



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Bill Reid –**

**Ein Haida-Künstler zwischen Tradition und Innovation**

Verfasserin

**Magdalena Dobetsberger**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag. phil.)**

Wien, im November 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuerin:

Dr. Verena Traeger



## ***Danksagung***

*In erster Linie möchte ich meiner Betreuerin Dr. Verena Traeger danken – für ihre Inspiration, ihre motivierenden Worte, ihre intensive Überprüfung meiner Arbeit sowie das Interesse, das sie meiner Themenwahl entgegengebracht hat. Ohne sie wäre diese Arbeit in dieser Form nicht entstanden.*

*Bedanken möchte ich mich auch bei meiner Familie, meinem Freund, StudienkollegInnen und FreundInnen – für ihre Hilfeleistungen, Geduld und Unterstützung. Durch sie weiß ich, wo meine Wurzeln sind.*



## **Abstract**

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit Leben und Werk des Haida-Künstlers Bill Reid (1920–1998).

Die Arbeit setzt sich zum Ziel, das Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Innovation, welches Bill Reid beinahe in all seinen Werken erzeugt hat, aufzuzeigen. Es geht auch darum Impulse aufzudecken, die Bill Reid in der Periode der Revitalisierung der Nordwestküstenkunst gesetzt und welchen Beitrag er zur Erweiterung der Haida-Kunsttradition geleistet hat. Zudem wird ein Bogen zu traditionellen Haida-Objekten gespannt, um den Wandel sichtbar zu machen, der sich in Reids Kunstschaffen bzw. allgemein im Kunstschaffen der Haida zu Bill Reids Lebenszeit vollzogen hat.

Der erste Teil der Arbeit befasst sich mit der Biografie des Künstlers. Im zweiten Teil wird eine Einführung in das traditionelle Leben der Haida und deren Kunstschaffen gegeben. Darüber hinaus wird in Teil II die Revitalisierungsphase der Nordwestküstenkunst und welche Rolle Bill Reid hier eingenommen hat aufgezeigt. Der dritte Teil der Arbeit befasst sich mit einer Auswahl von Bill Reids Kunstwerken. Der Schwerpunkt liegt dabei einerseits in der Konzentration auf die Form, die Technik und die Bedeutung seiner Werke, andererseits werden traditionelle Kunstgegenstände als Vergleichsobjekte herangezogen.



# INHALTSVERZEICHNIS

|                                                                     |            |
|---------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Danksagung .....</b>                                             | <b>I</b>   |
| <b>Abstract.....</b>                                                | <b>III</b> |
| <b>1. Einleitung .....</b>                                          | <b>1</b>   |
| 1.1. Persönlicher Zugang, Themenstellung und Forschungsfragen ..... | 1          |
| 1.2. Kulturanthropologische Herangehensweise .....                  | 2          |
| 1.3. Quellenmaterial.....                                           | 5          |
| 1.4. Ziel des Forschungsvorhabens.....                              | 6          |
| 1.5. Grundlegende Begriffe .....                                    | 6          |
| 1.5.1. Kunst der Vierten Welt .....                                 | 6          |
| 1.5.2. Tradition und Innovation .....                               | 8          |
| <b>TEIL I .....</b>                                                 | <b>13</b>  |
| <b>2. Bill Reids Biografie.....</b>                                 | <b>13</b>  |
| 2.1. Bill Reids Haida-Erbe.....                                     | 13         |
| 2.2. Bill Reids Kindheit und Bildungsweg .....                      | 15         |
| 2.3. Bill Reids Karriere als Radiosprecher .....                    | 17         |
| 2.4. Bill Reids künstlerischer Werdegang.....                       | 18         |
| 2.5. Tribut für Bill Reid.....                                      | 29         |
| 2.6. Abbildungen .....                                              | 32         |
| <b>TEIL II.....</b>                                                 | <b>37</b>  |
| <b>3. Die Haida im Überblick .....</b>                              | <b>37</b>  |
| 3.1. Lebensraum.....                                                | 37         |
| 3.2. Die Haida .....                                                | 39         |
| 3.2.1. Sozialorganisation.....                                      | 40         |
| 3.2.2. Wappen .....                                                 | 42         |
| 3.2.3. Der Potlatch .....                                           | 43         |
| 3.2.4. Weltbild und Mythologie.....                                 | 44         |
| 3.3. Abbildungen .....                                              | 48         |
| <b>4. Einführung in die Kunst der Haida .....</b>                   | <b>50</b>  |
| 4.1. Funktionale Bedeutung der traditionellen Kunst der Haida ..... | 51         |

|               |                                                                       |     |
|---------------|-----------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.2.          | Material und Werkzeug.....                                            | 53  |
| 4.3.          | Stil und Technik .....                                                | 54  |
| 4.3.1.        | Darstellungselemente .....                                            | 56  |
| 4.3.2.        | Gestaltungsprinzipien.....                                            | 58  |
| 4.4.          | Die Künstler der traditionellen Haida-Gesellschaft.....               | 59  |
| 4.5.          | Innovation in der traditionellen Kunst der Haida .....                | 59  |
| 4.6.          | Abbildungen .....                                                     | 63  |
| 5.            | Die Revitalisierung der traditionellen Kunstform.....                 | 65  |
| 5.1.          | Allgemeine Einführung.....                                            | 65  |
| 5.2.          | Bill Reids Rolle in der Revitalisierung der Nordwestküstenkunst ..... | 71  |
| 5.2.1.        | Kritik an Bill Reids Schaffen .....                                   | 73  |
| 5.2.2.        | Identitätsfindung .....                                               | 75  |
| TEIL III..... |                                                                       | 79  |
| 6.            | Bill Reids künstlerisches Schaffen.....                               | 79  |
| 6.1.          | Schmuck.....                                                          | 81  |
| 6.1.1.        | Traditionelle Herstellung von Schmuckobjekten .....                   | 81  |
| 6.1.2.        | Schmuckstücke aus Gold- und Silber.....                               | 82  |
| 6.1.3.        | Schmuckstücke aus Buchsbaumholz.....                                  | 91  |
| 6.1.4.        | Schmuckstücke aus Elfenbein.....                                      | 93  |
| 6.1.5.        | Abbildungen.....                                                      | 95  |
| 6.2.          | Miniaturkunst.....                                                    | 103 |
| 6.2.1.        | Traditionelle Miniaturobjekte .....                                   | 103 |
| 6.2.2.        | Miniaturobjekte aus Argillit .....                                    | 104 |
| 6.2.3.        | Miniaturarbeiten aus Gold und Silber .....                            | 107 |
| 6.2.4.        | Abbildungen.....                                                      | 112 |
| 6.3.          | Grafiken .....                                                        | 118 |
| 6.3.1.        | Siebdruck.....                                                        | 118 |
| 6.3.2.        | Mischtechnik .....                                                    | 123 |
| 6.3.3.        | Graphitzeichnungen .....                                              | 124 |
| 6.3.4.        | Abbildungen.....                                                      | 129 |
| 6.4.          | Monumentalkunst .....                                                 | 134 |
| 6.4.1.        | Holzarbeiten .....                                                    | 134 |
| 6.4.1.1.      | Wappenpfähle .....                                                    | 135 |
| 6.4.1.2.      | Plankenboote.....                                                     | 139 |

|                                   |            |
|-----------------------------------|------------|
| 6.4.1.3. Holzskulpturen.....      | 141        |
| 6.4.2. Bronzeplastiken.....       | 150        |
| 6.4.3. Abbildungen.....           | 159        |
| <b>7. Conclusio .....</b>         | <b>171</b> |
| <b>8. Quellenverzeichnis.....</b> | <b>174</b> |
| <b>Lebenslauf.....</b>            | <b>189</b> |



## 1. Einleitung

### 1.1. Persönlicher Zugang, Themenstellung und Forschungsfragen

Während meines Studiums setzte ich meinen Schwerpunkt auf außereuropäische Kunst, Kunstanthropologie und Museumsarbeit. Im Zuge eines Seminars bei Dr. Verena Traeger, welches die Kunstszene der First Nations und Inuit in Nordamerika und Grönland zum Thema hatte, entwickelte sich die Idee zur vorliegenden Diplomarbeit *Bill Reid – Ein Haida-Künstler zwischen Tradition und Innovation*. Bill Reid (1920–1998) leistete einen wesentlichen Beitrag zur Wiederbelebung der Nordwestküstenkunst. Durch seine Haida-Abstammung mütterlicherseits begann er sich seit den 1950er-Jahren intensiv mit dem komplexen Regelsystem der Kunst der Haida auseinanderzusetzen. Sein bildnerisches Gesamtschaffen basiert im Wesentlichen auf konzeptuellen und formalen Aspekten der Haida-Kunsttradition. Ihm gelang jedoch eine einzigartige Verschmelzung von traditionellem Haida-Erbe mit europäischer Kunsttradition – ein intensiver Dialog zwischen Tradition und Innovation im Bereich der Kunst.

Die vorliegende Diplomarbeit ist in drei Hauptteile gegliedert. Der erste Teil, Kapitel 2, behandelt die Biografie des Künstlers. Setzt man sich mit der Person von Bill Reid auseinander, ist es aber unumgänglich sein Leben von zwei Perspektiven zu betrachten (vgl. Shadbolt 1986:10). Einerseits hinsichtlich des Hintergrundes seiner Haida-Abstammung – jener Gesellschaft von der Reid seine künstlerische Inspiration erlangt hat – andererseits muss die Revitalisierung der Nordwestküstenkunst näher beleuchtet werden, in welcher Bill Reid eine bedeutende Rolle einnahm. Diese Themenbereiche werden im zweiten Teil der Arbeit behandelt: Kapitel 3 stellt eine Einführung in den Lebensraum der Haida sowie in soziokulturelle und mythologische Aspekte der traditionellen Haida-Gesellschaft dar, während Kapitel 4 einen Einblick in Funktion, Stil und Gestaltungsprinzipien des traditionellen Kunstschaffens der Haida gewähren soll. In Kapitel 5 folgt eine Auseinandersetzung mit der Wiederbelebung der Haida-Kunst, die sich seit den 1940er-Jahren – ausgehend von euro-amerikanischen AnthropologInnen und MuseumskuratorInnen – entwickelt hat. Die Wiederbelebungsphase der ursprünglichen Kunsttradition steht eng in Verbindung mit einem Aufleben kultureller Werte, aber auch mit Problemstellungen wie Identitätsfindung und Selbstbestimmung der Künstle-

rInnen bzw. der First Nations der Nordwestküste. Auch soll in Kapitel 5 aufgezeigt werden, welche Rolle Bill Reid innerhalb der Revitalisierung der Nordwestküstenkunst eingenommen hat. Im Mittelpunkt der Arbeit stehen jedoch ausgewählte Kunstwerke von Bill Reid, die im dritten Teil der Arbeit, in Kapitel 6, einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Die Werke sollen einen Überblick über das vielfältige Oeuvre des Künstlers geben. Ausgehend von einer formalen Beschreibung, beschäftigt sich die Arbeit mit Techniken, traditionellen Gestaltungsweisen sowie mit ihrem mythologischen Kontext, der beinahe alle Werke Bill Reids mitbestimmt. Darüber hinaus spannt die Arbeit einen Bogen zum historischen Kontext der einzelnen Objektgruppen. Es werden hier auch traditionelle Kunstwerke herangezogen, um Vergleiche hinsichtlich ihrer ursprünglichen Form, Funktion und Bedeutung ziehen zu können.

Folgenden Fragestellungen soll im Text nachgegangen werden:

- Welche Veränderungen haben sich in der Haida-Kunst bezüglich Kontext, Funktion sowie formalen und technologischen Aspekten zu Bill Reids Lebenszeit vollzogen?
- Wie ging Bill Reid mit dem Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Innovation um? Welche neuen Techniken und Medien führte er in die Haida-Kunsttradition ein?
- Kann Bill Reids Kunstschaffen zugleich als Wiederaufleben traditioneller kultureller Konzepte und Werte betrachtet werden?
- Welche Rolle nahm Bill Reid in der Periode der Wiederbelebung der Haida-Kunst ein und was bewirkte er mit seinem Schaffen?

## **1.2. Kulturanthropologische Herangehensweise**

Die kulturanthropologische Herangehensweise meines Textes bezieht sich im Wesentlichen auf drei wichtige Untersuchungsschwerpunkte der Kunstanthropologie: der Befassung mit Form, Stil und Bedeutung (und damit mit dem Kontext) von Kunstgegenständen. Vor allem die ersten zwei Komponenten liefern wichtige Konzepte, die eine Verbindung zwischen verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen – wie der Kunstge-

schichte, der Archäologie und der Kultur- und Sozialanthropologie – ermöglichen. Die Formanalyse wird verwendet, um Rückschlüsse auf eine Region, eine Epoche, religiöse Glaubensvorstellungen oder die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht ziehen zu können. Formen können demnach als eine Ressource betrachtet werden: sie haben eine Geschichte. Nach Howard Morphy und Morgan Perkins (2007:323) kann die Formanalyse dazu verwendet werden, um Entwicklungen und Übertragungsprozesse zu erforschen, in dem Sinne wie sich Formen im Laufe der Zeit angepasst bzw. verändert haben. Morphy und Perkins vertreten folgende Ansichtsweise:

The analysis of form must be central to the anthropology of art. Art can be usefully approached as the intervention and experience of expressive and meaningful forms in the context of the human social action. (Morphy & Perkins 2007:323)

Der Stil einer Kunstform kann hingegen auf bestimmte Konventionen, die einer Kunstform unterliegen, hindeuten (vgl. Morphy & Perkins 2007:325). Er kann in diesem Sinn das Produkt von verschiedenen verschlüsselten Bedeutungen sein, wie dies auch in der Haida-Kunst der Fall ist. Ingrid Kreide-Damani (1992:49) erläutert, dass die Stilforschung „die Frage nach rein äußeren Merkmalen der Form“ behandle. Nach William C. Sturtevant (1986:23) beinhalte der Stil sowohl kontextuelle, als auch semantische Assoziationen wie Zeit und Raum sowie soziale Anlässe, in denen bestimmte Objekte benutzt würden. Auf diese Weise würden Funktionen, Gebrauch, Nutzen und Ikonografie entschlüsselt werden können. Sturtevant interpretiert dies wie folgt:

These associations may be called its meanings. They vary with the sensitivity, experience, and knowledge of the observer; and ours cannot be the same as those original users. (Sturtevant 1986:23)

So deckt sich der Stil – wie auch die Form – unmittelbar mit dem Bedeutungsinhalt eines Kunstobjektes (vgl. Morphy & Perkins 2007:325). Nach Christian F. (1994b:15–16) ist „das Bedürfnis des Menschen, die Bedeutung von Formen aufzuspüren, [...] ausgeprägt. Umgekehrt ist die Form nur bewertbar, wenn man den Inhalt kennt“. Die Bedeutung von Zeugnissen materieller Kultur ist ein wesentliches Interessensgebiet der Kultur- und Sozialanthropologie, da auf diesem Weg Überleitungen zu signifikanten Themenbereichen wie der Sozialorganisation, der Religion und der Mythologie einer Gesellschaft geschaffen werden können (vgl. Rosman & Rubel 2007:339). Nach Morphy & Perkins (2007:325) könne zudem die Funktion eines Kunstobjekts aufge-

deckt werden. Um ein Kunstwerk in seiner Ganzheit verstehen zu können, müsse immer eine Verbindung zum Kontext des Kunstgegenstandes geschaffen werden. Zusammenfassend nennt Dieter Heintze (zitiert in Kreide-Damani 1992:53) als moderne kunstethnologische Zielsetzung, „die Grammatik der bildenden Kunst einer Kultur und die Vorstellungswelt, die darin zum Ausdruck kommt, zu erkennen und zu formulieren“.

### **Zeitgenössische Kunst und neue Wege der Kunstanthropologie**

Da die vorliegende Arbeit das Leben und Werk eines zeitgenössischen Künstlers behandelt, ist es unumgänglich, sich mit neuen Wegen der Kunstanthropologie zu befassen, die u. a. zeitgenössisches Kunstschaffen zum Thema haben. Gegenwärtig befassen sich viele indigene KünstlerInnen zwar mit einer Reihe von Traditionen, Formen und Medien ihrer traditionellen Kultur, allerdings stehen sie auch in einem engen Wechselverhältnis mit westlichen Kunstinstitutionen (vgl. Morphy & Perkins 2007:469). Zudem werden oft internationale Medien und Techniken in die traditionelle Kunstform eingeführt. So entsteht – wie bei Bill Reid – eine Verschmelzung von verschiedenen Traditionen und Techniken. Dies bringt wiederum multiple Formen und Identitäten hervor, welche mit verschiedenen Wissensformen sowie persönlichen, politischen und kulturellen Umständen zusammenhängen, die im Kunstschaffen zeitgenössischer First-Nations-KünstlerInnen häufig zum Ausdruck kommen (vgl. Morphy & Perkins 2007:470). Kunst spiegelt hier auch soziale Realitäten wider.

Eine Möglichkeit in der anthropologischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischen KünstlerInnen – die auch in der vorliegenden Arbeit angestrebt wurde – liegt daher in der Interpretation der Kunstwerke und des sozialen Systems bzw. der sozialen Systeme, in welchen sich die KünstlerInnen bewegen, denn ihr Leben und Werk ist mit multiplen kulturellen Kontexten bzw. Kunstwelten verknüpft (vgl. Morphy & Perkins 2007:470). Dabei ist unter anderem eine Analyse von Veränderungen hinsichtlich des traditionellen Regelsystems und Formen traditioneller Repräsentationssysteme von grundlegender Bedeutung, welche uns Interpretationen, die auf dem Wissens- und Erfahrungsstand verschiedener Kunstwelten der KünstlerInnen basieren, ermöglicht (vgl. Morphy & Perkins 2007:471). Nach Morphy und Perkins können solche systematischen Analysen

[...] illuminate the distinct processes through which members of different cultural systems transmit visual knowledge through education, attribute meaning, respond

---

emotionally to form and ritual, and create a balance between preservations and innovation. (Morphy & Perkins 2007:471)

### 1.3. Quellenmaterial

Umfassende Auskünfte über Bill Reids Leben und Werk liefern die Monografie von Doris Shadbolt *Bill Reid* (2003), das biografische Werk der kanadischen Kulturhistorikerin Maria Tippet *Bill Reid: The Making of an Indian* (2004) sowie der Ausstellungskatalog von Karen Duffek *Bill Reid: Beyond the essential form* (1986). In Fragen von Stil und Technik der traditionellen Nordwestküstenkunst wurden vor allem die Publikationen des Kunsthistorikers Bill Holm *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form* (1965) sowie sein 1975 herausgegebener Dialog mit Bill Reid *Form and Freedom: A Dialogue on Northwest Coast Indian Art* herangezogen. Auch Franz Boas, der sich in *Primitive Art* (1927) bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit formalen und stilistischen Kriterien der Nordwestküstenkunst auseinandersetzte, wurde in die Betrachtungen miteinbezogen. Für mythologische Bedeutungsinhalte wurden in erster Linie die Publikationen *The Raven Steals the Light* von Bill Reid und Robert Bringhurst (1996) und *Looking at Indian Art of the Northwest Coast* von Hilary Stewart (1979) herangezogen. George MacDonald verfasste mit *Haida Monumental Art* (1995) und *Haida Art* (1996) grundlegende Werke über die Haida-Kunst. Wichtige Artikel über Kunst der First Nations allgemein und auch spezifisch zur Nordwestküstenkunst beinhaltet der Sammelband *Im Schatten der Sonne: Zeitgenössische Kunst der Indianer und Eskimos in Kanada* von Gerhard Hoffmann (1988).

Auszüge aus dem Internet dienten ebenfalls als wichtiges Quellenmaterial. Zahlreiche Websites – vor allem Internetbeiträge kanadischer Museen und Kunstgalerien – bieten umfassendes Informationsmaterial zum Künstler und sein Werk. Dazu zählen in erster Linie das *Canadian Museum of Civilization* (I), das einen umfangreichen Onlinebeitrag über den Künstler zusammengestellt hat sowie die *Bill Reid Foundation* (V), welche im Jahr 1999 gegründet wurde und sich zum Ziel setzt, Bill Reids Kunst und sein Haida-Erbe zu bewahren und verewigen (vgl. Tippet 2004:221).

## **1.4. Ziel des Forschungsvorhabens**

Ziel meines Forschungsvorhabens ist es, aufzuzeigen, wie Bill Reid den Weg zwischen Tradition und Innovation beschritten hat und welche Rolle er in der Wiederbelebung der Nordwestküstenkunst eingenommen hat. Es geht auch darum, einen Überblick über sein bildnerisches Gesamtschaffen zu geben. Wesentlich ist dabei aufzudecken, welche Inspirationsquellen Bill Reid für seine Kunstwerke herangezogen hat. Auf diese Weise soll ein Bogen zur traditionellen Kunst und damit zum traditionellen soziokulturellen Leben der Haida gespannt werden. Kunst bildete an der gesamten Nordwestküste einen integralen Bestandteil des soziokulturellen Lebens. Darüber hinaus sollen der Wandel und innovative Entwicklungen, die sich in der Haida-Kunsttradition vor allem im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollzogen haben, aufgezeigt werden.

## **1.5. Grundlegende Begriffe**

Im Folgenden sollen theoretische Zugänge zu grundlegenden Begrifflichkeiten geklärt werden, die unmittelbar mit dem Thema in Zusammenhang stehen. Allen voran steht der Kunstbegriff im Zusammenhang mit künstlerischen Erzeugnissen der Vierten Welt sowie die Begriffe „Tradition“ und „Innovation“.

### **1.5.1. Kunst der Vierten Welt**

Zeitgenössische Kunstwerke, die von ethnischen Minderheiten wie den Haida oder anderen Ethnien der First Nations oder Inuit hergestellt werden, fasst Nelson Graburn (1988:15) unter dem Begriff „Kunst der Vierten Welt“ zusammen. Graburn definiert den Terminus „Vierte Welt“ wie folgt:

The Fourth World is the collective name for all aboriginal people whose lands fall within the national boundaries and techno-bureaucratic administrations of the countries of the First, Second, and Third Worlds. As such, they are peoples without countries of their own, peoples [...] without the power to direct the course of their collective lives. (Graburn 1976:1)

Nach Graburn (1976:1–2) seien diese ethnischen Gruppen heute nicht mehr als isolierte oder autonome Gesellschaften – wie sie das möglicherweise einst waren – zu verstehen. Somit diene auch ihre Kunst kaum mehr soziokulturellen Zwecken der eigenen Gesell-

schaft, sondern vielmehr einem Kunstmarkt, der vom euro-amerikanischen Kunstempfinden bestimmt werde. Demnach spiegle die Kunst der Vierten Welt neue Begebenheiten und Entwicklungen wider. Im Gegensatz zu Studien der *primitiven Kunst*<sup>1</sup>, stehen beim Konzept der Kunst der Vierten Welt symbolische und ästhetische Ansätze nicht mehr im Mittelpunkt der Betrachtung. Vielmehr werde von einem Kunstverständnis im Zusammenhang mit „*changing arts – of emerging ethnicities, modifying identities, and commercial and colonial stimuli and repressive actions*“ (Graburn 1976:2) gesprochen. Nach Graburn ist die Kunst der Vierten Welt von zwei grundlegenden Aspekten bestimmt:

- (1) Die Kunst der auch »innerlich« kolonisierten Völker der Vierten Welt kann von der dominierenden Gesellschaft beeinflusst worden sein und hat sich in Bezug auf Materialien, Form, Inhalt oder Zweck gewandelt. (2) Viele der Kunstgegenstände der Vierten Welt sind nicht für den Eigengebrauch bestimmt, sondern für die dominante [...] kolonisierende Gesellschaft. (Graburn 1988:20)

Ein Großteil der Zeugnisse der Kunst der Vierten Welt wird für den Souvenirmarkt produziert (vgl. Graburn 1988:22). Die Haida erzeugen beispielsweise bereits seit Beginn des 19. Jahrhunderts handwerkliche Produkte, die der Souvenir- und Touristenkunst zugeordnet werden können. Dennoch stellten sie – wie auch andere Ethnien der Nordwestküste – seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermehrt Objekte für soziokulturelle Zwecke innerhalb der Haida-Gesellschaft her. Andere Werke – wie auch das Kunstschaffen Bill Reids – werden seit den späten 1960er-Jahren als Bildende Kunst (*fine art, high art*) definiert.

Die eigentliche Anerkennung indigener Erzeugnisse als Bildende Kunst im europäischen Sinn erfolgte in einer Zeitperiode, in welcher der „etablierte Kunstbegriff auch in Europa durch avantgardistische Strömungen immer mehr in Frage gestellt wurde“ (Bolz & Peyer 1987:17; siehe auch Rubin 1984:11). Künstler<sup>2</sup> des beginnenden 20. Jahr-

---

<sup>1</sup> Nelson Graburn (1988:15) versteht unter dem Begriff „primitiver Kunst“ jene Kunstobjekte, die als Gegenstände „exotischer Völker“ galten und auf diese Weise ihren Platz in Sammlungen und Museen gefunden hatten. Sobald diese Objekte kulturell akzeptiert waren, wurden sie als Kunstwerke angesehen (vgl. Graburn 1988:15; 1976:2). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde nach William Rubin (1984:11) das Wort „primitiv“ häufig als Synonym für afrikanische und ozeanische Kunst verwendet. Rubin (1984:14) führt weiters an, dass nach Claude Lévi-Strauss (zitiert in Rubin 1984:14) der Begriff „primitiv“ nur aus dem Grund „im zeitgenössischen anthropologischen und soziologischen Vokabular“ verwendet wurde, da kein besserer Terminus dafür gefunden wurde.

<sup>2</sup> Den Recherchen zufolge handelt es sich hier ausschließlich um männliche Künstler.

hunderts wie Pablo Picasso, André Derain, Maurice de Vlaminck oder Henri Matisse nahmen die „Kunst der Primitiven“ – wie sie damals bezeichnet wurde – als neue Ausdrucksform in ihr eigenes Kunstschaffen auf (vgl. Bolz & Peyer 1987:17, Rubin 1984:11). Eine neue Kunstrichtung etablierte sich: der „Primitivismus“. Im Vergleich zu afrikanischen und ozeanischen Masken und Figurenplastiken, wurden Kunstobjekte der Nordwestküste relativ spät von europäischen Künstlern als Inspirationsquelle für ihre eigenen Werke entdeckt (vgl. Feest 1994a:12). Erst in den 1940er-Jahren erweckte eine Sammlung der Nordwestküstenkunst das Interesse des surrealistischen Künstlers Max Ernst. Diese vermittelte er an einige seiner KünstlerkollegInnen und FreundInnen – darunter befand sich auch Claude Lévi-Strauss (vgl. Carpenter 1975:9). Äußerst nennenswert ist auch die Nordwestküsten- sowie Inuitsammlung des Surrealismus-Begründers André Breton. Seine Privatsammlung wurde zusammen mit anderen seiner bedeutenden Sammlungs-Gegenständen im April 2003 in einem Pariser Auktionshaus versteigert (vgl. Hanel [Online] 2003). Nachdem die Kunst der First Nations eine neue Anerkennung gefunden hatte, erlangte sie eine immer größere Nachfrage am internationalen Kunstmarkt. Dieser Prozess setzte vor allem in den 1960er-Jahren ein (vgl. Bolz & Peyer 1987:18). In den USA und Kanada wurden viele Kunstgalerien eröffnet, die sich auf Kunst der First Nations spezialisierten (vgl. Streum 1993:24–25). So weist Ralf Streum (1993:25) darauf hin, dass der „Funktionswandel des indianischen Kunstschaffens [...] auch eine neue Definition des indianischen Künstlers [mit sich gebracht hätte]“. Die KünstlerInnen seien demnach nicht mehr anonym, sondern würden vielmehr zu „individuellen Protagonisten“ (Streum 1993:25), die einen eigenen Marktwert besäßen.

### **1.5.2. Tradition und Innovation**

Die Termini „Tradition“ und „Innovation“ bilden einen zentralen Stellenwert der vorliegenden Arbeit. Im *Wörterbuch der Völkerkunde* – begründet von Walter Hirschberg – wird der Begriff „Tradition“ wie folgt definiert:

Tradition [ist] die Anhäufung und Weitergabe eines Erfahrungsschatzes. Strenggenommen sind alle Elemente, die weder Erneuerungen noch Entlehnungen aus anderen Kulturen darstellen, T[radition]en. [...] Wenn eine T[radition] auf Widerstand stößt, verändert sie sich; ist der Widerstand gar zu groß, wird sie abgeschafft [...]. Eine

---

aufgegebene T[radition] lebt selten spontan wieder auf, sondern meist unter äußerem Einfluß. (Hirschberg 1999:379–380)

So ging auch die Wiederaufnahme der ursprünglichen Haida-Kunstform in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts von einem Impuls westlicher WissenschaftlerInnen aus. Traditionen können genau wie Kultur und Kunst nicht als statisch angesehen werden. Sie unterliegen vielmehr einem dynamischen Prozess. Sie verändern sich, wie Walter Hirschberg im oben angeführten Zitat ausführt. Seit den Ursprüngen der Haida-Kunsttradition entwickelten sich immer wieder individuelle Ausdrucksformen und innovative Techniken. Kunst – und somit auch Tradition – sind einem ständigen Wandel unterworfen. Durch Handelsbeziehungen mit Nachbarethnien und später mit euro-amerikanischen Händlern wurde die Gesellschaft der Haida immerzu von äußeren Einflüssen geprägt. In Anlehnung an Wilhelm Dilthey schließt sich auch Martine Reid dieser Auffassung an:

Für Dilthey ist »Tradition ein Prozeß, eine Überprüfung der Vergangenheit, die darauf zielt, die Ähnlichkeit im Vergangenen und Gegenwärtigen genauer zu bestimmen. Sie ist ein Triumph einer wiederholten Erfahrung, die uns mit der Kontinuität konfrontiert: Kultur ist nicht einfach die Reproduktion eines ursprünglichen Originals [...] Kultur ist lebendig, sensibel für Kontexte und entsteht immer wieder neu«. (Reid 1988:154)

Nach Gisela Hoffmann (1988:174) ist der Begriff „Tradition“ im Bezug auf das Erbe der First Nations nicht absolut, nicht objektiv und auch nicht eindeutig definierbar. Kultur bedeute einerseits Kontinuität, andererseits Diskontinuität. So vollziehe sich auch in der Kunst ein ständiger „Wandel in Material, Form, Funktion und symbolischen Ausdruckgehalt“ (Gisela Hoffmann 1988:174).

Graburn (1988:21) verweist darauf, dass bei den First Nations generell jene Kunstwerke, die vor oder um die Zeit der Kontaktperiode mit EuropäerInnen erzeugt wurden, mit dem Begriff „traditionelle Kunst“ bezeichnet werden. Nach Streum (1993:24) lassen archäologische Forschungen zu Petroglyphen (Steingravierungen) jedoch den Schluss zu, dass die künstlerische Aktivität entlang der gesamten Nordwestküste eine Jahrtausende alte Kunsttradition aufweist, die beinahe bis zur Erstbesiedelung der Nordwestküste zurückgeht. Dennoch werden in der vorliegenden Arbeit ausschließlich Objekte des 19. Jahrhunderts als Vergleichsobjekte herangezogen, da sich das vorhandene Quellenmaterial vorrangig auf diese Zeitperiode beschränkt. Ein weiterer Grund

für diese zeitliche Einschränkung ist, dass einige Materialien und Techniken ihren Ursprung erst im 19. Jahrhundert hatten. So herrscht auch die Auffassung, dass die – als traditionell angesehen – Monumentalkunst eine Entstehung des 19. Jahrhunderts gewesen ist, da ab diesem Zeitpunkt westliche Werkzeuge in die Kunsttradition eingeführt wurden (vgl. Graburn 1988:21). Nach Streum (1993:23–24) wurden bereits lange vor der Kontaktperiode Wappenpfähle hergestellt. Auch Henry Krammler (2000:287) gibt an, dass Wappenpfähle bereits von den ersten euro-amerikanischen KundschafterInnen erwähnt worden sind. Demnach seien monumentale Pfähle zu diesem Zeitpunkt bereits vorhanden gewesen, wenn sie auch nicht dieselbe technische Ausarbeitung und Größe aufwiesen, wie die Pfähle des 19. Jahrhunderts. Holz ist jedoch ein Material, das vor allem aufgrund der klimatischen Bedingungen an der Nordwestküste einem relativ schnellen Verfallsprozess unterlegen ist. Die alten Wappenpfähle wurden demnach nach einer relativ kurzen Zeitspanne durch Neue ersetzt (vgl. Streum 1993:23). Ihre Blüte erreichte die Herstellung von Wappenpfählen aber tatsächlich erst nach 1830 (vgl. Barbeau 1930:262). Jonathan C. H. King befasst sich in seinem Artikel *Tradition in Native Art* (1986) ausführlich mit der Bedeutung von Tradition in der Kunst der First Nations und Inuit und kommt zu dem Schluss:

Traditionalism can be based on technique and materials, and identification by these two criteria is relatively straightforward. [...] Technology varies within the traditions. [...] Traditionalism can also be evaluated [...] through discussion of form and function and through alterations in the symbolic value, either of the object itself or of the symbols with which it is decorated. (King 1986:68)

So können z. B. die traditionellen Techniken der Holzschnitzkunst der Haida, trotz Einführung neuer Metallwerkzeuge bewahrt werden (vgl. King 1986:68). Tradition steht also in einem engen Wechselverhältnis zu Innovation. Nach Karen Duffek (1986:28) würden diese beiden Komponenten v. a. in der Nordwestküstenkunst nicht als voneinander isoliert betrachtet werden dürfen. Sie hätten vielmehr einen kontinuierlichen Entwicklungsprozess durchlaufen, wobei sich erstere Komponente, also Tradition auf die Vergangenheit beziehe und Innovation auf die Gegenwart und Zukunft. Die KünstlerInnen selbst seien die AkteurInnen im Feld. Sie würden die Kunsttradition über einen Prozess des Lernens und Experimentierens erweitern. Innovation wird im *Wörterbuch der Völkerkunde* wie folgt definiert:

Der Begriff I[nnovation] hat zwei Bedeutungen: 1) ein neues Kulturelement, also »jeder Gedanke, jede Verhaltensweise, jedes Objekt, das neu ist, weil es sich qualitativ von den vorhanden Formen unterscheidet« (H. G. Barnett); und 2) der Prozeß der Durchsetzung eines neuen Elements in einer gegebenen Kultur. I[nnovatione]n können sowohl aus Erfindungen und Entdeckungen als auch aus Übernahme fremder Kulturen [...] hervorgehen. (Hirschberg 1999:188)

In Anlehnung an den Dichter Thomas S. Eliot stellt Gisela Hoffmann fest:

[...] daß jeder individuelle Künstler, der wirklich innovativ sein will, einen »historischen Sinn« gewinnen müsse, »und der historische Sinn setzt voraus, daß man nicht nur das Vergangensein der Vergangenheit, sondern auch ihr Gegenwärtigsein deutlich spüre«. (Gisela Hoffmann 1988:175)

Demzufolge müssen sich nach Gisela Hoffmann (1988:175) alle KünstlerInnen der Vierten Welt die traditionelle Kultur ihrer VorfahrInnen vergegenwärtigen, damit Elemente oder Symbole ihrer Kunsttradition nicht als „bloßes Klischee“ in ihrem Kunstschaffen aufgenommen würden. Das „Gegenwärtigsein“ der Tradition drücke sich auch dadurch aus, dass die KünstlerInnen versuchen, ihren Kunstobjekten einen individuellen Ausdruck zu verleihen. Weiters schreibt Gisela Hoffmann (1988:173), dass gegenwärtige KünstlerInnen der Vierten Welt einen Weg finden müssen, die ursprüngliche Kunsttradition zu akzeptieren und sie nicht als Ausdruck einer Besonderheit auffassen dürfen. Vielmehr solle sie als etwas Selbstverständliches angesehen werden. Darüber hinaus sei es für die Kunstschaffenden wichtig, eine kreative Individualität zu entfalten, falls sie als KünstlerInnen – im europäischen Sinn – wahrgenommen werden wollen. Die Autorin stellt fest, „daß praktisch alle [KünstlerInnen der Vierten Welt] ihre eigene persönliche Identität zum Maßstab ihrer Kunst machen und sich damit den westlichen Bewertungskriterien stellen“ (Gisela Hoffmann 1988:173).

Jamake Highwater (1986:225) vertritt die Ansicht, es sei oftmals ein Irrglaube, die Kunst der Vierten Welt als ein Mittel zur Bewahrung traditioneller Kultur anzusehen. Zeitgenössische Kunstwerke basierten häufig auf stereotypischem Gedankengut des *Indianness* und verwendete Medien in der Gegenwart hätten überhaupt keinen Bezug zur Vergangenheit. Auf die Haida bezogen trifft dies jedoch meiner Meinung nach nicht vollkommen zu. Einerseits können innovative Werkzeuge und Medien als Erweiterung der Kunsttradition angesehen werden; andererseits berufen sich beinahe alle gegenwärtigen KünstlerInnen der Vierten Welt auf die Traditionen ihrer VorfahrInnen.

tigen Haida-KünstlerInnen fortwährend auf traditionelle Kunstformen ihrer Gesellschaft. So kamen Louis Dubin und Peter Whiteley zu dem Schluss:

The continuum of designs from past to present illustrates that iconography is deeply rooted in a series of cultural traditions. [...T]his continuum acknowledges a cultural persistence. [...] Contemporary pieces, even when transformed through market influences and new materials and techniques, illustrate the continuation of deeply held beliefs. (Dubin & Whiteley 2004:27)

## TEIL I

### 2. Bill Reids Biografie

William Ronald (Bill) Reid wurde am 12. Jänner 1920 in Victoria, British Columbia, geboren und verstarb am 13. März 1998 in Vancouver, British Columbia. Obwohl sich Reid in jungen Jahren über sein Haida-Erbe nicht bewusst war, wird er heute als einer der bedeutendsten Haida-Künstler angesehen, die an der Revitalisierung der Nordwestküstenkunst mitgewirkt haben (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] II). Zudem sind seine Aktivitäten als Radiomoderator, Schriftsteller, Dichter und Mythen-erzähler nennenswert (vgl. Bill Reid Foundation [Online] I). Bill Reids Mutter, Sophie Reid (1895–1985), eine Haida aus Skidegate, auf den Queen Charlotte Islands (erstmal *Haida-Gwaii* genannt) hatte sich seit ihrer Kindheit von ihrem Haida-Erbe distanziert; sein Vater, William Ronald (Billy) Reid (1882–1942), war ein amerikanischer Geschäftsmann mit schottisch-deutscher Abstammung (vgl. Shadbolt 2003:16; Thomsen 1996:125) (Abb. 1). Bill Reid als Haida-Künstler zu bezeichnen ist demnach weniger auf seinen ethnischen Hintergrund zurückzuführen, als vielmehr wegen des künstlerischen Erbes, das er in sein künstlerisches Werk integrierte (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] II).

#### 2.1. Bill Reids Haida-Erbe

Bill Reids Großeltern mütterlicherseits, Charles Gladstone<sup>3</sup> (1877–1945) und Josephine Ellsworth Gladstone (1868–ca.1930), verbrachten den Großteil ihres Lebens in *Haida-Gwaii*, der ursprünglichen Heimat der Haida (vgl. Duffek 1986:4; Shadbolt 2003:13). Josephine Ellsworth Gladstone gehörte der *Moiety* der Raben an. Ihr Familienwappen war der Wolf. Sie stammte aus der Haida-Siedlung Tanu, auf South Moresby Island. Noch vor Beginn des 20. Jahrhunderts war Tanu eine verlassene Siedlung der Haida. Heute zählt das weiterhin unbewohnte Tanu zum *Gwaii Haanas National Park* – nur

---

<sup>3</sup>Bill Reids Großeltern trugen nach einer gesetzlichen Anordnung, die im Zuge eines weit reichenden Akkulturationsprogrammes von euro-amerikanischen Autoritäten eingeführt wurde, anglophone Vor- und Nachnamen (vgl. Shadbolt 2003:13).

noch moosüberdeckte Überreste verwitterter Haida-Häuser erinnern an die einstige Siedlung. In jungen Jahren ging Bill Reids Großmutter eine arrangierte Ehe<sup>4</sup> mit einem beachtlich älteren Mann ein. Dieser kam jedoch im Zuge einer im Jahr 1886 ausgebrochenen Pockenepidemie ums Leben. Als eine der wenigen Überlebenden übersiedelte Josephine Ellsworth Gladstone mit den letzten Dorfbewohnern in die nördliche Region von *Haida-Gwaii*, nach Graham Island. Dort lernte sie in Skidegate ihren zweiten Ehemann, Charles Gladstone, kennen, der in seiner Position als Künstler ihrem sozialen Rang entsprach. (Shadbolt 2003:13) Charles Gladstone wurde in Naikun auf Graham Island geboren. Die ersten Jahre seiner Kindheit hatte er in Victoria verbracht und nach der Trennung seiner Eltern war er von seinem Onkel, dem berühmten Haida-Künstler Charles Edenshaw (ca. 1839–1920), in Masset auf Graham Island aufgenommen worden. (vgl. Duffek 1988a:249; Shadbolt 2003:14) Dieser lehrte seinem Neffen die Gold- und Silberschmiedekunst, womit Gladstone zu den letzten Haida-Künstlern zählte, die die Kunstform in direkter Weise von einem Haida-Älteren erlernen konnten (vgl. Duffek 1986:4). Charles Edenshaw war nicht nur für Gladstones kunsthandwerkliche Entwicklung von Bedeutung, sondern viele Jahre später auch für die von Bill Reid. Die Werke seines Urgroßonkels waren grundlegende Inspirationsquellen für ihn (vgl. Shadbolt 2003:14).

Bill Reids Mutter verbrachte ihre frühe Kindheit in Skidegate. Reid nahm an, dass seine Großmutter damals bereits akzeptiert hatte „that the old ways were over“ (Bill Reid zitiert in Shadbolt 2003:15). Deswegen wollte sie ihren Kindern eine gute Schulausbildung außerhalb des traditionellen Dorflebens ermöglichen. So kam Sophie Reid im Alter von ungefähr zehn Jahren in die *Coqualeetza Anglican Residential School*, nahe Chilliwack, ca. hundert Kilometer nordöstlich von Vancouver. Abgetrennt von ihrer Heimat erfuhr Sophie Reid einen Lebenswandel (Shadbolt 2003:14–15). Sie lernte ausgezeichnet Englisch und begann sich immer intensiver mit der „weißen“ Gesellschaft zu identifizieren, während sie sich zugleich von der Lebensweise und den Erwartungen der Haida entfernte. Bill Reids Mutter arbeitete nach ihrer Schulbildung für kurze Zeit als Lehrkraft in einer Schule in New Hazelton (in der nordwestlichen Region von British

---

<sup>4</sup> Eheschließungen wurden bei den Haida, entsprechend der Haida-Tradition, häufig bereits während der Kindheit der zukünftigen Eheleute von deren Eltern arrangiert (vgl. Blackman 1990:254).

Columbia) und heiratete bald darauf Billy Reid. Dieser war in Detroit im US-Bundesstaat Michigan geboren worden. Im Alter von sechzehn Jahren hatte er seine Heimat verlassen, um als Straßenbauarbeiter quer durch die USA und Kanada zu ziehen. (vgl. Shadbolt 2003:15; Tippet 2004:12) Schließlich ließ er sich mit seiner jungen Frau als Hotelbesitzer in Hyder – im nördlichen Kanada – nieder. Mit der Heirat eines Mannes, der nicht der Gesellschaft der First Nations angehörte, verlor Sophie Reid damals, ebenso wie ihre Nachkommen, ihren Indianer-Status (vgl. Duffek 1986:4).<sup>5</sup> Bill Reid beschrieb seine Mutter wie folgt:

My mother had learned the major lesson taught the native peoples of our hemisphere during the first half of this century, that it was somehow sinful and debased to be, in white terms, an Indian and [she] certainly saw no reason to pass any pride in that part of their heritage on to her children. (Bill Reid zitiert in Shadbolt 2003:26)

## 2.2. Bill Reids Kindheit und Bildungsweg

Sophie Reid erzog ihre Kinder Bill (geb. 1920), Margaret (geb. 1921) und Robert (geb. 1928) nach westlichem Vorbild und hielt sie von der Haida-Kultur fern. Bill Reids Kindheit war zwischen 1920 und 1933 von vielen Umzügen, Schulwechseln und Differenzen zwischen seinen Eltern geprägt. Sein Vater, der drei Hotelanlagen in den Bergbaustädten Stewart und Hyder (an der Grenze zu Alaska) besaß, litt an Depressionen, Alkohol- und Spielsuchtproblemen. Diese Umstände veranlassten Sophie Reid einige Male mit ihren Kindern nach Victoria zu ziehen. Eine ständige Begleiterin dieser Umzüge war die aus Frankreich stammende Leah Alfonsine Declusse Brown, welche ab 1920 bei der Familie Reid als Haushälterin, Köchin und Krankenschwester angestellt war. Sie übte großen Einfluss auf Sophie Reid und ihre Kinder aus. So beriet sie Sophie Reid in ehelichen Problemen und war im Wesentlichen für die Erziehung der Kinder

---

<sup>5</sup>Der Beschluss, dass eine Frauen sowie deren Nachkommen ihren Indianer-Status im Falle einer Heirat mit einem *Non Native* verliere, wurde von der kanadischen Regierung im *Indian Act* festgelegt. Das patrilineare Gesellschaftssystem der „weißen“ Kanadier stand in Kontrast mit der Haida-Tradition, denn die Haida waren matrilinear organisiert. (vgl. Duffek 1986:4) So definierte der Indian Act, ob ein „Indianer“ als *Status Indian* oder als *Non-Status Indian* registriert wurde (vgl. Government Definitions [Online] 1999). Die Definition der kanadischen Regierung für einen *Status Indian* lautet wie folgt: „A »Status Indian« refers to a person recorded as an Indian in the Indian Register. [...] The Indian Act identifies a community of Indians as a »band«, and determines which Indian communities will be recognized for purpose of the Act and which will not.“ (Government Definitions [Online] 1999). Ein *Non-Status Indian* bezieht sich hingegen auf „a person of Indian ancestry who is not registered as an Indian in the Register. Many of these individuals were simply not enrolled on treaty or band lists at the time of enrolment was occurring, or were removed from the Indian registry due to enfranchisement provisions in the Indian Act.“ (Government Definitions [Online] 1999).

zuständig. Mrs. Brown war es auch, die mit Bill Reid und seiner Schwester kulturelle Ausflüge unternahm: u. a. besuchten sie das *British Columbia Provincial Museum* (heute *Royal British Columbia Museum*) in Victoria, dessen Artefakte Bill Reid schon im Kindesalter beeindruckten. Sophie Reid war für ihre Kinder wenig präsent, da sie, vor allem in den Jahren der Trennung von ihrem Mann für den Lebensunterhalt der Familie zu sorgen hatte. (vgl. Shadbolt 2003:16–20; Tippet 2004:34–35)

Die Jahre zwischen 1926 und 1933 in Hyder und Stewart waren für Reid mit negativen Assoziationen besetzt. Er entwickelte sich in dieser Zeit zu einem ruhigen, introvertierten Jungen, der bei Gleichaltrigen schwer Anschluss fand. Im Alter von elf Jahren – nach Vollendung der sechsten Schulstufe in Hyder – wechselte Bill Reid in die *Elementary School* nach Stewart, die ihm eine bessere Bildung bot. (vgl. Shadbolt 2003:18–20; Tippet 2004:37–38) Nachdem sich Sophie Reid im Jahr 1933 endgültig von ihren Ehemann getrennt hatte, ließ sich die zerrüttete Familie erneut in Victoria nieder, wo sie in bescheidenen Verhältnissen lebte (vgl. Tippet 2004:39–40; Shadbolt 2003:21). Nachdem Bill Reids Vater durch einen riesigen Brand in Stewart in den wirtschaftlichen Ruin getrieben worden war, war Sophie Reid zur Alleinversorgerin der Familie geworden, indem sie sich als Schneiderin selbstständig machte (vgl. Tippet 2004:40). Bill Reid setzte seinen Bildungsweg in der *South Park Elementary School* in Victoria fort und stieg im Alter von dreizehn Jahren in die *Victoria High School* auf. Aufgrund seiner hohen Begabung und Intelligenz konnte er ein Schuljahr überspringen und erhielt seinen High School Abschluss bereits im Alter von sechzehn Jahren. Zudem fand er in diesen Schulen freundschaftlichen Anschluss und begegnete Lehrkräften, die einen wesentlichen Einfluss auf ihn ausübten (vgl. Tippet 2004:50). Reid entwickelte eine Vorliebe für klassische Musik, Jazz und Musicals und interessierte sich für literarische Werke zeitgenössischer Dramatiker, Poeten und Novellisten. Im *Victoria College*, wo er nach seinem High School Abschluss aufgenommen wurde, setzte er sich intensiv mit bildnerischen Künstlern der Moderne wie Paul Cézanne, Vincent van Gogh und Pablo Picasso auseinander. Zudem wurde er hier zu einem Vorstandsmitglied der *Literary Arts Society*. (vgl. Shadbolt 2003:24; Tippet 2004:52–53) Nach vorzeitiger Beendigung des Colleges – aus finanziellen und Motivationsgründen – nahm Reid an einem Aktzeichenkurs teil und widmete sich verstärkt der zeitgenössischen Bildenden Kunst. Im Zuge seiner Auseinandersetzung mit Werken von Picasso inspirierten ihn

insbesondere afrikanische Skulpturen. Allmählich wurde auch seine Leidenschaft für die Kunst seiner VorfahrInnen geweckt. (vgl. Tippet 2004:54–55)

### 2.3. Bill Reids Karriere als Radiosprecher

Im Alter von 20 Jahren schlug Reid vorerst die Laufbahn eines Radiomoderators ein (Abb. 3). Seine ersten Erfahrungen als Rundfunksprecher sammelte er bei Lokalradiosendern in Victoria, Kelowna (British Columbia), Kirkland Lake (Ontario) und in Rouyn (Quebec). Im Jahr 1948 nahm er ein gutes Jobangebot bei CBC, der *Canadian Broadcasting Corporation*, in Toronto an. Die letzten Jahre bei CBC verbrachte Reid beim Sender in Vancouver. (vgl. Shadbolt 2003:24–25; Tippet 2003:56–59) In seiner Tätigkeit als Rundfunksprecher entwickelte Reid Eigenschaften wie Redegewandtheit, Überzeugungskraft und Durchsetzungsvermögen, welche ihm auch in seiner späteren künstlerischen Karriere zugute kamen. Zudem ging Reid sozialen Aktivitäten nach, die ihn seine einst introvertierte Seite überwinden ließen. (vgl. Shadbolt 2003:25) Reid wurde zu einem beliebten Radiosprecher, u. a. durch seine angenehme Stimme und seinen Sinn für Humor (vgl. Tippet 2004:55). So bewunderten FreundInnen und HörerInnen bei Reid seine „lovely smooth cool voice“ (Tippet 2004:55). Jahre später wurde Bill Reid von einem der Haida-Ältesten der Haida-Name *Kihlgwuline* übergeben, welcher die Bedeutung „der eine, der gut spricht“ (*the one who speaks well*) hat (vgl. Tippet 2004:55).

