

Volume 3

CRITICAL VIEWS ON HERITAGE OF THE AMERICAS |
MIRADAS CRÍTICAS SOBRE PATRIMONIO DE LAS AMÉRICAS

UNIVERSITÄT **BONN**

MUSEUM
BASA

BOM!

– OBJEKTPORTRÄTS –

EINBLICKE IN FORSCHUNG UND LEHRE IM BASA-MUSEUM



DANIEL GRANA-BEHRENS &
KAROLINE NOACK (HRSG.)

BOM!

Objektporträts - Einblicke in die Forschung und Lehre im BASA-Museum

Volume 3

Critical Views on Heritage of the Americas |

Miradas críticas sobre patrimonio de las Américas

BASA Museum (Bonn Collection of the Americas)

Daniel Grana-Behrens, Karoline Noack
(editors)

BOM!
Objektporträts - Einblicke in die Forschung und Lehre im BASA-Museum

Bonn 2025

Cover: Simon Hirzel

Photo: Stefanie Staab

BOM! – Objektporträts - Einblicke in die Forschung und Lehre im BASA-Museum

Volume Editors: Daniel Grana-Behrens & Karoline Noack

Series Editor: BASA Museum (Bonn Collection of the Americas)
Department for the Anthropology of the Americas
University of Bonn

Editorial Office: Lars-Michael Schacht

Design & Layout: Stefanie Staab

© University of Bonn | BASA Museum (Bonn Collection of the Americas)
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

First edition: Bonn, June 2025

ISBN: 978-3-9821310-3-0

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	12
<i>puúi</i> Kette aus Samen	16
Keramikbecher	20
<i>mola</i> mit Fledermausmotiv	24
Gefäß mit Schneckengehäuse-Applikation	28
Speer der „Auca“	32
Keramikschale	36
Flöte	40
<i>tumi</i> Ritualmesser	44
<i>manilla</i> Kupferringbarren	48
Figurine	52
<i>ekeko</i>	56
Hahn, Bronzeplastik	60
<i>Venus de Tacarigua</i>	64
„Gefiederte Schlange“, Stempel	68
<i>mañanónie</i> Ensemble von Federwülsten	72
Spielwürfel	76
Kugelförmiger Topf	80
<i>Torito de Pucará</i> kleine Stierfigur	84
Stoffpuppe	88
Tonflöte in Form eines Vogels	92
Kopfaufsatz eines <i>danzante</i>	96
<i>retablo</i> Altarbild	100

<i>paíś</i> oder <i>okorés</i> Zigarren	104
<i>nas</i> oder <i>nasisi</i> Kürbisrassel	108
Figur einer Schwangeren	112
„Fläschchen“ der Maya	116
Andine Doppelkörperpfeife	120
<i>conopa</i> oder <i>illa</i> Tierfigur	124
<i>paropés</i> oder <i>paopéz</i> <i>chicha</i> -Topf	128
<i>aya uma</i> Tanzmaske	132
Tonschale	136
Schafshaut mit Bilderschrift	140
Keramisches Gefäß der Nasca	144
<i>keru</i> Keramikgefäß	148
Modell eines Totempfahls	152
<i>chitonte</i> Rock	156
Stempel	160
<i>Mañanó</i> geflochtene Schnur mit Federbündeln	164
<i>chumpi</i> gewebter Gürtel	168
<i>mate burilado</i> geschnittzer Kürbis	172
<i>keru</i> Keramikgefäß	176
Tanzstab Miniaturspeer	180

Vorwort

Mit diesem Band präsentiert das BASA-Museum eine Auswahl an Objektporträts aus der Bonner Amerikas-Sammlung der Universität Bonn. Die porträtierten Objekte werden hinsichtlich ihrer Herkunft, Herstellung, Verwendung und kulturellen Bedeutung besprochen. In den Jahren von 2018 bis 2021 wurden diese Porträts von Studierenden und Forschenden der Abteilung für Altamerikanistik und Ethnologie erarbeitet und auf der Webseite des BASA-Museums unter der Rubrik BOM!, BASA-Objekt des Monats, vorgestellt¹.

Die porträtierten Objekte stammen aus unterschiedlichen Zeiten und kulturellen Kontexten: von einer präkolonialen Figurine aus dem bolivianischen Tiefland, den Llanos de Mojos (Inv.-Nr. 1726, Sammlung Heinz Kelm), über Spielwürfel aus Knochen aus Ecuador (Inv.-Nr. 3509, Sammlung Udo Oberem), bis hin zur Stierfigur *Torito de Pucará* aus Südperu (Inv.-Nr. 1139, Sammlung Hermann Trimborn), die für den lokalen Kunstmarkt hergestellt wurde. Diese Auswahl verweist exemplarisch auf drei der frühen Sammler, die den Aufbau des BASA-Museums maßgeblich geprägt haben.

Die archäologisch-ethnographische Lehr- und Studiensammlung des BASA-Museums verstehen wir als Heritage, für dessen verantwortungsvollen Umgang wir einstehen. Die Provenienzforschung der Sammlung ist dabei ein zentrales Anliegen. Mit dem

¹ <https://www.iak.uni-bonn.de/de/museen/basa-museum-bonner-amerikas-sammlung/vertiefende-angebote-1/bom-basa-objekt-des-monats>

vorliegenden Katalog möchten wir die ausgewählten Objektporträts nun einem breiten Publikum zugänglich machen. Die Reihenfolge der Beiträge folgt der Veröffentlichung auf der Website.

Das BASA-Museum blickt auf eine über 70-jährige Geschichte zurück: Gegründet wurde die Sammlung im Jahr 1948 von Herman Trimborn – im gleichen Jahr wie das Seminar für Völkerkunde, die heutige Abteilung für Altamerikanistik und Ethnologie. Seitdem bildet sie, mit zeitweiligen Unterbrechungen, einen Grundpfeiler der altamerikanistischen Lehre und Forschung in Bonn. Der systematische Ausbau der Sammlung begann in den 1950er Jahren. Trimborn selbst, sein Nachfolger Udo Oberem sowie zahlreiche Studierende, Promovierende, Gastwissenschaftler*innen und Bürger*innen der damaligen Bundeshauptstadt Bonn trugen wesentlich zur Erweiterung der Sammlung bei. Viele Objekte wurden gezielt erworben, andere kamen durch Schenkungen oder Leihgaben in den Bestand. Auch heute wächst das BASA-Museum durch sorgfältig ausgewählte Neuzugänge weiter.

Das BASA-Museum versteht sich als Ort des Austauschs von Wissenschaft, Urhebergesellschaften und Öffentlichkeit. Im Vordergrund stehen das Erforschen, Bewahren, Interpretieren und Ausstellen von Objekten aus Meso-, Zentral- und Südamerika. Die Sammlungsarbeit orientiert sich dabei an aktuellen museologischen und ethischen Standards, etwa der Heidelberger Stellungnahme von 2019, die betont, dass Dekolonisierung auf Dialog, Expertise und partnerschaftliche Zusammenarbeit angewiesen ist.

Das BASA-Team



Inv.-Nr. 1590

Ayoréode

puúi-Samen, Garabatá

Bolivien, Dpto. Santa Cruz

Sammlung Kelm

Foto: Naomi Rattunde

***puúi* | Kette aus Samen**

Wir eröffnen die Reihe „BASA-Objekt des Monats“ (BOM) mit einer *puúi*-Kette. Sie befindet sich im Schaudepotbereich der aktuellen Sonderausstellung „*eramone* | Weltsichten. Objekte der Ayoréode in der BASA“ [2018] und stellt eine Verbindung zum neuen Forschungsprojekt des BASA-Museums über *chaquiras* (Perlen und daraus gefertigte Objekte) aus Südamerika dar (Teil des BMBF-Verbundprojektes „SiSi“).

Die einfach gelegte, über 2 Meter lange Kette besteht aus schwarzen, *puúi* genannten Samen. Diese wurden in Wasser aufgeweicht, mit einem spitzen Werkzeug (*ojnai*) perforiert, gespalten und nach dem Trocknen auf einer dünnen Schnur aus Garabatá-Fasern aufgefädelt, deren Enden miteinander verknotet wurden. Neben der *puúi*-Kette finden sich in den Ayoréode-Sammlungen Heinz Kelm und Ulf Lind im BASA-Museum auch solche aus Federkielen, Bambus, industriell gefertigten Perlen und aus Menschen- und Ameisenbären-Haar. Ein Blick ins Ethnologische Museum Berlin, wo ebenfalls Ayoréode-Sammlungen von Kelm und Bernd Fischermann anzutreffen sind, verrät, dass das Spektrum an Materialien, aus denen die Ayoréode Perlen bzw. Ketten herstell(t)en, auch andere Arten von Samen, Plastik- und Glasperlen, aus zu Röhren geformte Blechstücke und Knöpfe umfasst. Wenngleich viele historische Fotografien Ayoréode mit unterschiedlichen Arten von Ketten zeigen, werden sie in der Literatur meist nur knapp als Schmuck erwähnt, während über ihre Bedeutung in der Weltsicht der Ayoréode kaum etwas zu erfahren ist. Offenbar sind

gerade Ketten aus *puúi*-Samen besonders beliebt und werden insbesondere von Jugendlichen zum Fest der *asojna* angelegt.



Dieser junge Mann trägt um den Hals eine Kette aus mehreren Strängen verschiedenfarbiger Perlen, die durch rote Fäden miteinander verbunden sind, und eine weitere aus Bambusstücken um den Oberkörper.

Foto: Archiv Ulf Lind, 1969/1970. El Faro Moro, Paraguay.

Während in der oralen Tradition der Ayoréode für (fast) alle ihnen bekannten Objekte und Phänomene Geschichten über deren Herkunft existieren, scheint das für den *puúi*-Samen nicht der Fall zu sein. Allerdings zeigt der einzige dokumentierte, explizite Hinweis auf die

Bedeutung der *puúí*-Ketten, dass ihnen eine starke Macht innewohnt:
Sie können ihre Besitzer verwünschen und sogar ihren Tod bewirken.

Naomi Rattunde

Bórmida, Marcelo

1974, 1975: „Ergon y mito. Una hermenéutica de la cultura material de los Ayoreo del Chaco Boreal“, Teil II und III, in: *Scripta Ethnologica* 2 (2): 41-107 und 3 (1): 73-130.

Bórmida, Marcelo & Mario Califano

1978: *Los indios ayoreo del Chaco Boreal. Información básica acerca de su cultura*. Buenos Aires: Fundación para la educación, la ciencia y la cultura.

Fernández Distel, Alicia A.

1983: „La Cultura Material de los Ayoreo del Chaco Boreal“, in: *Scripta Ethnologica* Supplement 3: 5-78.



Inv.-Nr. 4674

Maya

Ton

Guatemala

Sammlung Wagner

Foto: Stefanie Staab

Keramikbecher

Der zylindrische Keramikbecher aus der Maya-Spätklassik (ca. 600 – 900 n. Chr.) wurde dem BASA-Museum im Juli 2012 von Eduard Wagner im Rahmen einer Schenkung vermacht. Im Rahmen des Forschungsprojekts „Textdatenbank und Wörterbuch des Klassischen Maya“ der Abteilung für Altamerikanistik ist er bereits einmal bearbeitet und publiziert worden (Prager et al. 2015).

Die Außenseite des Bechers zeigt eine ikonografische Szene zweier größtenteils schwarzer Affen mit hellen Gesichtern und orange-roten, vor der Brust zusammengeknöteten Überwürfen und Lendenschurzen sowie mit langen schwarzen Schwänzen, die sich anhand ihrer Gesichter als Klammeraffen (*ateles geoffroyi*) identifizieren lassen. Einer der beiden Affen hält eine Kakaoschote in der erhobenen rechten und wohl auch in der gesenkten linken Hand, während der andere beide Arme in Richtung des ersten Affen austreckt, wohl in dem Versuch, selbst eine der Kakaoschoten zu erlangen. Diese Darstellung der beiden Affen spielt wahrscheinlich auf das auch auf anderen Maya-Keramiken dargestellte übliche Verhalten der Klammeraffen an, Kakaoschoten aus den Pflanzungen der Maya zu stehlen und zu verspeisen (Prager et al. 2015: 3).

Oberhalb der ikonografischen Szene befindet sich eingerahmt von zwei schmalen schwarzen Bändern eine Reihe von Pseudoglyphen in zumeist zweiteiligen, jedoch leeren Hieroglyphenblöcken. Auf

zahlreichen anderen Maya-Keramiken steht an dieser Stelle eine in diesem Fall wohl durch die Pseudoglyphen imitierte Weiheformel, die zumeist Kakao als den für den entsprechenden Becher bestimmten Inhalt benennt. Und tatsächlich sind Rückstände von Kakao in einigen solcher Gefäße gefunden worden (Grube & Gaida 2006: 60). Daher und aufgrund der Darstellung von Kakaoschoten in der Ikonografie des Bechers ist es wahrscheinlich, dass auch dieser Becher für das Trinken von Kakao bestimmt war.

Polychrome Becher wurden in der klassischen Maya-Kultur vielfach als sogenannte soziale Währung verwendet. Dabei betrieben die Herrscher mit hochwertigen Keramiken aus ihren Werkstätten und anderen Prestigegütern Politik, indem sie diese an andere Herrscher, Provinzfürsten oder Adlige verschenkten und so die Beziehungen zu diesen verbesserten und die Loyalität dieser gleichzeitig stärkten und belohnten (Grube & Gaida 2006). Calvin (2006: 203) hat vermutet, dass Becher mit Pseudoglyphen in vielen Fällen von Provinzfürsten oder Adligen als Erwidern an Herrscher verschenkt worden sein könnten. Ob dies auch bei dem hier beschriebenen Becher der Fall gewesen ist, lässt sich ohne Kenntnis des archäologischen Kontexts jedoch leider nicht bestimmen.

Thilo Momme Holtmann

Calvin, Inga

2006: *Between Text and Image. An Analysis of Pseudo-Glyphs on Late Classic Maya Pottery from Guatemala*. Dissertation, Department of Anthropology, University of Colorado.

Grube, Nikolai & Maria Gaida

2006: *Die Maya. Schrift und Kunst*. Berlin: SMB-DuMont.

Prager, Christian; Sven Gronemeyer & Elisabeth Wagner

2015: „A Ceramic Vessel of Unknown Provenance in Bonn“, in: *TWKM Research Note* 1: 1-6.



Inv-Nr. OHB37

Kuna

Baumwolle

Panama

Sammlung Baessler

Foto: Stefanie Staab

***mola* mit Fledermausmotiv**

Die *mola* zeigt ein Fledermausmotiv. Fledermäuse sollen bei der Übertragung des Corona-Virus (SARS-CoV-2) auf den Menschen eine wichtige Rolle gespielt haben. *Molas* sind genähte Stofflagen mit farbenfrohen Mustern, die das zentrale Element für Blusen der Kuna-Frauen bilden.

Auf Märkten in der chinesischen Region Wuhan werden Fledermäuse als Lebendware für den späteren Verzehr gehandelt. Dort könnte das Corona-Virus von der Fledermaus auf den Menschen übergegangen sein. Die Kulturanthropologin Els Lagrou nimmt dies zum Anlass, um basierend auf ihren Forschungen auf das Ungleichgewicht in der Beziehung zwischen uns Menschen und unserer Umwelt, das auf Ausbeutung, Raubbau und dem massiven Anbau von Monokulturen basiert, aufmerksam zu machen. Sie forscht bei den Huni Kuin, die von ihren Nachbarn *kaxinawa* (Fledermausmenschen) genannt werden. Wie viele andere indigene Gesellschaften im Amazonas suchen die Huni Kuin in ihrer Subsistenzweise einen Ausgleich zwischen Geben und Nehmen: Es darf nur das Notwendigste aus der Tier- und Pflanzenwelt genommen werden. Für jedes Nehmen muss eine Gegenleistung in Form von Gesängen, Zeremonien und Opfergaben erbracht werden. Sie verhindert, dass getötete Wesen Rache nehmen können, indem sie ihre *nisun* schicken, die Kopfschmerzen und Verwirrung verursachen und in letzter Konsequenz den Tod bringen können. Fledermäuse werden allerdings aufgrund ihrer Kraft des Gestaltwandels (*yuxin*) nicht verzehrt. Einige Huni Kuin gehen davon aus, dass die Corona-



Gefäß der Moche mit Fledermaus-Darstellung im Cleveland Museum of Art.
Foto: Wikimeadia commons.

Pandemie das *nisun* unserer Zivilisation ist (Lagrou 2020).

Man kann in den Amerikas viele Vorstellungen von Fledermäusen als Wesen mit übernatürlichen Fähigkeiten finden: angefangen bei dem Fledermausgott der Maya (*camazotz*) aus dem *Popol Wuj*, der mit der Nacht, dem Tod und Opfern in Verbindung gebracht wurde (Miller & Taube 1993: 44), über plastische Darstellungen von Fledermäusen als Wesen der Nacht- oder Schattenwelt bei andinen archäologischen Kulturen wie den Moche (Golte 2015: 89) bis hin zu Metall- und Keramikdarstellungen von Fledermäusen oder Mischwesen zwischen Mensch und Fledermaus der Tairona-Kultur aus dem heutigen Kolumbien (Acevedo Coy 2016) und ähnlichen Objekten aus der sogenannten Macaracas-Phase (900 – 1100 n. C.) im heutigen Panama

(Plazas 2016: 255). Solche Motive sind noch heute auf Keramikobjekten und *molos* der Kuna zu finden, die in der Comarca Kuna Yala, ihrem teilautonomen Gebiet an der nördlichen Atlantikküste Panamas, leben. Neben Darstellungen von Jaguar-menschen verweisen auch die Darstellungen von Fledermausmenschen auf die Fähigkeit von Schamanen, sich zu verwandeln und andere Orte zu besuchen, die für die Erfüllung ihrer Aufgaben wichtig sind (ebd.: 271).

Simon Hirzel

Acevedo Coy, Laura Juliana

2016: *El murciélago en el material cerámico del área cultural Tairona*. Magisterarbeit, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Golte, Jürgen

2015: *Moche cosmología y sociedad. Una interpretación iconográfica*. Lima: IEP.

Lagrou, Els

2020: „Nisun. A vingança do povo morcego e o que ele pode nos ensinar sobre o novo coronavírus“, in: *Jornalistas Livres*. URL: <https://jornalistaslivres.org/nisun-a-vinganca-do-povo-morcego-e-o-que-ele-pode-nos-ensinar-sobre-o-novo-coronavirus> (15.04.2020).

Miller, Mary Ellen & Karl A. Taube

1993: *The gods and symbols of ancient Mexico and the Maya*. London: Thames & Hudson.

Plazas, Clemencia

2016: „Diseño Compartido. Entre molos Gunas y cerámica prehispánica de Panamá central“, in: *Boletín Museo del Oro* 56: 227-289.



Inv.-Nr. Hn23
Chimú o. Inka
Ton
Peru, Nordküste
Sammlung Hahn
Foto: Stefanie Staab

Gefäß mit Schneckengehäuse- Applikation

Das Gefäß mit applizierten Schneckengehäusen kam 2013 im Rahmen der Schenkung Teddy Hahn in das BASA-Museum. Im Rahmen eines Praktikums wurde es genau unter die Lupe genommen. Die dabei beobachteten Merkmale und ihre Kontextualisierung mit Vergleichsobjekten gestatten es, das Gefäß genauer einzuordnen.

Das flaschenförmige Tongefäß mit langem zylindrischen Hals auf dem eiförmigen Körper und einem Henkel zeichnet sich durch die sechs rund um das Gefäß applizierten Schneckengehäuse aus. Zum Kontext des Gefäßes, d.h. über Herkunft, Funktion und Bedeutung, liegen keine Informationen vor. Doch lässt sich durch den Vergleich mit ähnlichen Objekten darauf schließen, dass es sich um ein Gefäß von der Nordküste Perus handelt, das aufgrund des abgeschrägten Randes an der Halsöffnung und der kantigen Ränder des seitlichen Bandhenkels vermutlich der Chimú-Inka-Zeit zuzurechnen ist. Die applizierten Schneckengehäuse machen weitere Interpretationen möglich. Das Motiv der Schnecke verweist auf den räumlichen Kontext sowie auf soziale Aspekte der Gesellschaft, die diese archäologische Kultur repräsentiert. An der Küste Perus sind neben Fischen und Reptilien die sogenannten Erdschnecken (*scutalus*, spanisch: *moluscos terrestres*) Bestandteil der lokalen Fauna.

Die Ikonografie der Moche-Kultur (ca. 0 – 800 n. Chr.), die der der Chimú (ca. 850 – 1470 n. Chr.) vorausging, lassen auf das Lebensumfeld der Menschen schließen. In der hügeligen Landschaft der *lomas*, Wüsten, die während der feuchten Wintermonate grün werden, leben neben den Erdschnecken auch Schlangen, Füchse, Wild und



Umzeichnung eines Moche-Gefäßes.
Grafik: Golte 1985: 365.

Raubkatzen. Die Schnecken waren sowohl für die Ernährung der Menschen als auch für rituelle Kontexte bedeutsam (Golte 1985; Bourget 1990). Ihre Präsenz an diesem Gefäß verweist auf eine kontinuierliche Bedeutung der Erdschnecke an der Nordküste Perus.

Für die meisten der archäologischen Objekte, die wie dieses aus der Sammlung Teddy Hahn durch Schenkungen in jüngerer Zeit in den Bestand des BASA-Museums aufgenommen wurden, liegen kaum Informationen vor. Umfangreiches Wissen über die archäologischen Kulturen sowie die Kenntnis von Vergleichsobjekten können diese Objekte dennoch zum „Sprechen“ bringen.

Claudia Braun Carrasco

Bourget, Steve

1990: „Caracoles Sagrados en la Iconografía Moche“, in: *Gaceta Arqueológica Andina* 5: 45-56.

Castillo, Feren

2018: „Tipología y seriación de la cerámica proveniente del cementerio chimú de huaca de la luna, Perú“, in: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 23 (2): 27-58.

Donnan, C.

1997: „A Chimu-Inka ceramic-manufacturing center from the north coast of Peru“, in: *Latin American Antiquity* 8 (1): 30-54.

Golte, Jürgen

1985: „Los recoletos de caracoles en la cultura Moche (Perú)“, in: *Indiana* 10: 355-369.



Inv.-Nr. 61

Waorani

Holz, Federn, Bast u.a.m.

