassten Definitionen der Kunstgeschichte verpflichtet sind (Vischer 1992: 144–146). Mit den Veränderungen innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts hatte sich in diesem Spannungsfeld eine ausgeprägte Kunstkritik entwickelt. Gegenüber der Forderung nach Bindung an festgelegte Ordnungsprinzipien steht das Prinzip des "offenen Werkes". Die Vielfältigkeit an Interpretationsmöglichkeiten, die damit möglich geworden war, ist in Erörterungen zur zeitgenössischen irokesischen Kunst nur selten aufgegriffen.

Nach G. Peter Jemison hätte die Suche der Individuen [der Künstler] nach dem persönlichen Standpunkt im Rahmen von "Anti-Kunst und Kunst" das künstlerische Potential

vieler Nationen zusammenführen können, statt dessen wurden indigene Künstler isoliert, denn sie waren nicht in der Lage, sich an dem Diskurs zu beteiligen. Sie hätten sich mit den kunsthistorischen Entwicklungen Europas vertraut gemacht, als diese per se in Frage gestellt wurden, und die Auseinandersetzung mit theoretischen Konzepten war ungeeignet für Menschen, die selbst noch ihre Position oder gar Identität suchten. An globale Kunst dachte damals niemand. Das Interesse [des euroamerikanischen Kunstmarktes] an zeitgenössischer Kunst der Indianer beschränkte sich – sofern überhaupt vorhanden – auf den Südwesten der USA. Und das sei heute nicht anders (Jemison, Gesprächsprotokoll 2002). Jemisons Vorbehalte treffen zu, denn nicht einmal in Europa bekannte indigene Künstler waren etwa auf der Dokumenta 11 vertreten: Eine einzige mehrteilige Video-Installation der Inuit repräsentierte das indigene Kunstschaffen im nordamerikanischen Kontinent.

In der Perspektive der rezenten Kunsttheorie in Europa zeigt sich häufig eine, wenn auch verdeckte, euroamerikanische Sicht. Formale Qualitäten außereuropäischen Kunstschaffens finden hohe Akzeptanz, aber in den Betrachtungen fehlen Positionen indigener Autoren. Vor allem Kunsthistoriker lassen die "Innensicht" derer außer Acht, über die sie schreiben. Diese Lücke erleben die betroffenen Künstler als fehlende Wertschätzung. Ausstellungsautoren in Europa und den USA erörtern vorwiegend Einflüsse, die in der klassischen Moderne von außen kamen, aber die "andere Seite" bliebe leer, stellt Peter Jemison bedauernd fest; erst mit der Dokumenta 11 sei eine Neubewertung vorgenommen worden, allerdings nicht für eine Werkschau indianischer Künstler aus den USA und Kanada (Jemison, Gesprächsprotokoll 2002).

Im einleitenden Essay eines der Kuratoren der Ausstellung *Welten im Dialog – von Gauguin zur globalen Gegenwart* 2000 im Museum Ludwig in Köln findet seine These Bestätigung. Zwei Aufsätze "Kunstwelten im Dialog" und "Amerikanische Visionen – Mythos und Transformation" beziehen sich auf nordamerikanische indianische Kunst, doch sie sind beschränkt auf kunsthistorische Erörterungen zu längst verstorbenen europäischen und amerikanischen Künstlern:

"In kultureller Hinsicht war Amerika lange Zeit das, was man ein 'verlagertes Europa' nennen könnte. Anfang dieses Jahrhunderts [des 20.] [...] versuchten amerikanische Künstler erstmals, ihre eigene Sichtweise der Moderne zu definieren. Ein Künstler wie Marsden Hartley spürte, dass dies über die Anerkennung der indianischen Kultur geschehen müsse, aber es sollten noch mehrere Jahrzehnte vergehen, bevor dies Sichtweise einer ganzen neuen Generation werden sollte. [...] Hinzu kam ein wachsendes Interesse für die Kunst indianischer Stämme Nordamerikas. [...] die amerikanischen Künstler [anerkannten] mit ihrem Interesse zugleich die Existenz einer Kultur auf ihrem eigenen Territorium, die von ihren Vorfahren zerstört worden war. Im Zuge dieser

zweifachen Konfrontation mit dem Erbe ihres Kontinents und unter Beibehaltung ihrer Blickrichtung nach Europa bildete sich die amerikanische Identität dieser Künstler und die Autonomie einer nicht-westlichen Kunst heraus" (Sheps 2002: 14–21).²