In der Zeit, in der Bill Reid als Radiosprecher tätig war, heiratete er 1944 seine erste Ehefrau, Mabel van Boyen, auch bekannt als Binkie (vgl. Tippet 2004:58). Aus dieser Ehe stammt Bill Reids einzige Tochter Amanda, welche 1950 in Toronto geboren wurde (vgl. Shadbolt 2003:28). 1955 adoptierte das Ehepaar Raymond, einen Jungen mit Haida- und Nisga’a-Abstammung (vgl. Shadbolt 2003:36). Shadbolt (2003:36) sieht in der Adoption von Raymond eine frühe Manifestation von Reids wachsende Identifizierung mit der Kultur der Haida.<sup>6</sup> Berufliche Unzufriedenheit, unterschiedliche Arbeitszeiten des Ehepaars und unterschiedliche Ansichtsweisen über Kunst, wirkten sich auf

---

<sup>6</sup> Adoptionen waren schon in der traditionellen Sozialorganisation der Haida verankert (vgl. Swanton 1902:328). Nach Swanton (1902:328) waren vor allem Häuptlingssöhne von Häuptlingen, die derselben Moiety wie der des biologischen Vaters angehörten, adoptiert worden.

das Eheleben negativ aus (vgl. Tippet 2004:68). Reid und seine Frau distanzierten sich immer mehr voneinander und 1959 kam es zur Trennung. Bill Reid ging kurz nach der Scheidung seine zweite Ehe mit der Sozialarbeiterin Ella Gunn ein. Diese Verbindung war jedoch nur von kurzer Dauer. (vgl. Tippet 2004:112) Die Anthropologin Martine de Widerspoch-Thor wurde Bill Reids dritte und letzte Ehefrau (s. S. 26).

## **2.4. Bill Reids künstlerischer Werdegang**

Bill Reid wurde sich erst als junger Mann seines Haida-Erbes bewusst (vgl. Thomsen 1996:125), indem er sich immer häufiger mit der Kunst seiner Haida-VorfahrInnen auseinander zu setzen begann. 1943 bereiste er *Haida-Gwaii*, wo er seinen Großvater Charles Gladstone persönlich kennenlernte. Seine Großmutter Josephine war zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben. Tippet (2004:44) gibt an, dass Reid bereits 1932 in Skidegate gewesen war. Die künstlerischen Tätigkeiten und Erzeugnisse seines Großvaters sowie anderer Haida-Künstler hätten bereits seit diesem Zeitpunkt einen bleibenden Eindruck bei dem zwölfjährigen Jungen hinterlassen. Auch Shadbolt (2003:15) zeigt in ihrer Monografie *Bill Reid* eine Abbildung, auf der dieser als kleiner Junge mit seinem Großvater zu sehen ist (Abb. 2). Da Bill Reids Großvater nahezu keine Englisch-Kenntnisse besaß und Reid kein Haida verstand, verlief die verbale Kommunikation problematisch. Dennoch entwickelte sich zwischen den beiden eine freundschaftliche Bindung. Durch seinen Großvater konnte Reid Bekanntschaft mit einigen Haida-Ältesten schließen, die alte Traditionen in Erinnerung sowie den Stolz auf ihr kulturelles Erbe bewahrt hatten. (vgl. Duffek 1986:4) Die Haida und die Landschaft von *Haida-Gwaii* beeindruckten Bill Reid derartig, dass er fortan, so oft es ihm möglich war, der Inselgruppe Besuche abstattete (vgl. Dubin 1999:414; Duffek 1986:4).

### **Ausbildungen in der Gold- und Silberschmiedekunst (1949 bis 1953)**

Inspiziert von den Gold- und Silberschmiedestücken der Haida, schrieb sich Bill Reid 1949 im *Ryerson Institute of Technology* (Toronto) ein. In den darauffolgenden zwei Jahren belegte er, neben seiner Tätigkeit bei CBC, vier mehrmonatige Goldschmiedekurse, in welchen Bill Reid in die konventionellen europäischen Goldschmiedetechniken eingeführt wurde. (vgl. Tippet 2004:61) Anfangs stellte Reid nur eine kleine Anzahl von Schmuckstücken her, die Haida-Motive zeigten – zuvor musste er hierzu das Regel-

system der Haida eingehend studieren (vgl. Tippet 2004:66). Schließlich war Reid jedoch nicht mehr mit den veralteten Techniken und Darstellungsformen der europäischen Goldschmiedkunst einverstanden, die ihm sein dortiger Kursleiter James Green beigebracht hatte, und brach die Goldschmiedekurse im *Ryerson Institute of Technology* vorzeitig ab (vgl. Tippet 2004:64–65). Stattdessen schloss er eine 18-monatige Lehre in der Juwelierfirma *Platinum Art Company* in Toronto ab (vgl. Duffek 1986:5; Gerhard Hoffmann 1988:624). Insbesondere seit den späten 1940ern hat sich im Bereich der europäischen Goldschmiedkunst ein radikaler Wandel – v. a. in der Material- und Motivauswahl – vollzogen. So fanden z. B. afrikanische und ozeanische Motive immer größere Beliebtheit. (vgl. Tippet 2004:64–65)

Mit seinem steigenden Interesse an der Haida-Kunsttradition und der Tätigkeit als Gold- und Silberschmied erfüllte Reid sein Beruf als Rundfunksprecher immer weniger. 1952 zog er mit seiner Familie nach Vancouver, wo er zwar vorerst noch bei CBC blieb, zugleich aber ein kleines Goldschmiedeatelier eröffnete. Hier intensivierte er die technischen Ausführungen von Gold-, Silber-, Platinum- und Diamantenschmuck. Zugleich beschäftigte sich Reid mit dem hochkonventionellen Regelsystem der Haida-Kunsttradition. Sein Großvater, der sich sehr beeindruckt von den in Toronto hergestellten Schmuckstücken zeigte, unterstützte Reid bei seinen ersten Auseinandersetzungen mit der Haida-Kunst. (vgl. Duffek 1986:5–6; Shadbolt 2003:28; Tippet 2004:68) Anfangs erzeugte Reid Kopien von Broschen und Armreifen, die vor allem von Haida Künstlern des 19. Jahrhunderts stammten. Insbesondere griff er Werke seines Urgroßonkels, Charles Edenshaw auf (vgl. Duffek 1986:7; Thomsen 1996:126). Das Kopieren von Meisterwerken stellt von der Vergangenheit bis in die Gegenwart eine traditionelle Methode dar, die formalen Gestaltungsprinzipien der Haida-Kunst bzw. der Nordwestküstenkunst zu erlernen, um sich so die Fähigkeit der individuellen Ausdrucksweisen innerhalb des überlieferten Regelsystems anzueignen (vgl. Duffek 1988a:249). Auf diesem Weg wandelte auch Reid die Formgebung nach eigenem Stilempfinden um und erzeugte eine neue Kunstform, in welcher er moderne europäische und amerikanische Aspekte und Techniken sowie traditionelle Haida-Motive ineinander verschmolz (vgl. Duffek 1986:7; Thomsen 1996:126). Im Vordergrund von Bill Reids künstlerischem Gesamtschaffen stand eine Konzentration auf Ästhetik und Form, während Reid dem zeremoniellen Kontext in seiner Kunst zu seiner gesamten Lebenszeit keine Bedeutung

zugemessen hat. Eine Ausnahme stellt am ehesten der Wappenpfahl dar, den Reid zwischen 1976 und 1978 für Skidegate und seine Bewohner geschaffen hatte (vgl. Kapitel 6.4.1.1.). Auch den mythologischen Inhalten der dargestellten Figuren schenkte Reid vorerst wenig Aufmerksamkeit (vgl. Duffek 1986:7). Erst seit den frühen 1980er-Jahren befasste sich Reid, beeinflusst durch seine dritte Ehefrau Martine, intensiver mit Haida-Mythen (vgl. Tippet 2004:221).

Reid hatte sich zwar selbst sein Leben lang als Mitglied der „weißen“ Gesellschaft (vgl. Duffek 1986:4) betrachtet, trotzdem begann er sich zunehmend für die Rechte der First Nations einzusetzen. Beispielsweise verfasste Reid 1954 einen Brief mit dem Titel *Totem Pole is Epic in Carved Wood* an den Herausgeber der *Vancouver Sun*<sup>7</sup>, in welchem er sich gegen rassistische Stellungnahmen diverser Journalisten richtete. Reid legte darin seinen Bezug zur Haida-Kunst bzw. Nordwestküstenkunst dar. Er rief die Öffentlichkeit dazu auf zuzulassen, dass First Nations ihre „alte“ Kunsttradition wieder aufnehmen und dieser mit Stolz gegenüberstehen zu können. Zudem zeigte er sein Bestreben auf, wie „alte“ Kunsttraditionen in eine neue Kunstform umgewandelt werden können, indem zeitgenössische Kunstelemente der europäischen Kultur in die traditionelle Kunst einfließen. Somit sollte eine Kunstform entstehen, auf welche sich alle Kanadier beziehen könnten. Zur gleichen Zeit trat Bill Reid der Organisation *Coqualeetza Fellowship* bei, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, College- und Universitätsbesuchern aus der Reihe der First Nations der Nordwestküste zu unterstützen. Weiters wurden Ausstellungen organisiert, welche der Öffentlichkeit ein besseres Verständnis und Wissen über die traditionelle Kultur der First Nations vermitteln sollten. (vgl. Tippet 2004:77–79)

### **Arts and Handicrafts Show (1954)**

Eine dieser Ausstellungen war die 1954 abgehaltene *Arts and Handicrafts Show* in der *Vancouver Art Gallery*. Hier wirkte Bill Reid im Organisatorenteam mit und hatte zusätzlich die Möglichkeit eigene Kunstobjekte auszustellen und zu verkaufen. Großteils wurden jedoch traditionelle Kunstobjekte gezeigt. Als angehender Experte im Bereich

---

<sup>7</sup> Bill Reid 1954 Totem Pole is Epic in Carved Wood, in: *Vancouver Sun*, 9. Februar 1954:4

der Haida-Kunst, forschte und sammelte Reid im Jahr 1954 nach traditionellen Ausstellungsobjekten und Informationsmaterial in Skidegate. Der dortige Aufenthalt war für Reid sowohl mit negativen, als auch mit positiven Assoziationen verbunden: einerseits war sein Großvater in diesem Jahr verstorben, andererseits konnte Reid mitverfolgen, dass sich die Wiederbelebung der traditionellen Schnitzkunst in *Haida-Gwaii* bereits bemerkbar machte. Die Öffentlichkeit zeigte allerdings zu dieser Zeit noch ein relativ geringes Interesse an der Nordwestküstenkunst. Die *Arts and Handicrafts Show* erhielt kaum Medienpräsenz und nur wenige der zeitgenössischen Kunstobjekte konnten verkauft werden. Gründe dafür waren einerseits, dass das zeitgenössische Kunstschaffen der First Nations von der Allgemeinheit noch nicht anerkannt wurde, und andererseits, dass keine hohen Preise für Objekte bezahlt wurden, von welchen angenommen wurde, sie seien für den Touristenmarkt erzeugt worden. (vgl. Tippet 2004:79–84). Tippet (2004:85) ist der Ansicht, dass Reid trotz dieser Umstände einen Gewinn aus der Ausstellung ziehen konnte: er sammelte Erfahrungen und wurde sich darüber bewusst, wie wichtig es für ihn war, sich als Künstler einen Namen zu machen. So bemühte sich Reid um Anerkennung und knüpfte Beziehungen zu wichtigen Leuten der Kunstszene. Zudem versuchte er sich einen festen Kundenstock aufzubauen, indem er seine Kunstwerke beinahe ausschließlich einem „weißen“ Publikum präsentierte. (vgl. Tippet 2004:85)

Auf diesem Weg schloss Reid Bekanntschaft mit der Kuratorin des *Museum of Anthropology* (MOA)<sup>8</sup>, Audrey Hawthorn sowie ihrem Ehemann Harry Hawthorn, dem Gründer und Leiter des *Department of Anthropology* und mit dem Anthropologen Wilson Duff. Diese betrieben eingehende Studien zu den First Nations der kanadischen Nordwestküste, errichteten Museumssammlungen und veröffentlichten Informationsmaterial. Dabei banden sie Wissen und Fähigkeiten von First Nations der Nordwestküste in ihre Forschungen mit ein. Auch für Bill Reid und seine künstlerische Karriere hatten die drei eine wichtige Bedeutung, indem sie sich für ihn einsetzten und ihm Aufträge verschafften. (vgl. Shadbolt 2003:29; Tippet 2004:87)

---

<sup>8</sup> Das MOA wurde 1949 in der Bibliothek der University of British Columbia eröffnet (vgl. Shadbolt 2003:29).

**Rettungsaktionen beschädigter Wappenpfähle (1954 bis 1957)**

Wilson Duff führte zwischen den Jahren 1954 und 1957 drei Expeditionen nach *Haida-Gwaii* durch, an denen auch Bill Reid beteiligt war (Abb. 4). Ziel war es, die zum Teil schwer beschädigten Wappenpfähle der verlassenen Haida-Dörfer Tanu, Skedans und Ninstins in Museen nach Vanouwer und Victoria zu verlagern. (vgl. Tippet 2004:90–91) Während einer Bergungsaktion in Ninstints (*Anthony Island*) wurden von CBC Dreharbeiten für den Dokumentarfilm *Totems* durchgeführt, bei welchem Reid seine Fähigkeiten als Filmmacher beweisen konnte: er war sowohl Produzent, Verfasser des Textes, als auch Sprecher des Beitrages. 1961 wurde der Dokumentarfilm *The Silent Once* über dieselbe Expedition fertig gestellt. (vgl. Tippet 2004:94–95)

**Monumentale Holzschnitzprojekte im traditionellen Haida-Stil**

Im Zuge der Rettungsaktionen wurden einige Wappenpfähle in einem Ausmaß beschädigt, so dass eine Restaurierung nicht mehr möglich war. Die Museen beauftragten deshalb Schnitzer mit der Herstellung von Repliken dieser Pfähle. Wilson Duff bot Bill Reid 1957 an, bei der Rekonstruktion eines Haida-Wappenpfahls für das *British Columbia Provincial Museum* in Victoria mitzuarbeiten. In Zusammenarbeit mit dem Kwakiutl-Künstler Mungo Martin (1881–1962) und dessen Sohn sammelte Reid erste Erfahrungen in der Herstellung monumentaler Holzskulpturen im Stil der Haida. (vgl. Duffek 1986:18; Shadbolt 2003:30; Tippet 2004:101)

Harry Hawthorn war es schließlich, der es Bill Reid ermöglichte, an einem öffentlichen Großprojekt teilzunehmen bzw. hier sogar die Projektleitung zu übernehmen. Es handelte sich dabei um den Nachbau eines Teilausschnittes eines Haida-Dorfs für die *University of British Columbia* in Vancouver (Abb. 5). Der Kwakiutl-Künstler Doug Cranmer (1927–) war dabei sein wichtigster Assistent. Reid und Cranmer schnitzten zwei Hausfrontpfähle, einen Innenraum-Hauspfosten, einen Einzel- und einen Doppelgrabpfahl, einen Biber-Erinnerungspfahl und eine massive Seewolf-Gedenkfigur nach. Gleichzeitig beaufsichtigte Reid den Bau von zwei Haida-Behausungen. Die Durchführung des Projektes dauerte dreieinhalb Jahre: von Frühling 1958 bis Jänner 1962. Die Leitung dieses Großprojektes ermöglichte Reid erstmals, sich seinen Lebensunterhalt

als Künstler zu verdienen. Der *Canada Council*<sup>9</sup> kam für Gehälter sowie für Materialkosten auf. Während der Bauarbeiten beendete Reid 1959 schließlich sein Vertragsverhältnis bei CBC, wobei er allerdings seine Beziehung zum Radiosender auch nach der Kündigung aufrecht hielt, indem er sich als Filmemacher und in Radiosendungen bei CBC thematisch mit den Haida auseinandersetzte. (vgl. Duffek 1986:18–19; Duffek 1988a:249; Tippet 2004:116–119)

### **Ausbildung der jungen Künstlergeneration**

Nach der Fertigstellung des Haida-Dorf-Projektes widmete sich Bill Reid vorrangig der Gold- und Silberschmiedekunst, um seine künstlerischen Fähigkeiten in diesem Kunstbereich zu erweitern. Sein Atelier, das *Pender Street Studio*, stellte sich als geeignete Anlaufstelle für die Entwicklung eines anwachsenden Freundschafts- und Bekanntenkreises heraus. So knüpfte und pflegte Reid gesellschaftliche Kontakte, dank welcher es ihm ab den 1960ern gelang, einen kleinen Kundenstock anzuwerben. Reid setzte sich außerdem für junge Nordwestküstenkünstler<sup>10</sup> ein, indem er sie einlud in seinem Atelier ihr künstlerisches Talent zu erweitern. Unter ihnen waren Robert Davidson (Haida, 1946–), Phil Janze (Gitksan, 1950–), Beau Dick (Kwakiutl, 1955–) und Don Yeomans (Haida, 1958–) (vgl. Bussel & Bartl 2001:o. S.). Im Auftrag des *Community Art Councils* bot Reid neben der Ausbildung junger Talente auch Kunstkurse in regionalen Grund- und weiterführenden Schulen sowie der *Vancouver School of Art* an (vgl. Shadbolt 2003:36; Tippet 2004:131,138–139).

### **Arts of the Raven – Masterworks by the Northwest Coast Indian (1967)**

Im Jahr 1967 wurde Reid eingeladen, sich organisatorisch an der Ausstellung *Arts of the Raven – Masterworks by the Northwest Coast Indian* in der *Vancouver Art Gallery* zu beteiligen. Seine engsten Mitarbeiter waren Wilson Duff und der Kunsthistoriker Bill Holm. (vgl. Tippet 2004:144) Mit letzterem stand Reid seit 1955 in Kontakt, da die beiden seit damals einige Fachgespräche über die Nordwestküstenkunst im Studio bei CBC

---

<sup>9</sup> Der *Canada Council* war seit 1945 die wichtigste finanzgebende Institution für die Kunstszene der First Nations in Nordamerika. 1981 wurde der *Canada Council* in die Förderung der Bildenden Kunst und die neu eingerichtete Behörde *Social Science and Humanities Research Council of Canada* aufgeteilt. (vgl. Bell 1988:47–48)

<sup>10</sup> Den Recherchen zufolge hat Reid lediglich männliche Künstler aufgenommen, die eine Lehre bei ihm absolvierten.

führten. (vgl. Tippet 2004:128) Gemeinsam mit Bill Holm hielt Reid einige Jahre später auch einen Dialog zu ausgewählten Stücken der traditionellen Nordwestküstenkunst, der in *Form and Freedom: A Dialogue on Northwest Coast Indian Art* veröffentlicht wurde (Holm & Reid 1975). Im Zuge der Vorbereitung für die Ausstellung *Arts of the Raven* hatten Holm, Reid und Duff – in ihrer Position als Konsulenten und Experten – die Aufgabe, herausragende Stücke der Nordwestküste aus führenden Museumssammlungen und Privatsammlungen in ganz Nordamerika auszuleihen (vgl. Tippet 2004:144; Shadbolt 2003:42). Ein Teilbereich der Ausstellung wurde zeitgenössischen KünstlerInnen gewidmet, in welchem Reid dreizehn seiner Gold- und Silberschmiedeobjekte ausstellte. Inzwischen hatte eine entscheidende Wende in der Auffassung der Nordwestküstenkunst in Kanada eingesetzt: Doris Shadbolt, die damalige stellvertretende Direktorin der *Vancouver Art Gallery* und wichtigste mitwirkende Kuratorin der Ausstellung *Arts of the Raven*, bekräftigte im Vorwort des Ausstellungskatalogs „[...] this is an exhibition of art, high art, not ethnology“ (Shadbolt 1967:o. S.). Die künstlerischen Erzeugnisse der Nordwestküste wurden demnach nicht mehr als Touristenkunst, Handwerkskunst oder ethnographische Objekte angesehen, sondern in den Bereich der Bildenden Kunst eingeordnet – ohne dabei den ethnologischen und historischen Hintergrund der Objekte außer Acht zu lassen (vgl. Duffek 1986:23; Duffek 1988a:251). Bill Reid profitierte in hohem Maße von der Ausstellung *Arts of the Raven*, einerseits durch seine organisatorische Mitarbeit, andererseits durch die dominante Präsenz seiner Kunstwerke im Ausstellungssektor der zeitgenössischen Kunst. Er schaffte den Durchbruch zum führenden zeitgenössischen First-Nations-Künstler in British Columbia. Die in hoher Anzahl erschienenen Besucher entfalteten eine regelrechte Begeisterung für Reids Kunstwerke. Zudem ermöglichte ihm seine Position als Berater neue Kontakte zu knüpfen, wie z. B. mit seinem wichtigsten Kunden, dem Kunstsammler Walter Koerner. (vgl. Tippet 2004:149–150) Koerner war ein pensionierter Industrieller, der sich insbesondere für das Kulturerbe der Nordwestküste interessierte. So unterstützte er beispielsweise auch die 1958 stattgefundene Rettungsaktion von Haida-Wappenpfählen. Heute befindet sich ein Großteil seiner Nordwestküstenkunstsammlung im *UBC Museum of Anthropology* in Vancouver. (vgl. Shadbolt 2003:53)

### **Central School of Art and Design (1968)**

1968 erhielt Bill Reid vom *Canada Council for the Arts* ein Stipendium für ein Studium an der *Central School of Art and Design* in Holborn (London), wo er die neuesten Techniken der zeitgenössischen europäischen Goldschmiedkunst erlernte. Reid entfernte sich in dieser Zeit von den Darstellungsmotiven der Haida-Kunst und fertigte im zeitgenössischen Stil einige innovative Werke an wie ein Collier aus Gold- und Diamanten (vgl. Kapitel 6.1.2.; Shadbolt 2003:42; Tippet 2004:157–158)

Nach dem Auslandsjahr ging Reid im Frühling 1969 nach Montreal (Quebec), wo er eine kleine Goldschmiedewerkstatt eröffnete (vgl. Gerhard Hoffmann 1988:624; Shadbolt 2003:45). Er verbrachte dort drei sehr produktive und erfolgreiche Jahre, in denen er sich – trotz räumlicher Distanz – intensiv mit der Haida-Kunst befasste (vgl. Shadbolt 2003:45). Reid erhielt auch einige Aufträge von Kunden aus Vancouver und verkaufte zusätzlich ein paar seiner Kunstwerke an Museen in British Columbia (vgl. Tippet 2004:185). 1972 kehrte Bill Reid endgültig nach Vancouver zurück (vgl. Gerhard Hoffmann 1988:624; Shadbolt 2003:49). Dort realisierte er, dass sich in der Nordwestküsten-Kunstszene seit seiner Abwesenheit einiges verändert hatte. Insbesondere im urbanen Gebiet hatte sich eine neue Generation von KünstlerInnen herausgebildet (vgl. Kapitel 5.1.; Shadbolt 2003:181)

### **Erkrankung an Parkinson (1973)**

Ab den 1970er-Jahren verschlechterte sich Bill Reids Gesundheitszustand drastisch. Im Jahr 1973 hatte er die Diagnose erhalten, er leide an Parkinson. Die Krankheit zeigte schon seit einigen Jahren ihre ersten Symptome: regelmäßig auftretende Rückenschmerzen und Depressionen wurden immer häufiger. Im Anfangsstadium der Krankheit konnte Reid seine Schüttelanfälle noch mit Medikamenten kontrollieren. (vgl. Tippet 2004:190–192) Seine künstlerische Produktivität und Motivation ließ deshalb anfangs kaum nach (vgl. Shadbolt 2003:49). In den 1960er- und 1970er-Jahren schuf Reid neben immer eindrucksvolleren Gold- und Silberschmiedekunstwerken einige Miniaturskulpturen aus Elfenbein, Argillitstein und Buchsbaumholz. Ab den 1970er-Jahren ging er immer mehr zu monumentalen Skulpturen über. (vgl. Thomsen 1996:126) Diese stellen heute seine bekanntesten Werke dar. Beispiele dafür sind die Zedernskulptur *The Raven and the First Men* (1980) sowie die Bronzegüsse *Mythic*

*Messengers* (1984) und *The Spirit of Haida Gwaii* (1991 & 1994) (vgl. Kapitel 6.4.). Reids Gesundheitszustand ließ es jedoch nicht mehr zu, die handwerklichen Ausführungen an den monumentalen Kunstprojekten selbst auszuführen. So benötigte er eine Reihe von Assistenten,<sup>11</sup> die die künstlerische Umsetzung seiner Monumentalwerke durchführten, während die Erstellung der Entwürfe Bill Reids alleiniger Aufgabenbereich blieb (vgl. Tippet 2004:192,257). Zu seinen wichtigsten Assistenten zählten die Haida-Künstler Jim Hart (1952–), Gary Edenshaw (1953–), Reg Davidson (1954–) und Don Yeomans (1958–) sowie der kanadische Bildhauer George Rammell (1952–). Sie hatten im Wesentlichen keine künstlerischen Freiheiten; ihre Arbeit wurde ständig von Bill Reids kritischem Auge überwacht und kontrolliert. Reid war ein Perfektionist und jede Kleinigkeit musste bis zu seiner Zufriedenheit umgeändert werden. (vgl. Tippet 2004:258)

Während des Aufenthaltes in Skidegate in den Jahren 1976 bis 1978 trat eine positive Wende in Reids Privatleben ein. Durch seinen Freund Wilson Duff lernte er seine dritte Ehefrau Martine de Widerspoch-Thor kennen, eine junge Anthropologiestudentin aus Frankreich (vgl. Shadbolt 2003:56; Tippet 2004:218). Martine de Widerspoch-Thor hatte in Frankreich bereits diverse Lehrveranstaltungen bei Claude Lévi-Strauss besucht und war Mitte der 1970er-Jahre nach Vancouver gekommen, um im Zuge eines dreijährigen Austauschprogramms an der *University of British Columbia* ihr Doktoratstudium abzuschließen. Sie betrieb u. a. Feldforschung bei den Kwakiutl in Fort Rupert, Alert Bay, und Campbell River. (vgl. Shadbolt 2003:56; Tippet 2004:218) Die Heirat fand 1981 statt. Seine Ehefrau unterstützte Reid in seiner Krankheit und bekräftigte die europäische Ausrichtung seiner Kunst sowie seine Verbindung zu Charles Edenshaw. (vgl. Tippet 2004:219–220) Bill und Martine Reid reisten regelmäßig nach Paris (Abb. 6), wo Bill Reid aufgrund ein paar kleineren Ausstellungen seiner Kunst internationalen Erfolg erfuhr. Im Jahr 1988 fand, parallel zu den Feierlichkeiten des achtzigsten Geburtstages von Claude Lévi-Strauss, eine Ausstellung im *Musée de l'Homme* mit dem Titel *The Art of American Indians* statt, in der auch einige Kunstwerke von Bill Reid ausgestellt wurden. Die Vorbereitungen – sowohl für die Feierlichkeiten des Jubiläums

---

<sup>11</sup> Bill Reid hatte den Recherchen nach ausschließlich männliche Assistenten eingestellt.

von Claude Lévi-Strauss, als auch für die Ausstellung – traf das *Musée de l'Homme* (vgl. Tippet 2004: 245). Bill Reid, der Lévi-Strauss 1973 in British Columbia kennengelernt hatte, veranlasste, dass das Plankenboot *Lootaas*, welches Reid für die Expo 1986 hergestellt hatte, nach Paris eingeflogen wurde, um damit entlang der Seine durch die älteste Brücke von Paris, der Pont Neuf, zu fahren (Abb. 7) (vgl. Tippet 2004:245).

### **Einzelausstellungen, Auszeichnungen und Preise**

Im Jahr 1974 fand Bill Reids erste Einzelausstellung statt, die sehr erfolgreich war. Sie trug den Titel *Bill Reid: A Retrospective Exhibition* und fand in der *Vancouver Art Gallery* statt (vgl. Tippet 2004:194). In den 1980er-Jahren steigerte sich Bill Reids Marktwert zusehends. Dies ist vor allem auf seine monumentalen Kunstwerke zurückzuführen. Bill Reids zweite Einzelausstellung, im Jahr 1986 mit dem Titel *Bill Reid: Beyond the Essential Form* im *UBC Museum of Anthropology*, erfuhr neben Lob und Anerkennung, gleichzeitig auch heftige negative Kritik (vgl. Kapitel 5.2.). 1991 hatte Bill Reid seine letzte Einzelausstellung *Bill Reid: All the Gallant Beasts and Monsters*, die groß angelegt und kommerziell ausgerichtet war (vgl. Tippet 2004:267). Ab den späten 1970er-Jahren erhielt Reid diverse Auszeichnungen und Preise wie 1976 den *Molson Prize* vom *Canada Council* im Wert von \$ 20.000, 1986 den *Sayde Bronfman Award*, 1988 den *Vancouver's Lifetime Achievement Award*, 1990 den *Royal Bank \$ 100.000 Prize* und 1994 den *National Aboriginal Achievement Award*. (vgl. Tippet 2004:203,236) Wie Tippet (2004:203) feststellte, waren viele der Ansicht, dass Reids zahlreiche Auszeichnungen nur auf folgendem Grund basierten: „Reid was a renaissance man. Reid promoted Native culture through his writings, radio programs, films, and works of art [...]“. Die Frage, warum Reid dies alles möglich war, beantwortete Tippet (2004:204) folgendermaßen: „He possessed the white know-how, white technical skills, and white industriousness – qualities supposedly lacking among Native peoples“. Michael Ames (zitiert in Tippet 2004:276), der ehemalige Direktor des *Museum of Anthropology*, geht davon aus, dass Reid ohne seine Präsenz, sein Auftreten und sein Charisma nie eine Berühmtheit von diesem Ausmaß erlangt hätte: „He was famous [...] because of himself“. Zudem besaß Reid ein Gespür dafür, welche Objekte sich gut verkaufen ließen, wie er die richtigen Verbindungen aufbauen und die besten Preise erzielen konnte. Dementsprechend wurde Reid in der Welt der Nordwestküstenkunst weiterhin unbestritten als bedeutendster Künstler angesehen. Noch heute wird er im *UBC*

*Museum of Anthropology* als Künstler geehrt, der fast alle in seinem Umfeld beeinflusst hatte. Auf diese Weise eröffnete Reid der jungen KünstlerInnengeneration und seinen Assistenten eine neue visuelle Sprache. (vgl. Tippet 2004:277–278)

Im Jahr 1985 nahm Reid die Gesetzesänderung wahr, als *Non-Status Indian* ein legales Mitglied der Haida zu werden (vgl. Tippet 2004:255).<sup>12</sup> Reid setzte sich in dieser Zeit intensiv für die politischen Rechte der Haida ein. Im Streitfall bezüglich des Landrechtskonflikts gab es vor allem seit 1985 heftige Protestaktionen von Seiten der Haida. Reid nahm zwar nicht direkt an den politischen Aktivitäten der Haida teil, setzte aber eigene Methoden ein, um Abholzungen zu verhindern. (vgl. Tippet 2004:262) So verfasste Reid zahlreiche Artikel – allen voran den poetischen und zugleich ergreifenden Beitrag *These Shining Islands* von 1984 – und Aufrufe, welche den Konflikt um Moresby Island thematisierten (vgl. Thomsen 1996:127). Einen weiteren Protestakt setzte Reid 1987, indem er die Arbeiten an der Bronzeplastik *The Spirit of Haida Gwaii – The Black Canoe* unterbrechen ließ (vgl. Shadbolt 2003:185). Er weigerte sich ein Werk mit Haida-Motiven für eine Regierung zu errichten, die nicht imstande war über Haida-Landrechte zu verhandeln und keine Reaktion auf die Zerstörung von Lyell Island zeigte. Mit dieser Protestaktivität trug Bill Reid dazu bei, dass das südliche Archipel von Moresby Island zum *Gwaii Haanas National Park* ernannt wurde. (vgl. Tippet 2004:256)

### **Bill Reids letzter Lebensabschnitt**

In den frühen 1990er-Jahren reichte Bill Reids Bekanntheitsgrad bereits über die Grenzen von British Columbia hinaus. Vor allem im Zentralraum Kanadas stieg sein Bekanntheitsgrad um ein Vielfaches. (vgl. Tippet 2004:237) Seine Arbeiten waren in öffentlichen sowie privaten Sammlungen in ganz Kanada repräsentiert und in seinen letzten Lebensjahren wurde Reid zu einem der bestverdienenden kanadischen Künstler. Für *The Jade Canoe* (1994) bezahlte der *International Airport of Canada* in Vancouver

---

<sup>12</sup> Im Juli 1985 wurden entscheidende Abänderungen im *Indian Act* festgelegt, um den Forderungen der Kanadier nach Rechten und nach Freiheit entgegenzukommen. Dabei wurden zwei primäre Zielsetzungen verfolgt: „remove discrimination against Aboriginal women, and their children; and, increase control by Indian bands over their own membership.“ (Government Definitions [Online] 1999) Viele Individuen, die zuvor ihren Indianer-Status aufgrund von Freiheiten oder Heirat verloren hatten, konnten sich seitdem im Register als *Status Indians* eintragen lassen. (vgl. Government Definitions [Online] 1999)

z. B. \$ 3.000.000 (vgl. Gill [Online] 2004). Ebenso verdeutlicht der kanadische 20-Dollar-Schein, welch großes Ansehen Bill Reid als Künstler hatte. Auf der Geldnote sind vier seiner Werke abgebildet: die Zedernskulptur *The Raven and the First Men* (1980), die Bronzeplastik *The Spirit of Haida Gwaii* (1991 & 1994), das Bronzerelief *Mythic Messengers* (1985) sowie der Siebdruck *Xhuwaji – Haida Grizzly Bear* (1990) (Abb. 8) (vgl. Bill Reid Foundation [Online] VI). Reid setzte sich sehr dafür ein, dass seine Kunstwerke fotografiert und dokumentiert wurden und sorgte außerdem dafür, dass Fotografien, Zeitungsausschnitte und ähnliche Dokumentationen über ihn und sein Schaffen im *UBC Museum of Anthropology* in Vancouver archiviert wurden (vgl. Tippet 2004:237). Mit diesem Museum stand er seine gesamte künstlerische Laufbahn in Verbindung (vgl. Tippet 2004:275). Dennoch waren die letzten Lebensjahre für den Perfektionisten Bill Reid aufgrund seiner Parkinson-Erkrankung sehr schwer. Er musste erleben, wie er sein handwerkliches Geschick verlor und rund um die Uhr von seiner Ehefrau Martine und Krankenschwestern versorgt werden musste (vgl. Tippet 2004:267). Trotz dieser Umstände unternahm er weiterhin gemeinsam mit seiner Frau, einer kleinen Gruppe von Krankenschwestern und zum Teil auch mit seiner Tochter Amanda Reisen. *Haida-Gwaii* besuchte er zum letzten Mal im August 1994 (vgl. Shadbolt 2003:193). In der Woche vor seinem Tod teilte Reid seiner Frau mit, dass für ihn nun die Zeit gekommen sei „to go to the other side of the world, wherever that might be“ (Shadbolt 2003:193). Bill Reid verstarb im 79. Lebensjahr, am 13. März 1998 in Vancouver (vgl. Shadbolt 2003:193).

## 2.5. Tribut für Bill Reid

Seinem Tod folgten zwei Abschiedsfeiern, welche nach Shadbolt (2003:193) „as part of Bill’s story“ betrachtet werden müssen. Sie fanden an jenen beiden Orten statt, die für Bill Reid eine Heimat dargestellt haben: in Vancouver und in *Haida-Gwaii*. Beide Trauerereignisse waren von tiefem Respekt und Bewunderung für den Künstler Bill Reid und das kulturelle Erbe der Haida geprägt (vgl. Shadbolt 2003:193).

Bei der ersten Gedenkfeier am 24. März 1998, einem sechseinhalbstündigen Gedenkfest in Vancouver, erschienen mehr als tausend Menschen im *UBC Museum of Anthropology* (Abb. 9). Ehrenansprachen von sechzig Personen wurden gehalten, die von Gesän-

gen und Tänzen begleitet wurden. Die RednerInnen waren Regierungsabgeordnete, LeiterInnen verschiedener kultureller Institutionen, enge FreundInnen, Familienangehörige, Bildhauer-KollegInnen, Angehörige der jungen KünstlerInnengeneration sowie RepräsentantInnen der First Nations der Nordwestküste (vgl. Shadbolt 2003:193). Die meisten SprecherInnen waren sich einig, dass Bill Reid den Kanadiern eine neue Wertschätzung der Haida-Kultur gegenüber beigebracht hat (vgl. Tippet 2004:274). Tippet (2004:275) ist der Ansicht, dass besonders die Abschiedsfeierlichkeiten von Bill Reid deutlich gemacht haben, dass die Grenzen zwischen der *Native* und *Non-Native World* immer verschwommener wurden. Die damalige Museumsdirektorin des *UBC Museum of Anthropology*, Ruth Phillips, betonte die enge Bindung zwischen Bill Reid und dem Museum, und dass die dort erworbenen Museumsartefakte und Dokumentationen die Grundbausteine für Bill Reids Revitalisierungserfolge der Haida-Kunst gewesen seien. Sie führte zudem an, dass sich Bill Reid erst durch die Anstellung als Leiter des Haida-Dorf-Projektes vollkommen der Kunst widmen konnte. (vgl. Tippet 2004:275)

Das zweite Gedenkfest, welches am 3. Juli 1998 in *Haida-Gwaii* stattfand (Abb. 10), war Reids eigenlichtes Begräbnis. Es waren großteils First-Nations-VertreterInnen der Nordwestküste anwesend. In seinem Testament hatte Bill Reid festgehalten, dass seine Gedenkfeier in Skidegate stattfinden und in Tanu fortgesetzt werden sollte, wo seine Asche zum Teil verstreut und zum Teil begraben werden sollte. Die Fahrt nach Tanu sollte in seinem Plankenboot *Lootas* stattfinden. Trotz dieser aufwändigen und langen Bootsfahrt – Skidegate und Tanu sind siebzig Kilometer voneinander entfernt – wurde Reid dieser letzte Wunsch gewährt. Die Bestattungszeremonie dauerte insgesamt drei Tage. (vgl. Shadbolt 2003:195–196)

Ein Grabstein wurde errichtet, auf dem der Kopf eines Wolfes, dem Familienwappen seiner Großmutter mütterlicherseits, und Bill Reids Haida-Namen eingraviert waren: *Iljuwas* (der Fürstliche) und *Yalth-Sgwansang* (einsamer Rabe) (vgl. Shadbolt 2003:205; Tippet 2004:274). Shadbolt (2003:205) gibt an, dass *Yalth-Sgwansang* soviel wie „deine Stimme ist wie Gold“ bedeutet. Allerdings trägt Bill Reids dritter Haida Name *Kihlguuline* eine ähnliche Bedeutung nämlich „der eine, der gut spricht“ (vgl. Tippet 2004:55). *Yalth* ist zudem das Haida-Wort für Rabe.

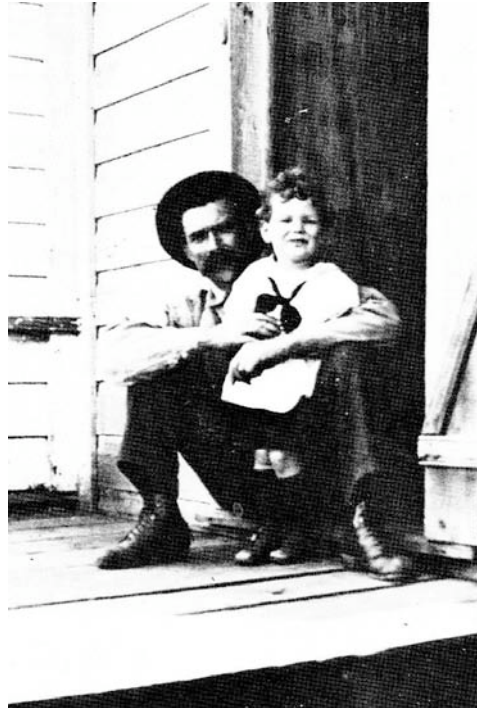
Einer der *Chiefs* richtete die folgenden treffende Abschiedsworte an Bill Reid:

You made me mad lots of times, Bill and here again we have done exactly as you said, we have brought you here over sea, with no small effort, when we have a perfectly good cemetery at home. And we will have the crab feast on the most uncomfortable rocky beach, because that is what you wanted. That is the way it has always been, and we love you for it. (Shadbolt 2003:205)

## 2.6. Abbildungen



**Abb. 1: Familienportrait, Bill Reid mit seinen Eltern, in: Shadbolt 2003:17**



**Abb. 2: Bill Reid mit seinem Großvater Charles Gladstone in Skidegate, in: Shadbolt 2003:15**



**Abb. 3: Bill Reid als Radiosprecher, in: Shadbolt 2003:24**



**Abb. 4:** Wilson Duff, Bill Reid und Harry Hawthorn (von links nach rechts) auf Feldforschung in Ninists, 1957, in: Shadbolt 2003:31



**Abb. 5:** Ausschnitt des Haida-Dorf-Parks, *University of British Columbia* in Vancouver, 1959–61, in: Duffek 1986:31



**Abb. 6: Bill Reid und seine Frau Martine, in Paris 1989, in: Shadbolt 2003:182**



**Abb. 7: Fahrt in LooTas auf der Seine in Paris, in: Shadbolt 2003:183**



Abb. 8: Die kanadische 20-Dollar-Note zeigt vier Werke von Bill Reid, in: Bill Reid Foundation [Online] VI



Abb. 9: Bill Reids Tributfeier im *UBC Museum of Anthropoloy*, Vancouver, in: Shadbolt 2003:192



Abb. 10: Begräbniszeremonie von Bill Reid in Tanu, *Haida-Gwaii*, in: Shadbolt 2003:204

## TEIL II

### 3. Die Haida im Überblick

Bevor auf das traditionelle Kunstschaffen der Haida eingegangen wird, werden die wesentlichen Grundzüge ihres Lebensraums und ihres soziokulturellen sowie religiösen Lebens näher behandelt.

#### 3.1. Lebensraum

Die Haida bewohnten hauptsächlich die Queen Charlotte Islands bzw. *Haida-Gwaii* (*Xaadaa Gwaay*), wie es von den Haida genannt wird (Abb. 11). George Dixon, der Handelsaufträge für die *King George's Sound Company* durchführte, benannte die Heimat der Haida nach seinem Schiff *Queen Charlotte* (vgl. Drew & Wilson 1980:25; MacDonald 1995:15). Die Inselgruppe liegt ca. 80 km westlich vom Festland von British Columbia, 50 km südlich von Alaska und 220 km nördlich von Vancouver Island (vgl. Wong 2005:46). Eine Ausnahme stellten die Kaigani Haida dar, welche zwei zu Alaska gehörende Inseln, Dall Island und Prince of Wales Island, besiedelten (vgl. Blackman 1990:240; MacDonald 1996:3). Diese Arbeit beschränkt sich jedoch auf die erstgenannte Region und ihre Bewohner, da Bill Reid hauptsächlich zu *Haida-Gwaii* eine Bindung aufgebaut hat.

*Haida-Gwaii* lässt sich im Wesentlichen in zwei große Inseln gliedern: die nördlich gelegene Graham Island und die südliche Moresby Island, wobei letztere von insgesamt 150 kleineren Inseln umgeben ist (vgl. Blackman 1990:240). Innerhalb des Inselarchipels existieren große landschaftliche Variationen. Die südliche Insel, auf welcher sich heute großteils der *Gwaii Haanas National Park* und die *Haida Heritage Site* befinden, ist von Gebirgsketten gekennzeichnet. Graham Island weist hingegen nur im Westen gebirgige Züge auf, während die Osthälfte der Insel relativ flach ist und nur gelegentlich von Felsblöcken durchzogen wird. (vgl. McDonald 1996:3; Wong 2005:46) Besonders gut ersichtlich werden die physiografischen Unterschiede entlang der Küstenlinien: während an der gebirgigen Westküste von Graham Island und auf der gesamten südlichen Inselgruppe Steilklippen und Kiesstrände vorzufinden sind, befin-

den sich lediglich an der nordöstlichen Flachküste breite Sandstrände (vgl. Blackman 1990:241).

### **Klima**

Die klimatischen Bedingungen variieren entsprechend der topographischen Begebenheiten. Der jährliche Niederschlag ist im gebirgigen Westen oft um ein dreifaches höher als in der östlichen Region (vgl. Blackman 1990:241). Durch die warme, pazifische Meeresströmung, *Kuroshio*, ist das Klima relativ mild und regnerisch (vgl. Drew 1999:20; Gerber 1989:9). Trotz dieser Bedingungen sind die Wetterbegebenheiten in gesamt *Haida-Gwaii* meist sehr wechselhaft und unvorhersehbar. So treten oft gewaltige Stürme auf oder einer niederschlagsreichen Woche folgt ein Tag mit wolkenlosem Himmel. (vgl. Drew 1999:20)

### **Flora und Fauna**

Das feuchte und milde Klima ist ausschlaggebend für die einzigartige und vielfältige Flora und Fauna, welche den Haida günstige Voraussetzungen für eine ökonomisch gesicherte Existenz verschafften (vgl. Gerber 1989:9). Die Vegetationszone ist von urwaldähnlichen Wäldern aus massiven Rot- und Gelbzedern, der Sitkafichte sowie der Helmlocktanne bestimmt (vgl. Suttles 1990a:20–21). Holz, Rinde und Bast bildeten insbesondere für die materielle Kultur und Technologie die bedeutendsten Rohmaterialien für die Haida (vgl. Haberland 1979:24). Einige Bäume und Pflanzen, insbesondere deren Früchte und Beeren, galten zudem als wichtige Nahrungsquelle. Pflanzen wurden aber auch zur medizinischen Versorgung und als Brennmaterial verwendet (vgl. Kaufmann 1976:56; Suttles 1990a:21). Darüber hinaus bot der *Haida-Gwaii* umgebende Pazifik einen Reichtum an Fischen und Meeressäugtieren (vgl. Blackman 1990:244; Kaufmann 1976:56). Neben Heilbutt, Schalentieren, Seelöwen, Robben und anderen Meerestieren bildeten fünf verschiedene Spezies von Lachsen (*Chinook*, *Pink*, *Coho*, *Sockeye* und *Dog*) die Hauptnahrungsquelle der Haida (vgl. Blackman 1990:244; Gerber 1989:12; Hawthorn o. J.:7; Macnair, Hoover & Neary 1984:18). Gejagt wurden auch Landsäugetiere wie Bären und Karibus sowie circa 25 Vogelarten (vgl. Blackman 1990:244–245). Die Haida entwickelten ausgeklügelte technologische Verfahren zur Beschaffung der Nahrungsressourcen. Überdies mussten komplizierte Rituale eingehal-

ten werden, die die Wiederkehr von ergiebigen Nahrungsressourcen sicherstellen sollten. (vgl. Macnair, Hoover & Neary 1984:18)

### 3.2. Die Haida

„Haida“ bedeutet etymologisch betrachtet „the people“ (vgl. Blackman 1990:258; Boelscher 1989:17; Drew 1999:20). Die Bezeichnung wird seit 1880 in der englischen Literatur verwendet (vgl. Blackman 1990:258), während sich die Haida selbst *Xaadaa 7laa Isiss* nennen (vgl. Davidson 1995:93). Trotz ihrer geografischen Abgeschlossenheit und linguistischen Differenz<sup>13</sup> zu anderen First Nations der Nordwestküste teilten die Haida mit den nördlichen Ethnien der Nordwestküste, den Tsimshian und den Tlingit, viele Gemeinsamkeiten (Drew 1999:20; Swanton 1902:327). Sie besaßen eine matrilineare Sozialorganisation, lebten in großen Häusern aus Zedernholz – sogenannten Plankenhäusern – übten zahlreiche zeremonielle Aktivitäten aus, verfügten über ein sehr komplexes Sozialsystem und waren für ihren Reichtum an materieller Kultur bekannt. Zudem pflegten die einzelnen Ethnien der pazifischen Nordwestküste Kanadas untereinander soziale Kontakte. So ermöglichte die Herstellung meerestüchtiger Plankenboote die benachbarten Territorien zu erreichen, um dort Handelsbeziehungen, zeremonielle Aktivitäten und Kriegszüge durchzuführen. (vgl. Kaufmann 1976:56–57)

#### Winter- und Sommerwohnstätten

Die Haida lebten meist in permanent bestehenden Dörfern (vgl. Boelscher 1989:3). Entsprechend der Nahrungsbeschaffung und der landschaftlichen Begebenheiten kann jedoch zwischen zwei Wohnformen unterschieden werden: Sommersiedlungen und Winterdörfer. Während den Frühlings- und Sommermonaten wurden in unmittelbarer Nähe zu den Fischfanggründen kleine Hütten errichtet (*summer-camps*), die während dieser Zeit von den Nahrungsbeschaffern genutzt wurden. (vgl. Hawthorn o. J.:12–13; Streum 1993:11) In den regnerischen und meist stürmischen Wintermonaten lebten die Haida in den Winterdörfern. Diese wurden jedoch während des Sommers auch von je-

---

<sup>13</sup> An der gesamten Nordwestküste herrschte eine große Diversität an Sprachfamilien, Sprachen und Dialekten. *Haida* weist keine nachweisbare linguistische Verwandtschaft mit einer der anderen Sprachfamilien der Nordwestküste bzw. auch weltweit mit keiner anderen Sprache auf. (vgl. Thompson & Kinklade 1990:30–31)

nen bewohnt, die nicht direkt in den Prozess der Nahrungsbeschaffung involviert waren (vgl. Streum 1993:12). Auch die Wintersiedlungen lagen in ausreichender Nähe zu Küsten oder Flüssen und in geschützten Lagen. So war ein Zugang zu Trinkwasser und Nahrungsressourcen gesichert und die ankommenden Plankenboote konnten empfangen werden (vgl. Blackman 1990:241). Die Dörfer bestanden aus bis zu zwanzig großen Plankenhäusern, die meist entlang von Stränden in bis zu zwei hintereinander angelegten Häuserzeilen angeordnet waren (Abb. 12) (vgl. Streum 1993:12).

Die Haida lebten in etlichen Dorfzentren, die entlang der Küste verstreut lagen (vgl. Blackman 1990:240). Heute sind lediglich zwei dieser Haida-*Communities* gut erhalten: Skidegate und Old Massett (vgl. Drew & Wilson 1980:20; Hager [Online] 1998).