Ecuador, Prov. Orellana

Sammlung Oberem

Foto: Naomi Rattunde u. Stefanie Staab

Speer der „Auca“

Der Speer der „Auca“ ist eine Art doppelter Zufallsfund. In den 1950ern gelangte er Udo Oberem bei seiner Forschungsreise in Ecuador in die Hände. Nun ist er mir beim Browsen in der kürzlich online gegangenen Datenbank des BASA-Museums wieder-begegnert, da „Auca“ der erste Eintrag in der alphabetisch sortierten Liste „Datierung / Kultur“ von Objekten ist. Wir zeigen das 2,67 Meter lange BOM! aus gegebenem Anlass (und weil es in keine Vitrine passt) nur online.

Dieser „Speer mit angeschnitzter Spitze aus Chonta-Holz“ – so die Karteikarte – „[s]tammt aus einem Auca-Überfall auf ein indianisches Haus nahe der Mündung des Coca in den Napo auf der nördlichen Seite im Jahre 1955“. In ihm verbirgt sich die komplexe, bis heute währende Geschichte von Gewalt und Konflikten um die Erdölförderung im ecuadorianischen Amazonasregenwald. Gegen diese Zerstörung leisten die Waorani, früher „Aucas“ („Wilde“ oder „Krieger“ auf Kichwa) genannt, zusammen mit anderen Akteuren Widerstand, um ihren zunehmend bedrohten Lebensraum zu schützen (Gondecki 2015; Bayón 2019).



Details eines Waorani- und eines Taromenani-Speers in der Privatsammlung von Manuela Omari Ima Omene in ihrer Wohnung in Shell.
Foto: Naomi Rattunde, 2019.

Unweit des vermutlich einer Kichwa-Familie gehörenden Hauses, das mit diesem Speer überfallen wurde, nordwestlich der Mündung des Río Coca in den Río Napo, liegt Coca – damals eine kleine Siedlung, die aufgrund der Erdölförderung heute die größte Stadt im Osten Ecuadors ist. Im Jahr dieses Überfalls, 1955, begann die Linguistin und Missionarin Rachel Saint ihre Zusammenarbeit mit der Wao-Frau Dayuma. Nachdem ihr Bruder Nate und vier weitere Missionare 1956 bei ihrem Versuch, Kontakt zu den Waorani aufzunehmen, durch deren

Speere getötet wurden, gelang es Saint mit Dayumas Hilfe zwei Jahre später, den ersten „friedlichen“ Kontakt mit einer Lokalgruppe der Waorani herzustellen.

In Folge der damit einsetzenden Missionierung leben die meisten Waorani heute in Städten oder in Siedlungen in ihrem anerkannten Territorium. In diesem und im angrenzenden Yasuní-Nationalpark leben auch, in sogenannter freiwilliger Isolation, die die Sprache der Waorani sprechenden Taromenani und Tagaeri. Diese vermeintlich „nicht-kontaktierten“ Gruppen nähern sich den Siedlungen regelmäßig, wobei es mitunter zu Gesprächen mit Waorani kommt. Während das kaum bekannt ist, generieren die gewaltsamen, oft tödlichen Auseinandersetzungen zwischen Taromenani / Tagaeri und Waorani sowie Angriffe ersterer auf Erdölarbeiter und Holzfäller stets eine enorme mediale Aufmerksamkeit. Symbol dieser Gewalt, aber auch der Verteidigung ihres Territoriums ist der Speer.

Naomi Rattunde

BASA-Museum
Inv.-Nr. 61, Online-Datenbank.

Bayón, Manuel
2019: „Die letzte Chance für den Yasuní. Ecuador. Die Mobilisierung gegen die umstrittene Ölförderung in der Amazonasregion gewinnt an Kraft“, in: *ila* 425: 22-23.

Gondecki, Philip
2015: *«Wir verteidigen unseren Wald». Vom lokalen Widerstand zum globalen Medienaktivismus der Waorani im Konflikt zwischen Erdölförderung und Umweltschutz im Yasuni im ecuadorianischen Amazonastiefland*. Dissertation, Universität Bonn. URL: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2015/3874/3874.pdf>.



Inv.-Nr. 5522
Shipibo-Konibo
Ton
Peru, Amazonastiefland
Sammlung Vinnai
Foto: Stefanie Staab

Keramikschale

Die Keramikschale wurde von den Shipibo-Konibo aus dem peruanischen Amazonastiefland hergestellt. Die geometrischen Muster sind ein Produkt ihrer Kosmopraxis, geprägt durch ihre kulturellen, schamanischen Praktiken. Nach der Einnahme bestimmter psychoaktiver Pflanzen übertragen sie singend diese Muster auf ihre Textilien und Keramiken.

Die Keramikschale mit polychromer Bemalung und rötlichem Ton im Inneren wurde im 20. Jahrhundert von den im peruanischen Amazonastiefland ansässigen Shipibo-Konibo angefertigt. Die sich kreuzenden Linien der äußeren Bemalung bilden geometrische Muster, die charakteristisch für die Handwerkskunst dieser Gruppe sind. Die Grundfarbe der Schale ist in einem cremefarbenen Ton gehalten, darüber sind dunkelbraune bis rötliche Linien aufgetragen, die sich symmetrisch auf beide Seiten der Schale verteilen. Die geometrischen Formen bestehen aus geraden Linien, Dreiecken und Kreisen. Die Dreiecke sind zum Teil mit rot-brauner Farbe gefüllt. Auch im Inneren der Schale sind ähnliche geometrische Muster aus dickeren Linien zu sehen, die mit weißer Farbe auf rotem Grund aufgetragen wurden.

Zu der im peruanischen Amazonas ansässigen Gesellschaft der Shipibo-Konibo gehören heute geschätzt 26.000 Menschen, die entlang des Ucayali Flusses siedeln. Sie sind der Sprachfamilie der Pano zuzuordnen, welche der Cashinahua-Kultur nahe ist. Sie leben vom Fischfang, Ackerbau und der üppigen Pflanzenwelt entlang des Flusses

sowie vom Verkauf ihrer bekannten Keramiken und Textilien, mit denen sie in den küstennahen Städten Handel treiben. Ihre geometrischen Designs, *kené* genannt, sind nicht nur ästhetisch ansprechend, sondern haben darüber hinaus einen starken, spirituellen Bezug zur Wahrnehmung ihrer Umwelt und zu kulturellen Praktiken des Schamanismus. Sie sind Ausdruck der Betrachtung und Erfahrung von pflanzlichen Formen nach der Einnahme bestimmter psychoaktiver Substanzen (wie *ayahuasca*), welche die Shipibo-Konibo *rao* nennen. *Rao* wirken als Inspiration. Singend malen vorrangig die Frauen der Gruppe ihre Muster auf Textilien und Keramiken, die sie im Nachgang auch als Melodien und Gesänge wiedergeben können, wie beispielsweise während ihres Festes *ani xeati* zu Ehren der Wassergöttin *yacumama*.

Gerade Linien zeigen unter anderem die Wege der Flüsse, Kurven stellen die Suche von Jugendlichen nach passenden Partner:innen dar und Kreuze beziehen sich auf die Opferrituale der Männer. Darüber hinaus versinnbildlichen die Motive den Blutfluss durch die Venen, eine Metapher zur Auffassung von Leben, Macht und Wissen. Auch wenn die *kené* heute vorrangig von Frauen erstellt werden, war dies lange Zeit eine Tätigkeit sowohl von Frauen als auch Männern. Im Gegensatz zu anderen Amazonas-Gesellschaften sind bei den Shipibo-Konibo auch Frauen als Schamaninnen aktiv, da sie über ein großes Wissen der Pflanzenwelt verfügen.

Asena Dizbay

Belaunde, Luisa Elvira

2005: *El recuerdo de Luna. Género, sangre y memoria entre los pueblos amazónicos*. Lima: UNMSM Fondo editorial CC.SS.

Brabec de Mori, Bernd & Laida Mori Silvano de Brabec

2009: „La corona de la inspiración. Los diseños geométricos de los Shipibo-Konibo y sus relaciones con cosmovisión y música”, in: *Indiana* 26: 105-134.

Eakin, Lucille; Erwin Lauriault & Harry Boonstra

1986: *People of the Ucayali*. Dallas: International Museum of Cultures.



Inv.-Nr. 3362
Apalai-Wayana
Kunststoff
Brasilien, Aldeia Bona
Sammlung Kelm

Foto: Stefanie Staab

Flöte

Am 13. Dezember 2018 wurde im BASA-Museum die Ausstellung „maraké – Konfirmation: Wege in die Welt der Erwachsenen“ eröffnet, die zugleich den Abschluss des BMBF-Verbundprojekts „Mensch-Ding-Verflechtungen indigener Gesellschaften“ darstellte. Sie widmet sich u.a. ethnografischen Objekten der Sammlung Manfred Rauschert, aus der dieses BOM! stammt: eine aus Kunststoff gefertigte Flöte.

Die aus Aldeia Bona am Rio Maicuru/Parú im Staat Pará stammende 38 cm lange Flöte aus gelblich-weißem PVC-Rohr trägt geometrische Ritzverzierungen, die mit Erde oder rotem Pflanzenfarbstoff zusätzlich eingefärbt wurden. Neben zahlreichen weiteren Blasinstrumenten (Klarinetten, Panflöten) aus pflanzlichen und tierischen Materialien (Bambus, Holz, Knochen, Schildkrötenpanzer) sowie Rasseln, Trommeln und Streichinstrumenten gehört sie zur musikalischen Ausstattung der Apalai-Wayana, zweier in engem Kontakt stehender indigener Gruppen aus den Guyanas, der Grenzregion zwischen Brasilien, Suriname und Französisch-Guyana. Musik spielt für die Apalai-Wayana insbesondere in religiöser Hinsicht eine bedeutende Rolle, etwa im Rahmen des *maraké*, einem aufwendig gefeierten Ritual, das der Vorbereitung auf das Erwachsensein dient.

Das Instrument ist Teil der Sammlung Rauschert, die etwa 430 ethnografische Objekte aus den Guyanas umfasst und zu den bedeutendsten Sammlungen des BASA-Museums zählt. Sie geht auf

Manfred Rauschert zurück, der die Objekte ab den 1950er Jahren bei den Apalai-Wayana sowie deren indigenen Nachbarn zusammentrug. Die Sammlung Rauschert war von Mai 2015 bis April 2018 Forschungsgegenstand des an der Abteilung für Altamerikanistik angesiedelten BMBF-geförderten Verbundforschungsprojekts „Mensch-Ding-Verflechtungen indigener Gesellschaften“, in dem Prozesse des kulturellen Wandels und des Wissenstransfers am Beispiel ethnografischen Materials untersucht wurden.

Die Abschlussausstellung des Projekts „*maraké* – Konfirmation: Wege in die Welt der Erwachsenen“ wirft einen vergleichenden Blick auf die Lebenswelten junger Heranwachsender aus den Guyanas und aus Deutschland. Sie wurde mit Repräsentanten der Apalai-Wayana aus Französisch-Guyana, einer Gruppe von Konfirmand:innen aus dem Berliner Stadtgebiet sowie mit Studierenden der Abteilung für Altamerikanistik im Rahmen eines Museumspraktikums erarbeitet. Dabei wurden neue Konzepte partizipativer Museumsarbeit erprobt, die Angehörige sowohl der Urhebergesellschaften als auch der Gesellschaft im Umfeld des Museums miteinbezieht.

Jana Brass

Hoffmann, Beatrix & Karoline Noack (Hrsg.)
2017: *Apalai – Tiriyó – Wayana objects_collections_databases*. Bonner Amerikanistische Studien 52.
Aachen: Shaker.

Rauschert, Manfred
o.J.: *Um die Musik der Aparai-Wajana-Indianer*. Unveröffentlichtes Manuskript.

Riviere, Hervé
1994: „Les Instruments de musique des Indiens Wayana du Litani (Surinam, Guyane française)“, in:
Anthropos 89: 51-60.



Inv.-Nr. GB354

Mocheco

Metall

Peru, Nordküste

Dauerleihgabe Grevenbroich

Foto: Stefanie Staab

***tumi* | Ritualmesser**

Das *tumi* ist ein Ritualmesser, welches im Andenraum zur Trepanation, d.h. für eine operative Schädelöffnung genutzt wurde. Dieses Vorgehen ist Thema der Ausstellung „The Art of Trepanning. Fernando Coco Bedoya und die Kunst der Trepanation“, welche vom 14. Oktober 2019 bis zum 16. Februar 2020 im BASA-Museum zu sehen war.

Der *tumi* hat eine Länge von 6,1 cm und eine Breite von 5,5 cm. Der Schaft ist rechteckig und die Schneide ist halbmondförmig gearbeitet. Das Metall ist sehr flach gefertigt und weist starke Korrosion auf. Das Exemplar wird der Moche-Kultur an der Nordküste Perus (ca. 100 – 800 n. Chr.) zugeordnet.

Tumis sind Teil des archäologischen Befunds zahlreicher Kulturen des Andenraums. Im BASA-Museum gibt es Beispiele der Sicán-Kultur (ca. 700 – 1350 n. Chr.), der Moche-Kultur (ca. 0 – 800 n. Chr.) und der Inka-Kultur (ca. 1200 – 1532 n. Chr.). In Abbildungen auf Moche-Keramiken werden mit diesen Zeremonialmessern Gefangenen Wunden zugefügt, um Blut abzunehmen, um es zu opfern, oder sie werden enthauptet. Die Messer dienten jedoch wohl auch der Trepanation, die im Andenraum schon ab 200 v. Chr. – 600 n. Chr. in großem Ausmaß nachgewiesen worden ist. Dieser operative Eingriff besteht in einer kontrollierten Öffnung der Schädeldecke, zumeist, um etwa nach einem Schlag auf den Kopf Druck abzubauen. Archäologische Funde von Schädeln zeigen, dass behandelte Personen diesen Eingriff häufig überlebten.

Die bekanntesten *tumis* sind der Chimú-Kultur zugeordnet und haben am Schacht eine detailliert ausgearbeitete anthropomorphe Gestalt, welche meist zusätzlich mit Halbedelsteinen oder Muschelfragmenten verziert ist. Es gibt jedoch auch zahlreiche Beispiele von nicht verzierten sowie mit kleineren Applikationen versehenen *tumis*. Hierzu zählt etwa der ebenfalls im BASA-Museum aufbewahrte Inka-*tumi* (ca. 1200 – 1532 n. Chr.), auf den ein liegendes Tier appliziert ist (Inv.-Nr. 2934).

Claire Conrad

Dehnhardt, René & Anne Krieger

2006: *Tod und Macht. Religiöse Vorstellungen in Altamerika*. Katalog zu Ausstellung „Tod und Macht - Jenseitsvorstellungen in Altamerika und Ägypten“ im Ägyptischen Museum der Universität Bonn vom 17. November 2006 bis zum 18. Februar 2007. Bonn: Bonner Altamerika Sammlung.

Donnan, Christopher B.

1979: *Moche Art of Peru. Pre-Columbian Symbolic Communication*. Los Angeles: Museum of Cultural History, University of California.

Sammlung Köhler-Osbahr

2012: *Sammlung Köhler-Osbahr. Bonner Altamerika-Sammlung (BASA)*. Duisburg: Kultur- und Stadthistorisches Museum Duisburg.



Inv.-Nr. 495

Kupfer

Nigeria

Sammlung Grosche

Foto: Stefanie Staab

***manilla* | Kupferringbarren**

***Manillas* genannte hufeisenförmige Kupferringbarren galten in westafrikanischen Gesellschaften als Schmuck, Statussymbol und Tauschgegenstand, bevor sie den Europäern als Währung im Sklavenhandel dienten. Diese miteinander verflochtenen, sich überschneidenden Nutzungsweisen machen die *manilla* zu einem Sinnbild der Forschungen im Exzellenzcluster „Beyond Slavery and Freedom“ (2019 – 2025).**

Der ca. 1850 Gramm schwere Kupferringbarren aus Nigeria wurde, zusammen mit zwei weiteren *manillas*, am 3.12.1965 von Heiko Grosche aus Köln angekauft. Er ist mit unterschiedlichen Mustern versehen und in sich gedreht, wodurch er sich von den beiden anderen, zudem kleineren, unterscheidet. Es ist nicht bekannt und erforscht, aus welcher Epoche das Objekt stammt, wo es hergestellt, und zu welchem Zweck es wo und von wem verwendet wurde. Damit sind weite Teile der Objektbiografie, einschließlich der Fragen nach Provenienz und Wanderungsgeschichte, offen und sehr wahrscheinlich nicht mehr zu rekonstruieren. Grosche erklärte in seinem Anschreiben an Hermann Trimborn, dem Gründer und damaligen Direktor des Seminars für Völkerkunde, er sei „zufällig in den Besitz der Stücke gelangt [...], deren Ursprung sich von mir aus ohnehin nicht mehr ermitteln läßt“. Weitere ähnliche Objekte habe er an andere Sammlungen in Köln verkauft.



Obenansicht der *manilla*.
Foto: Daniel Grana-Behrens.

Die Ursprungs- und Verwendungsgeschichte der Objektgattung als solche und auch die ihrer Bezeichnung sind nach wie vor nicht eindeutig geklärt. Wahrscheinlich geht die Bezeichnung auf das portugiesische *manilha* bzw. spanische *manilla* für „Armreif“ oder „Handring“ zurück. Allerdings geht man auch davon aus, dass die halboffenen Ringe aus Kupfer, Messing oder Bronze bereits vor der Ankunft der Portugiesen im 15. Jahrhundert in Westafrika von den Einheimischen als Tauschmittel verwendet wurden. Diese Art Kupfergeld diente Frauen gleichzeitig als Schmuck und als Zeichen ihres Wohlstandes. Während der Kolonialzeit (16. – 19. Jahrhundert)

wurden solche Kupferbarren von den Europäern selbst, etwa in Portugal und England hergestellt, um damit Sklaven in Afrika einzutauschen. Die Funktion der *manillas* als Tauschmittel blieb bis ins 20. Jahrhundert hinein von Bedeutung.

Dass die heute auf den amerikanischen Kontinent fokussierte Sammlung des BASA-Museums auch Objekte aus anderen Weltregionen umfasst, liegt daran, dass Trimborn zunächst einen universalen Sammlungsansatz verfolgte.

Daniel Grana-Behrens

Guyer, Jane

2009: „Manillas, Money and the Cost of Legitimacy in the mid-20th Century. A Royal Account in Eastern Nigeria“, in: Catherine Eagleton; Harcourt Fuller & John Perkins (Hrsg.): *Money in Africa*. London: The British Museum: 38-44.

Marx, Christoph

2004: *Geschichte Afrikas. Von 1800 bis zur Gegenwart*. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh.

Petri, Helmuth

1962: „Zahlungsmittel bei schriftlosen Völkern“, in: *Saeculum* 13: 315-329.



Inv.-Nr. 1726

Mojos

Ton

Bolivien, San Joaquín

Sammlung Kelm

Foto: Stefanie Staab

Figurine

Diese Keramikfigur ist Teil einer kleinen archäologischen Sammlung von 13 Objekten aus den Llanos de Mojos im Departamento Beni in Bolivien, die durch Heinz Kelm ins BASA-Museum kamen. Kelm, der die Stücke in Santa Cruz erwarb, berichtet, dass sie 1921 von Herrn Pablo Seng in einem künstlichen Hügel in der Nähe der Siedlung San Joaquín im Fluss Machupo gefunden wurden. Leider sind uns keine weiteren Daten über den archäologischen Kontext bekannt.

Die 12 cm hohe, 6,5 cm breite und 1,6 cm dicke Figurine aus gebranntem Ton wurde von Kelm (1963: 87) als „Idol“ unregelmäßiger Proportionen und mit unklaren Merkmalen beschrieben. Tatsächlich hat die Figur eine rechteckige und kompakte Form. Der Kopf ist durch seitliche Kommissuren vom Körper getrennt. Tiefe Inzisionen markieren die Augen und den Mund. Um den Hals herum sind zwei Reihen Halsketten zu sehen. Oberflächliche Einritzungen kennzeichnen den Bauchnabel und Genitalbereich. Die modellierten Beine sind im Verhältnis zum Rest des Körpers kurz. Anthropomorphe Figuren wie diese werden immer wieder in verschiedenen Arealen der Llanos de Mojos gefunden, die meisten von ihnen haben feminine Attribute. Ähnliche Figurinen, die in monumentalen Hügeln im Südosten der Llanos de Mojos gefunden wurden, datieren zwischen 800 und 1400 n. Chr. (Prümers 2015: 223-225). Wofür die Figuren im Amazonasgebiet



Figurine im Museo Etnológico Kenneth Lee in Beni, Bolivien.
Foto: Fernando Miranda.

verwendet wurden, ist noch Gegenstand von Diskussionen (Barreto 2017). Sie werden mit einem magisch-religiösen Sinn versehen oder auch mit Heilungs-Ritualen in Verbindung gebracht. Die Figuren könnten aber auch spielerische Funktionen erfüllt haben, etwa als Puppen für Kinder, was erklären würde, warum sie häufig fragmentiert und im Kontext von Müllhalden gefunden werden.

Carla Jaimes Betancourt

Barreto, Cristiana

2017: „Figurine Traditions from the Amazon“, in: Timothy Insoll (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Prehistoric Figurines*. Oxford: Oxford University Press.

Kelm, Heinz

1963: „Archäologische Fundstücke aus Ostbolivien“, in: *Baessler-Archiv* 11 (36): 65-92.

Prümers, Heiko

2015: *Loma Mendoza. Las excavaciones del Instituto Arqueológico Alemán y de la Dirección Nacional de Arqueología en los años 1999-2002*. Kommission für Archäologie Außereuropäischer Kulturen des Deutschen Archäologischen Instituts (Hrsg.). La Paz: Plural editores.



Inv.-Nr. 1164 u. 1164a

Aimara

Gips u.a.m.

Bolivien, La Paz

Sammlung Trimborn

Foto: Stefanie Staab

ekeko

Der „Glücksgott“ *ekeko* soll Wünsche erfüllen können, die ihm in Form von Miniaturen (*illas* oder *alasitas*) umgehängt werden. Die Figur ist Teil der Sammlung Hermann Trimborn, die im BMBF-Verbundprojekt „Die Sammlungen – ein Kosmos“ untersucht wurde.

