

Kommunikation
in den Amerikas
seit der Frühzeit



MEHR ALS NUR BÜCHER STABEN

Kommunikation
in den Amerikas
seit der Frühzeit

05.2025-
03.2026

MEHR ALS NUR BÜCHER STABEN



WIRTSCHAFT

RAUM

KONTAKT
MIT DEM
GÖTTLICHEN

RITUELLE
PRAGMATIK

SOZIALE FUNKTIONEN DER MEDIEN

ONTOLOGIE

ÄSTHETIK /
PERSÖNLICH

GESCHICHTE

ÄSTHETIK /
SOZIAL

ZURSCHAUSTELLUNG



Die Ausstellung zeigt grafische bzw. visuelle Kommunikationssysteme und ihre Verwendung in den Amerikas – Nord-, Mittel- und Südamerika – von den Anfängen bis heute. Sie versucht auch, die unterschwellige Vorstellung zu widerlegen, die Europäer hätten die Schrift nach Amerika „gebracht“.

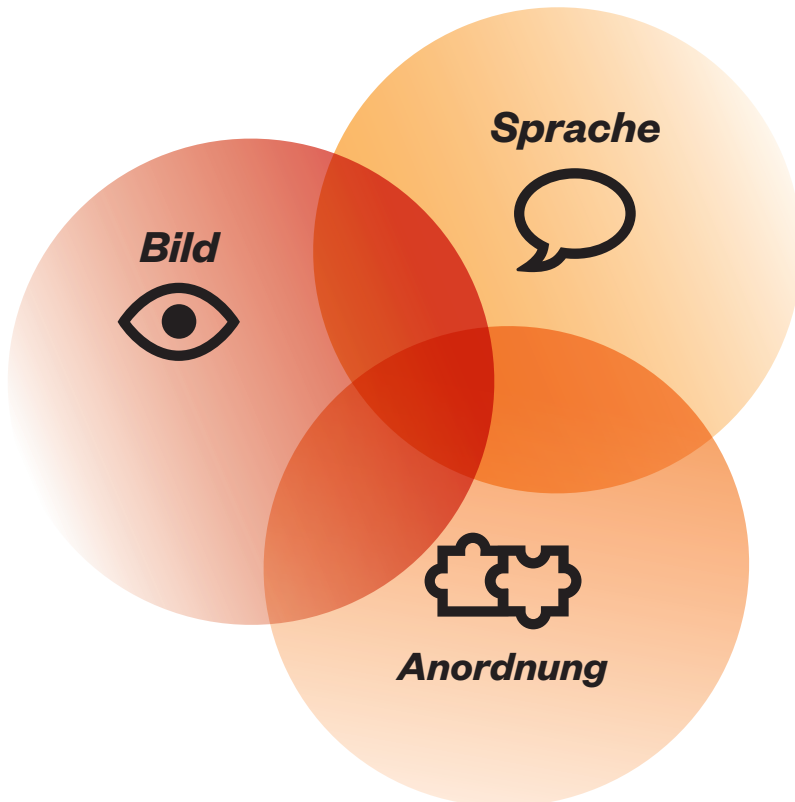
Die Ureinwohner Amerikas entwickelten schon lange vor der Ankunft der Europäer zahlreiche grafische bzw. visuelle Kommunikationssysteme. Diese Systeme erfüllen fast alle kulturellen und sozialen Funktionen, die bei uns mit der alphabetischen Schrift in Verbindung gebracht werden. Das Spektrum der Systeme in den Amerikas reicht von dem, was unter Bildern oder traditionell unter Schrift verstanden wird. Sie wurden auf einer Vielzahl von Trägern wie Keramik, Steinartefakten oder Gebäuden, aber auch auf Körben, Textilien und Büchern aus Tierhäuten verwendet. Sie spiegeln das Wissen der Menschheit wider und dienen dazu, Geschichte festzuhalten, mit dem Göttlichen oder Übernatürlichen in Kontakt zu treten oder zu erklären, wie die Welt aufgebaut ist und welche Wesen sie bewohnen. Sie helfen, den Raum zu ordnen und zu beherrschen, die Wirtschaft zu kontrollieren und zu dokumentieren, und sie dienen ästhetischen, emotionalen und propagandistischen Zwecken.

Die Objekte in der Ausstellung sind nach den wichtigsten sozialen Funktionen gegliedert, die sie als grafische bzw. visuelle Medien oder als Schrift erfüllen. Doch eigentlich weisen sie meist mehr als nur eine soziale Funktion aufweisen, weil sie multifunktional sind, so dass sich auch zwischen ihnen Überschneidungen ergeben. Die Ausstellung kann an jedem beliebigen Punkt beginnen und enden. Ein Heft erläutert die Objekte nach sozialer Funktion eingehender hinsichtlich ihrer Kommunikationssysteme.

WIE IST BEDEUTUNG KODIERT?

In unserer Kultur verwenden wir andere Systeme als die alphabetische Schrift, um einige soziale Funktionen zu erfüllen, z. B. mathematische oder chemische Darstellungen, Wirtschaftsdiagramme, das System der Verkehrszeichen usw. Wir neigen dazu, diese Systeme scharf von dem zu trennen, was wir als Schrift betrachten – es sei denn, wir halten inne, um darüber nachzudenken, wie unsere modernen Kommunikationsmittel wie Mobiltelefone oder das Internet tatsächlich funktionieren. Für die Ureinwohner Amerikas gibt es diese Trennung nicht, und sie ist für ein effizientes Kommunikationssystem auch nicht notwendig.

Ziel der Ausstellung ist es, die verschiedenen semiotischen Mechanismen in den Amerikas aufzuzeigen, mit denen Bedeutungen auf oder an Objekten verständlich werden.





Bedeutung durch bildliche Elemente
kodiert. Verwendung von Reduktion
und Konventionen.



Evolution der graphischen Form des Buchstaben "A"



Ägyptisches Aleph
1900 v.u.Z.



Proto-Sinaitisch
1750 v.u.Z.



Phönizisch
1100 v.u.Z.



Griechisch
720 v.u.Z.

Reduktion der Form im Grafikdesign



Flugzeug als
Zeichen auf einem
Smartphone

Semantisch sinnvolle Varianten:



Elegant



Industriell



Verspielt



Buchstaben:

„e“ „n“ „K“

Silbenzeichen:

ま (japanisch *ma*) क (hindi *ka*)

Logogramm: & ©

Kodiert ein Wort in einer bestimmten Sprache.

Semogramm: % \$ @ £ 1

Kodiert Bedeutung und eine Aussprache
in verschiedenen Sprachen.

Bedeutung durch die Anordnung der
Elemente. Ziffer „3“ kodiert je nach
Position unterschiedliche Werte:

1 4 3 „3“ steht für drei

3 1 4 „3“ steht für dreihundert

$\frac{3}{4}$ 3 von 4 Teilen
(Bruchrechnung)



Funktion: „Kontakt mit dem Göttlichen“

- 01 PARACAS/NASCA TEXTIL 8
- 02 SCHAFHALT 9
- 03 MALUWANA 9
- 04 TANZKEULE 10
- 05 ZÉ PILINTRA 11
- 06 FIGURENGEFÄß 11
- 07 KATSINA 12
- 08 CODEX BORGIA 13
- 09 MODELLIERTE BILDERSCHRIFT 14

Funktion „Geschichte“

- 10 TONSCHALE 15
- 11 GESCHNITZTER KÜRBIS 16
- 12 CODEX TONINDEYE 16
- 13 CODEX BOTURINI 17

Funktion „Ästhetik / Sozial“

- 14 SITZBANK 18
- 15 POLYCHROMES ZYLINDERGEFÄß 19

Funktion „Ästhetik / Persönlich“

- 16 WEIBLICHE FIGUR 20
- 17 STEMPEL 20

Funktion „Zurschaustellung“

- 18 TONBECHER 21
- 19 TOTEMPFAHL 22
- 20 TAFEL DER SONNE 22

Funktion „Ontologie“

- 21 FLÄSCHCHEN 23
- 22 FEUERFÄCHER 24
- 23 GÜRTEL CHUMPI 25
- 24 KERAMIKGEFÄß 25
- 25 TLAHUIZCALPANTECUHTLI 26
- 26 HUIPIL-BLUSE 27
- 27 MOLA 28
- 28 PERLENSCHURZ 28

Funktion „Noch zu entschlüsseln“

- 29 STECHPADDEL 29
- 30 NACHRICHTENPFAHL 30

Funktion „Raum“

- 31 PETROGLYPHENSTEIN 31
- 32 CODEX FEJÉRVÁRY-MAYER 31
- 33 MAPA DE CUALUHTINCHAN 32

Funktion „Rituelle Pragmatik“

- 34 BECHER CHALLADOR 33
- 35 BECHER KERU 34

Funktion „Wirtschaft“

- 36 QUIPU 35
- 37 CODEX MENDOZA 36

FUNKTION: „KONTAKT MIT DEM GÖTTLICHEN“

01 PARACAS/NASCA TEXTIL

Paracas-Nasca, Peru

Initial-Nasca-Zeit, ca. 100 v.u.Z.

Das bemalte Gewebe zeigt im linken Bildfeld in seinem Zentrum eine Felinen-darstellung. Sie weist deutliche Darstellungskonventionen des Paracas-Stils (800-200 v.u.Z.) von der Südküste Perus auf: geometrischer Kopf mit schlangengartigen Fortsätzen, die in weiteren Felinendarstellungen enden.



Eingerahmt wird die Darstellung von vier naturalistisch, im Stil von Nasca (200 v.u.Z. –600 u.Z.) wiedergegebenen Vögeln. Auch die Darstellung des Mischwesens aus Wal und Mensch im rechten Bildfeld hat einen Fortsatz mit einem weiteren Wal. Die gesamte Darstellung ist aber eher im naturalistischen Nasca-Stil gehalten. Zwischen den beiden Bildfeldern, die wie Paneele wirken, verläuft eine Trennlinie, als wollte der Künstler den Übergang zwischen den beiden Epochen markieren.

Textilien haben sich durch die extrem ariden Bedingungen in der Küstenwüste von Südperu über Jahrtausende erhalten. Die auf dem Paracas- und Nasca-Textil fixierte Symbolik besaß eine wichtige Kommunikationsfunktion, da vermutlich ein auf Sprache basierendes Schriftsystem wie etwa das der Maya, Mixteken oder Azteken im vorspanischen Peru nicht existierte.

