

**Zwischen Magie und Katechese -  
Federmosaik in Südamerika im 17./18. Jahrhundert**

zur Erlangung des Doktorgrades eingereicht  
am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften,  
am Lateinamerikanischen Institut

der Freien Universität Berlin  
im Mai 2013

vorgelegt von Friederike Sophie Berlekamp

aus Berlin

Tag der Disputation:

26. Juni 2013

1. Gutachterin

Univ-Prof. Dr. Ursula Thiemer-Sachse, i. R.

2. Gutachterin

Prof. Dr. Debora Gerstenberger

## **Abstract**

The present thesis deals with ten South American feather-mosaics in the *Museo de América* in Madrid, which were analysed in regard of their possible conditions of creation and complex meanings in the historical context of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century. A material, technical and iconographical analysis of the mosaics forms the basis of this research; the discussion of comparative material, the historical-critical consideration of contemporary written sources as well as the reflection of research history and the current state of the art of South American feather-art are considered likewise.

After a depiction of previous and current research on South American – especially on colonial – feather-art, the own approach of the studies and emerging problems are explained. The combination of research perspectives of Ethnohistory, Visual Culture Studies and Cultural Transfer Studies provided deeper insights and a nuanced picture of South American feather-art as well as of intercultural encounters in colonial contexts.

On the basis of a detailed material and technical analysis, a classification of the feather-pictures is compiled. With particular regard to South American and European visual traditions, the iconographical analysis shows possible ambiguous interpretations of the works of art.

Further considering the agents involved, this doctoral thesis handles and interprets the mosaics of Madrid as examples of intercultural encounters and reconstructs possible scenarios of their creation and use as well as concrete provenance localizations.

**Key words:** feather-mosaic, South America, cultural contact, indigenous tradition, Jesuits, Mission of Mojos, Mission of Maynas, Baures



## Zusammenfassung

Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind zehn südamerikanische Federmosaike im *Museo de América* in Madrid, die mit besonderem Blick auf mögliche Entstehungszusammenhänge sowie auf komplexe Bedeutungen in ihrem historischen Kontext des 17./18. Jahrhunderts untersucht wurden. Analysen des Materials, der Technik und der Ikonografie der Mosaike bildeten dafür ebenso eine Grundlage wie die Diskussion von Vergleichsmaterial, die historisch-kritische Berücksichtigung zeitgenössischer schriftlicher Quellen sowie die Reflexion der Forschungsgeschichte und des aktuellen Forschungsstandes zur südamerikanischen Federkunst.

Nach der Darstellung der bisherigen Erforschung südamerikanischer und speziell kolonialzeitlicher Federkunst sowie des aktuellen Forschungsstands sind daraus ableitend die Fragestellungen und Herangehensweisen der nachfolgenden Untersuchungen benannt. Die Verknüpfung von Forschungsperspektiven der Ethnohistorie, der Bildwissenschaft und der Kulturtransferforschung erbrachte umfassende und nuancierte Erkenntnisse zur südamerikanischen Federkunst sowie zu interkulturellen Begegnungen innerhalb eines kolonialen Kontextes.

Auf der Grundlage detaillierter Analysen der Materialien und der Techniken erfolgen Klassifikationsvorschläge der Federbilder. Unter besonderer Berücksichtigung südamerikanischer und europäischer Bildtraditionen eröffnen ikonografische Untersuchungen mehrdeutige Interpretationsmöglichkeiten der Mosaikdarstellungen.

Mit der Konzentration auf beteiligte Akteure werden die Madrider Mosaike als Zeugnisse interkultureller Begegnungen diskutiert und interpretiert sowie mögliche Entstehungs- und Benutzungsszenarien und konkrete Lokalisierungen der Provenienzen rekonstruiert.

**Schlagwörter:** Federmosaik, Südamerika, Kulturkontakt, indigene Tradition, Jesuiten, Mojos-Mission, Maynas-Mission, Baures



# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorbemerkungen</b>	11
<b>1 Bisherige Forschungen zur südamerikanischen Federkunst und zu den zehn Madrider Federmosaiken</b>	15
1. 1 Südamerikanische Federkunst	15
1. 2 Federarbeiten der Kolonialzeit	26
1. 2. 1 Quellen	27
1. 2. 2 Lokalisierung	27
1. 2. 3 Datierung und diachrone Betrachtung	29
1. 2. 4 Objekttypen	32
1. 2. 5 Material und Techniken	34
1. 2. 6 Gestaltung und Ikonografie	35
1. 2. 7 Kontextuelle Einordnung	35
1. 2. 8 Rezeption	37
1. 3 Die Federmosaike in Madrider Sammlungen vom 17. bis zum 21. Jahrhundert	41
1. 3. 1 Erste amerikanische Federobjekte in Europa	41
1. 3. 2 Die Vorgänger des <i>Museo de América</i> . Federarbeiten in Madrider Sammlungen	42
1. 3. 3 Inventarisierung und Präsentation der Federmosaike	43
1. 4 Museumskundliche Untersuchungen zu den südamerikanischen kolonialzeitlichen Federmosaiken	51
1. 4. 1 Objektgeschichte	51
1. 4. 2 Lokalisierung	53
1. 4. 3 Datierung	56
1. 4. 4 Typologische Kategorisierung	56
1. 4. 5 Materialien und Techniken	61
1. 4. 6 Bildbeschreibung und -interpretation	65
1. 4. 7 Kultureller Kontext	67
<b>2 Probleme und Methoden weiterer Forschungen</b>	77
2. 1 Wichtige Fragestellungen	78
2. 2 Methodisches Vorgehen	79
2. 3 Quellen	89
<b>3 Südamerikanische Federmosaike des 17./18. Jahrhunderts im <i>Museo de América</i> in Madrid</b>	93

<b>3. 1</b>	<b>Die zehn Federmosaike. Materialanalyse und Klassifikation</b>	<b>93</b>
<b>3. 1. 1</b>	<b>Feder-Baumwollgewebe-Objekte</b>	<b>93</b>
<b>3. 1. 1. 1</b>	<b>Beschreibung der Materialien, Techniken und Gestaltungen</b>	<b>94</b>
<b>3. 1. 1. 2</b>	<b>Vergleiche – Zusammenführungen und Abgrenzungen</b>	<b>97</b>
<b>3. 1. 2</b>	<b>Feder-Mischgewebe-Objekte</b>	<b>98</b>
<b>3. 1. 2. 1</b>	<b>Beschreibung der Materialien, Techniken und Gestaltungen</b>	<b>98</b>
<b>3. 1. 2. 2</b>	<b>Vergleiche – Zusammenführungen und Abgrenzungen</b>	<b>103</b>
<b>3. 2</b>	<b>Die zehn Federmosaike und südamerikanische Federkunsttraditionen im Vergleich</b>	<b>105</b>
<b>3. 2. 1</b>	<b>Federobjekte und Verbreitung</b>	<b>105</b>
<b>3. 2. 2</b>	<b>Vergleichsmaterial</b>	<b>107</b>
<b>3. 2. 3</b>	<b>Federarten</b>	<b>109</b>
<b>3. 2. 4</b>	<b>Federschnurtechniken</b>	<b>110</b>
<b>3. 2. 5</b>	<b>Mischgewebe</b>	<b>112</b>
<b>3. 2. 6</b>	<b>Gestaltung</b>	<b>113</b>
<b>3. 3</b>	<b>Analyse und Interpretation ausgewählter Madrider Federmosaike</b>	<b>116</b>
<b>3. 3. 1</b>	<b>Mosaik 1</b>	<b>116</b>
<b>3. 3. 1. 1</b>	<b>Beschreibung</b>	<b>117</b>
<b>3. 3. 1. 2</b>	<b>Analyse und Interpretation</b>	<b>120</b>
<b>3. 3. 2</b>	<b>Mosaik 3</b>	<b>138</b>
<b>3. 3. 2. 1</b>	<b>Beschreibung</b>	<b>138</b>
<b>3. 3. 2. 2</b>	<b>Analyse und Interpretation</b>	<b>140</b>
<b>3. 3. 3</b>	<b>Mosaik 10</b>	<b>145</b>
<b>3. 3. 3. 1</b>	<b>Beschreibung</b>	<b>146</b>
<b>3. 3. 3. 2</b>	<b>Analyse und Interpretation</b>	<b>148</b>
<b>4</b>	<b>Die Federmosaike im Kulturkontakt im 17./18. Jahrhundert</b>	<b>167</b>
<b>4. 1</b>	<b>Die Madrider Federmosaike als Spiegel interkultureller Begegnungen</b>	<b>169</b>
<b>4. 1. 1</b>	<b>Interkulturelle Dimensionen der Entwicklung, Herstellung und Benutzung</b>	<b>169</b>
<b>4. 1. 2</b>	<b>Die zehn Federmosaike und die Indigenenmissionierung. Ein Versuch der Kontextualisierung</b>	<b>185</b>
<b>4. 2</b>	<b>Die zehn Federmosaike. Historische Zeugnisse einer interkulturellen Verständigung</b>	<b>200</b>