Die bedeutendste Rolle spielt der *ekeko* für die Bewohner:innen der andinen Hochebene Boliviens und Perus während der *Feria de Alasitas*, die jährlich ab dem 24. Januar stattfindet. Er soll materielle und immaterielle Wünsche erfüllen können – sei es Gesundheit, beruflicher Erfolg oder ein eigenes Haus. In Form von Miniaturen (*illas*, *alasitas*) wird käuflich erworben, was von ihm erbeten wird, und die Figur mit oft zahlreichen *illas* behängt. Damit sie wachsen und dadurch die Wünsche in Erfüllung gehen können, ist die Einhaltung einer bestimmten rituellen Praxis zu ihrer Aktivierung notwendig: Nachdem die *illas* auf dem Markt gekauft wurden (Geiz und Verhandeln sind hierbei ausdrücklich unerwünscht), führt ein *yatiri*, ein ritueller Spezialist der Aymara, die *ch'alla* durch. Diese beinhaltet die Anrufung von Schutzgeistern, das Besprenkeln der *illas* mit Alkohol, Blüten und Schafswolle und die Rezitationen von Texten auf Aymara und Spanisch. Außerdem erfolgt die Segnung der *illas* durch katholische Priester. Da der Großteil der Wünsche sich auf materiellen Wohlstand bezieht, wird der *ekeko* häufig auch als *dios de la abundancia* bzw. *prosperidad* bezeichnet, als „Gott des Überflusses, des Wohlstands oder des Glücks“.

Über die Ursprünge des *ekeko* besteht Unklarheit. Theorien, die den *ekeko* mit dem präinkaischen Gott *tunupa* gleichsetzen, gelten nicht mehr als fundiert. Dass die rituelle Praxis der *illas* oder *alasitas* insgesamt jedoch auf präinkaische Praktiken zurückgeht, gilt als wahrscheinlich.

Das Objekt wurde Mitte der 1950er Jahre in La Paz durch Hermann Trimborn, den ersten Lehrstuhlinhaber des damaligen Seminars für Völkerkunde, für dessen Lehr- und Studiensammlung (die heutige BASA) erworben. Seitdem war es in zahlreichen Ausstellungen zu sehen und wurde ab 2016 Gegenstand des Forschungsprojekts „Die Sammlungen – ein *Kosmos*. Von der Vernetzungswissenschaft Alexander von Humboldts zu objektbasierten Wissensanordnungen im Netzzeitalter“. Im November 2019 wurde das Projekt mit einer Ausstellung abgeschlossen, in der auch der *ekeko* gezeigt wurde.

Jana Brass

Golte, Jürgen & Doris León Gabriel

2014: *Alasitas. Discursos, prácticas y símbolos de un "liberalismo aymara altiplánico" de origen migrante en Lima*. Urbanización, migraciones y cambios en la sociedad peruana 25, Serie Antropología 19. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Oros Rodríguez, Varinia

2017: *Alasitas. Donde crecen las illas*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).

Trimborn, Hermann

1968: „Indianer von gestern, heute und morgen. Beobachtungen zum Kulturwandel in den Anden Boliviens“, in: *Kulturgeschichtliche Forschungen* 12. Braunschweig: Albert Limbach: 75f., Abb. 84.



Inv.-Nr. 769
Kupferlegierung
Nigeria, Bundesstaat Edo
Sammlung Trimborn
Foto: Stefanie Staab

Hahn, Bronzeplastik

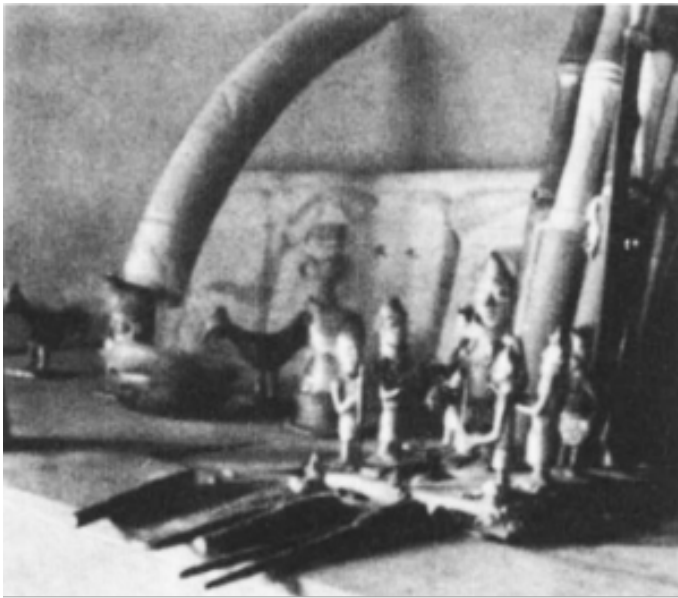
Ein aus Messing gegossener Hahn steht als eine der berühmten Benin-Bronzen im Zentrum einer Debatte um den angemessenen Umgang mit Kunst- und Kulturgütern, die in unterschiedlichen so genannten Unrechtskontexten erworben und gehandelt wurden.

Das Königreich von Benin, das sich über das Gebiet des heutigen Bundesstaats Edo im südwestlichen Nigeria erstreckte, geriet 1897 unter britische Kolonialherrschaft. Im Zuge einer Strafexpedition wurde der Palast des Königs (*oba*) gewaltvoll geplündert. In der Folge fanden unzählige Kunstwerke ihren Weg auf den europäischen Kunstmarkt und von dort auch in viele Museen – darunter die berühmten Benin-Bronzen, zu denen wertvolle Kunstwerke u.a. aus Messing und Elfenbein zählen.

Auch der „Hahn, Bronzeplastik“, so die Bezeichnung auf der Karteikarte des Objekts Nr. 769 in der Sammlung des BASA-Museums, gelangte so nach Bonn: 1957 erwarb Franz Josef Micha im Auftrag von Hermann Trimborn das Objekt von einem Antiquitätenhändler in London, dessen Name als „Thomas“ vermerkt ist. Zusammen mit einem zweiten aus Messing gegossenen Vogel aus Benin kaufte Micha insgesamt knapp 100 Objekte unterschiedlicher Herkunft für die im Aufbau befindliche Lehr- und Studiensammlung aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) an.

Nach seinem Eingang in die Sammlung wurde für den Bronzehahn eine Karteikarte angelegt, auf der als ursprüngliche Funktion „Schmuck-

aufsatz auf den Giebeltürmchen des Königspalastes in Benin“ angegeben wurde. Diese Vermutung hat sich als falsch erwiesen und kann möglicherweise auf einen vorschnell gezogenen Vergleich zu den in Europa verbreiteten Dachhähnen zurückgeführt werden. Wahrscheinlicher ist hingegen, dass er als Altaraufsatz eines Ahnen-Altars zu Ehren der Königinmutter (*iyoba*) diene. Der Hahn galt als machtvolleres Symbol der *iyoba* und stand gleichzeitig für die auf dem Altar geopfert Tiere, zu denen auch Geflügel zählte.



Königlicher Ahnenaltar mit zwei Hahndarstellungen.
Foto: Ezra 1992: 86, Abb. 33.

Seit einigen Jahren stellen die aus dem Palast geraubten Kunstwerke zentrale Objekte innerhalb einer komplexen Debatte um den angemessenen Umgang mit geraubter und erbeuteter Kunst aus kolonialen Kontexten dar, die auch Fragen nach der Rückgabe von Objekten beinhaltet. Vor diesem Hintergrund war der Bronzehahn,

neben dem *ekoko*, Ausgangspunkt einer Diskussionsveranstaltung zu Provenienzforschung und Restitution, die am 10. April 2019, dem 1. Tag der Provenienzforschung, im BASA-Museum stattgefunden hat.

Jana Brass

Ezra, Kate

1992: *Royal Art of Benin. The Perls Collection in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Förster, Larissa; Iris Edenheiser; Sarah Fründt & Heike Hartmann (Hrsg.)

2018: *Provenienzforschung zu ethnografischen Sammlungen der Kolonialzeit. Positionen in der aktuellen Debatte*. Arbeitsgruppe Museum der Deutschen Gesellschaft für Sozial- und Kulturanthropologie.



Inv.-Nr. RV19
Valencioide
Ton
Venezuela
Sammlung Vusten
Foto: Stefanie Staab

Venus de Tacarigua

Die *Venus de Tacarigua* sind göttliche Repräsentationen für Sexualität und Fruchtbarkeit der zwischen 800 und 1535 n. Chr. um den Lago de Valencia ansässigen Valencioide-Kultur im heutigen Venezuela. Die Figur ist Teil der Sammlung Rotraud Vusten. Sowohl zwischen den Objekten dieser Sammlung, die größtenteils aus Peru stammen, als auch im Bestand der Sammlung des BASA-Museums insgesamt sticht sie hervor, da nur wenige Objekte venezolanischen Ursprungs sind.

Dem venezolanischen Archäologen Rafael Gassón zufolge bilden die *Venus de Tacarigua* aufgrund ihrer zahlreichen Keramikreproduktionen, ihrer weiten Verbreitung und der Varietät ihrer Darstellungen die wichtigste Objektgruppe der venezolanischen Archäologie. In der Regel sind die anthropomorphen Figurinen zwischen sieben und 18 Zentimetern hoch, unbekleidet und haben knollige Beine. Besonders hervorgehoben sind die Füße, das Gesäß und der Genitalbereich. Die Arme und Hände befinden sich entweder auf dem Bauch oder halten den breiten, überdimensionierten ovalen oder rechteckigen Kopf. Bestimmte Partien des Körpers oder des Gesichts sind darüber hinaus mit Ritzverzierungen versehen. Generell weisen die betonten Körperproportionen auf die repräsentative Bedeutung für Sexualität und Fruchtbarkeit hin. Die Figurinen sollen über einen



Die Bedeutung der Venus wurde in neuerer Zeit durch den venezolanischen Bildhauer Alejandro Colina aufgegriffen. Zu seinen zahlreichen Werken, die er im ganzen Land schuf, gehört die 1932 geschaffene Statue der *Venus de Tacarigua* auf der Plaza Tacarigua in Maracay, Aragua.
Foto: xolkanf (Lizenz: CC BY 2.0).

Zeitraum von ca. 500 Jahren zwischen 1000 n. Chr. und 1535 n. Chr. entstanden sein. Sie wurden an vielen früheren Siedlungs- und Ritualstätten der Valencioide-Kultur, auch bekannt als *cultura Tacarigua*, eingegraben in der Erde gefunden. Die wichtigsten Fundorte liegen um den Lago de Valencia, aber auch auf dem Inselarchipel Los Roques. Zwanzig Prozent aller bisherigen Figurinen wurden dort auf der Insel Dos Mosquises gefunden, etwa 135 Kilometer vom Lago de Valencia und 100 Kilometer von der venezolanischen Küste gelegen. Die Rituale, die dort durchgeführt wurden, dürften Opferrituale derjenigen Männer gewesen sein, die die weite Reise über das Meer unbeschadet überstanden hatten und nun ihren Tätigkeiten auf den Inseln nachgehen konnten. Die Figurinen der Venus dürften dabei die abwesenden Frauen ihrer Gemeinschaften repräsentiert haben.

Simon Hirzel

Cruxent, José María & Irving Rouse

1961: *Arqueología cronológica de Venezuela*. Washington D.C.: Unión Panamericana.

Delgado Rodríguez, Lelia

1989: *Seis ensayos sobre estética prehispánica en Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de Historia.

Delgado Rodríguez, Lelia

o.J.: „Damas de Tacarigua. Figuras valencioides“, in: *Pueblos Originarios. Arte Preclombino* URL: <https://pueblosoriginarios.com/sur/caribe/venus/tacarigua.html> (16.04.2019).

Escalona Villalango, Carlos

2010: „¿Fértiles andinas y venus valencianas? Documentos en cerámica: Figuraciones antropomorfas del género y el poder en la Venezuela prehispánica“, in: *Revista venezolana de estudios de la mujer* 34: 105-118.

Gassón, Rafael

2001: „Los temperamentos mágicos de la arqueología venezolana“, in: *Revista Bigott* 59: 2-19.



Inv.-Nr. 5309

Maya

Ton

Guatemala, Hochland

Sammlung Wagner

Foto: Stefanie Staab

„Gefiederte Schlange“, Stempel

Die „Gefiederte Schlange“ findet in der Bildsprache der Maya häufige Verwendung. Sie wird als göttliches Symbol verehrt und versinnbildlicht die schöpferische Kraft der Sonne sowie die Erneuerung des Lebens. Außerdem findet sie als *gucumatz* Erwähnung im *Popol Wuj* der K'iche'-Maya, wo sie als souveräne Schlange mit langen, blau-grün schimmernden Schwanzfedern des Quetzal-Vogels als Schöpferwesen auftritt.

Der aus gelblich-braunem Ton gebrannte Flachstempel aus dem Hochland Guatemalas ist mit mehreren Engobe-Schichten überzogen. Der Körper der abstrahierten Schlange mit weit geöffnetem Maul im



3D-Darstellung in sechs verschiedenen axialen Ansichten.
Grafik: Riemann 2019.

Seitenprofil ist mit Dreiecken gemustert. An ihrem Kopf sind die charakteristischen Schmuckfedern zu sehen (ca. 550 – 1520 n. Chr.). Indirekte Nachweise für eine mögliche Verwendung der Stempel ergeben sich vor allem aus der Bildsprache der Maya. So können Stempel als Werkzeuge zur Anbringung dekorativer Elemente bei der Keramik- oder Textilherstellung oder auch für rituelle Körperbemalung verwendet worden sein. Auffällig ist, dass der Stempel nach seiner Beschädigung bzw. Abnutzung augenscheinlich repariert und erneut mit Engobe überzogen wurde, denn die äußere Beschichtung verläuft über die alten Bruchkanten.

Mittels Kontextanalyse konnten in der Herkunftsregion Flachstempel mit vergleichbaren Darstellungen aus den spät- bis postklassischen Stätten Serchil und Zaculeu (Departamento Huehuetenango) nachgewiesen werden, die als Grabbeigaben dienten. Aufgrund der räumlichen Nähe beider Orte lässt sich ein lokaler Bestattungsritus vermuten, bei dem Verstorbenen symbolisch die erneuernde Kraft der Schlange mitgegeben wurde. Möglicherweise zeigen Stempel dabei auch deren familiäre Zugehörigkeit oder soziale Position an. Schlussfolgern lässt sich, dass das Objekt nicht nur symbolische, sondern als Werkzeug und Ritualgegenstand auch eine große soziale Bedeutung hatte.

Anne-Marit Riemann

Field, Frederick V.

1967: *Thoughts on the Meaning and Use of Pre-hispanic Mexican sellos*. Washington D. C.: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University.

Riemann, Anne-Marit

2019: *Stempel im vorspanischen Mesoamerika. Eine Kontextanalyse der archäologischen Stempelsammlung der Familie Wagner aus Guatemala in der Bonner Altamerika-Sammlung (BASA)*. Unveröffentlichte Masterarbeit, Universität Bonn.

Roldán, Julio A.

1998: „Hallazgos recientes en el sitio arqueológico Serchil, Huehuetenango“, in: J. P. Laporte; H. Escobedo (Hrsg.): *XI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1997*. Ciudad de Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala: 605-615.

Woodbury, Richard B. & Aubrey S. Trik

1953: *The Ruins of Zaculeu Guatemala*, Vol. 1. Richmond: The William Byrd Press.



Inv.-Nr. UL106
Ayoréode
Arafedern, Garabatá
Paraguay, El Faro Moro
Sammlung Lind
Foto: Wiebke Adams

mañanónie | Ensemble von Federwülsten

Der *mañanónie* ist ein aus mehreren Wülsten bestehender Federschmuck der Ayoréode. Mit ihm blicken wir auf die Ausstellung „*eramone* | Weltsichten“ zurück. Um die Sammlungen von Objekten der Ayoréode im BASA-Museum auch in Bolivien und Paraguay, wo die Ayoréode leben, bekannter zu machen, ist 2019 der zweisprachige Ausstellungskatalog „*Eramone. Visiones del mundo* | Weltsichten“ erschienen.

Das Ensemble von *mañanónie* umfasst vier dicke Wülste aus grünen Federn und einen dünnen Strang aus gelben Federn, die auf eine Kordel aus Garabatá aufgereiht sind. Auch im Inneren des *mañanó* verläuft eine Kordel, die von dem Federgeflecht verdeckt wird. Um die Kordel wird spiralförmig eine Garabatá-Schnur gewickelt, an der kleine Federn nebeneinander aufgereiht befestigt werden, indem ihre Kiele um die Schnur geknickt und mit einem weiteren Faden umschlungen werden. *Mañanónie* werden nur von Männern bei der Jagd und bei Festen und Ritualen getragen und an der Fellhaube *ayoi* oder dem Federkragen *cóbia* befestigt, sodass sie auf dem Rücken liegen.

Das bedeutendste Fest der Ayoréode findet statt, wenn *asojna*, eine kleine Nachtschwalbe (*caprimulgus parvulus*), die in der „Vorzeit“ ein sehr mächtiges Wesen war, zum ersten Mal singt. Ihr Ruf kündigt den ersten Regen an, mit dem die oft entbehrungsreiche Trockenzeit zu

Ende geht. Federn und Vögel insgesamt haben für die Ayoréode große symbolische Bedeutung, die sich aus den Ereignissen in der Zeit der *jnani'bjade* (Vorfahren) ergeben, die keine ontologische Unterscheidung zwischen „Natur“ und „Kultur“ kannten. Einige dieser Wesen haben sich in Tiere, Pflanzen, abstrakte Phänomene und Gegenstände verwandelt und damit die Welt mit ihrer heutigen Ordnung und ihren Institutionen geschaffen.



Buchcover des Katalogs „Eramone. Visiones del mundo | Weltsichten“.

Die komplexe Weltsicht der Ayoréode wurde in der 2018 im BASA-Museum gezeigten Ausstellung „*eramone* | Weltsichten“ anhand der materiellen Kultur nachvollzogen. Anlass für die Ausstellung war die Schenkung von rund 160 Objekten der Ayoréode durch Ulf Lind, der sie 1969/70 im Rahmen seiner Feldforschung in El Faro Moro in Paraguay erwarb. Ausgestellt wurden auch Objekte, die 2018 während

der Exkursion der Abteilung für Altamerikanistik bei in Bolivien lebenden Ayoréode erworben wurden. Im Mai 2019 erschien der zweisprachige Katalog bei dem bolivianischen Verlag „Plural editores“.

Wiebke Adams, Jana Brass und Naomi Rattunde

Fischermann, Bernd

1988: *Zur Weltsicht der Ayoréode Ostboliviens*. Dissertation, Universität Bonn.

Jaimes Betancourt, Carla

2015: *El poder de las plumas. Colección de Arte Plumario del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. La Paz: MUSEF.

Rattunde, Naomi; María Susana Cipolletti; Carla Jaimes Betancourt & Karoline Noack (Hrsg.)

2019: *Eramone. Visiones del mundo / Weltsichten. Objetos de los Ayoréode en el Museo BASA / Objekte der Ayoréode im BASA-Museum*. Bonner Amerikanistische Studien 54. Bonn & La Paz: Plural editores.



Inv.-Nr. 3509
Rinderknochen
Ecuador, Sigsig
Sammlung Oberem

Foto: Stefanie Staab

Spielwürfel

Der sechsseitige Spielwürfel aus Rinderknochen ist Bestandteil des sogenannten *huairu*-Spiels und wurde 1980 von Udo Oberem in Sigsig im Osten Ecuadors erworben. Als Teil der Sammlung Oberem ist er eines der Objekte aus dem Bestand des BASA-Museums, die vom November 2019 bis März 2020 in der Ausstellung „Objektwelten als KOSMOS. Von Alexander von Humboldt zum Netzwerk Bonner Wissenschaftssammlungen“ im Zoologischen Forschungsmuseum Koenig in Bonn ausgestellt wurden.

Der annähernd kegelförmige Würfel, der aus dem Mittelfußknochen eines Rindes gefertigt wurde, verfügt über sechs Seiten: Fünf sind mit eingeritzten Augen von 1 bis 5 markiert, die sechste Seite mit einer kurzen Linie. Der Würfel wurde durch Udo Oberem im Jahr 1980 während einer Feldforschung im südlichen Hochland Ecuadors erworben und ist Teil eines Ensembles von Objekten, die als Spielutensilien des dort *huairu* genannten Würfelspiels dienen. Dieses Spiel wird in zahlreichen Regionen Südamerikas unter unterschiedlichem Namen, in verschiedenen Varianten und zu verschiedenen Anlässen gespielt. In Ecuador wird es sowohl als Glücksspiel als auch anlässlich des katholischen Feiertages Allerseelen sowie während der fünftägigen Totenwachen praktiziert, mit denen der Abschied von Verstorbenen begangen wird. Im letztgenannten Fall dient es auch der Verteilung des Besitzes verstorbener Gemeinschafts-

mitglieder (Cipolletti 1983; Hartmann & Oberem 1968; Ordóñez Carpi 2004).



Buchcover des Katalogs „Objektwelten als Kosmos. Von Alexander von Humboldt zum Netzwerk Bonner Wissenschaftssammlungen“.

Als weitere Bestandteile des Spiels befinden sich im Bestand des BASA-Museums ein zweiter sehr ähnlicher Würfel, ein aus einem getrockneten Agavenblatt geschnittes Spielbrett, zwei schwarze Baumwolltücher sowie eine Reihe von handgemalten Bildern, die Elemente der christlichen Vorstellung des Jüngsten Gerichts abbilden und allein zu Allerseelen Verwendung finden. Diese Objekte wurden bereits Mitte der 1960er Jahre durch Oberem für die Sammlung

erworben.

Die Ausstellung "Objektwelten als KOSMOS. Von Alexander von Humboldt zum Netzwerk Bonner Wissenschaftssammlungen“, die am 13. November 2019 im Zoologischen Forschungsmuseum Koenig eröffnet wurde, stellt den Abschluss des Verbundforschungsprojekts „[Die Sammlungen – ein Kosmos](#)“ (2016 – 2019) dar.

Jana Brass

Cipolletti, María Susana

1983: *Jenseitsvorstellungen bei den Indianern Südamerikas*. Berlin: Reimer.

Hartmann, Roswith & Udo Oberem

1968: „Beiträge zum ‚Huairu-Spiel‘“ in: *Zeitschrift für Ethnologie* 93 (1/2): 240-259.

Ordóñez Carpio, Santiago

2004: *El juego del huayru o pishca. Una aproximación a la reestructuración del cambio y la muerte en los Andes*. Magisterarbeit, Antropología e Historia, CBC Colegio Andino.