Die Motive der Paracas-Kultur sind häufig stark stilisiert, während mit dem Beginn der Nasca-Bildtradition klar erkennbare figürliche Motive vorherrschen. In der Übergangszeit zwischen Paracas und Nasca, der sogenannten Initial-Nasca-Zeit, lösen sich diese beiden Bildtraditionen ab. Ähnliche Motive sind von gestickten Textilien, von Keramikgefäßen und von Bodenzeichnungen bekannt. Ob das Textil wirklich vorspanischer Datierung ist, kann derzeit nicht mit Sicherheit gesagt werden, da es noch keiner naturwissenschaftlichen Datierung unterzogen wurde. Dass ein Fälscher jedoch diese spezifischen Stilmerkmale einer noch wenig erforschten Übergangszeit beherrscht, wäre sehr überraschend.

Markus Reindel

02 SCHAFFHAUT

Anden, Bolivien

20. Jahrhundert

Aufgrund der aufgemalten Zeichen gilt die Schaffhaut als „Andine Bilderschrift“ (*escritura andina*). Während die Außenseite kurz rasiert ist, befinden sich auf der Innenseite der getrockneten Schaffhaut 19 Zeilen mit Zeichen in schwarzer und roter Tinte. Sie geben einen Text wieder, der oben links beginnt und zeilenweise gelesen werden kann. Es handelt sich um wenigstens vier Gebetstexte, die bislang nicht eindeutig verstanden werden.



Die untere Hälfte der Schaffhaut verweist auf die Zehn Gebote und auf die 14 Glaubensbekenntnisse. Letztere handeln von Jesus gleichzeitiger Menschlichkeit und Göttlichkeit als Sohn Gottes und Marias. Die abstrakt-figürlichen Zeichen folgen nicht den Prinzipien einer Alphabetschrift, sondern sie sind eine Form von Lautschrift nach dem Rebus-Prinzip. Es sind einzelne Wörter oder Wortkombinationen, die es einem Betrachter ermöglichen, hier einen katholischen Gebetstext in der indigenen Sprache Aymara annähernd lautlich zu rezitieren.

Über seinen Ursprung ist bislang wenig bekannt. Ob es spanische Missionare zur Unterrichtung der Indigenen im Katechismus entwickelten und die Einheimischen es dann selbst weiternutzten oder ob die Einheimischen selbst das System in erster Linie hervorbrachten, ist nicht geklärt. Aber noch heute verwenden die Einheimischen diese „andine Bilderschrift“ für bestimmte Gebetstexte. Statt Aymara kann, auch Quechua als indigene Sprache den Zeichen zugrunde liegen, so wie im Fall des runden Tonobjekts BASA 1252.

Alex Hohnhorst

03 MALLIWANA

Apalai und Wayana, Brasilien

20. Jahrhundert

Die *maluwana* ist der zentrale Einrichtungsgegenstand des Tanzhauses, sowohl bei den Apalai (*poro'topo*) als auch bei den Wayana (*tucushipan*). Sie ist eine runde Holzscheibe, die aus den Brettwurzeln von Kapokbäumen zugeschnitten und dann bemalt wird.



Die Bemalung mit Figuren und Symbolen stellt eine direkte Beziehung zur Mythologie her, die die Apalai und Wayana in vielen Aspekten miteinander teilen. Die *maluwana* wird als Materialisierung des Mythos über ihren Ursprung begriffen, der auf die Zwillinge *Mopo* und *Kujuli* zurückgeht. Sie bauten das erste Tanzhaus – ein Akt der Transformation der feindlichen Umwelt in eine für Menschen bewohnbare – und schmückten es mit einer *maluwana*. Durch deren Bemalung wiesen sie auf die Gefahren des dreigeteilten Kosmos hin und die Holzscheibe wurde zu einem Schutzschild für all jene, die sich unter ihr versammeln.

Auf heutigen *maluwanas* sind fast immer zwei *kuluwajak*, doppelköpfige Raupen dargestellt. Mit ihrer T-förmigen Kralle bedrohen sie die Menschen. Auch Fisch-Vogelwesen, *molukot*, Schildkröten oder Hähne gehören zum Bildprogramm der *maluwana*. Die individuelle Gestaltung der *maluwana* gilt als künstlerische Umsetzung der erzählerischen Struktur von Mythen. Diese verändern ihre Gestalt mit jeder mündlichen Darbietung.

Beatrix Hoffmann-Ihde

04 TANZKEULE

Guayanas, Brasilien

20. Jahrhundert

Tanzkeulen gehören für Apalai und Wayana zur Ausstattung von Männern, die an rituellen Tänzen teilnehmen. Die Bemalung dieser Tanzkeule deutet darauf hin, dass es sich ursprünglich um eine Waffe zur Verteidigung gegen Gefahren aus der Umwelt – menschliche und übermenschliche – handelt. Auf dieser Keule sind zwei doppelköpfige Raupen, *kuluwajak*, dargestellt. Mit den T-förmigen Krallen, die von ihrem Rücken aufragen, können sie töten.



Die Geschichte der Guayanas und ihrer Bevölkerung war lange Zeit von gewaltsamen Auseinandersetzungen geprägt. Die seminomadisch lebenden Gruppen trafen bei ihren Streifzügen immer wieder auf andere Gruppen, mit denen sie nicht verwandt waren und die eine andere Sprache oder einen fremden Dialekt sprachen. Diese Begegnungen verliefen oftmals gewaltsam. Davon erzählt auch der Mythos von *tuluperê* – wonach er es war, der immer wieder Menschen, Apalai und Wayana, beim Versuch, zu einander zu gelangen, tötete.

Beatrix Hoffmann-Ihde

05 ZÉ PILINTRA

Umbanda, Brasilien

20. Jahrhundert

Im Umbanda-Kanon gibt es Wesen, die mit marginalisierten Gruppen in Verbindung stehen und mit denen kommuniziert wird. Eine dieser Wesenheiten, *Exu*, ist ein Schwindler und Hüter von Ordnung und Unordnung. Seit dem 16. Jahrhundert wird *Exu* im Christentum mit dem Bild des Teufels in Verbindung gebracht, was zu Vorurteilen gegenüber afro-brasilianischen Religionen beiträgt.



Weit entfernt von dieser teuflischen Darstellung ist *Exu* für die *Fon-loruba* in Westafrika ein Botengott und in Umbanda der Wächter der Pfade zwischen der physischen und der spirituellen Welt, der an öffentlichen Orten mit hohem Verkehrsaufkommen sowie an Kreuzungen und Grenzlinien verehrt wird.

Eine gängige Darstellung von *Exu* ist *Zé Pilintra*, wie in Figur 264 der Horst-Figge-Sammlung von Umbanda zu sehen. *Zé Pilintra* ist ein urbaner *Exu*, ein Bohemien, ein Liebhaber von Lastern und Nachtleben, gekleidet in einem Anzug, um seine soziale Randexistenz zu negieren. *Exu Zé Pilintra* ist hier an der dreizackigen Körperform, den Farben Rot und Schwarz, dem Randhut (hier ein Milchmessbecher mit Pulver) und dem Schnurr- und Spitzbart zu erkennen. Der geöffnete Mund der Figur könnte für ein Zigarettenopfer stehen. Diese Statue präsentiert diese Merkmale in diskreter Form. So kann man einen Prozess der visuellen Kommunikation beobachten: die Reduzierung bestimmter Elemente, die für Praktizierende von Umbanda dennoch leicht zu erkennen sind.

Leandro Matthews Cascon

06 FIGURENGEFÄß

Zapoteken, Mexiko

präkolumbisch

Dieses zapotekische Figurengefäß unbekannter Herkunft (ca. 350–500 u.Z.) zeigt einen Mann mit großen Ohrringen aus Jade, einem Nasenschmuck und einem kunstvollen Federbusch aus *Quetzal-Federn* und Jadeperlen kombiniert mit Fledermausköpfen, d.h. einem Tier, das mit dem Tod assoziiert wird.



Die Darstellung weist keine individuellen Gesichtszüge auf. Offensichtlich handelt es sich um einen Herrscher oder eine Persönlichkeit der Elite, die nach ihrem Tod als göttlicher Vorfahre verehrt wird. Auf seiner Brust hängt ein großes Brustschild, das von einer dicken Schnur gehalten wird. In der quadratischen

Kartusche mit Voluten an den Ecken sind Punkte zu erkennen, möglicherweise Samen, und aus ihr wächst eine Pflanze heraus. Das Ganze kann daher als Darstellung eines Saatfeldes verstanden werden, wahrscheinlich ein Symbol der Regeneration.

In anderen Fällen finden sich in Federschmuck und Gewändern die Manifestationen des Sturmgottes (*Cocijo*), verschiedene Tiere oder Formen des *Alter Ego*, die als *Nahuales* bezeichnet werden sowie weitere Zeichen, die die generative und regenerative Kraft der Natur darstellen. Es ist anzunehmen, dass solche Gefäße eine wichtige Rolle bei der Erleichterung des Eintritts der Verstorbenen ins Jenseits spielten; gleichzeitig könnten sie ein Schwerpunkt für Rituale innerhalb der Grabstätte gewesen sein.

Maarten Jansen

07 KATSINA

Pueblo-Gemeinschaften, Südwesten der USA

20. Jahrhundert

Katsinam sind spirituelle Wesen der Pueblo-Gemeinschaften im Südwesten der USA. Sie verkörpern die Geister verstorbener Vorfahren, Tiere und Gottheiten. Die Katsinam kommen zu den Menschen, um ihnen beizustehen und für Wachstum und Fruchtbarkeit in der Welt zu sorgen. Die Hopi bezeichnen ihre Katsinam daher auch als Freunde.



Bei den Katsina-Figuren, die *tithu* genannt werden, handelt es sich aus Cottonwood geschnitzte Abbilder von Maskentänzern. Die Masken werden von Männern der Kivagesellschaften bei bestimmten Zeremonien getragen. Sie verkörpern spirituelle Wesen und ermöglichen eine Verbindung zwischen der menschlichen und der übernatürlichen Welt. In diesem Sinne werden Tänzer und Masken selbst zu Katsinam. Nach Zeremonien werden die *tithu* an Mädchen verschenkt, um ihnen einen respektvollen Umgang mit der spirituellen Welt zu vermitteln.

Seit Ende des 19. Jahrhunderts entstand ein wachsender Markt für Katsinam mit europäischen Händlern, aber auch Ethnologen und Touristen. Seitdem haben sich die Schnitzereien zu einer innovativen und international anerkannten Kunstform entwickelt. Nichtsdestotrotz haben die *tithu* eine tiefe kulturelle und spirituelle Bedeutung für viele Menschen der heutigen Pueblo-Gemeinschaften.

Die hier gezeigte *tithu* steht ohne Sockel aufrecht, hat eine blockhafte Form und misst 23 cm. Ihre Maske ist schwarz bemalt, mit einem farbigen umgedrehten V. Sie ist mit weißen Kreuzen verziert, die als Sternsymbole interpretiert werden können.