<b>5 Zusammenfassung</b>	205
<b>6 Resumen</b>	209
<b>7 Summary</b>	213
<b>8 Quellen und Literatur</b>	217
Inventarien und Archive	217
Bibliografie	218
Internet-Recherche	249
Persönliche Gespräche	249
Abbildungsverzeichnis	250
Kartenverzeichnis	250
<b>9 Anhang</b>	251
I Karten	251
II Abbildungen	257

## Abkürzungsverzeichnis

*ApSJT* – *Archivo provincial de la Societas Jesu Toledo*, Alcalá de Henares, Spanien

*BNE* – *Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Spanien

*DO* – *Dumbarton Oaks*, Washington D. C., USA

*DoBeS* – *Dokumentation bedrohter Sprachen*

*DRAE* – *Diccionario de la Real Academia Española*

*EM* – *Ethnologisches Museum*, Berlin, Deutschland

*MA* – *Museo de América*, Madrid, Spanien

*MAN* – *Museo de Arqueología Nacional*, Madrid, Spanien

*MJCh* – *Misiones Jesuíticas de Chiquitos*, Chiquitanía, Bolivien

*MMA* – *Metropolitan Museum of Art*, New York, USA

*MNA* – *Museo Nacional de Antropología*, Madrid, Spanien

*MNC* – *Museo Nacional de Colombia*, Bogotá, Kolumbien

*RAH* – *Real Academia de Historia*, Madrid, Spanien

## Vorbemerkungen

In der gegenwärtigen Präsentation amerikanischer Kulturen des *Museo de América* in Madrid ziehen drei Objekte eine besondere Aufmerksamkeit auf sich. Es handelt sich um mosaikartig gestaltete Bilder mit sehr verschiedenen Ausmaßen, Formen und Gestaltungen und mit einem sehr ungewöhnlichen Material: Federn.

Wie üblich in Museen geben kleine Tafeln Auskunft über diese Stücke. Es ist zu erfahren, dass es sich um Arbeiten aus Peru handelt; sie werden in das 18. Jahrhundert datiert. Dem Inventarverzeichnis des Museums ist außerdem zu entnehmen, dass insgesamt zehn kolonialzeitliche Federmosaiken aus Südamerika zum Bestand des *Museo de América* gehören.

Die Betrachtung der Madrider Federbilder sowie die Angaben des Museums führen zu vielfältigen Fragen, die sowohl die Objekte selbst als auch ihren Entstehungskontext berühren. Sie rufen Überlegungen hervor, die sich auf die Beziehung zwischen den einzelnen Federmosaiken, ihre Stellung innerhalb der südamerikanischen Federkunst sowie auf ihre spezifischen Ausprägungen und auf ihren ikonografischen Gehalt richten. Ebenso wird das Interesse an den Menschen geweckt, die solche Federarbeiten benutzten und betrachteten, aber auch entwarfen und herstellten. Kunsthistorische, kulturgeschichtliche und ethnohistorische Forschungsfelder können somit anhand dieser Federbilder in den Blick genommen und miteinander verbunden werden.

In den bisherigen Forschungen zur kolonialzeitlichen Kultur wurden Federarbeiten indes kaum berücksichtigt. In Untersuchungen zur südamerikanischen Federkunst ist im Unterschied zu jenen, die sich mit vorspanischen und modernen Objekten befassen, ebenfalls kaum etwas zu kolonialzeitlichen Fertigungen zu erfahren. Und speziell zu den Madrider Federmosaiken konnten bislang keine Interpretationen geliefert werden, welche die Federbilder und ihren historischen Kontext umfassend erklären.

Eine Untersuchung der Madrider Federmosaiken, die beide Aspekte – materielle und ikonografische Analysen sowie kontextuelle Interpretationen – miteinander verbindet, ist das Anliegen der vorliegenden Arbeit. Sechs Überlegungen liegen ihr zu Grunde: Erstens werden die zehn Federmosaiken als Korpus mit zwei verschiedenen Gruppen bewertet. Die materiellen, technischen, formalen bzw. ikonografischen Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede ermöglichen differenzierte Interpretationen. Zweitens beziehen sich alle Deutungen zuallererst auf die Mosaiken selbst und werden erst in einem weiteren Schritt mit Informationen

schriftlicher, gegenständlicher und bildlicher Quellen untermauert. Drittens werden die vielschichtigen Funktionen der Federbilder benannt und besonders herausgearbeitet. Die Mosaik sind nicht nur als künstlerische Fertigungen zu verstehen, sondern darüber hinaus auch als Medien in einer kommunikativen Situation sowie als Zeugnisse eines historischen Prozesses. Viertens werden neben den bildlichen Gestaltungen gleichsam das verwendete Material und das Medium als Bedeutungsträger begriffen; Federn und Federarbeiten bilden gleichsam analytische Kategorien. Fünftens ist das kommunikative und interaktive Moment ihres Entstehungs- und Benutzungszusammenhangs besonders zu würdigen. Mit ihrer Entstehung im Vizekönigreich Peru und ihrer Datierung im 17./18. Jahrhundert und aufgrund ihrer materiellen und ikonografischen Charakteristika sind die Federmosaik eindeutig als Produkte interkultureller Begegnungen zu bewerten. Die Bedeutungen der Mosaik gewinnen damit an Komplexität. Die Federbilder werden somit als Zeugnis für ein Zusammentreffen und Zusammenwirken von Menschen mit äußerst unterschiedlichen kulturellen Hintergründen verstanden. Und schließlich sechstens liegt der Untersuchung der Madrider Federmosaik das Bewusstsein zugrunde, dass zunächst eindeutige Einordnungen kaum geliefert werden können. Es ist vielmehr ein erster Versuch, sich dieser Kunst zu nähern, sie umfassend zu erläutern und zu erklären und sie innerhalb ihres historischen Kontextes zu positionieren.

Als Einführung in die Thematik der südamerikanischen Federkunst wurden zwei Aspekte der Forschungsgeschichte ausgewählt: die Erforschung der südamerikanischen Federkunst und speziell kolonialzeitlicher Fertigungen sowie die Behandlung und Interpretationen der Mosaik in den Madrider Sammlungen. Mit dieser Darstellung wird insbesondere auf die punktuelle, disperse und mitunter auch widersprüchliche Erforschung der südamerikanischen Federkunst verwiesen; Rahmen, Linien und Schwierigkeiten bisheriger Untersuchungen werden dabei verständlich, von denen sich das spezifische Forschungsinteresse sowie das methodische Vorgehen der vorliegenden Arbeit ableiten.

Die Untersuchung der Madrider Federmosaik gliedert sich in zwei Hauptteile. Aufbauend auf den Vorüberlegungen und den aufgezeigten Forschungslücken richtet sich der erste Teil auf die Analyse der Federbilder, auf die Klassifizierungsmöglichkeiten, auf die Bewertung der Mosaik hinsichtlich ihrer Beziehungen zu südamerikanischen Federkunsttraditionen sowie auf die Interpretation der bildlichen Darstellungen. Mit besonderem Blick auf die kolonialzeitliche südamerikanische Herkunft geht es dabei nicht darum, einzelne bildliche Elemente auf ihren kulturellen Ursprung hin zu prüfen, sondern vielmehr die vielschichtigen Möglichkeiten ihrer Rezeption zu erläutern.

Im zweiten Teil wird der Versuch vorgenommen, die Entstehung und Benutzung der Federmosaike und damit deren Bedeutung und Wirkung zu rekonstruieren. Aufbauend auf den Ergebnissen des ersten Teils, der materiellen, technischen und ikonografischen Analysen, und mithilfe schriftlicher, gegenständlicher und bildlicher Quellen werden mögliche Entstehungssituationen und -intentionen diskutiert und in diesem Zusammenhang die Funktionen der Madrider Mosaike näher bestimmt. Bei diesem Analyseschritt kommt den beteiligten Akteuren besondere Aufmerksamkeit zu. Deren Aufstellung verdeutlicht nicht nur die personelle und kulturelle Vielfalt der Entstehungssituation der Federbilder, sondern führt weiter zu den ebenso vielfältigen Rollen der beteiligten Personen sowie zu den vielschichtigen Bedeutungen der Mosaike selbst und deren Herstellung und Benutzung. Innerhalb dieser Rekonstruktion werden Aufschlüsse über Möglichkeiten, Schwierigkeiten und Widersprüche interkultureller Begegnungen und Kommunikationen im 17./18. Jahrhundert in Südamerika und speziell in den beiden Missionsgebieten der Jesuiten in Mojos (O-Bolivien) und Maynas (N-Peru/O-Ecuador) herausgearbeitet.