Inv.-Nr. 2485

Guarašug'wä

Ton

Bolivien, Prov. Velasco

Sammlung Riester

Foto: Stefanie Staab

Kugelförmiger Topf

Bei dem kugelförmigen Topf handelt es sich um ein Keramikgefäß, das von Jürgen Riester während einer Feldforschung bei den Guarašug'wä (Sg.: Guarašu) im ostbolivianischen Tiefland erworben wurde. Es ist Teil der Sammlung Riester, die im Schaudapot des BASA-Museums ausgestellt wurde, das im Rahmen eines Museumspraktikums im Sommersemester 2019 neugestaltet wurde.

Der gräulich-beige Kugeltopf mit einem Durchmesser von 14,5 cm und einer Höhe von 12 cm besitzt einen relativ gleichmäßig gewölbten, kugeligen Bauch ohne Henkel und einen ausladenden Rand mit einer breiten Öffnung. Deutlich erkennbar sind einige durch das Brennen entstandene grau-schwarze Brandflecken. Die Oberfläche ist geglättet und mit einer Art Glasur überzogen. Das Gefäß weist auf Schulter und Bauch umlaufend sowie halbkreisförmig mehrere Bänder, bestehend aus eingedrückten Rauten, Punkten und eingeritzten Linien, auf.

Jürgen Riester bereiste zwischen August 1963 und Dezember 1965 das bolivianische Tiefland, zunächst für ethnografische Forschungen im Gebiet der Chiquitano. Zwischenzeitlich reiste er für mehrere Monate zu den Guarašug'wä im Gebiet Campo Grande im Departamento Santa Cruz, von denen zu dem Zeitpunkt nur noch eine Siedlung existierte. Aus seinen Feldforschungen heraus sind u.a. Beschreibungen der materiellen Kultur, darunter auch Tonwaren, entstanden. So wissen wir, dass die Arbeiten für die Produktion von Keramikwaren ausschließlich

von Frauen ausgeführt werden. Nach dem Abbau des Tons, Transport ins Dorf und der Lagerung folgt die Magerung mit einer Mischung aus zermahlenen Tonscherben, Muschelschalen und Rinde. Anschließend wird die Tonmasse in kleine ausgehobene Erdlöcher gedrückt und mit den Händen zu Gefäßen geformt, wobei bei größeren Waren Tonwülste aufeinandergesetzt und geglättet werden. Danach erfolgt die Verzierung z.B. durch Einritzungen mit einem Federkiel oder einer Muschel. Wichtig für die Wasserundurchlässigkeit ist das Abreiben des Gefäßes mit einer Cusi- oder Chontapalmfrucht. Für das Brennen nach einigen Wochen Lagerung wird ein offenes Feuer entfacht, wobei das Brennmaterial um die Tonware geschichtet wird. Nach dem Brennen werden viele Gefäße mit einer Art Glasur aus der Rinde des Karipe-Baumes überzogen. Der ausgestellte Topf gelangte von Bolivien über Jürgen Riester als Schenkung in das BASA-Museum.

Riester, der im September diesen Jahres [2019] im Alter von 78 Jahren in Santa Cruz de la Sierra verstorben ist, unternahm nach seinem Studium u.a. der Völkerkunde in Bonn und der genannten Reise weitere Feldforschungen in das bolivianische Tiefland, lehrte von 1973 bis 1980 an der Pontificia Universidad Católica del Perú und gründete 1980 die [Organisation APCOB](#) (*Apoyo para el Campesino-Indígena del Oriente Boliviano*) zur Unterstützung indigener Gruppen in Ostbolivien.

Jeannine Langmann

Riester, Jürgen

1972: *Die Pauserna-Guarasug'wä. Monographie eines Tupí-Guaraní-Volkes in Ostbolivien*. St. Augustin: Collectanea Instituti Anthropos.

Riester, Jürgen

1977: *Los Guarasug'we: Crónica de sus últimos días*. La Paz: Los Amigos del Libro.



Inv.-Nr. 1139

Keramik

Peru, Pucará

Sammlung Trimborn

Foto: Stefanie Staab

***Torito de Pucará* | kleine Stierfigur**

Der *Torito de Pucará* aus dem Süden Perus ist durch Hermann Trimborn 1956 in die Sammlung des BASA-Museums gelangt. Kleine Stiere (*toritos*) dieser Art gehören zu den weitverbreiteten Keramikobjekten der Pucará-Region. Sie sind Bestandteil von lokalen Alltagspraktiken und haben sich zu einem beliebten Touristensouvenir entwickelt.

Das Gebiet um Pucará in der Puno-Region, aus der dieser Stier aus Ton stammt, ist bekannt für die Herstellung diverser Keramikobjekte und blickt auf eine lange Geschichte bis ca. 500 v. Chr. zurück. Neben dem Einflussgebiet der Tiwanaku-Kultur, die während ihrer Blütezeit um 100 n. Chr. handwerklich geschickt verarbeitete Keramiken hervorbrachte, gilt auch Pucará als bedeutsamer Ort für die Fertigung kunstvoller Keramikobjekte. Zeugen dieser Entwicklung sind zahlreiche Keramiken, die durch Handel im gesamten Westen Südamerikas bis in die Region von Cusco gelangt sind. Die ersten *toritos* sollen allerdings in der Stadt Santiago de Pupujo in der Region Puno entstanden sein. Heutzutage bestreitet ein Drittel der etwa 750 Einwohner:innen von Pucará, hauptsächlich Frauen, den Lebensunterhalt durch das Keramikhandwerk. Auf internationalen Kunstmärkten werden die *toritos* von Kunstliebhaber:innen erworben, aber auch eine wachsende Anzahl von Tourist:innen erfreut sich an ihnen. Die Lage von Pucará an der beliebten Reiseroute zwischen Puno

und Juliaca begünstigt ihre Verbreitung als Souvenirs.

Die Vorgänger der modernen *toritos* waren sogenannte *canopas* / *qonopas* in Form von Lamas oder Alpakas, die als Ritualobjekte für eine gute Ernte in den Acker eingegraben wurden (Strong 2012: 255). Mit Einführung der Rinder durch die Spanier veränderten sich Form und Funktion der *canopas*. Legenden besagen, dass sich die Aymara-Gottheit *amaru* von einer Schlangengestalt in einen Stier verwandelt haben soll. Heutzutage wird den *toritos* in der Region auch eine Schutzfunktion zugewiesen, sie sind paarweise auf den Dächern der Häuser neben anderen religiösen Symbolen wie christlichen Kreuzen und Darstellungen von Sonne und Mond zu finden. Den Bewohner:innen sollen sie bei Einzug Fruchtbarkeit und Glück bringen. Darüber hinaus werden den *toritos* aufgrund der Farben ihrer Bemalung bestimmte Eigenschaften zugewiesen: ein blauer Bulle steht für Gelassenheit und Harmonie, ein roter Bulle dagegen für Liebe und Leidenschaft.

Trotz der Vielfalt an Form, Farbe und Größe teilen die *toritos* bestimmte Merkmale in ihrer Darstellung: die Öffnung am Rücken, der Packsattel, der Henkel im Nacken des Bullen, die drei Querrippen am Hals, die oftmals spiralförmige Verzierung an den Schulterblättern, die runden hervorstehenden Augen, die sichtbare Zunge und die Schlaufen für Ketten an der Brust.

Lea Delißen

Arguedas, Jose Maria

1964: „Toro de Pucara“, in: Ders. (Hrsg.): *Cultura y pueblo*. Lima: Departamento de Ediciones de la CcUd de la Cultura del Perú.

Klarich, Elizabeth & Luis Flores Blanco

2010: „Continuidad e innovación de la cerámica Pucará. 3000 años de producción alfarera en la cuenca norte del Títicaca“, in: Jesús Ruiz Durand (Hrsg.): *Toro, torito de Pucará*. Lima: Mincetur: 23-31.

Mamani Coaquira & Jhereny Patricia

2018: *Análisis de comercialización y exportación de artesanías de cerámica del distrito de Pucará*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.

Strong, Mary

2012: *Art, Nature, and Religion in the Central Andes. Themes and Variations from Prehistory to Present*. Austin: University of Texas Press.



Inv.-Nr. 5543

Seminolen

Stoff, Fasern, Perlen

USA, Florida

Foto: Darja Hermann

Stoffpuppe

Bei dem Objekt handelt es sich um eine bunte Kleider, Perlenschmuck und Hut tragende Stoffpuppe, die seit November 2019 die Nordamerika-Sammlung des BASA-Museums ergänzt. Sie wurde von Angehörigen der Seminolen in Florida zum Verkauf an Touristen gefertigt.

Die 12,5 cm hohe Puppe zeichnet sich durch ihre farbenfrohe Kleidung im Patchwork-Design und den bunten Perlenschmuck aus, die an das seit dem frühen 20. Jahrhundert typische Gewand von Frauen der Seminolen in Florida erinnern sollen. Charakteristisch sind der üppige,



Familie der Seminolen-Gemeinschaft.
Foto: Joseph Janney Steinmetz, 1949. Wiki Commons.

bis über die Füße reichende Rock und das langärmelige Oberteil mit weitem Kragen, welches locker an der Taille sitzt und knapp über dem Bund des Rockes endet. Auf beide Kleidungsstücke sind jeweils zwei wellenförmige Streifen in anderen Farben aufgenäht. Die Kette, die sich aus vielen bunten Perlen zusammensetzt, ist ein weiteres wichtiges Detail.

Die Kleidung im Patchwork-Stil wurde spätestens in den 1920er Jahren

zu einem wichtigen Bestandteil der Kultur der Seminolen und hat ihre Bedeutung teilweise bis heute bewahrt. Neben dem alltäglichen Gebrauch wurde sie zu zeremoniellen Anlässen durch einen Umhang, silberne Armreifen und Broschen sowie Gamaschen ergänzt, an denen Schildkrötenpanzer befestigt waren. Bunte Perlen sind ein weiteres religiös, kulturell und auch ökonomisch bedeutsames Element der Seminolen-Kultur. Mit Beginn ihres zwölften Lebensjahres trugen Frauen Perlenketten, wobei pro Lebensjahr je eine Kette ergänzt wurde. Im Laufe ihres Lebens trugen manche Frauen bis zu 30 Pfund Perlen am Hals. Nach der Lebensmitte wurden die Halsketten Strang für Strang wieder entfernt, bis nur noch die erste übrigblieb. Die letzte Kette wurde den Frauen nach dem Tod mit ins Grab gelegt.

Die kommerzielle Produktion und der Verkauf von Patchwork-Kleidung und Puppen dieser Art an Touristen stellte viele Jahrzehnte lang eine Einkommensquelle für Angehörige des [Seminole Tribe of Florida](#) dar, der seit 2007 Eigentümer der Hard Rock Cafe Inc. ist. Auch die ausgestellte Puppe wurde in den 1960er Jahren in einer Reservation in Florida erworben.

Darja Hermann

Cotherman, Steve

2007: „The Crandall Collection of American Indian Dolls“, in: *The Wisconsin Magazine of History* 90 (4): 22-27.

Skinner, Alanson

1913: „Notes on the Florida Seminole“, in: *American Anthropologist New Series* 15 (1): 63-77.

Seminole Tribe of Florida

o.J.: Seminole Tribe of Florida. URL: <https://www.semtribe.com>.



Inv.-Nr. EW44
Tairona
Ton
Kolumbien, Sierra Nevada
Sammlung Wustmann
Foto: Stefanie Staab

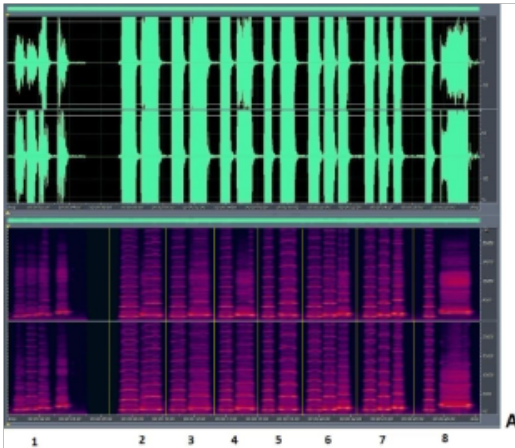
Tonflöte in Form eines Vogels

Die Tonflöte in Vogelform der Tairona aus Kolumbien ist ein „kleines archäologisches Wunder voller Klänge“, so die Musikarchäologin Mónica Gudemos. In ihrem Blockseminar „Archäomusikologie: Methode und Materialien“, das im Juni und Juli 2019 im BASA-Museum stattfand, wurde die Vogelflöte genau unter die Lupe genommen – und sogar gespielt.

Die Vogelflöte aus Ton mit einer Flügelspanne von 5,3 cm weist eine hellbraun-beige Färbung mit gräulichen Einschlüssen auf. Beide sichelförmigen Flügel des Hohlkörpers, der in einem kurzen Schwanzstück mit einer schlituartigen Öffnung, dem Mundstück, endet, weisen je zwei kreisrunde Öffnungen auf. Mittig auf der dunkelglänzenden Unterseite des Körpers befindet sich eine weitere Öffnung. Dass zwischen allen Öffnungen eine durchgängige Verbindung besteht, legt den Schluss nahe, dass es sich bei den Öffnungen auf den Flügeln um Grifflöcher zum Verändern der Tonhöhe handelt. Das bestätigte sich im Praxistest, den Mónica Gudemos im Rahmen ihrer akustischen Analysen archäologischer Flöten im BASA-Museum durchführte und aufnahm.

Die genaue Beobachtung der materiellen Eigenschaften der Vogelflöte während des Blockseminars führte zu weiteren Überlegungen: Die glänzende Unterseite resultiert aus häufiger Abreibung und Fettablagerungen und lässt sich als Anzeichen dafür lesen, dass die

Tonflöte am Körper getragen wurde. Denkbar ist, dass ein Band um den Hals des Vogels gebunden wurde, das sich der Flötenspieler um seinen Hals hängte.



Ausschnitt der akustischen Analyse, die im Rahmen des Seminars durchgeführt wurde.

Die vorspanische Tairona-Kultur der Sierra Nevada de Santa Marta ist bis heute in den mündlichen Überlieferungen von gegenwärtig dort lebenden indigenen Gruppen wie den Wiwa präsent (Echevarría

Usher 1994: 3). Ihre Erzählungen lassen es

möglich erscheinen, dass diese zoomorphe Flöte eine von ihnen *sibi* genannte Nachtschwalbenart darstellt. Um sich zu verteidigen, schlägt dieser Vogel seine Flügel gegen den Boden und dreht den Kopf nach hinten. Für die Wiwa kündigt ein solches Verhalten an, dass eine Grabstätte ausgehoben werden wird (ebd.: 12).

Daniel Grana-Behrens*

* unter Verwendung von Aufzeichnungen von Mónica Gudemos, Jeannine Langmann und Juan Peña Panduro

Echavarría Usher, Cristina

1994: „Cuentos y cantos de las aves wiwa. Notas preliminares sobre la tradición oral wiwa en la interpretación de las representaciones ornitomorfas de la cultura tairona“, in: *Boletín del Museo del Oro* 37: 3-33.

Hinweise zur akustischen Analyse von Mónica Gudemos. *Una pequeña maravilla arqueológica llena de sonidos. Referencias del análisis acústico de la flauta EW 44*. Karteikarte des Objekts mit der Inv.-Nr. EW44, verfasst und mit Skizzen von Jeannine Langmann und Juan Peña Panduro.



Inv.-Nr. 3091
Holz, Stoff, Paper u.a.m.
Ecuador
Sammlung Oberem
Foto: Stefanie Staab

Kopfaufsatz eines *danzante*

Der Kopfaufsatz wurde von Udo Oberem im ecuadorianischen Hochland erworben. Als Teil der Tracht eines Tänzers (*danzante*) wurde er zu den Fronleichnams-Feierlichkeiten (Corpus Christi) getragen, die am neunten Donnerstag nach Ostern stattfinden. Dieses katholische Fest enthält im andinen Kontext transkulturelle Aspekte, die sich auch im Kopfputz wiederfinden lassen.

Corpus Christi bzw. Fronleichnam wird in der katholischen Kirche gefeiert, um der Verwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Jesu zu gedenken. Als zentrales Ereignis findet eine Prozession statt, die je nach Region Besonderheiten aufweist (Dean 1999: 8). Vor dem Ankommen der Europäer existierten im inkaischen Imperium Feste, die zeitlich mit Corpus Christi zusammenfielen: das Erntefest und das Fest der Sommersonnenwende *inti raymi* (ebd.: 24). Während der Kolonialzeit haben Chronisten Referenz auf diese prähispanischen Rituale genommen, um transkulturelle Elemente im katholischen Fest zu beschreiben (ebd.: 32, 36).

Danzantes werden bei der Prozession hoch angesehen (Muratorio 1981: 10f.). Ihre komplexe Tracht besteht aus mehreren Teilen, von denen der Kopfaufsatz, der Rückenteil und die vor dem Körper getragene Schmuckplatte am meisten verziert werden (Blumtritt 2002: 67). Bei dem Objekt 3091 handelt es sich um einen solchen Kopfaufsatz. Seine gesamte Oberfläche ist mit Glasperlenreihen versehen, und die zentrale



Tänzer in Pujilí (Ecuador), die während Corpus Christi fotografiert wurden.
Foto: Roswith Hartmann. BASA-Museum.

Achse besteht aus vertikal angebrachten Objekten: Kreuze, Medaillen, Heiligendarstellungen sowie ein Porzellanherz. Bestandteil der Komposition sind zudem zwei Perlmuttermuscheln. Die Halbkreisform des Objekts kann in seiner äußeren Erscheinung mit einer Bischofsmitra verglichen werden. Die Auswahl der Gegenstände, die die Oberfläche verzieren, scheint nach ihrer Form und dekorativen Merkmalen getroffen zu sein. So beeindruckt

der Kopfputz bereits aus der Entfernung (Blumtritt 2002: 70, 82). Die auf der zentralen Achse angebrachten Objekte teilen die Komposition in rechts und links auf (Moya 1992: 68). Die Zickzacklinien aus Glasperlen können die Bedeutung einer Schlange oder eines Blitzes tragen (ebd.: 70) und dadurch den Himmel und die Erde verbinden (Classen 1993: 24, 48).

Im Rahmen einer Bachelorarbeit wurden die dekorativen Elemente der Kopfpütze im BASA-Museum vor dem Hintergrund der Transkulturalität Fronleichnam im andinen Raum untersucht. Auch auf ihnen wurden auf katholische und auf inkaische Glaubensvorstellungen zurückgehende Elemente verbunden. Die zickzackförmige Glasperlenreihe etwa geht auf das inkaische Ritual der Ernte zurück.

Die Herkunft dieses Kopfaufsatzes ist nicht eindeutig geklärt: Auf der Karteikarte wird das Objekt 3091 der Provinz Cotopaxi und der Stadt Pujilí zugeschrieben. Jedoch wird im Inventarbuch die ethnische Gruppe Salasaca angegeben, die in der Provinz Tungurahua lebt (Erazo-Heufelder 1994: 28). Sicher scheint, dass das Objekt 1975 (Karteikarte) im Rahmen einer Forschungsreise in Ecuador von Roswith Hartmann und Udo Oberem gekauft wurde.

Anastasia Muravyeva

Blumtritt, Andrea

2002: „An Fronleichnam wird getanzt.... Anmerkungen zu einer Neuerwerbung des Ethnologischen Museums Berlin“, in: *Baessler-Archiv. Beiträge zur Völkerkunde* 50: 67-86.

Classen, Constance Victoria

1993: *Inca Cosmology and the Human Body*. Salt Lake City: University of Utah Press.

Dean, Carolyn

1999: *Inka bodies and the body of Christ. Corpus Christi in colonial Cuzco, Peru*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Erazo-Heufelder, Jeanette

1994: *Kultur und Ethnizität. Eine Begriffsrevision am Beispiel andiner Verhältnisse: Salasaca (Ecuador)*. Marburg: Curupira.

Moya, Ruth

1992: „Los danzantes del Corpus“, in: *Pueblos indígenas y educación* 23: 51-78.

Muratorio, Ricardo

1981: *A Feast of Color. Corpus Christi Dance Costumes of Ecuador. From the Olga Fisch Collection*. Washington: Smithsonian Institution Press.



Inv.-Nr. 3512
Holz, Papier
Peru, Dpto. Ayacucho
Sammlung Solar
Foto: Stefanie Staab

***retablo* | Altarbild**

Im Monat August wird in den peruanischen Anden das Fest der Tiermarkierung gefeiert. Zu diesem Anlass werden Opfertgaben gebracht, für die man sich eines tragbaren Holzkastens mit Heiligendarstellungen und Szenen aus dem dörflichen Leben bedient. Diese Altarbilder oder *retablos* sind heute gleichermaßen Volks- und Nationalkunst Perus.

Altarbilder oder *retablos* von Heiligen erlangten in Peru während der Kolonialzeit eine eigenständige Tradition in der Region um Ayacucho (Huamanga). Sie fanden Eingang in die indigene Gesellschaft der Viehzüchter von Lamas, Vicuñas und Schafen. Am Tag der Tiermarkierung bringen die Familien der Viehzüchter den Heiligen Gaben, die als „Zahlung an die Erde“ (*pagapu*) zu verstehen sind. Dies knüpft an die vorspanische Zeit an, in der etwa *huacas*, heilige Steinfiguren, oder *illas*, kleiner Steine mit Darstellungen von Lamas und Vicuñas, verehrt wurden.

Kästen dieser Art sind aus Eukalyptus-Holz und heute vermehrt auch aus Pressspan gefertigt (Solari et al. 1986: 80). Für die Figuren nutzte man früher aus Kartoffeln gewonnene Gelatine und vermischte diese mit Gips; heute bevorzugt man Pappmaché (ebd.: 79-80). Auf die Lasur aus feinem Gips trägt man natürliche oder Acrylfarben auf (Ulfe 2012: 66, 140-145).

Ab den 1940er Jahren wurden *retablos* der „Volkskunst“ zugeschrieben und seit den 1970er Jahren als „nationale Kunst“ Perus deklariert. Joaquín López Antay wurde für seine Arbeiten als erster Künstler mit

dem Nationalen Kulturpreis im Bereich Kunst ausgezeichnet (ebd.: 71). Dieser wird auch als Künstler des *retablo* im BASA-Museum vermutet (Karteikarte). Ein weiterer bekannter Künstler, Florentino Jiménez Toma, auf der Rückseite erwähnt, könnte der Vorbesitzer gewesen sein (Fuji 1998: 161).