Ilja Labischinski

08 CODEX BORGIA (FAKSIMILE)

Azteken (Nahua)-Kultur, Mexiko
präkolumbisch

Dieses Wahrsagehandbuch diente dazu, festzustellen, welche göttlichen Kräfte einen bestimmten Tag oder einen anderen Zeitraum prägten. Es stammt höchstwahrscheinlich aus der Gegend von Cholula in Zentralmexiko, einer Region, die vom Volk der Nahua bewohnt wird.



Der Codex, der eigentlich ein heiliges Buch ist und aus 15 Stücken Tierhaut, wahrscheinlich von Hirschen, besteht, misst mehr als 10 Meter. Er ist wie eine Ziehharmonika gefaltet und auf beiden Seiten bemalt. Der Codex trägt den Namen von Kardinal Stefano Borgia, einem seiner späteren Besitzer, der ihn der Vatikanischen Bibliothek schenkte, wo er sich heute befindet. Er wurde ursprünglich vom Dominikanermönch Domingo de Betanzos aus Neuspanien (Mexiko) nach Italien gebracht.

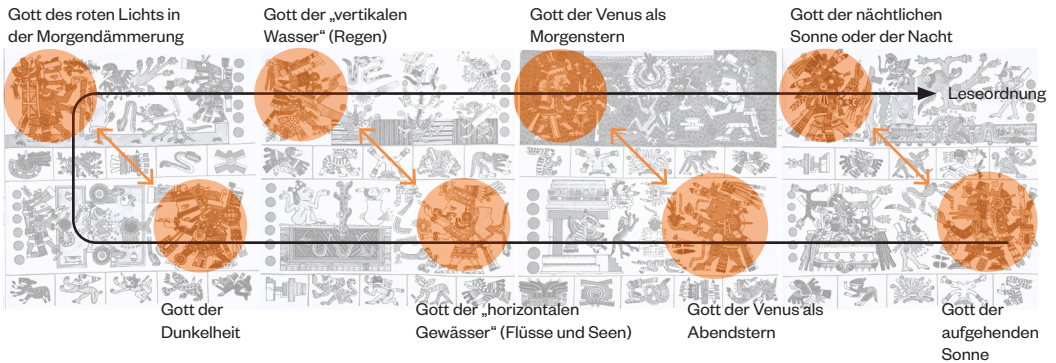
Alle Wahrsagekodizes sind auf der Grundlage eines 260-Tage-Kalenders organisiert, der aus 13 Zahlen und 20 Zeichen der Tage besteht, wie Schlange, Hase, Adler, Haus und andere. Hier zeigt der Ausschnitt, wie bestimmte Götter „Halbperioden von 13 Tagen“ beeinflussen. Diese Zeichen sind unter jeder Szene zu sehen. Perioden von 13 Tagen oder die entsprechenden Zahlen waren die zentralen Einheiten dieses Kalenders.

In Kodizes wurden sie normalerweise in einer Boustrophedon- oder Zickzack-Reihenfolge angeordnet, wie in der Reihenfolge des Schemas an einer der Wände zu sehen ist. Darüber hinaus ist hier jede Seite eine separate bedeutungsvolle Einheit, die auf diagonaler Symmetrie basiert und zwei Götter zeigt, die entgegengesetzte Naturkräfte oder -phänomene verkörpern, wie Tag und Nacht oder horizontale Gewässer in Form von Flüssen und Seen im Gegensatz zu vertikalen Gewässern oder Regen. Schließlich ist der Name des Gottes in jedes Bild integriert.

Katarzyna Mikulska

Gott Tezcatlipoca, „Rauchender Spiegel“, und seine Namensglyphen des „rauchenden Spiegels“





09 MODELLIERTE BILDERSCHRIFT

Quechua, San Lucas, Bolivien

1950er Jahre

Anhand der in Ton modellierten Figuren und weiteren Zeichen aus organischen und anorganischen Materialien lässt sich das Vaterunser auf Quechua, *Yayayku*, ablesen. Die Zeichen sind spiralförmig angeordnet und die Leserichtung ist von außen nach innen gegen den Uhrzeigersinn.



Die massive Tonplatte wird auf Quechua *llut'asqa* und auf Spanisch *torta* oder *disco* – Kuchen oder Scheibe – genannt. Die Zeichen geben die Bedeutung nach dem Rebus-Prinzip als lautliche Andeutung wieder. Die erste, größte Figur stellt einen Priester und im übertragenen Sinne „unseren Vater“, auf Quechua, *yayayku*, dar. Es folgt ein auf einer Säule liegendes Stückchen Stoff (*p'acha*), das als *pacha*, Erde, gelesen wird; durch die erhöhte Position wird aus *pacha* der Himmel *hanaqpacha* („obere Erde“). Eine nicht erhaltene Arnika-Blüte *suncho* wird als *sutiki*, „dein Name“, gelesen. Das mit farbigem Faden umwickelte Stöckchen steht für Reichtum und bedeutet hier *qapaq kayniki* („dein Reich“).

Die Verwendung dreidimensionaler Bilderschriften unter Quechua-sprechenden Gläubigen in San Lucas, Bolivien, dokumentierte als Erster der katholische Priester Porfirio Miranda Rivera in den 1940er Jahren. Von ihm erwarb Hermann Trimborn dieses Exemplar 1956 für die Sammlung. Bekannt wurden die im Hochland von Bolivien noch heute gebräuchlichen „Bilderschriften“ durch Dick Edgar Ibarra Grasso. Er erforschte sie seit den 1940er Jahren als *Escritura indígena andina*, d.h. als andine indigene Schrift. Die Quechua-Forscherin Roswith Hartmann widmete sich diesen religiösen Quechua-Bilderschriften in der Bonner Lehr- und Studiensammlung.

Naomi Rattunde

10 TONSCHALE

Maya, Mexiko

Spätklassik, 600-900 u.Z.

Diese große Schale steht auf drei hohlen Beinen, die wie Rasseln mit tönernen Kugeln gefüllt sind. Auf der Außenseite ist die Schale mit Motiven verziert, die an Jaguarfell erinnern. Die Malerei auf der Innenseite ist zu einem großen Teil erodiert, vermutlich durch ihre Nutzung als Servierschale bei Festmahlen am Königshof der Stadt Naranjo in Guatemala.



Unterhalb des Innenrands ist mit roter Farbe auf cremefarbenem Grund ein Schriftband gemalt. Es besteht aus 35 Hieroglyphenblöcken, die sich in vier Abschnitte unterteilen lassen. Der erste ist eine Art „Weiheformel“, die sich in gleicher oder ähnlicher Art auf vielen hundert Keramiken befindet: *alay k'a[h] laj u tz'ibnaja! u lak yax ch'ok kelem*, „Hier wird präsentiert die Schrift auf der Schale des ersten Jünglings, des starken Mannes“. Daran schließt sich der Name des königlichen Besitzers an, der aus vielen heute erst schlecht verstandenen Titeln besteht. Es ist K'ahk' Ukalaw Chan Chaak, der am 8. November 755 u.Z. den Thron bestieg, was auch aus zahlreichen Steininschriften der Stadt Naranjo bekannt ist. Auf der Schale schließt sich der Name seiner Mutter, Ixik Unen Balam („Frau Baby Jaguar“) an. Sie stammt aus der Stadt Tubal. Zuletzt benennt die Schale seinen Vater K'ahk' Tiliw Chan Chahk, der in Naranjo als König von 693 bis etwa 728 u.Z. herrschte.

Als kostbares Geschirr im höfischen Kontext deutet die Größe der Schale darauf hin, dass sie vielleicht bei Festessen dazu diente, Maisbrote zu reichen. Der Text benennt nicht nur den König K'ahk' Ukalaw Chan Chahk als Besitzer der Schale, sondern betont durch die Abstammung von einer adligen Mutter und einem Vater, der zu den bedeutendsten Monarchen der Stadt Naranjo gehörte, gerade auch die Legitimation seiner Herrschaft. Der ursprüngliche Fundkontext der Schale ist nicht bekannt. Sie wurde illegal ausgegraben und in den Kunstmarkt überführt. Sie ist eine Leihgabe der Tübinger Pelling-Zarnitz-Stiftung.

Nikolai Grube

11 GESCHNITZTER KÜRBIS

Cochas, Peru
1983

Dieser geschnitzte Kürbis im Wanka-Stil, auf Spanisch *mate burilado* genannt, stammt aus dem Dorf Cochas im Mantaro-Tal in den zentralen peruanischen Anden. Das Dorf gehört zur Bergkette Huaytapallana.



Der gravierte *Mate* beschreibt in 31 Vignetten eine Mikrogeschichte. Sie handelt von einem Kind, welches durch die Wirkung eines Unglücksbringers (*ch'usiq*), die ein Zauberer schickt, um ihm zu schaden, krank wird. Das Kind und sein Vater gehen zu einem Heiler (*layqa*), der anhand einer Diagnose mit Kokablättern entscheidet, es mit der Technik des *Jubeo de Cuy* zu heilen, bei der das Tier über den Körper des Kindes gerieben wird, um sein Leiden, das als *Chacho* bekannt ist, zu heilen. Die Behandlung wirkt und das Kind kehrt vollständig genesen zu seiner Familie zurück.

Der Kürbis wurde von Johanna Schupp 1983 vom Künstler und Autor selbst, Guillermo Ventura, gekauft. Sie brachte ihn 1987 nach Borken und vermachte ihn 2021 zusammen mit anderen Objekten aus Peru dem BASA-Museum.

Joaquín Molina

Weitere Informationen: <https://doi.org/10.3828/bhs.2024.76>

3D-Modell: <https://skfb.ly/oQyTL>

QR Code 3D-Modell:



12 CODEX TONINDEYE

Mixteken, Mexiko
präkolumbisch

Die Bücher der Mixteken, hier der Codex Tonindeye, auch Codex Zouche-Nuttall genannt, wurden aus Hirschlederstreifen hergestellt, die zu einem Codex gefaltet und mit einer Gipsschicht überzogen wurden, auf die die erzählerischen Szenen nach piktografischen Konventionen gemalt wurden.



Die Szenen sind für Sprecher verschiedener Sprachen weitgehend verständlich. Kenner der Piktographie lasen die Bücher in rituellen Zusammenhängen laut vor und (re)kreierten dabei einen Text in einem besonderen Stil der mündlichen Literatur. Jede Figur wird durch den Tag ihrer Geburt, ihren Kalendernamen, identifiziert, der aus einer Zahl von 1 bis 13 in Kombination mit einem von zwanzig Zeichen in fester Reihenfolge besteht.