Die aufgeworfenen Fragen an die Mosaike sind insbesondere durch die Herangehensweise der Bildwissenschaft inspiriert, bei der Bildbesprechungen unter Berücksichtigung des historischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Kontextes erfolgen. Insbesondere aufgrund ihrer Materialität und ihrer kolonialzeitlichen Herkunft werden die bildwissenschaftlichen Analyseschritte und -methoden an die Bedürfnisse einer ausführlichen Untersuchung der Federmosaike angepasst. Die Untersuchung berührt aufgrund des interkulturellen Charakters der Entstehungssituation der Mosaike wichtige Fragen zu interkulturellen Begegnungen in einem kolonial geprägten Bezugsrahmen und speziell in den Jesuitenmissionen. Für diesen kontextuellen Analyseschritt wird auf Überlegungen der Kulturtransferforschung zurückgegriffen. Mithilfe dieser beiden Forschungsperspektiven können die vielfältigen zeitgenössischen Funktionen und Wirkungsmöglichkeiten der Madrider Federmosaike näher bestimmt werden.

Mein Interesse wurde während eines Praktikums 2007/2008 im *Museo de América* auf diese Federmosaike gelenkt. Eine erste Recherche machte deutlich, dass diese Objekte unter kulturgeschichtlichen Aspekten bisher kaum untersucht worden waren und noch mehr, dass solche Fertigungen aus der Kolonialzeit aus Südamerika weitgehend unbekannt sind. Aus diesen Umständen heraus entwickelte sich das Promotionsvorhaben, diese seltenen Vertreter

der südamerikanischen Federkunst umfassend in ihrem kulturellen und historischen Kontext zu untersuchen.

Bei einem viermonatigen Studienaufenthalt 2009 im *Museo de América* hatte ich die Gelegenheit, die Federmosaike eingehend zu untersuchen, die vorhandenen Informationen zu den Stücken zu sammeln sowie Vergleichsmaterial zu sichten. Ohne das Engagement und die Aufgeschlossenheit der Mitarbeiterinnen des Museums für mein Anliegen wäre die Arbeit nicht möglich gewesen. Ich möchte mich daher sehr herzlich bedanken: bei María Concepción García Sáiz, Leiterin des *Museo de América*, bei Beatriz Robledo Sanz, Leiterin der Abteilung *Etnología*, die mich während meines Aufenthalts im Museum begleitete, bei den Restauratorinnen Carmén Gonzalez de Candamo und Dolores Medina Bleda, die mir in ihrer Werkstatt Platz für meine Untersuchungen der Objekte und Hinweise zu deren materieller Beschaffenheit gaben, bei Nuria Moreu Toloba und Carolina Notario Zubicoa, die mir Einblicke in die Museumsdokumentation gewährten und bei Ana Castaño Lloris, die mir den Zutritt zum Museumsmagazin ermöglichte. Mercedes Amezaga Ramos konnte mir durch ihre restauratorische Arbeit an drei der zehn Objekte sehr nützliche zusätzliche Informationen geben.

Mein besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Ursula Thiemer-Sachse, die mich in vielen Gesprächen für die Spezifik der Mosaik sowie für Forschungsperspektiven und Details der Ethnohistorie der südamerikanischen Kolonialepoche sensibilisierte.

Außerdem haben auch Herr Prof. Dr. Wolfgang Wächter, Herr Dr. Eckart Kühne, Herr Dr. Andreas Schlotauer, Frau Blanda Winter, Frau Heidi King und Frau Diana Fane meine Forschungen interessiert begleitet; vor allem konzeptionelle Anregungen verdanke ich den Gesprächen mit ihnen.

Schließlich gilt mein herzlicher Dank auch meiner Familie.

Die folgende Untersuchung ist in deutscher Sprache verfasst. Falls ein Wunsch besteht, werde ich wichtige Passagen ins Spanische übersetzen.

## 1 Bisherige Forschungen zur südamerikanischen Federkunst und zu den zehn Madrider Federmosaiken

Das Interesse an der südamerikanischen Federkunst kann auf eine lange Geschichte zurückblicken, die bereits mit der Ankunft der Europäer und mit deren erstem Zusammentreffen mit der autochthonen Bevölkerung begann. Die wissenschaftliche Behandlung reicht zwar bis in das Ende des 19. Jahrhunderts zurück, doch konnte sich in diesen fast 150 Jahren kein Grenzen und Epochen übergreifendes Forschungsfeld herausbilden. Die bisherigen Forschungen belegen allemal den reichhaltigen Katalog von Fragen, die an solche Stücke gestellt werden können, und verdeutlichen deren Diversität und Vielschichtigkeit. Die folgende Darstellung des bisherigen Forschungsstandes verweist auf Besonderheiten, Schwierigkeiten und Beschränkungen in der Erforschung der südamerikanischen Federkunst. Sie bildet den wissenschaftsgeschichtlichen Rahmen, in den sich sowohl die Objektgeschichte der Madrider Federmosaiken als auch deren museumskundlichen Behandlungen einordnen lassen.

### 1.1 Südamerikanische Federkunst

Die Beschäftigung mit südamerikanischen Federkunststraditionen reicht bis zu den ersten kolonialzeitlichen Schriftstücken aus dem 16. Jahrhundert zurück. Obwohl die Federkunst in den Berichten nicht hervorgehoben oder gar als Schwerpunkt thematisiert wird und die Überlieferungen nur sehr knapp sind, teilen diese Quellen jedoch zweierlei mit. Sie bezeugen eine große Bewunderung der Europäer für solche Fertigungen und zeichnen die Federarbeiten als markante Besonderheit der indigenen Bevölkerung aus. Das Interesse der Chronisten brach niemals völlig ab, blieb die Federnutzung doch ein verbreitetes Topos bis zu den europäischen Reiseberichten des 19. Jahrhunderts.<sup>1</sup>

---

1 CIEZA DE LEÓN, 1553/1922: 54, 60, 215, 347, 354; PIZARRO, 1571/1986: 91, 93, 99, 241f.; VALERA, Ende 16. Jh./1956: 10, 20, 55, 67, 70; GARCILASO DE LA VEGA, 1609/2002: fol. 101r, 110v, 114v, 154v f., 163r, 171r, 180v, 197r, 205v, 219v; GUAMAN POMA DE AYALA, 1615: 84 [84], 85 [85], 87 [87], 89 [89], 103 [103], 107 [107], 109 [109], 205 [207], 207 [209], 257 [259], 278 [280], 290 [292], 292 [294], 351 [353], 381 [383], 785 [799], 812 [826]; SIMÓN, 1626/1882: Bd. I, 192, 193; COBO, um 1653/1956: Bd. I, 315, 325, 326, 328ff., 331; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 60, 67, 125, 126, 138, 139, 152, 158, 181, 203, 208, 211, 213, 214, 216, 218, 221, 222, 231, 239, 254, 259f., 268; CASTILLO, 1676/1906: 325; MARBÁN, 1700/2005: 56, 57, 63; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 50, 141; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. II, 72f., 192, 211; VEIGL, 1768/2006: 108, 111, 132, 140, 225; EDER, um 1772/1985: 83, 84, 95, 193, 196, 286, 288, 289, 320; DAVIE, 1796 - 1798/1805: 76, 77, 79, 145, 146, 261f.; D'ORBIGNY, 1838/1959: 130, 136, 173, 202f., 209, 213, 216, 281, 296, 319, 340, 351, 364, 392, 400, 406f.; IURRA, um 1843/2007: 70, 78, 80, 101.

Bereits am Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte sich eine systematisierende und interpretierende Hinwendung zur südamerikanischen Federkunst. Auf der Grundlage schriftlicher Berichte verfasste der französische Forschungsreisende Jean-Ferdinand DENIS (1875) eine Überblicksdarstellung zur Federkunst in den spanischen und portugiesischen Besitzungen in Übersee, in der er die Bedeutung von Federarbeiten, ihre symbolischen, religiösen, politischen und sozialen Dimensionen zu ergründen suchte. In seiner Zusammenstellung berührte er bereits Themengebiete, die Gegenstand der nachfolgenden Untersuchungen zur südamerikanischen Federkunst wurden: den Kontext der Herstellung, die Bedeutung der Federn und Federobjekte, die benutzten Vögel sowie die mythische Bedeutung bestimmter Vögel (DENIS, 1875: 33ff.). Auch wenn seine Nennungen aufgrund der problematischen Quellenlage kaum zu verifizieren sind, seine Ausführungen nur punktuell blieben und seine Analogieschlüsse zwischen den mexikanischen/neu-spanischen und den peruanischen Ausprägungen überdacht werden müssen, kann seine Abhandlung auch heute noch wichtige Impulse im Hinblick auf eine Regionen übergreifende und komparatistische Herangehensweise sowie auf die Berücksichtigung der diachronen Perspektive für die Erforschung der südamerikanischen Federkunst geben.

Mit der fortschreitenden Systematisierung und Verfeinerung der Disziplinen Archäologie und Ethnologie am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts eröffneten sich der Erforschung der Federkunst neue Möglichkeiten, da dem materiellen Sachgut als kulturelle Ausdrucksform in seiner Gesamtheit und damit auch den Federarbeiten eine neue Bewertung zukam. Das archäologische und moderne Material wurde nunmehr nicht nur gesammelt, sondern auch umfassender dokumentiert. Die Erforschung der Federkunst erhielt somit eine neue und breitere Grundlage: materielle Belege.