Der Autor bezieht die "Anerkennung der indianischen Kultur" ausschließlich auf die materielle Kultur vergangener Zeiten und Persönlichkeiten der klassischen Moderne des vergangenen Jahrhunderts. Eine Definition der "neuen Generation, die ihre eigene Sichtweise der Moderne über die Anerkennung der indianischen Kultur" ableitet, sucht man vergeblich. Weiterhin behauptet er in einer allgemein gehaltenen Beurteilung, das ganze Jahrhundert hindurch folge der Dialog der Kulturen überall ungefähr demselben Schema und "es gehe darum, sich im Verhältnis zu den anderen und zu sich selbst neu zu definieren". Deutlich wird seine euroamerikanische Position in der folgenden Aussage: "Doch der Dialog ist nur möglich, wenn wir über ein universelles visuelles Kommunikationsinstrumentarium verfügen. Auch wenn es wohl stimmt, dass es der Westen ist, der dieses Instrumentarium geliefert hat, darf doch nicht vergessen werden, dass dieses seit Anfang dieses Jahrhunderts immer wieder substantielle Bereicherungen durch andere Kulturen erfahren hat. Dieses integrative Potential der westlichen visuellen Sprache und ihr universeller und unmittelbarer Charakter haben aus ihr ein ideales Werkzeug für den Dialog der Kulturen gemacht." Auch die weiteren Erörterungen zeigen, dass der Autor einen Dialog gar nicht zulässt: Der Künstler, auf der Suche nach neuen Erfahrungen, ist enturzelt, was den teilweisen oder vorübergehenden Verlust der gesicherten kulturellen Identität bedeutet. Doch dieser Verlust wird durch neue Freiheiten kompensiert, etwa diejenigen, andere Kulturen, die das Nachdenken über die eigene Identität bereichern können, aus der Nähe zu betrachten. "Zwischen zwei Welten zu stehen" heißt nach Sheps für den westlichen Künstler, dass er nach einem Streifzug oder meditativen Rückzug aus der Peripherie immer wieder ins Zentrum zu seiner Ausgangsbasis kommt. Der nicht-westliche Künstler verlässt das, was noch immer die Peripherie ist, um Anleihen beim Zentrum zu machen und Teil einer Geschichte zu sein, zu der ihm lange Zeit der Zugang verwehrt war. Diese Aussage wird im folgenden Abschnitt konterkariert: "Die berühmte Debatte um Zentrum und Peripherie scheint überholt, seit über den ganzen Erdball verteilt eine Vielzahl von Zentren künstlerischer Aktivität entstanden sind [wenn auch bemerkenswerterweise keine Kunstzentren; Anm. d. Autorin]. Was sich hier bereits abzeichnet, ist, dass an die Stelle der Zentrum-Peripherie-Struktur ein Netzwerk tritt. [...] innerhalb des Netzwerkes findet man

² Marsden Hartley war ein mexikanischer Maler, für den nach Aufhalten in Europa, Besuchen von Völkerkundemuseen und Kontakten zu expressionistischen Künstlern nord- und später südamerikanische Motive und Mythen werkbestimmend waren.

eine Vielzahl von [...] kulturellen und künstlerischen Zentren. Diese können jederzeit auf nicht hierarchische Weise miteinander kommunizieren" (Sheps 2002: 16–21).

In den zitierten Thesen wird die einseitige Orientierung sichtbar, nach der Entwicklungen vom euroamerikanischen Zentrum oder dem westlichen Künstler ausgehen oder auf ihn gerichtet sind. Ein dialogisches Prinzip unter Partizipation außereuropäischer Künstler, deren Werke gleichberechtigt einbezogen sind, ist darin nicht beschrieben. "Mit dem Verschwinden der Begriffe von Zentrum und Peripherie wird auch die Aufteilung in einen Westen und einen Nicht-Westen nur noch eine historische Erinnerung sein, die speziell mit der Entwicklung des 20. Jahrhunderts verknüpft ist" (Sheps 2002: 16–20). Diese Aussage am Ende des Essays beschreibt hypothetisch eine Wende, die nicht begründet erscheint, denn die Beteiligten aus dem "Nicht-Westen" fanden im Dialog keinen Platz.