Die hier gezeigte Seite zeigt Apoala, den heiligen Ort des Ursprungs der Mixteken-Dynastien. Auf der Nordseite des Tals wuchs der Baum des Ursprungs, aus dem nach anderen Quellen die Gründer der Mixteken-Dynastien hervorgegangen waren. Daneben steht das Jahr 5 Feuerstein, Tag 8 Bewegung, ein heiliges Datum, das auf die geheimnisvolle Zeit des Ursprungs verweist. Unterhalb des Baumes stürzt eine beeindruckende Kaskade in den Abgrund, mit „Zunge aus Jade“, d.h. „mit schönem Klang“. Im Tal zwischen hohen Felsen kann man zwei Flüsse beobachten: rechts den Fluss mit dem Federbündel, der in der Sprache der Mixteken *Yuta Tnoho* heißt, „Fluss, der ausreißt“, das toponymische Zeichen von Apoala. Dort regierten Herr 5 Wind „Regen“ und seine Gattin, Frau 9 Kaiman. Hinter ihr sitzen ihre Eltern: Herr 1 Blume und Frau 13 Blume, bereits im Alter verstorben, auf einem anderen Fluss, der durch dasselbe Tal fließt. Am anderen Ende des Tals, auf der Südseite, stellt der Kopf einer gefiederten Schlange die Höhle dar, die heute als *Yahui coo maa* bekannt ist. Dorthin zog eine Prozession von vier Priestern im oberen Teil des Bildes: Herr 7 Schlange, Herr 4 Schlange, Herr 1 Regen und Herr 7 Regen, die geschärfte Knochen und Agavespitzen für Selbstopfer, Beutel mit Weihrauch und verschiedene Blätter trugen.

Maarten Jansen

13 CODEX BOTURINI (FAKSIMILE)

Azteken (Nahua)-Kultur

Frühkolonialzeit, 16. Jahrhundert

Der aus Feigenbastrinde (*amate*-Papier) hergestellte Codex umfasst 22 aneinander gereihete, gefaltete Blätter, jeweils von 19,8 cm x 25,5 cm Größe, insgesamt 5,49 m lang. Der Ausschnitt zeigt drei Szenen der Migrationserzählung der Azteken bzw. Mexica, wie sie sich auch nannten. Erst während ihrer Wanderschaft aus dem Norden Mexikos nach Zentralmexiko entwickelten sie eine starke Verbindung zu ihrer zentralen Gottheit Huitzilopochtli. Sie begriffen sich als seine Auserwählten, was in den dargestellten Szenen zum Tragen kommt.



Im linken Drittel des Ausschnitts ist der Moment einer Rast zu sehen. Stellvertretend für die ganze Gruppe hocken fünf Männer in weißen Baumwollumhängen am Boden. Sie bedienen sich am Reiseproviand aus Maisfladen (*tamales*) mit Soße. Links neben ihnen steht auf einem Sockel das Abbild des Gottes Huitzilopochtli, erkennbar am Menschenkopf, der aus einem Vogelschnabel herausragt und eine Zypresse, die lautstark über ihren Köpfen birst. Die schwarzen Fußprofile weisen den Weg zur nächsten Szene, rechts: 6 Männer

sitzen um das Abbild des Huitzilopochtli. Sie sprechen miteinander und mit ihm, was an den Voluten vor ihren Mündern erkennbar ist. Die Stimmung ist gespannt, es fließen Tränen. In der oberen Hälfte wird das Gespräch in seinen Konsequenzen sichtbar. Hier sind die Namen von 8 Großhäusern aufgelistet, die den Weg fortsetzen werden. Die rechteckigen Kartuschen geben stilisierte Türeingänge von Häusern im Profil wieder und stehen für den Begriff *cal-pul-li* (= Stamm) jeweils in Begleitung von acht Ethnonymen. Von links nach rechts sind dies die Huexotzinca, Chalca, Xochimilca, Azteken, Malinalca, Chichimeca, Tepaneca und Matlatzinca.

Die unmittelbare Szene darunter zeigt links den Sprecher der Mexica mit einem Vertreter der Anderen und weist ihn darauf hin, dass sie sich auf Anweisung ihres Stammesgottes Huitzilopochtli von ihnen trennen müssen. Die Mexica ziehen nunmehr alleine weiter. Der rechte Sprecher verdeutlicht seine Trauer durch Tränen.

Antje Gunsenheimer

FUNKTION „ÄSTHETIK / SOZIAL“

14 SITZBANK

Apalai-Wayana, Brasilien

20. Jahrhundert

Sitzbänke sind bei den Apalai und Wayana nicht einfach nur Möbelstücke, sondern ein profanes und rituelles Medium, um Sicherheit für die Gemeinschaft herzustellen oder zu garantieren. Als Willkommensgeste an Gäste überreicht, sind sie eine Aufforderung an diese über den Anlass ihres Besuches Auskunft zu geben. Diese bis heute übliche Praxis, Ankömmlinge nach dem Woher und Wohin zu befragen, dient der Abschätzung möglicher Gefahren, die sich für die Gastgeber aus der Anwesenheit der Besucher ergeben könnten.



Payés (Schamanen) nutzen bemalte Sitzbänke als Ort, an denen ihr Körper zur *axis mundi* wird. Als solche durchdringt der *payé* die übereinander liegenden Schichten des Kosmos und verbindet sie zum Wohl der Menschen miteinander. Dabei ist er großen Gefahren ausgesetzt, vor die ihn die Bemalung seines Bänkchens schützen soll. Vor allem sind es die doppelköpfigen *kuluwajak*, die

ihm gefährlich werden können. Sie stehen zugleich stellvertretend für alle Gefahren, die den Menschen aus der Umwelt, außerhalb des Schutzes von Haus und sozialer Gemeinschaft drohen.

Beatrix Hoffmann-Ihde

15 POLYCHROMES ZYLINDERGEFÄß

Maya, unbekannte Herkunft

Spätklassik, 600-900 u.Z.

Das 2012 als Schenkung überlassene Gefäß zeigt eine szenische Darstellung in Schwarz und Rot-Orange auf einem beigen Hintergrund. Dargestellt sind zwei Affen und zwischen ihnen eine Inschrift aus drei horizontal angeordneten Hieroglyphenblöcken. Beide Affen tragen einen roten Lendenschurz, ein um die Schultern drapiertes und vorne verknötetes rotes Tuch und als Ohrschmuck entweder ein beigefarbenes Kakaoblatt oder ein Stück Stoff. Aufgrund ihrer Gesichtszüge können sie als Klammeraffen (*Ateles geoffroyi*) identifiziert werden.



Die Kleidung ist charakteristisch für Maya-Darstellungen von Affen als übernatürliche Wesen (*way*). Der Lendenschurz weist beide Affen als männlich aus. Die Pose des Affen auf der rechten Seite könnte darauf hindeuten, dass er nach einer der Kakaoschoten greift, die der andere Affe hält. Affen, die mit Kakaoschoten hantieren, sind ein häufiges Thema auf zahlreichen Keramikgefäßen der Maya-Kultur. Dies spiegelt ein typisches Verhalten von Affen wider, die auf Kakaoplantagen leben und sich am Fruchtfleisch reifer Kakaoschoten laben. Gleichzeitig spucken sie die Kakaobohnen wieder aus und verbreiten so die Samen für die Keimung und das Wachstum künftiger Kakaobäume. Dieses Verhalten stilisiert Klammeraffen hier als „Kakaobringer“. Von der beschädigten Inschrift ist nur der dritte Hieroglyphenblock als *ba-tz'u* lesbar. In den meisten Maya-Sprachen bedeutet *batz'* „Brüllaffe“ (*Alouatta*). Doch hier widerspricht die Bedeutung von *ba-tz'u* als „Brüllaffe“ der Darstellung von Klammeraffen. Möglicherweise deutet dies darauf hin, dass im Klassischen Maya *ba-tz'u* als Oberbegriff für verschiedene Affenarten verwendet wurde.

Elli Wagner

FUNKTION „ÄSTHETIK / PERSÖNLICH“

16 WEIBLICHE FIGUR

Llanos de Mojos, Bolivien
1200–1500 u.Z.

Diese Keramikfigur stammt aus den Llanos de Mojos im bolivianischen Amazonasgebiet und wurde zwischen 1200 und 1500 u.Z. hergestellt. Sie ist Teil einer langen Tradition figürlicher Darstellungen, die in den vorkolonialen Gesellschaften Amazoniens weit verbreitet waren. Die Figur ist 22,3 cm hoch und wiegt 935 g.



Dargestellt ist eine Frau mit rundem Bauch, was auf eine Schwangerschaft hindeutet. Ihr freundliches, lächelndes Gesicht und die feinen Muster auf ihrem Körper machen sie zu einem besonderen Stück. Die Körperbemalung zeigt Spiralen, S-förmige Linien und geometrische Muster, die symmetrisch angeordnet sind. Solche Zeichen dienten nicht nur als Körperschmuck, sondern hatten oft eine tiefere Bedeutung. Sie konnten Auskunft geben über die soziale Stellung einer Person, ihre Rolle in der Gemeinschaft oder ihren Bezug zu spirituellen Vorstellungen. Besonders auffällig sind die schwarz eingefärbten Stellen, z.B. am abgeflachten Schädel und am Gesäß. Diese Details könnten bestimmte kulturelle Praktiken darstellen, wie zum Beispiel die bewusste Formung des Kopfes oder rituelle Körperbemalung.

In vielen indigenen Kulturen Amazoniens stehen Spiralmotive für den Kreislauf des Lebens und die enge Verbindung zwischen Mensch und Natur. Solche Figuren waren vermutlich Teil von Zeremonien oder dienten im Alltag der Weitergabe von Wissen und Traditionen.

Carla Jaimes Betancourt

17 STEMPEL

Manteño-Huancavilca-Kultur, Ecuador
ca. 800–1532 u.Z.

Die aus Keramik, Stein oder Holz gefertigten Stempel weisen eine Vielzahl von geometrischen und figurativen Motiven auf. Es dominieren Darstellungen von Tieren und Pflanzen in abstrakten Formen oder als anthropomorphe Figuren, die ihre Wurzeln in der spirituellen und kulturellen Weltanschauung haben könnten. Sie folgen visuellen Konventionen in Bildwelt, Ikonographie und Stil,



welche sich in wiederkehrenden Mustern, Symbolen und charakteristischen Darstellungen von Tieren und Pflanzen manifestieren.

Die Motive auf den Stempeln reflektieren kosmologische und religiöse Themen, etwa die Verbindung zwischen Mensch, Natur und den Göttern. Die Muster der Stempel könnten dafür verwendet worden sein, Körpern, Textilien oder Keramiken eine schützende oder spirituelle Bedeutung zu verleihen oder Status und Identität innerhalb der Gemeinschaft zu kennzeichnen. Aber auch ihre alltägliche Verwendung zur Verzierung von Töpferwaren und Textilien ist denkbar. Dies deutet darauf hin, dass die Stempel nicht ausschließlich dekorativen Zwecken dienten, sondern kommunikativen Zielen.