Die frühe wissenschaftliche Beschäftigung am Anfang des 20. Jahrhunderts konzentrierte sich vornehmlich auf formale Beschreibungen und technische Analysen von Federobjekten, die vereinzelt auch mit kontextuellen Fragen nach Herstellung und Gebrauch sowie mit einer historischen Perspektive verbunden wurden. Auf der archäologischen Seite sind vor allem Charles W. MEAD (1908) und Eugenio YACOVLEFF (1933) hervorzuheben. Anhand der an vorspanischen Objekten untersuchten angewandten Techniken konnten sie trotz materieller, geografischer und zeitlicher Differenzen ein gemeinsames Grundschema erkennen, das bis auf Variationen für die bislang bekannten vorspanischen Federgewebe Perus gültig ist. YACOVLEFF untermauerte seine Ausführungen außerdem mit Keramiken mit ornithomorphen Ikonografien sowie mit Informationen aus kolonialzeitlichen schriftlichen Quellen über die

materiellen, sozialen, politischen, religiösen und ökonomischen Aspekte von Federarbeiten aus der Inka-Zeit (YACOVLEFF, 1933: 137ff.); ihm gelang damit eine erste interdisziplinäre Betrachtung der vorspanischen Federkunst in Peru mit einem bereits sehr breit gefächerten Katalog von Fragen an das Material und an die Quellen. Entwicklungen konnte er indes nicht nachzeichnen. Auch sind allgemeinere Überlegungen zum Phänomen Federkunst aus seinen Untersuchungen nicht abzuleiten, da das von ihm untersuchte Material ihm sowohl räumlich als auch zeitlich (Südküste; Frühe Zwischenperiode, 200 v. u. Z. - 600 u. Z. – andines Hochland; Später Horizont, 1450 - 1532) nur punktuelle Einblicke erlaubte.

In das erste Viertel des 20. Jahrhunderts datieren auch die ersten ethnografischen Arbeiten mit umfassenden Schilderungen zur Federkunst. Exemplarisch für Südostamazonien (Brasilien) ist auf Forschungen von Fritz KRAUSE (1911) sowie für die Mojos-Ebene (O-Bolivien) und den Gran Chaco (N-Argentinien/Paraguay) auf die Untersuchungen von Erland NORDENSKIÖLD (1911/2003, 1924) zu verweisen.

KRAUSE konzentrierte sich in seiner Arbeit zu den Karajá, Savajé, Kayapó und Tapirapé auf detaillierte Beschreibungen von Objekttypen, Techniken und Materialien sowie auf Überlegungen zur Benutzung des Federschmucks (KRAUSE, 1911: 232ff., 356ff., 379ff.). Auf Bedeutungen von Federschmuck und den benutzten Federn ging er dabei allerdings nicht ein.

NORDENSKIÖLDs Zugriff ist demgegenüber umfassender, denn er nannte und beschrieb nicht nur Federschmuck, sondern verwies auch auf historische Entwicklungen der Federkunst. Neben der reinen Nennung von Federarbeiten stellte NORDENSKIÖLD darüber hinaus Fragen zur Benutzung und Herstellung von Federarbeiten, zu mythischen Bedeutungen, zu Legenden und Vorstellungen von bestimmten Vögeln sowie zur Entwicklung der Federkunst vor dem Hintergrund von Kontaktsituationen und bezog somit auch eine historische Perspektive in die Betrachtung der Federkunst ein (NORDENSKIÖLD, 1911/2003: 93ff. 97, 100f., 144ff. 165, 167, 199; NORDENSKIÖLD, 1924: 165, 205ff.). Auch wenn NORDENSKIÖLD sehr reichhaltiges Material zum Federschmuck und zum Verhältnis der Menschen der Mojos-Ebene (O-Bolivien) zu bestimmten Vögeln lieferte, konnte er die Bedeutungen des Federschmucks nicht ergründen. Auch setzte er den Federschmuck nicht mit den von ihm gesammelten Legenden, Mythen und Vorstellungen der Indigenen in Beziehung.

Die für die folgende Untersuchung wichtigste Auskunft betrifft weniger die Informationen zum Federschmuck, sondern vielmehr seine Äußerung über mit Federn flächig verzierte Objekte. NORDENSKIÖLD bezeichnete diese Federobjekte als Federschilde bzw. als Federmosaik oder Federbilder.<sup>2</sup> Auf seinen Reisen durch die Region konnte er anders als beim Feder-

---

2 Die Informationen zu solchen Federarbeiten stammen vom Jesuitenpater Francisco Javier Eder (1727 -

schmuck die Benutzung von diesen befiederten Schilden bzw. Mosaiken allerdings nicht mehr beobachten und auch keine materiellen Belege dokumentieren (NORDENSKIÖLD, 1924: 205). Die Federschilde, die für die folgende Untersuchung von besonderem Interesse sind, fanden bei NORDENSKIÖLD mit seiner diachronen Perspektive eine erstmalige Erwähnung. Sie wurden allein von Alfred MÉTRAUX (1942: 69) noch einmal genannt, doch beschrieb oder analysierte er sie nicht. Den für die Betrachtung der südamerikanischen Federkunst wichtigen Aspekt des Verlustes nannte NORDENSKIÖLD (1924: 103, 205) zwar, doch die historischen Bedingungen und Auswirkungen thematisierte er nicht.

Eine umfangreichere Beschäftigung mit südamerikanischen Federkunsttraditionen zeichnete sich seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ab. Die Behandlungen waren allerdings wegen der sehr unterschiedlichen Quellenlage von Land zu Land und auch von Region zu Region sehr verschieden. Obzwar Federverarbeitung und -nutzung in weiten Gebieten des Subkontinents zu finden sind, waren in ihrer Erforschung zwei geografische Schwerpunkte erkennbar: die peruanische Küste sowie Amazonien<sup>3</sup> und hier speziell das brasilianische Gebiet. Neben diesen Zentren wurden lokale Ausprägungen der Federkunst aber auch in anderen Regionen, zum Beispiel in Bolivien und Paraguay, untersucht. Eine Besonderheit der Erforschung der südamerikanischen Federkunst besteht darin, dass sie sich zumeist auf nationalstaatliche Gebiete konzentriert.

Zusätzlich zu der lokalen Konzentration und Dispersion ist entsprechend den zur Verfügung stehenden Quellen eine zeitliche Akzentuierung in der Erforschung erkennbar. So konzentrierten sich die Betrachtungen der peruanischen Traditionen aufgrund des vergleichsweise sehr gut erhaltenen archäologischen Sachguts an der peruanischen und nordchilenischen Küste vornehmlich auf diese Region und auf die vorspanische Zeit.<sup>4</sup> Das archäologische Federmaterial stammt hauptsächlich aus Bestattungen und Niederlegungen, das überwiegend

---

1773), der sich zwischen 1753 und 1767 in der Mojos-Ebene aufhielt. Innerhalb der Erforschung der Federkunst in dem Gebiet des heutigen Bolivien kommt diesem Jesuiten eine besondere Rolle zu, stützen sich doch alle Nennungen von Federnutzung und -verarbeitung in dieser Region während der Kolonialzeit vornehmlich auf seine Berichte (um 1772, 1791) (NORDENSKIÖLD, 1911/2003: 213; NORDENSKIÖLD, 1924: 205f.; MÉTRAUX, 1942: 62, 67; MÉTRAUX, 1948 a: 417; ALCINA FRANCH/SÁINZ OLLERO, 1989: 33; BECERRA CASANOVAS, 1990: 9; BLOCK, 1994: 95; GUTIÉRREZ DA COSTA/GUTIÉRREZ VIÑUALES, 1995: 340).

3 Amazonien umfasst das Einzugsgebiet des Amazonas und seiner Nebenflüsse. Es ist eine Nationalgrenzen überschreitende Region, zu der heute Teile von Kolumbien, Venezuela, Surinam, Französisch-Guayana, Guiana, Brasilien, Ecuador, Peru und Bolivien gehören.