### **3.2.1. Sozialorganisation**

Typisch war das komplexe Sozialsystem der Haida und ihre hierarchisch stratifizierte Gesellschaft (vgl. Boelscher 1989:3), über welches Kinship und Status geregelt wurde. Nur wenige Aspekte dieses Systems blieben bis in die Gegenwart erhalten, dennoch ist es wichtig, sich mit den Strukturen dieses Systems zu befassen, um die Kunst der Haida zu verstehen (vgl. Drew 1999:76).

Die Sozialorganisation der Haida bestand aus zwei ineinanderfließende Ordnungssystemen: einer horizontalen Ordnung, die sich auf die Deszendenz berief und einer vertikalen Ordnung, einer Art Klassengesellschaft (vgl. Gerber 1989:17). Ein zentrales Bestreben beider Ordnungssysteme war die Anhäufung von Reichtum und Prestige. Neben dem materiellen Eigentum war auch symbolisches bzw. immaterielles Vermögen von essentieller Bedeutung. Dazu zählten Wappen und Mythen, Eigennamen, Lieder sowie gewisse Vorrechte und Privilegien. (vgl. MacDonald 1995:5; Penney 1998:166)

#### **Horizontales Ordnungssystem: Moieties, Lineages und Haushalte**

Die Haida waren generell in zwei soziale Einheiten aufgeteilt: in die Raben- (*yahl*) und Adler-*Moiety* (*goud*), die jeweils exogam und matrilineal organisiert waren (vgl. Boelscher 1989:29; MacDonald 1996:6; Swanton 1902:327). Nach Swanton (1902:328) war die Unterscheidung zwischen den beiden *Moieties* sehr streng. Es durften weder dieselben Wappen, noch dieselben Eigennamen getragen werden; auch Häusern und

Plankenbooten durfte nie derselbe Name gegeben werden (vgl. Swanton 1902:328). Beide *Moieties* wurden ihrerseits in kleinere soziopolitische Basiseinheiten unterteilt, den

*Lineages*<sup>14</sup> (vgl. Blackman 1990:248). Um 1900 gehörten 22 *Lineages* der *Moiety* der Raben an, während zur Adler-*Moiety* 23 *Lineages* zählten<sup>15</sup> (vgl. Blackman 1990:248; MacDonald 1996:6). Die Namensgebung der *Lineages* bezog sich auf jene Dörfer und Plätze, die die Haida ursprünglich besiedelten (vgl. MacDonald 1995:4). Letztlich wurden die *Lineages* nochmals in separate Haushalte unterteilt, welchen ihrerseits mehrere Familien angehörten, die ein Gemeinschaftshaus bewohnten (vgl. Drew 1999:76; MacDonald 1995:4). Die Leitung eines Haushaltes übernahm der sogenannte *I'lixagidas* oder *House-Chief* (Abb. 13) (vgl. MacDonald 1995:4f.; Swanton 1902:331). Auch die übergeordneten *Lineages* wurden ihrerseits von einem eigenen *Chief* geleitet (vgl. Blackman 1990:251). Die Position der *Chiefs* wurde in der Regel vererbt, entweder von einem älteren Bruder oder einem Onkel mütterlicherseits (vgl. Drew 1999:78). Zu den wesentlichen Aufgabenbereichen der *Lineage-Chiefs* zählte die Aufteilung bestimmter Rechte und Pflichten innerhalb der Mitglieder (vgl. Wong 2005:52) sowie die Verwaltung über materielles und immaterielles Vermögen (vgl. Blackman 1990:249). Leslie Drew (1999:78) zufolge besaßen *Chiefs* nie eine absolute Herrschaft, vielmehr mussten sie sich laufend um ihre Position und ihren sozialen Status bemühen. Folglich wurden ständig Macht- und Konkurrenzkämpfe zwischen den einzelnen *Chiefs* ausgetragen, welche zum Großteil durch einen rituellen Austausch von materiellen Gütern und symbolischem Kapital, meist im Sinne eines *Potlatch* oder Geschenkverteilungsfest (vgl. Kapitel 3.2.3.), stattfanden (vgl. Boelscher 1989:3).

### **Vertikales Ordnungssystem: hierarchisches „Klassensystem“**

Neben der verwandtschaftlichen Rangordnung verfügten die Haida über eine Art hierarchisches Klassensystem, welches ausschließlich über Reichtum und Ranghöhe definiert

---

<sup>14</sup> Einige Autoren wie John Swanton (1902) und David W. Penney (1998) bezeichnen die *Moiety* als „Klan“ (*clan*) und verwenden statt des Begriffes *Lineage* „Familie“ (*family*) (vgl. Swanton 1902). Die Haida selbst bezeichnen in der englischen Sprache die *Moieties* als *clans* (Klans) oder *sides* (Seiten) und die *Lineages* als *tribes* (Stämme). (vgl. Boelscher 1989:28)

<sup>15</sup> Blackman (1990:248) vermutet, dass die Anzahl der *Lineages* – durch die im Laufe der Jahre existierenden Konflikte und der dadurch entstandenen Abspaltungen und Neugründungen von *Lineages* – ständig schwankte.

wurde (vgl. Drew 1999:78). An der Spitze dieses Systems standen hochrangige Personen, deren Eltern bereits zu ihrer Geburt einen *Potlatch* veranstaltet hatten und die mindestens einen oder mehrere *Potlatch*-Namen trugen. Diese „Adelsleute“ waren Hausbesitzer sowie Erben von *Lineages*, Haushalten, *Chieftainships* (Häuptlingsämtern) und bedeutenden persönlichen Namen. (vgl. Blackman 1990:252) Haida-Frauen führten im Allgemeinen ein gleichberechtigtes Leben. Sie verhalfen ihren Männern oft zu Reichtum und Ehre und in den Jahren des intensiven Pelzhandels konnten sie sogar die Position eines *Chiefs* erlangen (vgl. Drew 1999:78; Hawthorn o. J.:13–14). All jene, die nicht über materielles und symbolisches Kapital verfügten, gehörten der mittleren Gesellschaftsschicht an. Sie konnten weder *Potlatches* abhalten, noch trugen sie sichtbare Statussymbole wie adelige Kleidung oder Kopfbedeckung, Nasen-, Lippen- oder Ohrenschmuck sowie Tatauierungen (vgl. Blackman 1990:252). Ihre einzige Aufstiegsmöglichkeit war die Adoption durch einen wohlhabenden Verwandten (vgl. Drew 1999:78). Sklaven, welche bei Kriegszügen erbeutet wurden und als materielles Eigentum angesehen wurden, gehörten zur untersten Ebene des „Klassensystems“. Ihre Position war ebenfalls vererbbar (vgl. Blackman 1990:252; Drew 1999:78–79; Wong 2005:53).

### 3.2.2. Wappen

Bei den Wappen (*crests*) handelt es sich um eine Reihe von Emblemen, die Tiere, übernatürliche Wesen oder nicht lebendige Erscheinungen (darunter Mond, Wolken, Regenbogen usw.) darstellen. Als stilisierte Kunstmotive wurden sie beinahe innerhalb der gesamten materiellen Kultur der Haida visualisiert, da sie als bedeutendes symbolisches Kapital angesehen wurden. Sie waren hauptsächlich im Besitztum von *Lineages*. (vgl. Boelscher 1989:142–143) Einige Autoren wie Marius Barbeau<sup>16</sup> (1940:491) bezeichneten Wappen auch als *totems*, wobei die Wappen weder Ahnen darstellten, noch verehrt oder angebeten wurden (vgl. Barbeau 1940:491). Zudem mussten auch keine Nahrungstabus, mit Ausnahme des Schwertwals – auch Orca oder Raubwal und populär bekannt als Mörder- und Killerwal – eingehalten werden (vgl. Boelscher 1989:144). Vielmehr

---

<sup>16</sup> Marius Barbeau war ein kanadischer Pionier-Anthropologe, der im Auftrag des *National Museum of Canada* (heute: *Canadian Museum of Civilization*) in Ottawa zwischen 1911 bis 1949 ethnographisches Material über First Nations in Kanada gesammelt hatte (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] X).

stellten Wappen eine der wichtigsten Repräsentations- und Identifikationsformen der Haida dar. Sie waren Zeichen für soziale Identität und Zugehörigkeit und informierten über persönlichen Reichtum, Rang und Status (vgl. Drew & Wilson 1980:133). Auf diese Weise fungierten Wappen als bedeutende Träger der soziokulturellen Ordnung, auf welche sich die Existenz der First Nations der Nordwestküste begründet (vgl. Holm 1990:604). Swanton erstellte um 1900 bei den Haida eine Auflistung von beinahe siebenzig Wappen. Künstler wie Charles Edenshaw, John Cross oder Tom Price dienten ihm als Informanten (vgl. MacDonald 1996:8).

Auch in der Gegenwartskunst der Haida werden Wappen und mythologische Inhalte in das Kunstschaffen integriert. Obwohl diese – besonders in der Phase des kulturellen Rückbesinnens – als Zeichen von ethnischer Identität eingesetzt wurden (vgl. Streum 1995b:55), hatte sich ihr Kontext gravierend verändert. So meint Marianne Boelscher:

Most artists now use whatever design pleases them aesthetically, rather than using only those owned by their lineage, although, if known, the latter may be especially frequently used and cherished. One exception are button blankets [...] which feature the mayor crest of the wearer [...] and silkscreen prints distributed during recent potlatches [...]. (Boelscher 1989:140)

Ursprünglich kamen mythologische Wappentiere sowohl im alltäglichen, als auch im zeremoniellen Leben zum Ausdruck. Ihren Höhepunkt erreichte die Zurschaustellung von Wappen jedoch innerhalb der *Potlatch*-Zeremonie (vgl. Kaufmann 1976:57).

### 3.2.3. Der Potlatch

In der Haida-Sprache heißt *Potlatch* bzw. *potlatching* übersetzt „*gyaa 7isdla*“ und bedeutet „Dinge weggeben“ (*giving things away*) (vgl. Boelscher 1989:66). Dabei wurden an der gesamten Norwestküste unter den höchsten sozialen Rängen innerhalb eines kollektiven Ereignisses materielle Güter an Gäste verteilt, um dadurch Macht und Prestige anzuhäufen (vgl. Davidson 1995:95; Penney 1998:168). Neben dem materiellen Geschenkaustausch wurden Namen, Titel und soziale Privilegien übergeben, geerbte Lieder gesungen und Geschichten erzählt (vgl. Berlo & Phillips 1998:199; Davidson 1995:95). Im Zentrum der *Potlatch*-Zeremonie stand außerdem die Zurschaustellung

von bestimmten materiellen Objekten, die bei zeremoniellen Gelegenheiten<sup>17</sup> gezeigt wurden. Beispiele dafür sind Kupferplatten (*copper*) (Abb. 13), zeremonielle Umhänge, Tanzwandschirme, spezielle Kopfbedeckungen (*frontlets*) und Masken, aber auch Festtagsschüsseln und Löffel. Diese Objekte waren mit den individuellen Wappentieren der *Chiefs* bzw. *Lineages*, die an der *Potlatch*-Zeremonie teilnahmen, verziert und bekräftigten Reichtum, Rang und bestimmte Privilegien der Gastgeber. (vgl. Berlo & Phillips 1998:198) *Potlatches* fanden unregelmäßig statt, da sie zu bestimmten Anlässen wie bei der Fertigstellung von Häusern, bei der Errichtung von Wappenpfählen, bei Geburten, Initiationen, Heirat, Tod sowie Gedenkfeiern durchgeführt wurden (vgl. Blackman 1990:252).

Der *Potlatch* wurde zum intensiven Forschungsgegenstand vieler AnthropologInnen, die den *Potlatch* entweder als eine ökonomische, soziale, rein zeremonielle Institution oder wie Marcel Mauss als ein „total soziales Phänomen“ interpretierten (vgl. Boelscher 1989:3). Der Haida-Künstler Robert Davidson (1995:95), welcher sich u. a. besonders für die Wiederaufnahme zeremonieller Werte innerhalb der Haida-Gemeinschaft einsetzt, betrachtet den *Potlatch* als das höchste Gericht der Haida, wo ihre Rechte festgelegt und bekräftigt werden.

### **3.2.4. Weltbild und Mythologie**

Die „religiösen“ Vorstellungen und mythologischen Erzählungen der Haida sind neben der soziokulturellen Struktur der Gesellschaft ein wichtiger Aspekt, der die gesamte Lebensweise und ebenso die Kunst der Haida entscheidend durchdringt. Nach Janet Berlo und Ruth Phillips (1998:21) bilde sich die Identität einer Person nicht nur durch ihre Beziehung zu einem bestimmten Ort oder zu einer Gruppe heraus, sondern auch durch ihre Beziehung zum Kosmos. Diese Beziehung basiere auf einem einzigartigem Wissenssystem, das sich über tausende Jahre hinweg durch verschiedene Aspekte – wie die Lebensweise, Träume und Denkweisen über Land, Wasser, Pflanzen, Tiere, Jahreszeiten – entwickelt habe und welches Leben und Tod strukturiere.

---

<sup>17</sup> Neben den *Potlatch*-Zeremonien organisierten diverse Geheimbünde Zeremonien, die lediglich im Winter abgehalten wurden. Diese sogenannten Winterzeremonien dienten der Weitererzählung von Taten und Aktivitäten der Haida-Ahnen und mythischen Lebewesen. (vgl. Wyatt 1999:7)

## Weltbild

Der Kosmos wird von den Haida in drei Zonen geteilt: in die Himmelswelt, die Erde und die Unterwelt. Die Erde wird von den Haida als eine flache, runde Scheibe aufgefasst, über welcher sich ein solides Himmelsgewölbe – die Himmelswelt – befindet, das wiederum von einem vertikalen Pfeiler gestützt wird. Die Erde besteht aus zwei Inseln. Eine der Inseln stellt das Land der Haida dar, die andere das Festland. Sie befinden sich auf einem weiten Meer, der Unterwelt. (Blackman 1990:248; MacDonald 1995:6)

Nach der Vorstellung der Haida wird das Universum von Menschen, Tieren und spirituellen Lebewesen gemeinsam bewohnt, die entsprechend ihrem natürlichen Lebensraum entweder den Himmel, das Meer oder das Land bewohnten (vgl. Blackman 1990:248; Wyatt 1999:7–8). Spirituelle Wesen wurden dabei laut Boelscher (1989:173) entsprechend der kosmischen Ebenen in Wesen des Meeres (*Ocean-people*) und Land- oder Waldwesen (*Forest-people*) eingeteilt. Auch die Himmelswelt, insbesondere der Mond, die Sonne, die Sterne, Stürme und Blitze, besaßen spirituelle Wesen. Ein besonderes Charakteristikum der religiösen Vorstellungen der Haida ist nach Margaret Blackman (1990:248), dass alle Lebewesen, einschließlich sie selbst, einander gleichgestellt waren und dem soziokulturellen Ordnungssystem der Haida folgten. Zudem besaßen Tiere menschenähnliche Seelen und konnten sich in menschliche Gestalten transformieren (vgl. Blackman 1990:248; Wyatt 1999:8). Die Haida pflegten Beziehungen mit der Tierwelt, aber auch mit der übernatürlichen Welt, welche durch das Konzept von Macht (*sgaana*) gekennzeichnet waren. Dieser Begriff stellt zugleich auch die Bezeichnung für die spirituellen Wesenheiten dar. (vgl. Boelscher 1989:172) Das Machtkonzept zeigt sich beispielsweise dadurch, dass spirituelle Wesen bestimmten Mitgliedern der Gesellschaft, den SchamanInnen, übernatürliche Kräfte verleihen konnten (vgl. Boelscher 1989:172; Streum 1995b:55). SchamanInnen fungierten als MediatorInnen zwischen der übernatürlichen Welt und der Welt der Menschen. Sie galten, neben den *Chiefs*, als die wichtigsten Autoritätspersonen. Neben ihrem hohen Machtpotential, das über die natürlichen Dimensionen hinausging, verfügten sie über medizinisches Wissen und hellseherische Fähigkeiten. Demzufolge wurden sie bei Krankheiten, Zukunftsfragen und Todesfällen konsultiert. (vgl. Drew 1999:81)

## Mythologie

Das ausgeglichene Verhältnis und die fließenden Grenzen zwischen der Menschen-, der Tier- und der spirituellen Welt wird in vielen Mythen thematisiert (vgl. Wyatt 1999:8). Mythen zeigen auf, wie das Wechselverhältnis zwischen Mensch und Tier stattfinden soll. Sie beinhalten diverse Regeln und Tabuvorschriften, die von den Haida eingehalten werden müssen, um die Beziehungen im Gleichgewicht zu halten. (vgl. Hawthorn o. J.:19; Wyatt 1999:8) Auf diese Weise ermöglichen Mythen einen besonders guten Einblick in die Ideologie der Haida (vgl. Boelscher 1989:168). Hymes (1990:593) zufolge wird zwischen historischen Legenden und Mythen unterschieden: während erstere von Ereignissen erzählen, die in der Welt der Haida stattgefunden haben, erzählen Mythen von einer früheren, anderen Welt, in der sich Dinge so herausgebildet haben, wie sie in der gegenwärtigen Welt der Menschen existierten. Boelscher (1989:168) bezeichnet eine Mythe als „a multi-purpose category, having dimensions of literature, spiritual, natural, and social concerns“. Mythen zählen zum immateriellen Eigentum bestimmter *Lineages* bzw. Haushalte und wurden von Generation zu Generation weitervererbt. So erzählen einige Mythen wie *Lineages* oder Haushalte ihre Wappen bzw. bestimmte Privilegien erhalten haben. (vgl. Haberland 1979:36)

Mit dem Eingriff der Euro-AmerikanerInnen auf das Sozialsystem der Haida, insbesondere im Laufe des 19. Jahrhunderts, gingen viele Mythen verloren. Umfassende Aufzeichnungen über Haida-Mythen nahm John Swanton zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf. (vgl. Boelscher 1989:169; Lévi-Strauss 1996:11–12) Neben Swanton lieferten auch Franz Boas<sup>18</sup> und Marius Barbeau<sup>19</sup> wichtiges Quellenmaterial zu Haida-Mythen (vgl. Boelscher 1989:169). Boelscher (1989:169–170) zufolge ist zu beachten, dass diese Mythenaufzeichnungen durch Übersetzungen, Kürzungen und durch Eigeninterpretationen seitens der Sammler Abweichungen von den ursprünglichen Erzählungen darstellen und die poetischen Ausführungen der Originalversionen dadurch verloren gegangen sind.

---

<sup>18</sup> Franz Boas 1895 Indianische Sagen von der nordpazifischen Küste Amerikas, Berlin: A. Asher.

<sup>19</sup> Marius Barbeau 1953 Haida Myths Illustrated in Argillite Carvings, Ottawa: Queen's Printer.

Bis in die Gegenwart greifen zeitgenössische KünstlerInnen mythologische Inhalte in ihrer Kunst auf und spiegeln so die Vergangenheit wider (vgl. Reid 1988:156). So beschäftigte sich auch Bill Reid intensiv mit der Haida-Mythologie. In seinen Werken dominieren symbolische Motive, welche Wappen oder übernatürliche Wesen der Haida darstellen. Reid griff allerdings nur eine kleine Auswahl der zahlreichen Figuren auf, welche sich in seinen Kunstwerken fortwährend wiederholen. Großteils weisen sie auch keine direkte Verbindung mit dem immateriellen Erbe der *Lineage* seiner VorfahrInnen auf. (vgl. Shadbolt 2003:121)

### 3.3. Abbildungen



Abb. 11: *Haida-Gwaii* und Nachbar-Territorien mit den Hauptsiedlungen des 19. Jahrhunderts, in: Drew & Wilson 1980:16



Abb. 12: Traditionelles Winterdorf, Skidegate 1878, in: Blackman 1990:242



Abb. 13: Haida-Chief vor dem Plankenhaus seiner *Lineage*, er hält ein traditionelles Kupfer in seiner Hand, in: MacDonald 1995:61

## 4. Einführung in die Kunst der Haida

Bill Reid is a bridge figure, that is, someone who must be seen against a background [...] of the past, and of a future [...]. We cannot understand him if we do not make the attempt to grasp in our present terms, as he has had to, that artistic past to which he has anchored his future. We too must first look backward. (Shadbolt 2003:63)

Befasst man sich mit dem künstlerischen Schaffen Bill Reids, ist es unumgänglich sich mit der traditionellen Kunst seiner VorfahrInnen auseinander zu setzen. Reid griff neben mythologischen Inhalten auch wesentliche Aspekte des überlieferten Regelsystems der Haida-Kunst auf. Die künstlerischen Erzeugnisse der Haida bildeten wie an der gesamten Nordwestküste einen integralen Bestandteil der soziokulturellen, religiösen und rituellen Ordnung. Das Konzept von *l'art pour l'art* (die Kunst um der Kunst Willen) hatte demnach keine Bedeutung für die traditionelle Haida-Gesellschaft (Bolz & Peyer 1987:12; MacDonald 1996:9). Obwohl sich die Nordwestküstenkunst von Südalaska über British Columbia bis Washington State ausbreitet (vgl. Streum 1995a:42), zeigt die Kunstform der dort lebenden Ethnien eine große Übereinstimmung in den verwendeten Materialien, Techniken sowie in der Einhaltung und Weiterführung von Konzepten (vgl. Holm 1990:602). George MacDonald (1996:9) und Bill Holm (1970:20) gehen davon aus, dass die Anfänge der typischen Nordwestküsten-Stilistik ihren Ausgangspunkt an der nördlichen Nordwestküste, genauer bei den Haida und Tsimshian, hatte. Gestaltungs- und Organisationsprinzipien zeigen hier die höchste Entwicklung und zugleich sei hier ein beharrliches Festhalten am Regelsystem zu beobachten.

Die wichtigsten traditionellen Ausdrucksformen der Haida-Kunst sind die Holzschnitzerei, die Malerei auf Holz, Leder und Bast, die Tatauierung, die Körperbemalung, die Textilkunst aus Zedernbast und Bergziegenwolle, das Korbflechten und seit dem 19. Jahrhundert die Argillitschnitzerei sowie die Silber- und Goldschmiedegravur (vgl. Streum 1995b:57). An der gesamten Nordwestküste herrschte eine geschlechterspezifische Trennung der Kunstbereiche, die Franz Boas (1955:184) als *man's style* und *woman's style* bezeichnete. Diese Unterteilung wurde bis heute in dieser Form bis auf wenige Ausnahmen beibehalten. Die Männerdomäne umfasst die Schnitzerei, Metallbearbeitung (Kupfer), die Malerei und Ableitungsformen davon. Diese Erzeugnisse sind sehr symbolträchtig und durch die Stilisierung von Tierformen und Wesenheiten cha-

rakterisiert, weshalb sie Boas auch als dekorative Kunst bezeichnet (vgl. Boas 1955:184–185). Die Kunstform der Frauen drückte sich in der Korbflechterei, in der Webkunst und in der Stickerei aus (vgl. Boas 1955:184). Auch Bill Reid arbeitete in den traditionell von Haida-Männern ausgeführten Techniken: Schnitzen, Malen, Gold- und Silberschmiedekunst. Eine Erweiterung bilden die neu eingeführten Techniken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie Drucktechniken und Bronzegüsse. Die künstlerischen Erzeugnisse der Haida riefen bei den Nachbarethnien und später bei Euro-AmerikanerInnen eine große Bewunderung hervor. Besonders berühmt waren die Haida vor allem für ihre imposanten Plankenhäuser, für ihre hohen monumentalen Wappensäulen, die populär auch als Totempfähle bekannt sind, für ihre eindrucksvollen Plankenboote; aber auch für feinere Arbeiten aus Holz wie Festtagsschüsseln, Truhen, verzierte Löffel oder Masken sowie Argillitschnitzereien (vgl. Holm 1990:605).

#### **4.1. Funktionale Bedeutung der traditionellen Kunst der Haida**

Vanina Katz-Lahaigue (1989:50) ist der Auffassung, dass die Kunst der nördlichen Region der Nordwestküste von zwei wesentlichen Funktionen bestimmt ist, denen jeweils eine Kategorie von Kunstgegenständen zugeordnet werden kann. Die erste Kategorie umfasste alles, was mit der Visualisierung von Wappen zu tun hat, und ist demnach hauptsächlich von sozialen Faktoren bestimmt (vgl. Katz-Lahaigue 1989:50). Die zweite Kategorie stehe mit der Kunst der SchamanInnen in Verbindung. Aus diesem Grund bezeichnet sie Katz-Lahaigue (1989:50) als „sakrale Kunst“. Auch Holm (1990:604) nannte soziale und religiöse Aspekte als Hauptgründe für die Herstellung von künstlerischen Erzeugnissen. Wie Katz-Lahaigue stellt er dieselben Kategorien von Kunstgegenständen auf und geht davon aus, dass sich vor allem in der ersten Kategorie religiöse und soziale Faktoren gegenseitig durchdringen. Holm (1990:605) nennt zusätzlich eine dritte Kategorie von kunsthandwerklichen Erzeugnissen. Dazu zählen Gebrauchsgegenstände und Werkzeuge, die weder der ersten, noch der zweiten Kategorie zugeordnet werden können.

##### **a) Die „Wappenkunst“ der Haida**

Der Großteil der Kunstgegenstände der Haida umfasst alles, was mit der Repräsentation von mythologischen Wappen oder Würdezeichen in Zusammenhang steht (vgl. Katz-

Lahaigue 1989:50). Die primäre Funktion dieser Kunstgegenstände war demnach eine Vermittlung von soziokulturellen Bedeutungsinhalten und Botschaften, welche über gesellschaftlichen Status, Rang, soziale Gruppenzugehörigkeit und persönlichen Reichtum informiert (vgl. Katz-Lahaigue 1989:50; Kaufmann 1976:57). Wie bereits erwähnt, trug auch die religiöse Komponente innerhalb dieser – im wesentlichen Sinn – profanen Kategorie eine wichtige Bedeutung, da sie ein grundlegender Bestandteil der soziokulturellen Ordnung der Haida war (vgl. Holm 1990:604). Visualisiert wurden Wappen auf Hauspfosten, Wappenpfählen, Hausfassaden, Trennwänden, Wandschirmen, Sitzbänken, rituellem Kopfschmuck, Masken, Waffen, Werkzeugen, aber auch auf Gebrauchsgegenständen wie Schalen, Kisten, fein geschnitzten Löffeln, außerdem auf Schmuckstücken, Flechtwerk, Kleidung und – in Form von Tatauierungen und Körperbemalungen – auf dem menschlichen Körper (vgl. Blackman 1990:247; Stewart 1979:15). Sowohl weibliche als auch männliche Individuen hohen Ranges waren mit permanenten Wappenmotiven tatauiert. Innerhalb zeremonieller Anlässe trugen die Haida zusätzlich temporäre Gesichtsbemalungen (vgl. Blackman 1990:247). Generell erreichte die Zurschaustellung dieser Kunstkategorie ihren Höhepunkt innerhalb zeremonieller Aktivitäten wie dem *Potlatch* (vgl. Kaufmann 1976:57).

#### **b) Die „sakrale“ Kunst der Haida**

Eng in Verbindung mit religiösen Vorstellungen stand die Kunst der SchamanInnen. In stilistischer Hinsicht ist sie der ersten Kategorie sehr ähnlich, unterscheidet sich jedoch durch ihre individuellen Ausführungen und Themeninhalte. Letztere berufen sich auf persönliche, übernatürliche Erfahrungen der SchamanInnen (vgl. Holm 1990:605). Ihre Visionen und Träume vermittelten die SchamanInnen an Künstler. Diese übertrugen die Inhalte auf Amulette, Trommeln, Masken, Rasseln und andere Paraphernalia der SchamanInnen (vgl. Katz-Lahaigue 1989:51). Zudem wurden mythische Lebewesen, die nicht als Wappen betrachtet wurden, auch auf Wandgemälden in Zeremonialhäusern und auf Masken der Geheimbünde visualisiert (vgl. Streum 1995b:56). So lag es größtenteils an den Künstlern, die übernatürlichen Wesen ihrer Gesellschaft lebendig und begreifbar zu machen (vgl. Katz-Lahaigue 1989:51).

### c) Gebrauchsgegenstände und Werkzeuge

Ein Teil der materiellen Kultur der Haida kann weder der sakralen Kunst, noch der Visualisierung von Wappen zugeordnet werden. Dennoch besaßen auch diese Gegenstände einen symbolischen und magischen Kontext (vgl. Holm 1990:605). Im Wesentlichen besteht diese Kategorie aus Gebrauchsgegenständen, die eng im Verhältnis zu Nahrungsmitteln stehen: z. B. sollten Schalen, die in ihrer Formgebung auf dem Bauch liegenden Robben entsprechen, die Reichhaltigkeit von Öl oder Schmierfett symbolisieren, welches darin aufbewahrt wurde (vgl. Holm 1990:605; Holm & Reid 1975:96). Auch Griffe traditioneller Werkzeuge, die z. B. zum Schnitzen verwendet wurden, wurden häufig mit kunstvollen Schnitzereien verziert (vgl. Steltzer 1980:o. S.).

Die Kunst der Haida ist seit jeher identitätsbildend und steht für ein nonverbales Kommunikationssystem. Zudem war sie stets ein Mittel zur Festigung bzw. Erweiterung der soziokulturellen und politischen Strukturen sowie religiösen Vorstellungen. (vgl. Katz-Lahaigue 1989:51; Wyatt 1999:9)

## 4.2. Material und Werkzeug

Die Haida arbeiteten beinahe mit jedem Medium, das ihnen einerseits in *Haida-Gwaii*, andererseits durch Handelsbeziehungen zugänglich war (vgl. Holm 1990:605). Laut MacDonald (1996:9) kann nachgewiesen werden, dass die Haida seit über 2000 Jahren Handelsbeziehungen mit Ethnien des Festlands betrieben haben, um an Ressourcen zu gelangen, die in ihrer Heimat nicht vorkamen. Dazu zählten: Bergziegen oder Schafe, aus dessen Hörnern z. B. filigrane Löffel geschnitzt wurden, mineralische Farbpigmente, spezielle Steine oder Metalle für Werkzeuge sowie einheimisches Kupfer aus Alaska (vgl. MacDonald 1996:9,31). Aus Kupfer wurden insbesondere Kupferplatten erzeugt, die als wichtigstes Symbol für Reichtum und Prestige angesehen wurden (Abb. 13). Sie waren mit Wappenmotiven verziert und fanden als höchstes Geschenkgut bei *Potlatch*-Festen eine wichtige Funktion. (vgl. MacDonald 1996:33) Einheimisches Holz aus den Wäldern von *Haida-Gwaii* bildete allerdings das am häufigsten verwendete Medium zur Herstellung von Kunstgegenständen. Besonders die Rot- und Gelbzeder zählten aufgrund ihrer feinen Maserung und leichten Spaltbarkeit zu den beliebtesten Materialien (vgl. Haberland 1979:24; Macnair, Hoover & Neary 1984:20). Die Rotzeder, auch Rie-

sen-Lebensbaum genannt, eignete sich beispielsweise besonders gut zur Herstellung von Wappenfählen, Plankenbooten oder -häusern, da sie eine Höhe von bis zu 70 Metern erreichen kann (vgl. Gerber 1989:17–19; Krammler 2000:310). Aus der Gelbzeder, die auch unter dem Namen „Nootkazypresse“ bekannt ist, wurden Masken und andere kleinere rituelle Gegenstände geschnitzt (vgl. Krammler 2000:310). Es wurde nicht nur der Stamm der Bäume bearbeitet, sondern auch die Wurzeln, Rinden, Bast und Zweige. Ihre Innenrinde wurde z. B. von Haida-Frauen zu erstaunlich weichen Baststrängen geklopft, um damit Kleidung herzustellen. (vgl. Macnair, Hoover & Neary 1984:20) Werkzeuge zur Holzbearbeitung wurden vor der Einführung von Metall aus Stein, Knochen, Muscheln, Jade, Serpentin und Holz hergestellt (vgl. Inverarity 1950:10). Das wichtigste Werkzeug zur Bearbeitung von monumentalen Erzeugnissen stellte das Querbeil dar, mit welchem die charakteristische Oberflächenstruktur erzeugt wurde; daneben fanden Meißel, Messer, Grabstichel, Keil und Hammer Anwendung (vgl. Inverarity 1950:10; Krammler 2000:310; Macnair, Hoover & Neary 1984:20).

### **4.3. Stil und Technik**

Bill Reid war einer der ersten KünstlerInnen Mitte des 20. Jahrhunderts, der sich mit stilistischen Aspekten der Nordwestküstenkunst befasste. Vor ihm führten Anthropologen wie Franz Boas<sup>20</sup> und etwas später dessen Schüler Hermann Haeberlin<sup>21</sup>, Stilanalysen zur Kunst der Nordwestküste durch (vgl. Jonaitis 1994:7). Mit der Publikation von *Northwest Coast Indian Art – An Analysis of Form* im Jahr 1965 gelang dem Kunsthistoriker Bill Holm (1970) der Durchbruch in der Entschlüsselung des hochkonventionellen Regelsystems. Holm schuf damit ein Standardwerk über die formalen Aspekte der Nordwestküstenkunst (vgl. Katz-Lahaigue 1989:49). Er analysierte und verglich etwa 400 Artefakte von der Nordwestküste, wobei er den Schwerpunkt auf die nördliche Nordwestküste legte. Auf diese Weise dekodierte er das System der stilisierten Darstel-

---

<sup>20</sup> Franz Boas 1897 The Decorative Art of the Indians of the North Pacific Coast, in: *Bulletin of American Museum of Natural History*, Vol. 9, 123–176

<sup>21</sup> Hermann Haeberlin 1918 Principles of Esthetic Form in the Art of the North Pacific Coast: A Preliminary Scetch, in: *American Anthropologist*, Vol. 20, 263–264

lungsweise sowie der spezifischen Gestaltungsprinzipien und Formelemente. (vgl. Duffek 1986:9; 1988a:249–250)

Welche Bedeutung hat der Begriff „Stil“ nun generell für die Kunst der „Vierten Welt“ und in kunstanthropologischen Studien? Der Stil einer Kunstform zählt neben der Bedeutung von Kunstwerken zweifellos zu den wichtigsten Konzepten der Kunstanthropologie. In Kunststudien und Studien zur materiellen Kultur ist der Begriff „Stil“ ein weit verbreiteter Terminus. Morphy & Perkins (2007:324) wiesen darauf hin, dass er schwer zu definieren ist und oft nur verwendet wird, um die gegebenen formalen Ähnlichkeiten zwischen Objekten zusammenzufassen und um Objektgruppen voneinander zu unterscheiden. Die Autoren interpretieren weiters: „It [gemeint *the style*] can be applied cross-culturally or across time but also to contemporaneous sets of objects existing within the same society” (Morphy & Perkins 2007:324–325). Christian Feest (1994a:18) ist der Ansicht, dass der Stil aus einer Serie von impliziten Regeln besteht, die die HerstellerInnen eines Objekts an bestimmte Konventionen binden. In diesem Sinn werden nun jene, die sich an das Regelsystem halten und zugleich über eine gewisse technische Kunstfertigkeit verfügen, als kompetente KünstlerInnen betrachtet. Stilistische Innovationen rufen meist einen Bruch mit dem Regelsystem hervor. Wird der Bruch von der Mehrheit der Gesellschaftsmitglieder als eine Verbesserung der traditionellen Form angesehen, werden die Regeln neu definiert. Ist dies nicht der Fall, erhalten die KünstlerInnen keine Anerkennung. (vgl. Feest 1994a:18) In gleicher Weise basiert der Stil der Haida-Kunst auf einem in sich geschlossenen Regelsystem aus Formen und Farben. Dieses ist zwar mit sehr viel Komplexität verbunden, begründet aber auch den einzigartigen Stil der Haida-Kunst bzw. der Nordwestküstenkunst (vgl. Gerber & Amman 1997:98).

Im Wesentlichen weist der Haida-Stil starke Ähnlichkeiten mit dem der Tsimshian und Tlingit auf, so dass eine eindeutige Zuordnung von Objekten oft schwer möglich ist (vgl. Holm 1970:20–21). Folglich wird die Kunstform dieser Ethnien nach regionalen Kriterien häufig unter dem Terminus „nördlicher Stil“ zusammengefasst (vgl. Duff 1967b:o. S.). Dieser kann nach Holm (1970:14) in eine zweidimensionale und eine dreidimensionale Kunsttradition eingeteilt werden. Beide Kategorien stehen jedoch so eng miteinander in Verbindung, dass es Holm zufolge kaum möglich ist, zu definieren

„where one ends and the other begins“ (Holm 1970:14). Die zweidimensionale Kunstform wird nach Holm in drei Arten der technischen Ausführung unterteilt: in die Bemalung, in das Flachrelief und in eine Kombination von beiden (vgl. Holm 1970:14). Dabei wird jeweils innerhalb des vorgegebenen Formlinien-Systems gearbeitet (Holm 1990:609). Die skulpturale Kunst, welche von monumentalen Wappenfählen bis hin zu winzigen Miniaturarbeiten reicht, unterlag derselben Gestaltungsweise, wie jene der zweidimensionalen Kunstform (vgl. Holm 1970:17). Oft traten nur einzelne Körperteile der dargestellten Wesen wie Schnäbel, Schnauzen oder Nasen, dreidimensional hervor, während der Großteil der Figuren relativ flach geschnitzt war und sich der gegebenen Außenform (z. B. der zylindrischen Form von Baumstämmen) anpasste (vgl. Boas 1955:184; Holm 1970:18). Martine Reid (2004:61) geht davon aus, dass die zweidimensionale Kunstform symbolhafter und abstrakter wirkt, während die skulpturalen Ausführungen etwas realistischer dargestellt sind.

#### **4.3.1. Darstellungselemente**

Bill Holms (1970) Untersuchungen zu den formalen Aspekten der Nordwestküstenkunst ergaben, dass sich die Gestaltungselemente des Formlinien-Systems auf wenige Basiseinheiten reduzieren lassen, die sich ständig wiederholen (vgl. Berlo & Phillips 1998:184). Diesen grundlegenden Elementen ordnete Holm spezifische Bezeichnungen zu, die seitdem als Standardbegriffe in das Vokabular der Nordwestküstenkunst eingeführt wurden (vgl. Berlo & Phillips 1998:183; Duffek 1988a:249–150). Folgend werden die wichtigsten davon näher behandelt.

##### **Formlinie (*formline*)**

Die Formlinie stellt das bedeutendste Merkmal der gesamten Nordwestküstenkunst dar, denn durch sie erhält die Kunstform überhaupt ihr unverwechselbares Erscheinungsbild (vgl. Holm 1970:35). Zwei Arten der Formlinie werden unterschieden: die schwarze primäre Formlinie, eine fließende Konturlinie, welche die Umrisse der dargestellten Hauptmotive oder einzelne Körperteile davon skizziert, und die rote sekundäre Formlinie, die die Konturen zweitrangiger Elemente aufzeigt (Abb. 19 & 20) (vgl. Katz-Lahaigue 1989:53–55). Holm (1970:37) stellte fest, dass Formlinien generell meist kurvenförmig (*curvilinear*) verlaufen und in ihrer Stärke variieren. Die Farbführung der primären und sekundären Formlinie kann auch vertauscht sein. Beide werden jedoch

ausnahmslos auf ungeschnittene Oberflächen gemalt, während tertiäre Elemente sowie Hintergründe häufig geschnitten oder in einem intensiven blau-grünen Farbton auf vertiefte Ebenen gemalt sind (vgl. Holm 1974:22).

### **Ovoid (*ovoid*)**

Ovoide besitzen eine eigenständige Formgebung, die schwer zu beschreiben ist (Abb. 14). Aus diesem Grund führte Holm (1970:37) den signifikanten Terminus „Ovoid“ dafür ein. Das Formlinien-Ovoid stellt das charakteristischste Einzelelement der Nordwestküstenkunst dar. Es wird für die Darstellung von Augen und Gelenken sowie zur Füllung von leeren Flächen verwendet. (vgl. Holm 1970:37) James G. Swan – der im 19. Jahrhundert Feldforschungen zu den Haida betrieben hat (vgl. Katz-Lahaigue 1989:55) – stellte fest, dass die Ovoide jenen Flecken ähneln, die auf dem Rücken eines jungen Rochen zu sehen sind (Abb. 15) (vgl. Holm 1970:37). Hilary Stewart (1979:29) bekräftigt diese Annahme. Sie führt an, dass in der Haida-Sprache für „Ovoid“ dasselbe Wort wie für die Flecken am Rochenrücken verwendet wird. Formlinien-Ovoide sind generell mit individuellen Gestaltungselementen gefüllt, die Holm als innere Ovoide (*inner ovoids*) bezeichnete (vgl. Holm 1970:38).

### **U-Formen (*U forms*)**

Die Formgebung der U-Formen variiert stark: sie können lang, dünn, eine federähnliche Gestalt annehmen oder breit sein (Abb. 16). Sie umschließen oft kleinere tertiäre oder negative Formelemente (vgl. Holm 1970:41). Mittels U-Formen werden die Körperkonturen eines Tieres oder einzelne Teile der Körperkonturen wie Ohren, Tierschwänze oder Flossen, dargestellt. Eine besondere Variante der U-Form ist die aufgespaltene U-Form (*split U form*). Als Sekundärelemente sind sie oft in Ohren, Federn oder Tierschwänzen abgebildet. Das Haida-Wort für die aufgespaltete U-Form bedeutet auf Englisch *flicker feather*, denn würde man eine Schwanzfeder eines Spechts in die U-Form legen, würde deutlich, dass die gespaltene U-Form genau die negative Form der Feder Spitze nachbildet (Abb. 17). (Stewart 1979:20–22)

### **Resultierende Formen (*resultant forms*)**

Resultierende Formen bilden sich, wenn zwei oder mehrere positive Formen aufeinandertreffen und einen negativen Raum schaffen (vgl. Holm 1970:57). Wie Holm (Holm 1970:57) feststellte, bestehen alle drittrangigen Elemente aus resultierenden Formen,

die als eigenständige Formen standardisiert wurden und demnach einen wichtigen Bestandteil der Gesamtform darstellen (vgl. Stewart 1979:24). Füllelemente der resultierenden Flächen sind als drittrangige Formelemente häufig Schraffierungen, Maserungen oder blau-grüne Bemalungen (vgl. Katz-Lahaigue 1989:56). S-Formen stellen ein Beispiel für eine resultierende Fläche dar (Abb. 18). Sie können aber auch eigenständige Elemente darstellen wie Verbindungselemente, Fuß- oder Armabschnitte oder eine Abgrenzung zwischen einzelnen Formen. (vgl. Stewart 1979:22)

### **Anatomische Darstellungen**

Augenlider, Augenbrauen, Hände, Füße, Krallen, Nasen, Flügel, Schwänze und Flossen weisen jeweils charakteristische Formgebungen auf, die nur geringfügig voneinander abweichen. Oft werden dafür als Gestaltungselemente die bereits angeführten Basisformen verwendet oder integriert, teilweise handelt es sich aber um eigenständige Formen.

#### **4.3.2. Gestaltungsprinzipien**

Ein wichtiges Prinzip der Haida-Kunst ist die symmetrische Anordnung der Elemente. Um eine Symmetrie zu erzeugen werden Motive häufig „aufgeschnitten“ dargestellt: während der Kopf der Figur im Zentrum in Frontalansicht dargestellt ist, sind die Körperhälften in Profilansicht neben dem Körper platziert (Abb. 19 & 25) (vgl. Duff 1967b:o. S.). Ein weiteres wichtiges Prinzip ist der Röntgenblick, bei welchem das Körperinnere von Figuren wie Gelenke, Rippen oder Figuren, die sich innerhalb der Hauptfigur befinden, sichtbar gemacht werden. Nach dem Prinzip *pars pro toto* wurden lediglich charakteristische Körperteile wie der Schnabel eines Vogels abgebildet, nicht aber der gesamte Körper. Oft stellten diese Körperteile simultane Formen oder zweideutige Figurenkompositionen dar. Ein weiteres Prinzip ist der *Horror vacui* (die Angst vor dem leeren Raum), nach dem leere Flächen vermieden und mit figuralen Elementen oder Ovoiden gefüllt werden (Abb. 20). (vgl. Streum 1995b:57) Auch das Konzept der Eingrenzung und Umschließung spielt eine wichtige Rolle. Hier werden Motive einer vorgegebenen Fläche angepasst. So umschließen z. B. Schnitzereien einen Wappenfahl oder eine Gravierung entspricht der Formgebung eines Armreifs, welcher wiederum um das Handgelenk des Trägers geschlossen ist (vgl. Dubin 1999:398).

#### **4.4. Die Künstler der traditionellen Haida-Gesellschaft**

Die Künstler waren als Spezialisten hoch angesehen und galten aufgrund ihrer Fähigkeit soziale, religiöse und mythologische Inhalte ihrer Gemeinschaft sichtbar zu machen als Träger von geheimem Wissen (vgl. Streum 1995b:60). Ihre Spezialisierung auf eine bestimmte Kunstform wie auf die Malerei, auf die Herstellung von Plankenbooten oder auf die Schnitzkunst kann in diesem Sinne als „Berufskunst“ betrachtet werden, was einzigartig in ganz Nordamerika war (vgl. Feest & Kasprzycki 1993:11; Krammler 2000:311). Ästhetische Aktivitäten waren jenen der Nahrungsbeschaffung gleichgestellt. Demzufolge gehörten Künstler genau wie Fischer und Jäger der obersten Gesellschaftsschicht im Ordnungssystem der Haida an. Die Werke der Künstler wurden von hochrangigen Auftraggebern aus anderen Siedlungen bestellt und entsprechend entlohnt. (vgl. Streum 1995b:60) Die Künstler hatten allerdings weder ein Mitspracherecht darin, welche und wie viele Figuren dargestellt werden sollten, noch war es ihnen erlaubt, ihre eigenen Vorstellungen umzusetzen (vgl. Barbeau 1940:491). So war es im Grunde nicht der Künstler als Person, der als wichtig angesehen wurde, sondern vielmehr das von ihm erzeugte Produkt (Bolz & Peyer 1987:15).

#### **4.5. Innovation in der traditionellen Kunst der Haida**

Bereits in der prähistorischen Periode machte sich ein kontinuierlicher Erneuerungsprozess innerhalb der Haida-Kunsttradition bemerkbar. Dieser liegt einerseits in der wechselseitigen Beeinflussung mit anderen Ethnien sowie in der ständigen Anpassung an veränderte äußere Umstände begründet (vgl. Holm 1990:630). William C. Sturtevant (1986:31) nimmt an:

Indian artists must always been experimenters and innovators – trying new materials, new forms and designs, new functions – and also learners, not only from their elders and contemporaries, but also from neighbouring societies whose style they knew from observations and from acquisitions by gift, trade or capture. (Sturtevant 1986:31)

Dabei handle es sich laut Sturtevant (1986:31) nicht nur um eine logische Vermutung, vielmehr belegen archäologische, historische und ethnographische Forschungen die Verbreitung von stilistischen Aspekten sowie Innovationen. Tendenzen zum individuellen Ausdruck haben sich vor allem in der nördlichen Region der Nordwestküste sehr

langsam und kontrolliert vollzogen. Die KünstlerInnen seien aber niemals über das konventionelle Regelsystem hinausgegangen. Bill Reid kommt zu dem Schluss:

All is containment and control, and yet always there seems to be an effort to escape. The rules were there, and they were [...] the essence of their lives. So it had to be within the strictures that individuality developed, and as each artist grew, he discovered new ways of making a personal statement, and developed a distinctive style that set him apart from all others. (Reid 1967:o. S.)

### **Das goldene Zeitalter der Haida-Kunsttradition**

Ab dem späten 18. Jahrhundert erlebte die gesamte Nordwestküstenkunst eine künstlerische Blütezeit. MacDonald (1996:211) bezeichnete diese Periode als das goldene Zeitalter der Haida. Ihren Höhepunkt erreichte es in der Zeit um 1880 (vgl. Haberland 1979:229; Holm 1990:630). Im Vergleich zur prähistorischen Periode, vollzog sich hier innerhalb einer relativ kurzen Zeitspanne ein rapider Änderungsprozess, welcher grundsätzlich auf den Einfluss der Euro-AmerikanerInnen zurückzuführen ist (vgl. Holm 1990:630). Der Handel mit Seeotterfellen seit Ende des 18. Jahrhunderts brachte eine Welle des Wohlstands mit sich. Haida-Kunstgegenstände wurden im Überfluss erzeugt. (vgl. Reid 1988:152) Seit Beginn der Kontaktperiode im späten 18. Jahrhundert<sup>22</sup> entwickelte sich von Seiten der EuropäerInnen ein reges Interesse an den Kunstwerken der Haida, die damals noch als Kuriositäten angesehen wurden (vgl. Haberland 1979:229). So fand neben dem Pelzhandel auch der Verkauf von abgenützten und nicht mehr verwendeten Zeugnissen materieller Kultur der Haida statt. Die Einführung von Metallwerkzeugen hatte einen bedeutenden Einfluss auf die materielle Kultur der Haida (vgl. MacDonald 1995:16). Sie erleichterte die Arbeitsweise um ein Vielfaches und erweiterte zugleich die kunsthandwerkliche Produktion (vgl. Dubin & Whiteley 2004:22). Aufgrund der großen Nachfrage an traditionellen Kunstobjekten begannen die Haida ab den 1820er-Jahren Schnitzobjekte aus Argillit herzustellen (vgl. Kapitel 6.2.2.). Die Künstler<sup>23</sup> entwickelten eine steigende Tendenz des persönlichen Ausdrucks. Stilistische Experimente und Innovationen befanden sich jedoch nach wie vor innerhalb des kon-

---

<sup>22</sup> Der erste aufgezeichnete Kontakt zwischen den Haida und den Europäern vollzog sich 1774 durch den spanischen Entdeckungsreisenden Juan Pérez Hernández und seiner Mannschaft (vgl. MacDonald 1995:15; Suttles 1990b:70). Eine weitere spanische Expeditionsreise wurde im darauf folgenden Jahr unter Juan Francisco de la Bodega y Quadra durchgeführt (vgl. MacDonald 1995:15).

<sup>23</sup> Hier handelt es sich ausschließlich um männliche Künstler.

ventionellen Regelsystems (vgl. Macnair 1988:139). Die wesentlichste Veränderung lag demnach nicht in stilistischen Aspekten und in den dargestellten Motiven begründet, sondern erfolgte in der Auswahl des Materials sowie in erweiterten Funktionen der Kunst und der Rolle der Künstler (vgl. Streum 1993:24). MacDonald (1996:12) führt an, dass stilistische Veränderungen dieser Zeit hauptsächlich in einer naturalistischeren und in einer erzählerischen Darstellungsweise der Motive begründet liegen. Zurückzuführen ist dieser kreative Entwicklungsprozess nach MacDonald (1996:12) darauf, dass die Künstler ihre Erzeugnisse in erster Linie für den euro-amerikanischen Sammlermarkt produzierten.