Auch Barbara M. Thiemann diskutiert in derselben Publikation, die im Titel den Anspruch auf "Kunstwelten im Dialog von Gauguin zur globalen Gegenwart" erhebt, ausschließlich Werke von westlichen Künstlern, deren "in Kunstwerken materialisierte Visionen" auf Inspirationen indigener Kulturen zurückgehen: Marsden Hartley, Adolph Gottlieb, Pablo Picasso, Barnett Newman, Max Ernst, André Masson, Jackson Pollock mit Arbeiten aus der Zeit zwischen 1914 und 1964. Indigene Künstler Nordamerikas finden keine Erwähnung. Die Einseitigkeit dieses Dialoges tritt auch in Aussagen zu Tage, denen zufolge etwa Hartleys emotionale Identifikation mit den Indianern in der Idee kulminiert, selbst zum Indianer zu werden, es ihnen gleich zu tun und "sein Gesicht zu bemalen und gen Westen ziehen, um die Sonne niemals untergehen zu sehen" (Hartley zitiert in Levin 1984/96: 468): "Marsden Hartleys künstlerische Experimente mit dem Primitiven bleiben eine vor allem formalistische Aneignung ästhetischer Grundzüge indianischer Kunst. Dass viele seiner frühen Kompositionen abstrakt sind, ist im Prinzip die zwangsläufige Folge seiner Orientierung am Indianischen, dessen Inhalte im geometrischen Ornament und dessen Geist im Zeichenhaft-Symbolischen verschlüsselt liegt." In der Begründung der Faktoren, die eine "wachsende Affinität zu den amerikanischen Eingeborenen förderten", stehen Jung und das "kollektive Unbewusste" neben der "universellen Weltsprache der Symbole" und der Begeisterung für die Mythologie oder die "Auseinandersetzung mit der primitiven Kultur" im Dienste der Selbstfindung (Thiemann 2002: 242–271). Es geht in diesem Text ausschließlich um die inhärente Entwicklungsgeschichte euroamerikanischer Künstler, als habe es nicht gleichzeitig eine Entwicklung indigener zeitgenössischer Kunst gegeben.

Die Beschreibungen und Verallgemeinerungen in den beiden Essays, die eben die Stereotypisierungen kennzeichnen, denen zeitgenössische indigene Künstler entgegen-

wirken, charakterisieren am Beginn des dritten Jahrtausends einen "Dialog der Kulturen" ohne Handlungsorientierung und gleichberechtigte Teilnehmer an diesem Dialog. Weiterhin wird die europäisch geprägte Kunstgeschichte bestätigt, außereuropäische gesellschaftliche Phänomene und kulturelle Verflechtungen sind nicht berücksichtigt:

"Im Prinzip geht es hier weniger um kunsthistorische als vielmehr um kulturphilosophische Fragen. [...] die Bildlösungen Pollocks und Newmans entsprechen wohl am überzeugendsten dem Ideal der reinen Kunst, die von allem Historischen, Tradierten vom Gegenstand und allem Narrativen bereinigt ist. In diesem Punkt kam es Pollock und Newman wohl zugute, dass sie anthropologisch weit weniger umfassend über die primitiven Kulturen der Welt informiert waren als Gottlieb, Ernst und Masson" (Thiemann 2002: 254).

Den "primitiven Kulturen", die lediglich der Motivbeschaffung für anerkannte Künstler dienen, wird nicht einmal die Wertschätzung zuteil, die Ernst H. Gombrich im gleichen Ausstellungskatalog formuliert:

"Ich verstehe darunter ['primitiv'] jede Art von Kunst, die irgendwann einmal primitiv genannt wurde, besonders wenn das Wort als Ausdruck der Wertschätzung gebraucht wurde. Es handelt sich im Grunde um die Bewunderung für einen Wert in dem Primitiven" (Gombrich 2002: 28).

3. Kunstmarkt, nationale und internationale Präsentationen

Die Vorurteile der westlichen Welt gegenüber "Primitiven", die auch heute noch in Kunstgeschichte und Literatur gefestigt werden, seien das Potential, aus dem sich Ablehnung erhalte, vermutet Richard Hill. Er äußerte zu dem geplanten ersten Ausstellungsprojekt in Frankfurt:

"A part of the real lesson of the exhibit to your audience has got to be that we are all Iroquois Indians, but we are not all alike. We believe very different things. But the artwork becomes the forum by which we discuss this" (R. Hill, Interview 1996).