4 Dies ist auf die günstigen Erhaltungsbedingungen, wie Bodenbeschaffenheit und Klima, zurückzuführen. Von den Hochlagen der Anden ist allein die Federnutzung für Verzierungen von Figuren (*conopa*) archäologisch belegt. Aus dem tropischen Tiefland sowie aus Paraguay sind Federarbeiten aus vorspanischer Zeit bislang nicht bekannt (CANDLER, 1991: 0, 2; PALLESTRINI/PERASSO, 1988 b: 19; KAUFFMANN DOIG, 1993: 13; PHIPPS [et al.], 2004: 117 [Abb. 111], 129 [N° 1, 2]).

in Museums- und Ausstellungskatalogen zur vorspanischen Kunst veröffentlicht wurde. Dort wurden die Objekte und ihr breites Formenrepertoire gerne hervorgehoben, jedoch beschränkten sich diese Darstellungen zumeist auf eine reine Nennung und Beschreibung.<sup>5</sup> Des Weiteren wurden auch in Abhandlungen zu sozialen, politischen und ökonomischen Aspekten der Inka-Zeit Nutzung und Verarbeitung von Federn erwähnt, ohne sie dabei jedoch in diesen Dimensionen zu analysieren.<sup>6</sup>

Untersuchungen am vorspanischen Material gab es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hingegen nur wenige, doch waren sie dafür sehr facettenreich. Sie sind in Forschungen zur Textilkunst wie von Ann Pollard ROWE (1984), in Präsentationen von Sammlungen wie *Andean Art at Dumbarton Oaks* (BOONE, 1996) sowie in interdisziplinären Abhandlungen zur Federnutzung wie *The Gift of Birds* (REINA/KESSINGER, 1991) zu finden. Folgende Autoren sind besonders zu würdigen, da sie sich auf der Grundlage materieller Analysen des vorspanischen Materials und mitunter in Verbindung mit schriftlichen Quellen auf besondere Fragestellungen konzentriert haben: ROWE (1984) schlug eine relative Chronologie von Chimú-Federarbeiten vor, John P. O'NEILL (1984) bestimmte die benutzten Federn dieser Fertigungen, Virginia GREENE (1991) erarbeitete technische Kriterien für die Bestimmung einer zeitlichen und räumlichen Distribution von Federarbeiten sowie der Herstellungsorganisation und William J. CONKLIN [et al.] (1996) konzentrierten sich auf die symbolische Bedeutung insbesondere von Federminiaturen. Neben diesen Arbeiten ist außerdem die von Kay L. CANDLER (1991) hervorzuheben, die unter Berücksichtigung archäologischen, ethnohistorischen und ethnografischen Vergleichsmaterials sowohl einen zeitlich als auch einen räumlich größeren Bogen spannte sowie die Ästhetik vorspanischer Federarbeiten thematisierte.

Die Erforschung der Federkunst im brasilianischen Amazonien stützte sich vornehmlich auf modernes Material, das seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gesammelt wurde. Im Vergleich zur peruanischen Küste lässt sich für das brasilianische Amazonien eine umfangreichere Behandlung der Federkunst erkennen. Wie in Peru bildeten auch hier zunächst

---

5 UBBELOHDE-DOERING, 1954: 51, 93, 105, Tafel I; ANTON/DOCKSTADER, 1968: 202, 208; ANTON, 1972: N° 193, 221, 283 - 285, 290; SAWYER, 1975: 158 [Abb. 245], 159 [Abb. 246/247]; LANG/LAVALLE, 1980: 83, 141; LA FARGE, 1981: 150; LAVALLE/LANG, 1982: 81, 170; ANTON, 1984: 27 [N° 11], 34 [N° 23], 97 [N° 74], 205f. [N° 177, 178], 212 [N° 183]; LAURENCICH MINELLI, 1984: 60 [Abb. 48], 107 [Abb. 114], 129f. [Abb. 143a - d], 132 [Abb. 146a - d]; LAVALLE, 1984: 113ff.; LAVALLE, 1989: 94ff. [Abb. 53 - 72]; CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID, 1991: Bd. I, 74 [Abb. 43], 79 [Abb. 48], 149 [Abb. 114], 345 [Abb. 267]; CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID, 1991: Bd. II, 142 [Abb. 184], 162 [Abb. 203, 204], 185 [Abb. 234], 186 [Abb. 235, 236], 230 [Abb. 293]; PURIN, 1992: 112 [N° 220], 113 [N° 228, 229], 114 [N° 230 - 235], 116 [N° 242]; BERRIN, 1997: 170 [Abb. 122].

6 MURRA, 1975: 148, 153, 156, 161, 162; MILLONES/SCHAEDEL, 1980: 61, 67, 70; ALBERTI MANZANARES, 1986: 168; ROWE, 1999: 576; HERNÁNDEZ ASTETE, 2002: 127.

technische Analysen, vorgenommen von Berta GLEIZER RIBEIRO (1957, 1988), den Ausgangspunkt und dienten als Grundlage für nachfolgende Untersuchungen.

Publiziert wurden die amazonischen Federarbeiten in einem breiteren Spektrum. Neben der Nennung von Federverarbeitung und -nutzung innerhalb umfassender ethnografischer Forschungen und Präsentationen, exemplarisch sei auf die *Traurigen Tropen* von Claude LÉVISTRAUSS (1978: 216, 226, 231) verwiesen, fand sich bereits für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Vielzahl an Publikationen, die sich speziell der brasilianischen Federkunst widmeten. Zwei Gruppen sind hier auszumachen: zum einen Ausstellungskataloge mit ihren summarischen visuellen Präsentationen und zum anderen Veröffentlichungen zu besonderen lokalen Ausprägungen der Federverarbeitung. Gesichtspunkte der Untersuchungen waren Herstellungstechniken, Hersteller, Material und Benutzung sowie sozio-politische und mythisch-religiöse Implikationen der Federkunst. Der Schwerpunkt dieser Präsentationen lag im Körperschmuck und vor allem im Kopfschmuck. Flächig verzierte Objekte sind hingegen vergleichsweise selten vorgestellt worden.<sup>7</sup>

Unter diesen Publikationen sind Otto ZERRIES' *Unter Indianern Brasiliens. Sammlung Spix und Martius 1817 - 1820* (1980), *L'art de la plume. Indiens du Brésil* (MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985), *The Gift of Birds* (REINA/KESSINGER, 1991) und Carmen VARELA TORRECILLAS *Arte plumario amazónico* (1993) hervorzuheben, denn in diesen Arbeiten wurde die Federkunst in einem breiteren Rahmen gezeigt.

ZERRIES' präsentierte nicht nur Objekte, darunter auch Federarbeiten, die in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts datieren, er beschrieb sie auch mitunter sehr detailliert und konnte darüber hinaus ihren kulturellen Kontext angeben. Zu diesem breiten Repertoire, das hauptsächlich aus Kopf- und Körperschmuck sowie Waffen besteht, gehören auch drei Objekte mit flächigen Federgestaltungen: zwei Zylinderhüte und eine Hängematte.<sup>8</sup> ZERRIES

7 Vgl. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE, 1955/1956; RIBEIRO/GLEIZER RIBEIRO, 1957; MOURÃO, 1971; HARTMANN, 1977; FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1980; BOGLÁR, 1984/1985; BOGLÁR, 1987; HUSSAK VAN VELTHEM, 1995; BOGLÁR, 1998.

8 ZERRIES, 1980: 27 [N° 317], 28 [N° 323c - h], 29 [N° 324d], 30 [N° 324e - g, 325d-g, 331b], 31 [N° 331e, 332, 369], 36 [N° 546], 37 [N° 259, 263 - 265, 303a, b], 38 [N° 303c, f, k], 39 [N° 303l, m, 304-306], 40 [N° 307 - 309a, b, f, g, i, 310a, d - f, h], 49 [N° 313a - e, g, 319a], 50 [N° 319b, d, e, g, i, 326a, b, d, 367], 51 [N° 676], 52 [N° 266a, b, 281], 53 [N° 284a - c, f], 54 [N° 285a - d, 361], 55 [N° 328a, b, 329a, b], 56 [N° 256 - 258], 57 [N° 272b, 275, 276], 58 [N° 280, 286, 315, 316], 59 [N° 365, 366], 62 [N° 282], 63 [N° 295 - 297, 314], 64 [N° 318, 320 - 322], 89 [N° 340a - d, e, f, i, k, l, 267a, b], 90 [N° 268a - c, 274, 299, 300], 91 [N° 301, 312a, b], 92 [N° 312e, f, 335 - 337, 339b/1], 93 [N° 339b/2, c, d, 362, 363], 96 [N° 283, 269a - c], 97 [N° 270, 273, 294a, b, 342a], 98 [N° 343, 346 - 349], 99 [N° 350 - 353], 100 [N° 358 - 360], 187 [N° 251a, b], 188 [N° 252 - 255, 260], 189 [N° 261, 262, 271, 272a], 190 [N° 287 - 289], 191 [N° 290 - 293, 416, 333], 192 [N° 523], 225 [N° 278, 279, 311a, b], 226 [N° 311c, 330a - c], 227 [N° 302], 259 [N° 378].

ist somit einer der wenigen, der sich kolonialzeitlichen Objekten widmete und dabei auch Federarbeiten hybrider Ausprägung berücksichtigte.

In *The Gift of Birds* (REINA/KESSINGER, 1991) sind nicht nur Beiträge über Federschmuck, seine Bedeutung, Benutzung und Herstellung zu finden, sondern auch Ausführungen über weitere Nutzungsformen, wie zum Beispiel zur Befiederung von Pfeilen, über die Beschaffung von Federn, über symbolische und mythische Bedeutungen von Vögeln, über die Beziehungen zwischen Vogel und Mensch sowie über die Vögel selbst, deren Federn benutzt wurden. Darüber hinaus beinhaltet diese Publikation die beiden bereits erwähnten Beiträge von GREENE (1991) und CANDLER (1991) über die vorspanische Federkunst in Peru. Auch wenn die Informationen aus den unterschiedlichen Gebieten, Zeiten sowie wissenschaftlichen Disziplinen nicht miteinander verbunden wurden, verdeutlicht *The Gift of Birds* doch die Komplexität der südamerikanischen Federkunst sehr eindrücklich.