Peter Macnair (1988:139) erwähnt, dass nach 1880 einzelne Künstler von euro-amerikanischen Forschern und Händlern namentlich benannt werden konnten. Angemerkt werden muss hier, dass während des 19. Jahrhunderts auf der gesamten Nordwestküste nur eine geringe Anzahl von höchstens 20 bis 30 Künstlern handwerklich tätig war (vgl. Reid 1967:o. S.; MacDonald 1996:12). Ihre Werke konnten aufgrund ihrer freien und innovativen Züge meist voneinander unterschieden werden (vgl. MacDonald 1996:12). Die Künstler besaßen, wie schon die Künstlergenerationen vor ihnen, ein hohes Ansehen und ihre Talente wurden unterstützt und verehrt (vgl. Reid 1967:o. S.). Zu den herausragendsten Haida-Künstlern des goldenen Zeitalters, gemeint ist hier die Zeit von ca. 1950 bis 1980, zählten Tom Price, John Robson und John Cross sowie Bill Reids berühmter Urgroßonkel Charles Edenshaw (vgl. MacDonald 1996:12; Macnair 1988:139).<sup>24</sup> Vor allem Edenshaw verlieh seinen Werken einen individuellen Ausdruck, der über die engen Grenzen der Kunstform hinausging (vgl. Macnair 1988:139).

---

<sup>24</sup> Die oben genannten Künstler entwickelten im späten 19. Jahrhundert einige Zeichnungen, die auf den Designs von Tatauierungen basierten und in Aufzeichnungen von MissionarInnen und frühen AnthropologInnen festgehalten wurden. Zeichnerische Fähigkeiten wurden generell von euro-amerikanischen MissionarInnen und AnthropologInnen als sehr wichtig betrachtet und demnach durch die Entdeckung von westlichen Malutensilien wie Farbstiften, Kreiden und Papier, gefördert. (vgl. MacDonald 1996:12) Edenshaw wurde z. B. von Franz Boas beauftragt, eine Reihe von Tatauierungsmustern anzufertigen (vgl. Bolz & Peyer 1987:192; Macnair, Hoover & Neary 1984:68). Zudem stellte Edenshaw einige Modelle von Pfählen und Haida-Häusern her, welche sich heute zum Großteil in der Nordwestküsten-Sammlung des *American Museum of Natural History* in New York befinden (vgl. Jonaitis 1994:5).

## Der Niedergang der Haida-Kunst

[With] the arrival of outsiders began a time of great change in our history, or values, and our outlook on life. We have suffered great losses [...] of our population, cultural knowledge, and especially our self-esteem, or sense of identity. (Davidson 1995:93)

Diese Worte des Haida-Künstlers Robert Davidson zeigen auf, dass die Kunst der Haida Anfang des 20. Jahrhunderts keine Zukunft mehr zu haben schien. Klassische Formgebungen verloren an Bedeutung oder wurden von „Ersatz-Stilen“ verdrängt, die zum Teil eine große Popularität erfuhren (vgl. Macnair 1988:141). Mit dem Ausbruch einer Pockenepidemie, die sich ab den späten 1830ern in nahezu jedem Haida-Dorf verbreitete kam es zu einer drastischen Bevölkerungsdezimierung (vgl. MacDonald 1995:17). Nach Swanton (1902:327) lebten um 1840 über 8.000 Menschen in *Haida-Gwaii*, während die Bevölkerungszahl zu Beginn des 20. Jahrhunderts um 95 Prozent gesunken war (vgl. McDonald 1996:IX). Mit dem Bevölkerungsrückgang und großräumigen Missionierungen setzte auch eine Auflösung der soziokulturellen und politischen Ordnungsstruktur ein, die sich bei den Haida in einem so hohen Ausmaß vollzog wie bei keiner anderen Ethnie der Nordwestküste (vgl. Brown 1998:48; Macnair:142). Mit der Abschaffung zeremonieller Aktivitäten, die den Kunstgegenständen im eigentlichen Sinn ihren Kontext gegeben hatten, wurde – vor allem durch das *Potlatch*-Verbot im Jahr 1884, das erst 1951 wieder aufgehoben wurde – auch die Herstellung von rituellen Gegenständen oder Wappenpfählen verboten (vgl. Reid 1988:152).

## 4.6. Abbildungen

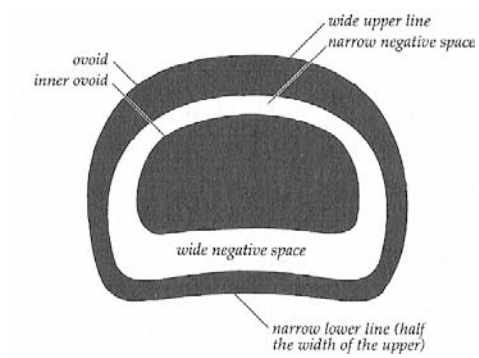


Abb. 14: Ovoid, in: Stewart 1979:21

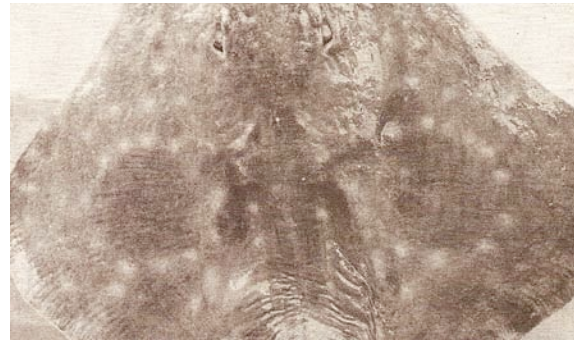


Abb. 15: Die Flecken am Rücken eines Rochen erinnern an Ovoid-Formen, in: Stewart 1979:21

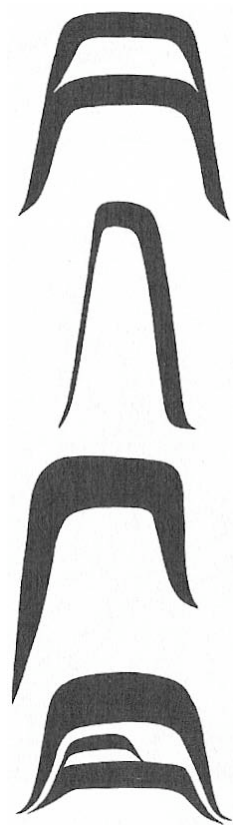


Abb. 16: U-Formen, in: Stewart 1979:22

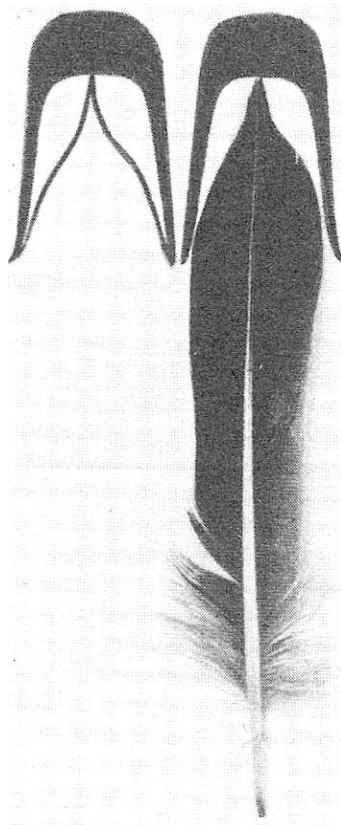


Abb. 17: Die Schwanzfeder des Spechts formt eine gespaltene U-Form, in: Stewart 1979:23



Abb. 18: S-Formen, in: Stewart 1979:22



Abb. 19: Gespaltene Körperhälften, in: Holm 1970:12



Abb. 20: Das Prinzip des *Horror vacui*, in: Holm 1979:12

## **5. Die Revitalisierung der traditionellen Kunstform**

In der Phase der Wiederbelebung der Nordwestküstenkunst hat Bill Reid eine zentrale Rolle eingenommen. Es ist interessant den Fragen nachzugehen, welche Impulse Bill Reid mit seinem Schaffen gesetzt hat und welche Wirkung er auf die Kunstwelt und die Haida hatte. Bill Reids künstlerisches Werk, in dem er Haida- und euro-amerikanische Kunsttraditionen verband, war auch vor allem aufgrund seines innovativen Aspekts von Seiten der Haida Kritik ausgesetzt. Darüber hinaus soll die Frage behandelt werden, wie Reid sich selbst in die Identitätsfindungsprozesse der Haida eingebunden hat bzw. ob er sich selbst als Haida sah.

### **5.1. Allgemeine Einführung**

Dem jahrzehntelangen Rückgang der künstlerischen Produktion ab Ende des 19. Jahrhunderts folgte in den 1960er-Jahren an der gesamten Nordwestküste eine spannungsreiche Phase der Revitalisierung der ursprünglichen Kunstformen. Sie wurde jedoch nicht von den First Nations selbst initiiert, sondern ging vielmehr von Mitgliedern der euro-amerikanischen Gesellschaft aus (vgl. Duffek 1988a:247; Reid 1988:151). Die Phase der Wiederbelebung unterscheidet sich von der Kunstproduktion des goldenen Zeitalters vor allem in der veränderten Kunstauffassung, welche wiederum von einem westlichen Standpunkt ausging: die Kunstobjekte der First Nations wurden nicht mehr als Souvenirkunst angesehen, sondern dem Bereich der Bildenden Kunst zugeordnet (vgl. Tippet 2004:181). Folglich waren die Ursprungsorte der Wiederaufnahme urbane Gebiete, also die Metropolen der sich angesiedelten Euro-AmerikanerInnen (vgl. Duffek 1988a:247; Reid 1988:151; Streum 1993:69). Insbesondere Vancouver, Victoria und Seattle entfalteten sich seit den 1960ern zu den führenden Kunstzentren der revitalisierten Nordwestküstenkunst (vgl. Duffek 1988a:249). Angeregt durch die Aufnahme der Kunsttraditionen und der damit zusammenhängenden Bekräftigung von ethnischer Identität und politischer Selbstbestimmung, griffen einige Mitglieder der First Nations der Nordwestküste, auch traditionelle soziokulturelle und religiöse Werte wieder auf.

### **Anfängliche Entwicklungen: Salvage Anthropology**

Ab den 1940er-Jahren setzten sich MuseumskuratorInnen und AnthropologInnen, die für Institutionen wie die *University of British Columbia* (UBC) oder das *British Columbia Provincial Museum* arbeiteten – darunter Wilson Duff und Harry Hawthorn – intensiv für die Bewahrung und Rettung alter, halb verrotteter Wappenfahle ein. Obwohl die Kunsttradition der First Nations der Nordwestküste zu dieser Zeit von der Allgemeinheit als ausgestorben betrachtet wurde, veranlassten sie, dass neben Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen, auch originalgetreue Rekonstruktionen von nicht mehr restaurierbaren Pfählen für die Museen hergestellt wurden. KünstlerInnen wie der Kwakiutl-Künstler Mungo Martin und etwas später auch Bill Reid, wurden damit beauftragt Projekte dieser Art durchzuführen (vgl. Kapitel 2.4.) (vgl. Gerber & Amman 1997:108). Häufig fungierten die KünstlerInnen gleichzeitig als ethnologische MuseumsberaterInnen. Im Gegensatz zu den Haida, die einen relativen Niedergang ihrer Kunstform erlebten, waren es die im Süden von British Columbia lebenden Kwakiutl, die als einzige Ethnie der Nordwestküste ihre künstlerischen Traditionen auch während der Periode der stärksten Unterdrückung (1981–1951) am erfolgreichsten aufrecht erhalten konnten. Zwar hatte sich die Anzahl kreativer Kunsthandwerker auch bei den Kwakiutl sehr reduziert,<sup>25</sup> dennoch waren sie es, die die Phase der Wiederbelebung bereits in den frühen 1950er-Jahren initiiert und sich verstärkt für die Aufrechterhaltung zeremonieller Werte ihrer Tradition eingesetzt hatten. (vgl. Duffek 1988a:247–248)

### **Kitanmax (Gitanmaax) School of Northwest Coast Indian Art**

Im Jahr 1967 wurde in British Columbia die erste Kunsthochschule für First Nations gegründet: die *Kitanmax School of Northwest Coast Indian Art* im Kulturzentrum 'Ksan *Historical Village and Museum* ('Ksan), nahe der ehemaligen Tsimshian-Siedlung Gitanmaax, in Hazelton, in der nordwestlichen Region von British Columbia (vgl. 'Ksan [Online] o. J.). Das Ausbildungsprogramm wurde mit Geldern und Subventionen der kanadischen Bundesregierung gefördert. Es sollte sowohl das Interesse an der traditio-

---

<sup>25</sup> Zu den herausragendsten Kwakiutl-KünstlerInnen dieser Periode zählt neben Mungo Martin auch Willie Seaweed (ca.1873–1967) (vgl. Duffek 1988a:248).

nellen Kunst der Tsimshian fördern, als auch junge KünstlerInnen darauf vorbereiten, sich den Lebensunterhalt mit ihrer künstlerischen Tätigkeit zu verdienen. Da das Lehrpersonal aus unterschiedlichen Regionen der Nordwestküste stammte bzw. auch euro-amerikanische Lehrende eingestellt wurden, entwickelte sich der individualistische und charakteristische 'Ksan-Stil. Dieser ist von einer dynamischen und fließenden Linienführung geprägt. Der Fokus liegt auf einzelnen Figuren, einer perspektivischen Komposition sowie einer naturalistischen Darstellungsweise. (vgl. Duffek 1988a:250; Tippet 2004:181) Bill Reid kritisierte die Zusammenführung von unterschiedlichen Stilen innerhalb eines Kunstwerks. Vermutlich lehnte er auch aus diesem Grund im Jahr 1966 das Angebot ab, an der 'Ksan Schule zu unterrichten. Andere Kritiker bemängelten wiederum, dass die meisten Schüler der *Kitanmax School of Northwest Coast Indian Art* kein individuelles Stilempfinden entwickelten. Dennoch standen Mitte der 1970er-Jahre fast alle KünstlerInnen der Nordwestküste unter dem Einfluss dieser Kunstschule. Auch Bill Reids Arbeiten bekamen einen naturalistischeren Ausdruck und lehnten sich an Ideen zeitgenössischer Künstler an, die nicht der First Nations angehörten. (vgl. Tippet 2004:181)

### **Änderungen in der Kunstauffassung**

Das Jahr 1967 markiert generell einen Wandel in der Betrachtungsweise und Bedeutung der Nordwestküstenkunst. Duffek (1988a:251) merkt an, dass neben dem Ausbildungsprogramm der 'Ksan Schule, die KünstlerInnen auch seitens der Regierung dazu ermutigt wurden, „zur Bildung einer neuen Nationalkultur und eines neuen Selbstbewusstseins beizutragen“. Im Zuge der Weltausstellung, Expo 1967, habe sowohl die zeitgenössische, als auch die traditionelle Kunst der Nordwestküste internationales Ansehen erlangt. So habe die Ausstellung *Arts of the Raven* (1967) in der *Vancouver Art Gallery* großteils dazu beigetragen, dass die künstlerischen Erzeugnisse der Nordwestküste nicht mehr als Kuriositäten oder Souvenirkunst angesehen würden (vgl. Kapitel 2.4.). Sie hätten sich vielmehr „als eine authentische klassische Kunst“ und somit als Bildende Kunst etabliert. Gleichzeitig setzte in diesen Jahren – hervorgerufen durch das sich steigernde Selbstbewusstsein unter den KünstlerInnen – eine nationale und lokale Selbstorganisation des Marktes der First-Nations-Kunst ein. Bis dahin war dieser lediglich von euro-amerikanischen GaleristInnen, KuratorInnen und ZwischenhändlerInnen geführt worden. Im Jahr 1969 wurde eine zentrale Vermarktungsagentur für First-

Nations-Kunst gegründet. Dabei handelt es sich um die *National Indian Crafts Cooperation*, welche sich ein Jahr später in das *Canadian Indian Market Service* umbenannte. 1976 schloss sich die *British Columbia Indian Arts and Crafts Society* zusammen. Sie stellt bis heute eine bedeutende soziale und künstlerische Interessensvertretung der First Nations dar. (vgl. Streum 1993:47)

### **Bekräftigung von ethnischer Identität und Selbstbestimmung**

Während es in den frühen 1950er-Jahren so schien, als ob sich die Revitalisierung der Nordwestküstenkunst unabhängig von einer soziokulturellen und politischen Wiederbelebung entwickeln würde (vgl. Shadbolt 2003:10), kämpften First Nations besonders seit den 1970er-Jahren um die Anerkennung ihrer ethnischen Identität und um ihre Selbstbestimmung. Sowohl auf internationaler, als auch auf lokaler Ebene wurden vermehrt Organisationen gegründet wie die *Native Indian Brotherhood*, die *BC Association of Non-Status Indians* oder die *Union of BC Indian Chiefs* (vgl. Tippet 2004:183). Nelson Graburn (1988:19) betrachtet die Schließung von interkulturellen und internationalen Bündnissen als wichtiges Mittel für die Sicherung von Rechten und gleichzeitig für die Artikulation von Selbstbestimmung. Aufgrund einer Gesetzesänderung im *Indian Act* (1951) kam es in den 1960er-Jahren zu vermehrter Wiederbesiedelung von verlassenen traditionellen Dorfeinheiten, die erneuert und mit neuer Infrastruktur ausgestattet wurden. So verlagerte sich auch die künstlerische Produktion teils von den Städten wieder in die Dörfer, wo neben der Herstellung von Kunstobjekten für den kommerziellen Kunstmarkt auch Objekte für die eigene Dorfgemeinschaft hergestellt wurden. Kunst trägt auf diese Weise zur Sichtbarmachung traditioneller Werte bei. Gleichzeitig hilft sie Minderwertigkeitsgefühle gegenüber der dominanten westlichen Gesellschaft abzubauen, da die First Nations durch ihr Kunstschaffen in zunehmenden Maße Anerkennung erfuhren. (vgl. Streum 1993:69) Robert Davidson, der sich bereits in jungen Jahren für die Aufnahme zeremonieller Aktivitäten eingesetzt hatte, schnitzte 1969 einen neuen Wappenpfahl für sein Heimatdorf Masset. Der Wappenpfahl war der erste Pfahl, der seit 1884 in *Haida-Gwaii* errichtet wurde, und damit der erste, der wieder an die Haida-Tradition anknüpfte. (vgl. Reid 1988:152) Auch innerhalb abgewandelter *Potlatch*-Zeremonien, deren Verbot von 1884 im Jahr 1951 aufgehoben wurde, nahmen Kunstobjekte wieder einen bedeutenden Stellenwert ein (vgl. Duffek 1988a:247). Insbe-

sondere der Siebdruck, der in den 1970er-Jahren eingeführt wurde, war seit der Wiederbelebungsphase ein beliebtes Tauschgut innerhalb der *Potlatch*-Zeremonien.

Der Kampf um das Recht auf Selbstbestimmung ist bis heute nicht abgeschlossen. In ganz Kanada bestehen First Nations weiterhin auf die Anerkennung ihrer spezifischen Rechte wie Jagd-, Fischerei- und Landrechte (vgl. Gerber 1989:46). Im Jahr 1992 wurden beispielsweise die *BC Treaty Comission* sowie der *BC Treaty Process* begründet. Die *BC Treaty Comission* bezeichnet sich als eine neutrale Institution, die gerechte politische Verhandlungen sowie beständige Verträge zwischen der kanadischen Regierung, British Columbia und VertreterInnen der First Nations ermöglichen soll. Ihre Hauptaufgabe ist es, den Prozess der Verhandlungen zu beaufsichtigen und sich davon zu überzeugen, dass die beteiligten Parteien gleichberechtigt sind und Fortschritte in den Verhandlungsangelegenheiten erzielen (vgl. BC Treaty Comission [Online] o. J.).

### **Unterstützung von Institutionen und Regierungsebenen**

In den 1970er-Jahren entwickelte sich ein florierender Kunstmarkt, der sich langsam über die kanadischen Grenzen hinaus ausbreitete (vgl. Tippet 2004:202). First-Nations-KünstlerInnen bekamen institutionelle Unterstützung von verschiedenen Ebenen der Regierung, AnthropologInnen sowie MuseumskuratorInnen. Zahlreiche kommerzielle Kunstgalerien, welche sich vermehrt auf die neue KünstlerInnengeneration konzentrierten, wurden eröffnet (vgl. Tippet 2004:183). So existierten im Jahr 1970 allein in Vancouver 25 Kunstgalerien, die sich mit Norwestküstenkunst beschäftigten (vgl. Tippet 2004:202). Ende der 1970er-Jahre waren nach Duffek (1988a:251) mindestens 200 BerufskünstlerInnen an den Wiederbelebungsaktivitäten der Nordwestküstenkunst beteiligt, die nach wie vor hauptsächlich Kunstwerke für einen euro-amerikanischen Kunstmarkt produzierten. Überdies gab es von Seiten der Regierung finanzielle Unterstützung für jene Galerien und Museen, die zur Förderung der Kultur von First Nations beitrugen (vgl. Tippet 2004:202). Die Popularität, die die Kunstobjekte der First Nations erfuhren, ermöglichten neben der Errichtung von Kunstgalerien auch die Neuerrichtung und Vergrößerung von Museumsgebäuden (vgl. Duffek 1988a:251). Beispielsweise entwarf der berühmte kanadische Architekt ein neues Museumgebäude für das *UBC Museum of Anthropology* in Vancouver, welches im Jahr 1976 eröffnet wurde (MOA [Online] o. J.) und im Jahr 1989 bekam das *Canadian Museum of Civilization*, welches weltweit die

größte Kunstsammlung der kanadischen First Nations besitzt, in Ottawa, Quebec, ein neues Gebäude (vgl. Duffek 1988a:25; Gerhard Hoffmann 1988:12). Musealen Einrichtungen stand zudem ein höheres Erwerbs-Budget zur Verfügung, wenn veranlasst wurde, einige der gestohlenen oder angekauften historischen Artefakte an ihre ursprünglichen Besitzer zurückzugeben, wenn Mitglieder der First Nations als KuratorInnen angestellt wurden und vor allem, wenn First-Nations-KünstlerInnen dazu eingeladen wurden, bei Ausstellungsorganisationen mitzuwirken (vgl. Duffek 1988a:251). 1977 wurde generell ein Exportverbot für historische Artefakte der First Nations eingeführt. AnthropologInnen stellten einige Jahre zuvor bereits in Frage, ob die Institutionen die Artefakte rechtmäßig von ihren Herstellerethnien erhalten hatten. Dementsprechend bereiteten sich einige öffentliche Institutionen schon Ende der 1960er-Jahre darauf vor, einen Teil der Objekte an lokale Museen abzugeben, die in den Dörfern der First Nations errichtet wurden. (vgl. Tippet 2004:202)

### **Zeitgenössisches Kunstschaffen**

Die junge KünstlerInnengeneration, die sich inzwischen herausgebildet hatte, unterschied sich bedeutend von der vorhergehenden. Die KünstlerInnen betrachteten sich selbst als Individuen. Sie produzierten in erster Linie Kunstwerke für eine neu orientierte euro-amerikanische Zielgruppe wie für KunstsammlerInnen und MuseumskuratorInnen. Zudem werden vermehrt zeremonielle Objekte hergestellt. Lediglich wenige KünstlerInnen dienten vorrangig dem Souvenirmarkt. (vgl. Tippet 2004:181) Kari Chalker (2004:49) führt an, dass gegenwärtige KünstlerInnen nach wie vor einen großen Respekt vor dem Regelsystem der Formlinien-Kunst zeigen und fortwährend innerhalb dieser Stil-Struktur ein kreatives, persönliches Stil- und Formempfinden entwickeln. Martine Reid (1988:154) weist jedoch darauf hin, dass die zeitgenössische Kunst der Nordwestküste auf einem Widerspruch basiert:

Gegenstände aus der Vergangenheit gehören einer langen Tradition an, die ihre Erschaffung anregte und ihnen ihre Form gab. Die Objekte der Gegenwart gehören zu einer etwas anderen Tradition; sie imitieren die Form ohne deren kreativen Bedeutungsinhalt. (Reid 1988:154–155)

Im Kunstschaffen in der Phase der Wiederbelebung waren Inhalt – in diesem Sinn ursprüngliche soziokulturelle Botschaften – und Form nicht mehr eng miteinander verknüpft. Sie wurden nicht mehr als gleichwertige Komponenten betrachtet, wie dies in

der Vergangenheit der Fall war. Die Form nimmt vielmehr einen übergeordneten Stellenwert ein. (vgl. Reid 1988:155) Es entwickelte sich eine neue Kunstform, die, wie Martine Reid (1988:155) postulierte, „bald in einem anderen Kontext mit neuer kultureller Bedeutung erscheinen wird“. Reid (1988:155) sah in dem Prozess, den die Phase der Wiederbelebung durchlief, „eine Transformation und eine Metamorphose in einer langen Geschichte der Wandlungen“ – also nur eine weitere, eine neue Phase in der Entwicklung der Nordwestküstenkunst.

## 5.2. Bill Reids Rolle in der Revitalisierung der Nordwestküstenkunst

Als Bill Reid um 1950 in der kanadischen Kunstszene auftrat, trug er wesentlich dazu bei, der euro-amerikanischen Welt ein neues Bewusstsein hinsichtlich der Haida-Kunst bzw. der Nordwestküstenkunst zu vermitteln (vgl. Tippet 2004:278). Reid schätzte die künstlerischen Fähigkeiten seiner VorfahrInnen und rief die dominante „weiße“ Gesellschaft – welche in der Vergangenheit so viele Versuche unternommen hatte, den Stolz und die kulturelle Identität seiner Haida-VorfahrInnen zu zerstören – dazu auf, den Haida eine verspätete Anerkennung entgegenzubringen. In seiner Rolle als Mediator trug Reid dazu bei, einen versöhnenden Dialog, eine Brücke des gegenseitigen Verstehens sowie einen Prozess der Wiederherstellung der Haida-Kultur in Bewegung zu setzen. (vgl. Shadbolt 2003:207) Robert Bringhurst, ein Befürworter von Bill Reids Schaffen und Wirken, betonte diese wichtige Leistung mit folgenden Worten:

No 20<sup>th</sup>-century Canadian artist did more than Reid to breach the wall of misinformation and mutual ignorance that divides the first nations of this country from its colonial and immigrant populations. (Robert Bringhurst zitiert in Gill [Online] 2004)

Bill Reid war bereits zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn der Meinung, dass Wörter wie „Zerfall“ und „Niedergang“, welche Wilson Duff und Harry Hawthorn in den späten 1940er-Jahren mit der Kultur und Kunst der Haida in Verbindung gebracht hatten, nicht mehr zeitgemäß waren (vgl. Reid 1988:152; Tippet 2004:277).<sup>26</sup> Er selbst sah

---

<sup>26</sup> Martine Reid (1988:153) führt an, dass einige WissenschaftlerInnen (unter ihnen befanden sich die Anthropologin Erna Gunther und der Surrealist Wolfgang Paalen) die Kunstform, die für den euro-amerikanischen Souvenirmarkt hergestellt wurde, als „degenerierte“ Kunst betrachteten. Reid (1988:153) nennt als weiteren Kritikpunkt von Paalen u. a.: „jedes Produkt der Nordwestküste, das nicht gänzlich »traditionell« war, [war] auch nicht »authentisch« und

in der Wiederbelebung der Haida-Kunst einen Neubeginn der Kunstform; die traditionelle Kunst sowie die Gesellschaft, in der sie entstanden ist, betrachtete er hingegen als etwas, das der Vergangenheit angehörte (vgl. Shadbolt 2003:6):

Haida culture has been wrecked. Their language is gone. Their mythology is gone. The genealogies of the big families are lost. If they're going to find their way back to the world of cultured man, then they have to begin at the beginning. (Bill Reid zitiert in Canadian Museum of Civilization [Online] II)

### **Förderung der jungen KünstlerInnengeneration**

Bill Reid zeigte ein großes Engagement in der Ausbildung von jungen KünstlerInnen. Er hoffte, dass die Haida auf neuen Wegen zu ihren alten Traditionen zurückfinden und verfolgte das Ziel, junge KünstlerInnen auf die bedeutenden Leistungen ihrer VorfahrInnen aufmerksam zu machen. Zudem wies er sie darauf hin, dass sie diese Leistungen als Basis für ihr eigenes Kunstschaffen betrachten und daraus ihre eigene Kunstform kreieren sollten. Auf diese Weise war es möglich, einerseits Aufmerksamkeit am internationalen Kunstmarkt zu erhalten und sich andererseits auf ihre Haida-Identität zu berufen. (vgl. Duffek 1986:26) Überdies unterstützte Reid einige, aus den Dörfern stammende, junge Künstler dabei, sich in der Großstadt Vancouver zurechtzufinden und zeigte ihnen, wie sie sich mit ihrer Kunst, den Lebensunterhalt verdienen konnten (vgl. Tippet 2004:274). Indem Reid die Öffentlichkeit auf die Haida-Kunst aufmerksam machte, eröffnete er einen moralischen und kritischen Raum, der auf der Bildenden Kunst basiert. Bill Reids eigener Erfolg trug mit Sicherheit dazu bei, dass sich einige junge Haida ermutigt fühlten, diesen Raum zu betreten. (vgl. Shadbolt 2003:207) Robert Davidson, der ein Jahr bei Bill Reid im *Pender Street Studio* arbeitete (vgl. Tippet 2004:139), ist sich bewusst, dass Bill Reid einen wesentlichen Einfluss auf seine künstlerische Entwicklung ausgeübt hat:

He [Bill Reid] taught me a lot about form and design, about composition, and about Northwest Coast art. [...] Bill stressed the need to maintain high standards of quality. [...] I also learned how to work with silver and gold [...] He gave me a lot of guidance. I copied his style until he said it was time for me to do my own bracelet design. [...] I was at the drawing board for four days before he finally approved a design and al-

---

verdiente daher keinerlei Wertschätzung“. Kritisiert würden dabei nicht die neu eingeführten Technologien, sondern vielmehr, dass die Kunstobjekte ihren ursprünglichen Kontext verloren hätten.

lowed me to engrave it on a bracelet. Bill Reid strongly recommended that I go to art school to learn how to draw. [...] It's the best advice he ever gave me. (Robert Davidson zitiert in Steltzer 1994:20)

In Ehrenansprachen, die bei Reids Tributfeier von seinen einstigen Schülern und Assistenten abgehalten wurden, kam deutlich zum Ausdruck, welche große Bedeutung Reid für sie gehabt hatte, und dass vor allem seine Assistenten für ihn mehr waren, als bloße Marionetten, die seine Launen ertragen mussten. Vielmehr gab ihnen Reid einen neuen Wertmaßstab für ihre eigenen Kunstwerke. Er übte auch durch die von ihm eingeführten Techniken und Medien einen großen Einfluss auf ihre Werke aus. (Tippet 2004:274)

### **Einführung neuer Techniken und Medien**

Die europäischen Gold- und Silberschmiedetechniken, die Bill Reid als Standard-Techniken in die Nordwestküstenkunst eingeführt hatte sowie der Bronzeguss, der als neues Gestaltungsmedium in der Haida-Kunst Verwendung fand, trugen wesentlich dazu bei, die Haida-Kunsttradition zu erweitern. KünstlerInnen der jüngeren Generation nahmen die von Reid eingeführten Gold- und Silberschmiedetechniken in ihr Kunstschaffen auf. Manche von ihnen übten sich in der Herstellung von Bronzeplastiken. Dazu zählen Joe David (1946–), Robert Davidson und Jim Hart, allerdings tendierten sie dabei zu kleineren Formaten als Reid wie zu Masken, Miniatur-Pfählen oder freistehenden Skulpturen (vgl. Reid 1988:157).

Claude Lévi-Strauss war von Reids künstlerischem Schaffen sehr überzeugt und betonte Reids zentrale Rolle in der Wiederbelebungsphase:

By helping the near extinct art of his Haida ancestors to be reborn in all its three-dimensional and graphic forms, he has given the example, which through world-wide exposure has helped the people of the Northwest Coast to become fully aware that through their spirit and art they constituted a true civilization. Thanks to Bill Reid, a prodigious renewal took place. [...] He has saved from an unrepairable loss the cultural legacy of mankind. (Claude Lévi-Strauss zitiert in Canadian Museum of Civilization [Online] VII)

#### **5.2.1. Kritik an Bill Reids Schaffen**

Vor allem in den letzten Jahren seines Schaffens stand Bill Reid oft im Mittelpunkt kritischer Vorwürfe (vgl. Tippet 2004:261). Einige WissenschaftlerInnen und KunstkritikerInnen vertraten die Ansicht, dass die zentrale Rolle, die Reid in der Wiederbele-

bungsphase einnahm, oft überbetont wurde. Der Kunsthistoriker Barry Herem (Seattle) kritisierte beispielsweise im Zuge von Reids zweiter Einzelausstellung *Bill Reid: Beyond the Essential Form* (1986) kritisierte, dass Reid darin nachlässig war, richtig zu stellen, dass nicht er alleine für die Revitalisierung der Nordwestküstenkunst zuständig gewesen war bzw. diese nicht allein initiiert hätte (vgl. Tippet 2004:260).

Von Seiten der First Nations wurde Bill Reid dafür kritisiert, nicht traditionelle Werkzeuge wie eine Motorsäge, zur Bearbeitung von Pfählen oder Plankenbooten verwendet zu haben. Bill Reid verteidigte sich gegen diesen Kritikpunkt wie folgt:

When I work I am trying my best to get inside a traditional artist's skin, an old-time artist, and do what he would have done with the benefit of modern technology. (Bill Reid zitiert in Shadbolt 2003:99)

Zudem entwickelte sich dieser Prozess, in dem westliche Technologien in die Kunst der Haida eingeführt wurden, bereits seit dem ersten Kontakt mit EuropäerInnen (vgl. Tippet 2004:277). Aber auch KünstlerInnen Mitte des 20. Jahrhunderts setzten sich schon vor Bill Reid für die Einbindung moderner Techniken, Werkzeuge und Materialien ein. Darunter befand sich auch die Kwakiutl-Künstlerin Ellen Neel, eine Nichte von Mungo Martin. Bill Reid lernte die Künstlerin 1952 kennen und war von ihren Siebdrucken, Schnitzereien sowie ihrem Engagement die Nordwestküstenkunst „lebendig“ und aufrecht zu erhalten beeindruckt. (vgl. Tippet 2004:77) Negative Kritik erntete Reid von First Nations auch dafür, dass er die Haida-Kunst als etwas Magisches betrachtet hatte und der beste Platz, um sie zu zeigen, seiner Ansicht nach, in den Ausstellungsräumen von Museen war (vgl. Tippet 2004:255). Der soziokulturelle Kontext der traditionellen Haida-Gesellschaft hatte für Reid wenig Bedeutung, vielmehr war die Kunst seiner VorfahrInnen für ihn Bildende Kunst. So legte ihm Robert Davidson im Zuge von Reids zweiter Einzelausstellung *Bill Reid: Beyond the Essential Form* (1986) nahe, dass es endlich Zeit wäre, seine Werke in einen zeremoniellen Kontext zu setzen, woran Reid allerdings keine Interesse zeigte (vgl. Tippet 2004:260).

David Young, der Besitzer der *Bentbox Gallery* sowie Peter Macnair, ein Anthropologe des *British Columbia Provincial Museum*, sprachen generell von einer Übertreibung von Reids künstlerischer Leistung (vgl. Tippet 2004:260). Macnair vertrat die Ansicht: „[Reid was] not the brilliant innovator that some of his successors are today“ (Peter

Macnair zitiert in Tippet 2004:260). Bill Reid selbst war der Auffassung, dass z. B. Robert Davidson mit Sicherheit der besserer Designer von ihnen, und dass Doug Cranmer erfindungsreicher war (vgl. Tippet 2004:277–278). Auch bewunderte Reid den Ideenreichtum und das technische Fachwissen seines kanadischen Bildhauerkollegen George Rammell (vgl. Shadbolt 1986:54). Wieder andere Kunstkritiker waren der Auffassung, dass lediglich Reids Kunstwerke von Bedeutung seien, die er vor den 1980er-Jahren erzeugt hatte. Seit Mitte der 1980er-Jahre kam die Frage nach der Authentizität von Reids Kunstwerken auf. Viele fragten sich, in welchem Umfang Bill Reid bei der Herstellung seiner Werke selbst beteiligt gewesen war und wie der Kunstwert der Objekte bestimmt werden sollte. Die meisten von Reids Auftraggebern waren sich bis dahin noch nicht darüber bewusst, dass die Arbeiten an Bill Reids monumentalen Werken beinahe ausschließlich von seinen Assistenten durchgeführt wurden. Dennoch war es bereits in der Vergangenheit und auch gegenwärtig üblich, dass Künstler ihre Großprojekte nicht alleine, sondern in einem Werkstattbetrieb durchführten. Trotz dieser Kritikpunkte wurden weiterhin hohe Preise für Reids Kunstwerke bezahlt: das einzige, was am Markt zählte, war Bill Reids Signatur. (vgl. Tippet 2004:257–258)

### 5.2.2. Identitätsfindung

Bill Reid war in das soziokulturelle Netzwerk der Haida miteinbezogen, indem er sich einerseits auf die künstlerische Vergangenheit seiner Haida-VorfahrInnen berief und andererseits auf dieser Kunsttradition seine eigenen Leistungen aufgebaut hatte. Er trug wesentlich dazu bei, das Selbstbewusstsein unter den Haida zu vergrößern, was zwischen 1884 und 1951 – in den Jahren des *Potlatch*-Verbotes – beinahe erloschen war. (vgl. Shadbolt 2003:11) Der Haida-Künstler Don Yeomans (zitiert in Tippet 2004:256) verwies darauf, dass Bill Reid „not Haida enough for some and too Haida for others“ war. Stephen Goldfrey (zitiert in Tippet 2004:256), ein Journalist, kam zu einem ähnlichen Fazit: „To the white world [...] he is Haida but to the Haida, he is white“. Bill Reid selbst stand während seiner gesamten künstlerischen Karriere in dem Konflikt, inwieweit er sich in die Gemeinschaft der Haida eingebunden fühlte. Er sah sich den Großteil seines Lebens als „weißen“ Kanadier, während ihn die Kunstwelt als Haida-Künstler bezeichnete (vgl. Duffek 1986:3). Nach Shadbolt (1986:11) weist die Bezeichnung als Haida-Künstler bei Bill Reid jedoch eher auf eine Identifikation hin, die sich auf den

traditionellen Kunststil der Haida bezieht, als seine ethnische Herkunft anzudeuten. Bill Reid war im kanadischen System auch kein Haida, da seine Mutter und damit auch ihre Nachkommen durch die kanadische Gesetzgebung mit der Heirat von Billy Reid, offiziell ihren Indianer-Status und damit ihren Status in der Haida-Gemeinschaft verloren hatte (vgl. Duffek 1986:4). Traditionell betrachtet war Bill Reid jedoch ein Haida, da die Haida matrilinear organisiert waren. Obwohl Bill Reid anfangs eine sehr distanzierte Haltung seinem Haida-Erbe gegenüber einnahm und sich seit seiner Involvierung in das Kunstschaffen der Haida sehr zurückhaltend verhielt, machte er 1985 dennoch von der Gesetzesabänderung im *Indian Act* Gebrauch, die ihm erlaubte, ein legales Mitglied der Haida-Gemeinschaft zu werden (vgl. Tippet 2004:255). Die Gesetzesänderung im *Indian Act* im Jahr 1985 gab jenen Frauen der First Nations und ihren Nachkommen, die ihren Status durch Eheschließungen mit *Non-Status Indians* oder *Non Natives* „verloren“ hatten, von nun an das Recht den Indian-Status wieder zu erlangen. Bis dahin hatte die kanadische Regierung das Ausmaß an *Non-Status Indians* unterschätzt, die ihr „indianisches“ Erbe bekräftigen wollten. (vgl. Tippet 2004:256) Tippet (2004:183) zufolge hatte Reid nun Anspruch auf finanzielle Unterstützung von euro-amerikanischen Institutionen, von allen Ebenen der Regierung sowie von Organisationen der First Nations.

Reid wuchs im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Haida-KünstlerInnen wie Robert Davidson, nicht in einem Dorf in *Haida-Gwaii* selbst auf und wurde sich, wie bereits erwähnt, erst in jungen Jahren seines Haida-Erbes bewusst. Es mag wohl jugendliche Neugierde gewesen sein, wie Shadbolt (1986:26) vermutet, die Reid dazu veranlasste, sich mit den Wurzeln seiner Herkunft zu beschäftigen. Eine besondere Beziehung zu den Haida baute Reid seit seinem Besuch in Skidegate im Jahr 1943 auf. Damals entwickelte er einen großen Respekt vor den Ältesten der Haida-Gesellschaft und ihrer Kunstform. (Shadbolt 1986:26) Dies bekräftigte Reid während seiner gesamten künstlerischen Laufbahn:

I consider myself one of the most fortunate of men, to have lived at a time when some of the old Haidas and their peers among Northwest Coast peoples were still alive, and to have the privilege of knowing them. (Reid 1996:13)

Mit der Durchführung von Projekten wie der Herstellung von Wappensteinen oder Plankenbooten im traditionellen Haida-Stil versetzte sich Reid in die Rolle seiner Vor-

fahrInnen. Auf diese Weise konnte er, wie Shadbolt (2003:164) vermutet, eine grundlegende Verbindung zu seinen VorfahrInnen aufbauen und sich so auf eine Identität beziehen, die er in der westlichen Gesellschaft nicht gefunden hat (vgl. Shadbolt 2003:28,114):

Those early years of willing submission to great original models enabled him to touch the old centres of awareness where song and dance and art and the spirits and man and nature all merge. In so doing he has regenerated that sensibility and spirit for himself [...]. There is today [...] a sense in which he *knows* what it was like to be Indian. (Shadbolt 2003:99)

Reid drückte seinen Respekt und Anerkennung für die sozialen und kulturellen Leistungen seiner VorfahrInnen nicht nur in seinen Kunstwerken aus, sondern auch in schriftlichen Publikationen, öffentlichen Reden sowie in seinen Protestaktionen gegen die Abholzung der Wälder auf Lyell Island (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] VI). Mit der Einstellung der Weiterarbeit an der Bronzeplastik *Spirit of Haida Gwaii – The Black Canoe*, um damit die Abholzung der Wälder in South Moresby zu stoppen, setzte Reid sich selbst ins Zentrum der Politik der Haida (vgl. Tippet 2004:265), und das, obwohl Reid in dieser Zeit oft mit heftiger Kritik an seinem Schaffen zu rechnen hatte:

At the moment when critical evaluations of Reid's work and his commitment on the Haida were threatening to raise difficult questions, the publicity associated with the Haida cause on South Moresby took priority. Don Yeomans summed up the situation: »There is nothing more cohesive than mutual need«. (Tippet 2004:265)

Reids Involvierung in die Angelegenheiten von Lyell Island hatte nicht nur mit Landrecht, indigenen Rechten oder mit seinem Haida-Erbe zu tun. Tippet ist der Ansicht, dass diese Aktivitäten vielmehr von seiner Bindung zu *Haida-Gwaii* selbst ausgingen:

It is true that since first travelling to Haida Gwaii with Wilson Duff, Reid had shaped his Haida identity partly by retrospective association with the men who carved the totem poles in the nineteenth century [...]. But his Native identity was also formed by his association with something that had not changed [...]: the land. (Tippet 2004: 265–266)

Zusammenfassend verband Reid die Vergangenheit mit den Leuten von *Haida-Gwaii*, blickte er aber in die Zukunft, dachte er an das Land der Haida. Reid vertrat die Ansicht, dass die Zeit traditioneller Tänze, Gesänge und dramaturgischer Aufführungen vorbei

war. Was für ihn beständig blieb waren die unberührten Wälder und Küsten von *Haida-Gwaii*. (vgl. Tippet 2004:266)

## TEIL III

### 6. Bill Reids künstlerisches Schaffen

I think the dialogue between me, a product of urban twentieth-century North American culture, and the conventions of nineteenth-century Haida artistic expressions, has produced some quite remarkable objects. (Bill Reid zitiert in Duffek 1986:3)

Der Umfang von Bill Reids bildnerischem Gesamtschaffen beträgt mehr als 1.500 Werke, die von winzigen filigranen Schmuckstücken bis hin zu massiven monumentalen Großskulpturen reichen (Bill Reid Foundation [Online] I). Dabei stellte Reid die Kunst seiner Haida-VorfahrInnen stets in den Mittelpunkt (vgl. Shadbolt 2003:99). Schritt für Schritt eignete er sich das traditionelle Regelsystem der Haida an, bis es schließlich Teil seines eigenen visuellen Vokabulars wurde und er es in eigenem Stilempfinden auf Medien wie Gold- und Silberschmiedeobjekte, Siebdrucke, Buchsbaum- und Zedernholzobjekte sowie Bronzegüsse übertragen konnte (vgl. Dubin 1999:414). Ein wichtiges Kriterium, das Bill Reid während seiner gesamten künstlerischen Karriere anstrebte, war seinen Werken „the simple quality of being well made“ (Bill Reid zitiert in Shadbolt 2003:83) zu verleihen. Der Terminus *well made* deutet einerseits auf fachmännisches Können, handwerkliches Geschick und eine sorgfältige Ausarbeitung hin, andererseits wird damit auch die Befolgung des hoch entwickelten Regelsystems der Nordwestküstenkunst angesprochen (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] VI). Bei den Haida etablierte sich die Tradition des *well making* seit den Anfängen ihrer Kunstform. Das Haida-Wort dafür ist *naagwgagwii k idaa*, das – im eigentlichen Sinn – mit *deeply carved* übersetzt wird (vgl. Shadbolt 2003:84). Bill Reid (zitiert in Shadbolt 2003:83) vertrat die Ansicht, dass „[the] basic quality [of being well made] unites all the works of mankind that speak to us in human, recognizable voices across the barrier of time, culture and space“. Darüber hinaus betrachtet er dieses Konzept als ein Bindeglied zwischen den gegenwärtigen KünstlerInnen und deren VorfahrInnen (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] VI). Shadbolt schließt daraus:

Inevitably, deep carving/ well making lies at the heart of aesthetic belief [...]. It locates the part of creative process of which he [Bill Reid] is most aware, in which he is most comfortable and from which he derives most satisfaction. (Shadbolt 2003:88)

Egal mit welchem Material Bill Reid arbeitete, technische Perfektion war für ihn stets ein dominierender Aspekt (vgl. Shadbolt 2003:92). Bei vielen seiner Kunstwerke wird die Technik selbst zum „künstlerischen Ausdrucksmittel, indem sie die Möglichkeiten des Materials voll zur Geltung bringt“ (Duffek 1988b:276). In vielen Arbeiten von Reid kommt eine große Vitalität und Dynamik zum Ausdruck. Diese liegt einerseits im Verstehen des Regelsystems, in Reids technischer Kunstfertigkeit sowie in seiner Aufmerksamkeit für Details begründet, andererseits geht sie auch von seinem Talent aus, über stilistische Regeln hinauszugehen und etwas Neues zu kreieren, das dennoch in der Haida-Kunsttradition verwurzelt bleibt (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] VI).

Symbolische Figuren – also Wappentiere und übernatürliche Wesenheiten der Haida – dominieren in Reids Werken (vgl. Shadbolt 2003:121). Reid griff allerdings nur eine kleine Auswahl der zahlreichen Figuren auf, die sich in seinen Kunstwerken fortwährend wiederholt. Dazu zählen der Rabe *Yahl* (vgl. Kapitel 6.3.3. & 6.4.1.3.), die Bärenmutter und ihr Gefolge (vgl. Kapitel 6.2.3.), *Nanasimgit* und seine Frau sowie ihr Schwertwal-Entführer (vgl. Kapitel 6.4.1.1.), der Hundshai und als sein Gegenstück die mythische Hundshai-Frau (vgl. Kapitel 6.1.3. & 6.3.1.), der Wolf sowie der *Wasgo* (Seewolf) (vgl. Kapitel 6.2.3.) und der Frosch (vgl. Kapitel 6.4.1.3.). Gründe für seine Auswahl waren in erster Linie der starke Einfluss von seinem Urgroßonkel mütterlicherseits, Charles Edenshaw, da eine merkliche Übereinstimmung zwischen Bill Reids Motiv-Schatz und dem seines Urgroßonkels besteht (vgl. Shadbolt 2003:121). Aber auch Bill Reids Großvater mütterlicherseits, Charles Gladstone (vgl. Shadbolt 2003:153) sowie eine Fülle von Buchillustrationen aus älteren Publikationen dienten ihm als wichtige Inspirationsquellen.

Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich mich auf eine kleine Auswahl der wichtigsten Arbeiten von Bill Reid beschränken, die einen Einblick in sein Gesamtschaffen gewähren und einen Überblick von Bill Reids künstlerischem Entwicklungsprozess aufzeigen. Das Kapitel ist in folgende Objektgruppen unterteilt: Schmuck, Miniaturobjekte, Grafiken und Monumentalwerke. Kriterien für die Auswahl der Arbeiten sind technische Verfahren, Material, stilistische und formale Aspekte, verwendete Gestaltungsprinzipien sowie mythologische Inhalte.

## 6.1. Schmuck

Bill Reid produzierte eine Fülle von Schmuckstücken. Seine Gold- und Silberschmiedekunstwerke bilden dabei den Großteil seines Gesamtschaffens. Schmuckstücke aus Bein und Holz erzeugte Reid hingegen nur selten.