Eine internationale Ausstellung hat, nach Richard Hill, auch Rückwirkung auf die irokesische Kunstproduktion; indigene Kunst brauche – wie Kunst allgemein – Innovation und müsse in ihrer eigenen Zeit relevant sein. An die Künstler würden immer wieder die gleichen Fragen gestellt: nach kultureller Authentizität, der Bedeutung von Tradition und dem Wechselverhältnis zwischen "Mainstream" und irokesischer zeitgenössischer Kunst. Mit ihren Werken

geben sie Antworten, die in einem erweiterten Forum international diskutiert werden können. Der offene Diskurs, der mit einer Ausstellung in Deutschland angeregt werden könne, und der interkulturelle Austausch stünden für ihn im Vordergrund von Erörterungen; Vergleiche und qualitative Wertungen seien für ihn nebensächlich.

"We learn to relearn again, so art is a process by which we learn how to be an Iroquois Indian. And, if you look at it that way, then all of a sudden you're not worried about good, better, best. [...] I'm a bit more interested in the personalities behind the art. I'm not talking in the abstract, like Indians and Indian art, but [put questions] 'you made that painting, now what is it that made you want to do that?' Because, I think, it's the process of the thinking that we're going to find the distinctive nature about art. It's more intellectual and cultural than it is artistic. And this is why I think Iroquois art in particular and Indian art in general is so strongly focused on the metaphor, the symbol, the image, rather than mastery of the material. We don't spend hours and hours painting to get our technique right, we just say, 'here it is', and I think that's the old cultural pattern" (R. Hill, Interview 1996).

Einen Qualitätsbegriff zu definieren lehnen auch andere irokesische Künstler ab, ebenso wenden sie sich gegen Vergleiche mit europäischen Künstlern. Von indigenen Künstlern geschaffene Kunstwerke als "indianische Kunst" zu registrieren, fielen den Vertretern des Kunstmarktes sehr viel leichter, als die gleichen Werke im "Mainstream" gegenwärtiger Kunst zu betrachten, kritisiert Dave Maracle.

Indigene Kunst sei vielseitig: Überlieferte Techniken und die ästhetischen Wertvorstellungen und Technologien der euroamerikanischen Welt sind darin einbezogen. In beiden Bereichen seien in den Arbeiten indigener Künstler universelle Standards und hohe künstlerische Qualität erreicht worden. Nach wie vor entschieden die Künstler selbst, entweder den traditionellen Weg zu beschreiten, sich am "Mainstream" oder den Bedingungen des Kunstmarktes zu orientieren, eine Symbiose zu finden oder sich auf ethnografische Korrektheit zu beschränken.

"The artist wishes to retain his cultural identity through either the content of his work or the personal innovation of traditional art forms; whether one is being labelled 'an Indian artist' or being accepted into the mainstream contemporary art world, the artist who happens to be Indian will have to deal with the reality of his own situation" (Maracle, Gesprächsprotokoll 1996).

Peter Jemison charakterisiert diesen Kunstmarkt als sich immer weiter entwickelndes System, bei dem inzwischen Perspektiven der Kuratoren Zeichen setzen. Er schließt in ein umfassendes, von Traditionen der Herkunft beeinflusstes Spektrum auch die an der West-

küste lebenden Künstler ein; sie befänden sich am extremen Ende; sie hätten lose Kontakte, seien aber nicht länger als Teil einer kohärenten Entwicklung zu betrachten. Am anderen Ende gehörten die Künstler dazu, die als integrierte Mitglieder der Kommunität im Kunsthandwerk arbeiten.

"To me, the one thing that distinguishes good Indian art is often a very good sense of design and a very good sense of craftsmanship. People make things well. Some of our artists are excellent craftspeople. The attention to detail and the overall sense of the piece – that is an aesthetic that is very particular – either you have it or you don't have it. I admire it when I see it in people who are capable of that. And, to a degree that they use things that come from our tradition – imagery, or they base it on a story, a legend or whatever it is. [...] To understand it, you have to know something about our Haudenosaunee tradition and, therefore, it has to be Iroquois art because it's coming out of that tradition. [...] Then there are those pieces like mine which are in that difficult place where it is occupying both worlds – the greatest universe as well as out of our own strict tradition – our own way of life. And that is where people have difficulties in interpreting the work" (Jemison, Interview 1996).

Dass die Künstler im Westen nicht eingebunden seien in die zeitgenössische Kunst der Irokesen, ist in den folgenden Jahren widerlegt worden. Arbeiten von George Lonfghish, Richard Glazer Danay und Edward Burnam waren nach 1998 in Ausstellungen integriert. Dazu hätten internationale Repräsentationen und Publikationen beigetragen, zum anderen hätten sie in ihren Hinwendung zur Spiritualität Akzeptanz gefunden (Jemison, Gesprächsprotokoll 2003). Offenheit für die Entwicklung des allgemeinen Kunstmarktes und des "Mainstream" sind für Peter Jemison, der in Europa und den USA studiert hat, notwendige Bedingungen für die eigene künstlerische Weiterentwicklung.