Der Katalog *L'art de la plume. Indiens du Brésil* (MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985) und VARELA TORRECILLAS Katalog zur amazonischen Federkunst im *Museo de América* (1993) zeichnen sich zum einen durch ihren grenzüberschreitenden Fokus aus. So wurden auch Federarbeiten aus amazonischen Gebieten außerhalb Brasiliens berücksichtigt. Zum anderen konzentrierten sich ihre Präsentationen nicht allein auf modernen Federschmuck, es wurden darüber hinaus verschiedenartige Objekte, unter anderem auch Federmosaik<sup>9</sup>, gezeigt, die aus verschiedenen Epochen stammen. Zwei Aspekte sind an den präsentierten Stücken für die folgende Untersuchung von besonderem Interesse: Erstens wurden einige dieser Objekte in die Kolonialzeit datiert. Zweitens wurde bei einigen Stücken in ihrer Fertigung auf einen interkulturellen Kontakt hingewiesen. Den Autoren ging es allerdings nicht um eine Analyse der Objekte und ihres Kontextes, sondern vielmehr um deren Präsentation.

Für die Erforschung der Federkunst in Paraguay und Bolivien steht im Vergleich zu Brasilien bislang nur wenig Material zur Verfügung. Die Forschung in diesen Ländern im 20. Jahrhundert stützte sich deshalb nicht nur auf das Sachgut. Sowohl in Paraguay als auch in Bolivien wurden außerdem schriftliche Quellen der Kolonialzeit benutzt. Die wissenschaftlichen Untersuchungen zur Verarbeitung und Nutzung von Federn konzentrierten sich ebenso wie in Amazonien/Brasilien auf Körper- und Kopfschmuck und ihre Benutzung.

Die Behandlung von Federverarbeitung und -nutzung ist in beiden Ländern jedoch recht unterschiedlich. In Paraguay ist die Forschung vergleichsweise umfangreicher und viel-

9 VARELA TORRECILLA (1993: 70f. [N° 14 - 16]) präsentierte unter anderem drei Federmosaik (Mosaik 4, 5 und 6). Sie sind Teil der folgenden Untersuchung. Ihre Ergebnisse werden im Kapitel 1. 4 (S. 51ff.) diskutiert.

schichtiger. Die paraguayischen Publikationen unterteilen sich in drei Gruppen: Erwähnungen innerhalb von Abhandlungen zum paraguayischen Kunsthandwerk und ethnografische Untersuchungen, in denen Federschmuck genannt und insbesondere als Zeichen der Identität und Differenz analysiert wird, sowie diachrone Untersuchungen mit besonderer Nutzung ethnohistorischer Informationen aus der Kolonialzeit. Wie auch in der brasilianischen Forschung wurden hier verschiedene Federschmucktypen vorgestellt, und es wurde Fragen zu ihrer Herstellung, Benutzung sowie zu den benutzten Vögeln nachgegangen. Ein besonders interessanter Aspekt ist die Berücksichtigung des Verlustes der Traditionen während der Kolonialzeit und in der modernen Zeit durch interkulturellen Kontakt als ein bedeutsames Moment in der Geschichte der paraguayischen Federkunst.<sup>10</sup> Unter diesen Publikationen ist insbesondere die von Luciana PALLESTRINI und José A. PERASSO (1988 a) hervorzuheben, denn die Autoren verfolgten die Geschichte der paraguayischen Federkunst von prähistorischen Zeiten bis in die Gegenwart und thematisierten die vielschichtigen Bedeutungen von Vögeln und Federarbeiten, die angewandten Techniken und die bevorzugten Farben ebenso wie die Rezeption der Federkunst durch die Europäer und die Veränderungen durch den interkulturellen Kontakt. Zudem verwiesen sie auf die Schwierigkeiten bei der Entschlüsselung der Informationen des Federschmucks.

Die Behandlung der Federkunst im Gebiet des heutigen Bolivien umfasst nur sehr wenige Arbeiten; sie lassen sich in drei Typen unterteilen: ethnografische Forschungen, in deren Rahmen Federverarbeitung und -nutzung genannt werden, sowie Untersuchungen, die sich ausschließlich der bolivianischen Federkunst widmen. Außerdem lassen sich auch in historischen Abhandlungen Erwähnungen der Federverarbeitung und -nutzung finden. Die ethnografischen und historischen Arbeiten befassten sich zum großen Teil mit den Gebieten der ehemaligen Jesuitenmissionen in der Mojos-Ebene und in der Chiquitanía im Osten des heutigen Bolivien. Die ethnografischen Beiträge erwähnen in ihren Beschreibungen ausschließlich Federschmuck, mit Federn flächig verzierte Objekte werden hingegen nicht genannt. Die symbolischen Bedeutungen des Schmucks und seine vielfältige Benutzung werden in den Ausführungen deutlich, jedoch kaum näher erläutert. Und auch wenn Vögeln und speziell den benutzten Tieren und den mit ihnen verbundenen Mythen, Legenden und Vorstellungen Aufmerksamkeit geschenkt wurde, wurden diese vielschichtigen Aspekte mit befiederten Objekten nicht in Bezug gesetzt.<sup>11</sup>

---

10 PANE DE PÉREZ-MARICEVICH, 1982: 71; SUSNIK, 1986: 118ff.; PLÁ, 1992: 11f.; ESCOBAR, 1993: 130ff.

11 Vgl. KELM, 1963: 80, 84f.; KELM, 1966: 77; LEIGUE CASTEDO, 1975: 60, 87, 210f.; BECERRA CASANOVAS, 1990: 8f., 13, 57, 71, 85, 89, 91f., 111, 160, 164, 166.

Unter den Veröffentlichungen zur Federkunst im Osten des heutigen Bolivien kommt der Arbeit von Alejandra BRAVO (1999) eine besondere Bedeutung zu, denn sie ist bislang die einzige, die die Federkunst in den Mittelpunkt stellte. Ihr Beitrag ist umfassend, gab die Autorin doch einen kurzen Abriss zur amerikanischen Federkunst, bei deren Darstellung sie auch historische Quellen nutzte. Den Federschmuck und seine aktuelle Benutzung bei Festlichkeiten beschrieb und interpretierte sie anhand von ethnografischen Untersuchungen. Eine Analyse des historischen Kontextes nahm die Autorin jedoch nicht vor; sie verband die historischen Daten nicht mit ihren Beobachtungen, sondern nutzte sie allein, um die von ihr erwähnten ethnischen Gruppen Boliviens zu präsentieren. BRAVOs (1999) vornehmliches Verdienst ist darin zu sehen, dass sie sich bemühte, Erinnerungen sowie die Tradition der Federverarbeitung selbst lebendig zu halten.

Die historischen Abhandlungen, in denen Verarbeitung und Nutzung von Federn genannt werden, befassen sich hauptsächlich mit der Zeit und der Kultur der Jesuitenmissionen (Mojos und Chiquitos) im Osten des heutigen Bolivien. Überwiegend wurde in diesen Arbeiten die Federkunst eher beschreibend als Charakteristikum der genannten indigenen Gruppen, aber auch als Zierde in den Missionssiedlungen erwähnt (PAREJAS MORENO, 1976: 16, 35; GUTIÉRREZ DA COSTA/GUTIÉRREZ VIÑUALES, 1995: 339f.; PAREJAS MORENO, 1995: 261ff., 286f.). Weiterführende Nennungen sind bei Werner HOFFMANN zu finden, wenngleich sie nur sehr knapp sind, liefern sie wichtige Informationen über Verlust und Fortsetzung der Federkunsttradition in der Chiquitanía während der Missionszeit; Objekte mit flächiger Federverzierung wurden in diesem Zusammenhang gleichfalls erwähnt. Darüber hinaus nannte HOFFMANN in Verbindung mit den Werkstätten der Jesuiten-Missionssiedlungen auch die Herstellung von Federschmuck (HOFFMANN, 1979: 59f.). Mit dieser Auskunft ist er der einzige Autor, der die Verarbeitung von Federn institutionell in den Missionssiedlungen der Jesuiten verorten konnte, doch da er seine Quelle nicht angab, ist es nicht möglich, diesen interessanten Hinweis zu verifizieren.

Eine sowohl räumlich als auch zeitlich übergreifende Betrachtung, wie sie DENIS 1875 vorgelegt hatte, wurde noch einmal von Phyllis RABINEAU (1979) sowie von BRAVO (1997, 1999) versucht. Die drei Darstellungen sind jedoch sehr punktuell und wenig analytisch. Trotz des großen Rahmens entwickelten die Autorinnen keine Querschnitte der Federkunst. Ihre Darstellungen der südamerikanischen Federnutzung und -verarbeitung konzentrierten sich im Hinblick auf Peru auf vorspanische Arbeiten sowie auf moderne Fertigungen vor allem aus Brasilien und bei BRAVO (1997, 1999) aus Bolivien.