Die spitz zulaufende Fläche und die Flügeltüren dieses *retablo* zeigen eine heimische Blume. Im Inneren sind im oberen Bereich sechs große und zehn kleinere Personen wiedergegeben sowie etliche Tiere (darunter Schafe, Ziegen, Vögel, Esel). Bei den zentralen Personen handelt es sich möglicherweise um den Heiligen Markus (mit roter Robe), der ein offenes Buch hält, welches ihm zur Registrierung des Viehs dient. Links daneben ist der Heilige Lukas mit einem geschlossenen Buch dargestellt, auf dem ein Tier abgebildet ist. Im unteren Bereich ist eine dörfliche Szene von Personen mit Musikinstrumenten, Nahrungsmitteln und Haushaltsgegenständen wiedergegeben. Während die größer dargestellten Personen augenscheinlich die Tierzählung vornehmen, wird in einer anderen Szene ein Dieb oder Viehräuber zur Sühne ausgepeitscht (Solari et al. 1986: 76).

Daniel Grana-Behrens

Fuji, Tatsuhiko

1998: „Del arte folklórico al arte nacional. El caso de retablo ayacuchano”, in: *Senri Ethnological Reports* 9: 161-173.

Solari, Gertrude; Nicario Jiménez & Roberto Villegas

1986: „El cajón de San Marcos”, in: *Boletín de Lima* 45: 67-85.

Ulfe, María Eugenia

2011: *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



Inv.-Nr. 3240a-m
Chiquitano
Getrocknete Tabakblätter
Ostbolivien
Sammlung Riester
Foto: Stefanie Staab

***paíš* oder *okorés* | Zigarren**

Die zwei Zigarren sind Teil einer 14-teiligen Sammlung aus dem Gebiet der Chiquitano in Ostbolivien. Sie wurden im Rahmen eines Seminars zu Kulturen des südamerikanischen Tieflands im BASA-Museum genauer untersucht. Zigarren spielen für die Chiquitano nicht nur eine Rolle als alltägliches Genussmittel, sondern auch als machtvolles Ritualobjekt.

Die 14 stiftförmigen Zigarren sind 10 cm lang und wurden aus getrockneten Tabakblättern von Hand gerollt. Sie wurden zwischen 1963 und 1965 von Jürgen Riester (1941-2019) während seiner ersten Feldforschungen in Ostbolivien erworben.

Der Tabak wird von den Chiquitano auf Feldern oder in der Nähe des Wohnhauses angebaut und von den Frauen geerntet. Die Blätter werden getrocknet, bevor die Mittelrispen entfernt werden. Für die Verarbeitung werden mehrere Blätter in die Hand genommen und die unteren Enden abgerissen, bevor ein Tabakblatt, das als Deckblatt dient, von unten nach oben um die losen Blätter gewickelt wird.

Tabak stellt für die Chiquitano einen mächtigen Wirkstoff dar, der unter anderem medizinische und magische Zwecke erfüllt. Die Weltansichten der Chiquitano verknüpfen Elemente aus christlichem Glauben und indigenen Vorstellungen und sind stark von magischen und schamanischen Praktiken geprägt. In einem traditionellen Dorf der Chiquitano genießen der *čeeserúš* und der *oboíš* hohes Ansehen: Während der *čeeserúš* Menschen heilt und verschiedene Rituale (beispielsweise für Fruchtbarkeit) durchführt, schadet der *oboíš* den

Menschen durch böse Zauber. Oftmals sind *čeeserúš* und *oboíš* ein und dieselbe Person, da einige Familien des Ortes ihn als heilenden Schamanen, andere jedoch als bösen Zauberer betrachten. Dieses Amt kann sowohl von einem Mann als auch einer Frau ausgeübt werden. Die Zigarre ist ein wichtiges zeremonielles Instrument des *čeeserúš* und wird häufig bei Heilritualen geraucht. Bei der Behandlungsmethode des sogenannten Körpersaugens wird der Zigarrenrauch auf den Körper einer kranken Person geblasen. Trägt ein Baum keine Früchte, bläst der *čeeserúš* den Rauch in Einkerbungen der Rinde, um die Fruchtbarkeit des Baumes zu fördern. Um sich selbst vor bösen Zaubern, unter anderem des *oboíš*, zu schützen, rauchen die Chiquitano abends vor ihrem Haus selbstgedrehte Zigarren, da zu dieser Tageszeit Schadenszauber als besonders wirksam gelten. Auch lose Tabakblätter werden in der Medizin und bei Ritualen verwendet.

Jeannine Langmann

Riester, Jürgen

1971: „Medizinmänner und Zauberer der Chiquitano-Indianer“, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 96 (2): 250-265.

Riester Jürgen

1976: *En Busca de la Loma Santa*. La Paz: Los Amigos del Libro.

Riester, Jürgen

1982: *Die Materielle Kultur der Chiquitano-Indianer (Ostbolivien)*. Sonderdruck. Wien: Museum für Völkerkunde.

Riester, Jürgen

1986: *Zúbaka. La Chiquitanía. Visión antropológica de una región en desarrollo. Tomo I: Vocabulario del Chiquito*. La Paz: Los Amigos del Libro.



Inv. Nr. 2366

Kuna

Kalebasse, Holzgriff, pflanzliche Schnur

Panama

Foto: Stefanie Staab

***nas* oder *nasisi* | Kürbissrassel**

Die Kürbissrassel (*nas* oder *nasisi*) gehört zur Kuna-Kultur. Sie wird von María Susana Cipolletti vorgestellt, die während eines Forschungsaufenthalts sämtliche Kürbissrasseln aus dem Bestand des BASA-Museums unter die Lupe genommen hat.

Nasisi mit Holzgriff verwenden die Kuna (Eigenbezeichnung: *tule* = Mensch) unter anderem zur Begleitung des eigenen Gesangs, um kleine Kinder zu beruhigen oder in den Schlaf zu wiegen. Die gesungenen Lieder nennen sie *koepippi*, was so viel wie „Kleines“ oder „Baby“ bedeutet, womit direkt auf die Adressatinnen und Adressaten der Lieder verwiesen wird. Da die Männer der Gemeinschaft in der Regel tagsüber arbeiten oder gar mehrere Tage auswärts beschäftigt sind, sind es meistens die Mütter, Schwestern, Tanten oder Großmütter, die bereits vormittags *koepippi* zur Beruhigung der Kinder singen. Die Sängerinnen betten die Kinder dabei im eigenen Schoß oder in Hängematten und wiegen sie sanft vor und zurück, während sie mit der *nasisi* rasseln. Die Botschaften der *koepippi* an die Kinder erzählen von ihrem baldigen Heranwachsen, weswegen sie nicht zu weinen bräuchten. Sie können jedoch auch variiert und an die aktuelle Lebenssituation des jeweiligen Kindes und seiner Familie angepasst werden (Sherzer 1992: 240). Rasseln für Rituale und Zeremonien hingegen dürfen ausschließlich von Schamanen verwendet werden (Helbig 1983) und sind als ihr persönlicher Besitz anzusehen.



Gemeinschaft der Kunain San Blas 2011 in Panama.
Foto: Wikimeadia commons.

Sie unterscheiden sich durch das Material des Griffes, der bei diesen Rasseln aus Hirschknöcheln gefertigt wird. Frühe Zeugnisse der rituellen Verwendung von Kürbissrasseln in Südamerika finden wir bereits zu Beginn der Kolonialzeit. Der deutsche Landknecht Hans Staden lieferte einen Bericht, demzufolge er im Jahr 1550 mehrere Monate von den Tupinambá an der Küste des heutigen Brasilien gefangen gehalten wurde. Der Schamane habe Männer aus verschiedenen Siedlungen versammelt, da er gewusst habe, dass eine Gottheit zu ihnen aus den Rasseln sprechen würde: „Darnach nimpt er die Rassel hart vor den mundt und rasselt mit und sagt zu jm: Nee Rora nun rede und lass dich hören bist du darinne“ (Staden 1556 II, Kap. XXIII, zitiert nach Izikowitz 1935: 111).

Die ausgestellte *nasisi* mit einer Gesamtlänge von 21 cm besteht aus einem Holzgriff und einer Kalebasse, deren Form durch eine Schnur entstand, die um die unreife Frucht gebunden wurde. Charakteristisch für alle Rasseln der Kuna sind die vier rund um die Grifföffnung angebrachten, länglichen Schlitze, durch die eine Schnur hindurchgeführt wird, um den Holzgriff mit der Kalebasse zu

verbinden. Im Inneren befinden sich nicht näher identifizierte Samen oder Steinchen. Des Weiteren wurden verschiedene Zeichen eingeritzt, die möglicherweise auf die Existenz eines früheren, schriftähnlichen Notationssystems hindeuten (Nordenskiöld & Pérez Cantule 1938). Neben dieser beherbergt das BASA-Museum vier weitere *nasisi* sowie ein Dutzend weiterer Kürbissasseln verschiedener indigener Gemeinschaften Mittel- und Südamerikas.

Die etwa 40.000 Kuna gehören zu den circa 50.000 bis 70.000 Sprecherinnen und Sprechern einer Chibcha-Sprache. Sie bewohnen die Comarca Kuna Yala, ein seit 1953 zum Teil autonom verwaltetes Territorium, das weite Gebiete des atlantischen Küstenstreifens Panamas sowie die vorgelagerten Inseln des San Blas Archipels umfasst. Kleinere Kuna-Gruppen siedeln in Rückzugsgebieten des Binnenlandes von Panama und Nordkolumbien.

María Susana Cipolletti

Helbig, Jörg

1983: *Religion und Medizinmannwesen bei den Cuna*. Hohenschäftlarn: Klaus Renner.

Izikowitz, Karl Gustav

1935: *Musical and other Sound instruments of the South American Indians. A Comparative Ethnographical Study*. Göteborg: Elanders boktr.

Nordenskiöld, Erland & Ruben Pérez Cantule

1938: *An Historical and Ethnographical Survey of the Cuna Indians*. Comparative Ethnographical Studies 10. Göteborg: Göteborgs Museum, Ethnografiska Avdelningen.

Sherzer, Joel

1992: *Formas de habla Kuna. Una perspectiva etnográfica*. Quito: Editores Abya-Yala.

Staden, Hans

1556: *Wahrhaftige Historia und Beschreibung eyner Landschaft der wilden nacketen grimmigen Menschfresser Leuten in der Newenwelt Amerika gelegen*.



Inv.-Nr. 1720
Mojos
Ton
Bolivien, Dpto. Beni
Sammlung Kelm
Foto: Stefanie Staab

Figur einer Schwangeren

Während Objekte über Jahrhunderte hinweg intakt bleiben und in Museen gelangen können, verändern sich die kulturellen und natürlichen Umgebungen, aus denen sie kommen, kontinuierlich – so auch San Joaquín in den Llanos de Mojos, wo vor ca. 800 Jahren die schwangere Frau lebte, die zur Herstellung der Keramikfigur inspirierte.

Mit ihrer Größe von 22,3 cm und einem Gewicht von 935 Gramm ist diese Frau weltweit einzigartig. Vor fast 70 Jahren schenkte Pablo Seng sie, obwohl sie schwanger war, als Kulturbotschafterin an Heinz Kelm, den sie auf dessen Rückreise von Santa Cruz de la Sierra nach Bonn begleitete.

Nach ihrer Ankunft in Bonn wurde sie einer detaillierten anthropometrischen Analyse unterzogen, bei der selbst die intimsten Teile ihres Körpers gemessen wurden. Später veröffentlichte Kelm diese Informationen detailliert (1963: 67-73).

Die Frau stammt aus dem Dorf San Joaquín am Fluss Machupo im Nordosten der Llanos de Mojos. Obwohl sie etwa 800 Jahre alt zu sein scheint, erlauben uns ihr lächelndes Gesicht, ihr aufrechter Körper und ihre makellose Körpermalerei mit komplizierten Spiralen, uns in die Vergangenheit zurückzusetzen und uns vorzustellen, wie Mojos um zwischen 1200 und 1500 n. Chr. ausgesehen haben mag, als die Bevölkerung noch nicht durch seit dem 16. Jahrhundert eingeschleppte Krankheiten dezimiert und die große Vielfalt an Kulturen und Sprachen durch die Jesuitenmissionen seit dem 17. und 18. Jahrhundert bedroht

worden war.

Bevor die Frau 1921 entführt und nach Santa Cruz gebracht wurde, muss sie Zeuge des „Gummifiebers“ gewesen sein. Sie war allein, wie viele alte Frauen und Mädchen, die in den trostlosen Dörfern zurückgelassen wurden, während die Männer und jüngere Frauen beim Extrahieren des Kautschuks starben.



Foto: Carla Jaimes Betancourt.

Im März 1914 beschrieb Nordenskiöld (1924: 186) mit folgenden Worten, woher die Frau kam: „Besonders zur Nachtzeit ist es wunderbar schön. Der Mond leuchtet auf die Palmwipfel, auf das Urwaldwirrsal, das aus dem Regenzeitmeer auftaucht. Laute aller Art klingen aus dem Wald. Es summt und faucht in allen Tonarten. Die Delphine husten und prusten.“ Es ist möglich, dass sie und ihre Familie zum Bau dieses Systems von Kanälen und Dämmen beigetragen haben, die nach Nordenskiöld (1924: 187-188) bis nach Baures reichen. Sie

konnte nicht ahnen, dass es ihr Schicksal war, zu reisen, um die Welt zu sehen und gesehen zu werden, während sie das Stückchen Hoffnung in sich trägt wie eine kleine Perle, die manchmal leise klingt, wenn man sie unsanft bewegt.

Ich glaube, manchmal vermisst sie den Klang des Regenwaldes. Ich wage es immer noch nicht, ihr zu erzählen, dass dort in diesem Jahr [2020] nur die Stille herrscht, da Waldbrände mehr als 1,8 Millionen Hektar Wald im bolivianischen Amazonasgebiet zerstört haben – eine Fläche, die fast dreimal so groß ist wie der Schwarzwald in Deutschland.

Carla Jaimes Betancourt

Kelm, Heinz

1963: Archäologische Fundstücke aus Ostbolivien, in: *Baessler Archiv*, Neue Folge, XI: 65-92.

Nordenskiöld, Erland

1924: *Forschungen und Abenteuer in Südamerika*. Stuttgart: Strecker und Schröder Verlag.



Inv.-Nr. Schäl4

Maya

Ton

El Salvador, Cara Sucia

Sammlung Schäfer

Foto: Daniel Grana-Behrens

„Fläschchen“ der Maya

Bei dem „Fläschchen“ handelt es sich um ein kleines Tongefäß der Maya aus der Zeit der Klassik (300 – 900 n. Chr.), welches der Aufbewahrung von Pulver gedient haben könnte. Oftmals als „Flakon“ oder „Giftfläschchen“ bezeichnet, befindet sich auf dem Gefäß eine Abbildung nebst einer Inschrift.

Das ausgestellte Objekt ist 7,5 cm hoch und zeigt einen Mann mit Halskette und Lendenschurz sowie einem Kopfputz – Indizien für eine hochrangige Person. Die Inschrift benennt eine Person wiederholt mit identischer Bezeichnung (*chehak*); ein Beiname, der auch auf einem ähnlichen Objekt aus einem Grab vom Tazumal-Komplex in Chalchuapa, El Salvador, vorkommt (Card & Zender 2016: 283).

Kleine Fläschchen aus Ton werden oft als „Flakon“ oder „Giftfläschchen“ bezeichnet, obwohl ihre Funktion in der Maya-Kultur der Klassik (300 – 900 n. Chr.) keineswegs geklärt ist. Die Gleichsetzung mit europäischen Giftampullen ist spekulativ. Nur wenige Dutzend miniaturisierte Behältnisse dieser Art sind aus der Region zwischen Guatemala, Honduras und El Salvador, dem südlichsten Teil Mesoamerikas, bekannt. Sie werden der Periode der Spätclassik (700 – 900 n. Chr.) zugeschrieben. Etliche Objekte dieser Art sind jedoch unbekannter Herkunft. Sie dürften jedoch alle aus archäologischen Grabkontexten stammen (Card & Zender 2016). Manche der Fläschchen sind bauchig, andere eckig. Unter letzteren gibt es höhere (wie das hiesige Objekt) und breitere (die eher der Form eines

modernen Tintenfläschchens gleichen).



Rückseite des „Fläschchens“.
Foto: Daniel Grana-Behrens.

Wenige zeigen eine aufgemalte Abbildung nebst Inschrift. Bei den meisten wurden Abbildung und Inschrift hingegen mit Hilfe eines Schabers herausgearbeitet oder mittels eines Tonmodels eingedrückt. Viele besitzen eine kleine Öffnung mit Rand oder Ausguss. Einige wenige Objekte mit aufgemalter Inschrift verweisen auf den Gebrauch als „Tabakpulver-Haus“ (Stuart 2005: 154, Fußnote 45; Houston et al. 2006: 114). Die Bezeichnung „Haus“ ist keineswegs metaphorisch, sondern verdeutlicht, dass selbst kleinste Objekte als Behausung für

etwas gesehen wurden. Tabak selbst war ein den Maya-Gottheiten vorbehaltenes Genussmittel. Die Fläschchen mit eingedrückter Inschrift verraten hingegen kaum etwas über ihren Gebrauch. Lediglich der Grabkontext und die bei manchen Objekten vorhandene rote Bemalung aus Zinnober in den Vertiefungen lassen eine „Behausung“ für Zinnober vermuten (Card & Zender 2016: 281). Denn die Maya der Klassik verstreuten Zinnober (neben Hämatit) über die zu bestattenden hochrangigen Personen und über Bauelemente von Grabanlagen.

Ein [3D-Scan des Objekts](#) wurde im Rahmen des Projekts „Textdatenbank und Wörterbuch des Klassischen Maya“ an der Abteilung für Altamerikanistik angefertigt.

Daniel Grana-Behrens

Card, Jeb J. & Marc Zender

2016: „A Seventh-Century Inscribed Miniature Flask from Copan found at Tazumal, El Salvador“, in: *Ancient Mesoamerica* 27: 279-292.

Houston, Stephen; David Stuart & Karl Taube

2006: *The Memory of Bones. Body, Being, and Experience among the Classic Maya*. Austin: University of Texas.

Stuart, David

2005: *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque. A Commentary*. San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute.



Inv.-Nr. 5503

Chancay

Ton

Peru, Zentralküste

Sammlung Vinnai

Foto: Stefanie Staab

Andine Doppelkörperpfeife

Die keramische Doppelkörperpfeife mit Brückengriff und anthropomorpher Figurine ist eines von zahlreichen Musikinstrumenten der Chancay-Kultur, die auf den hohen Stellenwert von Musik für Gesellschaften der zentral-peruanischen Küsten-region zwischen dem 10. und 15. Jahrhundert verweisen.

Die nach dem Fluss Chancay benannte Kultur ist eine der bedeutendsten und gleichzeitig unbekanntesten Kulturen der Zentralküste Perus. Sie prägte die Region zwischen 1000 und 1533, als die Zersetzung der Andenzivilisationen durch die Spanier begann (van Dalen 2018: 250). Zahlreiche Erzeugnisse an Töpferwaren, aber auch an Textilien herausragender Schönheit und Qualität, sind bis heute erhalten (Bákula 2000: 113). Der Großteil der Funde wurde als Beigaben in großen Grabanlagen entdeckt und lässt auf eine ausgeprägte soziale Schichtung schließen (Darvill 2008). Die Entwicklung kultureller Ausdrucksformen wie architektonische Muster, Webtechniken, ikonografische Textilmotive, Keramiktypen und -stile weist auf die Struktur einer Nation hin.

Der Stil von Keramikern und Textilien lässt sich in zwei Phasen aufteilen. Objekte der frühen Phase sind überwiegend dreifarbig dekoriert: schwarz und rot mit weißer Basis. Objekte der Späten sind meist zweifarbig gestaltet, so wie das dargestellte Pfeifgefäß (Bákula 2000: 113; van Dalen 2018: 268). Es besticht sowohl durch seine Ästhetik als auch durch seinen Klang. Eine Hörprobe bietet ein [Video](#)

[des Museo Larco](#) aus Peru anhand eines vergleichbaren Objekts.

Die große Anzahl erhaltener Objekte und die weite Verbreitung von Musikinstrumenten wie Flöten, Panflöten und Pfeifen aus Holz, Tierknochen und Keramik sind Zeugnisse des starken kulturellen Austausches zwischen den benachbarten Gesellschaften und der elementaren Bedeutung von Musik für die Chancay (Bákula 2000; van Dalen 2018: 272). Sie frönten ihr anlässlich religiöser Feste oder kriegerischer Konflikte auf nationaler Ebene wie auch in den einzelnen *ayllus*, bei Familienfeiern, während der täglichen Arbeit und innerhalb von romantischen Beziehungen. Die Instrumente wurden sowohl von Frauen als auch Männern gespielt (ebd.: 272-274).

Das abgebildete Pfeifgefäß ist 18 cm breit, 21 cm hoch und 6 cm tief. Die beiden Resonanzkörper sind mittig sowie durch einen Brückengriff verbunden. Die Bemalung mit geometrischen Ornamenten und abstrahierten Tiermotiven ebenso wie die raue, nicht polierte Oberfläche sind typisch für Chancay-Keramiken (Tampere o.J.). Auf dem linken Körper thront die anthropomorphe Figurine. Ihre Körperhaltung sowie die Bedeutung solcher Musikinstrumente für andine Tänze wie den *taqui* könnten auf die Darstellung einer tanzenden Person verweisen (van Dalen 2018: 273). Sie trägt einen modellierten Kopfschmuck, kreisförmige Ohringe, ein Pektoral und eine Schürze.

Simon Hirzel und Sven Recknagel

Bákula, Cecilia

2000: „The Art of the Late Intermediate Period“, in: Laura Laurencich Minelli (Hrsg.): *The Inca World: The Development of Pre-Columbian Peru, A.D. 1000-1534*. Norman: University of Oklahoma Press: 111-120.

Darvill, Timothy

2008: „Chancay“, in: *The Concise Oxford Dictionary of Archaeology*. Oxford: Oxford University Press.

Tampere Art Museum

o.J.: *The Chancay Culture*. URL: https://ekstrat.tampere.fi/ekstrat/taidemuseo/arkisto/peru/800/chancay_en.htm (19.07.2023).

van Dalen Luna, Pieter

2018: „Las antaras arqueológicas Chancay del complejo arqueológico de Lumbrá. Huaral. Una aproximación al conocimiento de la musicología de la cultura Chancay“, in: Carlos Sánchez Huaranga (Hrsg.): *Música y sonidos en el mundo andino: flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayrachis*. Lima: UNSM – Fondo Editorial: 249-280.