"There are some artists from our people who have no eye to New York City at all. They have no idea what is going on in New York, what is being shown in the museums. And they don't care. They are producing what they are producing in the absence of any knowledge of that. Then there are some of us who are aware of all of what's going on. We buy art periodicals, we travel to Los Angeles, to New York and we take time to go and look at these things. And it has some impact on my work, seeing what other people are doing.[...] I don't run home and start making stuff like that but I look at it. I look at a lot of different things because, for example in Washington, it is all there in the city. And I admire all of it to an extent. It recharges my battery and I try to make sense of it. I think about myself as an artist when I'm doing it" (Jemison, Interview 1996).

Jolene Rickard stellt eine Verbindung von Forschung und kreativer Produktion her; in der zeitgenössischen Kunst gehe es um Transformation, nicht Interpretation: "Mit diesem

Medium können Erfahrungen des heutigen indigenen Lebens sichtbar gemacht werden. Wie Okwui Enwezor in seinem Essay zur Dokumenta schrieb, müssen wir die Frage stellen: Was ist passiert und warum ist es passiert? Wir müssen uns an Dinge erinnern, von denen wir nichts wussten; es geht um den verantwortungsvollen Umgang mit diesem Wissen und die daraus folgernden Konsequenzen. Ausstellungen – auch in Kooperation mit den Kommunen – können dazu einen Beitrag leisten, eine Bestandsaufnahme machen: "Mapping the Indian world". Künstler müssen sich an Konferenzen, an offiziellen Programmen beteiligen. Wo immer diese ausgeschrieben werden, sollten sie ihre Stimme erheben. Auch die Geschehnisse jenseits der Grenze zwischen den USA und Kanada sind im Auge zu behalten, Ergebnisse und Strategien müssen Teil der eigenen Aktivitäten werden. Die Zahl der indigenen Künstler und Kuratoren, die im Kunstbetrieb arbeiten, sei in den vergangenen Jahrzehnten bedeutend größer geworden, daraus könne sich ein Netzwerk entwickeln (Rickard, Gesprächsprotokoll 2003).

Im neuen Jahrtausend zeichnet sich keine neue Entwicklung in der irokesischen Kunst ab. Es gibt im Staat New York kaum Nachwuchs an jungen indigenen Künstlern, weil die USA keine Förderprogramme mehr finanzieren. Die Wirtschaft stagniert, die Unterstützung entfällt. Es fehle die nächste Generation, auch sei keine regional orientierte oder internationale Ausstellung geplant, an der sie sich beteiligen könnten, bedauern Jolene Rickard und Peter Jemison. Künstler sein als Beruf lohne sich nicht, eine Ausbildung im künstlerischen Berufsfeld ist kostenintensiv, der Ertrag sei in der Regel nicht hoch. Nach wie vor arbeiteten die meisten irokesischen Künstler zusätzlich vorwiegend als Lehrer, um ihre Existenz zu sichern. Junge Künstler sähen sich eher dem "Mainstream" zugehörend, ihnen fehle die traditionelle Basis, auf der Kunst im Sinne der Kommunität entsteht. Sie hätten auch nicht mehr das Bewusstsein, Träger der Tradition zu sein. Wenn sie aus der Reservation in die größeren Städte gegangen seien, kehrten sie nur noch besuchsweise zurück (Peter Jemison und Jolene Rickard, Gesprächsprotokoll 2003).

Indigene kanadische Künstler arbeiten integriert in den allgemeinen Kunstmarkt, sie finden in Galerien und Museen, die Künstlern der First Nations vorbehalten sind, Ausstellungsmöglichkeiten; regelmäßige Zuschüsse zu Weiterbildungen und Reisen geben ihnen die Chance, sich international zu orientieren. Diese unterschiedlichen Bedingungen für künstlerische Arbeit haben bisher nicht zu Differenzen zwischen den Künstlern aus Kanada und den USA geführt. Irokesische Künstler im Osten des Kontinents fühlen sich vielmehr Iroquoia verbunden, in dem es keine trennende Staatsgrenzen gibt. Auch der unterschiedliche Anteil von Künstlern innerhalb der Sechs Nationen (die meisten sind Mohawk) ruft keine Konkurrenz hervor. Deutlich wird, dass Künstler, die nicht über die

Matrilinie Irokesen sind, vorwiegend außerhalb der Reservationen leben und arbeiten. Von den Reservationen im Osten ausgehend, wo zeitgenössische Kunst einschränkenden Regeln unterliegt, arbeiten Künstler ungebundener im urbanen Raum Kanadas; die an der Westküste lebenden Irokesen haben sich gänzlich losgelöst von spezifischen Bildinhalten und Motiven der Six Nations.