Die spezielle Quellenlage in den verschiedenen Regionen führte zu einer differenzierten Aufmerksamkeit gegenüber der Federkunst sowie zu unterschiedlichen Fragen, die an das Material gestellt wurden. Dessen ungeachtet galt das Interesse vor allem Aspekten der Herstellung, Benutzung und Bedeutung der Federarbeiten beiderseits der Anden.

Die jüngeren Forschungen im 21. Jahrhundert folgten den Tendenzen, welche die Arbeiten des 20. Jahrhunderts vorgewiesen haben,<sup>12</sup> doch werden vereinzelt auch Schwerpunktverlagerungen erkennbar.

Peruanische Federarbeiten erfuhren im 21. Jahrhundert eine bisher nicht gekannte Zuwendung, sie gelangten nun in den Mittelpunkt wissenschaftlicher Untersuchungen. Für die Behandlung peruanischer Federkunst sind hier drei Beiträge zu nennen, die sich speziell vorspanischen Fertigungen widmeten: James W. REID (2005), Christine GIUNTINI (2006) und Heidi KING (2012 a).

In seiner Zusammenstellung *Magic Feathers. Textile art from ancient Peru* stellte REID (2005) zum ersten Mal das reiche Repertoire der vorspanischen Federkunst in Peru in den Mittelpunkt einer umfassenden Präsentation. Dabei zeigte er nicht nur zahlreiche Objekttypen der verschiedenen vorspanischen Traditionen, sondern lieferte auch schriftliche Informationen aus der Kolonialzeit über die vorspanische Zeit sowie Erkenntnisse bisheriger Forschungen. Er nahm jedoch keine eigenen Analysen vor und setzte die von ihm präsentierten Objekte nicht mit den anderen Materialien, die er referierte, in Bezug. Wie bereits ROWE (1984) nutzte auch REID die ornithologischen Analysen O'NEILLS (2005), doch wurden dessen Daten ebenso wenig mit den archäologischen und den ethnohistorischen Informationen analytisch verbunden. *Magic Feathers* stellte eine sehr seltene und umfangreiche Zusammenstellung vorspanischer Federarbeiten dar, doch leider wurden dabei die präsentierten Federarbeiten selbst kaum behandelt und analysiert.

---

12 Für Peru: Vgl. LÉVINE, 2000: 109, 121, 151; SCHINDLER, 2000: 172 [N° 219], 254 [N° 51], 254f. [N°7], 287 [N° 300], 319 [N° 19]; GREWENIG, 2004: 60, 152f., 168f., 210f.; LÓPEZ GUZMÁN, 2004: 65 [Abb. 5], 159 [Abb. 57], 165 [Abb. 88]; MUJICA, 2006: 76ff. [Abb. 111 - 125, 127]; ROSENZWEIG, 2006: 343f. [N° 286 - 292]; JIMÉNEZ DÍAZ, 2009: 449ff. [N° 373-382].  
Für Brasilien: Vgl. MONA BISMARCK FOUNDATION, 2001; MARTÍNEZ DE ALEGÍA BILBAO, 2002; KÄSTNER, 2005: 119; KÄSTNER, 2009: 33 [N° 5], 34 [N° 10], 35 [N° 12, 14b], 36 [N° 15 - 18], 46 [N° 27], 48 [N° 34, 35], 50 [N° 41], 60 [N° 48a, b], 61 [N° 54c, d], 63 [N° 58c - f], 66 [N° 68, 69], 77 [N° 81b, d, e], 78 [N° 84], 79 [N° 89c, d], 81 [N° 95], 89 [N° 96a, b], 94 [N° 109c], 109 [N° 117, 118], 111 [N° 123, 124b, 126b, c], 113 [N° 133a - c], 114 [N° 135a - c], 115 [N° 136a, b, 137, 138], 116 [N° 139], 117 [N° 143a, b, 144], 134 [N° 150a - c, 151], 138 [N° 163, 164], 139 [N° 168a], 140 [N° 171a - d], 141 [N° 174b, 178], 142 [N° 179a, b], 143 [N° 183], 145 [N° 190a - c, 191b], 146 [N° 192, 193a - c], 147 [N° 194, 195a, d], 162 [N° 197b, 198], 163 [N° 200a], 164 [N° 201 - 204], 165 [N° 205b, c, 206c, 207, 208a, b], 166 [N° 210a - c], 168 [N° 214b, 215, 217b], 169 [N° 218a], 170 [N° 222b], 171 [N° 224a, b], 117 [N° 226], 178 [N° 228b, 231b, c], 179 [N° 234a].  
Für Bolivien: Vgl. CASTILLO, 2001: 31, 38; RIVERO PARADA, 2005: 36, 38, 43, 46, 50f.

GIUNTINI (2006: o. S.) beschrieb in ihrem Beitrag auf dem Kongress *Feather Creations. Materials, production and circulation* in New York detailliert das verwendete Material und die angewandten Techniken der vorspanischen peruanischen Federarbeiten in der Sammlung des *Metropolitan Museum of Art* in New York und verwies dabei auf die Schwierigkeiten ihrer kontextuellen Erforschung, und zwar aufgrund sowohl des fragilen Zustands des Materials als auch der sehr mangelhaften historischen und museologischen Dokumentation sowie des Fehlens von detailliertem schriftlichen Material. Mit einem Verweis auf die Federnutzung und ähnliche angewandte Techniken sowohl westlich als auch östlich der Anden vermutete sie einen transandinen Ursprung der südamerikanischen Federkunst und eine gleichfalls prähistorische Tradition östlich der Anden; sie thematisierte damit zwei wichtige Aspekte für die Forschung der südamerikanischen Federkunst. Von den 16 Beiträgen auf diesem Kongress war jener von GIUNTINI der einzige zu andinen Fertigungen, die übrigen behandelten die mesoamerikanische Federkunst.

KING (2012 a) lieferte einen für die Erforschung der vorspanischen Federkunst sehr wichtigen Beitrag, denn es ist nicht nur eine umfassende Arbeit, in der sie vielfältige Beiträge von Archäologen und Textilexperten vereinte, sie zeichnete gleichfalls in chronologischer Form die verschiedenen Traditionen seit der frühen Zwischenperiode bis zur Inka-Zeit (200 v. u. Z. - 1532) anhand archäologischen Materials und Grabungsdokumentationen nach und zeigte das reiche Repertoire in zahlreichen Abbildungen. Im Gegensatz zu den von REID (2005) präsentierten Objekten wurden die von KING gezeigten Federarbeiten näher vorgestellt und innerhalb ihres archäologischen Kontextes betrachtet.

Das Interesse an der peruanischen Federkunst beschränkte sich im 21. Jahrhundert nicht mehr nur auf die vorspanische Zeit. Im Rahmen der Restauration von drei kolonialzeitlichen Federmosaiken des *Museo de América* veröffentlichte die ausführende Restauratorin Mercedes AMEZAGA RAMOS (2006) die Ergebnisse ihrer Arbeit und stellte darüber hinaus auch Fragen nach Herstellung und Bedeutung der kolonialzeitlichen Objekte.<sup>13</sup>

Eine wachsende Aufmerksamkeit gegenüber der Federkunst ist gleichsam in Paraguay zu erkennen, wo zu Beginn dieses Jahrhunderts der Katalog *Arte Indígena* mit einem Schwerpunkt zu Federarbeiten erschienen ist (CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO, 2008: 449ff.).

In Bolivien bildet die aktuelle Tradition der Federnutzung zwar noch keinen eigenen Akzent, doch sind nun in Untersuchungen zu textilen Traditionen im andinen Hochland und ins-

13 Die drei von AMEZAGA RAMOS untersuchten kolonialzeitlichen Federarbeiten im *Museo de América* (Mosaik 1, 2, und 10) sind Teil der hier vorliegenden Untersuchung. Die Ergebnisse ihrer Arbeit werden im Kapitel 1. 4 (S. 51ff.) besprochen.

besondere im Gebiet um den Titicaca-See auch Erwähnungen von Federnutzung im Rahmen von Festkultur und Ritual zu finden (HECKMAN, 2003: 110, 113, 124; GISBERT [et al.], 2003: 79ff.; CALLAÑAUPA ALVAREZ, 2007: 93).

## 1. 2 Federarbeiten in der Kolonialzeit

Aus diesem Überblick zur Erforschung der südamerikanischen Federkunst wird ersichtlich, dass Arbeiten, in denen kolonialzeitliche Fertigungen im Mittelpunkt wissenschaftlicher Auseinandersetzungen stehen, kaum repräsentiert sind. Eine größere Aufmerksamkeit erfuhren die kolonialzeitliche Federkunst und auch die Federmosaik im *Museo de América* erst seit dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts. Die Informationen sind zwar sehr punktuell und nur verstreut zu finden; für die Behandlung der Madrider Federmosaik sind sie aber von großem Interesse.