### 6.1.1. Traditionelle Herstellung von Schmuckobjekten

For our people, what we wear is who we are. Our jewelry [...] represent[s] where we come from. We wear our history. (Jim Hart zitiert in Dubin & Whiteley 2004:16)

Diese Worte des Haida-Chiefs und Schnitzers Jim Hart – der zugleich auch zu Bill Reids wichtigsten Assistenten zählte (vgl. Kapitel 6.4.1.3. & 6.4.2.) – verdeutlichen, welch bedeutenden Stellenwert Schmuckstücke in der Haida-Gesellschaft einnehmen. Ursprünglich gehörte die Silber- und Goldgravur nicht zu den traditionellen Kunstformen der Haida. Sie entwickelte sich ausgehend von den Tsimshian erst im Laufe des 19. Jahrhunderts (Streum 1995b:59). Durch den Kontakt mit EuropäerInnen wurde Sterlingsilber in Form von Münzen importiert. Diese wurden ausgehämmert, um danach zu Broschen, Ohrringen, Ringen und Armreifen mit traditionellen ikonografischen Elementen verarbeitet zu werden. (vgl. Hawthorn o. J.:44; Streum 1995b:59; Shadbolt 2003:165; Macnair, Hoover & Neary 1984:69) Gelegentlich wurden auch Schmuckstücke aus Goldmünzen erzeugt, die allerdings wegen der Kostbarkeit des Materials eher eine Seltenheit darstellten (vgl. Haberland 1979:260). Hawthorn (o. J.:44) erwähnt, dass in der vorkolonialen Zeit häufig Schmuckstücke aus Muscheln hergestellt wurden. Auch das Horn der Bergziege wurde zu Schmuck verarbeitet (vgl. Dubin 1999:411). Bei den benachbarten Tsimshian kann der Gebrauch von aus Alaska stammendem Kupfer für die Herstellung von Schmuckstücken seit über 2000 Jahren nachgewiesen werden (vgl. MacDonald 1996:31). Kupfer diente u. a. zur Herstellung von Armreifen, die hochrangige Haida-Frauen zu zeremoniellen Anlässen trugen (vgl. Drew & Wilson 1980:28). Ursprünglich erfreuten sich besonders die mit Wappen versehenen Armreifen großer Beliebtheit und wurden zu begehrten Tauschobjekten bei *Potlatch*-Festen (vgl. Dubin 1999:410; Macnair, Hoover & Neary 1984:153). Armreifen stellten einen wesentlichen Bestandteil des Körperschmucks von wohlhabenden Frauen dar, Ohrschmuck und Nasenstäbe- oder Nasenringe wurden hingegen sowohl von Männern als

auch von Frauen getragen (vgl. Hawthorn o. J.:44; Macnair, Hoover & Neary 1984:153). Ein wichtiges Statussymbol hochrangiger Frauen war überdies ihr Lippen-schmuck (vgl. Kapitel 6.1.2.).

Ab 1880 etablierte sich das Gold- und Silberschmiedehandwerk in der Region der Nordwestküste als eine anerkannte Kunstform (vgl. Macnair, Hoover & Neary 1984:69). Insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert fand es eine große Verbreitung unter den KünstlerInnen der Nordwestküste. Neben dem verwendeten Material bestimmt die Feinheit der Gravurlinien den Wert eines Schmuckstücks (vgl. Streum 1995b:59).

### **6.1.2. Schmuckstücke aus Gold- und Silber**

Die Gold- und Silberschmiedekunst eröffnete Bill Reid von Anfang an die Option, die Kunsttradition der Haida fortzusetzen, während sie ihm gleichzeitig gewährte, seinen Lebensunterhalt zu verdienen (vgl. Shadbolt 2003:124). Überdies ermöglichten ihm die euroamerikanischen Silber- und Goldschmiedetechniken, die er in Toronto und London erlernt hatte, weit über die technischen Möglichkeiten seiner Haida-VorfahrInnen hinauszugehen (vgl. Duffek 1988b:276). So schreibt Karen Duffek:

Through repoussé, casting, soldering, and silver overlay, Reid has extended North-west Coast jewellery into three dimensions. Past technology only allowed shallow engraving of designs on to the metal's surface. (Duffek 1986:13)

Mittels einer präzisen technischen Kunstfertigkeit setzte Reid einen hohen Maßstab im zeitgenössischen Kunstschaffen der First Nations in British Columbia. Seine Arbeiten waren auf diesem Gebiet einzigartig. Ihnen wurde ein dementsprechend hoher Marktwert zugeschrieben, was mit hoher Wahrscheinlichkeit auch Reids guter Selbstvermarktungsstrategie zuzurechnen ist. (vgl. Shadbolt 2003:124) Die von Reid verwendeten Gold- und Silberschmiedetechniken wurden an der gesamten Nordwestküste zu anerkannten Methoden, die bis in die Gegenwart Anwendung finden. Alte Techniken der Künstler des goldenen Zeitalters werden hingegen immer seltener praktiziert. (vgl. Duffek 1986:4,24) Zusammenfassend beschreibt Doris Shadbolt Reids Gold- und Silberschmiedeobjekte als:

[...] miniature works of rich heraldic and often expressive sculpture, transcending the common perception of jewellery in our time as simply a matter of expensive items for casual human adornment. (Doris Shadbolt zitiert in Canadian Museum of Civilization [Online] VII)

### **Silberschmuck aus Bill Reids früher Schaffensperiode**

Von dem Zeitpunkt an, da sich Reid der Nordwestküstenkunst zuwendete, studierte er intensiv die Werke seines Urgroßonkels Charles Edenshaw, die, wie bereits erwähnt, für Reids gesamten künstlerischen Werdegang eine wichtige und fortwährende Inspirationsquelle darstellten. Reid untersuchte in Museen sämtliche Werke von Charles Edenshaw und zeigte sich äußerst beeindruckt von der Kunstfertigkeit und den technischen Innovationen seines Urgroßonkels (vgl. MacDonald 1996:225; Shadbolt 2003:92). Auch Illustrationen und Abbildungen in frühen ethnographischen Werken wie von Franz Boas (1955), John R. Swanton,<sup>27</sup> Marius Barbeau, Robert Inverarity (1950) und Alice Ravenhill,<sup>28</sup> lieferten ihm wichtiges Anschauungsmaterial. Reids erste Versuche in der Silberschmiedekunst stellen demzufolge oftmals Imitationen der dort abgebildeten Grafiken dar. (vgl. Tippet 2004:89)

Die künstlerischen Erzeugnisse, die in der ersten Phase von Bill Reids Schaffen entstanden, waren meist Broschen, Anhänger oder Ohrringe. Sie weisen häufig eine dreieckige oder kreisförmige Formgebung auf und waren mit Haida-Motiven verziert. Wie die Motive vom Papier auf das Metall übertragen werden konnten, hatte Reid bei seinem Lehrer James Green im *Ryerson Institute of Technology* gelernt. (vgl. Tippet 2004:66)

### **Silberbrosche: *The Woman in the Moon* (ca. 1954)**

Ein Beispiel aus der frühen Periode von Reids Schaffen ist die Silberbrosche *The Woman in the Moon* (Abb. 21). In den frühen 1950ern fertigte Reid eine Serie von Silberbroschen mit diesem Motiv an, die sich nur geringfügig in Detail und Größe voneinander unterscheiden. Die Broschen sind kreisförmig. Sie werden von einem hellen

<sup>27</sup> John R. Swanton 1905 Contributions to the Ethnology of the Haida: Publications of the North Pacific Expedition 5(I): American Museum of Natural History Memoirs 8(I), Leiden, New York: E. J. Brill, G. E. Stechert

<sup>28</sup> Alice Ravenhill 1944 A Corner Stone of Canadian Culture: An Outline of The Arts and Crafts of the Indian Tribes of British Columbia, Victoria: British Columbia Provincial Museum.

Reifen umrandet, der sich an der linken Hälfte der Brosche mondsichelartig verdickt. An dieser Seite der Brosche passt sich auch jeweils eine Gestalt der Rundung des Kreises an. Die Figur hat einen menschenähnlichen Körper mit langem Rumpf und einem vogelartigen Kopf. Die Füße sind angewinkelt und die Arme nach vorne gestreckt. In einer Hand hält die Gestalt Zweige und einen Behälter, der an die Form eines Eimers erinnert. Sowohl innerhalb des Körpers, als auch am Kopf der Figur, sind charakteristische Haida-Motive angeordnet. Das Design geht auf den grafischen Entwurf *The Man in the Moon* des Haida-Künstlers John Wi'ha (oder Wika)<sup>29</sup> aus Skidegate zurück (Abb. 22) (vgl. Duffek 1986:8). Reid stellte eine exakte Kopie dieser Vorlage her. Der einzige Unterschied war, dass das Motiv durch die technische Übertragung der Illustration auf das Silber zur Negativform wurde. So sind jene Elemente, die John Wi'ha in Schwarz zeichnete, bei Reids Brosche hell und umgekehrt.

Shadbolt (2003:129) erwähnte, dass Wi'has Entwurf in einer der Publikationen von Alice Ravenhill (1859–1954) abgebildet ist. Die Autorin Alice Ravenhill setzte sich als eine der ersten für indigene Rechte der First Nations in British Columbia ein. Sie gründete im Jahr 1939 die *Society for the Furtherance of B.C. Indian Arts and Crafts* in Victoria, welche später in die *B.C. Indian Arts and Crafts Welfare Society* umbenannt wurde. (vgl. BC Bookworld Archive [Online] 2005) Ravenhill erwähnt in der Publikation, die den Entwurf von Wi'ha zeigt, auch die mythologische Geschichte, die hinter der Illustration steht. Der Mythos handelt von einem Mann, der gerade dabei war, einen Eimer auszuwaschen, um ihn danach mit Salalbeeren (eine Scheinbeerenart) (vgl. Krammler 2000:281) zu füllen. Dabei wurde er vom Schimmer des Mondes (*koong*) erfasst und mitsamt Eimer und Beerenbusch zum Mond hinauf geholt. In Vollmondnächten ist der Mann bis heute dort zu sehen. (vgl. Shadbolt 2003:129)

Reid entging das Detail nicht, dass Wi'ha der Figur an der unteren Schnabelhälfte eine kleine halbrunde Verdickung gezeichnet hatte. Diese könnte eine Lippenscheibe (*labret*) darstellen. Diese Art von Gesichtsschmuck war in der traditionellen Haida-

---

<sup>29</sup> Biografische Angaben zu John Wi'ha konnten nicht ausfindig gemacht werden. Vermutlich handelt es sich bei ihm um einen Zeitgenossen von Charles Edenshaw. In John R. Swanton Publikationen um 1900 sind nach Duffek (1986:8) sowohl Tatauierungsvorlagen von Edenshaw, als auch von Wi'ha abgebildet.

Gesellschaft ein Symbol für Prestige und Fruchtbarkeit. Er durfte ausschließlich von Frauen hochrangiger *Lineages* getragen werden (vgl. Hawthorn o. J.:44; Reid 2004:60; Steltzer 1980:10). Martine Reid (2004:60) stellt jedoch fest, dass in prähistorischer Zeit von beiden Geschlechtern Lippenschmuck getragen wurde. Zur Zeit der ersten ethnographischen Aufzeichnungen, wurden diese jedoch zu einem weiblichen Attribut (vgl. Reid 2004:60). Den jungen Mädchen wurde im Zuge einer Pubertäts-Zeremonie ein kleines ovales Stück aus Stein, Holz oder Knochen in die Unterlippe eingesetzt, das im Laufe der Jahre durch ein immer größeres Stück ersetzt wurde (vgl. Gunther 1966:61; Steltzer 1980:10). Je höher der Rang und je mehr Kinder die Trägerin hatte, desto größer war auch ihr Lippenschmuck (vgl. Hawthorn o. J.:44; Reid 2004:60). Demnach würde die menschenähnliche Figur in Wi'has Illustration eher eine Frau, als einen Mann darstellen (vgl. Shadbolt 2003:129). Auch Reid übernahm die Darstellungsweise mit der Lippenpscheibe in der Figur seiner Brosche. Er betonte dies im Titel, den er der Brosche verlieh. Der Mond ist generell ein besonderes Wappen, das lediglich im Besitz von sehr wenigen hochrangigen *Chiefs* war (vgl. Stewart 1979:84). Shadbolt (2003:161) weist darauf hin, dass der gebogene Schnabel, die Lippenpscheibe und die großflächigen Augenbrauen bei den nördlichen Ethnien der Nordwestküste charakteristische Merkmale für die Repräsentation des Mondes sind. Dies könnte auch erklären, warum die Figur auf der Silberbrosche, wie auch auf der Tatauierungs-Vorlage, mit einem Schnabel versehen wurde.

Das technische Verfahren, welches Reid bei der Brosche anwandte, nennt sich *Silver-Overlay*. Dabei werden aus einem Stück Blattsilber die Umrisse der Motive ausgeschnitten und danach auf ein Hintergrundstück desselben Metalls appliziert. Daraufhin wird das Gesamtstück durch einen chemischen Vorgang geschwärzt und die dadurch entstandene dunkle Oxydation von den erhabenen Flächen entfernt. (vgl. Shadbolt 2003:129; Duffek 1986:14) Mittels dieser Technik gelang es Reid die Gravurtechnik seiner VorfahrInnen weiterzuentwickeln. Er erzeugte damit den Effekt einer gewissen Räumlichkeit (vgl. Duffek 1986:14). In den 1950ern fertigte Reid einige Stücke nach dieser Methode an. Ein Nachteil daran war, dass sich die Oxydation mit der Zeit auflöste (vgl. Shadbolt 2003:129).

### Silberarmreif mit Tschumos-Motiv (ca. 1958)

Reid griff bei der Herstellung seiner ersten Armreifen einerseits jene ikonografischen Elemente auf, die er bereits in früheren Schmuckstücken verwendet hatte, andererseits imitierte er in exakter Weise die Armreifen von Charles Edenshaw. Sein Urgroßonkel war unter den Haida-Künstlern seines Zeitalters zweifelsohne der führende Meister in der Herstellung von Silberschmuck. Er war sehr produktiv in der Erzeugung von Armreifen und aufgrund der großen Nachfrage wurden diese entlang der gesamten Nordwestküste gehandelt (vgl. Macnair, Hoover & Neary 1984:69). In der Gegenüberstellung zweier Armreifen – einerseits von Bill Reid (Abb. 23), andererseits von Charles Edenshaw (Abb. 24) – lässt sich deutlich nachvollziehen, wie Reid Formgebung und Technik seines Urgroßonkels übernahm, auch wenn es sich nicht um das exakt gleiche Motiv handelt. Für Reid war es unvorstellbar, wie Edenshaw es zustande gebracht hatte, Arbeiten dieser Art mit Werkzeugen des 19. Jahrhunderts anzufertigen. So war Reid – der selbst moderne Gravurwerkzeuge verwendete – auch der Ansicht, dass Edenshaw die Technik der Gravierung in der Region der Nordwestküste möglicherweise sogar neu erfunden hätte. (vgl. Duffek 1986:13) Während einige Künstler seines Zeitalters lediglich leichte Einritzungen in das Material erzeugen konnten, schuf Edenshaw eine Gravur, die tief in das Material eindrang und so den Eindruck von Plastizität steigerte (vgl. Shadbolt 2003:86).

Bill Reids Armreif zeigt einen Tschumos, auch *snag* oder *tcama'os* genannt (vgl. Duffek 1986:13; Shadbolt 2003:87). Dabei handle es sich um ein mythisches Wesen, das verschiedene Gestalten annehmen könne. So verwandle sich der Tschumos beispielsweise in einen schwimmenden Baumstamm, einen Seelöwen, eine menschliche Figur oder einen körperlosen Kopf, der eine langgezogene zylindrische Form zwischen seinen Ohren trüge. Lois S. Dubin (1999:414) zufolge nimmt der Tschumos auch häufig die Gestalt eines Bären an. Aus der Nase des Tschumos wächst eine zylindrische Form: der *Potlatch*- oder Häuptlingshut (vgl. MacDonald 1995:23). Die Anzahl der Ringe auf dem Hut soll darauf hinweisen, wieviele *Potlatches* die Person, für die das Objekt gemacht wurde, bereits ausgerichtet hat (in diesem Fall drei). Demzufolge waren beispielsweise die Spitzen von Erinnerungspfählen (Abb. 55) mit *Potlatch*-Hüten gestaltet. Der Tschumos in Reids Armreif zeigt typische Darstellungscharakteristika eines Grizzlybären (*xuuj*) (vgl. Boelscher 1989:141), ein wichtiges Wappen der Haida. Er wird mit

übertrieben großen Nasenlöchern sowie mit einem breiten Mund mit gerader Zahnreihe und heraushängender Zunge dargestellt (vgl. MacDonald 1995:23). Zudem wird er oft mit spitzen, langen Eckzähnen abgebildet, die Reid in diesem Beispiel jedoch nicht verwendet hat. Auch der Bär auf Edenshaws Armreif trägt einen *Potlatch*-Hut. Es könnte sich möglicherweise auch hier um einen Tschumos handeln. Eher handelt es sich bei dem Motiv um einen Schwarzbären (*taan*) (vgl. Boelscher 1989:141), der viele Attribute mit dem Grizzlybären teilt. Er wird jedoch ohne auffällig große Nasenlöcher sowie ohne einer aus dem Maul heraushängenden Zunge und spitzen Eckzähnen dargestellt.

Beide Armreifen sind nach einem wichtigen Darstellungsprinzip der Haida gestaltet, das insbesondere bei der Gestaltung von Armreifen häufig Anwendung findet. Wie bei vielen klassischen Haida-Stücken stellt der Kopf des dargestellten Tieres das zentrale Element des Armreifs dar. Der Körper selbst ist im Profil dargestellt, so dass es scheint, als wäre er aufgeschnitten. Die beiden Körperhälften sind schließlich an den gebogenen Seitenpartien des Armreifs angebracht. Ersichtlich wird dieses Prinzip besonders gut in einer Skizzierung eines Armreifs von Bill Holm (Abb. 25).

### **Gold- und Silberschmuck aus Bill Reids späteren Schaffensperiode**

Je mehr Reid das komplexe System der Haida-Kunst verstand, desto mehr entwickelte er seinen eigenen Stil. Durch die Anwendung moderner Techniken brach er aus der zweidimensionalen traditionellen Gestaltung aus und entwickelte daraus eine dreidimensionale Kunstform (vgl. Duffek 1988b:276). Auch hinsichtlich der verwendeten Metalle und Materialien erweiterte Reid das Erscheinungsbild seiner Schmuckstücke. Ausgehend von einer anfänglichen Herstellung von Schmuckobjekten mittels Silberschmiedetechniken, ging Reid immer mehr zur Goldschmiedekunst über. In Verbindung mit diesem Edelmetall schuf er gelegentlich auch präzise Einlegearbeiten aus arktischem Elfenbein oder Abalone (Meerohren) (vgl. Shadbolt 2003:123). Die weiß oder blau schillernde Abalone-Muschel zählt zu den beliebtesten Dekorationsmaterialien der Nordwestküste. Sie symbolisiert das Strahlen bzw. das Licht der Sonne und viele dreidimensionale Objekte wie Masken, Kisten oder Kopfschmuck wurden damit verziert. (vgl. Reid 2004:58)

**Goldarmreif mit Tschumos-Motiv (1964)**

Der Tschumos-Goldarmreif mit einer Einlegearbeit aus Bein von 1964 (Abb. 26 & 27) ist der erste Armreif, dem Reid eine plastische Formgebung verlieh (vgl. Dubin 1999:414). Trotz der innovativen Züge, die dieses Schmuckstück trägt, bewahrte Reid darin dennoch die bereits oben besprochene traditionelle Gestaltungsweise von Armreifen: der Kopf des *Tschumos* dominiert das Schmuckstück, während die „aufgeschnittenen“ Körperhälften als zweitrangige Elemente an den seitlichen Flächen angeordnet wurden. Reid gelang es in diesem Stück die Wirkung eines *deeply carved images* zu erzeugen, indem er sich von plastischen bzw. reliefartigen Haida-Wappenpfählen inspirieren ließ. Der Terminus *deeply carved* bzw. *well made*, welcher bereits einführend in diesem Kapitel behandelt wurde, kann auch auf die Tiefe der Eingravierungen ins Material hinweisen. Ebenso werden dadurch der seelische Ausdruck oder die Energie, die einem Kunstwerk innewohnen, angesprochen. Die erhöht liegenden Augen, die schweren Augenlider, die heraustretende Nase mit ihren breiten Nasenlöchern sowie der breite Mund mit den geraden Zahnreihen des Tschumos erinnern an das geschnitzte Erscheinungsbild von Haida-Wappenpfählen. (vgl. Shadbolt 2003:129)

**Armreif mit Biber-Adler-Motiv (1970)**

Noch deutlicher wird dieser Eindruck beim Biber-Adler-Armreif (Abb. 28) von 1970, da Reid hier der Oberfläche eine feine Struktur verliehen hat, die an die charakteristische Oberfläche von geschnitzten Holzskulpturen erinnert. Zur Erzeugung dieses Eindrucks verwendete Reid wie auch im vorhergehenden Beispiel die Repoussiertechnik oder Treibarbeit. Er wandte diese Technik erstmals in den späten 1950er-Jahren an. Der Begriff *repousser* bedeutet zurücktreiben. Dabei wird auf der Oberfläche des zu bearbeitenden Metalls durch Aushämmern eine Negativform des gewünschten Designs erzeugt. Vor diesem Prozess wird das Metall erhitzt und in Pech eingebettet. Mit einer kleinen Punze werden danach kleine Rundungen eingehämmert, die auch im Adler-Biber-Armreif deutlich erkennbar sind. (vgl. Duffek 1986:15)

Überdies erscheint der Adler-Biber-Armreif durch die vertikale Anordnung der Figuren – zwischen den Ohren des Bibers ist ein Adlerkopf positioniert – wie eine wappenpfahlähnliche Miniaturskulptur. Nach Dubin (1999:393) sei die Gestaltungsstruktur von Kunstobjekten mit der Organisationsstruktur der Haida-Gesellschaft vergleichbar. Alle

Komponenten bestünden aus bestimmten Zonen oder Teilen. Bei Wappenpfählen würden diese Zonen – genau wie beim Adler-Biber-Armreif – horizontale Ebenen darstellen. So könne eine Ordnung innerhalb der ineinanderfließenden Figuren geschaffen werden. Darüber hinaus weisen nach MacDonald (1996:8) jene Figuren, die zwischen Ohren, Brust oder Mund einer anderen Figur dargestellt sind, oft auf einen mythologischen Zusammenhang hin. So ist der Biber z. B. ein Wappen der Adler-*Moiety* (vgl. Bussel & Bartl 2001:o. S.). Der Biber (*ts'ing*) symbolisiert die Anhäufung von Reichtum (Boelscher 1989:141; Bussel & Bartl 2001:o. S.). Er wird meist in Frontalansicht dargestellt und besitzt auffällige Schneidezähne und einen breiten Schwanz, der meist mit einer Kreuzschraffur versehen ist (vgl. Bussel & Bartl 2001:o. S.). Die mythologische Gestalt des Adlers wird in Kapitel 6.1.4. näher behandelt.

Trotz ihrer kleinen Größe sind die Armreifen Bill Reids monumental angelegt. Sowohl Karen Duffek (1988b:276) als auch Doris Shadbolt (2003:129) stellen den Vergleich auf, dass Reids dreidimensionale Armreifen an das Erscheinungsbild traditioneller Haida-Tierschalen erinnern (Abb. 29). Wie bei den traditionellen Schalen bilden das Tier und der Gegenstand, den es verziert, eine Einheit. Funktion und Ästhetik sind im Einklang (Duffek 1988b:276; Shadbolt 2003:129). Neben der eigentlichen Funktion des Schmuckstücks bzw. der Schale erhalten die Tiermotive eine starke Eigenpräsenz. Auf diese Weise stellen die Armreifen trotz ihrer geringen Größe beinahe eine eigenständige Skulptur dar. Zugleich bleibt die eigentliche Funktion des Schmuckstückes, nämlich die Tragbarkeit am Handgelenk, dennoch erhalten. (vgl. Duffek 1988b:276)

Anhand der ausgewählten Armreifen lässt sich besonders gut zeigen, welchen Beitrag Reid bezüglich der Erweiterung der Haida-Kunstform geleistet hat und welche Kontrolle er über das verwendete Medium hatte. Betrachtet man beispielsweise die fein eingearbeiteten Einlegearbeiten aus Bein oder den innovativen Verschluss des Goldarmreifs mit Tschumos-Motiv (Abb. 26 & 27), so lässt sich Reids präziser Umgang mit technischen Verfahren sehr gut nachvollziehen. Zusätzlich gelang es Reid, durch seine Konzentration auf Details, eine Fülle von Formen und Motiven in die Darstellungen einfließen zu lassen. (vgl. Duffek 1986:40)

## **Gold- und Silberschmuck Bill Reids im europäischen Stil**

Während seiner Goldschmiedeausbildung in der *Central School of Art and Design* in London stellte Bill Reid hauptsächlich Kunstwerke im europäischen Stil her.

### **Gold- und Diamantencollier (1968)**

Zu den herausragendsten Stücken dieser Zeit zählt ein Collier aus Gold und Diamanten, das Reid 1968 geschaffen hat (Abb. 30). Dieser Halsschmuck stellt laut Duffek (1986:46) ein hervorragendes Beispiel für Reids Goldschmiedekunstfertigkeit und seinen Hang zur Komplexität dar. Im Wesentlichen kann das Collier in zwei übereinander liegende Ebenen unterteilt werden. Die untere Schicht besteht aus kleinen aneinandergereihten Goldpyramiden mit Diamanten an den Spitzen. Darüber liegt – als zweite Schicht – ein Netzwerk aus zusammengelöteten Golddrähten, das wiederum an den Verbindungsstellen mit winzigen Diamanten besetzt ist. Die halbkreisähnliche Form, die Reid nach europäischem Vorbild perfekt der Nackenform angepasst hatte, ließ er am Dekolleté spitz zusammenlaufen. Während das Collier vorne am breitesten ist, verjüngen sich die beiden Enden nach hinten hin. (vgl. Shadbolt 2003:42)

Obwohl das Collier keine sichtbare Verbindung zur Haida-Kunstform aufweist, scheinen einige Aspekte dennoch in den Kontext der Weltanschauung der Haida eingebettet zu sein. Trotz unzähliger Linien und Winkel ist das Collier von einer kompakten Struktur bestimmt (vgl. Duffek 1986:16). Innerhalb dieser Struktur sind – wie im klassischen Gesellschaftssystem der Haida – all seine Teile in perfekter Weise aufeinander abgestimmt (vgl. Holm & Reid 1975:35). Eine weitere Vorstellung der Haida inspirierte Reid in der Gestaltung des Colliers: die Idee, dass zwei sich gegenseitig ergänzende Formen im selben Raum und zur selben Zeit existieren (vgl. Duffek 1986:16). So besteht Bill Reids Gold- und Diamantencollier, wie bereits erwähnt, aus zwei miteinander verbundenen Formen: einem massiven Untergrund und einem feinen Netz aus Drähten (vgl. Reid 1988:160). Darüber hinaus beherrschen zwei Materialien denselben Raum: Gold und Diamanten. Zusätzlich integrierte Reid eine herausnehmbare Brosche im Collier. Demnach handelt es sich um zwei Schmückstücke in Einem. (vgl. Duffek 1986:16)

### 6.1.3. Schmuckstücke aus Buchsbaumholz

Bill Reid sah Buchsbaumholz als das feinste Medium zur Herstellung von Schnitzobjekten an. Das Material besitzt genau die richtige Härte, um dieselbe technische Präzision zu erzeugen, die Bill Reid in der Goldschmiedekunst gelungen ist. (Duffek 1986:45)

#### **Anhänger aus Buchsbaumholz mit Hundshai-Frau Design (1982)**

Im Jahr 1982 schuf Reid einen Anhänger aus Buchsbaumholz, durch den er die mythische Gestalt der Hundshai-Frau visualisierte (Abb. 31 & 32). Der kreisförmige Anhänger weist einen Durchmesser von acht Zentimetern auf (vgl. Shadbolt 2003:51). Im Wesentlichen besteht er aus zwei Teilen: einer dreidimensionalen maskenähnlichen Form im Zentrum des Anhängers, die abnehmbar ist und separat getragen werden kann (vgl. Shadbolt 2003:51) und einer kreisförmigen Scheibe mit einem Flachrelief, welches am oberen Ende mit zwei Löchern versehen ist. Durch diese Löcher war ursprünglich ein Lederband gezogen worden, dessen Enden an der abnehmbaren Form des Anhängers befestigt waren. Dubin (1999:416) zeigt eine Abbildung desselben Anhängers, in welcher das Lederband durch eine Silberkette ersetzt wurde.

Das separate Stück des Anhängers ist im Zentrum der Scheibe angebracht. Es zeigt die Hundshai-Frau. Diese stellt das Gegenstück zum Hundshai dar, der in Kapitel 6.3.1. näher besprochen wird (vgl. Reid & Bringhurst 1996:107). Reid integrierte die Gestalt des Hundshais ebenfalls im Buchsbaumanhänger und zwar an jener Stelle des Anhängers, die von der Hundshai-Frau bedeckt wird (Abb. 32). Genauer ausgedrückt verdeckt sie den Kopf des Hundshais, denn sein Körper erstreckt sich beinahe um die gesamte Rundung der Scheibe und bleibt auf diese Weise immer sichtbar. Bill Reid gelang es in diesem Stück – wie auch in einigen anderen seiner Werke – seinen künstlerischen Sinn für Humor zum Ausdruck zu bringen, indem er die Rückenwirbel des Hais in drei kleine Männchen umwandelte, um so die „magische Schönheit“, die von der Hundshai-Frau ausgeht, etwas zu schmälern. (vgl. Duffek 1986:52; Reid 1988:157) Martine Reid (1988:157) schließt daraus, dass Bill Reid auf diesem Weg Inhalt und Form ineinander fließen ließ, die Spannung etwas gelöst und eine unverwechselbare Harmonie geschaffen hat.

Obwohl das Bild der Hundshai-Frau in einigen alten Skulpturen und gemalten Designs erhalten geblieben ist, ist die mythologische Erzählung dieser Figur verloren gegangen. Dennoch vermuten Reid und Bringhurst (1996:108), dass sie eine der bedeutendsten Figuren der Haida-Mythologie gewesen ist. Die wenigen Hinweise zur Bedeutung der Hundshai-Frau deuten darauf hin, dass es sich um eine mächtige Schamanin gehandelt hat, die außerordentliche Leistungen zustande gebracht hatte (vgl. Reid 1988:157; Reid & Bringhurst 1996:108). Ihre Macht erlangte sie von der Seele des Hundshais (vgl. Duffek 1986:52; Reid & Bringhurst 1996:108). Die charakteristischen Merkmale der Hundshai-Frau sind zum Teil identisch mit ihrem mythischen Gegenstück, dem Hundshai. Genau wie der Hundshai hat sie an den Wangen Kiemenöffnungen, eine hohe Stirn mit tiefen Falten und einen halb geöffneten Mund mit spitzen Zähnen. Letztere sind im Buchsbaumholzanhänger allerdings bei der Hundshai-Frau abgerundet (vgl. Reid & Bringhurst 1996:108; Reid 1988:156–157). Zusätzlich besitzt sie eigene anatomische Merkmale, die nicht mit der Darstellung des Hundshais übereinstimmen. Sie hat blattförmige Augen mit elliptischen Pupillen, ihre Nase ist in einem – in Richtung Mund – gebogenen Schnabel geformt und in ihrer Unterlippe trägt sie eine Lippen-scheibe (vgl. Duffek 1986:52; Reid & Bringhurst 1996:108; Reid 1988:156–157). Den gebogenen Schnabel interpretiert Dubin (1999:416) als ein typisches Haida-Symbol: es steht für das Konzept der Verwandlung.

Der Hundshai-Frau-Anhänger verkörpert generell das Konzept der Transformation. Es handelt sich dabei um ein grundlegendes Konzept der Haida, welches sowohl im sozio-kulturellen Leben als auch in der Kunstform einen bedeutenden Stellenwert einnahm. (vgl. Reid 1988:157) Die Haida – so wie die gesamten Ethnien der Nordwestküste – teilten die Vorstellung, dass alle Lebewesen des Kosmos eine Einheit bilden. Tiere konnten auf übernatürliche Weise und nach ihrem Willen eine menschliche Gestalt annehmen. Genauso war es Menschen möglich, sich in Tiere, Fische, Vögel und mythische Wesen zu verwandeln, wenn es ihnen günstig erschien. In der Kunst spielt das Transformationskonzept oft in Tanzvorstellungen und dramaturgischen Aufführungen eine tragende Rolle. Hier kommen insbesondere Masken zum Einsatz, die durch spezielle Gestaltungsweisen eine Illusion der Verwandlung hervorrufen können. (vgl. Stewart 1979:34) Vor allem bei den riesigen Transformationsmasken der Kwakiutl, wo zwei bis drei Figuren in einer Maske vereint sind, kommt das Transformations-Konzept

besonders klar zum Ausdruck (vgl. Reid 1988:157). Auch in der zweidimensionalen Malerei – heute auch im Medium Siebdruck – wird das Gestaltungsprinzip der Transformation verwendet. So weisen manche Figuren oft menschliche und tierische Züge zugleich auf (vgl. Stewart 1979:34). Im Hundshai-Frau-Anhänger findet die Transformation in jenem Augenblick statt, in dem das separate Stück mit der Hundshai-Frau entfernt wird, sodass an dessen Stelle der Kopf des Hundshais zum Vorschein kommt (vgl. Duffek 1986:52).

#### **6.1.4. Schmuckstücke aus Elfenbein**

Bill Reid schnitzte auch einige wenige Schmuckstücke aus Elfenbein. Wie bereits erwähnt, erinnern Bill Reids Schmuckstücke durch ihre Dreidimensionalität an Miniaturskulpturen, wie dies auch im Adler-Anhänger aus Elfenbein der Fall ist.

##### **Adler-Anhänger aus Elfenbein (1969)**

Im Jahr 1969 schnitzte Reid einen fünf Zentimeter langen Anhänger mit dem Abbild eines dreidimensionalen Adlers aus Elfenbein (Abb. 33) (vgl. Shadbolt 2003:95). Dieser diente mit hoher Wahrscheinlichkeit als Inspirationsquelle für Reids kleine Buchsbaumfigur *The Raven Discovering Mankind in a Clamshell* (Abb. 34) (vgl. Duffek 1986:43) und damit auch für die monumentale Zedernskulptur *The Raven and the First Men*, die in Kapitel 6.4.1.3. näher besprochen werden. Das fein und regelmäßig geschnittene Federkleid, die ausgebreiteten Flügel, das zweidimensionale traditionelle Muster sowie die stilisierten Augen des Adlers sind beinahe identisch mit dem Raben der Buchsbaumfigur. Während der Rabe dort eine dynamische Position einnimmt, ist der Adler hier hingegen symmetrisch und starr.

Der Adler (*goud*) (vgl. Boelscher 1989:141) stellt neben dem Raben eines der zwei Hauptwappen der Haida dar. Viele Haida-Familien sind bis heute im Besitz des Adler-Wappens. Nicht nur die Haida, sondern auch viele andere Nationen der Welt, betrachten den Adler als Symbol für Macht und Prestige. Viele Mythen der Haida beschäftigen sich zudem mit der Figur des Adlers. Überdies wurden Adler-Daunen – als Symbol für Frieden und Freundschaft – bei Begrüßungstänzen oder anderen zeremoniellen Gelegenheiten für die Gäste verstreut. Die Federn des Adlers wurden im Zuge von Ritualen verwendet und auf Masken und Kopfbedeckungen befestigt. Die traditionelle Gestal-

tung des Adlers ähnelt der des Raben. Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal ist jedoch der kurze und stark gebogene Schnabel des Adlers. Dieser steht in Kontrast zu dem langen, geraden Schnabel des Raben. Zudem ist die Zunge des Adlers in der Regel sichtbar und er besitzt U-förmige Ohren. (vgl. Stewart 1979:54)

### 6.1.5. Abbildungen



Abb. 21: Bill Reid, *The Woman in the Moon*, ca. 1954, Silberbrosche, Ø 5,2 cm, in: Shadbolt 2003:127



Abb. 22: John Wi'ha, *The Man in the Moon*, Tatauierungsvorlage, in: Duffek 1986:7



**Abb. 23: Bill Reid, Armreif mit Tschumos-Motiv, Sterlingsilber, ca. 1958, Ø 6,5 cm, 4,9 cm breit, in: Shadbolt 2003:87**



**Abb. 24: Charles Edenshaw, Armreif mit Bären-Motiv, Sterlingsilber, Ø 6 cm, 4,1 cm breit, in: Duffek 1986:13**



**Abb. 25: Bill Holm, Nachkonstruktion eines Haida-Armreifs auf Papier, in: Holm 1970:73**



**Abb. 26: Bill Reid, Armreif mit Tschumos-Motiv, 1964, Gold mit Elfenbein-Einlegearbeit, 5,3 cm breit, in: Shadbolt 2003:128**



**Abb. 27: Bill Reid, Armreif mit Tschumos-Motiv, s. Abb. 26, in: Shadbolt 2003:93**



**Abb. 28: Bill Reid, Armreif mit Biber-Adler-Motiv, 1970, Gold, Ø 6,7 cm, 6,1 cm breit, in: Duffek 1986:32**



**Abb. 29: Haida-Tierschüssel, Frosch, in: MacDonald 1996:45**



**Abb. 30: Bill Reid, Gold- und Diamantencollier, 1968, Ø 18 cm, in: Shadbolt 2003:44**



Abb. 31: Bill Reid, „Transformations“-Anhänger, Hundshai-Frau, 1982, Buchsbaumholz, Ø 8 cm, in: Duffek 1986:35



Abb. 32: Bill Reid, „Transformations“-Anhänger, Hundshai und Hundshaifrau, 1982, Buchsbaumholz, Ø 8 cm in: Shadbolt 2003:51



**Abb. 33: Bill Reid, Adler-Anhänger, Elfenbein, 1969, 5 cm lang, in: Shadbolt 2003:95**



**Abb. 34: Bill Reid, *The Raven Discovering Mankind in a Clamshell*, 1970, Buchsbaumholz, 7 cm hoch, in: Shadbolt 2003:141**

## 6.2. Miniaturkunst

Bill Reid hatte eine große Vorliebe für Miniaturobjekte. Hier konnte er sowohl künstlerische Qualitäten, als auch mythologische Inhalte in kleinstem Maßstab darstellen (vgl. Shadbolt 2003:94). Schon als Junge schnitzte Reid winzige Objekte. Im Alter von zwölf Jahren, um 1932, schnitzte er z. B. ein Teeservice aus Tafelkreide, das er mit Nagellack kolorierte (Abb. 35). Es war so klein, dass es in einer Streichholzschatel Raum finden konnte. Reid hatte dieses Service eigentlich für seine Schwester geschnitzt. Heute gehört es zur Sammlung der *Bill Reid Foundation* und ist in der Dauerausstellung der *Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art* zu sehen. (vgl. Bill Reid Gallery [Online] o. J.; Tippet 2004:38)

### 6.2.1. Traditionelle Miniaturobjekte

Vor der euro-amerikanischen Kontaktperiode umfasste die Miniaturkunst der Haida fein geschnitzte Löffel, Anhänger und Amulette, die von SchamanInnen getragen wurden sowie andere schamanische Gegenstände aus Elfenbein oder Bergziegenhorn (vgl. Duff 1967b:o. S.). Shadbolt (2003:94) ist der Ansicht, dass sich die Schnitzer der Haida dieser Zeitperiode sehr wohl darüber bewusst waren, welch Geheimnis und Zauber in der Miniaturisierung lag: „They [the miniature objects] possess an irresistible cunning and a privileged secrecy, and they may also harbour messages of great import“.

Ab dem 19. Jahrhundert erzeugten die Haida Miniaturobjekte, welche für den euro-amerikanischen Verkauf und Handel bestimmt waren. Während die Monumentalkunst, ab den 1860er-Jahren durch Verbote der euro-amerikanischen MigrantInnen ihren Niedergang erlebte, erreichte die Miniaturkunst ihren Höhepunkt (vgl. MacDonald 1996:211). Hergestellt wurden insbesondere kleine Modelle von Plankenbooten, Plankenhäusern und Wappenpfählen, die wie maßgeschneidert für den Souvenirmarkt waren (vgl. MacDonald 1996:13). Funktion, Technik und Form unterschieden sich deutlich von den traditionellen Kunstobjekten. So entwickelten die Haida beispielsweise im 19. Jahrhundert eine Kunstform, die seit ihren Anfängen rein für den euro-amerikanischen Handel bestimmt war: die Argillitschnitzerei. (vgl. Macnair, Hoover & Neary 1984:65–67)

### 6.2.2. Miniaturobjekte aus Argillit

Bill Reid erzeugte auch einige Werke aus Argillit. Er schnitzte Pfeifen, Wappenpfähle und Miniaturtruhen aus Argillit, allerdings war er mit der Beschaffenheit des Gesteins nicht vollends zufrieden:

Argillite, he [Bill Reid] points out, is not an ideal substance aesthetically and so its nature 'must be transcended'; besides [...] it is nasty to work with, producing so much fine black dust in the process of carving that it should only be undertaken in a high wind. (Shadbolt 2003:147)

### Die Einführung der Argillitschnitzerei in die Kunst der Haida

Argillit, auch *slate* genannt, ist ein kohlehaltiges Schiefergestein, das weich genug ist, um daraus leicht Schnitzkunstwerke zu erzeugen (vgl. Drew 1999:100). Argillit kommt lediglich in *Haida-Gwaii* vor, wo es in den Steinbrüchen von *Slatechuck Creek*, nordwestlich von Skidegate, abgebaut wird (Macnair, Hoover & Neary 1984:65). Naturbelassen besitzt Argillit eine matte grau-schwarze Oberfläche, die durch bloße Reibung mit der Handfläche zu einer glänzenden schwarzen Oberfläche poliert werden kann (vgl. Drew 1999:100). Drew (1999:100) vermutet, dass bereits in der vorkolonialen Periode Anhänger und Tabakspfeifen (*panel-pipes*) aus Argillit hergestellt wurden. Diese Art von Pfeifen wurde von den nicht-rauchenden Haida jedoch nicht funktionsfähig gestaltet. Sie wurden in diesem Sinn nicht zum Rauchen hergestellt, sondern dienten vielmehr rein dem dekorativen und ästhetischen Zweck. (vgl. Feest & Kasprzycki 1993:30; Macnair, Hoover & Neary 1984:65–66) Argillitobjekte wurden erst seit den 1820er-Jahren in großen Mengen produziert. Seit dieser Zeit entwickelten Euro-AmerikanerInnen ein reges Interesse an diesen Kunstwerken. Dieses blieb bis Mitte des 20. Jahrhunderts bestehen. (vgl. Macnair 1988:143; Macnair, Hoover und Neary 1984:65) Die Objekte aus Argillit erlangten früh einen hohen Sammlerwert und erzielten dementsprechend hohe Preise. Heute gelten traditionelle Schnitzobjekte aus Argillit, die sich in zahlreichen Museumssammlungen Kanadas befinden, als hoch geschätztes Kulturgut (vgl. Wong 2005:84).

Das Format und die dargestellten Inhalte der geschnitzten Gegenstände variierten im Laufe der Jahrzehnte. Einerseits hing dieser Wandel von den Wünschen der Käufer ab, andererseits widerspiegeln die Künstler die gesellschaftlichen Veränderungen, die die

Ankunft der EuropäerInnen mit sich gebracht hat, in ihren Schnitzereien (vgl. Macnair, Hoover & Neary 1984:65). Hauptsächlich umfasst die Kunstform in der Zeit zwischen 1920 und 1935 Pfeifen. Später wurden auch verzierte Teller, Schüsseln, Tablettts, Kästchen, Dosen, vertikal stehende Einzelfiguren oder Figurengruppen produziert und ab ca. 1865 eine Vielzahl von Miniatur-Wappenpfählen (Abb. 36) (vgl. Drew 1999:100; Macnair, Hoover & Neary 1984:65–66). Die künstlerischen Erzeugnisse, die in den 1820er-Jahren entstanden, entsprechen nach Macnair, Hoover und Neary (1984:66) weiterhin dem traditionellen Regelsystem. Großteils wurden mythologische Inhalte visualisiert (Abb. 37). Um 1835 veränderten sich die dargestellten Inhalte: Haida-Motive kamen immer seltener in Verwendung, vielmehr wurden europäische Einflüsse thematisiert (Abb. 38):

Ships, dogs, monkeys, horses, roosters, clothing, implements, fences, cabins, block-houses, even the manners of the white man, were recorded with wry humour and astute insight. (Macnair, Hoover & Neary 1984:66)

Nach den inhaltlichen Aspekten gingen in den meisten dieser Werke auch traditionelle Gestaltungsprinzipien verloren. Ab 1870 kam es jedoch wieder zu einer Rückbesinnung auf traditionelle Designs (vgl. Wong 2005:88). In dieser Periode dominierten die Argillitschnitzereien von Charles Edenshaw sowie einige herausragende Objekte seiner wenigen Zeitgenossen (vgl. Drew 1999:101). Die Künstler, die jenen des goldenen Zeitalters folgten, arbeiteten Macnair (1988:142–143) zufolge ausschließlich mit dem Material Argillit, wobei hier der Schwerpunkt ebenfalls auf traditionelle Gestaltungsweisen gelegt wurde (vgl. Wong 2005:86–87). Duff und Macnair (1988:143) kritisieren jedoch, dass sich der künstlerische Standard der Objekte, die in der Zeitspanne von 1900 bis 1950 erzeugt wurden, stark vermindert hatte (vgl. Wong 2005:88). Macnair (1988:143) betrachtet die meisten dieser Kunstobjekte als „unbeholfen“ und beschreibt sie als eine „einseitige und degenerierte [Kunst]Form“, die jedoch weiterhin für euro-amerikanische KunstförderInnen und SammlerInnen begehrte Sammelobjekte bildeten. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich eine neue Generation von Haida-KünstlerInnen herausgebildet, die u. a. auch die Argillitschnitzerei wieder aufnahm. Ihre Werke zeigen häufig, wie intensiv sich diese KünstlerInnen traditionelle Vorlagen und Designs zum Vorbild nahmen und sich zum Ziel setzten, kosmologische und my-

thologische Vorstellungen der traditionellen Gesellschaft in ihr gegenwärtiges Leben zu integrieren. (vgl. Wong 2005:86)

## **Beispiel für Bill Reids Argillit-Objekte**

### **Pfeife aus Argillit (1969)**

Im Jahr 1969 schnitzte Reid eine Argillit-Pfeife (Abb. 39), wobei er sich an den Argillit-Pfeifen orientierte, die im 19. Jahrhundert hergestellt wurden (vgl. Macnair, Hoover & Neary 1984:65–66; Shadbolt 2003:147). Diese weisen eine horizontal gestreckte Formgebung auf und zeigen in der Regel sorgfältig miteinander verbundene Wesenheiten des Haida-Kosmos (Abb. 37 & 40). In der Pfeife von 1969 nahm Reid die Gestaltungsweise der historischen Pfeifen wieder auf. Darüber hinaus diente sie ihm auch Jahre später als Inspirationsquelle für sein Monumentalobjekt *Mythic Messengers* (vgl. Kapitel 6.4.2.).

Reids Argillitpfeife zeigt zehn Wesen, die sich teils ineinander verkeilen und verbeißen, aufeinander sitzen und liegen und sich in eigenartigen Positionen mit Pfoten und Händen aneinander festhalten. Die Gesamtkomposition weist eine langgezogene Quaderform auf, die nach links etwas breiter wird. Bei den Figuren handelt es sich von rechts nach links betrachtet um den Bärenvater und die menschliche Bärenmutter mit ihren zwei Jungen, den Raben, den Frosch und den Seewolf (oder *Wasgo*) mit seiner Tagesration von drei Schwertwalen. (vgl. Shadbolt 2003:147)

Reid verlieh der Figurenkomposition einen räumlichen Effekt und eine Dynamik, indem er beispielsweise skulpturale Elemente mit einem Flachdesign verband. Reids mythologische Wesen zeugen auf diese Weise von einer gewissen Lebendigkeit. Die Pfeife bricht etwas aus jener Starrheit aus, wie dies z. B. bei Argillit-Pfeifen des 19. Jahrhunderts der Fall ist. Besonders dynamisch gestaltet wirkt der sich um einem Schwertwal ringelnde Schwanz des Seewolfs. Die Figuren bewegen sich in entgegengesetzte Richtungen. Gleichzeitig wird – durch eine durchdachte Anordnung – das Gleichgewicht der Gesamtkomposition aufrechterhalten. (vgl. Duffek 1986:39) Dennoch folgte Reid dem traditionellen Prinzip der In-Sich-Geschlossenheit der Form sowie der Vermeidung von leeren Flächen im Sinne des *Horror vacui*.

### 6.2.3. Miniaturarbeiten aus Gold und Silber

Seit 1967 beschäftigte sich Bill Reid eingehend mit der Formgebung und dem Konzept von traditionellen Festtagsschüsseln und Holztruhen im nördlichen Stil der Nordwestküste. Er gestaltete eine Serie von Kästchen und Schalen aus Gold und Silber. Dazu zählen einerseits winzige Silberkästchen, die sowohl im äußeren Erscheinungsbild als auch in der Oberflächengestaltung der traditionellen Vorlage genau entsprechen. Andererseits schuf er besonders innovative Exemplare, deren Deckel jeweils die Basis einer dreidimensionalen mythologischen Figur bzw. Figurengruppe bilden. (vgl. Duffek 1988b:277) Während Reid bei der erst genannten Kategorie die Formlinien der traditionellen Holztruhen in exakter Weise kopierte, experimentierte er bei der letzteren oft mit der komplexen Struktur des Formliniensystems sowie mit verschiedensten Techniken der Goldschmiedekunst und schließlich der Formgebung selbst (vgl. Duffek 1986:48).

### Kisten und Schalen im traditionellen Kontext

Die Kisten und Schalen der Haida dienten, neben ihrer primären Funktion der Aufbewahrung von Nahrungsmitteln und Wertgegenständen, auch als Symbol für Reichtum und Prestige. Zu bestimmten Gelegenheiten, wie bei regelmäßig stattfindenden Festtagssessen oder beim *Potlatch*, fungierten Behälter als wichtige Schauobjekte. Schalen und Kisten, die während der *Potlatch*-Zeremonie herumgereicht wurden, waren mit Familienwappen verziert. Größe und Aufwändigkeit der Gestaltung informierten über den sozialen Rang und Status des Gastgebers. (vgl. Jacknis 1974:16) Generell unterteilt man die Behältnisse in kleinere Essschalen, die aus einem einzigen soliden Holzstück geschnitzt wurden (Abb. 29), in sogenannte *Bent-wood-bowls* (Biegeholz-Schalen) oder etwas größere *Bent-wood-boxes* (Biegeholz-Truhen) (Abb. 41) (vgl. Holm & Reid 1975:100; Holm 1974:28). Letztere wurden aus einem einzigen Holzbrett hergestellt. Durch Biegung wurden sie zu einer Kiste geformt. Am offenen Ende wurden sie – wie auch mit einer Bodenplatte – zusammengebunden. Auf diese Weise konnten völlig wasserdichte Behältnisse geschaffen werden. Undekorierte *Bent-wood-bowls* oder *-boxes* wurden zum Kochen mit heißen Steinen und zur Lagerung von Flüssigkeiten verwendet. Hingegen dienten *Bent-wood-boxes*, die von Spezialisten kunstvoll bemalt oder geschnitzt worden sind, der Lagerung von Wertgegenständen und Geschenken. (vgl. Jacknis 1974:18)

## Bill Reids Gold- und Silberschmiedebehältnisse

Wie bereits erwähnt, stellte Reid eine Serie von Miniaturtruhen aus Gold und Silber her, bei deren Herstellung er sich besonders intensiv mit der Anwendung der Formlinie auseinander setzte. Bill Reid erklärt das Prinzip der Gestaltung von Truhen wie folgt:

The basic lines of a box design start with a major image, rush to the limits of the field, turn back on themselves, are pushed and squeezed towards the centre, and rippling over and around the internal patterns, start the motion again. Where form touches form, the line is compressed, and the tension almost reaches the breaking point, before it is released in another broad flowing curve. (Reid 1967:o. S.)