Die Stempel erfüllten als visuelle Darstellung von Geschichten, Werten oder Identitäten möglicherweise eine narrative oder kommunikative Funktion. Aber sie stehen auch für den hohen Grad der Handwerkskunst in der Manteño-Huancavilca-Kultur.

Maya Saupe Morochó

FUNKTION „ZURSCHAUSTELLUNG“

18 TONBECHER

Maya, unbekannte Herkunft
Spätklassik, 600-900 u.Z.

Die polychromen Tonbecher der Maya, die an königlichen Höfen häufig zum Trinken etwa von Schokolade verwendet wurden, zeigen oft szenische Darstellungen oder Rituale, die in den Palästen stattfanden. So auch hier. Auf der nur zu zwei Dritteln erhaltene Schale sind in zwei Szenen hochrangige Personen auf Podesten oder Bänken zu sehen, denen eine in der Hierarchie tiefer stehende Person gegenübersteht. Sie scheinen miteinander zu kommunizieren, indem sie gestikulieren.



Die teilweise erhaltene, auf verschiedene Hieroglyphenblöcke verteilte Inschrift ist unleserlich. Es wurden zwar Zeichen verwendet, die der Maya-Schrift ähneln, aber da sie keinen Sinn ergeben, werden sie als „Pseudohieroglyphen“ bezeichnet. Möglicherweise dienten sie dazu, dem Besitzer des Tonbechers ein gewisses Prestige zu verleihen, auch wenn die Ausführung selbst nicht von einem geschickten Schreiber stammt. Die Maya benutzten für Schreiben und Malen dasselbe Wort.

Daniel Grana-Behrens

19 TOTEMPFAHL

Insel Haida Gwaii, Kanada

20. Jahrhundert

Modelle von Totempfählen, wie dieses von der Insel Haida Gwaii, stehen für die transkulturelle Geschichte der amerikanischen Nordwestküste Kanadas und erzählen von Kolonisierung und Gewalt, aber auch von den Kontinuitäten der Kunst- und Kulturtechniken. 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 Ware produziert für den Konsum. Das Modell hier ist aus schwarzem Argillit gefertigt, einem Material, das nur auf Haida Gwaii existiert. Dabei handelt es sich um ein feinkörniges Sedimentgestein, das überwiegend aus verhärteten Tonpartikeln besteht. Damit verweist das Material selbst auf die spezifische Verbindung zur Umwelt. Die Modelle von Totempfählen haben auch einen hohen kulturellen und künstlerischen Wert. Sie boten die Möglichkeit, künstlerische Fertigkeiten in einem neuen Medium auszuleben. Modelle von Totempfählen sind auch Ausdrucksmittel spezifischer ontologischer Welterschaffungssysteme. Sie repräsentieren transkulturelle Begegnungen und transportieren Ansichten über die Beziehungen zwischen Menschen, Nicht-Menschen und der Welt. Objekte dieser Art sind daher auch Akteure einer ontologischen Kommunikation. Sie verdeutlichen, wie sich indigene und westliche Weltanschauungen in ihrer Materialität und Figuration begegnen und gegenseitig beeinflussen.

Ilja Labischinski



20 TAFEL DER SONNE (ABGLUSS)

Maya, Palenque, Mexiko

7. Jahrhundert u.Z.

Die Tafel der Sonne in der Mayastadt Palenque wurde 692 u.Z. unter der Herrschaft von K'inich Kan Bahlam II (635–702 u.Z.) geschaffen und gehört zu seinem umfangreichen Inschriften-, Bild- und Architekturprogramm, das mythologische Vergangenheit und politische Gegenwart verbindet.



Die Darstellung betont die göttliche Legitimation der Herrscher von Palenque und ihre zentrale Rolle im kosmischen Gefüge der Maya-Weltanschauung. Im Mittelpunkt steht die Gottheit GIII, eine übernatürliche Macht, die mit Sonne, Unterwelt und Krieg assoziiert wird. GIII ist Teil der heiligen Triade von Palen-

que, zu der auch GII, eine mit Wasser und Himmel verbundene Gottheit, und GIII, Unen K'awiil, der Blitz- und Herrschaftsgott, gehören. Die Inschriften verweisen auf die mythische Geburt dieser Götter in ferner Vergangenheit und verbinden sie mit der königlichen Dynastie. Dadurch wird das Königtum als Teil einer göttlichen Ordnung dargestellt, das nicht nur weltliche Macht, sondern eine kosmische Bestimmung verkörpert.

Die künstlerische Gestaltung unterstreicht diese Zusammenhänge: GIII zeigt jaguarartige Züge und feurige Elemente, die ihn als Sonnengott und als Wesen der Unterwelt kennzeichnen. Diese Darstellung reflektiert das zyklische Weltbild der Maya, in dem Licht und Dunkelheit, Leben und Tod untrennbar verwoben sind. Die Tafel der Sonne ist somit ein religiöses Artefakt und ein machtpolitisches Symbol, das die Herrschaft K'inich Kan Bahlam II in einem mythologisch-historischen Rahmen verankert und den König als Mittler zwischen Göttern und Menschen sowie als Garant der kosmischen Ordnung zeigt.

Christian Prager

FUNKTION „ONTOLOGIE“

21 FLÄSCHCHEN

Maya, El Salvador
ca. 700–800 u.Z.

Dieses kleine Fläschchen aus der klassischen Periode der Maya (300–900 u. Z.) ist beispielhaft dafür, wie selbst auf engstem Raum unterschiedliche Kommunikationssysteme zusammengeführt werden. Obwohl die Verwendung solcher kleinen Tongefäße meist unklar ist, werden sie oft als „Flakon“ oder „Giftfläschchen“ bezeichnet.



Abgebildet wird ein Mann mit Halskette, Lendenschurz und Kopfbedeckung, was auf eine hochrangige Person schließen lässt. Dieser bildlichen Darstellung ist ein Text in der Maya-Hieroglyphenschrift gegenübergestellt. Dieser benennt vermutlich die abgebildete Person mit Hilfe des Beinamens oder Titels *chehak*; eine Bezeichnung, die sich auf einem sehr ähnlichen Objekt aus einem Grab in Chalchuapa, El Salvador findet. Die Schmalseiten zieren zudem weitere Zeichen, die nicht eindeutig identifizierbar sind oder vielleicht auch keinen Sinn ergeben.

Um die flaschenförmige Öffnung des rechteckigen Gefäßes ist noch das Dach eines Mayahauses als Flechtwerk aus vergänglichem Material zu erkennen, wobei senkrechte Linien darunter auf Steinblöcke als Gesims hindeuten. Durch diese Form der Darstellung wird das „Fläschchen“ selbst zu einem richtigen Gebäude wie sie die Maya kannten. Dies bezeugt wiederum die Inschrift, die bezogen auf die abgebildete Person davon spricht, dass es sich um „sein Haus“ (*yotot*) handelt.

Daniel Grana-Behrens

22 FEUERFÄCHER

Wayana-Apalai, Nordosten Brasiliens

20. Jahrhundert

Der Fächer zeigt dreimal ein Motiv, das als *sikaliot(w)/xikario(a)* bekannt ist. Es stellt eine zweiköpfige Schmetterlingslarve dar, die sich von Maniokwurzeln ernährt. Diese werden durch die gekreuzten "X"-Elemente an den Seiten des Motivs symbolisiert. Dieses Muster verweist höchstwahrscheinlich auf Tulu-pere, eine mythische Figur, die eine zentrale Rolle für die Wayana-Apalai spielt.



Motive dieser Art gehören zu einem grafischen Repertoire, das allgemein als *mirikut(w)/menuru(a)* bezeichnet wird. Obwohl es innerhalb dieses Repertoires Unterkategorien gibt, sind deren Verwendung fließend und hängen mehr von einer Kombination aus Material, Komposition und Kontext ab als von strikten Kategorisierungen, was eine dynamische visuelle Sprache widerspiegelt, die tief mit der mündlichen Tradition verbunden ist.

Korbflechterei ist eine besonders geschätzte Technik für ihre Fähigkeit Objekte mit *mirikut/menuru*-Muster zu reproduzieren. Aus diesem Grund ist dies nicht nur im alltäglichen und zeremoniellen Leben von Bedeutung, sondern hat sich auch zu einer wichtigen Einnahmequelle etabliert. Traditionell wird dieses Handwerk von Männern ausgeübt, die in der Regel Fasern aus der *Aruma*-Pflanze (*Ischnosiphon spp.*) zu Gegenständen wie diesem Feuerfächer weben.

Isabel Zwach

23 GÜRTEL CHUMPI

Cochabamba, Bolivien

20. Jahrhundert

Der gewebte Gürtel, *chumpi*, ist ein Beispiel für das „technologische Alphabet“ komplexer andiner Textilien, hier der Quechua-sprachigen Bevölkerung. In den Anden waren Textilien das wichtigste Medium der Kommunikation. Techniken und Strukturen verleihen ihnen Dreidimensionalität. Zentral ist ihre nicht-bildliche Struktur von drei bis acht Schichten an Kettfäden.



Solche Gewebe zeichnen sich durch Mehrfarbigkeit und differenzierte Ikonographien aus, die durch die Struktur hervorgebracht werden. Die Verzahnung von Struktur, Technologie und Design ist auch der Grund dafür, warum Weberinnen in den Anden – Weben war und ist vorzugsweise weiblich – nie über Dekoration sprechen. Als Kommunikationssystem waren und sind Textilien für den Austausch von Informationen, Ideen und Gütern zwischen den Bewohnern verschiedener ökologischer Stufen wie des Hochlands und der Täler wichtig. So dokumentieren Ikonographien spezielle Produkte einer Region oder charakteristische Aktivitäten ihrer Bewohner.

Die Kommunikation funktioniert auf der Basis des Zählens wie eine gerade oder ungerade Zahl an Motiven, der Farbkontraste oder -kombinationen, den Formen des Designs, wie „Kämme“ („peinecillos“) oder Figuren. Nach der spanischen Eroberung stellte die dreidimensionale Struktur der Textilien die Europäer vor große Herausforderungen mit ihren Versuchen, diese zu verstehen. Der Missionar Martín de Murúa hat aber einen *chumpi* transkribiert und dokumentiert. Seine Skizze des Gewebes zeigt ein kodiertes Muster von Symbolen, Quechua-Gebete sowie sprachliche Muster in drei vertikalen Säulen. Wie Gebete und Säulen mit Struktur und Ikonographie des *chumpi* verbunden sind, ist allerdings nicht überliefert.