Eine Expansion des Kulturbetriebes, die Jolene Rickard sich für Künstler und Kuratoren wünscht, sei für die übrige indigene Bevölkerung nicht unbedingt ein Ziel, befürchtet Ryan Rice; auf diese wirke Globalisierung und Weltbezug bedrohlich. Fühlten manche sich schon verunsichert durch die Künstler, die im urbanen Raum der nahe gelegenen Städte lebten und mit ihren Werken neue Ideen vermittelten, hätten sie Bedenken bei internationaler Präsenz in die Randzonen der eigenen Kultur zu geraten, nimmt er an. Zeitgenössische Künstler würden abgelehnt, weil sie "eine andere Sprache sprechen" – nicht die eigene, die etwas "Glaubwürdiges" zu machen verlangt: sentimentale, verherrlichende Kunst. Naivität, mangelndes Bewusstsein ohne ästhetische Schulung führe zu einem einfachen, heroischen Weltbild. Daraus entstehe ein dekorativer Markt. Die Lücke, die zwischen rezenten Künstlern und der irokesischen Bevölkerung gewachsen sei, erklärt Ryan Rice mit der Unfähigkeit von Ausstellungsmachern und Galeristen, neue Formen und Inhalte angemessen zu vermitteln. Die "Transformation von Stammeskultur zu moderner Kunst" sei nicht für alle verständlich formuliert und publiziert worden. Es sei ihre Aufgabe gewesen, das zu vermitteln. Außerdem fehle ihnen das Engagement in der Suche nach neuen Künstlern (Rice, Gesprächsprotokoll 2003).

Es scheint die Aufgabe der Kuratoren von Ausstellungen zu sein, sich nach jungen Künstlern oder neuen Arbeiten der Etablierten um zu sehen. Das erfordert Entscheidungsprozesse und Grenzziehungen, vor denen sich alle Künstler scheuen, auch wenn sie im privaten Gespräch Wertungs- und Qualitätsunterschiede machen. Viele der Künstler sind gleichzeitig als Kuratoren und Ausstellungsmacher tätig und beraten Museen bei Ankäufen. Diese Abhängigkeiten machen die Künstler unfrei. Haben sie Angst vor der Kritik anderer?

Mit Kritik ist gemeint, etwas dem Unbefragten entziehen, es in "Krise" zu versetzen. Ist Kritik vielleicht gar nicht gewollt? Während der Vorträge und Diskussionen bei der Konferenz der Native American Arts Studies Association im Peabody Essex Museum in Salem 2003 stellten irokesische Künstler und Kuratoren selbst Fragen, zu denen die Antworten noch offen geblieben sind: Wollen die Künstler keine Unterschiede erkennen und benennen, kein Risiko eingehen (Ryan Rice)? Wer Unterschiede benennt, nimmt damit gleichzeitig eine Wertung vor. Für Wertungen fehlen jedoch die Parameter; der individuelle Ansatz zur Differenzierung ist notwendigerweise mit Ausgrenzung verbunden: Ich und der

Andere (Lee-Ann Martin). Wer darf urteilen? Wer besitzt Urteilsfähigkeit? Der persönliche Bezug des Betrachters, seine Beurteilung des Werkes, erfordert Kenntnisse, wer kann diese "adäquat" vermitteln (Gail Tremblay)? Ist ein Diskurs über Kunstwerke überhaupt nötig, Kunst "spricht" für sich selbst! Kunst ist visuelles Nachdenken über die Welt (Peter Jemison)!

"Die Suche nach Balance scheint ein Wesensmerkmal der Irokesen zu sein", vermutet Peter Jones, "wir wünschen uns eine Diskussionsplattform und scheuen sie zugleich, vielleicht sind wir deshalb bildende Künstler und nicht Politiker geworden" (Jones, Gesprächsprotokoll 1997).

"Freedom to express oneself has become the war cry of contemporary Indian artists" (R. Hill 1995: 90).