### Goldkästchen mit Bär-, Mensch- und Wolfdesign (1973)

Ein Beispiel für Reids Objekte dieser Art ist das Goldkästchen mit Bär-, Mensch- und Wolfdesign (Abb. 42 & 43), welches Reid 1973 schmiedete. Das Kästchen stellt ein Abbild einer traditionellen *chief-chest* (Häuptlingstruhe) dar (Abb. 41) – allerdings in einem wesentlich kleinerem Maßstab, weshalb Reid das Stück auch als „a little ‘artifake’“ (Holm & Reid 1975:134) bezeichnete. Reid wich nur geringfügig von der Gestaltungsform traditioneller Truhen ab, indem er den Deckel der Truhe mit Scharnieren versah. Die jeweils gegenüberliegenden Seiten von traditionellen Truhen waren oft in einem so ähnlichen Design gestaltet, dass der Unterschied meist erst auf den zweiten Blick erkennbar wird (vgl. Holm & Reid 1975:134). Dieses Prinzip übernahm Reid auch im Goldkästchen von 1973 (Abb. 42 & 43). Die Vorder- und Rückseite zeigen jeweils stark stilisierte und symmetrisch angeordnete Haida-Motive, welche nach dem traditionellen Prinzip der Aufspaltung des Motivs (*split-image*) gestaltet sind. Sie stellen Bären und Menschen dar. An den beiden Seitenteilen platzierte Reid jeweils einen Wolfskopf. Diese sind etwas naturalistischer dargestellt, als die Figuren der Vorder- und Rückseite (vgl. Duffek 1986:30; Holm & Reid 1975:134). Bill Reid (zitiert in Holm & Reid 1975:30) kritisierte diesen stilistischen Unterschied wenige Jahre später im Dialog mit Bill Holm: „I think they [the wolf heads] are the least successful part. Too realistic. They don’t go too well with the rest of the box“. Holm (zitiert in Holm & Reid 1975:134) widerspricht Reid: „It doesn’t bother me that the wolf head is more realistic. In many boxes the shift in gears between main faces and ends is drastic“.

Der Wolf (*gouj*) (vgl. Boelscher 1989:141) ist bis heute ein wichtiges Wappentier der Haida. Er wird mit jener spirituellen Kraft assoziiert, die ein Mann erlangen muss, um

ein erfolgreicher Jäger zu werden, da der Wolf selbst ein guter Jäger ist. Häufig wird der Wolf in Profilansicht dargestellt. Seine vier Hauptcharakteristika in der Darstellung sind eine lange Schnauze mit geweiteten Nasenlöchern, viele große Zähne – teilweise mit spitzen Eckzähnen, herausragende Ohren und ein eingeringelter langer Schwanz. Letzterer ist oft von einer Reihe von diagonal geschwungenen Linien gekennzeichnet. Besäße der Wolf zusätzlich Rückenflossen, was in diesem Beispiel nicht ersichtlich ist, würde er den gefürchteten und mächtigen Seewolf repräsentieren. Dieser wird in Haida-Mythen auch *Wasgo* genannt. (vgl. Stewart 1979:46)

### **Bärenmutter-Goldschale (1972)**

Seit den 1970er-Jahren wandte Bill Reid bei kleineren Objekten das Wachsausschmelzverfahren an, um eine gewisse Dreidimensionalität und eine fließende Plastizität seiner Werke zu erzeugen. In diesem Verfahren wird ein Wachsmodell geformt, das z. B. mit Ton ummantelt wird. Nachdem der Ton getrocknet ist, kann das Wachs geschmolzen und abgegossen werden und die entstandene Hohlform dient als Gussform. Nach diesem Prinzip stellte Reid auch jene goldene Deckelschale her, die den Haida-Mythos der Bärenmutter verkörpert (Abb. 44). (vgl. Duffek 1986:15) Die Schale selbst stellt die Form eines Bären dar. Sie wirkt massiv und robust. Der Kopf zeigt die traditionellen Gestaltungsmerkmale des Bären: einen breiten Mund mit gerader Zahnreihe und heraushängender Zunge, wulstige Nasenlöcher, ovoidförmige Augen und kleine Ohren. Die Schnauze streckt der Bär – beinahe stolzerfüllt – nach vorne und in leichtem Winkel nach oben (vgl. Duffek 1988b:277). Die Beine sind kurz, minimalistisch und wulstartig dargestellt. Sie sind waagrecht unterhalb des Körpers positioniert. Der gesamte Körper des Bären ist mit zweidimensionalen Formlinien-Mustern versehen, die den Anschein eines geschnitzten Flachreliefs erwecken. Duffek (1988b:277) ist der Ansicht, Reid hätte diese Elemente willkürlich angebracht. Dadurch trügen sie erheblich „zur Belebung der Komposition bei“. Die kleine Figurengruppe am Deckel der Schale ist symmetrisch und frontal angeordnet. Das höchste Element bildet die weibliche Menschengestalt der Bärenmutter. Sie wirkt – im Gegensatz zum stark stilisierten Bärenkörper – realistischer gestaltet. Ihre Haare hängen in feinen Strähnen über ihre Schultern. Unter der Unterlippe trägt sie eine Lippenscheibe. Die naturalistische Darstellungsweise der Gesichtszüge sowie die genaue Anordnung der Haare entsprechen nach Holm und Reid (1975:239) dem Stil von historischen Haida-Masken (Abb. 45). Die Bärenmutter

säugt zwei Bärenjungen. Durch die Neigung des Blicks der Mutter nach unten – also in Richtung ihrer Jungen – und indem sie jeweils eine Hand um eines der Bärenjungen legt, erhält die Komposition eine anmutige und beruhigende Ausstrahlung. (vgl. Duffek 1988b:277)

Inspiziert wurde Reid bei diesem Werk abermals von einem Objekt seines Urgroßonkels Charles Edenshaw. Dabei handelt es sich um eine Kompottschale aus Argillit für den euro-amerikanischen Kunstmarkt (Abb. 46). Beide Schalen besitzen eine ähnliche Grundform, weisen jedoch deutlich stilistische Unterschiede auf. Edenshaws Darstellung des Bären wirkt trotz des voluminösen Bauches grazil. Durch die Anbringung des Bären auf einem Ständer, der – wie die gesamte Schale – unter europäischem Einfluss steht, scheint es, als schwebte das Tier in der Luft. Die Komposition der Figurengruppe ist bei Edenshaws Schale generell etwas dynamischer. Dieser Eindruck entsteht durch die Bärenjungen, die sich in unterschiedlichen Positionen um die Mutter schlängeln. Auffällig sind auch die buschigen Schwänze der jungen Bären, wodurch sie eher Waschbären, als Grizzlybären ähneln. Shadbolt (1986:135) wie auch Leslie Drew & Douglas Wilson (1980:213) erwähnen, dass Edenshaws Schüssel eigentlich einen Biber verkörpern würde. Bei genauerem Hinsehen erkenne man die charakteristischen Vorderzähne des Bibers. So handle es sich bei Edenshaws Werk eher um eine Ineinanderschmelzung von verschiedenen mythologischen Inhalten und Formen, als um die Visualisierung des Bärenmuttermythos, wie dies bei Reids Schale der Fall sei. Hier stellt sich die Frage, ob es Edenshaw überhaupt erlaubt war mythologische Inhalte der eigenen Gesellschaft an Fremde weiterzugeben.

Bill Reid und Robert Bringhurst (1996:63) ordnen den Mythos der Bärenmutter als eine der bekanntesten, aber zugleich auch tragischsten Legenden der Haida ein. Dementsprechend wurde sie von vielen Haida-Künstlern häufig in Argillitschnitzereien visualisiert (vgl. Haberland 1979:125). Auch Reid nahm den Mythos in vielen seiner Arbeiten auf. Es gibt mehrere Versionen der Geschichte, ich beschränke mich hier auf die Nacherzählung der Mythe in *The Raven Steals the Light* von Reid und Bringhurst (1996). Der Mythos erzählt von der Entstehung der machtvollen Bären-*Lineage*. Die schöne Tochter einer hochrangigen Familie der Raben-*Moiety* ging Beeren pflücken und rutschte dabei auf den Exkrementen eines Bären aus. Sie war erbost und äußerte sich abfällig über das

Bärenvolk. Einige Bären konnten die Schimpftiraden des Mädchens mitverfolgen und entführten die junge Frau als Strafe in ihre Höhle. Indem sie den Bären verständlich machte, dass sie von einer wohlhabenden Familie stammte, entschuldigten sich die Bären für ihr schlechtes Verhalten und überhäufte die junge Frau mit Geschenken. Nun gefiel der jungen Frau die freundliche Art der Bären und auch sie trat ihnen nun mit Respekt entgegen. Schließlich heiratete sie den jungen Neffen des Bärenhäuptlings und lebte von nun an beim Bärenvolk. Bald darauf gebar sie zwei Bärenjungen, die sie liebevoll umsorgte. Eines Tages kamen jedoch ihre menschlichen Brüder, um ihre Schwester zurückzuholen und sich am Bärenvolk zu rächen. Der Bärenvater bot sich den Menschen als Opfer an und die Frau kehrte mit ihren Brüdern ins Dorf zurück, wo der Bär als Wappen ihrer *Lineage* aufgenommen wurde. (vgl. Duffek 1988b:277; Reid & Bringham 1996:63–73)

Bill Reid selbst hielt die Goldschale mit dem Bärenmuttermythos für eines seiner bedeutendsten Werke. Im Wesentlichen beruht der Erfolg des Stücks darin, dass Reid sowohl typische Haida-Stilisierungen, als auch naturalistische Züge ineinanderfließen ließ und auf diese Weise ein neues Ganzes erzeugte. (vgl. Duffek 1988b:277) Durch die konträre Darstellungsweise der Figuren – einerseits die im traditionellen Stil angefertigte Bärenschüssel, andererseits die naturalistisch dargestellte Figur der Bärenmutter – wollte Bill Reid den „Unterschied zwischen Mensch und übernatürlichen Wesen [aufzeigen] und [...] ihre Vereinigung im mythischen Geschehen [symbolisieren]“ (Duffek 1986:277).

## 6.2.4. Abbildungen



Abb. 35: Bill Reid, Teeservice aus Tafelkreide, koloriert mit Fingernagellack, ca. 1932, Teekanne: 2,2 cm, Milchkännchen: 0,7 cm x 1,1 cm, Tasse: 0,7 cm x 1,0 cm, Ø 0,3 cm, Sammlung: Bill Reid Foundation, in: Bill Reid Gallery [Online] o. J.



Abb. 36: Miniaturwappenpfähle und Einzelfiguren aus Argillit, Privatsammlung (Thomas Deasey), in: MacDonald 1996:210



Abb. 37: Argillit-Pfeife mit Haida-Motiv, 30,5 cm lang, 9 cm hoch, in: Drew & Wilson 1980:186

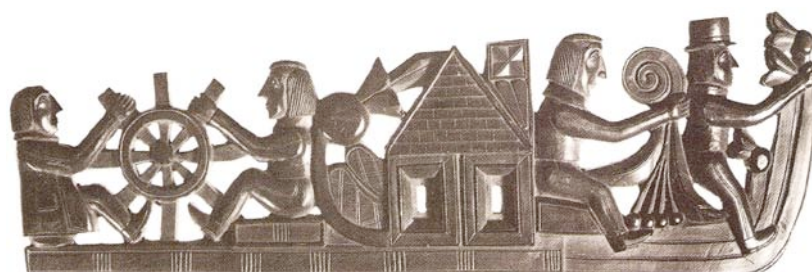


Abb. 38: Argillit-Pfeife mit Schiffsmotiv. 35,5 cm lang, in: Drew & Wilson 1980:82



**Abb. 39: Bill Reid, Argillit-Pfeife mit Haida-Motiv, 1969, 27 cm lang, 8 cm hoch, 1,2 cm tief, in: Shadbolt 2003:148**



**Abb. 40: Argillit-Pfeife mit Haida-Motiv, ca. 1860, in: Brown 1998:97**



Abb. 41: *Haida-bent-wood-box* mit schützendem *Konankada*-Motiv (*Chief of the Undersea World*), gesammelt 1905 von W. A. Newcombe, in: MacDonald 1996:10



**Abb. 42: Bill Reid, Goldkästchen mit Bär-, Mensch-, Wolf-Motiv, 1973, in: Holm & Reid 1975:135**



**Abb. 43: Rückansicht von Abb. 42, in: Holm & Reid 1975:134**



**Abb. 44: Bill Reid, Goldschale mit Deckel, Haida-Mythos von der Bärenmutter, 1972, 7,3 cm x 5,2 cm x 7 cm, in: Shadbolt 2003:134**



**Abb. 45: Haida- oder Tsimshian-Maske, Motiv einer Haida-Frau mit Lippenscheibe, in: Holm & Reid 1975:239**



**Abb. 46: Charles Edenshaw, Kompottschale aus Argillit, Bärenmutter, in: Duffek 1986:51**

### 6.3. Grafiken

Bill Reids künstlerisches Schaffen inkludiert auch einige Grafiken. Dabei handelt es sich größtenteils um Siebdrucke und Illustrationen – meist Graphitzeichnungen – für Publikationen, die sich thematisch mit den Haida befassen.

#### 6.3.1. Siebdruck

Reid zählte zu den ersten Haida-KünstlerInnen, die im Medium Siebdruck gearbeitet haben und dadurch ihre Kunstwerke einem breiten Publikum zugänglich machen konnten (vgl. Duffek 1988b:281).

#### Die Einführung des Siebdruckverfahrens in die Nordwestküstenkunst

Der Siebdruck wurde ab Mitte der 1960er-Jahre als neues Medium in die Nordwestküstenkunst eingeführt (Shadbolt 2003:100; Stewart 1979:16). Seitdem stellt das Siebdruckverfahren eine anerkannte Kunstform der Region dar und nimmt bis in die Gegenwart einen hohen Stellenwert ein (vgl. Bolz & Peyer 1987:195; Stewart 1979:16). Beim Siebdruckverfahren war nicht nur das Herstellungsmedium neu, sondern auch der erzeugte künstlerische Gegenstand, nämlich das Bild zum Aufhängen an der Wand. Ein wesentlicher Vorteil der Technik war es, mit einem erheblich geringeren Aufwand eine Vielzahl von exakt demselben Abbild herstellen zu können als dies vergleichsweise bei Schnitz- oder Goldschmiedeobjekten der Fall gewesen wäre (vgl. Shadbolt 2003:100). Allerdings wurden Siebdrucke nur zu Beginn ihrer Einführung in Massenproduktion für den Souvenirmarkt erzeugt. Das steigende Interesse seitens euro-amerikanischer Kunstförderer und Kunstliebhaber veranlasste viele KünstlerInnen<sup>30</sup> dazu, ihre Siebdrucke in limitierter Auflage mit möglichst geringer Stückzahl herzustellen, um so ihren Marktwert zu steigern und einen hohen künstlerischen Standard zu bieten. (vgl. Bolz & Peyer 1987:193) Die KünstlerInnen stellten allerdings auch vermehrt Siebdrucke für die eigene Gesellschaft her. Viele dieser Drucke zeigen Familienwappen und gelten dadurch als

---

<sup>30</sup> Auch Künstlerinnen arbeiteten im Medium des Siebdrucks, wenn auch in verhältnismäßig kleinerer Zahl als ihre männlichen Kollegen. Im Laufe meiner Recherchen zu Haida-KünstlerInnen stieß ich nur auf die Künstlerin Freda Diesing (1925–2002), die neben dem Medium Siebdruck, vor allem Schnitzkunstwerke herstellte. Freda Diesing war eine der ersten Studentinnen in der *Kitanmax School of Northwest Coast Indian Art* in 'Ksan. (vgl. McNair, Hoover & Neary 1984:181)

beliebte Geschenkgüter innerhalb der gegenwärtig wieder praktizierten *Potlatch*-Feste. Ebenso wurde westliche Kleidung im Siebdruckverfahren mit Nordwestküsten-Motiven bedruckt. (vgl. Stewart 1979:16)

Während die Abbildung von Wappen und anderer mythologischer Inhalte sowie die wesentlichen Gestaltungsprinzipien und die Farbführung der zweidimensionalen traditionellen Kunst großteils in den Siebdrucken erhalten blieb, eröffnete das Medium den KünstlerInnen zugleich die Möglichkeit des Experimentierens (vgl. Bolz & Peyer 1987:195; Stewart 1979:16). So wurden beispielsweise neue Darstellungsformen von mythologischen Wesen und Wappentieren eingeführt wie leere Flächen, geometrische Elemente oder eine naturalistische Formgebung und Veränderungen in der Farbführung. An Bedeutung gewann insbesondere der individuelle Ausdruck der KünstlerInnen und dementsprechend wichtig wurde auch ihre Signatur. (vgl. Stewart 1979:16) Inspiration fanden die KünstlerInnen vor allem in Tatauierungs-Vorlagen, welche in älteren Publikationen abgebildet waren oder in großflächigen zweidimensionalen Malereien, die nach Haida-Tradition an Hausfassaden, Innenraum-Trennwänden, Wandschirmen, Sitzbänken, Plankenbooten und auf Holztruhen angebracht wurden (vgl. Holm 1970:14; Shadbolt 2003:100).

### **Beispiele für Bill Reids Siebdrucke**

Während Reids erste Siebdrucke wenig innovativ sind und sich keiner großen Nachfrage erfreuten, dominierten jene Siebdrucke, welche Reid ab Anfang der 1970er-Jahre produzierte, den Markt der First-Nations-Kunst in British Columbia (vgl. Tippet 2004:194). Bill Reids Siebdrucke zeigen in der Regel Wappentiere oder mythologische Inhalte, wobei das Motiv jeweils in der Mitte des Blattes abgebildet ist (vgl. Duffek 1988b:281). Im Gegensatz zu KünstlerInnen der jüngeren Generationen – deren Siebdrucke oft in einer so komplexen Bildkomposition gestaltet sind, dass nur mehr schwer erkennbar ist, worum es sich bei den abgebildeten Motiven handelt – gestaltete Reid die meisten seiner Siebdrucke klar strukturiert und in einfacher Formgebung.

### **Haida-Hundshai (Haida Dogfish) (1973)**

Der Siebdruck *Haida-Hundshai* entstand im Jahr 1973 (Abb. 47) (vgl. House of the Spirit Bear [Online] o. J.) und wurde von Reid nach dem Vorbild einer Goldbrosche

gestaltet, welche er im Jahr zuvor erzeugt hatte (Abb. 48). Der Siebdruck zeigt das Abbild eines stilisierten Hundshais, der aus der Vogelperspektive dargestellt ist. Während der Kopf äußerst symmetrisch gestaltet ist, weist der Körper durch die ungleichmäßige Verteilung der Seitenflossen eine relativ asymmetrische Darstellungsweise auf. Auch die untere Schwanzflosse entspricht dieser Asymmetrie. Lediglich die durch den charakteristischen Röntgenblick sichtbaren Elemente wie der Kopf der Figur im Rauminnen des Bauchs entsprechen wieder ganz der Symmetrie und somit der traditionellen Gestaltungsweise. Der *Haida-Hundshai* steht ganz im Prinzip des *Horror vacui*, der Angst vor dem leeren Raum, welches Streum (1995:57) zu den originellsten Darstellungsformen der gesamten Nordwestküstenkunst zählt. Reid füllte die freien Flächen im *Haida-Hundshai* entsprechend dieser Gestaltungstradition mit Elementen wie Ovoiden, S-Formen oder U-Formen. Allerdings wandelte er in der gesamten Figur die traditionelle Formgebung der Ovoide in Kreise um (vgl. Stewart 1979:24).

In der traditionellen Haida-Gesellschaft war der Hundshai (*kaad*) (vgl. Boelscher 1989:141) ein hochrangiges Wappentier, sowohl innerhalb der Raben-, als auch innerhalb der Adler-*Moiety* (vgl. Shadbolt 1986:153; Bussel & Bartl 2001:o. S.). Er symbolisierte Widerstandskraft und Stärke und zierte viele historische Gebrauchsgegenstände, darunter auch zeremonielle Kleidung und Insignien (vgl. Stewart 1979:74). Stewart (1979:74) gibt an, dass der Hundshai aufgrund seiner charakteristischen Darstellungselemente einfach zu identifizieren ist. Typisch sind die nach oben hin langgezogene und gewölbte Kopfform sowie der große Mund, dessen Mundwinkeln nach unten zeigen. Weitere Merkmale sind spitze Zahnreihen, kleine Nasenlöcher, Kiemen an der Stirn sowie an den Seiten des Kopfes, runde Augen mit elliptischen, schmalen Pupillen und hervortretende Flossen (vgl. Stewart 1979:74; Bussel & Bartl 2001:o. S.). Reid wandte die meisten dieser Gestaltungsmerkmale beim *Haida-Hundshai* an, allerdings transformierte er, wie bereits erwähnt, die Augen in kreisförmige Elemente mit einer mondförmigen Sichel in ihrem Zentrum.

Der Hundshai war das Hauptwappen und zugleich Lieblingsmotiv von Bill Reids Großvater, Charles Gladstone, der diese Haispezies häufig in seinen Werken verwendete (vgl. Drew & Wilson 1980:250). Vorbild für den Siebdruck bzw. für die zuvor erzeugte Goldbrosche fand Reid auch in einem grafischen Werk von Charles Edenshaw. Die

Grafik zeigt einen Hundshai, in dessen Körperinneren eine Figur – dargestellt ist. Auch Reid platzierte eine Figur in den Bauch des *Haida-Hundshais* und zwar in Form eines frontalen Gesichts. Bei dem kleinen Kreis, den Reid in der Unterlippe der Figur anbrachte, könnte es sich um eine Lippenscheibe handeln. Demzufolge handle es sich um eine weibliche Figur. Möglicherweise wurde die Hundshai-Frau dargestellt, die bereits in Kapitel 6.1.3. erwähnt wurde. Es könnte sich bei der Figur aber auch um die Seele des Hundshais handeln.

Generell verleiht die teils asymmetrische Komposition des Hundshais dem Siebdruck eine gewisse Dynamik. So gelang es Reid, wie auch im folgenden Beispiel *Haida-Hundelachs* aus jener Starrheit auszubrechen, die in der traditionellen Haida-Kunst oft zum Vorschein kommt.

### **Haida-Hundelachs (*Haida Dog Salmon*) – SKAAGI (1974)**

*Haida-Hundelachs* – SKAAGI (Abb. 49) zählt zu Bill Reids erfolgreichsten Siebdrucken. Der Druck wurde 1974 von der kanadischen Regierung in Auftrag gegeben, um damit die für eine Seerechtskonferenz vorgesehene Präsentationsmappe zu zieren. Später wurde eine Kopie dieses Druckes seitenverkehrt und in vergrößertem Maßstab, nämlich als eine zehn Meter lange Wandmalerei, an der Fassade eines Geschäftsgebäudes in Vancouver angebracht (Abb. 50) (vgl. Duffek 1988b:281). Der Siebdruck zeigt die deutliche Kontur eines Lachses in Seitenansicht. Im Kopfbereich dient ein großes Ovoid als Auge, im Bauchbereich befindet sich eine kleine stark stilisierte kniende Figur und der hintere Bereich sowie die Schwanzflosse und die seitlichen Flossen sind mit anderen typischen Elementen der Nordwestküstenkunst gefüllt.

Nach Duffek (1988b:281) verlieh Reid der Figur eine „fließende Konturlinie“ und verzichtete – im Gegensatz zum vorhergehenden Beispiel und vielen anderen seiner Arbeiten – auf „überflüssige Füllsel“. Er schuf vielmehr eine dynamische und klare Bildkomposition, die sich teilweise von typischen traditionellen Gestaltungsprinzipien unterscheidet. So wird weder dem Prinzip einer frontalen und symmetrischen Gestaltungsweise nachgegangen, noch wird die Figurenkomposition des Hundelachses in eine vorgegebene Fläche gezwängt. Das Design ist vielmehr asymmetrisch und in sich geschlossen. Auch die Farbführung der Formlinie hat Reid zwischen einigen primären und sekundären Elementen vertauscht: nach traditionellem Regelsystem wäre die äußere

Formlinie beispielsweise in Schwarz gehalten. (vgl. Duffek 1988b:281) Ungewöhnlich ist laut Duffek (1988b:281) auch die „Verjüngung der Konturlinie in der unteren Ecke vom Kopf des kleinen Lebewesens im Körper des Lachses“. Im traditionellen Stil würde sich diese Linie bei Ovoiden symmetrisch verjüngen wie beim Ovoid-förmigen Auge des Lachses und bei den ineinander liegenden Ovoiden, die in der Schwanzflosse angebracht seien. Trotz dieser Abweichungen bewahrte Reid auch in diesem Beispiel traditionelle Züge. Einerseits durch die Formlinie, wenn auch in etwas abgeänderter Form, andererseits durch den charakteristischen Röntgenblick, also durch die Anordnung von Figuren und Elementen innerhalb der äußeren Konturlinien. Nach traditionellem Vorbild sind auch die im hinteren Fischleib platzierten fischgrätenähnlichen Formen gestaltet (vgl. Haberland 1979:279). Bill Reid verlieh dem Siebdruck den Eindruck, der Fisch sei in Bewegung. Der Aspekt von Bewegung ist laut Holm (1970:83) in der gesamten traditionellen Kunstform ein wichtiges Prinzip, welches durch das kurvenförmige Gestaltungsmuster hervorgebracht wird. Reid verstand es, dieses Prinzip im *Haida-Hundelachs* anzuwenden. Die Elemente innerhalb der Figur sind in einer schwungvollen Linienführung gestaltet. Insbesondere die im Profil dargestellte Figur im Bauch des Fisches verstärkt diesen Effekt von Bewegung. Sie richtet ihren Blick nach vorne – also in Richtung des Kopfes des Lachses. Es scheint so als würde sie den Fisch als Transportmöglichkeit benutzen. Im Zuge der Recherchen konnten Objekte ausfindig gemacht werden, die ebenfalls das Motiv des Lachses mit einer Figur in seinem Körperinneren zeigen. Als Beispiel dient hier eine Tlingit-Rassel aus dem 19. Jahrhundert (Abb. 51). Wyatt (1999:108) bezeichnet die Figur im Inneren des Lachses als den sogenannten *Spirit Driver*: „The man represents the spirit of all salmons, a spirit that never dies“ (Wyatt 1999:108). Der *Spirit Driver* – in diesem Sinn die Seele des Lachses – hat die Aufgabe den Lachs während seiner Reise zu begleiten und zu führen (vgl. Wyatt 1999:108).

In der traditionellen Haida-Gesellschaft stellte der Lachs wie auch bei den übrigen Nordwestküstenbewohnern einen zentralen Stellenwert dar. Er bildete den ökonomischen Schwerpunkt dieser Region. Er war die Hauptnahrungsquelle, spielte aber auch in der Mythologie und im zeremoniellen Leben eine wichtige Rolle (vgl. Gerber & Ammann 1997:23; Macnair, Hoover & Neary 1984:18). Lachse wurden als unsterbliche und menschliche Meeresbewohner angesehen. Sie lebten in einem Gemeinschaftshaus

am Meeresgrund des Pazifiks. Im Frühjahr kleideten sie sich in ihre Lachskleider und schwammen an die Küste und zu den Flüssen, wo sie sich den Menschen als Nahrung anboten (vgl. Gerber & Ammann 1997:23). Die ersten Lachse im neuen Jahr wurden im Zuge eines *Potlatch*-Festes begrüßt (vgl. Macnair, Hoover & Neary 1984:18). Nach dem Verzehr wurden die Überreste dieser ersten gefangenen Lachse in die Flüsse zurückgeworfen, wo sie sich nach Vorstellung der Haida wieder zu Meeresbewohnern in menschlicher Gestalt regenerieren konnten (vgl. Gerber & Amman 1997:24).

### 6.3.2. Mischtechnik

Folgende Illustration wurde mittels einer Technik hergestellt, die nicht genau zugeordnet werden konnte. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Druckgrafik.

#### **Buchillustrationen für *The Raven's Cry***

In den 1960er-Jahren produzierte Bill Reid eine Serie von Schwarz-Weiß-Illustrationen für die Publikation *The Raven's Cry*<sup>31</sup> von Christie Harris (vgl. Shadbolt 2003:40). Es handelt sich dabei um eine fikionalisierte Erzählung darüber, welche Auswirkungen die Ankunft der EuropäerInnen in *Haida-Gwaii* für dessen BewohnerInnen hatte. Insbesondere wird in dem Buch auf die Geschichte der Familie Edenshaw eingegangen (vgl. Shadbolt 2003:40; Canadian Museum of Civilization [Online] V). Aufgrund der Einbindung von Bill Reids Person, schuf die Autorin einen Bezug zur Gegenwart (vgl. Shadbolt 2003:40). Bill Reids Illustrationen gleichen Druckgrafiken. Tatsächlich erzeugte Reid diesen Effekt allerdings, indem er die Oberfläche von Negativ-Fotos, die mit einer *Photostat*-Kamera gemacht wurden, bearbeitete und auf diese Weise dem Schwarz-Weiß-Bild den Eindruck von unterschiedlichen Grautonabstufungen verlieh (vgl. Shadbolt 2003:40). Nach diesem Vorgang wurde die eigentliche Illustration vermutlich im Druckverfahren erzeugt.

Eine dieser Grafiken zeigt Bill Reid mit fünf seiner Haida-VorfahrInnen (Abb. 52). Die Gesamtform erinnert an ein Haus. Das Bild ist insgesamt in vier mehr oder weniger horizontale Ebenen gegliedert. Bill Reid, der an einem liegenden Wappenfahl arbeitet,

---

<sup>31</sup> Christie Harris 1966 *The Raven's Cry*, Toronto: McClelland & Stewart

stellt ein zentrales Bildelement der unteren Hälfte der Grafik dar. Der Wappenpfahl, der sich horizontal über das Bild erstreckt, ist der hellste Bildabschnitt. In Kontrast dazu grenzt ein schwarzer Streifen – als unterste Bildebene – an den Pfahl, auf welchem traditionelle Schnitzwerkzeuge in Weiß abgebildet sind. Die Bildebene oberhalb bzw. neben Reids Selbstbildnis zeigt fünf beinahe durchsichtig dargestellte Abbilder von Reids VorfahrInnen. Diese sind nahezu doppelt so groß, wie Reid selbst. Während die mittleren drei von ihnen frontal abgebildet sind, sind die zwei äußeren im Profil dargestellt. Bei letzteren handelt es sich möglicherweise um Frauen, da die hervorstehenden Lippen auf eine Lippenscheibe hinweisen. Nach Shadbolt (2003:40) stellt der Ahne im Bildzentrum – also hinter Bill Reid – Charles Edenshaw dar (vgl. Shadbolt 2003:40). Alle VorfahrInnen, mit der Ausnahme von Edenshaw, sind traditionell gekleidet (vgl. Shadbolt 2003:40). Der oberste Bildabschnitt zeigt eine Reihe von geschnitzten Pfählen, die teilweise von der Ahnengruppe bedeckt werden. Es wirkt, wie wenn Reid beim Schnitzen seinen Ahnen begegnen würde und diese seine Arbeit überwachen würden. Die Wappenpfähle im Hintergrund könnten auch als Wächter gedeutet werden. Shadbolt (2003:40) ist der Ansicht, dass diese Grafik für Bill Reids wachsende Verwurzelung mit der Haida-Kultur stehen soll.

### **6.3.3. Graphitzzeichnungen**

Bill Reid stellte eine Reihe von Graphitzzeichnungen her, die in den Publikationen *Haida Monumental Art* von George MacDonald (1995) und *The Raven Steals the Light* von Bill Reid und Robert Bringhurst (1996) veröffentlicht wurden. In stilistischer und technischer Hinsicht standen diese Grafiken sehr in Kontrast zu den Illustrationen in *The Raven's Cry*. Sie unterschieden sich zudem von seinen Siebdrucken und der traditionellen zweidimensionalen Oberflächengestaltung. (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] V; Shadbolt 2003:103,157)

#### **Buchillustrationen für *Haida Monumental Art* (1983)**

Im Jahr 1983 produzierte Bill Reid Graphitzzeichnungen für das Buch *Haida Monumental Art* von George MacDonald (1995). Es handelt sich dabei um Grafiken, die jeweils eine mythologische Figur darstellen (Abb. 53). Reid verlieh den Figuren in *Haida Monumental Art* einen plastischen Effekt, der sie beinahe reliefartig erscheinen lässt.

Verstärkt wird dieser Eindruck durch den eintönig dunkelgrauen Hintergrund, der die Figuren, die mit verschiedenen Grauabstufungen gestaltet sind, umrahmt (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] V; Shadbolt 2003:103,157).

### **Buchillustrationen für *The Raven Steals the Light* (1984)**

Reid entwickelte aus den Grafiken des Buches *Haida Monumental Art* eine weitere Serie von Graphitzzeichnungen, die jeweils den Inhalt eines mythologischen Haida-Mythos verbildlichen. Sowohl die Grafiken, als auch die dazugehörigen Mythen veröffentlichte Bill Reid gemeinsam mit dem kanadischen Dichter und Designer Robert Bringhurst erstmals im Jahr 1984 in *The Raven Steals the Light*. In diesem Buch kommt Reids bedeutende Position als Geschichtenerzähler und Poet gut zum Ausdruck. Reid und Bringhurst sammelten für *The Raven Steals the Light* zehn Mythen, die sie in Eigenversionen nacherzählten. (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] V) Als ursprüngliches Quellenmaterial dienten den Autoren – wie Claude Lévi-Strauss (1996:11–12) im Vorwort erklärt – detaillierte und komplexe Versionen der Mythen, die meist in der originalen Haida-Sprache von John Swanton aufgezeichnet wurden. Duffek (1988b:282) wiederum ist der Ansicht, dass Reid die Mythen im Jahr 1943, bei seinem Besuch in *Haida-Gwaii*, vom Geschichtenerzähler Henry Young, einem Haida-Ältesten aus Skidegate, gehört hatte. Möglicherweise verwendete Reid beide Quellen in *The Raven Steals the Light*. Im Wesentlichen wurde jenen Erzählungen Interesse entgegengebracht, deren universelle Botschaft aufgenommen und übertragen werden konnte und deren Bedeutung auch in der Gegenwart verständlich ist (vgl. Shadbolt 2003:121).

### **Die mythologische Figur des Raben**

Fünf der zehn Mythen in *The Raven Steals the Light* erzählen von der Figur des Raben *Yahl*. Der Rabe stellt an der gesamten Nordwestküste eine der auffälligsten, mächtigsten Figuren und am weitesten verbreiteten mythologischen Gestalten dar (vgl. Boelscher 1989:177; Bill Reid Foundation [Online] II). Auch in Reids künstlerischem Schaffen ist der Rabe ein häufig wiederkehrendes Thema (vgl. Duffek 1986:282). Einer der Gründe dafür könnte sein, dass Reid, wie auch seine Großmutter, der *Moiety* der Raben angehörte, nachdem er den Status als Haida beansprucht hatte.

Der Rabe *Yahl* repräsentiert den unberechenbaren und manipulativen Aspekt von Macht (vgl. Boelscher 1989:182). Seine Rolle als Verwandlungskünstler, Kulturheros, Schelm und Tricksterfigur zugleich wird in einer Reihe von Mythen thematisiert (vgl. Boelscher 1989:178,182; Reid 1988:156). Folgende Eigenschaften werden dem Raben *Yahl* zugeordnet: er spielt gerne Streiche, ist neugierig, habgierig, egoistisch, aber auch klug und humorvoll, zudem verspürt er das ständige Verlangen, sich in Dinge einzumischen (vgl. Bill Reid Foundation [Online] II; Reid 1988:156). So besteht seine primäre Rolle laut Martine Reid (1988:156) auch darin, Dinge zu verändern, nicht jedoch sie zu erschaffen. Beispielsweise befreite *Yahl* die Menschen aus einer Muschel, bestimmte die Ordnung des Kosmos, brachte den Menschen bei, ein gutes Leben zu führen (vgl. MacDonald 1996:7), befreite die Lachse sowie die Seen und Flüsse aus dem Biberhaus und machte sie auf diese Weise den Menschen und anderen Lebewesen als Nahrungsquelle zugänglich (vgl. Duffek 1988b:282). Marianne Boelscher beschreibt die Figur des Raben wie folgt:

The personified Raven is [...] quick with words and persuasive [...]. Through his deeds, he mediates between nature and culture, the human and the (super)natural world. His *liminality* [...] also makes him *marginal*, that is, a violator of commonly held boundaries and taboos. [...] These qualities, in turn, give him powers. They make him inadvertently creative and productive [...]. (Boelscher 1989:178)

### **The Raven Steals the Light (1984)**

Eine von Reids illustrierten Legenden im Buch *The Raven Steals the Light* erzählt davon, wie der Rabe das Licht stahl. Der Rabe kommt in dieser Erzählung klar als Verwandlungskünstler zum Ausdruck. Zudem zeigt sie, wie er mit List bestimmte Dinge erreicht.

Zum illustrierten Mythos:

BEFORE THERE WAS ANYTHING, before a great flood had covered the earth and receded, before the animals walked the earth or the trees covered the land or the birds flew between the trees, even before the fish and the whales and seals swam in the sea, an old man lived in a house on the bank of a river with his only child, a daughter. (Reid & Bringhurst 1996:19)

Zu dieser Zeit war die Welt von einer Dunkelheit umgeben, da der alte Mann das gesamte Licht des Universums in einer Kiste versteckt hatte. Der Rabe, der schon immer

existierte, erfuhr von dem Besitztum des alten Mannes. Er verwandelte sich in eine Tannennadel und ließ sich in dieser Gestalt in den Wasserkorb der wunderschönen Tochter des alten Mannes fallen. Da die junge Frau sehr durstig war, trank sie von dem Wasserkorb und auf diesem Weg gelangte der Rabe in ihren Körper. Daraufhin fiel sie in einen tiefen Schlaf, den der Rabe herbeigeführt hatte. Als sie wieder erwachte, war der Rabe in ihrem Bauch herangewachsen. Sie gebir einen Sohn, den Raben in Gestalt eines Jungen. Sein Großvater brachte seinem Enkelsohn viel Liebe und Zuneigung entgegen. Eines Tages entdeckte der Rabenjunge eine große Kiste, von der er vermutete, dass sich darin das Licht befand. Er bestand darauf, damit spielen zu dürfen. Die Kiste enthielt eine Anzahl von ineinandergestapelten kleineren Kisten. In der letzten winzigsten Kiste befand sich schließlich ein wunderschöner, leuchtender Ball. Da verwandelte sich der Junge wieder in seine ursprüngliche Gestalt und flog mit dem Licht davon. Im Himmel begegnete er jedoch dem Adler. Der Rabe floh und verlor dabei den leuchtenden Ball. Dieser zerbrach schließlich am gebirgigen Grund in zwei große und unzählige viele kleine Teile. So kam das Licht in die Welt und so entstanden Sonne, Mond und eine Vielzahl von Sternen. (vgl. Reid & Bringhurst 1996:19–24)

Bill Reids Graphitzeichnung *The Raven Steals the Light* (Abb. 54) zeigt die Frontalan-sicht eines traditionellen Plankenhauses. Die Bildkomposition erinnert an eine europäi-sche Krippendarstellung, welche Reid möglicherweise beeinflusst hatte. Die junge Frau kniet auf der linken Seite des Hauses. In ihrem Bauch krümmt sich der Rabe in Emb-ryostellung zusammen. Ihr gegenüber befindet sich – ebenfalls in kniender Haltung – der alte Mann. Auf seinem Schoß sitzt der Rabe als kleiner Junge. Während der Rabe im Bauch der Jungfrau zur Gänze die charakteristischen Merkmale eines Raben besitzt, trägt der Junge auf dem Schoß des Mannes sowohl menschliche Züge, als auch die ei-nes Raben. Alle drei Figuren sind in Profilansicht dargestellt und blicken jeweils zum Bildzentrum. Hier befinden sich – in stilisierter Form dargestellt – die ineinandergestapelten Kisten in quadratischer Formgebung. Das Licht stellte Reid durch Strahlen dar, die aus den Quadraten heraustreten. Über der Figurengruppe befindet sich nochmals der Rabe in seiner wahren Rabengestalt. Er ist in Profilansicht dargestellt und bildet das größte Element der Figurengruppe. Seine Flügel breiten sich über der gesam-ten Figurengruppe des unteren Bildelements aus. Im Schnabel des Raben befindet sich ein Kreis von welchem kleine gebogene Strahlen ausgehen, es ist das Licht, das er gera-

de gestohlen hat. Zwei menschenartige Gesichter, die wahrscheinlich Sonne und Mond symbolisieren, sind innerhalb des Licht-Kreises dargestellt. Alle Figuren sind mit charakteristischen Nordwestküsten-Elementen geschmückt, insbesondere der Rabe.

Ein besonderer Aspekt dieser Grafik ist, dass Reid die drei zentralen Begebenheiten des gesamten Mythos in einem Bild vereinte (vgl. Duffek 1988b:282). Zudem ist die, bereits oben erwähnte, plastische Wirkung der Grafik auffallend, obwohl die gesamte Darstellungsweise keine perspektivischen Züge zeigt. Reid imitierte die Maserung des Holzes an den Pfosten und am Balken des Plankenhauses und verlieh ihnen durch unterschiedliche Grauabstufungen den Eindruck von plastischer Tiefe. Insbesondere erzeugen die Flügel und der Kopf des überdimensionalen Raben den Eindruck eines geschnitzten Holzreliefs (vgl. Duffek 1988b:102). Duffek (1988b:282) zufolge hat sich Reid diese Technik im Zuge von Entwurfszeichnungen für die Gestaltung von Türen mit Flachrelief-Schnitzereien angeeignet. Dieser Zeichenstil kann laut Duffek „auch als Erweiterung plastischer zweidimensionaler Bilder angesehen werden“ (Duffek 1988b:282).

### 6.3.4. Abbildungen



Abb. 47: Bill Reid, *Haida-Hundshai* (*Haida Dogfish*), Siebdruck, 1973, in: Canadian Museum of Civilization [Online] IX



Abb. 48: Bill Reid, Brosche mit Hundshai-Motiv, 1972, Gold, 3,8 cm breit, 8 cm lang, in: Shadbolt 1986:154



Abb. 49: Bill Reid, *Haida-Hundelachs (Haida Dogsalmon)* – SKAAGI, Siebdruck, 1974, 50,5 cm x 65,3 cm, in: Duffek 1988b:281

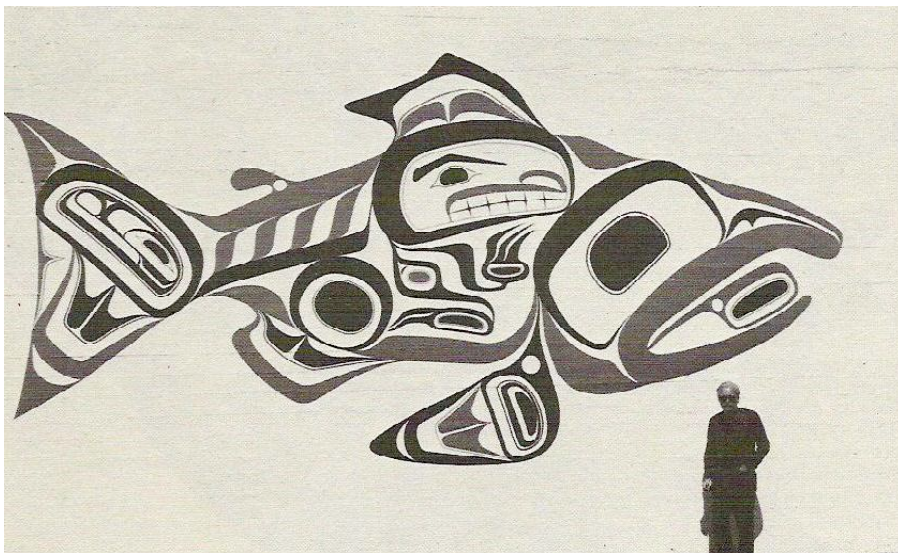


Abb. 50: Bill Reid vor seinem Wandgemälde *Haida-Hundelachs* – SKAAGI auf einem Geschäftsgebäude in Vancouver, in: Stewart 1979:72



**Abb. 51: Tlingit-Lachs-Rassel, Entstehung des Lachses: ca. 1880, Entstehung der inneren Figur ca. 1840, Eiche bemalt, in: Brown 1998:125**

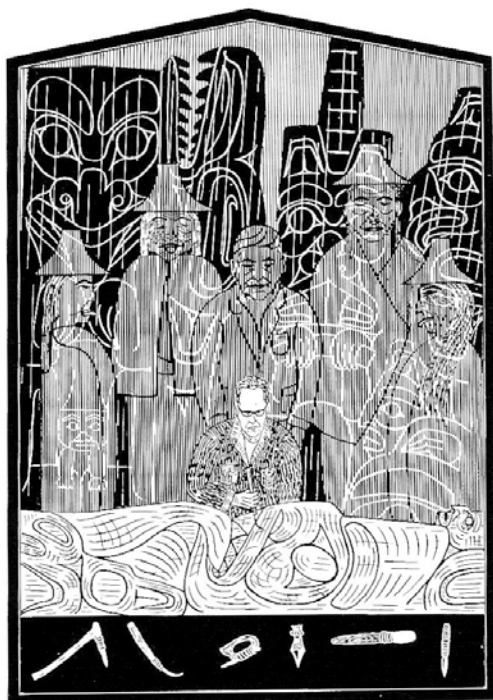


Abb. 52: Bill Reid, Illustration für *The Raven's Cry*, in: Shadbolt 2003:40



Abb. 53: Bill Reid, Grafiken aus *Haida Monumental Art*, Graphit, in: MacDonald 1995:59,101



Abb. 54: Bill Reid, *The Raven Steals the Light*, 1984, Graphit, in: Reid & Bringhurst 1996:18

## 6.4. Monumentalkunst

Northwest Coast art reached the limits of its expressiveness in the conventions that developed over the centuries [...] Now I've got enthusiastic about breaking the conventions. (Bill Reid zitiert in Duffek 1986:52)

Die Monumentalobjekte von Bill Reid kennzeichnen die späte Periode seines bildnerischen Schaffens. Wie aus dem einführenden Zitat des Künstlers zu entnehmen ist, zeugen sie von großer Innovation. In erster Linie entstanden Bill Reids Monumentalwerke nach dem Vorbild seiner Miniatur-, Gold- und Silberschmiedekunstwerke (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] III). Reid knüpfte demnach an seine alten Ideen und Konzepte an (vgl. Tippet 2004:233). Maria Tippet bekräftigt jedoch:

Bill's realization that scaled-up versions of old work could have a large impact now spurred him on to produce some of his most memorable work. (Tippet 2004:233–234)

Aufgrund seiner Parkinsonerkrankung war Bill Reid daran gebunden, für die technische Herstellung seiner Monumentalwerke Assistenten anzustellen. Häufig waren bis zu neun Assistenten an einem Großprojekt beteiligt (vgl. Tippet 2004:258). Reid selbst war für Konzept und Ideenfindung zuständig und führte vor allem Regie. Dies entspricht der Schnitztradition der Nordwestküste. Beispielsweise waren bei der Herstellung eines Wappenpfahls neben dem Schnitzmeister immer eine Anzahl von Helfern beteiligt. Durch das Kopieren des Stils ihres Meisters konnten die Helfer das Handwerk des Schnitzens erlernen. (vgl. Duffek 1986:7)

### 6.4.1. Holzarbeiten

In der Monumentalskulptur kommt das Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Innovation, welches Reid in vielen seiner Arbeiten erzeugte, besonders gut zum Ausdruck. Die Beispiele sind so gewählt, dass zwei für Reids Holzskulpturen stehen, in denen der Künstler in der traditionellen Gestaltungsweise und Formgebung der Haida verhaftet bleibt, und zwei, die einen radikalen Bruch mit der Haida-Kunsttradition aufweisen.

#### 6.4.1.1. Wappenpfähle

Bill Reid war im Jahr 1957 das erste Mal an der Herstellung eines traditionellen Haida-Wappenpfahls beteiligt. Insbesondere die Projektleitung bei der Nachkonstruktion des Haida-Dorfes (1958–1962) für die *University of British Columbia*, ermöglichte es ihm schließlich grundlegende Erfahrungen in der monumentalen Schnitzkunst zu sammeln (vgl. Kapitel 2.4.). In den Jahren von 1976 bis 1978 schnitzte Reid schließlich aus Eigeninitiative einen Wappenpfahl für Skidegate.

#### Traditionelle Wappenpfähle der Haida

Die Wappenpfähle<sup>32</sup> der Haida können in drei Hauptkategorien unterteilt werden: in Hausfront-, Erinnerungs- und Grabpfähle (Abb. 55). Hausfrontpfähle wurden zentral an den Vorderseiten der Plankenhäuser angebracht. Sie repräsentierten Identität, Reichtum und den sozialen Status der Familie eines *Chiefs*. Somit verdeutlichten sie Territorialansprüche. Erinnerungspfähle wurden in geringer Entfernung von den Häusern aufgestellt. Sie wurden in den Jahren nach dem Tod eines bedeutenden *Chiefs* von dessen Nachfolger in Auftrag gegeben. Neben dem Familienwappen wurden mit ihnen oft wichtige Begebenheiten oder Taten des Verstorbenen visualisiert. Grabpfähle waren – im Gegensatz zu den ersteren beiden Kategorien – nicht ausgehöhlte Stämme. Lediglich am oberen Ende des Grabpfahls wurde eine Aushöhlung vorgenommen. An dieser Stelle konnte eine Sargkiste befestigt werden, in der die sterblichen Überreste einer hochrangigen Person verwahrt wurden. Dies geschah ein Jahr nach dem Tod. Zuvor bewahrte man die Leiche im sogenannten Totenhaus auf. Weiters wurden neben den bereits erwähnten Wappenpfählen kleinere Pfähle angefertigt, die sogenannten Hauspfosten. Sie waren im Hausinnenraum – meist als Stützkonstruktionen – angebracht. (vgl. Gerber & Amman 1997:84–85) Marius Barbeau (1930) befasste sich als einer der ersten AnthropologInnen mit dem historischen Kontext, in den die Wappenpfähle der Nordwestküste eingebettet waren. Barbeau (1930:260) berichtete, dass die Zeitspanne von der Herstellung bis zum Aufbau eines Wappenpfahls oft mehrere Jahre betrug. Nach dem Fällen des

---

<sup>32</sup> Wappenpfähle werden in der deutschen Literatur häufig als Totempfähle und in der englischen Literatur als *totem poles* bezeichnet. Da es sich bei den dargestellten Wesen im eigentlichen Sinn nicht um Totems sondern um Familienwappen handelt, wurde in dieser Arbeit die Bezeichnung „Wappenpfahl“ übernommen (vgl. Kapitel 3.2.2.).