Karoline Noack

24 KERAMIKGEFÄß (JONI CHOMO)

Shipibo-Konibo, Peru

20. Jahrhundert

Die Shipibo-Konibo benennen große, dünnwandige Gefäße wie dieses mit einem menschlichen Gesicht als Ausguss als *joni chomo*. Hergestellt werden sie in Wulsttechnik aus mit Asche und gemahlenen Tonscherben gemagertem Ton.



Das Gefäß schmücken schwarze, rote und manchmal blaue Linien. Sie bilden ein Muster vor einem cremefarbenen Hintergrund. Durch Glasur und Lackierung sind solche Gefäße wasserdicht und dienen zur Aufbewahrung des Maniokbiers *masato*, welches auf Festen konsumiert wird. Die aufgemalten Linien, *kené* genannt, werden von den Töpferinnen im Rahmen eines Rituals unter Gesang aufgetragen. Für die Shipibo-Konibo ist die Welt von solchen *kené* durchzogen, die aber meist unsichtbar bleiben. So gesehen spiegeln sie die individuelle Sichtweise der Töpferinnen wider und gelten damit als Ausdruck ihres persönlichen *shinan*, der geistigen und handwerklichen Fähigkeit der Keramikherstellung.

Das Gefäß veranschaulicht die Aufteilung der kosmischen Welt: Der mit *kené* verzierte Hals repräsentiert die Oberwelt, der Bauch die Alltagswelt und der unbemalte Boden die Unterwelt. In dieser Form verbindet die Keramikproduktion der Shipibo-Konibo das Wissen über die Dinge – das Gefäß als kosmische Welt – mit dem persönlichen Wissen der Töpferinnen, solche Gefäße mit Hilfe von *kené* herzustellen. Das 1970 von Bernd Fischermann in Pucallpa erworbene Gefäß befindet sich seit 1989 als Dauerleihgabe im BASA-Museum.

Lars-Michael Schacht

25 TLAHUIZCALPANTECUHTLI (KOPIE)

Azteken (Nahua)-Kultur, Mexiko
ca. 1400–1500 u.Z.

Die Statuette aus Zentralmexiko ist höchstwahrscheinlich aztekischen Ursprungs. Sie ist aus Grünstein gefertigt und mit Einlagen aus Korallenspondylus versehen. Die Figur stellt möglicherweise Tlahuizcalpantecuhtli dar, den „Herrn der Morgenröte“, also Venus als Morgenstern, eine der Darstellungen von Quetzalcoatl, einem Schöpfergott. Sie ist mit Federn für diese Gottheit und mit einer strahlenden Sonnenscheibe auf der Rückseite verziert, auf der der Sonnengott zu sehen ist, d.h. jener Himmelskörper, der der Venus gegenübersteht.



Die Statuette ist an verschiedenen Stellen mit Tageszeichen des rituellen Kalenders verziert. Auf ihrer Unterseite ist Tlaltecuhltli, die Erdgöttin abgebildet. Bei den Kalenderdaten handelt es sich um bestimmte Zeichen kombiniert um Zahlen eines numerischen Systems. Rechts auf der Hand steht das Zeichen 9 Ehecatl (9 Wind) und links das Zeichen 4 Ehecatl (4 Wind). Ist die Bedeutung dieser Tage hier weiterhin unklar, gilt 4 Ehecatl als Name von Quetzalcoatl. Auf

dem papierartigen Kopfschmuck finden sich oben links noch 9 Ozomatli (9 Affen) und 1 Cipactli (1 Eidechse) sowie rechts 10 Calli (10 Häuser) und 1 Ehecatl (1 Wind). Werden die zeitlichen Angaben zusammengerechnet, ergeben sie die Hälfte eines Venusjahres von 584 Tagen.

Auf dem Lendenschurz ist zudem noch der Tag 1 Cuauhtli (1 Adler) in einer Art Kartusche wiedergegeben. Es ist ein Tag, der auch mit den im Kindsbett verstorbenen Frauen in Verbindung steht, die bei den Azteken einen besonderen Platz im Totenreich einnahmen.

Daniel Grana-Behrens

26 HUIPIL-BLUSE

Ixil-Maya, Guatemala

20. Jahrhundert

Das traditionelle Kleidungsstück der Maya-Frauen, auch der Ixil, ist eine ärmellose Bluse, die *huipil* genannt wird. Diese einteiligen Blusen sind in der Regel aus Baumwolle gefertigt. Auf dem Kleidungsstück sind der Quetzal, ein einheimischer Vogel mit langen grünen Federn, ein Reh und menschliche Figuren abgebildet. Schon in vorkolonialer Zeit war der Quetzal für die Maya wegen seiner langen grünen Schwanzfedern und weil er selten zu sehen ist, von besonderer Bedeutung. Heute ist er auch der Nationalvogel Guatemalas. Der Hirsch hingegen gilt als Beschützer von Land und Wasser.



Die Bluse zeigt im Bereich der Kopföffnung halbe Rauten, die zusammen mit den kreisförmigen Motiven auf den Kosmos in der Ixil-Weltanschauung verweisen. Zwischen den rautenförmigen Elementen ist dreimal der Quetzal und zweimal der Hirsch zu sehen. Im unteren Bereich der Bluse findet sich zwischen einem Quetzal und einem Hirsch eine weibliche Figur mit Rock und zwischen zwei Quetzal ein rautenförmiges Element.

Die Stickerei auf der Bluse ist nicht einfach nur Schmuck oder ein „hübsches Motiv“, sondern die Wiedergabe bestimmter Vorstellungen, die die Ixil identifizieren. Der *huipil* als Bluse ist selbst ein Motiv, das am Körper getragen wird und das Wissen der Ixil über die Welt auf kommunikative Weise vereint.

Camila Contreras Jiles

27 MOLA

Gunadule, Panama

20. Jahrhundert



Eine *Mola* ist ein besticktes Stück Stoff, das den unteren rechteckigen und damit größeren Teil einer Bluse auf Vorder- und Rückseite bildet. Sie werden getrennt von den Ärmeln und dem Halsausschnitt hergestellt und zu einer Bluse zusammengenäht.

Blusen dieser Art werden vor allem von den Frauen der Gunadule in Panama getragen. Die Gunadule leben dort entlang der Atlantikküste im Bezirk Gunadule Yala und auf dem San Blas Archipel, einer Inselgruppe, die durch den steigenden Meeresspiegel vom Untergang bedroht ist. Blusen im Mola-Stil findet man außer in Panama auch in Kolumbien.

Über Herkunft, Motive und Bedeutung selbst gibt es kein klares Bild, obwohl die Gunadule kulturanthropologisch gut erforscht sind. Mola oder Blusen dieser Art werden heute gerne im Alltag getragen. Ihr Ursprung liegt vermutlich an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, in einer Zeit, in der die Gunadule auch stark um ihre Autonomie kämpften als der Panamakanal gebaut wurde. Aus dieser Zeit stammen auch die ersten Mola, die ihren Weg in die Museen gefunden haben.

Die Farben und Motive werden manchmal als „erfundene Tradition“ gesehen, die eigene Identität durch Kleidung auszudrücken. Ein Drittel der Motive sind Pflanzen oder Tiere, wie hier eine Fledermaus. Ein weiteres Drittel sind geometrische oder räumliche Motive, wie Panama als Land selbst, und das letzte Drittel ist der Mythologie und Ereignissen im Lebenszyklus des Menschen gewidmet.

Daniel Grana-Behrens

28 PERLENSCHURZ

Tiriyó, Brasilien oder Suriname

20. Jahrhundert



Bei diesem Perlenschurz (*queyu*) der Tiriyó in Brasilien oder Surinam handelt es sich um einen aus Perlen und Baumwolle gewebten Lendenschurz für Frauen. Dieser hat die Form eines Rechtecks. Die Ober- und Seitenkante besteht aus mehreren gewebten Bahnen.

Perlenschürze wie dieser weisen an der oberen Kante zumeist eine Schlaufe auf, in die die Schnüre zum Umbinden eingehängt werden. Die verwebten Perlen dienen auch der Verzierung, z.B. in Form von Quastenbündeln. Dabei hat die Wahl der Farben eine große Bedeutung. Sie besitzt eine symbolische Kraft, und sie ist auch Ausdruck ihrer Kosmovision. Rot als am häufigsten verwendete Farbe bei den Perlen, Verzierungen und als Kettfäden wie hier, steht bei den Desana in Brasilien für die Lebenskraft und Weiblichkeit, sowie die Fähigkeit einer Frau, schwanger zu werden und Kinder zur Welt zu bringen. Die Muster, welche auf den Perlenschürzen eingewebt werden, stimmen größtenteils auch mit denen aus der Töpferei, Körperbemalung und anderweitiger Webkunst überein.

Den Ursprung der Muster und der zugehörigen Namen und Geschichten im Nachhinein zu erfassen, ist heute nicht immer mehr möglich. Häufig sind die *queyus* der Tiriyó in drei Abschnitte unterteilt. Oben und unten unterscheiden sich im Muster, während die Mitte frei von Musterungen bleibt. Den Indigenen zufolge, die bereits 1918 zu ihren Mustern befragt wurden, dürfte es sich beim oberen Muster um eine Variation des „Bambus“-Musters und bei dem unteren um ein Faultier handeln.

Lucía Loth

FUNKTION „NOCH ZU ENTSCHLÜSSELN“

29 STECHPADDEL

Canelos-Kichwa, Ecuador
1950er Jahre

Das Paddel stammt von den Canelos Kichwa aus Tambo Unión in der Nähe des Flusses Puyo im Osten Ecuadors. In roter Schrift wird ein Schmieröl für Außenbordmotoren („Mobiloil A SAE 30“) genannt und der Hinweis, dass nur dieses verwendet werden darf („sola“). Von den weiteren Zeichen in roter Farbe ist nur eines als menschliche Figur zu erkennen. Warum sie das Paddel zieren, dass in ihrer Sprache *kawina* heißt, und was sie darstellen, ist nicht eindeutig.

Einem Wörterbuch der Kichwa-Sprache zufolge gibt es einen Zusammenhang zwischen dem Reisen mit dem Kanu und den eigenen Träumen. Somit könn-



ten die Figuren auf dem Paddel mit den Kanufahrten verbundene Träume darstellen oder Vorstellungen, die aus solchen Träumen stammen. Die Zeichen scheinen eher reduzierte Vorstellungen von Dingen zu sein und nicht unbedingt Abstraktionen im eigentlichen Sinne. Das würde auch dem entsprechen, was aus dem Amazonasgebiet bekannt ist. Dort sprechen Dinge für sich auf ihre Weise in solcher Form.