Inv.-Nr. 5495
Inka (vmtl.)
Stein
Peru
Sammlung Vinnai
Foto: Stefanie Staab

***conopa* oder *illa* | Tierfigur**

***Conopas* oder *illas* wie dieses kleine Kamelid sind Teil von Ritualen der Hirten in den Anden, um die Fruchtbarkeit und das Wachstum ihrer Herden zu fördern. Diese komplexen Rituale sind Teil ihrer Strategien des Umweltmanagements zur Erhaltung des Lebens in der hohen Puna.**

Kameliden wie Lamas und Alpakas sind für die Gesellschaften der Anden als Quelle von Ressourcen unter den rauen Lebensbedingungen in den Höhenlagen von großer Bedeutung. Seit der vorspanischen Zeit bis heute führen die Hirten Riten mit kleinen, diese Tiere darstellenden Figuren durch, um die Wesen der Natur um Fruchtbarkeit und Wachstum ihrer Herden zu bitten.

In kolonialzeitlichen Dokumenten werden diese aus Stein gearbeiteten Figuren, hauptsächlich in Form von Kameliden und seltener in der von Lebensmitteln wie Mais und Kartoffeln, als *conopas* bezeichnet. Es wurden wunderschön geschnitzte inkaische *conopas* gefunden, mit Löchern am Rücken, in die bei den Ritualen Alkohol, Kokablätter und Lama-Talg gegeben wurden. In den frühesten Quechua- und Aymara-Wörterbüchern erscheint der Begriff *illa* als Stein oder wertvolles Objekt, das Vorräte für das Haus bewahrt. Als *illas* bezeichnen heutige Hochlandhirten etwa in Cusco und Puno solche Miniaturen.

Illas sind wesentlicher Bestandteil komplexer, umfangreicher Zeremonien zur Vermehrung des Viehs und für das Wohlergehen der Familie. Sie werden väterlicherseits von Generation zu Generation als kostbare Objekte weitergegeben, die genauso gepflegt werden müssen

wie die Herde selbst. Die Bedeutung der *illas* liegt nicht nur in dem, was sie repräsentieren, sondern auch in ihrer aktiven Rolle bei der Darbringung der Opfertgaben. Sie sind Teil einer Reihe von Objekten, Gesten, Handlungen und sehr präzisen Anrufungen – alles notwendige Zutaten für die gute Durchführung des Rituals, das sich über Tage hinziehen kann. Die Hirten tanzen und singen für die Tiere, rufen die *apus* (heilige Berge) und *pachamama* an, damit ihre Tiere wachsen und sich vermehren, und formulieren sehr spezifische Bitten bezüglich der Anzahl, Geschlecht und Art der Tiere sowie der gewünschten Qualität der Kamelidenwolle.

Diese Rituale belegen eine enge Beziehung und Interdependenz zwischen Mensch und Tier. Für die Hirten sind die Alpakas Lebewesen, die sie umsorgen müssen, um die Existenz der Kameliden, der Menschen und der Welt, die sie umgibt, zu sichern.

Doris León Gabriel*

* Übersetzung aus dem Spanischen: Naomi Rattunde

Flores Ochoa, Jorge

1974: „Enqa, Enqaychu illa y Khuya Rumi: aspectos mágico-religiosos entre pastores”, in: *Journal de la Société des Américanistes* 63: 245-262.

Sillar, Bill

2016: „Miniatures and animism: the communicative role of Inka carved stone Conopa”, in: *Journal of Anthropological Research* 72 (4): 442-464.



Inv.-Nr. 2018
Chiquitano
Ton
Bolivien, Prov. Chiquitos
Sammlung Riester
Foto: Stefanie Staab

***paropés* oder *paopéz* | *chicha*-Topf**

Tontöpfe wurden und werden von Chiquitano-Frauen zur Aufbewahrung von *chicha*, einem fermentierten Getränk aus Mais, verwendet. Die *chicha* spielte und spielt bei den Chiquitano wie auch bei vielen anderen indigenen Gruppen Lateinamerikas in der Vergangenheit und Gegenwart eine zentrale Rolle in der Artikulation und Gestaltung sozialer, wirtschaftlicher und ritueller Beziehungen.

Vor der Eroberung siedelten viele verschiedene indigene Gruppen mit jeweils eigenen Sprachen in der heute Chiquitanía genannten Region im Departamento Santa Cruz in Bolivien. Die Jesuiten wählten eine dieser Sprachen, das Chiquitano, um die diverse Bevölkerung im 17. und 18. Jahrhundert zu christianisieren (Krekeler 1993: 26f.). Kolonialzeitliche Berichte geben Aufschluss über die bedeutende wirtschaftliche und soziale Rolle der aus Mais zubereiteten *chicha*: Pater J. Knogler (1780) etwa erwähnte, dass jede Arbeit oder jeder Gefallen in einem Kontext, in dem Geld als Mittel der Vergütung noch nicht verbreitet war, mit *chicha* entlohnt wurde (Rozo 2011: 62). Der Konsum von *chicha* aus Mais (fermentiert / stark und nicht fermentiert / süß) war bei den Chiquitano-Gruppen fester Bestandteil ihres Alltags und ihrer Feste, bei der Arbeit und im häuslichen Bereich (Tomichá Charupá 2002: 305). Bis heute ist *chicha* zentral in der *minga*, einer

Form der gemeinschaftlichen Aktivität, bei der eine Familie von der Gemeinschaft Hilfe bei einer zu erledigenden Arbeit erhält, für die sie sich mit einem gemeinsamen Festmahl mit *chicha* revanchiert (Rozo 2011: 155; APCOB & CICOL 2000: 33-34). Bei der *minga* kommt es auf Qualität und Quantität der stark fermentierten *chicha* an, die die Anwesenden kosten und dabei ihre Zustimmung oder auch – wenn die *chicha* schlecht zubereitet ist und einen zu geringen Alkoholgehalt hat – Missbilligung ausdrücken (Rozo 2011: 157).

Der Ethnologe Jürgen Riester (1971) brachte diesen dunkelbraunen Topf mit eingeritztem Dekor, kugelförmigem Körper und flachem Boden ins BASA-Museum, zusammen mit anderen Utensilien für *chicha*-Herstellung und -Konsum. Riester (1970: 315) beschrieb die Zubereitung der *chicha* auf folgende Weise: Die Chiquitano-Frauen mahlen den Mais im *batán* (großer Mörser) und legen einen kleinen Teil beiseite. Während sie das Maismehl in einem Tontopf etwa sechs Stunden kochen, kauen sie gemeinschaftlich das beiseitegelegte Maismehl. Sie schütten die gekochte Substanz in große, bis zu 160 cm hohe, *bauziř* genannte Töpfe, die sie in der Erde vergraben, und geben den gekauten Mais (*patá* oder *múkkú*) dazu. Dann decken sie den Topf mit einem Stein oder Brett ab, um die Masse 3 bis 4 Tage lang fermentieren zu lassen, bis die *chicha* einen geringen Alkoholgehalt hat. Zubereitungsweise und Geschmack der *chicha* sind bei jeder indigenen Gruppe verschieden. Wie die Rezepte und Zubereitungsarten im Kontext interethnischer Ehen weitergetragen werden, ist ein interessantes Thema für künftige Forschungen. Sollten Sie einmal die Gelegenheit haben, *chicha* zu trinken, erinnern Sie sich daran, dass der Konsum dieses präkolumbischen Getränks in der Gegenwart Ausdruck

und Bekräftigung der Macht von Frauen und des kulturellen Widerstands indigener Gesellschaften Lateinamerikas ist.

Carla Jaimes Betancourt und Bruna Pellegrini Romero

APCOB & CICOL

2000: *Dueños del bosque. Manejo de recursos naturales por indígenas chiquitanos de Bolivia*. Santa Cruz de la Sierra: APCOB.

Krekeler, Brigit

1993: *Historia de los Chiquitanos*. Pueblos indígenas de las tierras bajas de Bolivia. Vol. 2. Santa Cruz de la Sierra: APCOB.

Riester, Jürgen

1970: „Julian Knogler S. J. und die Reduktionen der Chiquitano in Ostbolivien“, in: *Archivum Historicum Societatis Iesu* 39: 268-348.

Riester, Jürgen

1971: „Die Materielle Kultur der Chiquitano-Indianer (Ostbolivien)“, in: *Archiv für Völkerkunde* 25: 143-230.

Rozo, Bernardo

2011: *Curaciones de Luna Nueva. Saberes, prácticas y productos musicales en Lomerio*. La Paz: FAUTAPO-ProAa.

Tomichá Charupá, Roberto

2002: *La primera evangelización en las reducciones de Chiquitos, Bolivia (1961-1767)*. Cochabamba: Universidad Católica Boliviana.



Inv.-Nr. 2968
Baumwollstoff, Filzfüllung
Ecuador, Chillos-Tal
Sammlung Hartmann

Foto: Anastasia Muravyeva

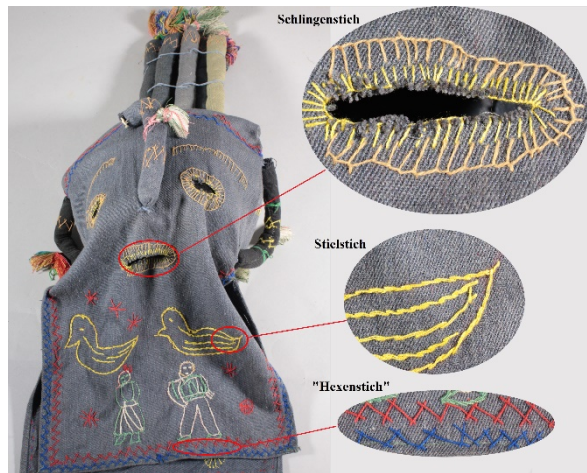
***aya uma* | Tanzmaske**

Bei dieser Tanzmaske aus dem Hochland Ecuadors, *aya uma* genannt, handelt es sich um eine textile beidseitige Gesichtsmaske, die während christlicher Feierlichkeiten getragen wird. In ihrer ikonografischen Komplexität lassen sich andine Konzepte finden.

Im Wintersemester 2019/20 haben wir uns im Rahmen einer Lehrveranstaltung zu Textilien im Andenraum insbesondere mit Produktionstechniken, der sprichwörtlichen Lebendigkeit und der Dreidimensionalität von Textilien beschäftigt (Arnold & Espejo 2013). Die Leitideen dieser Forschung habe ich auf die Analyse der Tanzmaske aus Ecuador übertragen.

Die Maske *aya uma*, auch pejorativ *diablo uma* genannt, wird von den tanzenden Personen in den Provinzen Pichincha und Imbabura zu den Festen von San Juan und San Pedro getragen (Schevill 1997: 108). Diese Tage markieren den Zeitraum zwischen dem 24. und 30. Juni und werden auch mit dem Erntefest in Verbindung gebracht (Mendizábal 1982: 346f., 356f.). Vorder- und Rückseite der Maske sind ähnlich und weisen Züge eines Gesichts mit Augen- und Mundöffnungen sowie angenähten Nasen- und Ohrenteil auf. Polychrome Stickereien verzieren die Maske auf beiden Seiten unter Verwendung verschiedener Stichverfahren: Stielstich, Hexenstich, Schlingenstich (Heiden 1904).

Aya uma enthält Kenntnisse der Vorfahren, dient als Ausdruck ihrer Kraft (Cabay et al. 1991: 70) und impliziert einen vitalen männlichen Geist, dem vier Elemente der Natur inhärent sind (Cabrera & López 2018: 106). Aufgrund des Dualismus in der andinen Kosmologie kann *sami uma* als weiblicher harmonischer Geist komplementär zu *aya uma* sein (ebd.: 107-108). Unter diesem Aspekt des Dualismus kann die



Verschiedene Stichverfahren.
Grafik: Anastasia Muravyeva.

Stickerei auf der hier vorgestellten Maske als Darstellung von Mann und Frau interpretiert werden. Außerdem findet sich bei einer *aya uma* eine duale Vorstellung der Zeit durch zwei auf beiden Seiten dargestellte Gesichter in Form des Ausschnitts von Augen und Mund, die Zukunft und Vergangenheit als Gegenwart vereinen, was eine zeitlich-räumliche Einheit impliziert (ebd.: 112). Vier Stoffwülste, die Ohren und Nasen darstellen, bilden von oben betrachtet ein Kreuz (ebd.: 113). Dadurch impliziert die Maske eine Vierteilung der Welt entlang der vier Himmelsrichtungen (ebd.). Zusammenfassend ist anzumerken, dass die Maske facettenreiche Verkörperungen der

andinen Kosmologie in den Bereichen der Ikonografie, Komposition und dahinterstehender Bedeutungen hervorbringt.

Anastasia Muravyeva

Arnold, Denise Y. & Elvira Espejo

2013: *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA.

Cabay, Irene; Nancy Correa; Pablo Endara; Fernando Larrea & Manuel Vieira

1991: *Año por año. Las fiestas de San Pedro en Ayora-Cayambe*. Quito: Abya-Yala.

Cabrera Amaiquema, Jefferson & Layla López Navas

2018: „Aya Uma. Aportes desde las tradiciones orales a la imagen y el concepto“, in: *Ñawi* 2 (1): 103-118.

Mendizábal, Tannia

1982: „Informe etnográfico sobre la fiesta de San Juan en el área de Cotacachi –

Imbabura“, in: Marco Vicancio Rueda (Hrsg.): *La fiesta religiosa campesina (Andes ecuatorianos)*. Quito: Ediciones de la Universidad Católica: 346-358.

Schevill, Margot Blum

1997: „Catalogue Raisonné“, in: Lynn A. Meisch (Hrsg.): *Traditional Textiles of the Andes. Life and Cloth in the Highlands*. London: Thames and Hudson: 58-141.



Inv.-Nr. 2294

Yampará

Ton

Bolivien, Mizque

Sammlung Grasso

Foto: Katharina Pawlak

Tonschale

Die mit geometrischen Motiven bemalte Tonschale gelangte 1962 im Rahmen einer Schenkung durch den Archäologen Dick Ibarra Grasso ins BASA-Museum. Sie wurde von ihm als Yampará klassifiziert. Die Beiträge von Ibarra Grasso zur Erforschung der Yampará-Keramik und Klassifizierung von Stilen archäologischer Keramiken Boliviens sind auch für jüngere Forschungen eine wichtige Referenz.

Die Yampará lebten in den weitläufigen Tälern Boliviens in den heutigen Departamentos Cochabamba, Chuquisaca und Santa Cruz. Diese Region zwischen Hoch- und Tiefland war ethnohistorischen Quellen zufolge ein multiethnischer Raum, in dem die Yampará und andere Gruppen des sogenannten Charca-Bündnisses wie die Charcas, Chichas und Cotas lebten. Die Stile der archäologischen Keramiken dieser Region weisen jedoch eine gewisse Einheit auf, sodass Rossana Barragán Romano (1994: 141ff.) von einer „unidad en la diversidad“ spricht.

Die Yampará-Keramiken lassen sich in zwei Phasen und mehrere Stile einteilen, die sich in der Zusammensetzung des Tons, Formen, Motiven und Farben unterscheiden. Die erste Phase „Yampara Temprano“ mit den Substilen „Yampara“ und „Yampara Antiguo“ (auch „Yampara Clásico“) wird auf 900 – 1300 n. Chr. datiert, die zweite Phase „Yampara Tardío“ mit ihren Substilen auf 1300 – 1540 n. Chr. (Tapia Matamala 2012: 29-34, 43). Je nach Forscher*in variieren jedoch die

Bezeichnungen der Stile.

Das Tonschälchen mit der Inventarnummer 2294 kann aufgrund der Farbgebung dem Stil „Yampara Antiguo“ zugeordnet werden. Seine Form entspricht jedoch eher dem Stil „Mojocoya Tricolor“ (170 – 950 n. Chr.). Die Ikonografie auf der Innenseite lässt ein V-förmiges Motiv und *chakanas* erkennen. Letztere sind eher typisch für Keramiken aus dem Tiwanaku-Horizont (600 – 1000 n. C.). Es handelt sich also um eine Keramik mit Charakteristika aus mindestens zwei Epochen und verschiedenen Stilen.



Seitliche Ansicht der Tonschale.
Foto: Katharina Pawlak.

Bisher ist wenig darüber bekannt, woher die Yampará in diese Täler gekommen sind. Einerseits wird vermutet, dass sie einst Pukina sprachen (Alconini 2008: 128), später sprachen sie das im Hochland verbreitete Aymara. Andererseits werden die Yampará in ethnohistorischen Quellen häufig als „indios con arco y flecha“ (Barragán Romano 1994: 1) bezeichnet. So wird eine mögliche Verbindung zum Tiefland nahegelegt, da die Verwendung von Pfeil und Bogen typisches Charakteristikum von Gruppen des Tieflandes ist. Heute gibt es in

Tarabuco noch Menschen, die sich als Yampará bezeichnen, allerdings ist eine direkte Kontinuität mit den vorspanischen Yampará anzuzweifeln. Die heutigen Yampará sind für ihre Textilien sowie für ihre Musik und ihre Tänze *pujllay* und *ayarichi* bekannt, die seit 2014 zum von der UNESCO anerkannten Weltkulturerbe gehören. Keramik produzieren sie kaum noch.

Katharina Pawlak

Alconini, Sonia (Hrsg.)

2008: *El Inkario en los Valles del Sur Andino Boliviano. Los Yamparas entre la arqueología y etnohistoria*. Oxford: Hadrian Books Ltd.

Barragán Romano, Rossana

1994: *¿Indios de arco y flecha? Entre la historia y la arqueología de las poblaciones del norte de Chuquisaca (Siglos XV-XVI)*. Sucre: Ediciones ASUR (3).

Córdoba, Lorena & Isabelle Combès

2015: *En el corazón de América del Sur. Antropología, arqueología, historia*. Santa Cruz de la Sierra: Biblioteca del Museo de Historia/UAGRM.

Navarro, Monica

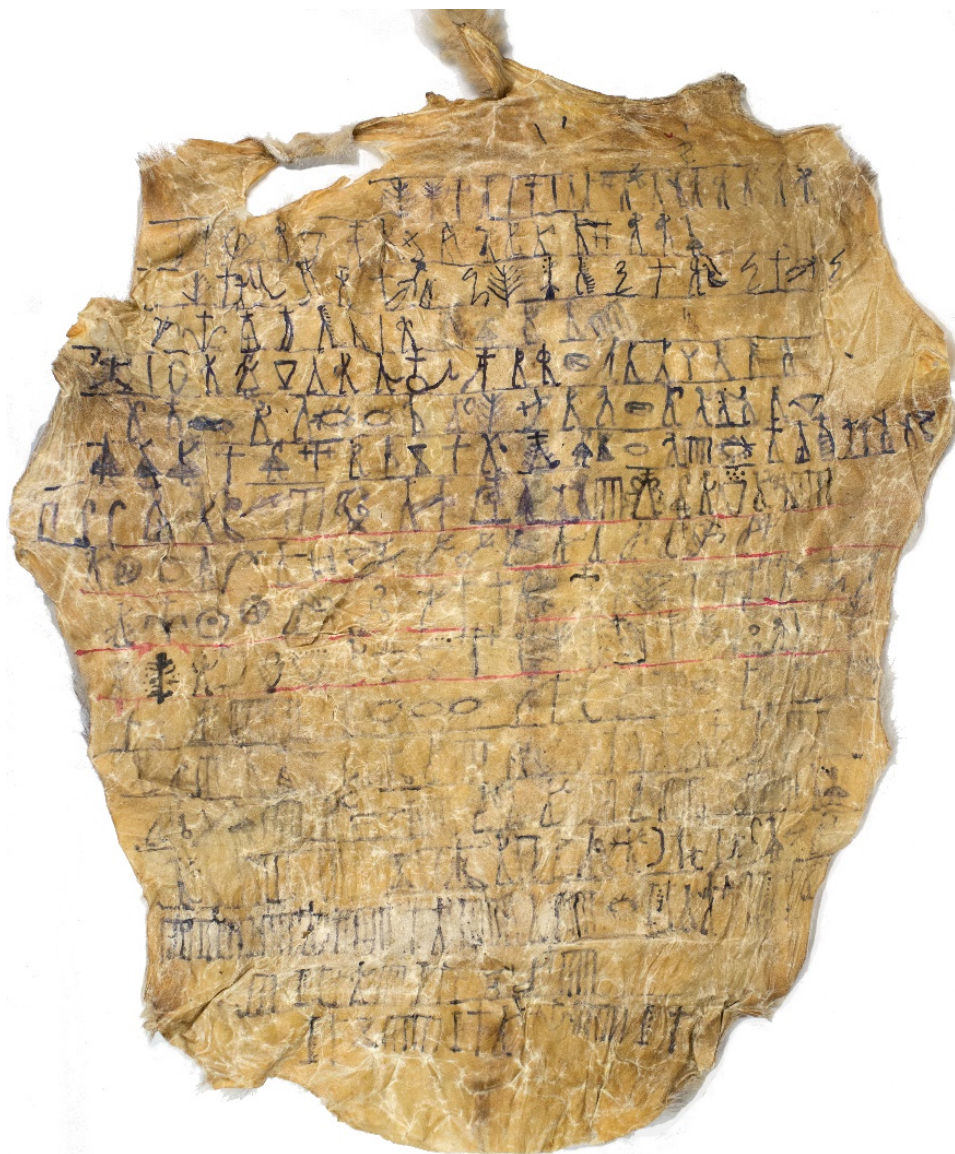
2017: *Lenguas, culturas e identidades en la educación superior. Investigaciones y experiencias*. La Paz: Plural editores.

Tapia Matamala, Orlando

2012: *Reevaluación estilística de la tradición cerámica Yampara. Aportes a los estudios alfareros de Sur de Bolivia*. Magisterarbeit, Universidad San Francisco Xavier, Sucre.

UNESCO

o.J.: *El Pujllay y el Ayarichi: músicas y danzas de la cultura yampara*. URL: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-pujllay-y-el-ayarichi-musicas-y-danzas-de-la-cultura-yampara-00630>.



Inv.-Nr. 1137

Schafshaut, Tinte

Bolivien, Cumana

Sammlung Trimborn

Foto: Jana Brass

Schafshaut mit Bilderschrift

In einigen Aymara- und Quechua-Gemeinden werden Schafshäute zur Wissensvermittlung mit der Bilderschrift *escritura andina* beschrieben. Diese Technik ist seit dem 19. Jahrhundert bekannt und diente größtenteils zur Dokumentation von religiösen Inhalten wie etwa von katholischen Gebeten. Auch das hier vorgestellte Objekt ist ein Beispiel dieser Tradition und kam Mitte des 20. Jahrhunderts nach Bonn.