Baumes wurden die Äste entfernt und der Stamm an einer Seite ausgehöhlt. So wurde das Gewicht um ein Vielfaches verringert und der Pfahl wurde widerstandsfähiger gegen Fäulnis. Dieser Vorgang wurde möglichst nahe am Wasser vollzogen, um den Transport des Stammes zu erleichtern. Die detaillierte Schnitzarbeit wurde an nahe jener Stelle ausgeführt, an der der Pfahl später aufgestellt wurde. (Gerber & Amman 1997:85)

Nach Marius Barbeau (1930:262) erreichte die Monumentalkunst der Nordwestküste ihre eigentliche Blüte erst nach 1830, da hier eine starke Veränderung in der Technologie eintrat. Jene Pfähle, die im 20. Jahrhundert in die Museen von Victoria und Vancouver gebracht wurden, stammen alle aus der Zeit zwischen 1830 und 1880. Sie unterliegen alle demselben hoch entwickelten Regelsystem (vgl. Barbeau 1930:271). Barbeau (1930:271) vermutete, dass sie alle von derselben Gruppe von Schnitzern angefertigt wurden. MacDonald (1996:13) gibt an, dass die ältesten erhaltenen Pfähle der Haida aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert stammen. Es handelt sich dabei um Grabpfosten von Schamanen, die hauptsächlich menschliche Figuren repräsentieren. Traditionelle Materialien für Werkzeuge wurden wie beim Ellbogenquerbeil durch Klingen aus Eisen ersetzt (vgl. Gerber & Ammann 1997:83). Zusätzlich wurden moderne europäische Werkzeuge zu begehrten Handelsobjekten, da sie den Schnitzern die Arbeitsprozesse an den bis zu 18 Meter hohen Pfählen um ein Vielfaches erleichterten (vgl. Barbeau 1930:262; Gerber & Ammann 1997:83).

### **Bill Reids Wappenpfahl für Skidegate (1978)**

In den Jahren zwischen 1976 und 1978 schuf Bill Reid einen über 17 Meter hohen Hausfrontpfahl für Skidegate, jenem Haida-Dorf, in dem seine Mutter ihre Kindheit verbracht hatte (Abb. 56) (vgl. Duffek 1986:20; Shadbolt 1986:130; Tippet 2004:208). Dieser Pfahl war seit über hundert Jahren der erste, der in Skidegate errichtet wurde. Reid wollte mit der Errichtung dieses Wappenpfahls für seine VorfahrInnen ein Denkmal setzen (vgl. Duffek 1986:20). Die Haida-Dorfbewohner lehnten Reids Vorhaben anfänglich ab. Er erhielt anfangs auch keine arbeitstechnische Unterstützung von Haida-Künstlern. Nachdem Reid die erste Zeit alleine am Pfahl gearbeitet hatte, bekam er die letzten fünf Monate Unterstützung vom Nuu-chah-nulth-Künstler Joe David sowie von den Haida-Künstlern Robert Davidson, Gerry Marks (1949–), Gary Edenshaw und

Clayton Gladstone (1961–) (vgl. Duffek 1986:20; Tippet 2004:210). Das Aufstellen des fertigen Pfahls wurde hingegen von großen Feierlichkeiten mit traditionellen Tänzen, Gesängen und einer *Potlatch*-Zeremonie begleitet. (vgl. Duffek 1986:20; Hager [Online] 1998; Shadbolt 1986:54–56) Als Dank für die Herstellung des Pfahls wurde Reid mit einem zeremoniellen *Button-blanket*<sup>33</sup> beschenkt – eine hohe Ehre für den Künstler (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] III).

Bei Bill Reids Wappenpfahl handelt es sich um einen klassischen Hausfrontpfahl (vgl. Shadbolt 1986:130). Reid nahm hier jene Wesen auf, die sich in seinem Gesamtschaffen immer wiederholen. Es sind dies von unten nach oben: der Bär gemeinsam mit der Bärenmutter und ihren zwei Jungen (Abb. 57), der Rabe, der Frosch, *Nanasimgit* und seine Frau, der Schwertwal, der Hundshai und am oberen Ende – zwischen der Schwanzflosse des Hundshais – drei Wächterfiguren, von denen jeder in eine andere Richtung sieht (Abb. 58) (vgl. Duffek 1986:20; Shadbolt 2003:130). Der Rabe, der Bär, der Schwertwal und der Hundshai bilden die vier Hauptkomponenten der Komposition, während zweitrangige Elemente wie der Frosch und menschenähnliche Gesichter sowie Figuren wie *Nanasimgit* und seine Frau, nach traditionellem Prinzip zwischen Ohren, Rückenflossen, Knien oder teils in den Mündern der Hauptfiguren platziert wurden (vgl. Shadbolt 2003:130). Mit der Aufnahme von Tiergestalten als Primärelemente sowie menschlichen Figuren als Hintergrundmotive, setzte Reid den traditionellen Weg der Gestaltung von Wappenpfählen fort. Auch jene Elemente, die im rechten Winkel vom Pfahl weg stehen, wie in diesem Beispiel die Rückenflossen der Meeresbewohner, wurden bei den traditionellen Pfählen in derselben Weise angebracht (vgl. Gerber & Amman 1997:84). Obwohl Reid die traditionelle Gestaltungsweise beibehielt kommt in den dargestellten Wesen dennoch Reids persönlicher Stil zum Vorschein (vgl. Duffek 1986:30).

Zur mythologischen Figur von *Nanasimgit* und seiner Frau: der junge Jäger *Nanasimgit* hatte eine wunderschöne Frau. Gemeinsam mit seiner Großmutter lebten sie in einem

---

<sup>33</sup> *Button-blankets* sind zeremonielle Umhänge, die traditionelle Motive zeigen, die auch mit Perlmutterknöpfen verziert sind. Sie wurden in dieser Form erst nach dem Kontakt mit EuropäerInnen hergestellt und zählen heute zum beliebtesten zeitgenössischen Festgewand (vgl. MacDonald 1996:19).

großen Plankenhaus am Rande einer Haida-Siedlung. Seine Mutter war verschwunden, seine Onkel waren verstorben und niemand wusste, wer sein Vater war. Eines Tages wurde die Frau von *Nanasimgit* – beim Waschen eines Seeotterfells – von einem Schwertwal entführt. *Nanasimgit* wollte sie retten. Er tauchte hinunter zum Meeresgrund, wo er einer Spur folgte. Mit Hilfe von vier Gänsen und einem Reiher, denen er zuvor in ihrer Not geholfen hatte, gelang es ihm seine Frau ausfindig zu machen. Sie wurde im Haus des Schwertwals festgehalten. Ihr Entführer wollte sie gegen ihren Willen heiraten, sobald sie eine Rückenflosse hatte. Diese sollte ein Sklave des Schwertwals aus einem Stück Holz schnitzen. Der Sklave half *Nanasimgit* jedoch seine Frau zu befreien. (vgl. Reid & Bringhurst 1996:77–82)

Ein wesentlicher Aspekt, der Reids Wappenpahl von historischen Pfählen unterscheidet, ist seine Funktion. Im traditionellen Kontext würden die Hauptfiguren eines Pfahls die Wappen seines Besitzers visualisieren. Reid setzte die vier Hauptcharaktere seines Pfahls hingegen als Weltsymbole ein. So verkörpert der Bär die Erde bzw. das Land, der Rabe symbolisiert die Luft, der Schwertwal und der Hundshai stehen für das Wasser. (vgl. Shadbolt 2003:130) Diese drei Elemente sind allerdings auch in der Kosmologie der Haida verankert, nach welcher das Universum in drei Teile oder Welten eingeteilt wird (vgl. MacDonald 1995:6). So kann Reids Wappenpahl – obwohl er seine ursprüngliche Funktion im Wesentlichen verloren hat – dennoch als Repräsentationsform für die gesamte Haida-Gesellschaft angesehen werden.

Reids Wappenpahl wurde vor dem *Band Council Administration Building* in Skidegate aufgestellt (vgl. Shadbolt 2003:54). Das Gebäude entspricht der traditionellen Konstruktion eines Haida-Plankenhauses und stellt so ein authentisches Umfeld für den Wappenpahl dar. Auch sind moderne Elemente in die Baukonstruktion des Hauses integriert. Die Vorderseite des Hauses – an welcher der Hausfrontpahl aufgestellt wurde – ist beispielsweise mit großflächigen Glasscheiben ausgestattet (vgl. Hager [Online] 1998). Die Verbindung zwischen Altem und Neuen setzt sich demnach auch im Gebäude fort.

#### 6.4.1.2. Plankenboote

Bill Reid zeigte sich sehr beeindruckt von den meerestüchtigen Plankenbooten der Haida, von denen er annahm, dass sie die Schlüsselrolle in der Entwicklung der Nordwestküstenkunst spielten (vgl. Shadbolt 2003:112; Canadian Museum of Civilization [Online] VIII). So stellte er den Vergleich auf: „Western art starts with the figure – west coast Indian art starts with the boat“ (Bill Reid zitiert in Shadbolt 2003:112). Reid betrachtete Haida-Plankenboote als Objekte, in denen funktionelle Perfektion und Ästhetik ineinander verschmelzen (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] VIII). So erklärte er:

[...] the dialogue between the material and the maker has never been closer than in the making of a canoe because the canoe retains its own independence, a control of its own shape [...] What you end up with is essentially a one-plank boat involving multi-curves that are achieved through seeking strength and dimension, and through the procedure of steaming. And you incorporate design elements which you couldn't have predetermined because of the will of wood. (Reid zitiert in Shadbolt 2003:112)

Reids Großvater, Charles Gladstone, war Spezialist im Bau von Plankenbooten, was seinen Enkel sehr inspiriert haben muss. Besonders fasziniert zeigte sich Reid auch von einem 17 Meter langen Plankenboot, das im *National Museum of Man* (heute: *Canadian Museum of Civilization*) in Ottawa ausgestellt wurde. Gebaut wurde das Plankenboot von Robert Davidsons Großvater und seinem Großonkel, Alfred und Robert Davidson Sr., in Masset. Das Boot wurde für die Weltmesse *Alaska-Yukon-Pacific Exposition* in Auftrag gegeben, die im Jahr 1909 stattfand. Das gemalte Design des Bootes stammt von Charles Edenshaw. (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] VIII; Canadian Museum of Civilization [Online] XIV; MacDonald 1996:134; Shadbolt 2003:112) MacDonald (1996:134) zufolge, handelt es sich dabei um das einzig erhaltene historische Kriegsboot der Haida.

#### Plankenboote im traditionellen Kontext

Für die Haida war das Plankenboot nicht nur Transportmittel, sondern hatte eine weit- aus größere Bedeutung. Die Plankenboote waren Träger sozialer Interaktionen und Zeremonien, die den eigentlichen Kern der Haida-Kultur bildeten (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] VIII). Vor der Kontaktperiode war die Kunst des Plankenbootbaus ein wichtiger und profitabler Beruf für die Haida. Ihre Plankenboote waren an der

gesamten Nordwestküste sehr begehrt. Demnach stellten sie ein beliebtes Tauschmittel im Handel mit anderen Ethnien dar und wurden dementsprechend hoch bezahlt. (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] VIII; MacDonald 1996:131) Die Plankenboote der Haida waren Einbäume. Sie wurden aus einem einzigen Baumstamm der Rotzeder hergestellt. Um der Bordwand ihre charakteristische Formgebung zu verleihen wurden sie mit heißem Wasser gefüllt, welches wiederum mit heißen Steinen erhitzt wurde. Bug und Heck bestanden aus aufgesetzten Holzstücken. Diese liefen jeweils an den Enden spitz zusammen. Abschließend wurden sie mit zweidimensionalen Wappendesigns verziert. Die Größe der Plankenboote reichte von Einmannbooten bis zu großen Lasten- oder Kriegsbooten. Letztere waren schmaler und schneller als die Lastenboote. (vgl. Feest & Janata 1989; Krammler 2000:280–281) Ab dem späten 18. Jahrhundert statteten die Spezialisten für den Bau von Plankenbooten ihre größten Boote – nach europäischem Vorbild – mit zwei oder drei Segelmasten aus. So waren sie schneller und einfacher zu manövrieren. (vgl. MacDonald 1996:131) Seit der Einführung von Motorbooten im frühen 20. Jahrhundert verloren traditionelle Plankenboote in *Haida-Gwaii* an Bedeutung. Häufig wurden sie der Verrottung überlassen und teilweise sogar verbrannt. (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] VIII)

### **Bill Reids Plankenboote (1982–1986)**

Den Anstoß ein eigenes Plankenboot zu bauen bekam Bill Reid 1982, als er beauftragt wurde, für die Expo 1986 in Vancouver ein Boot im traditionellen Haida-Stil anzufertigen. Die technische Kunstfertigkeit des Plankenbootsbaus wurde zu diesem Zeitpunkt nicht mehr praktiziert. Aus diesem Grund musste Reid vorerst in alten Büchern recherchieren und die wenigen erhaltenen historischen Plankenboote aus Museumssammlungen studieren. Um praktische Erfahrung zu sammeln, fertigte Reid vorerst ein 2,5 Meter langes Modell an. Es handelt sich dabei um die Nachkonstruktion eines doppelt so großen Haida-Plankenbootes aus der Sammlung des *UBC Museum of Anthropology* in Vancouver. 1985 folgte der Bau eines 7.5 Meter langen Plankenbootes, welches im Oktober desselben Jahres im *False Creek* in Vancouver – mit positivem Ergebnis – auf seine Tauglichkeit geprüft wurde. (vgl. Duffek 1986:24; Canadian Museum of Civilization [Online] VIII) Parallel dazu begann Reid mit der Schnitzarbeit an einem dritten Plankenboot – einem 15 Meter langen und ozeantauglichen Kriegsboot. Reid bemalte Bug und Heck des Bootes mit einem Schwertwal-Design, weshalb er das Plan-

kenboot *Lootaas* (*Wave Eater*) nannte (Abb. 59). *Lootaas* ist jenes Plankenboot, das anlässlich des achtzigsten Geburtstags von Claude Lévi-Strauss die Seine entlang gerudert wurde (vgl. Kapitel 2.4.). Das Boot wurde in Skidegate gebaut. Im April 1986 wurde dort auch die erste Probefahrt durchgeführt. Nach seiner Zurschaustellung bei der Weltmesse, der Expo 1986, in Vancouver wurde *Lootaas* am 11. Juli 1987 zurück nach Skidegate gerudert. Es war damit das erste Plankenboot, das seit über hundert Jahren in Skidegate

angelegt hatte. Die Ankunft des Bootes wurde von zahlreichen Haida, *Chiefs* unterschiedlichster Ethnien der Nordwestküste sowie Politikern und Medien begrüßt und durch ein großes abendliches *Potlatch*-Fest gefeiert. (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] XI; Canadian Museum of Civilization [Online] XII) Das Ölgemälde *Arrival of Lootas in Skidegate* des kanadischen Künstlers Gordon Miller hielt den Moment der Ankunft fest (Abb. 60). Die linke Hälfte des Bildes zeigt den Strand von Skidegate mit einer großen Menschenmasse, die den Ankommenden zujubelt. Ihnen gegenüber – halb im Wasser – befindet sich das riesige Plankenboot *Lootaas*. Von dessen Bug begrüßt Reid, der einen traditionellen *Button blanket* trägt, die Wartenden (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] XI). Im Boot hinter Reid strecken die RuderInnen, mit Stolz erfüllt, ihre Paddel in die Höhe. Die Verschmelzung zwischen der Haida-Tradition und modernen westlichen Aspekten, kommt in diesem Bild vor allem anhand der Kleidung der Anwesenden klar zum Ausdruck.

#### 6.4.1.3. Holzskulpturen

##### **The Raven and the First Men (1980)**

In the world today, there is a commonly held belief that, thousands of years ago, as the world today counts time, Mongolian nomads crossed a land bridge to enter the western hemisphere, and became the people now known as the American Indians. The truth, of course, is that the Raven found our forefathers in a clamshell on the beach at Naikun. At his bidding, they entered a world peopled by birds, beasts and creatures of great power and stature, and, with them, gave rise to the powerful families and their way of life. (Reid 1975:7)

Die freistehende Zedernskulptur *The Raven and the First Men* verkörpert jenen Moment des Entstehungsmythos der Haida, in welchem der Rabe *Yahl* die ersten Menschen aus einer riesigen Klammmuschel befreit, die er am Strand von Naikun gefunden hatte

(Abb. 61) (vgl. Reid & Bringhurst 1996:33). Die Skulptur wurde am 1. April 1980 im *UBC Museum of Anthropology* in Vancouver das erste Mal der Öffentlichkeit präsentiert, wo sie bis heute einen festen Bestandteil der Dauerausstellung der Museumsammlung darstellt. *The Raven and the First Men* stellt bis heute eines der bedeutendsten Werke von Bill Reid dar. In Auftrag gegeben wurde sie von den Kunstliebhabern Walter und Marianne Koerner für das *UBC Museum of Anthropology*. (vgl. Bill Reid Foundation [Online] II; Shadbolt 2003:53) Walter Koerner zählt zu jenen Kunstförderern, die Bill Reid jahrelang tatkräftig unterstützten (vgl. Kapitel 2.4.) (vgl. Tippet 2004:190–192). Für *The Raven and the First Man* wurden beispielsweise 125.000 kanadische Dollar bezahlt (vgl. Tippet 2004:220). Das monumentale Werk entstand aus dem Vorbild der winzigen Buchsbaumfigur *The Raven Discovering Mankind in a Clamshell*, die Bill Reid 1970 geschnitzt hatte (Abb. 62 & 34). Komposition und Darstellungsweise beider Objekte gleichen einander in exakter Weise. Reid nennt als Hauptunterschied zwischen der monumentalen und der Miniaturversion, dass „it [The Raven and the First Men] will be looking down at you instead of you looking down at it“ (Bill Reid zitiert in Duffek 1986:44). Während die Miniaturskulptur den Entstehungsmythos der Haida in nur sieben Zentimetern zusammenfasst, weist die Monumentalskulptur eine Höhe von beinahe zwei Metern auf (vgl. Duffek 1986:140; Tippet 2004:205).

Reids Assistenten arbeiteten – unter Koordination von Bill Reid – zwei Jahre lang bis zur Fertigstellung der Zedernskulptur (vgl. Bill Reid Foundation [Online] II).<sup>34</sup> Einer der Mitwirkenden war der kanadische Bildhauer George Norris aus Vancouver, der ein Gipsmodell im Maßstab von 1:3 erzeugte. Somit konnten die Dimensionen des Originalobjektes eingeschätzt werden (vgl. Bill Reid Foundation [Online] II; Cross & Brown [Online] II; Duffek 1986:21). Der Holzblock, aus welchem die Originalskulptur geschnitzt wurde, bestand aus 106 zusammengeleimten Holzbalken der Gelbzeder, und wog insgesamt viereinhalb Tonnen. Das eigentliche Team von Schnitzern bildeten Gary Edenshaw, George Rammell, Jim Hart und Reg Davidson. Jeder einzelne Künstler setzte seine Schnitzfähigkeiten an verschiedenen Abschnitten der Skulptur ein. (vgl. Cross

---

<sup>34</sup> Der detaillierte Herstellungsprozess der Zedernskulptur wird in der Website *The Raven and the First Men: From Conception to Completion* von Anne Cross und Pam Brown [Online] I) aufgezeigt.

& Brown [Online] III; Duffek 1986:21) Während George Rammell die Menschengestalten ausarbeitete, waren für das Finish der Oberflächenstruktur großteils Reid selbst sowie Jim Hart und Reg Davidson zuständig (vgl. Bill Reid Foundation [Online] II; Cross & Brown [Online] III; Tippet 2004:225). Der kanadische Architekt Arthur Erickson, der das *UBC Museum of Anthropology* geplant hatte, wurde von Walter Koerner beauftragt, einen entsprechenden Ausstellungsplatz für die Skulptur zu entwerfen (vgl. Bill Reid Foundation [Online] II; Cross & Brown [Online] IV). Die Skulptur wurde auf einem runden Sockel installiert, dessen Oberfläche mit Sand gefüllt wurde. Über der Skulptur befindet sich eine Glaskuppel, sodass die Skulptur von oben mit Tageslicht beleuchtet wird. Am 1. April 1980 wurde *The Raven and the First Men* von Prinz Charles persönlich enthüllt und eingeweiht (vgl. Cross & Brown [Online] VI), während die Haida und andere Vertreter der First Nations der Nordwestküste am 5. Juni 1980, zu Ehren der Skulptur ein Fest feierten (vgl. Cross & Brown [Online] VII).

Die Zedernskulptur zeigt einen riesigen Raben, der sich auf einer beinahe ebenso großen Muschel festkrallt. Sein Kopf, die Flügel und der Schwanz erscheinen überdimensional groß. Den Kopf hält der Rabe in leichter Schrägstellung. Die großen Augen des Raben sind nach traditionellem Haida-Stil gestaltet. Ebenso sind die breiten Flügel des Raben, die sich asymmetrisch über der Muschel ausbreiten, mit traditionellen zweidimensionalen Ornamenten geschmückt. Auch auf dem Ende seines Schwanzes ist ein stilisiertes menschenartiges Gesicht mit schnabelförmiger Nase abgebildet (Abb. 63) – ein typisches Haida-Motiv. Das Federkleid des Raben weist schuppenförmige Elemente auf, die in exakter Weise nebeneinander angeordnet sind. In der halb geöffneten Muschel befinden sich Menschen, die sich mit Händen und Füßen an den geöffneten Muschelrändern festklammern. Sie erwecken den Anschein, als wollten sie – teils kopfüber, teils mit den Füßen voran – aus der Muschel heraus kriechen. Die Köpfe der menschlichen Wesen sind, wie beim Raben – nach dem traditionellen Gestaltungsprinzip der Haida – verhältnismäßig groß gestaltet (Abb. 64). Hände und Füße wirken naturalistisch. Auffällig ist die sorgfältige Ausarbeitung der stilisierten Gesichter und der feinen, strichförmigen Haare. Die Menschen sind nackt und ihre Körper sind proportional relativ klein. Deshalb gleichen die Figuren der Gestalt von Kindern. Zugleich erscheinen sie aber – vor allem aufgrund ihrer harten Gesichtszüge – wie Erwachsene.

(vgl. Duffek 1986:44) Bill Reid sagte, dass er den menschlichen Figuren eine viel größere Individualität, einen naturalistischeren anatomischen Körperbau sowie viel mehr Bewegung verliehen hat, wie das in frühen Haida-Schnitzereien der Fall war (Bill Reid in Cross & Brown [Online] VIII).

Reid setzte mit *The Raven and the First Men* einen radikalen Bruch mit alten Traditionen. So ein Zitat des Künstlers:

When you see it [The Raven and the First Men] in its' large scale, ... there's an awful lot more of gesture and motion and so on ... the beautiful, contained anticipation of action which is characteristic of the good Haida art of the past has been sort of released to some extent. People are actually doing something, moving around, which is really very much a European concept of sculpture ... there's been this attempt to simulate life, to capture a dynamic moment in sculpture. (Bill Reid zitiert in Cross & Brown [Online] V)

Auch Martine Reid (1988:155) bekräftigt den europäischen Einfluss der Komposition: eine ähnliche Darstellungsweise wurde in der Vergangenheit nie angewendet oder auch nur versucht. Das Hauptmerkmal der Skulptur ist ihre Dynamik. Sie wird einerseits von der Haltung des Raben bestimmt, andererseits von der Aktivität und der Bewegung, die von den Figuren im Inneren der Muschel ausgeht (vgl. Reid 1988:155). Als dreidimensionale und freistehende Figurengruppe ist die Figur völlig von der Haida-Kunsttradition und somit auch von den traditionellen bildhauerischen Vorschriften losgelöst. Die Figuren können sich frei entfalten und werden nicht in eine vorgegebene Form gezwängt. So wird das Gestaltungsprinzip der Eingrenzung oder Einschließung völlig außer Acht gelassen. Die Komposition der Skulptur zeugt vielmehr von einer fortwährenden Bewegung: sie windet sich um sich selbst und kann von allen Seiten und Winkeln betrachtet werden. Wäre der mythologische Kontext der Skulptur nicht bekannt, würden lediglich jene Körperteile, die mit Haida-Motiven geschmückt sind, also die Flügel, der Schwanz sowie die Augen des Raben, und die stilisierten Gesichter der Menschen darauf hinweisen, welchem kulturellen Kontext das Kunstwerk entspringt. (vgl. Shadbolt 2003:141)

Duffek (1986:44) vertritt die Ansicht, dass Reid mit *The Raven and the First Men* die Haida-Mythologie erfolgreich ins 20. Jahrhundert übertragen hat. Nach Martine Reid

(1988:155) spricht die Skulptur neben ihrem mythologischen Inhalt gleichzeitig auch ein universelles Thema an:

Bill Reids Werk evoziert den außerordentlichen Moment der Trennung des Menschen vom Kosmos. [...] Mythos und Realität, Vergangenheit und Gegenwart sind in diesem Werk vereint. (Reid 1988:156)

Auch Charles Edenshaw griff den Ursprungsmythos der Haida in einigen Argillitobjekten auf, die Reid in gewisser Weise in der Interpretation des Mythos beeinflusst haben könnten. Bei *The Raven and the First Men* sowie *The Raven Discovering Mankind in a Clamshell* wählte Reid jedoch ein völlig eigenes und neues Konzept der Darstellungsweise, wodurch es ihm gelang, den Kunstobjekten einen erzählerischen Ausdruck zu verleihen. (vgl. Duffek 1986:44; Shadbolt 2003:140)

Shadbolt (2003:140) erkennt in Reids Visualisierung des Mythos eine humoristische Darstellungsweise, die sich vor allem in der Überdimensionalität des Raben ausdrückt. Die um ein vielfaches kleiner dargestellten Menschenfiguren werden hingegen regelrecht in den Schatten des Raben gestellt (vgl. Duffek 1986:44). Reid verstand es auch diese humorvolle Unterstreichungen in der literarischen Erzählung des Mythos – der in der Mythensammlung *The Raven Steals the Light* (s. o.) festgehalten wird – umzusetzen:

[...] it wasn't long before one and then another of the little shell-dwellers timidly emerged. Some of them immediately scurried back when they saw the immensity of the sea and the sky, and the overwhelming blackness of the Raven. But eventually curiosity overcame caution and all of them had crept or scrambled out. Very strange creatures they were: two-legged like the Raven, but there the resemblance ended. They had no glossy feathers, no thrusting beak. Their skin was pale, and they were naked except for their long black hair on their round, flat-featured heads. Instead of strong wings, they had thin stick-like appendages that waved and fluttered constantly. They were the original Haidas, the First Humans. (Reid & Bringhurst 1996:34)

Auch die Charaktereigenschaften des Raben brachte Reid sowohl in der Erzählung, als auch in der Skulptur zum Ausdruck. Eingebildet und neugierig sieht der Rabe auf die Menschen herab. Nachdem er zuvor gelangweilt am Strand entlang herumspaziert war, kam ihm seine Entdeckung sehr gelegen, um sich damit die Zeit zu vertreiben (vgl. Reid & Bringhurst 1996:33–34). Claude Lévi-Strauss teilt diese Ansicht:

The sculptor [Bill Reid] depicted the raven as a majestic but shady character, which shows how fully the sculptor must allow himself to be permeated by the substance of the myths. (Lévi-Strauss 1996:11)

In einem persönlichen Gespräch mit Martine Reid führte Lévi-Strauss dies weiter aus:

[...] in der geistigen und stilistischen Tradition seiner Vorfahren konnte nur der Genius eines Bill Reid den Beginn unserer Spezies in der prägnanten und lebendigen Form von Wesen darstellen, die völlig unvorbereitet sind auf die Welt und sich einem riesigen Vogel gegenübersehen. Der Mensch glaubt sich aus dem Gefängnis der Natur befreit; der Rabe aber, mit seinen kräftigen Klauen, seinem plastischen Gefieder und seinem nachdenklichen und zugleich leeren Blick, verkörpert die ungeheuren Rätsel, welche die Natur über die Jahrtausende hinweg immerfort aufgeben wird. (Claude Lévi-Strauss zitiert in Reid 1988:156)

In der Miniaturversion aus Buchsbaumholz erfasste Reid den Ausdruck der Rätselhaftigkeit und Weltfremdheit noch treffender als in der monumentalen Zedernskulptur (vgl. Shadbolt 2003:140). Die Mimik der Menschen ist von einer Neugierde und Verwirrung über die Welt außerhalb der Muschel gekennzeichnet (vgl. Duffek 1986:44). Ihre Gestik zeugt von einer gewissen Hektik, die in der großen Version beinahe verloren ging. Auch der Rabe wirkt in der Miniaturversion dynamischer und mystischer, als dies in der Monumentalskulptur der Fall ist. Besitz ergreifend kauert der Vogel auf der Muschel, als wäre diese sein Eigentum. Obwohl Reid in der großen Zedernversion die konzeptuellen Qualitäten der Miniaturversion übernimmt, verliert sie aufgrund ihrer Monumentalität und der damit zusammenhängenden unvermeidbaren Entstehung von leeren Flächen, zwangsläufig etwas von der Unmittelbarkeit und der magischen Ausdrucksweise, die in der Miniaturversion verkörpert ist (vgl. Shadbolt 2003:140). Duffek (1986:45) teilt diese Auffassung, allerdings vertritt sie auch die Ansicht, dass „the cedar sculpture displays its own strength, enhanced in form and finish by the artistry of Reid’s skilful assistants“.

Bill Reid selbst wurde häufig mit der mythologischen Figur des Raben in Verbindung gebracht. Duffek (1986:45) sieht beispielsweise auch in Reid einen Wandlungskünstler bestehender Dinge. Reid deckte mit seiner Interpretation des Ursprungsmythos, ein Paradoxon auf, das sich mit seiner eigenen Rolle als Künstler beschäftigte. Er nahm Geschichten auf, die ihren Ursprung in einer weit entfernten Vergangenheit finden, setzte diese jedoch im Sinne eines modernen westlichen Kunstverständnisses um. Genau wie der Rabe, der große Verwandlungskünstler, hätte auch Bill Reid ziemlich unvorherseh-

bare und bedeutende Veränderungen in seinem Umfeld geschaffen. Indem Reid die Kunst einer weit entfernten Vergangenheit in das gegenwärtige Kunstgeschehen „zurückholte“, trug er dazu bei, einen ausschlaggebenden künstlerischen Wandel an der Nordwestküste ins Leben zu rufen. (vgl. Duffek 1986:23,45)

Die Monumentalskulptur *The Raven and the First Men* könne nach Duffek (1986:45) genau wie die Miniaturversion nicht mehr nur als Revitalisierungsversuch der Haida-Kunsttradition angesehen werden: *The Raven and the First Men* „is thus Haida, and it is universal: it follows the rules, and it breaks them“. Die Autorin schließt daraus:

As innovative new developments, they [*The Raven and the First Men* and *The Raven Discovering Mankind in a Clamshell*] take Northwest Coast art beyond the essential form – beyond, that is, the rules that have defined or expectations of both the two- and three-dimensional forms. (Duffek 1986:45)

Noch radikaler verfolgte Reid diesen Ansatz in der Skulptur *Phyllidula: The Shape of Frogs to come*.

### **Phyllidula – The Shape of Frogs to Come (1985)**

There are some contemporary artists for whom the mythical creatures are simply forms to be manipulated plastically. Reid is not one of these, not ever really was, even though his earlier work gave the creatures less space in which to move and develop their imaginative potential while recent pieces [...] suggest the deep psychological reality such imagined creatures have for him personally. (vgl. Shadbolt 1986:158)

Den Ausdruck von „psychologischer Tiefe“, wie Shadbolt es nennt, visualisierte Reid in der über 1,2 Meter langen Zedernskulptur *Phyllidula – The Shape of Frogs to Come* (Abb. 65), die von der *Vancouver Art Gallery* in Auftrag gegeben worden ist (vgl. Shadbolt 1986:159; Canadian Museum of Civilization [Online] IV). Die 1985 geschaffene Skulptur bricht eindeutig aus dem konventionellen Gestaltungssystem der Haida-Kunst aus. Duffek (1988b:279) bezeichnet das Werk als eine „Synthese“ von traditioneller Haida-Kunst und europäischer Bildhauerei. Reid stellte den Frosch auf eine Art und Weise dar, die den Eindruck verleiht, als würde er jeden Moment davonspringen. Seine vitalen Züge stehen in Kontrast zum traditionellen Prinzip der formalen In-Sich-Geschlossenheit und Starrheit, die historische Objekte der Haida zeigen. Im Jahr 1966 schnitzte Bill Reid beispielsweise ein Modell einer *Manda'a*-Figur in Form eines Bären, die Merkmale des traditionellen Formtypus aufweist (Abb. 66). Ein *Manda'a* ist eine

Skulptur, auf der große rechteckige Sargkisten hochrangiger *Chiefs* aufbewahrt wurden (vgl. MacDonald 1996:233). Dadurch entstand eine typische Formgebung: der Bär ist frontal und kantig, er hat voluminöse Pfoten und breite, massive Schultern. Bill Reids Bärenskulptur vermittelt zwar einen furchterregenden Eindruck (vgl. Shadbolt 2003:130), weist allerdings nicht die Lebendigkeit auf, die *Phyllidula* durchdringt. Shadbolt beschreibt *Phyllidula* folgendermaßen:

Freed of its formal container and ready to spring, the Frog is an image of such frightening psychic intensity that Reid was starting to have disturbing dreams while working on it. (Shadbolt 2003:159)

Duffek (1988b:279) zeigt auf, dass die Formgebung der Skulptur *Phyllidula* – trotz innovativer Züge – durchaus Ähnlichkeiten mit der Darstellungsweise eines Frosches im Haida-Stil aufweist. So sind die wulstartigen Hervorhebungen am Rücken, der breite Kopf, das ausgedehnte Maul mit den voluminösen Lippen, die gekrümmte Beinhaltung, die fächerartigen Zehen sowie das Fehlen von Zähnen, Ohren und Schwanz charakteristische Merkmale für Haida-Darstellungen vom Frosch (vgl. Duffek 1988b:279; MacDonald 1995:23; Stewart 1979:68). Diese werden auch in einer Frosch-Schale im Haida-Stil aus dem 19. Jahrhundert visualisiert (Abb. 67). Der dürre Körper von *Phyllidula* steht allerdings wiederum in Kontrast zu der relativ bauchigen Schüssel. Reid verlieh den großen, halbkugelförmigen und beinahe herausspringenden Augen, der langen, nach unten gebogene Zunge sowie den eingekringelten Nasenlöchern eine besondere Hervorhebung, indem er sie mit Rot bemalte. Dies hebt den dämonischen Ausdruck, den Shadbolt mit der Skulptur verbindet, noch stärker hervor. Shadbolt (2003:158–159) vertritt die Meinung, dass Reid neben der Froschskulptur *Phyllidula* auch einigen anderen mythologischen Figuren eine dunkle, dämonische Vitalität verliehen hat. Diese sei durch einen Bezug auf die Vergangenheit bereichert worden, allerdings strahle sie ihr eigenes Potential an Stärke und Macht aus. Während die weit herausgestreckte Zunge und die eingekringelten Nasenlöcher an eine traditionelle Gestaltungsweise erinnern, brechen die überdimensionalen und plastischen Augen vollkommen mit der traditionellen Gestaltungsweise. Auch die glatte, hoch polierte Oberfläche des Frosches (vgl. Shadbolt 2003:159) widerspricht der geschnitzten Oberflächenstruktur historischer Objekte, die mit dem Ellbogenquerbeil erzeugt wurde. Wie die Oberflächenstruktur, ist auch die grüne Beize, welche flächendeckend auf der Frosch-

skulptur aufgetragen wurde, eine untypische Art der Farbgebung bei traditionellen Haida-Skulpturen. Demnach kann sie als innovativ betrachtet werden.

Reid befreite *Phyllidula* nicht nur von den formalen Aspekten der traditionellen Kunst, sondern löste die Figur vollkommen von jeglicher Verbindung zu ihrem kulturellen Kontext und verlieh ihr auf diese Weise eine eigene, neue Bedeutung (vgl. Duffek 1988b:279; Shadbolt 2003:160). Der Frosch<sup>35</sup> (*hlikian k'oustaang*) kam im traditionellen Kontext häufig in der Kunst und Mythologie der Haida vor (vgl. Shadbolt 2003:160). Oft wurden Hausfrontpfähle mit der Gestalt eines Frosches geschmückt, da diese den Pfahl vor dem Umfallen schützen sollten (vgl. Stewart 1979:68). Bei *Phyllidula – The Shape of Frogs to come* verweist allein der Titel darauf, dass Reid das Ziel verfolgte, der Skulptur einen neuen Bedeutungsinhalt zu verleihen. *Phyllidula* ist der Name einer Dame, die in einem Gedicht vorkommt, das im Jahr 1916 von Ezra Pound verfasst wurde. Reid war offensichtlich von der Beschreibung dieser Dame äußerst beeindruckt, da er dazu ein eigenes Kunstwerk geschaffen hat. (vgl. Duffek 1988b:279; Shadbolt 2003:160) Pounds Gedicht lautet wie folgt:

PHYLLIDULA is scrawny but amorous, / That have the gods awarded her, / That in pleasure she receives more than she can give, / If she does not count this blessed / Let her change her religion. (Pound [Online] o. J.)

Der Zusatztitel *The Shape of Frogs to come* unterstreicht den neuen Kontext, mit dem das Werk in Verbindung gebracht werden soll. Duffek (1988b:279) bekräftigt, dass *Phyllidula* als eine Art „Transformation der Haida-Kunst [angesehen werden muss, die] weit über die bisherigen Grenzen der zwei- und dreidimensionalen Kunstform hinaus[geht]“. Diese Idee hat Bill Reid offensichtlich mit dem Kunstwerk verbunden, denn *Phyllidula* besitzt eine „spontaneous expression, and cannot therefore look like the work of a nineteenth-century artist“ (Duffek 1986:54).

---

<sup>35</sup> Im eigentlichen Sinn kamen Frösche in Haida-Gwaii nicht vor. Es handelte sich vielmehr um Kröten, allerdings wurde die englische Bezeichnung *frog* für beide Amphibien verwendet. (vgl. Shadbolt 2003:160)

### 6.4.2. Bronzeplastiken

Reid likes to think that his Haida ancestors, who showed themselves so adaptable to new techniques and materials, would be entirely sympathetic to the extension of his practice beyond the traditional wood. (Shadbolt 1986:53)

Bill Reid begann in den 1980er-Jahren monumentale Plastiken aus Bronze zu entwerfen. Er war somit der erste Nordwestküsten-Künstler, der in diesem Medium gearbeitet hat (vgl. Reid 1988:157). Kunstkritiker Barry Herem geht davon aus, dass:

[...] especially his [Bill Reids] monumental bronzes, cut a unique and celebrated path into the international world of public art. [...] Lit with the brilliance of Haida forms and myths, he made them fresh, persuasive and meaningful in compelling modern images [...]. (Herem [Online] 2009)

Es bestand immer ein gewisses Risiko und eine große Herausforderung für Reid und seine Assistenten in diesem Medium zu arbeiten. Ein Großteil von ihnen war nicht mit den technischen Prozessen und Arbeitsabläufen des Bronzegusses vertraut. Zu Beginn mussten Gipsmodelle in kleinerem Maßstab angefertigt werden. Danach wurden – ebenfalls aus Gips – einzelne, zusammensetzbare Teilabschnitte in Originalgröße hergestellt. (vgl. Shadbolt 2003:53,147) Das Grundgerüst all dieser Modelle bestand aus Stahlkonstruktionen und Drahtgeflechten, worüber der Gips modelliert werden konnte (vgl. Tippet 2004:250). Die Güsse der Bronzeplastiken von Reid wurden in einer speziellen Gießerei, der *Tallix Foundry* in New York, durchgeführt, die dafür ausgestattet war, Arbeiten von solchen Größenausmaßen herzustellen (vgl. Shadbolt 2003:53).

Zu Reids frühesten Werken aus Bronze zählen *Chief of the Undersea World* (1984) und *Mythic Messengers* (1984). Das letzte große Lebenswerk des Künstlers ist die Bronzeplastik *The Spirit of Haida-Gwaii* (1991 & 1994). Sie zählt zugleich zu seinen berühmtesten Werken seines Gesamtchaffens (vgl. Shadbolt 2003:185).

#### **Chief of the Undersea World (Killer Whale) (1984)**

Die Bronzeskulptur *Chief of the Undersea World* wurde vom *Vancouver Aquarium* in Auftrag gegeben (Abb. 68). Die Idee zu der Bronzeskulptur entwickelte sich aus einem Goldkästchen (1971), dessen Deckel Reid mit einer dreidimensionalen Version eines Schwertwals gestaltet hatte (Abb. 69). 1983 griff Reid die Figur des Schwertwals erneut in einer 11,5 Zentimeter hohen Arbeit aus Buchsbaumholz auf (Abb. 70), die schließ-

lich das Miniatur-Modell zu der 1984 vollendeten Bronzeplastik wurde. Letztere weist eine Höhe von 5,5 Metern auf. (vgl. Shadbolt 2003:54,137–139) Besonders wichtige Mitwirkende in der Umsetzung des Projektes waren der Haida-Künstler Jim Hart und der kanadische Bildhauer George Rammell. Jim Hart entwickelte das erste Gipsmodell von ungefähr einem Meter Höhe, während George Rammell den Großteil der Herstellung des maßstabgetreuen Modells übernahm (vgl. Tippet 2004:259).

Die Skulptur zeigt einen stilisiert dargestellten Schwertwal. Bill Reid gab dem Körper des Wals die Form eines Bogens. So verlieh er ihm den Anschein, als springe er gerade aus dem Wasser. Die Komposition ist symmetrisch. Auffällig groß gestaltet ist die Rückenflosse des Wals, die den höchsten Punkt der Plastik bildet. Die gesamte Oberfläche des Schwertwals ist mit reliefartigen Formlinien-Motiven gestaltet. *Chief of the Undersea World* unterscheidet sich vor allem durch die Basis von seinem Vorbild, der Miniaturversion aus Buchsbaumholz. So erhebt sich die Monumentalplastik am Eingangsbereich des *Vancouver Aquariums* aus einem kreisförmigen Becken, das mit Wasser gefüllt ist. Die Basis der Miniaturversion – welche aus demselben Holzstück, wie der Wal selbst, angefertigt wurde – nimmt die Gestalt von schäumenden Meereswellen an. Diese wurden naturalistisch gestaltet und stehen demnach in Kontrast zu dem stilisiert ausgeführten Schwertwal. Die ebene Wasseroberfläche der freistehenden Monumentalskulptur bildet hingegen eine Einheit mit der Darstellungsweise des Wals. (vgl. Shadbolt 2003:139) Shadbolt (2003:139) ist der Ansicht, dass Reid in der Darstellungsweise der Miniaturskulptur eine Idee verfolgte, die zwar in der Vergangenheit verankert ist, sich aber in der Gegenwart fortsetzt. Der Raubwal symbolisiert aufgrund seines mythologischen Kontexts die Vergangenheit. Das Meer repräsentiert sowohl Vergangenheit, Gegenwart, als auch Zukunft, da es immer existiert hat und immer existieren wird. Zwei unterschiedliche Vorstellungen werden so in einem neuen Ganzen vereint – ein Aspekt, den Reid in vielen Werken seines späteren Schaffens zeigt (vgl. Shadbolt 2003:139–140).

Nach MacDonald (1996:8) nahm der Schwertwal im traditionellen Kontext einen besonderen Stellenwert ein. Er war ein besonders beliebtes Wappentier. Der Schwertwal steht an der Spitze der Ozean-Bewohner. Diese werden generell als die mächtigsten spirituellen Wesen des Haida-Kosmos angesehen und repräsentieren demnach überna-

türliche Kräfte in höchster Form. (vgl. Boelscher 1989:182) Die Haida standen den Schwertwalen mit großem Respekt gegenüber und betrachteten sie als intelligent und einfühlsam. Zudem ist der Schwertwal das älteste Wappentier der Haida (vgl. Boelscher 1989:183).

Bill Reid ließ der Figur des Schwertwals in seiner Bronzeplastik, als alleinstehende, plastische Monumentalskulptur und als eine Art Wahrzeichen des *Vancouver Aquariums* einen völlig neuen Kontext zukommen. Dennoch orientierte er sich in der Darstellung des Schwertwals an traditionelle Gestaltungsmerkmale. Das lange, schnauzenförmige Maul mit den spitzen Zahnreihen an Ober- und Unterkiefer, das Atemloch, die markante Rückenflosse, die Brustflossen und die symmetrisch gespaltene Schwanzflosse sind klassische Merkmale für den Schwertwal (vgl. Stewart 1979:42). Sie verdeutlichen, neben den symbolischen Haida-Elementen am Körper des Schwertwals, die Verbindung zur Haida-Kunsttradition (vgl. Shadbolt 2003:139). Duffek (1986:21) stellt fest, dass die Gesamtfigur – aufgrund der symmetrischen Anordnung von Formen und der tief eingravierten Formlinienführung – im Zusammenspiel mit Licht, einen besondern Licht- und Schatteneffekt erhält. Dieser Effekt wird durch die sich spiegelnde Wasseroberfläche des Beckens noch verstärkt.

### **Mythic Messengers (1984)**

Eine deutlich komplexere Formgebung, als bei dem relativ in sich geschlossenen Schwertwal, verlieh Reid dem Bronzerelief *Mythic Messengers* (Abb. 71). Das Hochrelief mit 8,5 Meter Länge, 1,2 Meter Höhe und 45,7 Zentimeter Tiefe wurde von *Teleglobe Canada*<sup>36</sup> in Auftrag gegeben und im Jahr 1984 am Eingang des Hauptgebäudes der Telefongesellschaft in Burnaby (British Columbia) installiert (vgl. Bill Reid Foundation [Online] III; Reid 1988:157). Später wurde für die Außenfassade des *Canadian Museum of Civilization* in Ottawa ein zweiter und letzter Abguss des Wandreliefs hergestellt (vgl. McMaster 1988:280). Im Jahr 2001 wurde die erste Version von *Mythic Messengers* der *Bill Reid Foundation* als Schenkung übergeben. Damals wurde

---

<sup>36</sup> *Teleglobe Canada* ist ein kanadischer Telekommunikationsdiensteanbieter, der im Jahr 2000 von *Bell Canada Enterprises* (BCE) übernommen wurde (vgl. Bell Canada Enterprises [Online] 2001).

der Wert des Reliefs auf rund \$ 900.000 geschätzt (vgl. Bell Canada Enterprises [Online] 2001).

*Mythic Messengers* zeigt insgesamt sechzehn mythologische Wesen, die sich in einer längsformatigen Gesamtform eingruppieren. Sie sind teils ineinander verschlungen und teils aneinander festgeklammert. Bis auf wenige Ausnahmen sind die individuell gestalteten Figuren zusätzlich mit langen, bogenförmigen Zungen miteinander verbunden. Die Komposition des Wandreliefs ähnelt stark der Anordnung mythologischer Wesen von Haida-Pfeifen aus Argillit (Abb. 37, 39 & 40) (vgl. Reid 1988:157; Shadbolt 2003:147). Denselben Ansatz verfolgte Reid bei dem Wandrelief *Legacy* aus Rotzeder, einem früheren Werk des Künstlers (Abb. 72). Reid schnitzte dieses Werk 1968 für das *British Columbia Provincial Museum* in Victoria (heute: *Royal British Columbia Museum*) (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] III; Shadbolt 2003:133). Mit *Mythic Messengers* schuf Reid allerdings ein Werk, welches sich – von einem formalistischen Standpunkt aus betrachtet – vor allem durch seine fließende und dynamische Figurenkomposition auszeichnet. Duffek (1986:39) geht davon aus, dass Reid in die Gestaltungsweise einen westlichen Realismus einfließen ließ. Die Figurengruppen der Argillit-Pfeifen und die des Holzreliefs *Legacy* erscheinen hingegen vergleichsweise relativ starr und unbeweglich.

*Mythic Messengers* verkörpert zudem eine spezielle Botschaft. Es symbolisiert „die Macht der Kommunikation“, wie Martine Reid (1988:157) es ausdrückte. Reid versinnbildlicht dies vor allem durch die Schwerpunktsetzung auf die ausgestreckten Zungen, die die Figuren miteinander verbinden. Der Künstler erzeugte auf diese Weise eine Metapher, die einerseits die „Magie“ der modernen Kommunikationstechnologie im gegenwärtigen Kontext ansprechen soll und andererseits als eine Symbolisierung der Verbundenheit aller Lebewesen des Haida-Kosmos verstanden werden kann (vgl. Bell Canada Enterprises [Online] 2001). Schon bei Argillit-Pfeifen waren Wesen, die durch ihre Zungen miteinander verbunden waren, beliebte Motive. Martine Reid (1988:157) sieht in dieser Darstellungsweise nicht nur einen Kommunikationsaustausch, sondern auch den Transfer von übernatürlichen Kräften.

In *Mythic Messengers* bringt Reid das Gestaltungsprinzip der Aneinanderreihung vieler Formen und Figuren innerhalb eines vorgegebenen Raumes in einer dynamischen Art und Weise zum Ausdruck (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] III). Die Dynamik wird insbesondere durch das Freilassen von Flächen hervorgerufen, was dem traditionellen Prinzip des *Horror vacui* etwas widerspricht. Auf diese Weise lässt Reid jedoch den Figuren genügend Raum, um ihre Individualität entfalten zu können (vgl. McMaster 1988:280). Die Figuren zeugen von einer gewissen Vitalität, die in dieser Form weder in den starren Darstellungen der Argillit-Pfeifen, noch im Holzrelief *Legacy* vorzufinden ist (vgl. Shadbolt 2003:148). Sowohl in *Mythic Messengers*, als auch in *Legacy*, griff Reid verschiedene Lebewesen der Haida-Mythologie auf. Die Werke können als eine Zusammenfassung jener Haida-Lebewesen verstanden werden, die Reid während seiner gesamten künstlerischen Laufbahn immer wieder in seinen Werken darstellte. Auch in der Bronzeplastik *The Spirit of Haida Gwaii* kombinierte er eine Vielfalt von mythologischen Wesen.