Daniel Grana-Behrens

30 NACHRICHTENPFAHL

Ayoréode, Bolivien

1960er Jahre

Die Ayoréode benutzten einen Nachrichtenpfahl (*ujuyaque*), der mit abstrakten Zeichen versehen war, um eine Person zu identifizieren, die im Wald jagte oder Früchte und Honig sammelte. Die Zeichen auf dem Baumstamm spiegeln die Zugehörigkeit einer Person in verschiedenen sozialen Gruppen wider. Wenn die Person nicht zurückkehrte, konnte sie über die Kombination der Zeichen identifiziert und gefunden werden.



Es sind sieben mythologische Abstammungsgruppen, genannt *cucherane*, bekannt, von denen jede ihr eigenes Zeichen hat. Diese Zeichen wurden nicht nur Menschen, sondern auch Pflanzen und Tieren zugeordnet, mit denen sie bestimmte Eigenschaften und eine Verwandtschaft aus mythischen Zeiten teilten. Auf dem Nachrichtenpfahl werden bis zu fünf Zugehörigkeiten erwähnt.

Der Pfahl wurde in einem bestimmten Neigungswinkel in die Erde gesteckt, um die Entfernung anzugeben, in der die Person zu finden war. Ein aufrecht stehender Pfahl stand für eine große Entfernung, ein nahe am Boden stehender für eine geringe Entfernung. Wie die Zeichen genau zu deuten sind und sich Entfernung und Richtung für die Ayoréode konkret bemessen, ist noch nicht abschließend geklärt.

Alex Hohnhorst

31 PETROGLYPHENSTEIN

Guanacaste, Costa Rica

1. Jahrtausend u.Z.

Die Felsbilder der Provinz Guanacaste, hier der Petroglyphenstein genannt „Piedra del Indio“, liegen im südlichsten Kontaktgebiet Mesoamerikas mit den archäologischen Kulturen Zentralamerikas. Neben wenigen Felsbemalungen haben sich hier vor allem Petroglyphensteine erhalten, die sich mehrheitlich in der Cordillera de Guanacaste, auf Hochebenen und in küstennahen Schwemmgebieten befinden.



Obwohl die meisten Bildsteine vor allem nichtfigürliche Motive zeigen (Punkte, Linien, Kreise, Spiralen, Kreuze), treten auch figürliche Abbildungen auf (Afften, Echsen, Vögel, Bergschweine, Tapire), die an den Keramiken der Region wiedererkannt und dadurch chronologisch eingeordnet werden können. Eine geringe Anzahl von Motiven scheint außerdem mesoamerikanische Göttergestalten, Glyphen und Zahlzeichen zu imitieren.

Während die meisten Darstellungen nachweislich in der Periode Bagaces (500–800 u.Z.) entstanden, reicht die Herstellung der ältesten Abbildungen bis zum Beginn der Keramikproduktion (2000 v.u.Z.) zurück. Da sich die meisten Felsbildfundorte der Region außerhalb von Siedlungszonen befinden, scheint sich ihre Funktion eng mit der Nutzung ritueller Landschaften zu verbinden. Aufgrund der starken kulturellen Überformung weiter Landstriche lassen sich jedoch in der Gegenwart die konkreten kultur- und naturlandschaftliche Bezüge vieler Bildzeichen oft nur noch schwer rekonstruieren.

Martin Künne

32 CODEX FEJÉRVÁRY-MAYER (FAKSIMILE)

Azteken (Nahua)-Mixteken, Mexiko

präkolumbisch

Dieser Wahrsagecodex ist ein heiliges Buch, das dazu diente, zu bestimmen, welche göttlichen Kräfte einen bestimmten Tag oder einen anderen Zeitraum prägten. Es stammt höchstwahrscheinlich aus der Grenzregion der von den Nahua und Mixteken bewohnten Gebiete, d.h. aus dem Tehuacan-Tal im östli-



chen Teil Zentralmexikos. Der Codex besteht aus vier Teilen Tierhaut, höchstwahrscheinlich von Hirschen, misst fast vier Meter, ist wie eine Ziehharmonika gefaltet und auf beiden Seiten bemalt. Benannt nach seinen beiden europäischen Besitzern, befindet er sich derzeit in der Obhut des Liverpool Museums.

Die erste Seite enthält ein kosmografisches Diagramm. Hier ist die Welt in vier kosmische Richtungen unterteilt, die nach Osten ausgerichtet sind. Jede Richtung wird als Trapez dargestellt, dessen Kante in einer anderen Farbe bemalt ist – rot, gelb, blau und grün. In jeder Richtung gibt es einen Baum und zwei Götter auf jeder Seite. In der Mitte, d.h. in der fünften zentralen Richtung – dem Zentrum – befindet sich der alte Feuergott Xiuhtecutli. Alle neun Götter bilden einen kleinen, 9-tägigen Kalenderzyklus von neun göttlichen Wesen, den man mit dem Ursprung der Wochentagsnamen in europäischen Sprachen vergleichen könnte, die auch Götternamen sind (wie im Deutschen, wo Donnerstag nach Donner, dem deutschen Namen für Thor benannt ist und Freitag von Frei abgeleitet ist, was sich auf die Göttin der Ehe und Mutterschaft bezieht, während im Englischen dies vom nordischen Namen Fri stammt). Wichtig ist, dass der wichtigste mesoamerikanische Kalenderzyklus von 260 Tagen ebenfalls in diesem Diagramm eingetragen ist, und zwar zweimal, was bedeutet, dass die Zeit eng mit dem Raum verbunden war.

Katarzyna Mikulska

33 MAPA DE CUAUHTINCHAN NO. 2

Azteken (Nahua)-Kultur, Mexiko

Mitte 16. Jahrhundert

Diese Karte von 206 cm Länge und 109 bis 112 cm Höhe aus Feigenbastpapier (*amatl*) ist keine Landkarte im üblichen Sinne. Sie stammt aus Cuauhtinchan in Zentralmexiko und zeigt die Geschichte des Ortes und seiner Entstehung anhand von Ereignissen in Raum und Zeit.



Vom mythischen Ursprungsort, einer Höhle mit sieben Kammern, wie sie oben links zu sehen ist, führen Fußspuren auf einem Weg durch eine Landschaft von Orten, Vulkanen (grün mit Schnee) und Flüssen (blau), begleitet von Kalenderangaben. Die Fußspuren markieren den zeitlichen Ablauf der Wanderungsgeschichte der Menschen, die Cuauhtinchan gegründet haben. Der Weg führt nach Cholollan, einem Ort mit einem großen Palast (in der Mitte der Karte), der auch für seine pyramidenförmige Plattform bekannt ist, auf der die Spanier eine Kirche errichteten. Das ist das heutige Cholula.

Cuahtinchan selbst liegt rechts davon. Das Ortszeichen ist ein Berg mit einer Höhle, die einen Adler und einen Jaguar beherbergt, die beiden Tiere, die das Emblem des Ortes bilden. Sieben Häuser oder Geschlechter lenkten die Geschicke des Ortes. Sie befinden sich innerhalb der Umrandung durch eine rote Linie wieder. Rechts in östlicher Richtung sind die benachbarten Herrschaftssitze in Form von Häusern, Tempeln und Personen sowie die dazugehörigen Fußspuren und Kalenderdaten als weitere Ereignisse eingezeichnet.

Daniel Grana-Behrens

FUNKTION „RITUELLE PRAGMATIK“

34 BECHER CHALLADOR

Cochabamba, Bolivien
500–1000 u.Z.

Dieser Becher mit schmalem Fuß, ein *challador*, wurde für rituelle Zwecke verwendet, um Maisbier (*chicha*), Quinoa-Chicha (*ch'ua*) oder andere aus lokalen Grundnahrungsmitteln hergestellte Biere in einer Praxis namens *challar* auf die Erde zu gießen. Anders als bei anderen Bechern dieser Art wurde das Opfergetränk hier nur ausgegossen. Es floss nicht durch zusätzliche Perforationen an der Basis und den Seitenwänden aus.



Das Gefäß ist mit einem breiten Ornamentband bemalt und zeigt zwei Reihen gerahmter grafischer Einheiten, die durch eine diagonale Linie gekennzeichnet sind. Ihre Trennlinien verbinden zwei Elemente. Das eine stellt die Hälfte eines menschlichen Gesichts ohne Mund dar, was als Kopftrophäe gilt. Das andere ist ein gestuftes Motiv, das als Welle fungiert. In einer fortlaufenden Reihe ergeben die gepaarten Halbgesichter vollständige frontale Gesichter mit Augen. Die Reihe der gerahmten grafischen Einheiten verweist direkt auf den flüssigen Inhalt des Gefäßes. Die Kopftrophäen werden attributiv verwendet und dienen als Marker, um den Inhalt des Gefäßes in den Kontext von Krieg und Opferhandlungen zu stellen. Beide Bänder gerahmter grafischer Einheiten sind spiegelbildlich angeordnet, wodurch der Eindruck eines abstrakten Rautenmusters entsteht.

Christine Clados

35 BECHER KERU

Inka, Peru
Kolonialzeit

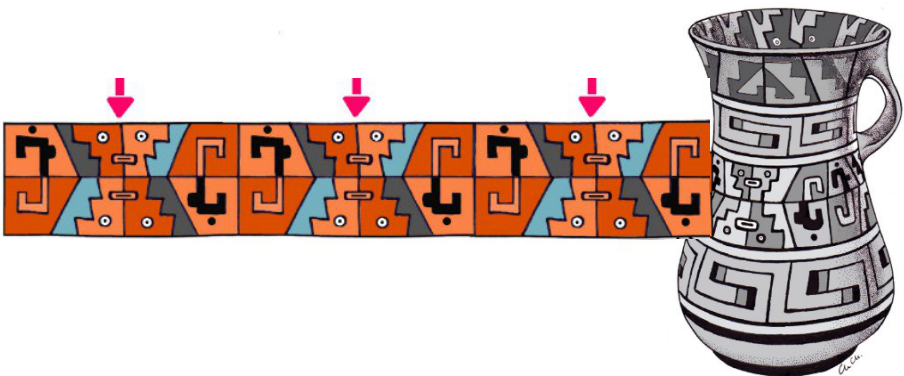
Kerus sind zeremonielle Trinkgefäße aus dem Andenraum. Aus ihnen wurde in der vorspanischen Zeit und während der Kolonialzeit ein fermentiertes Maisgetränk, *chicha*, bei rituellen und politischen Anlässen konsumiert oder als Opfer dargebracht. Aus Holz, Keramik, Silber oder Gold gefertigt, wurden sie typischerweise paarweise hergestellt, da das gemeinsame Trinken als ein wichtiger Bestandteil sozialer und politischer Rituale, der Bekundung von Gegenseitigkeit galt.