Die getrocknete Schafshaut aus Cumana, Bolivien, zeigt auf der glatten Seite einen in blauer Tinte geschriebenen Text in der so genannten andinen Bilderschrift (*escritura andina*). Bei dem Text auf dem 80 cm langen und 60 bis 65 cm breiten Objekt handelt es sich möglicherweise um ein katholisches Gebet (Garcés 2017: 149), das in 18 mit roten Linien markierten Zeilen wiedergegeben wird. Die Leserichtung verläuft, wie bei ähnlichen Schriftträgern, vermutlich von oben nach unten und abwechselnd von links nach rechts (Bustrophedon).

Aus der Umgebung des Titicacasees sind mehrere vergleichbare Häute bekannt, auf denen in einer der beiden verbreiteten indigenen Sprachen Aymara oder Quechua katholische Gebete verschriftet sind (Garcés 2017: 148-150). Die verwendeten Symbole sind, anders als bei der Alphabetschrift, bildliche Zeichen, die auf ein Wort oder einen Sinnzusammenhang verweisen. Die *escritura andina* ist daher zwar auch ein mnemotechnisches Mittel, das auf einen bestimmten

Informationsinhalt verweist (beispielsweise ein Gebet), aber ihre Interpretation ist häufig an einen soziokulturellen Kontext gebunden (Garcés & Sánchez 2014: 34; Mitchel & Jaye 1999: 20). Die ersten Nachweise für diese Schrift reichen bis ins 19. Jahrhundert zurück, wohingegen die heutigen Textträger, wie etwa diese Schafshaut, aus dem 20. Jahrhundert stammen. Noch heute sind diese Formen der Textvermittlung in einigen Gemeinden in Gebrauch, wobei Symbole und Inhalte sich über die Zeit verändert haben und auch auf anderen Materialien wie Papier und Keramik entstanden sind (García 2015). Die hier gezeigte und bislang lediglich von Garcés (2017) erwähnte, aber sonst nicht näher erforschte Schafshaut stellt ein gut erhaltenes Beispiel andiner Schrift dar. Sie wurde von Dick Edgar Ibarra Grasso erworben und ist über Hermann Trimborn nach Bonn gelangt. Inwiefern diese Art der Schrift weit zurückreichende präkolumbische Wurzeln hat, ist nach wie vor offen.

Yannick Dreessen

Garcés Velasquez, Fernando & Walter Sánchez C. (Hrsg.)

2014: *Escritura Andina. Pictografía e ideografía en cuero y papel*. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón, Instituto de Investigaciones Antropológicas & Museo Arqueológico.

Garcés Velasquez, Fernando

2017: *Escrituras Andinas de ayer y de hoy*. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón, Instituto de Investigaciones Antropológicas & Museo Arqueológico.

García Camacho, Angélica

2015: „Variantes escritas y orales de los rezos de pascuas en el Municipio de Vitichi“, in: Fernando Garces V. & Walter Sánchez C. (Hrsg.): *Textualidades. Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro*. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón, Instituto de Investigaciones Antropológicas & Museo Arqueológico: 123-148.

Mitchell, William & Barbara Jaye

1996: „Pictographs in the Andes: The Huntington Free Library Quechua Catechism“, in: *Latin American Indian Literatures Journal* 12 (1): 1-42.



Inv.-Nr. Hn57

Nasca

Ton

Peru, Prov. Nasca

Sammlung Hahn

Foto: Stefanie Staab

Keramisches Gefäß der Nasca

Das keramische Gefäß ist ein Beispiel für archäologische Objekte in musealen Sammlungen, die möglicherweise unrechtmäßig ausgegraben wurden. Die Keramik, die als Teil einer Schenkung in die Sammlung kam, könnte einen Verstorbenen ins Jenseits begleitet haben.

Diese Keramik ist beispielhaft für die vielfältige künstlerische Ausdrucksform der Nasca-Kultur und für eine Ikonografie, die ideologische und religiöse Überzeugungen übermittelt. Zwischen 200 n. Chr. und 700 n. Chr. blühte an der Südküste Perus in der Provinz Nasca die gleichnamige Kultur, die unter anderem für die Produktion verschiedener, teilweise polychromer Keramikstile bekannt ist. Dieses Gefäß weist die Merkmale der späten Nasca-Polychromie-Phase auf (500 n. Chr. – 700 n. Chr.). Es zeigt drei ikonografische Szenen.

Im oberen Teil sieht man ein cremefarbenes Band, das eine Reihe von Nagetieren (möglicherweise Mäuse) zeigt, welche in der Nasca-Kunst bis zur Phase 5 nur selten vorkommen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Darstellung von Nagetieren auf den Gefäßen daher stammt, dass sie als Raubtiere der Feldfrüchte galten und ihre Vermehrung in direkten Zusammenhang mit einem Überfluss der Feldfrüchte gestellt wurde (Cornejo et al. 1996: 22). Gleichzeitig könnte die Darstellung auch mit einer Nagetierplage in Verbindung gebracht werden, die auf den

Feldern viel Verwüstung angerichtet haben könnte.



Darstellung von Mäusen auf einer Nasca-Keramik im Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia del Perú (C10.584). Foto: Cornejo et al. 1996: 22.

Im mittleren Teil des Gefäßes ist eine Figur zu sehen, die ein übernatürliches Wesen oder ein Fabelwesen verkörpert. Dieses Bild zeigt ein mythisches Wesen von anthropomorphem Aussehen mit einer gegabelten Zunge. Es trägt einen ornamentalen Kopfschmuck und einen Gürtel mit Gesichtern, bei denen es sich um abgeschlagene Köpfe handeln könnte. Die Darstellung dieser übernatürlichen Wesen suggeriert eine sakralisierte Vision der Kosmvision der Nasca-Kultur (Golte 1998).

Im unteren Teil sind zwei identische Gesichter mit geöffneten Augen, durch zwei rote Linien verbundenen Lippen, Gesichtsbemalung und

Ohrenschützern aufgemalt. Sie könnten Darstellungen von Trophäenköpfen sein. Archäologischen Funde legen nahe, dass solche abgetrennten menschlichen Köpfe in verschiedenen Riten verwendet wurden. Einige Forscher vermuten, dass einem bedeutenden Prozentsatz der Bevölkerung die Köpfe entweder zu Lebzeiten oder nach dem Tod abgeschlagen wurden. Die Gefäße könnten bei gewissen Personen als Opfergaben in Begräbnissen die echten Trophäenköpfe ersetzt haben (Cornejo et al. 1996: 24).

Jhon J. Valencia C.

Cornejo, Luis; José Berenguer; Carole Sinclair & Francisco Gallardo
1996: *Nasca. Vida y muerte en el desierto*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.

De la Torre, Juan Carlos
2003: „La agricultura en la Iconografía de La cerámica Nasca. Una revisión de la colección del Museo de América de Madrid“, in: *Anales del Museo de América* 11: 119-136.

Golte, Jürgen
1998: „Las formas de generación de sentido en los cuerpos de íconos moche y Nasca“, in: Universidad de Lima (Hrsg.): *I Encuentro Internacional de Peruanistas. Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX. Tomo II*. Lima: Universidad de Lima; UNESCO & Fondo de Cultura Económica: 55-106.



Inv.- Nr. 3259
Tiwanaku
Ton
Bolivien
Sammlung Senff
Foto: Stefanie Staab

***keru* | Keramikgefäß**

Der *keru* ist ein konisches Trinkgefäß und gilt als die typischste Form von Trinkgefäß in der Kultur von Tiwanaku. Im Inneren solcher Gefäße wurden häufig Reste von *chicha* gefunden, ein Getränk, das durch die Gärung von Mais gewonnen wird.

Die Kultur von Tiwanaku entwickelte sich im südöstlichen Becken des Titicacasees im heutigen Bolivien. Während des Mittleren Horizonts (ca. 500 – 1100 n. Chr.) breitete sich ihr Einfluss über die südlichen Zentralanden, das südliche Peru, das nördliche Chile und das nordwestliche Argentinien aus (Villanueva 2020). Die künstlerischen Ausdrucksformen dieser Kultur finden sich in Architektur, Metallurgie, Skulptur, Textilien und Keramik wieder (Korpisaari & Chacama 2015). Darunter fallen auch die *kerus*, hochwandige Gefäße, die fast immer hyperboloid und aus Holz, Ton oder Metall gefertigt sind. Manchmal haben die *kerus* einen oder zwei Ringe in der Mitte des Körpers oder in der Nähe des Randes und des Bodens (Uribe 2004).

Die Oberfläche wurde in der Regel mit roten, orangefarbenen, schwarzen und weißen Engoben bemalt. In den andinen Kulturen haben die Farben Bedeutungen, die mit den landwirtschaftlichen Zyklen zusammenhängen: Grau steht für Regenwolken, Wasser und Hagel. Gelb steht für Sonnenlicht (Villanueva 2020). Die Farben geben der reichen Ikonografie der Tiwanaku eine symbolische Form. Die zoomorphen Figuren von Vögeln (gelb) und Pumas (grau) erscheinen zusammen, getrennt, nebeneinander oder gemischt, sodass teilweise

Pumas mit Flügeln, Schwänzen oder Vogelköpfen zu sehen sind.

Ist die Ikonografie der *kerus* anthropomorph, kann sie auch mit Abbildungen von Pumas und Kondoren durchsetzt sein. Dabei stellen Köpfe Trophäen dar, die, in einer skelettartigen aber ästhetischen Form abgebildet, an Gürteln hängen. Manchmal zieren solche Trophäen auch die Spitzen von Stäben, die von tanzenden Pumas mit Kondor-Maske gehalten werden (Kolata 1993). Der keramische *keru* aus der



Ansicht auf den *keru* von oben.
Foto: Bruna Pelligrini.

Sammlung des BASA-Museums (Inv. Nr. 3259) ist rot-braun beschichtet und ist orange und dunkelbraun bemalt. Seine morphologischen und ikonografischen Merkmale lassen vermuten, dass dieses Gefäß in Cochabamba, Bolivien, hergestellt wurde. Zwei

naturalistische sich gegenüberstehende Pumaköpfe im Profil sind durch ein geometrisches Muster in gestaffelter oder gezackter Form miteinander verbunden (Uribe & Agüero 2001).

Jesús Alfredo Euan Xool und Carla Jaimes Betancourt

Kolata, Alan

1993: *The Tiwanaku. Portrait of an Andean Civilization*. Cambridge: Blackwell.

Korpisaari, Antti & Juan Chacama

2015: *El Horizonte Medio: Nuevos aportes para el sur de Perú, norte de Chile y Bolivia*. Travaux de l'Institut Français d'Études Andines, Vol. 330. Instituto Francés de Estudios Andinos & Universidad de Tarapacá.

Uribe, Mauricio & Carolina Agüero

2001: „Alfarería, textiles y la integración del Norte Grande de Chile a Tiwanaku“, in: *Boletín de Arqueología PUCP* 5: 397-426.

Uribe, Mauricio

2004: „Acerca de la cerámica Tiwanaku y una vasija del valle de Azapa (Arica, Norte Grande de Chile)“, in: *Estudios Atacameños* (27): 77-101.

Villanueva Criales, Juan

2020: „Imágenes, Tiempo y Color. La Cerámica Tiwanaku de la isla de Pariti (Lago Titicaca Bolivia). Más allá de las representaciones“, in: Ana Cielo Quiñones Aguilar (Hrsg.): *Mundos de creación de los pueblos indígenas de América Latina*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Acer-VOS, Universidad Pablo de Olavide: 27-54.



Inv.-Nr. 677

Haida

Argilit

Kanada, Haida Gwaii

Sammlung Trimborn

Foto: Stefanie Staab

Modell eines Totempfahls

Modelle von Totempfählen wie dieses von der Inselgruppe Haida Gwaii (vormals Queen Charlotte Islands) stehen beispielhaft für die transkulturelle Geschichte der Nordwestküste Kanadas und erzählen von Kolonisierung und Gewalt, aber auch von den Kontinuitäten der Kunst- und Kulturtechniken.

Totempfähle, gemeinsam mit Federhauben und Tipis, sind ikonische Symbole der globalen Imagination der nordamerikanischen Indigenen geworden. Für ethnologische Museen sind Totempfähle, was der Tyrannosaurus Rex für naturkundliche Museen ist: die größte Attraktion, die ein Museum zu bieten hat.

Die Gier der Museen nach Totempfählen wuchs zu einer Zeit, als Kolonisierung, Missionierung und Krankheiten dafür sorgten, dass das Wissen über sie weitgehend verloren ging. Dies führte dazu, dass Totempfähle in steigender Zahl von ihren ursprünglichen Orten entfernt wurden, teilweise auch entgegen dem Willen ihrer Besitzer.

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurden Totempfähle zunehmend als Modelle für den Handel mit Europäern hergestellt. Mit dem zunehmenden Tourismus in der Region stieg auch die Nachfrage nach Souvenirs. In diesem Sinne waren die Modelle eine für den Konsum produzierte Ware.

Das hier beschriebene 21 cm hohe Modell eines Totempfahls stammt von der Inselgruppe Haida Gwaii an der amerikanischen Nordwestküste Kanadas. In die Sammlung des BASA-Museums kam es 1957 durch

den deutschen Ethnologen und damaligen Kurator des Bonner Seminars für Völkerkunde Franz-Josef Micha. Vermutlich stammt das Objekt aus der Sammlung H. Abarbanell in London.

Während monumentale Totempfähle aus dem Holz der Rotzeder geschnitzt wurden, sind die Modelle meist aus Argilit hergestellt. Das schwarze Argilit, das vermutlich für dieses Modell verwendet wurde, existiert nur auf Haida Gwaii. Dabei handelt es sich um ein feinkörniges Sedimentgestein, das überwiegend aus verhärteten Tonpartikeln besteht.

Die Modelle von Totempfählen haben dabei auch einen hohen kulturellen und künstlerischen Wert. Die Modelle boten die Möglichkeit, künstlerische Fertigkeiten in einem neuen Medium auszuleben. Sie illustrieren die Kontinuitäten von Kunst- und Kulturtechniken. Modelle von Totempfählen sind damit viel mehr als nur touristische Kunst. Sie sind ein Produkt des interkulturellen Austauschs zwischen europäischer und indigener Bevölkerung und damit ein bedeutendes Dokument der kolonialen Begegnung an der amerikanischen Nordwestküste.

Ilja Labischinski

Glascock, Pat & Michael D. Hall (Hrsg.)

2011: *Carvings and Commerce. Model Totem Poles, 1880-2010*. Seattle: University of Washington Press.

Glass, Aaron & Aldona Jonaitis

2010: *The Totem Pole. An Intercultural History*. Seattle: University of Washington Press.

MacDonald, George

2015: *Haida Monumental Art. Villages of the Queen Charlotte*. Vancouver: University of British Columbia Press.

Wright, Robin K.

2001: *Northern Haida Master Carvers*. Seattle: University of Washington Press.



Inv.-Nr. Ve1

Shipibo-Konibo

Baumwollstoff

Peru, Amazonastiefland

Sammlung Veits

Foto: Stefanie Staab

***chitonte* | Rock**

Bis heute tragen Frauen und Mädchen der Shipibo-Konibo aus Peru aufwendig bestickte, traditionelle Röcke (*chitonte*). Die darauf abgebildeten, komplexen geometrischen Muster sind in ihrer Kultur zentraler Aspekt der Spiritualität und für die Trägerinnen ein Ausdruck ihrer Identität. Dazu sind Shipibo-Konibo-Objekte aber auch als Touristensouvenirs sehr beliebt.

Die eng verwandten Shipibo und Konibo umfassen heute etwa 30.000 Menschen, welche entlang des Río Ucayali und seinen Nebenflüssen im Amazonastiefland von Peru siedeln. Sie leben vor allem von Fischfang, Ackerbau und Jagd, wobei seit den 1970ern auch der Verkauf von Kunstobjekten in der Provinzstadt Pucallpa einen wichtigen Beitrag zum Auskommen der Familien leistet.

Die auf dem Rock befindlichen, ineinander verwobenen Muster werden als *kené* bezeichnet. Sie spielen für die Shipibo-Konibo eine wichtige Rolle und finden sich außer auf Textilien auch auf Keramiken und vielen weiteren Alltagsgegenständen. Ebenso werden sie bei Ritualen als Körperbemalung aufgetragen. In der Vorstellung der Shipibo-Konibo ist die ganze Welt mit *kené* geschmückt, auch wenn dies unsichtbar bleibt, selbst beim Individuum. Unter Einfluss des psychedelischen Pflanzensaftes *ayahuasca* ist es den männlichen Schamanen aber möglich, diese Muster zu sehen. Die Herstellung von



Seitliche Ansicht auf den *chitone*-Rock.
Foto: Stefanie Staab.

visuellen *kené* liegt streng in Frauenhand. Mehrere Stunden verbringen die Frauen täglich damit, die verschiedenen Objekte mit den filigranen Mustern zu besticken oder zu bemalen. Bereits von klein auf erlernen die Mädchen das Handwerk von ihren Müttern und Großmüttern.

Während die Produktion traditioneller, gemusterter Alltagskeramik aufgrund der Nutzung modernen Küchenschirrs immer mehr in den Hintergrund gerät,

ist die Stickerei auf den *chitone*-Wickelröcken nach wie vor von großer Bedeutung, wandelt sich und bringt neue Designs hervor. Denn die *chitone* sind sowohl Ausdruck der gruppenspezifischen Zugehörigkeit als auch ein wichtiges Kriterium der persönlichen Identität. Die Komplexität und Ausführung der Muster zeigen die Kreativität, Intellektualität und spirituellen Tiere der Trägerin. Ebenso sind die verwendeten Materialien ein Hinweis auf den wirtschaftlichen Stand

der Familie. Produzierten die Frauen den Baumwollstoff und Stickgarne früher noch selbst, so werden heute meist teure, industriell erzeugte Materialien dafür verwendet.

Marlisa Schacht

Gebhart-Sayer, Angelika

1987: *Die Spitze des Bewusstseins. Untersuchungen zu Weltbild und Kunst der Shipibo-Conibo*. Hohenschäftlarn: Renner.

Myers, Thomas P.

2002: „The florescence of Conibo/Shipibo Art During the Rubber Boom“, in: Thomas P. Myers & María Susana Cipolletti (Hrsg.): *Artifacts and Society in Amazonia*. Markt Schwaben: Saurwein: 127-141.

Odland, J. Claire & Alaka Wali

2016: „The Shipibo-Conibo: Culture and Collections in Context“, in: *Fieldiana Anthropology* 45: 1-100.

Suhrbier, Mona B. & Gerda Kroeber-Wolf (Hrsg.)

2005: *Augenblicke. Keramik der Moche und Shipibo, Peru*. Frankfurt a. M.: Museum der Weltkulturen.



Inv.-Nr. 4055

Jama Coaque

Ton

Ecuador

Sammlung Oberem

Foto: Stefanie Staab

Stempel

Der Stempel ist Teil der vorspanischen Jama Coaque Kultur, die für ihre visuelle Sensibilität und für abstrakte und figurative Keramikfiguren bekannt ist. Der Stempel könnte zum Bedrucken von Textilien gedient haben.

Die Jama Coaque-Kultur existierte etwa von 350 n. Chr. bis 1532 n. Chr. an der Küste Ecuadors nördlich der Provinz Manabí und südlich der Provinz Esmeraldas. Zu ihren Besonderheiten zählen Tonfiguren und Tonstempel. Tonstempel wie dieser hier sind durchschnittlich nur 6 bis 7 cm groß und wurden auf der flachen Seite eingefärbt, sodass das hinterlegte Motiv aufgedruckt werden konnte. Die relativ kleine Motivfläche solcher Stempel lässt darauf schließen, dass sie eher zur Dekoration kleinerer Flächen etwa von Textilien und weniger für großflächige Bereiche wie Wände eingesetzt wurden. Die archäologischen Befunde erlauben bislang nicht, einen direkten Rückschluss auf die Verwendung solcher Stempel zu ziehen.

Aber es ist denkbar, dass sie wie bei anderen Kulturen zur Dekoration verschiedener Materialien wie Baumwollstoffen, Holz, Ton oder sogar als Körperbemalung dienten.

Für die Herstellung eines solchen Stempels wurde der Ton sorgfältig ausgewählt. Das Objekt selbst wurde in Handarbeit geformt. Die Motive auf den Stempeln sind häufig symmetrisch. Es finden sich anthropomorphe und zoomorphe Motive genauso wie geometrische und phytomorphe Abstraktionen wie sie auch auf diesem Stempel zu sehen sind. Die drei ineinander verschachtelten Kreise bilden hier ein

Muster, wie es ebenfalls von anderen Stempeln dieser Art bekannt ist.

Daniela Berrío Domínguez und Daniel Grana-Behrens

González, José Molina

2020: *Colección de sellos-pintaderas y rodillos Jama Coaque del Museo Casa de Colón*. XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana. Cabildo Insular de Gran Canaria.

Cummins, Tom; Julio Burgos Cabrera, & Carlos Mora Hoyos

1996: *Huellas del pasado. Los sellos de Jama-Coaque*, Vol. 11. Quito: Museos del Banco Central del Ecuador.

Simaluiza Masabanda, Ruth Jacqueline

2018: „Iconografía precolombina del Ecuador. Aplicación en obras de arte sobre materiales alternativos“, in: *Revista Eterna* 3: 60-69.



Inv.-Nr. 1531
Ayoréode
Federn, Garabatá
Bolivien, Chaco
Sammlung Kelm
Foto: Wiebke Adams

Mañanó | geflochtene Schnur mit Federbündeln

Bei den Ayoréode verkörpern Federn einen recht komplexen Code, der auf bestimmte Vögel als Schutzgötter in ihren Ursprungs-mythen und ihrer Kosmovision Bezug nimmt. Dies gilt auch für den *mañanó*, einen Anhänger, der aus vielen kleinen Federn, darunter denen des Scharlacharas (*ara chloropetra*), besteht.

Der *mañanó* besteht aus den Elementen einer geflochtenen Schnur aus Garabatá-Pflanzenfasern, den büschelartigen Federbündeln, die an einem Ende der Schnur befestigt sind und einer horizontalen Reihe kleiner Federn, die sich spiralförmig um die Schnur winden. Die vertikale Anordnung der Federn ist so eng, dass nur der untere Teil der Federn sichtbar ist und die geflochtene Garabatá-Kordel vollständig verdeckt (Jaimes Betancourt 2015). Für die Herstellung des *mañanó* wird ein Bogen mit gespanntem Faden als Basis verwendet (Bravo 1997: 34). Der hier gezeigte *mañanó* ist ca. 60 cm lang.