### **The Spirit of Haida Gwaii (1991 & 1994)**

Ursprünglich wurde Reid 1985 beauftragt, eine Skulptur für die Kanadische Botschaft in Washington D. C. anzufertigen (vgl. Bill Reid Foundation [Online] III). Der prominente kanadische Architekt Arthur Erickson – der das Museum und damit auch den Ausstellungsraum für *The Raven and the First Men* im *UBC Museum of Anthropology* in Vancouver entworfen hatte – konstruierte den Neubau der Kanadischen Botschaft in Washington D.C. Erickson verfolgte dabei das Ziel, dass die kanadische Botschaft neben moderner westlicher Kunst, auch Kunstwerke von First Nations und Inuit zeigen sollte. Aus diesem Grund engagierte er u. a. Bill Reid. Dieser entwarf eine monumentale freistehende Skulptur eines Haida-Plankenbootes, das mit prominenten Gestalten des Haida-Kosmos besetzt war. (vgl. Thomsen 1996:129) 1986 setzte Reid sein Konzept in einer Serie von Gipsmodellen um. Das Originalmodell wurde schließlich im Jahr 1989 in die *Tallix Foundry* nach New York verschifft (vgl. Tippet 2004:250). Der fertige Bronzeguss wurde dort mit glänzender, schwarzer Patina überzogen, die an Argillit erinnern soll (Abb. 73). Nach Thomsen (1996:129) waren kleine Zeremonialboote aus Argillit – wie sie im 19. Jahrhundert hergestellt wurden – eine Inspirationsquelle für Reids monumentale Bronzeplastik. Im Jahr 1991 wurde *The Spirit of Haida Gwaii* – *The Black Canoe* feierlich vor dem Regierungsgebäude aufgestellt. Eine zweite Version

der Bronzeskulptur wurde 1994 im *Vancouver International Airport* installiert. Diese trägt den Untertitel *The Jade Canoe* (Abb. 74), da die Plastik diesmal grün patiniert wurde (vgl. Bill Reid Foundation [Online] IV; Shadbolt 2003:185). Das maßstabsgetreue Gipsmodell befindet sich heute im *Canadian Museum of Civilization* in Ottawa (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] XIII).

Mit ungefähr 6 Metern Länge, 3,5 Metern Breite und 4 Metern Höhe sowie einem Gewicht von 4,9 Tonnen stellt *The Spirit of Haida Gwaii* Reids größtes, schwerstes und zugleich komplexestes Werk dar (vgl. Bill Reid Foundation [Online] IV; Canadian Museum of Civilization [Online] XIII). Shadbolt (2003:185) weist darauf hin, dass Bill Reid seine Vorliebe für Komplexität in dieser Plastik – sowohl in technischer, als auch in konzeptueller Hinsicht – in vollkommener Weise zum Einsatz brachte. Wie bereits erwähnt stellt *The Spirit of Haida Gwaii* ein Plankenboot dar, das mit insgesamt dreizehn mythischen Wesen des Haida-Kosmos besetzt ist. Sieben von ihnen rudern das Boot. Die Komposition der Figuren folgt einer ähnlich in-sich-geschlungenen und dynamischen Art und Weise wie im Bronzerelief *Mythic Messengers*. Ein gravierender Unterschied besteht darin, dass *The Spirit of Haida Gwaii* eine vollplastische, freistehende Figur ist, bei der auch die einzelnen Insassen dreidimensional gestaltet sind. Dennoch bilden die Figuren, im Gegensatz zu den vertikal übereinander geordneten Wappentieren auf Wappenpfählen, eher eine horizontale Gesamtkomposition.

In seinem Lebenswerk *The Spirit of Haida Gwaii* fasste Reid – wie bereits erwähnt – ein letztes Mal viele der Figuren zusammen, die ihn während seiner gesamten künstlerischen Tätigkeit am meisten inspiriert hatten. Reid hatte sich im Laufe seines künstlerischen Schaffens einen eigenen Kosmos geschaffen, „in dem die Wertigkeiten der Symboltiere anders verteilt sind als in den traditionellen Haida-Mythen, und in dem Tiere auftauchen, die sonst in der visuellen Kunst [...] kaum eine Rolle spielen“ (Thomsen 1996:132). Es sind dies jedoch jene Tiere, mit denen sich Reid teilweise sogar selbst identifizierte (vgl. Thomsen 1996:132). Den Bedeutungsinhalt der Monumentalplastik gab Reid in einem eigens von ihm verfassten Text wider, wo unter anderem die einzelnen Charaktere seines Haida-Plankenboots interpretiert wurden:

Here we are at last, a long way from Haida Gwaii, not too sure where we are or where we're going, still squabbling and vying for position in the boat, but somehow manag-

ing to appear to be heading in some direction; at least the paddles are together, and the man in the middle seems to have [...] some visions of what is to come.

As for the rest, they are superficially more or less what they always were, symbols of another time when Haidas, all ten thousands of them, knew they were the greatest nation of all. (Bill Reid zitiert in Shadbolt 2003:187)

Die darauf folgenden Strophen, behandeln die einzelnen Figuren der Bootsinsassen. Zusammenfassend befindet sich am vorderen Bug des Plankenboots der Grizzlybär (Abb. 75) mit seinen charakteristischen spitzen Zähnen und seinem kurzen Schwanz, der in der traditionellen Gestaltungsweise oft ganz weggelassen wird. Reid interpretierte mit dem Bären die Vergangenheit: der Bär sitzt gegen die Fahrtrichtung und sieht so auf den Weg zurück, den die kleine Gesellschaft bereits hinter sich gelassen hat. Seine schöne Frau, die menschliche Bärenmutter, sitzt ihm gegenüber (Abb. 75). Sie blickt über die Schulter ihres Bärenmannes. So weist sie auf die Zukunft hin (vgl. Shadbolt 2003:187). Zwischen ihnen befinden sich ihre beiden Bärenjungen. Eines von ihnen hängt sich an einem Bein des Bären, das andere sitzt am Schoß seiner Mutter (Abb. 75). Dahinter sitzt der Biber. Er versinnbildlicht Wohlstand und Überfluss (vgl. Thomsen 1996:133). Bill Reid (zitiert in Shadbolt 2003:188) beschreibt ihn als „hardworking if not very imaginative, the compulsory Canadian content“. So ist der Biber nicht nur bei den Haida ein beliebtes Wappentier, sondern in ganz Kanada. Dahinter – etwas von der Gruppe distanziert – befindet sich die Hundshai-Frau (Abb. 77) mit ihrer charakteristischen hohen Stirn, ihrem gebogenen Schnabel und ihren Kiemen an Wangen und Stirn. Bill Reid beschreibt die Hundshai-Frau als:

[...] the most desirable and fascinating woman from myth-time. [...] the enormous concentration of her thoughts smouldering smoke dreams behind her inward-looking eyes. (Bill Reid zitiert in Shadbolt 2003:188)

Sowohl die Bärenmutter, als auch der Biber und die Hundshai-Frau stellen die ersten drei RuderInnen des Bootes dar. Die listige Maus-Frau (*Mouse Woman*) bildet die letzte Figur an dieser Seite des Plankenboots (Abb. 76) (vgl. Shadbolt 2003:188). Sie ist an die Dunkelheit der Nacht und an Höhlen gewöhnt und hält sich deshalb im Schatten des Rabenschwanzes versteckt, der sich über ihr ausbreitet. Die Maus-Frau ist die Begleiterin jener Personen, die zwischen der menschlichen und den nicht-menschlichen Ebenen des Haida-Kosmoses reisten (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] XIII). Am

Heck des Plankenboots sitzt der Rabe. Für Reid bestand kein Zweifel daran, dass nur der Rabe es sein sollte, der die Position des Steuermanns einnimmt (vgl. Shadbolt 2003:188). Vor dem Raben, an der gegenüberliegenden Seite des Plankenboots, sitzt eine menschliche Gestalt. Reid bezeichnet diese als den *Ancient Reluctant Conscript*, der stellvertretend für alle Überlebenden der Haida-Kultur steht (vgl. Shadbolt 2003:188). So war Reid der Auffassung:

A culture will be remembered for its warriors, philosophers, artists, heroes and heroines of all calling, but in order to survive, it needs survivors. [...] When or latter-day kings and captains have joined their forbears, he [the *Ancient Reluctant Conscript*] will still be carrying on, stoically obeying orders and performing tasks allotted to him. But only up to a point; it is also finally he who says 'Enough' [...]. (Bill Reid zitiert in Shadbolt 2003:188–189)

Vor dem *Ancient Reluctant Conscript* positionierte Reid einen dynamisch dargestellten Wolf. Obwohl er in *Haida-Gwaii* nicht vorkommt, ist er ein wichtiges Wappentier der Haida. Beispielsweise ist er auch das Familienwappen von Bill Reid. Der Wolf klammert sich mit seinen spitzen Zähnen am Flügel des vor ihm platzierten Adlers (vgl. Shadbolt 2003:189). Der stolze Vogel wiederum greift sich mit seinem Schnabel ein Bein des Bären. Die zuletzt besprochenen Gestalten – also der Rabe, der *Ancient Reluctant Conscript*, der Adler und der Wolf – sind die weiteren vier Ruderer des Haida-Plankenboots. Unterhalb des Adlerkopfes befindet sich der Frosch, dessen Erscheinungsbild an die Zedernskulptur *Phyllidula* erinnert. Er repräsentiert „the ever-present intermediary between two worlds of the Haidas, the land and the sea“ (Bill Reid zitiert in Shadbolt 2003:189). Die zentrale Figur des Bootes steht aufrecht und überragt so alle anderen Insassen. Es handelt sich dabei um den bedeutenden Haida-*Chief* und Schamanen *Kilstlaai* (Abb. 78). Sein Blick ist starr und in die Ferne gerichtet (vgl. Thomsen 1996:131). In seiner Hand trägt er – als Symbol für seine Autorität – einen Sprecherstab<sup>37</sup>, dessen Spitze einen Raubwal zeigt (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] XIII). *Kilstlaai* ist derjenige, der die Richtung des Plankenboots angibt. Er ist Mittler zwischen der Menschen- und der Tierwelt und kann zugleich als

---

<sup>37</sup> Nach Erna Gunther (1966:142) hatte beispielsweise jeder Gastgeber bei seinem *Potlatch*-Fest einen Sprecher an seiner Seite. Dieser gab dem Publikum die *Potlatch*-Geschenke bekannt und sprach stellvertretend für den Gastherrn. Als Zeichen seines Dienstes trug er einen Sprecherstab (vgl. Gunther 1966:142). Derjenige der den Sprecherstab in der Hand hatte, durfte demnach sprechen.

Botschafter zwischen der „weißen“ Gesellschaft und den Haida betrachtet werden. In *The Spirit of Haida Gwaii* wird Kilstlaai sozusagen zum Kulturbotschafter; insbesondere da das Plankenboot seinen Ausstellungsplatz vor der Kanadischen Botschaft in Washington D.C. hat. In diesem Kontext verkörpert der Schamane auch den Konflikt über Land- und Menschenrechte (vgl. Thomsen 1996:134). Hier ist eine Parallele mit Bill Reid zu erkennen, der eine ähnliche Rolle in der Geschichte der Haida einnahm (vgl. Kapitel 5.2.). Thomsen (1996:134) stellt fest, dass bei eingehender Betrachtung des Schamanen, die Gesichtszüge von Bill Reid zum Vorschein kommen. So beschreibt Thomsen den Künstler „als Botschafter, [...] [und zugleich] als Häuptling einer Arche, die über die Haida und Nordamerika hinaus, universelle Bedeutung transportiert“ (Thomsen 1996:134). Bill Reid interpretiert die Figur des Schamanen folgendermaßen (und beendet auch so seinen Text zu *The Spirit of Haida Gwaii*):

So there is certainly no lack of activity in our little boat, but is there any purpose? Is the tall figure who may or [may] not be [sic] the Spirit of Haida Gwaii leading us, for we are all in the same boat, to a sheltered beach beyond the rim of the world as he seems to be, or is he lost in a dream of his own dreamings? The boat goes on, forever anchored in the same place. (Bill Reid zitiert in Shadbolt 2003:189)

Zusammenfassend stellt *The Spirit of Haida Gwaii* eine Vereinigung von „Mensch und Tier, Haidamythen, regionale[r] und globale[r] Symbolik“ (Thomsen 1996:129) dar. Die Skulptur soll demnach nicht nur die Kultur der Haida repräsentieren, sondern vielmehr die Gesamtheit aller Lebewesen (vgl. Canadian Museum of Civilization [Online] XIII). So stellt Thomsen fest:

[...] wir sitzen alle in einem Boot. Und wenn da auch einiges Gerangel und Gebeiß ist, so mag es doch gemeinsam gehen, im Miteinander von Mensch und Tier und Land und Meer. (Thomsen 1996:134)

Bill Reid selbst sah in seiner Bronzeskulptur weniger eine universale Bedeutung. Er wies auf die familiäre, innere Güte der Plastik hin und betonte:

The Spirit Canoe was not designed to have any overall meaning in a literal sense. I thought it was a good opportunity to repay all the funny little characters who have been posing for me by taking them for a ride in the family canoe. (Bill Reid zitiert in Canadian Museum of Civilization [Online] VII)

### 6.4.3. Abbildungen



Abb. 55: Haida-Erinnerungs-, Hausfront- und Grabpfahl (von links nach rechts), in: MacDonald 1995:25



**Abb. 56: Bill Reid, Hausfrontpfahl für Skidegate, 1978, in: Shadbolt 2003:131**



Abb. 57: Bill Reid, Hausfrontpfahl für Skidegate, Detail, Bärenfamilie, 1978, in: MacDonald 1995:9



Abb. 58: Bill Reid, Hausfrontpfahl für Skidegate, Detail, Nanaimo und seine Frau, Hundshai, drei Wachmänner, 1978, in: Photos Canada [Online] o. J.



Abb. 59: Bill Reid, *Lootas* bei der Expo 1986 in Vancouver, 1986, 15,2 m, in: Shadbolt 2003:113



Abb. 60: Gordon Miller, *Arrival of Lootaas at Skidegate, July, 11, 1987, 1988*, Ölfarbe auf Leinwand, in: Canadian Museum of Civilization [Online] XI



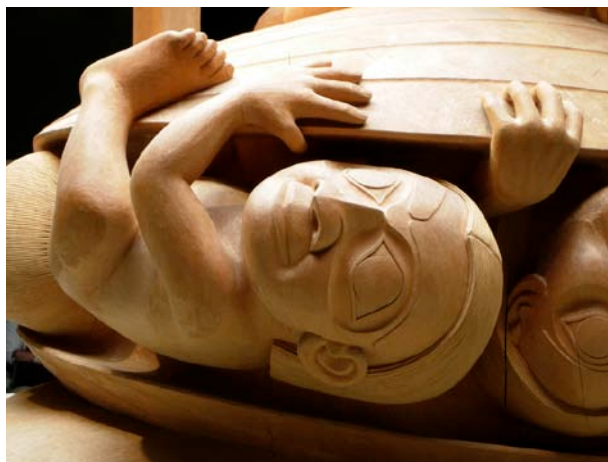
Abb. 61: Bill Reid, *The Raven and the First Men*, 1980, Zedernholz, ca. 2 m hoch, UBC Museum of Anthropology, Vancouver, in: The Raven [Online] I



Abb. 62: Bill Reid, *The Raven Discovering Mankind in a Clamshell* in den Händen des Künstlers, 1970, 7 cm x 6,9 cm x 5,5 cm, in: Duffek 1986:17



**Abb. 63: *The Raven and the First Men*, Rückansicht, in: Bringhurst 1983:74**



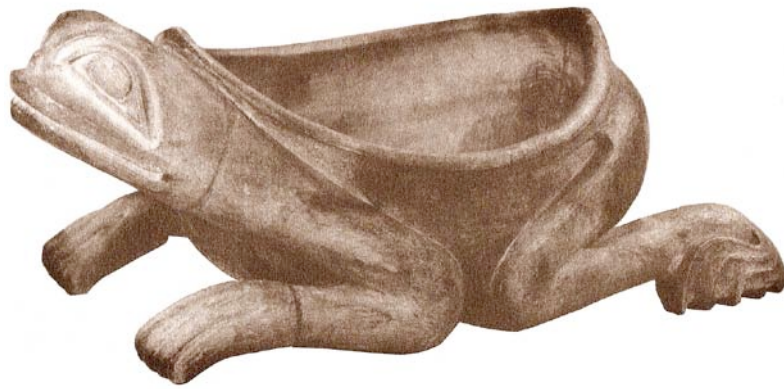
**Abb. 64: *The Raven and the First Men*, Detail, in: *The Raven* [Online] II**



Abb. 65: Bill Reid, *Phyllidula – The Shape of Frogs to Come*, 1985, Zedernholz, rot und grün gebeizt, 45 cm hoch, 97 cm breit, 126 cm lang, in: Shadbolt 2003:159



Abb. 66: Bill Reid, *Manda'a-Figur*, Bär, 1966, Zedernholz, 2,44 m lang, 1,22 m breit, 1,4 m hoch, UBC Museum of Anthropology in Vancouver, in: Shadbolt 2003:116



**Abb. 67: Haida-Froschschüssel, Skidegate, gesammelt von James G. Swan 1883, in: Sturtevant 1974:o. S**



**Abb. 68: Bill Reid, Chief of the Undersea World, Bronze, 5,5 m hoch, Vancouver Public Aquarium, Stanley Park, in: Shadbolt 2003:54**



**Abb. 69: Bill Reid, Goldkästchen mit Killerwal, Biber- und Mensch-Desig, 1971, 9 cm hoch, 9,9 cm lang, 7,9 cm breit, Royal British Columbia Museum in Victoria, in: Shadbolt 2003:137**



**Abb. 70: Bill Reid, Killerwal, 1983, Buchsbaumholz, 11,5 cm hoch, Basis 5,9 cm breit, in: Shadbolt 2003:139**



Abb. 71: Bill Reid, *Mythic Messengers* am ehemaligen Hauptgebäude des *Teleglobe Canada* in Burnaby, Bronzerelief, 8,5 m lang, 1,2 m hoch, 45,5 cm tief, 1984–85, in: Shadbolt 2003:146



Abb. 72: Bill Reid, *Legacy*, Wandrelief aus rotem Zedernholz, 1968, 2,1 m hoch 1,9 m breit 14,6 cm tief, *British Columbia Provincial Museum* in Victoria, in: Shadbolt 2003:132



Abb. 73: Bill Reid, *The Spirit of Haida Gwaii – The Black Canoe*, 1991, Bronzeguss mit schwarzer Patina, 1. von 2 Güssen, Kanadische Botschaft in Washington, in: *The Spirit of Haida Gwaii* [Online] I



Abb. 74: Bill Reid, *The Spirit of Haida Gwaii – The Jade Canoe*, 1994, Bronzeguss mit grüner Patina, 2. von 2 Güssen, 6,05 m lang, 3,89 m hoch, 3,48 m breit, *Vancouver International Airport*, in: Shadbolt 2003:186



Abb. 75: *The Black Canoe*, Detail, Bärenfamilie, in: *The Spirit of Haida Gwaii* [Online] IV



Abb. 76: *The Jade Canoe*, Detail, Maus-Frau, in: *The Spirit of Haida Gwaii* [Online] III



Abb. 77: *The Jade Canoe*, Detail, Hundshai-Frau, in: Shadbolt 2003:189



Abb. 78: *The Jade Canoe*, Detail, Kilstlaai, in: *The Spirit of Haida Gwaii* [Online] II

## 7. Conclusio

Anhand Leben und Werk des Haida-Künstlers Bill Reid wurde aufgezeigt, wie ein Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Innovation durch Kunst entstehen kann. Die erste Forschungsfrage (*Welche Veränderungen haben sich in der Haida-Kunst hinsichtlich Kontext, Funktion sowie formalen und technologischen Aspekten während Bill Reids Lebzeit vollzogen?*) ermöglichte einen allgemeinen Zugang zum Thema. Kontext und Funktion der Haida-Kunst erlebten im Zuge der Revitalisierung der Nordwestküstenkunst nach 1951 einen gravierenden Wandel. In erster Linie ging es nicht mehr darum, soziokulturelle Werte zu vermitteln, vielmehr dienten die Kunstwerke beinahe ausschließlich einem westlichen Kunstmarkt. Vor allem in den 1970er-Jahren entwickelte sich ein florierender Markt der Nordwestküstenkunst, der sich langsam über die kanadischen Grenzen hinaus ausbreitete. Zunehmend gewann auch der zeremonielle Kontext von Kunstwerken wieder an Bedeutung. In der Kunst wurden die verwendeten traditionellen Motive bewusst als Zeichen von Identität und Selbstbestimmung eingesetzt. Seit den späten 1960er-Jahren vollzog sich ein entscheidender Wandel in der Kunstauffassung: das künstlerische Schaffen der Haida – wie auch jenes aller First Nations der Nordwestküste – wurde als Bildende Kunst wahrgenommen. Auf diesem Weg kam es zu einer neuen Selbstwahrnehmung der KünstlerInnen, die sich seitdem als künstlerische Individuen mit eigenem Marktwert betrachteten.

Die zweite Fragestellung soll deutlich machen, wie Bill Reid mit dem Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Innovation umging und welche neuen Techniken und Medien er in die Haida-Kunsttradition eingeführt hat. Im Wesentlichen basiert Bill Reids Kunst auf Konzepten und stilistischen Aspekten der Haida-Kunsttradition. Mythologische Wesen des Haida-Kosmos und eine Anlehnung an traditionellen stilistischen Aspekten stehen demnach im Zentrum seines Schaffens. Nachdem Reid sich das überlieferte Regelsystem der Haida-Kunst angeeignet hatte, änderte er dieses jedoch nach eigenem Stilempfinden um. So verlieh er seinen Kunstwerken naturalistische, individualistische, kraftvolle und ausdrucksstarke Züge. In historischen Werken wurde nur selten ein persönlicher Ausdruck dieser Art angestrebt. Eine Ausnahme stellt Reids Urgroßonkel Charles Edenshaw dar, dessen Werke eine tragende Inspirationsquelle für Reids Schaffen waren. Bill Reid erweiterte die Haida-Kunst überdies durch moderne

europäische Techniken und Medien. Er führte europäische Gold- und Silberschmiedetechniken als Standard-Techniken innerhalb dieser Kunstform und die Bronzeplastik als anerkannte Kunstform in das Kunstschaffen der Haida ein. Im Bronzegussverfahren entstanden auch einige seiner bedeutendsten Werke wie *Mythic Messengers* und *The Spirit of Haida Gwaii*. Andere Skulpturen wie *The Raven and the First Men* und *Phyllidula* zeigen Beispiele dafür, wie Bill Reid traditionelle Materialien wie Zedernholz verwendete, um hier eine Verschmelzung traditioneller Gestaltungsweisen mit Konzepten der europäischen Bildhauerkunst zu kreieren. So sind viele von Reids Werken im Gegensatz zu historischen Objekten von allen Seiten und Winkeln zu betrachten. Die Dreidimensionalität seiner Werke kann als eine bedeutende Erweiterung der Haidakunst angesehen werden. Zudem gab Reid insbesondere den Kunstwerken seines späteren Schaffens universale Bedeutungsinhalte, während sie zugleich im Gedankengut seiner Haida-VorfahrInnen verankert waren.

Interessant war es auch der Frage nachzugehen, ob *Bill Reids Kunstschaffen auch als Wiederaufleben traditioneller kultureller Konzepte und Werte betrachtet werden kann*. Bill Reid konzentrierte sich in seinem bildnerischen Gesamtschaffen primär auf ästhetische Aspekte. Er beschäftigte sich jedoch intensiv mit alten Haida-Mythen, nicht nur im bildnerischen, sondern auch im literarischen Sinne. Dem zeremoniellen Kontext schenkte er in seinen Werken aber keine Bedeutung. Lediglich mit dem Wappenpfeil, den Reid im Jahr 1978 für Skidegate und seine Bewohner schnitzte, knüpfte er am ehesten an traditionelle Vorstellungen an. Dieser ist auch das einzige Werk, das nicht im Auftrag von westlichen Kunstinteressenten entstanden ist. Ein wichtiges Zielstreben Bill Reids war es, eine Verschmelzung zwischen dem künstlerischen Erbe seiner Haida-VorfahrInnen und europäischen Kunsttraditionen zu finden. Auf diesem Weg wollte er eine Kunstform kreieren, auf die sich alle Kanadier beziehen konnten. So schuf Bill Reid eine neue Kunst aus „alten“ Traditionen, welche vorrangig für ein westliches Publikum sichtbar, verstehbar und begreifbar wurde.

Schließlich wurde auch der Fragestellung nachgegangen, welche Rolle Bill Reid in der Periode der Wiederbelebung der Haidakunst einnahm und was er mit seinem Schaffen bewirken konnte. Bill Reid – der als Sohn einer Haida und eines Kanadiers geboren wurde und nach westlichen Vorstellungen erzogen worden ist – fungierte als Mediator

zwischen der Non-Native und der Native World. Er vermittelte Inhalte und Werte zwischen diesen verschiedenen Weltbildern und half auf diese Weise mit, einen Prozess der Wiederherstellung der Haida-Kultur in Bewegung zu setzen. So rüttelte Reid nicht nur junge Haida-Künstler dazu auf einen Stolz auf ihr Haida-Erbe zu entwickeln, er bewirkte auch, dass die westliche Gesellschaft eine neue Wertschätzung gegenüber der Haida-Kultur gewann. Zugleich eröffnete Reid der heranwachsenden KünstlerInnengeneration einen Zugang zur internationalen Kunstwelt und setzte einen neuen Wertmaßstab für ihre eigenen Kunstwerke. Bill Reid, der sich selbst sein Leben lang als Mitglied der „weißen“ Gesellschaft sah, integrierte sich dennoch immer intensiver in das kulturelle Netzwerk der Haida. Er trug wesentlich dazu bei unter den Haida, ein neues Selbstbewusstsein aufzubauen. Reid setzte sich außerdem für diverse Rechte, vor allem bezüglich des Landrechtskonflikts der Haida, ein. Beinahe sein gesamtes Leben lang verspürte er eine enge Verbindung zu Haida-Gwaii, der ursprünglichen Heimat der Haida. Mit aller Kraft half er mit, der Zerstörung von Wäldern und Küsten dieses Landes entgegen zu wirken.

Bill Reid wurde besonders in den 1990er-Jahren als berühmter und zugleich einer der bestverdienendsten kanadischen Künstler geehrt. Er besaß Charisma und hatte eine gute Selbstvermarktung. So wurde er über die Grenzen von British Columbia hinaus bekannt und seine Werke sind heute an öffentlichen Plätzen sowie in öffentlichen und privaten Sammlungen in ganz Kanada vertreten. Die folgenden Worte von Claude Lévi-Strauss sollen betonen, welch große Bewunderung er selbst wie auch viele andere dem Haida-Künstler Bill Reid und seiner Kunst entgegenbringen:

The art of Bill Reid is the art of the Northwest Coast with something extra – a new element! While remaining completely faithful to its roots, Reid’s art is deeply infused with the personality of its creator. This is what makes his sculptures so easily recognisable and, above all, worthy of a place on the world stage. (Claude Lévi-Strauss zitiert in Canadian Museum of Civilization [Online] VII)

## 8. Quellenverzeichnis

### Verwendete Literatur

BARBEAU, Marius

1930 Totem poles: A recent Native Art of the Northwest Coast of America, New York  
(keine Verlagsangabe)

1940 The Modern Growth of the Totem Pole on the Northwest Coast, Washington:  
Government Print Office

BELL, Michael

1988 Im öffentlichen Interesse: Die Förderung der Bildenden Künste in Kanada seit  
1945, in Gerhard Hoffmann, 45–53

BERLO, Janet & Ruth B. PHILLIPS

1998 Native North American Art, Oxford u.a.: Oxford University Press

BLACKMAN, Margaret B.

1990 Haida: Traditional Culture, in: Suttles & Sturtevant, 244–260

BOAS, Franz

1955 Primitive Art, New York: Dover Publications

BOELSCHER, Marianne

1989 The Curtain within: Haida Social and Mythical Discourse, Vancouver: Univer-  
sity of British Columbia

BOLZ, Peter & Bernd PEYER

1987 Indianische Kunst Nordamerikas, Köln: DuMont

BRINGHURST, Robert (Hg.)

1983 Visions: Contemporary Art in Canada, Vancouver u.a.: Douglas & McIntyre

BROWN, Steven C.

1998 Native Visions: Evolution in Northwest Coast Art, from the eighteenth through  
the twentieth century, Seattle u. a.: University of Washington Press

BUSSEL, Gerard van & Barbara BARTL

2001 Rabe stiehlt das Licht: Tradition und Moderne in indianischen Siebdrucken,  
Wien: Museum für Völkerkunde

CARPENTER, Edmund

1975 Introduction, in: Holm & Reid, 9–27

CHALKER, Kari

2004 Abundant World of Water and Wood: The Northwest Coast, in: Chalker & Kiyoshi, 32–53

CHALKER, Kari (Hg.) & Togashi KIYOSHI

2004 Totems to Turquoise: Native American Jewelry Arts of the Northwest Coast and Southwest, New York: American Museum of Natural History, Harry N. Abrams

DAVIDSON, Robert

1995 Reclaiming Haida Culture, in: Anonymus, The Spirit Within: Northwest Coast Native Art from the John H. Hauberg Collection, New York: Rizzoli, 93–99

DREW, Leslie

1999 (1982) Haida: Their Art and Culture, Hancock House Publishers

DREW, Leslie & Douglas WILSON

1980 Agillite: Art of the Haida, Vancouver: Hancock House Publishers

DUBIN, Lois Sherr

1999 North American Indian Jewelry and Adornment: From Prehistory to the Present, New York, London: Harry N. Abrams

DUBIN, Lois S. & Peter M. WHITELEY

2004 Curator's Introduction: Jewelry as a visual Language, in: Chalker & Kiyoshi, 16–27

DUFF, Wilson

1967a Arts of the Raven: Masterworks by the Northwest Coast Indian, Ausstellungskatalog, Vancouver: Vancouver Art Gallery

1967b Contexts of Northwest Coast Art, in: Duff 1967a, o. S.

DUFFEK, Karen

1986 Bill Reid: Beyond the essential form, Vancouver: University of British Columbia Press u. a.

1988a Indianische Kunst der Nordwestküste: 1950 bis zur Gegenwart, in: Gerhard Hoffmann, 247–256

1988b Kunst der Nordwestküste: Einzelwerke, in: Gerhard Hoffmann, 276–282

FEEST, Christian F.

1994a (1980) Native Arts of North America, London: Thames and Hudson

1994b Identitäten und Irrtümer: Indianische und moderne Kunst, in: Wolfgang Lindig (Hg.), Indianische Realität: Nordamerikanische Indianer in der Gegenwart, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & KG, 15–34

FEEST, Christian F. & Alfred JANATA

1989 Technologie und Ergologie in der Völkerkunde, Bd. 2, Berlin: Reimer

FEEST, Christian F. & Sylvia S. KASPRYCKI

1993 Über Lebenskunst nordamerikanischer Indianer, Ausstellungskatalog, Wien: Museum für Völkerkunde

GERBER, Peter R.

1989 Kultur und Gesellschaft, in: Gerber & Katz-Lahaigue, 9–48

GERBER, Peter R. & George AMMANN

1997 Nordwestküsten-Indianer: Zur Kultur, Geschichte und Gegenwartssituation, Zürich: Pestalozzianum-Verlag

GERBER, Peter R. & Vanina KATZ-LAHAIGUE

1989 Susan A. Point, Joe David, Lawrence Paul: Indianische Künstler der Westküste Kanadas, Ausstellungskatalog, Zürich: Völkerkundemuseum der Universität Zürich

---

GRABURN, Nelson

1976 *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expression from the Fourth World*, Berkely, Los Angeles, London: University of California Press

1988 Das Konzept der „Vierten Welt“, in: Gerhard Hoffmann, 15–26

GUNTHER, Erna

1966 *Art in the Life of the Northwest Coast Indians: With a Catalog of the Rasmussen Collection of Northwest Indian Art at The Portland Art Museum*, Portland: Portland Art Museum

HABERLAND, Wolfgang

1979 *Donnervogel und Raubwal: Die indianische Kunst der Nordwestküste Nordamerikas*, Ausstellungskatalog, Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde

HAWTHORN, Audrey

o. J. *People of the Potlatch*, in: Anonymus, *People of the Potlatch: Native Artists and Culture of the Pacific Northwest Coast*, Ausstellungskatalog, o. O.: Vancouver Art Gallery, University of British Columbia, 7–45

HIGHWATER, Jamake

1986 *Controversy in Native American Art*, in: Wade, 223–242

HIRSCHBERG, Walter (Begründer)

1999 *Wörterbuch der Völkerkunde*, Berlin: Reimer

HOFFMANN, Gerhard (Hg.)

1988 *Im Schatten der Sonne: Zeitgenössische Kunst der Indianer und Eskimos in Kanada*, Stuttgart: Edition Cantz

HOFFMANN, Gisela

1988 *Kommentare indianischer Künstler im Kontext ihrer Werke*, in: Gerhard Hoffmann, 173–182

HOLM, Bill

1970 (1965) *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form*, Seattle, Vancouver: University of Washington Press, Douglas & McIntyre

1974 Structure and Design, in: Sturtevant, 20–31

1990 Art, in: Suttles & Sturtevant, 602–632

HOLM, Bill & William REID

1975 Form and Freedom: A Dialogue on Northwest Coast Indian Art, Houston, Texas: Rice University, Institute for the Arts

HYMES, Dell

1990 Mythology, in: Suttles 1990a, 593–601

INVERARITY, Robert Bruce

1950 Art of the Northwest Coast Indians, Berkely, Los Angeles: University of California Press

JACKNIS, Ira S.

1974 Functions of the Containers, in: Sturtevant, 16–19

JONAITIS, Aldona

1994 Introduction, in: Ulli Steltzer (Hg.), Eagle Transforming: The Art of Robert Davidson, Vancouver, Toronto, Seattle: Douglas & McIntyre, University of Washington Press, 1–11

KATZ-LAHAIGUE, Vanina

1989 Traditionelle Kunst, in: Gerber & Katz-Lahaigue, 48–59

KAUFMANN, Carole N.

1976 Functional Aspects of Haida Argillite Carvings, in: Graburn, 56–69

KING, Johnathan C. H.

1986 Tradition in Native American Art, in: Wade, 65–92

KRAMMLER, Henry

2000 Nordwestküste, in: Christian F. Feest (Hg.), Kulturen der nordamerikanischen Indianer, Köln: Könnemann, 270–313

KREIDE-DAMANI, Ingrid

1992 Kunstethnologie: Zum Verständnis fremder Kunst, Köln: DuMont

LARINK, Walter & Ralf STREUM (Hg.)

1995 Raubwal und Sonnenfinder: Zeitgenössische indianische Kunst der kanadischen Nordwestküste, Ausstellungskatalog, Marburg: Universitätsbibliothek Marburg

LÉVI-STRAUSS, Claude

1996 Preface, in: Bill Reid & Robert Bringhurst, 9–12

MACDONALD, George F.

1995 Haida Monumental Art: Villages of the Queen Charlotte Islands, Vancouver: UBC Press u. a.

1996 Haida Art, Seattle, Washington u. a.: University of Washington Press

MACNAIR, Peter L.

1988 Entwicklungstendenzen der indianischen Kunst der Nordwestküste zwischen 1880 und 1950: Niedergang und Ausbreitung, in: Gerhard Hoffmann, 139–149

MACNAIR, Peter L., Alan L. HOOVER & Kevin NEARY

1984 The Legacy: Tradition and Innovation in Northwest Coast Indian Art, Vancouver: Douglas & McIntyre

MCMASTER, Gerald R.

1988 Kunst der Nordwestküste: Einzelwerke, in: Gerhard Hoffmann, 280

MORPHY, Howard & Morgan PERKINS (Hg.)

2007 The Anthropology of Art: A Reader. Malden, MA: Blackwell

PENNEY, David

1998 Kunst der Indianer Nordamerikas (ins Deutsche übersetzt von Inge Hanneforth), Paris: Terrail

REID, Bill

1967 The Art: An Appreciation, in: Duff 1967a, o. S.

1975 Prologue, in: Holm & Reid, 7

1996 Prologue, in: Reid & Bringhurst, 13–14

REID, Bill & Robert BRINGHURST

1996 (1984) The Raven steals the Light: Drawings by Bill Reid: Stories by Bill Reid & Robert Bringhurst, Vancouver: Douglas & McIntyre u.a.

REID, Martine

1988 Vergangenes, Erinnerertes, Wiederentdecktes und Wiederbelebtes: Die Situation der indianischen Kunst an der Nordwestküste, in: Gerhard Hoffmann, 151–160

2004 The Body Transformed: Body Art and Adornment Among Prehistoric and Historic Northwest Coast People, in: Chalker & Togashi, 54–69

ROSMAN, Abraham & Paula G. RUBEL

2007 Structural Patterning in Kwakiutl Art and Ritual, in: Morphy & Perkins, 339–357

RUBIN, William

1984a Der Primitivismus in der Kunst der Moderne: Eine Einführung, in: William Rubin (Hg.), Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München: Prestel-Verlag, 8–93

SHADBOLT, Doris

1967 Foreword, in: Duff 1967a, o. S.

1986 Bill Reid, Vancouver: Douglas & McIntyre

2003 (1986) Bill Reid, Vancouver u. a.: Douglas & McIntyre

STELTZER, Ulli

1980 Indian Artists at Work, Vancouver u. a.: Douglas & McIntyre

1994 Eagle Transforming: The Art of Robert Davidson, Vancouver u. a.: Douglas & McIntyre

STEWART, Hilary

1979 Looking at Indian Art of the Northwest Coast, Vancouver: Douglas & McIntyre

STREUM, Ralf

1993 Der Rabe brachte die Sonne: Moderne Kunst der Indianer Nordamerikas, München: Trickster-Verlag

1995a Die kanadische Nordwestküste: Ein indianisches Kulturareal, in: Larink & Streum, 42–51

1995b Die kanadische Nordwestküste: Einführung in Motive und Techniken indianischer Kunst, in: Larink & Streum, 55–60

STURTEVANT, William C.

1986 The Meanings of Native American Art, in: Wade, 23–44

STURTEVANT, William C. (Hg.)

1974 Boxes and Bowls: Decorated Containers by Nineteenth-Century Haida, Tlingit, Bella Bella, and Tsimshian Indian Artists, Washington: Smithsonian Institution Press

SUTTLES, Wayne

1990a Environment, in: Suttles & Sturtevant, 16–29

1990b History Research: Early Sources, in: Suttles & Sturtevant, 70–72

SUTTLES, Wayne & William C. STURTEVANT (Hg.)

1990 Handbook of North American Indians: Northwest Coast, Bd. 7, Washington DC: Smithsonian Institution

SWANTON, John R. (Hg.)

1902 Social organization of the Haida, in: Transactions of the International Congress of Americanists, o. O.

THOMPSON, Laurence C. & Dale KINKADE

1990 Languages, in: Suttles & Sturtevant, 30–51

THOMSEN, Christian W.

1996 Bill Reid's Black Canoe – The Spirit of Haida Gwaii: Zur Kunst der Nordwestküstenindianer Kanadas zwischen Anpassung und Revolte, zwischen Kunstgewerbe und Individualstil, in: Karin Wilhelm (Hg.), Kunst als Revolte?: Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen, Giessen: Anabas-Verlag, 119–142

TIPPETT, Maria

2004 Bill Reid: The Making of an Indian, Toronto: Vintage Canada

WADE, Edwin L. (Hg.)

1986 The Arts of the North American Indian: Native Traditions in Evolutions, New York: Hudson Hills Press

WONG, Evelyn

2005 Darstellung schamanischer Tranceinduktion anhand von Argillitobjekten der Haida, Universität Wien, unveröffentlichte Diplomarbeit

WYATT, Gary

1999 Mythic Beings: Spirit Art of the Northwest Coast. Vancouver, Toronto, Seattle: Douglas & McIntyre, University of Washington Press

## **Verwendete Websites**

BC BOOKWORLD ARCHIVE

2005 Alice Ravenhill,  
[http://www.abcbookworld.com/view\\_author.php?id=5462](http://www.abcbookworld.com/view_author.php?id=5462) (Zugriff: 25.11.2009, 20:46)

BC TREATY COMISSION

o. J. About Us,  
[http://www.bctreaty.net/files/about\\_us.php](http://www.bctreaty.net/files/about_us.php) (Zugriff: 26.11. 2009, 09:48)

BELL CANADA ENTERPRICES

2001 Bill Reid Foundation Collection Enhanced Significantly by Gift From Bell Canada Enterprises,  
<http://bce.ca/en/news/releases/comspon/2001/04/25/5908.html> (Zugriff: 22.06.2009, 18:32; Entstehungsdatum: 25.04.2001)

BILL REID FOUNDATION

I About Bill Reid,  
[http://www.billreidfoundation.org/bill\\_reid.htm](http://www.billreidfoundation.org/bill_reid.htm) (Zugriff: 22.09.2009, 10:56)

- II The Raven and the First Men,  
<http://www.billreidfoundation.org/banknote/raven.htm> (Zugriff: 30.06.2009, 09:26)
- III Mythic Messengers,  
<http://www.billreidfoundation.org/banknote/mythic.htm> (Zugriff: 22.06.2009, 16:15)
- IV The Spirit of Haida Gwaii,  
<http://www.billreidfoundation.org/banknote/spirit.htm> (Zugriff: 23.06.2009, 16:40)
- V Bill Reid Foundation,  
<http://www.billreidfoundation.org/index.htm> (Zugriff: 14.10.2009, 12:13)
- VI Bill Reid's Art Graces the \$ 20 Banknote,  
<http://www.billreidfoundation.org/banknote/index.htm> (Zugriff: 22.10.2009, 18:13)

#### BILL REID GALLERY

- o. J. Restoring Enchantment: Gold and Silver Masterworks by Bill Reid,  
<http://www.billreidgallery.ca/Exhibition/PermanentExhibition.php> (Zugriff: 29.07.2009, 12:17)

#### CANADIAN MUSEM OF CIVILIZATION

- I In Memoriam Bill Reid (1920–1998),  
<http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/reid/reid01e.shtml#menu> (Zugriff: 10.1.2009, 11:37)
- II Upbringing and Apprenticeship,  
<http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/reid/reid02e.shtml> (Zugriff: 10.01.2009, 11:40)
- III Early Work,  
<http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/reid/reid03e.shtml> (Zugriff: 10.01.2009, 11:42)
- IV Monumental Works,  
<http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/reid/reid04e.shtml> (Zugriff: 10.1.2008, 11:44)
- V Words and Pictures,  
<http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/reid/reid05e.shtml> (Zugriff: 10.01.2009, 11:45)
- VI His Legacy,  
<http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/reid/reid07e.shtml> (Zugriff: 10.01.2009, 11:54)

- VII Quotations: By and about Bill Reid,  
<http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/reid/reid09e.shtml> (Zugriff: 10.01.2009, 11:59; Entstehungsdatum: 30.07.1998)
- VIII Bill Reid: Canoe-Builder,  
<http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/reid/reid10e.shtml> (Zugriff: 10.01.2009, 12:20)
- IX Bill Reid: Printmaker  
[http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/reid/images/re11\\_04b.jpg](http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/reid/images/re11_04b.jpg)  
(Zugriff: 10.01.2009, 11:23)
- X Marius Barbeau: A glimpse of Canadian Culture: Photos & Papers,  
<http://www.civilisations.ca/cmc/exhibitions/tresors/barbeau/mbp0000e.shtml>  
(Zugriff: 18.05.2009, 16:58)
- XI *Arrival of Lootaas at Skidegate, July, 11, 1987*,  
<http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/nwca/nwcam20e.shtml> (Zugriff: 07.10.2009, 19:49)
- XII War Canoes,  
<http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/watercraft/wad04eng.shtml>  
(Zugriff: 12.10.2009, 12:14; Entstehungsdatum: 10.10.1996)
- XIII The Spirit of Haida Gwaii,  
<http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/grand/gh04eng.shtml> (Zugriff: 10.1.2009, 12:36)
- XIV Grand Hall Tour: The Haida Canoe,  
<http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/grand/gh11eng.shtml> (Zugriff: 11.11.2009, 17:43)

CROSS, Anne & Pam BROWN

- I The Raven and the First Men: From Conception to Completion,  
<http://www.moa.ubc.ca/Exhibitions/Online/Sourcebooks/Raven/contents.html>  
(30.06.09, 12:27)
- II The Raven and the First Men: The Model,  
<http://www.moa.ubc.ca/Exhibitions/Online/Sourcebooks/Raven/model.html>  
(Zugriff: 30.06.09, 12:28)
- III The Raven and the First Men: The Carving,  
<http://www.moa.ubc.ca/Exhibitions/Online/Sourcebooks/Raven/carving.html>  
(Zugriff: 30.06.09, 12:35)
- IV The Raven and the First Men: The Installation,  
<http://www.moa.ubc.ca/Exhibitions/Online/Sourcebooks/Raven/install2.html>  
(Zugriff: 30.06.09, 12:45)

- V The Raven and the First Men, The Installation,  
<http://www.moa.ubc.ca/Exhibitions/Online/Sourcebooks/Raven/install4.html>  
 (Zugriff: 30.06.09, 12:49)
- VI The Raven and the First Men: The Dedication,  
<http://www.moa.ubc.ca/Exhibitions/Online/Sourcebooks/Raven/dedicate.html>  
 (Zugriff: 30.06.09, 12:58)
- VII The Raven and the First Men: The Dedication,  
<http://www.moa.ubc.ca/Exhibitions/Online/Sourcebooks/Raven/dedicat2.html>  
 (Zugriff: 30.06.2009, 13:00)
- VIII The Raven and the First Men, The Carving,  
<http://www.moa.ubc.ca/Exhibitions/Online/Sourcebooks/Raven/carving7.html>  
 (Zugriff: 30.06.2009, 13:00)

GILL, Alexandra

- 2004 Rallying around Bill Reid,  
<http://www.theglobeandmail.com/servlet/ArticleNews/TPStory/LAC/20040206/BRING06/TPEntertainment/Art> (Zugriff: 19.01.2009, 22:24; Entstehungsdatum: 6. Februar 2004)

#### GOVERNMENT DEFINITIONS

- 1999 Government Definitions of Indian Status,  
<http://www.ofifc.org/oahai/Acrobatfiles/Govdef.pdf> (Zugriff: 26.11.2009, 10:56; Entstehungsdatum: Oktober 1999)

HAGER, Barbara

- 1998 Bill Reid,  
[www.royalbcmuseum.bc.ca/Content\\_Files/Files/BillReid.pdf](http://www.royalbcmuseum.bc.ca/Content_Files/Files/BillReid.pdf) (Zugriff: 16.02.2009, 09:39; Entstehungsdatum: April 1998)

HANEL, Eva

- 2003 39,4 Millionen Euro für Breton-Sammlung,  
[http://www.welt.de/print-welt/article690809/39\\_4\\_Millionen\\_Euro\\_fuer\\_Breton\\_Sammlung.html](http://www.welt.de/print-welt/article690809/39_4_Millionen_Euro_fuer_Breton_Sammlung.html) (Zugriff: 26.11.2009, 13:51; Entstehungsdatum: 26.04.2009)

HEREM, Barry

- o. J. Remembering Bill Reid,  
<http://www.civilization.ca/cmc/exhibitions/aborig/reid/reid08e.shtml> (Zugriff: 10.01.2009, 11:52)

## HOUSE OF THE SPIRIT BEAR

- o. J. Bill Reid,  
<http://www.houseofthespiritbear.com/bill%20reid/index.html> (Zugriff: 11.06.09, 10:52)

## MOA

- o. J. UBC Museum of Anthropology: History,  
<http://www.moa.ubc.ca/history/history.php> (Zugriff: 25.11.2009)

## PHOTOS CANADA

- o. J. Bill Reid Totem Pole Photos, Skidegate, Queen Charlotte Islands, Haida Gwaii, British Columbia Stock Photos,  
[http://www.photoscanada.com/gallery/bill\\_reid\\_totem\\_pole\\_skidegate/bill\\_reid\\_totem\\_pole\\_skidegate\\_004](http://www.photoscanada.com/gallery/bill_reid_totem_pole_skidegate/bill_reid_totem_pole_skidegate_004) (Zugriff: 12.11.2009, 00:42)

## POUND, Ezra

- o. J. Lustra of Ezra Pound,  
<http://www.archive.org/stream/lustrofezrpound00pounrich#page/44/mode/2up> (Zugriff: 15.06.2009, 15:40)

## 'KSAN

- o. J. 'Ksan Historical Village,  
<http://www.ksan.org/html/village/history.htm> (Zugriff: 25.11.2009, 12:09)

## THE RAVEN

- I The Raven and the First Men,  
[http://www.flickr.com/photos/patrick\\_c/187181867/](http://www.flickr.com/photos/patrick_c/187181867/) (Zugriff: 23.10.2009, 10:45)
- II The Raven and the First Men,  
[http://www.flickr.com/photos/diorama\\_sky/3637437162/](http://www.flickr.com/photos/diorama_sky/3637437162/) (Zugriff: 23.10.2009, 10:49)

## THE SPIRIT OF HAIDA GWAI

- I The Black Canoe,  
[http://farm4.static.flickr.com/3103/3090333443\\_97114a7bc7.jpg](http://farm4.static.flickr.com/3103/3090333443_97114a7bc7.jpg) (Zugriff: 26.10.2009, 11:40)
- II The Jade Canoe,  
<http://mauriceo.com/max/wp-content/gallery/various/BillReid-Close.jpg> (Zugriff: 28.10.2009, 09:01)

- III     The Jade Canoe,  
        <http://justagwailo.com/photos/jade-canoe-closeup.jpg> (Zugriff: 26.10.2009,  
        11:34)
- IV     The Black Canoe,  
        [http://farm1.static.flickr.com/82/247385171\\_dc468383d7.jpg?v=0](http://farm1.static.flickr.com/82/247385171_dc468383d7.jpg?v=0) (Zugriff:  
        26.10.2009, 11:37)

Die Quellenangaben zu den Abbildungen wurden gewissenhaft zitiert. Im Rahmen dieser Diplomarbeit war es mir jedoch nicht möglich die Inhaber der Bilderrechte ausfindig zu machen, um ihre Zustimmung zur Verwendung dieser Bilder einzuholen.



---

## LEBENS LAUF

### Magdalena Dobetsberger

Geburtsdatum: 17.01.1984

Geburtsort: Linz

Staatsbürgerschaft: Österreich

#### Ausbildung

Seit Oktober 2004

Studium der Kultur- und Sozialanthropologie

- Schwerpunktsetzung: außereuropäische Kunst und Museumsarbeit
- Voraussichtliches Ende: Jänner 2010

Oktober 2003 – offen

Studium der Kunstgeschichte

1998 – 2003

HBLA für künstlerische Gestaltung Linz

#### Berufserfahrung

August – September 2008

Praktikum im Museum für Völkerkunde Wien

August – September 2007

Volontariat in der Integrationsschule C.I.E.A.L.T. in Ecuador

#### Sprachkenntnisse

Englisch, Spanisch