Die Form des Bechers ist hier von Silberkelchen in Kirchen inspiriert. Während der Inkazeit zierten oftmals grafische komplexe Einheiten und deren Inhalte – *tokapus* genannt – solche Gefäße und weniger figürliche Darstellungen wie hier. Erst mit der spanischen Eroberung hielten historische und christliche Motive Einzug auf solchen Bechern, wohingegen traditionelle Darstellungen und die Verwendung von Edelmetallen verboten wurden. Gezeigt wird eine Opferprozession von zwei Priesterinnen, die ein weit über den Rücken herabfallendes Kopftuch tragen und von drei weiteren männlichen Teilnehmern, die eine Lanze und einen Keru halten.

Die Szene zeigt die Gruppe, wie sie zum Altar schreitet und Opfergaben niederlegt. Das Band mit Dreiecken deutet einen Schlangenkörper an und symbolisiert die Erde. Hier finden sich auch Pflanzen wie *Chiwanway* (*Zephiranthos tubiflora*) und *Nucchus* (*Salvia oppositiflora*) wieder, wie sie auch auf dem Fuß des Bechers erscheinen. Die Kopftücher der Priesterinnen sind mit einem Zickzack-Zeichen (*kenko*) geschmückt, das für den Lauf von Wasser und Flüssigkeit steht, was auf ein Opfer in einem Fruchtbarkeitsritual hindeutet.

Christine Clados



36 QUIPU (MINIATURREPLIK)

Taquile, Puno, Peru

20. Jahrhundert

Dieses Miniatur-Quipu ist ein zeitgenössisches Zeugnis der jahrhundertealten Tradition der Aufzeichnung vieler Andenkulturen, darunter auch der Inka. *Quipu* (im Deutschen auch *Khipu* geschrieben) bedeutet wörtlich „Knoten“, bezieht sich aber auf das gesamte System der Datenaufzeichnung, das zwar numerisch ist, aber möglicherweise auch andere Arten von Daten (z. B. Kalenderdaten, Erzählungen oder Briefe) umfasst. Interessanterweise werden Quipus immer noch für rituelle und autoritative Zwecke verwendet.



Ein Quipu besteht aus gesponnenen und verdrehten Schnüren aus Baumwoll- oder Wollfasern. Diese Schnüre wurden in der Regel an einer dicken Hauptschnur oder selten an einem Holzstab, wie im ausgestellten Objekt, befestigt. Es gibt numerische Quipus, die die Menge der in Lagerhäusern bewachten Waren, Lamas oder Alpakas in Herden, die Anzahl der in Dörfern und Provinzen lebenden Menschen, die Anzahl der in Garnisonen oder Brigaden lebenden Krieger usw. aufzeichnen.

Pendelschnüre, die in Kategorien entlang der Hauptschnur gruppiert sind. Die Reihenfolge der Schnüre ist ihrer Bedeutung festgelegt.

Für Kartoffeln können die Schnüre bedeuten:

1. Huamantanga-Kartoffel
2. Lila Peruanische Kartoffel
3. Blaue Peruanische Kartoffel, usw.



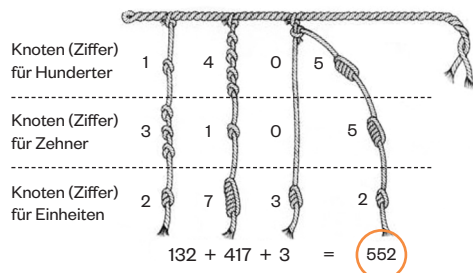
Quipu, (1300 d.C. – 1532 d.C.)

Fotos: Museo Larco – Lima, Peru, Lizenz CC BY-NC-ND 4.0

Die Inka verwendeten ein Dezimalsystem (wie bei uns):



Schnüre mit Knoten für Ziffern:



Knotenschnur für Zwischensummen

Das Zählsystem war dezimal wie das unsere, indem es Zahlen durch Knoten in einem Positionssystem aufzeichnete, das dem unseren ähnelt. Daher kodieren Knoten an der untersten Position auf der Schnur einzelne Einheiten, die Knoten an der zweiten Position von unten – Zehner, die Knoten an der dritten Position – Hunderter und so weiter. Aber das sind nicht die einzigen Variablen.

Die anderen Möglichkeiten, die Informationen zu kodieren, sind die Position der Schnüre auf der Hauptschnur, die Farbe der Schnüre, die Richtung der Schnurverdrehung und die Richtung der Knotenbindung. Insgesamt war und ist ein Quipu ein hochkomplexes System zur Informationskodierung. Da Quipus aus vergänglichem Material bestanden bzw. bestehen, sind viele von ihnen aufgrund ihres Verfalls verloren gegangen. Das Verständnis anderer Quipus als numerischer Quipus, die nicht-numerische Informationen enthalten, ist noch in Arbeit.

Katarzyna Mikulska

37 CODEX MENDOZA (FAKSIMILE)

Azteken (Nahua)-Kultur, Mexiko

Mitte des 16. Jahrhunderts

Diese Handschrift im europäischen Buchstil wurde Mitte des 16. Jahrhunderts von Vizekönig Mendoza, dem Gouverneur der spanischen Kolonie Neuspanien, dem heutigen Mexiko, in Auftrag gegeben. Der Codex ist in drei thematische Abschnitte gegliedert: Geschichte, Wirtschaft (Steuern) und „Alltagsleben“. Er ist sowohl in Nahua (Aztekisch) als auch in lateinischer Alphabetschrift geschrieben. Diese Seite aus dem Wirtschaftsteil listet links die Städte einer Provinz in Form von Ortsnamen auf und rechts die Tribute oder Steuern, die sie an die Azteken und andere Herrschaftsgruppen, die eine Allianz bildeten, zu entrichten hatten. Sowohl die Ortsnamen als auch die Form der Tribute und die Höhe der Abgaben sind in einem logosyllabischen System geschrieben. Das bedeutet, dass die Zeichen entweder Silben- oder Wortzeichen sind, neben anderen, wie in der weiteren Erklärung an der Wand angegeben.



Der aufgelistete Tribut ist unterschiedlicher Art. Die großen rechteckigen Elemente, sowohl farbig als auch weiß, stellen Baumwollumhänge dar. Sie dienten sowohl als Kleidung als auch als Zahlungsmittel. Daneben sind vier verschiedene Uniformen von Krieger*innen mit Kopfbedeckung und Schild zur Verteidigung zu sehen. Die Tribute ganz unten sind hölzerne Truhen, gefüllt mit Mais und schwarzen Bohnen, sowie ein Glas mit Honig. Die Anzahl oder Menge des Tri-

buts wird wie folgt angegeben: Jede senkrechte weiße Fahne steht für die Zahl 20 (wie bei den Kriegerkostümen) und jedes kiefernähnliche Element für die Zahl 400 (wie bei den Baumwollumhängen). Die Spanier erläuterten die indigenen Zeichen mit Hilfe ihrer Sprache in alphabetischer Schrift, was vor mehr als einem Jahrhundert auch die ersten Entzifferungsversuche der aztekischen Schrift, auch Nahua-Schrift genannt, ermöglichte.

Katarzyna Mikulska

Tributliste mittels Semogramm



Liste der Städte mit Tributverpflichtung
in Nahuatl (Aztekische) Schreibung von
Ortsnamen geschrieben

Codex Mendoza, folio 33r
Foto vom Original MS. Arch. Selden. A. 1,
Bodleian Libraries, University of Oxford.
Lizenz CC-BY-NC-SA 3.0

BASA-Museum (Bonner Amerikas-Sammlung)
Universität Bonn, Abteilung für Altamerikanistik und Ethnologie
Institut für Archäologie und Kulturanthropologie
Oxfordstraße 15
53111 Bonn
E-Mail: basa@uni-bonn.de
Homepage: <https://www.iak.uni-bonn.de/de/museen/basa-museum-bonner-amerikas-sammlung/basa-museum-bonner-amerikas-sammlung>
© 2025



Kuration

Dr. Daniel Grana-Behrens (Universität Bonn,
BASA-Museum)
Prof. Dr. hab. Katarzyna Mikulska (Universität
Warschau, Fakultät für Neue Philologie)

Grafik

Aleksandra Twardokęs (Universität Warschau,
Fakultät für Neue Philologie)
instagram: [co.to.pismo](https://www.instagram.com/co.to.pismo)

Hilfskräfte des BASA-Museums
Alex Hohnhorst, Maya Saupe Morocho,
Lars-Michael Schacht, Isabel Zwach

Förderer und Unterstützer
E.A. european aquaristics GmbH
Gesellschafter Jörg Buhlmann
Deichstrasse 189
27804 Berne
Germany

Ausstellungstexte

PD Dr. Christiane Clados (Universität Marburg Universität
Marburg und AmerGraph Project, finanziert von German
Research Council, HA5957/14-1)
Camila Contreras Jiles, B.A. (Universität Bonn)
Dr. Antje Gunsenheimer (Universität Bonn)
Axel Hohnhorst, B.A. (Universität Bonn)
Dr. Beatrix Hoffmann-Ihde (Universität Bonn)
Prof. Dr. Carla Jaimes Betancourt (Universität Bonn)
Dr. Daniel Grana-Behrens (Universität Bonn)
Prof. Dr. Nikolai Grube (Universität Bonn)
Dr. Martin Künne (Freie Universität Berlin)
Ilja Labischinski, M.A. (Ethnologisches Museum Berlin)
Lucía Loth, B.A. (Universität Bonn)
Prof. Dr. em. Maarten Jansen (Universität Leiden)
Dr. Leandro Matthews Cascon (Universität Bonn)
Prof. Dr. hab. Katarzyna Mikulska (Universität Warschau
und AmerGraph Project, finanziert von Narodowe
Centrum Nauki, 2018/31/G/ HS3/02128)
Joaquín Molina, M.A. (Universität Bonn)
Prof. Dr. Karoline Noack (Universität Bonn)
Dr. Christian Prager (Universität Bonn)
Naomi Rattunde, M.A. (Universität Bonn)
Prof. Dr. Markus Reindel (Deutsches Archäologisches
Institut)
Maya Saupe Morocho, B.A. (Universität Bonn)
Lars-Michael Schacht, B.A. (Universität Bonn)
Elli Wagner, M.A. (Universität Bonn)
Isabel Zwach, B.A. (Universität Bonn)



DEUTSCHES
ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT
KOMMISSION FÜR ARCHÄOLOGIE
AUSSEREUROPÄISCHER KULTUREN



Deutscher Akademischer Austauschdienst
German Academic Exchange Service



UNIVERSITY
OF WARSAW



NATIONAL SCIENCE CENTRE
POLAND