Der Zusammenschluss mehrerer *mañanónies* (Plural von *mañanó* in der Sprache der Ayoréode) bildet ein Kleidungsstück für den Rücken, das unter dem Namen *potadate* bekannt ist. Die *potadate* ist ein Teil der Kriegskleidung, die der Anführer auf dem Rücken trägt. Auf der Rückseite hängt die *mañanónie* und auf der Vorderseite eine Reihe von Gegenständen (Pfeifen, Glocken), die insbesondere dann erklingen, wenn die Krieger von ihren siegreichen Taten zurückkehren (Jaimes

Betancourt 2015).

In der Sammlung des BASA-Museums befinden sich verschiedene *mañanonies*, aber auch *potadie* (Signalpfeifen) und *jorojoedie* (Schildpatrassen) der Ayoréode, aber keine *potadate* (Rattunde et al. 2019). Das Fehlen solcher Objekte zeigt, dass die einstigen Ethnografen und Sammler nicht immer die wertvollsten Stücke aus den Dörfern erhielten, die sie besuchten.

Die Trockenzeit zwischen April und August gilt den Ayoreode als schwierige Zeit, in der viele Tiere weder in ihrem „trockenzeitlichen Schlaf“ gestört noch die mit ihnen verbundenen Mythen erwähnt werden dürfen. Das Ende dieser Zeit wird durch den Ruf des *asojna* (*caprimulgus parvulus*), dem Ziegenmelker, angekündigt. Da dieser Tag nicht vorhersehbar ist, sind die Ayoréode dazu angehalten, in der unmittelbaren Zeit davor zu Hause zu verweilen und sich mit der Herstellung von Gerätschaften wie etwa den Signalpfeifen zu beschäftigen (Fischermann 1988: 294-296).

Carla Jaimes Betancourt

Bravo, Alejandra

1999: *El Arte Plumario en el Pasado y el Presente*. La Paz: Los Amigos del Libro.

Jaimes Betancourt, Carla

2015: *El poder de las plumas. La colección de arte plumario del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. La Paz: MUSEF.

Rattunde, Naomi; María Susana Cipolletti; Carla Jaimes Betancourt & Karoline Noack (Hrsg.)

2019: *Eramone / Visiones del mundo. Objetos de los Ayoréode en la BASA. Catálogo de exposición / eramone / Weltsichten. Objekte der Ayoréode in der BASA*. Ausstellungskatalog, Bonn Americanist Studies 54. La Paz: Plural.



Inv.-Nr. 1115
Quechuas
Schafswolle
Bolivien, Cochabamba
Sammlung Trimborn

Foto: Stefanie Staab

***chumpi* | gewebter Gürtel**

Dieser Gürtel ist ein traditionelles andines Kleidungsstück aus vorspanischer Zeit, welches bis heute überdauert hat. In vielen ländlichen Gebieten der peruanischen und bolivianischen Anden gehören solche Gürtel immer noch zur täglichen und festlichen Kleidung und erfüllen einen funktionellen und dekorativen Zweck. Insbesondere spiegeln sich in ihrer materiellen Ausdrucksform Gesellschaft und Kultur wider. Herstellung, Technik, Farbe und Ikonografie stehen für kulturelle Identität.

Die Herstellung der Fäden mit der Spindel (*puchka*) und der Umgang mit dem Webstuhl, der für das Weben des *chumpi* gebraucht wird, ist die Aufgabe der Frau und wird von der Mutter an die Tochter weitergegeben. Vereinzelt gibt es auch Männer, die Gürtel weben. Sie erlernen das Weben im Erwachsenenalter, um ihr Einkommen zu steigern.

Vor der spanischen Kolonialzeit wurden Gürtel aus Kamelidenwolle hergestellt. Der Wandel zu synthetischen Stoffen und Farben erfolgte in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Zum stärksten Bruch kam es in den 1930er Jahren während des Chaco-Kriegs zwischen Bolivien und Paraguay. Seither finden sich Gürtel aus Kamelidenwolle nur noch vereinzelt. Zeitgleich fand ein Wandel im Gebrauch des Gürtels statt. In der vorspanischen Zeit war der Gürtel ein exklusives Kleidungsstück für Frauen. Möglicherweise lag es an dem

Einfluss der spanischen Mode und dem Verbot 1781 in Bolivien und Peru, indigene Kleidung zu tragen, dass der Gürtel seitdem auch von Männern getragen wird.

Der *chumpi* im BASA-Museum besteht aus zwei Schichten mit zwei Kettfäden und einem Schussfaden. Braun und weiß wechseln sich ab, wobei auf der einen Seite des Gürtels weiß dominiert und auf der anderen Seite braun. Die Technik, mit der der Kontrast zwischen hell und dunkel hergestellt wird, verweist auf einen Dualismus, der in den Anden tief verwurzelt ist. Gemeint ist hiermit die Komplementarität etwa zwischen Leben und Tod und anderen gegensätzlichen Vorstellungen, wie männlich und weiblich, Tag und Nacht, Sonne und Mond oder Berge und Täler sowie bestimmte religiöse Überzeugungen und Praktiken. Deutlich erkennbar sind auf dem Gürtel die rote Mittellinie und ein sich wiederholendes Muster aus grünen, gelben und roten Streifen. Die Verwendung von bestimmten Farben in Kleidungsstücken wurde in der späten Zwischenzeit durch den Rang der Person in der Gesellschaft bestimmt. Eine solche Beschränkung der Farben in der Verwendung durch bestimmte Bevölkerungsschichten galt sogar noch bis ins letzte Jahrhundert in den Regionen Charkas-Qharaqhara und Killakas-Asanaqi in Bolivien. Blau, Rot und Gelb gehörten zu den besonderen Farben, die mit den großen Fürsten oder *mallkus* der Post-Inka Aymara- und Quechua-Häuptlinge assoziiert wurden. Andere Farben wie z.B. Grün dienten eher unterstützend, um die zuvor genannten teureren Farben hervorzuheben. Heutzutage sind Farben wie Blau, Rot und Gelb unabhängig vom sozialen Status für alle zugänglich.

Neben der Farbe spielen auch die Muster und Figuren eine wichtige

Rolle. Anthropomorphe Motive stellen am häufigsten Tanzfiguren dar, die für die Region charakteristisch sind. Stilistisch erinnern die Figuren des hier gezeigten Gürtels an den *pinkullu tusuy*-Tanz aus Bolivien. *Tusuy* ist das Quechua-Wort für tanzen und *pinkullu* ist eine Kerbflöte, die mit der Regenzeit assoziiert und bei Fruchtbarkeitsritualen verwendet wird. Auch während des Karnevals, der seit Jahrhunderten in den Anden gefeiert wird, spielen Männer oft die Kerbflöte *pinkullu*. Dabei tanzen und singen sie, während sie versuchen ihre Partnerin zu Boden zu ringen, was den Geschlechtsakt verdeutlichen soll. Die Frauen tragen dazu festliche Kleidung und ihre Köpfe sind mit Blumen und Bändern geschmückt.

Stefanie Staab

Arnold, Denise Y. & Elvira Espejo

2013: *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA.

Del Solar, María Elena

2016: „La recreación del challpi wathrako en la identidad wanka desde las primeras décadas del S. XX. Producción de fajas tejidas en el valle del Mantaro, Junín, Perú“, in: *Nuevo Mundo*. URL: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69890?lang=es> (27.05.2022).

Gayton, Ann

1978: „Significado cultural de los textiles peruanos: producción, función y estética“, in: Roger Ravinez (Hrsg.): *Tecnología andina*. Lima: IEP: 269-297.

Girault, Louis

1969: „Textiles Boliviens: Región de Charazani“, in: Muséum National D'Histoire Naturelle (Hrsg.): *Catalogues du Musée de l'homme, Série H, Amérique IV*. Paris: Muséum National D'Histoire Naturelle.

Gisbert, Teresa; Silivia Arze & Martha Cajías

2010: *Arte textil y mundo andino*. La Paz: Plural Editores.

Kuss, Malena (Hrsg.)

2004: *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History, Vol. 1. Performing Beliefs. Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*. Austin: University of Texas Press.



Inv.-Nr. Schu18
Wanka
Kalebasse
Peru, Prov. Huancayo
Sammlung Schupp
Foto: Stefanie Staab

***mate burilado* | geschnitzter Kürbis**

Geschnitzte, getrocknete Kürbisse sind ästhetische Gegenstände, vor allem solche der Art *lagenaria siceraria*. Sie werden mit Stacheln geschnitzt und mit Pigmenten gefärbt oder mit hölzernen Brennstiften pyrograviert. Sie verbildlichen das kulturelle Erbe der Anden durch die Darstellung von Mythen, Produktionsprozessen und Ritualen. In praktischer Hinsicht dienen sie als Behälter und sogar als Kalender. Erste archäologische Objekte dieser Art reichen bis 2500 v. Chr. zurück (Bischof 1999). Aber auch heute noch werden in verschiedenen peruanischen Andengebieten wie Huanta oder dem Mantaro-Tal Kürbisse geschnitzt.

Die geschnitzten Kalebassen, die auf Spanisch *mates burilados* genannt werden, bewahren das indigene Gedächtnis, indem sie sich sowohl auf verschiedene Momente der Kulturgeschichte der Gemeinden beziehen, in denen sie hergestellt werden, als auch auf zentrale Mythen, Erzählungen und traditionelle Praktiken. Sie dienen oftmals als Zuckerschalen, zur Aufbewahrung von Kalk, der für das Kauen von Kokablättern benötigt wird, oder der einfachen Verzierung in Form länglicher Kürbisse, die Zigarren genannt werden (Spahni 1969). Auch bei Gemeinschaftsfesten finden sie Verwendung, indem darin etwa Quinoa-Samen und andere Elemente mit numinosen Eigenschaften (*potos*) aufbewahrt werden. Ebenso Verwendung finden sie bei

Wahrsageritualen und bei einigen Viehzucht-Zeremonien, wie dem Brandmarken von Rindern.

Der vorliegende Kürbis ist auf der Unterseite vom Künstler Guillermo Ventura de Cochao Chico aus Huancayo, Peru signiert. Einunddreißig kleinere Darstellungen darauf verweisen auf eine Technik bzw. Methode der andinen Medizin, einen Themenbereich, der nicht sehr häufig auf solchen Objekten vorkommt. Es macht diesen Kürbis besonders, weil hier geschildert wird, wie ein Kind an *chacho* (auch *chachu* oder *tashu*) erkrankt. Bei dieser Krankheit absorbiert ein böses Wesen das Blut des Opfers so lange, bis unter Schmerzen und Schwäche nur ein skelettartiger Zustand bleibt. Dies resultiert aus der Begegnung mit einem Adler oder *huamancha*, dem Geist des verwandelten Hügels. Die Abbildungen zeigen die anschließende Genesung des Kindes durch einen andinen Heiler, der eine Technik des Abreibens (*jubeo*) mit einem Meerschweinchen oder einem schwarzen Hund anwendet. Dabei wird das Tier über den nackten Körper des Opfers / Betroffenen / Geschädigten geführt und danach seziiert, um den genauen Ort des Leidens in den Eingeweiden und Organen zu ermitteln. Das leblose Tier wird in Maismehl eingewickelt und mit dem Ritus der *kutichi* (Rückgabe) oder *pagapu* (Bezahlung) an den Berggeist begraben. Dabei werden auch Opfergaben in Form von Schnaps, Zigaretten, Kokablättern, Süßigkeiten, Früchten und Getreide entrichtet.

Der Auslöser der *chacho*-Krankheit kann nicht nur die Begegnung mit einem Adler sein, sondern es gibt verschiedene Varianten, die alle von nicht-menschlichen Wesen verursacht werden: *shintil-chachu* (oder *ilutashu*) durch die Geister der "Großeltern", *puquio-tashu* beim

Vorbeigehen an einer Quelle mit stehendem Wasser oder beim Trinken daraus (de Carlier 1981), *rumi-chachu* (oder *huali-tashu*) durch Steine, *jaja-chachu* durch Schluchten, *wayra-chachu* durch den "schlechten Wind" und *lamlash-chachu* durch Bäume (Arguedas 2012 [1947]). Die Erzählung auf dem hier abgebildeten Kürbis soll eine der rituellen Prozeduren der Wanka-Kultur des zentralen peruanischen Hochlands veranschaulichen; sie fungiert, vermittelt durch die Schnitzerei, als Denkhilfe, die die epistemische Funktion der der Andenwelt eigenen Mündlichkeit ergänzt.

Yhon León-Chinchilla und Joaquín Molina

Arguedas, José María & Francisco Izquierdo Ríos (Hrsg.)

2012 [1947]: *Archivo etnográfico José María Arguedas. Recopilaciones de folclore a cargo de docentes del Ministerio de Educación*. Centro. 4. Región Junín 1: a. Libro Junín. i. Departamento de Junín (Jauja). Legajos 46-2 / 46-5). Ministerio de Cultura. Dirección de Patrimonio Inmaterial Contemporáneo. Museo de la Cultura Peruana.

Bischof, Henning

1999: „Los mates tallados de huaca prieta: ¿evidencias del arte Valdivia en el arcaico centro andino?“, in: *Boletín de Arqueología PUCP* 3: 85-119.

De Carlier, Ana B.

1981: *Así nos curamos en el Canipaco. Manual de medicina del pueblo*. Huancayo: Producción Gráfica Color Jesús Ruiz Durand.

Spahni, Jean-Christian

1969: *Mates decorados del Perú*. Lima: Peruano-Suizo.



Inv.-Nr. 1173

Tiwanaku

Ton

Bolivien

Sammlung Trimborn

Foto: Bruna Pelligrini

***keru* | Keramikgefäß**

***Keru*-Gefäße stammen aus der vorspanischen und kolonialen Zeit in den südlichen Zentralanden. Sie wurden aus Stein, Holz, Metall oder Keramik hergestellt und zeugen davon, dass menschliche und nicht-menschliche Wesen bei Zeremonien Getränke konsumierten und teilten, um Allianzen und gegenseitige Verpflichtungen einzugehen. Bestimmte *keru*-Stile gelten heute auch als Indikatoren für den Einfluss der Tiwanaku-Kultur (500 – 1100 n. Chr.) aus dem Titicacasee-Becken.**

Auf dem Gebiet des heutigen Boliviens tauchten *kerus* erstmals in den östlichen Tälern von Cochabamba auf und beeinflussten ab etwa 500 n. Chr. das Becken des Titicacasees. *Kerus* aus dieser Zeit sind fein gearbeitet und reich an Ikonografie. Sie sind in der Regel mehrfarbig und hochglanzpoliert. Oftmals zeigen sie Tierdarstellungen (Katzen, Vögel, Schlangen, Fische, Hirsche und andere), entweder aufgemalt und / oder modelliert auf einer Seite des Gefäßmundes.

Kerus aus Ton in verschiedenen Formen und Stilen gibt es in verschiedenen Regionen des Hochlands und in den Tälern, sowohl aus der Zeit der Tiwanaku-Kultur als auch noch viel später. Um das 14. Jahrhundert entwickelte sich im Hochland in Bezug auf Grabtürme (*chullpas*) ein hölzerner Gefäßtyp, der als *katari keru* (Schlangen-*keru*) bekannt ist und dessen Rand eine geschnitzte Tierfigur ziert. In der Inkazeit sind auf den Holz- und Metallgefäßen meist Gesichter und Hände eingearbeitet. In der Kolonialzeit zeigen polychrome Holz-

gefäße eine Vielzahl von menschlichen und tierischen Darstellungen. Der kleine plastische Zusatz am Rand des hier behandelten Tiwanaku-*kerus* verweist auf andere Gefäße mit modellierten Köpfen oder Ganzkörperfiguren von Katzen, Schlangen, Fledermäusen oder anderen Tieren. Selbst wenn hier kein offensichtliches Tierbild vorliegt, deuten ethnografische Studien, die andere Bereiche der materiellen Produktion wie z. B. Textilien beinhalten, darauf hin, dass als Eigenschaft solcher Keramiken, Lebendigkeit nicht unbedingt heißt, dass sie eine figurative Tierform oder eine solche als Ikonografie zur Grundlage haben müssen. Das Vorhandensein von Tierbildern auf vielen *kerus* und die Herstellung solcher Gefäße aus gleichzeitig für lebendig gehaltenen Materialien wie Ton aus den Bergen oder Holz von den Bäumen, sowie die zeitgenössischen Praktiken in einigen andinen Gemeinschaften, die kolonialen *kerus* noch immer aufzubewahren und in Zeremonien zu verwenden, lassen vermuten, dass vorspanische Gefäße nicht nur Objekte oder Mittel waren, um Beziehungen zwischen Wesen herzustellen und zu reproduzieren, sondern auch Subjekte, die an diesen Beziehungen teilnahmen und unweigerlich in sie verwoben waren.

Juan Villanueva

Cummins, Tom

2002: *Toasts with the Inka. Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Horta Tricallotis, Helena

2013: „Queros de madera del Collasuyo: nuevos datos arqueológicos para definir tradiciones (S. XIV-XVI)”, in: *Estudios Atacameños* 45: 95-116.

Mora, Gerardo & Andrea Goytia

2016: „Los kerus vivos en capital ayllu Soraga y su participación en la fiesta de la Virgen del Rosario”, in: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 21 (1): 49-62.

Villanueva Criales, Juan

2020: „Imágenes, Tiempo y Color. La Cerámica Tiwanaku de la isla de Pariti (Lago Titicaca Bolivia). Más allá de las representaciones”, in: Ana Cielo Quiñones Aguilar (Hrsg.): *Mundos de creación de los pueblos indígenas de América Latina*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Acer-VOS, Universidad Pablo de Olavide: 27-54.



Inv.-Nr. EW325

Waurani

Holz, Federn, Baumwolle

Ecuador, Tzapino

Sammlung Wustmann

Foto: Lars-Michael Schacht

Tanzstab | Miniaturspeer

Berichte über die Waorani in Ecuador fokussieren oft auf Krieg, scheinbare Aggressivität und Konflikte zwischen ihnen und Außenstehenden. Die Anthropolog*innen Clayton und Carole Robarchek beschreiben sie sogar als „die gewalttätigste Gesellschaft der Welt“ (Robarchek & Robarchek 1998: iv). Dieser Tanzstab, beziehungsweise Miniaturspeer, spiegelt jedoch die Widerständigkeit der Waorani wider und wurde zu einem Symbol im Kampf gegen die Umweltzerstörung.

Die zentrale soziale Einheit bei den Waorani ist die erweiterte Familie (*nanicabo*), welche häufig in Langhäusern lebt und die Pfirsich- bzw. Stachelpalme (*Bactris gasipaes*, auf Spanisch *chonta* oder *chontaduro*) kultiviert, die ein Bestandteil der Subsistenzkultur der Waorani ist (Rival 2002: 84f., 97). Die Waorani nutzen das sehr stabile dunkle Holz für ihre Speere und Blasrohre (ebd.: 85). Auch dieser Miniaturspeer besteht aus jenem Holz.

Üblicherweise messen die Speere der Waorani bis zu 3 Meter und werden primär für die Jagd benutzt, früher auch bei innergemeinschaftlichen Konflikten und der Verteidigung gegen Fremde (Alvarado Nenquimo & Alvarado Nenquimo 2013: 79, 82, 96). Charakteristisch sind kleine Einkerbungen, die die dreieckigen Speere nahe der unteren Spitze zieren (ebd.: 94f.). Jedoch scheinen die Tanzstäbe oder Miniaturspeere immer mit bunten prachtvollen Federn geschmückt zu sein und sind in ihrer Dekoration sehr unterschiedlich. Bei den traditionellen Trinkfesten (den *ëëmëiri*), wo Männer und

Frauen geschlechtergetrennt tanzend auftreten, werden diese nicht eingesetzt (Rival 1997: 142), auch wenn die Bezeichnung Tanzstab es suggeriert. Speere mussten am Eingang des Festhauses zurückgelassen werden, denn oftmals wurden sie als Bedrohung gesehen und es bestand die reale Angst vor einer Speerattacke, die unter den Gästen ausgetragen wird (Rival 2002: 136-139).

Die Speere in Miniaturgröße stellen somit vielmehr eine Neuinterpretation der Wao-Kultur dar, welche mit der Etablierung des ecuadorianischen Schulsystems und der touristischen Erschließung des Gebietes der Waorani zusammenhängt. Bei Schulfesten sowie am „Día de Nacionalidades“ tanzen Jungen mit den Miniaturspeeren und inszenieren das Bild eines starken „traditionellen“ Speerkriegers (Rival 1997: 137f.; High 2015: 59-66).

Obgleich die Herstellung der Speere mit Maskulinität verknüpft ist (Rival 2002: 107), posieren auch Wao-Frauen mit den Miniaturspeeren bei Demonstrationen gegen die Erdölförderung in ihrem Gebiet. Dementsprechend entwickelten sich die Miniaturspeere zu einem bewussten Protestsymbol. Die Miniaturspeere stellen eine Identitätsbegründung dar, die die Stärke und Widerständigkeit der Waorani innerhalb einer globalisierten Welt ausdrückt.

Alex Hohnhorst

Alvarado Nenquimo, Libio Gervacio & Sebastián Víctor Alvarado Nenquimo
2013: *La elaboración original de la lanza de la nacionalidad wao, en la comunidad Nemopade. Nawanga tapa badoñomo nani waodani keweñomo Nemopade*. Bachelorarbeit, Departamento de Estudios Interculturales, Universidad de Cuenca. URL: <https://rest-dspace.ucuenca.edu.ec/server/api/core/bitstreams/6f2ef9a0-ec88-4479-b854-bd3f8ee7e5e8/content> (19.08.2024).

High, Casey
2015: *Victims and Warriors: Violence, History, and Memory in Amazonia*. Champaign: University of Illinois Press.

Rival, Laura
1997: „Modernity and the Politics of Identity in an Amazonian Society“, in: *Bulletin of Latin American Research* 16 (2): 137-151.

Rival, Laura
2002: *Trekking through History: The Huaorani of Amazonian Ecuador*. New York: Columbia University Press.

Robarchek, Clayton & Carole Robarchek
1998: *Waorani. The Contexts of Violence and War*. Fort Worth u.a.: Harcourt Brace College.