Die wichtigste Beobachtung für die Erforschung kolonialzeitlicher Federverarbeitung in Südamerika notierte DENIS bereits am Ende des 19. Jahrhunderts, indem er erstmals die Verwendung und Verarbeitung von Federn auch für die Kolonialzeit in den Vizekönigreichen Peru und Neu-Granada sowie in Brasilien analytisch dokumentierte (DENIS, 1875: 34f., 38ff., 43, 47f., 52f., 55f., 63). Erst seit dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts finden sich in Abhandlungen zur vorspanischen bzw. modernen Federverarbeitung und -nutzung oder in historischen Untersuchungen und mitunter auch in Ausstellungskatalogen häufiger Nennungen und Interpretationen kolonialzeitlicher Fertigungen, doch diese sind allenfalls knapp und zum Teil oberflächlich und rein deskriptiv.

Die Gründe für die geringe Aufmerksamkeit gegenüber kolonialzeitlichen Federarbeiten sind vielschichtig. Vergleichbares Material steht kaum zur Verfügung, und diese erhaltenen bzw. bekannten Objekte sind nur unzureichend dokumentiert. Dabei gilt es besonders zu berücksichtigen, dass die Erforschung kolonialzeitlicher Federkunst und das Wissen darüber im hohen Grade von den Erhaltungsbedingungen, aber auch von den Bewahrungsententionen – zu jener Zeit in Südamerika sowie später als gesammelte Objekte – abhängig sind. Die erhaltenen und noch mehr die bislang publizierten und zur Verfügung stehenden Objekte zeigen somit nur einen Ausschnitt der kolonialzeitlichen südamerikanischen Federkunst. Zeitgenössische schriftliche Informationen aus Südamerika zu kolonialzeitlichen Federarbeiten sind sehr knapp und zudem breit gestreut. Außerdem können die schriftlichen Erwähnungen

oft nicht mit bestimmten Federarbeiten in einen direkten Bezug gesetzt werden. Vergleichsmaterial, Verweise auf Objekte und schriftliche Quellen sowie weitere schriftliche Bezeugungen fehlen häufig. Die Herangehensweisen in der Beschäftigung mit dem Material ist daher sehr verschieden, und darüber hinaus kann die Validität der Forschungsergebnisse nicht immer überprüft werden.

Die von den Autoren behandelten Themenbereiche sind jedoch vielfältig; sie umfassen distributive, formale und ikonografische, materielle und technische sowie kontextuelle Aspekte. Für eine systematische Darstellung des Kenntnisstands werden die Forschungsergebnisse thematisch gesondert betrachtet.

### 1. 2. 1 Quellen

Die Erforschung der kolonialzeitlichen Federkunst in Südamerika kann sich vornehmlich auf zwei Quellentypen stützen: zum einen auf materielle Belege, also Federarbeiten, und zum anderen auf schriftliche Quellen. Diese beiden Quellenarten wurden in der Forschungspraxis in den verschiedenen Ländern mit sehr unterschiedlicher Intensität und mit verschiedenen Akzentuierungen herangezogen.

Das bislang bekannte kolonialzeitliche Sachgut ist von sehr geringem Umfang und zudem unzureichend dokumentiert. Das in der Forschung benutzte schriftliche Material konnte bisher nur knappe Informationen liefern, die sehr verstreut blieben. Diese Informationen wurden zudem nicht zusammen mit erhaltenen kolonialzeitlichen Objekten präsentiert.<sup>14</sup> Andere Federarbeiten aus vorspanischer Zeit aus Peru, aus der Kolonialzeit aus Mexiko sowie aus modernen Zeiten aus Brasilien wurden mitunter mit den kolonialzeitlichen Objekten einander ergänzend gegenübergestellt, um Analogien abzuleiten oder die Federarbeiten in einen Kontext einzuordnen.<sup>15</sup>

Die tatsächliche Beziehung zwischen den verschiedenen Materialien bzw. die Grundlagen der vorgenommenen Schlussfolgerungen wurden dabei kaum argumentativ erläutert.

### 1. 2. 2 Lokalisierung

Das Wissen über die Verbreitung der Federnutzung in der Kolonialzeit ist gering und nur punktuell.

---

14 Vgl. DENIS, 1875: 34f., 39; PERASSO, 1988: 34; PLÁ, 1992: 11; VARELA TORRECILLA, 1995: 202.

15 Vgl. DENIS, 1875: 33, 42; VARELA TORRECILLA, 1993: 71; VARELA TORRECILLA, 1995: 202; AMEZAGA RAMOS, 2006: 382ff.

Für Peru wurde die Nutzung und Verarbeitung von Federn für die Kolonialzeit an der Zentral- und Nordküste sowie in den Anden und speziell am Titicaca-See (Peru/Bolivien), in Pampahermosa (Z-Montaña, Peru) sowie in der nördlichen Montaña (N-Peru/O-Ecuador) lokalisiert.<sup>16</sup>

Die Lokalisierungen stützen sich auf sehr unterschiedliche Materialien. Die Erwähnungen für die Zentralküste und für das Titicaca-See-Gebiet (DENIS, 1875: 39f.) sind nur schwer zu verifizieren, da DENIS seine Quellen nicht angab. Seine Nennung der Federnutzung am Titicaca-See während der Kolonialzeit bzw. in der Mitte des 19. Jahrhunderts kann allerdings durch die aktuelle Tradition eventuell bestätigt werden (HECKMAN, 2003: 110, 113, 124; GISBERT [et al.], 2003: 79ff.; CALLAÑAUPA ALVAREZ, 2007: 93). Für die Nordküste ist archäologisches Material erhalten, das als kolonialzeitlich interpretiert wurde (ROWE, 1984: 33, 176f., 186).<sup>17</sup> Die Angaben der nördlichen Montaña gehen auf die Sammlung des Zoologen Johann Baptist von Spix und des Botanikers Carl Friedrich Philipp von Martius (1817 - 1820) zurück (ZERRIES, 1980: 142 [N° 345], 151 [N° 334], 153 [N° 554]). Die Angabe von Pampahermosa für drei Federmosaike des *Museo de América* (4, 5 und 6) ist hingegen problematisch, da die Quellenangabe nicht eindeutig ist. Von VARELA TORRECILLA wurde diese Lokalisierung jedoch für diese und auch für andere kolonialzeitliche Federarbeiten übernommen. Ergänzend führte sie allerdings in ihrer Beschreibung auch eine Notiz des Inventarbuches des *Museo de Arqueología Nacional* an. Demzufolge sind drei der von VARELA TORRECILLA vorgestellten Objekte in der Region an den Ufern der Flüsse Napo und Marañón, also in der nördlichen Montaña (N-Peru/O-Ecuador), lokalisiert (VARELA TORRECILLA, 1993: 67f.). Die unterschiedlichen örtlichen Bestimmungen wurden von der Autorin nicht diskutiert, doch gab sie mit ihren Erwähnungen Hinweise auf eine mögliche weitere Verbreitung der Federarbeiten des *Museo de América* sowie eventuell auf Verbindungen mit dem Spix-Martius-Material.

Die Informationen zur kolonialzeitlichen Federkunst in Brasilien beziehen sich auf die Gebiete am Fluss Pará und in San Salvador/Bahia (O-Brasilien), auf weite Gebiete in Nord-

---

16 Die Angabe Anden (AMEZAGA RAMOS, 2006: 391) und Pampahermosa (CABELLO CARRO, 1986: 190; FEEST, 1986 b: 392; CABELLO CARRO, 1988: 62, 65; CABELLO CARRO, 1989: 91, 146; VARELA TORRECILLA, 1995: 202) beziehen sich auf Federmosaike des *Museo de América* (Mosaik 4, 5, 6 und 10), die den Forschungsgegenstand bilden. Die bisherigen Interpretationen werden in diesem Abschnitt zunächst knapp angeführt, um die Vollständigkeit dieses allgemeineren Überblicks zu kolonialzeitlichen Federarbeiten zu gewähren. Im Kapitel zu den Madrider Federmosaiken werden die relevanten Informationen näher besprochen und diskutiert (vgl. Kapitel 1. 4, S. 51ff.).

17 Die Einordnung dieser Objekte in die Zeit nach der europäischen Eroberung oder aber davor wird noch diskutiert (KING, 2012 b: 38). Da ihre Datierung bislang nicht eindeutig möglich ist, werden ROWES Ergebnisse und Überlegungen in der folgenden Darstellung ebenfalls berücksichtigt.

westamazonien (Kolumbien/Venezuela/Brasilien), speziell im Gebiet des Flusses Rio Negro, sowie in Zentralamazonien (Brasilien).

Die Angabe Pará und San Salvador/Bahia geht auf eine Erwähnung von DENIS (1875: 52f., 55f.) zurück. Zumindest die Angabe San Salvador/Bahia wird durch ein erhaltenes und dokumentiertes Objekt untermauert (MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985: 126). Die Lokalisierungen in den Gebieten Nordwestamazonien und Zentralamazonien basieren auf den Informationen der Sammlung von Spix und Martius,<sup>18</sup> die erste Angabe wird zudem von einem alten Inventarvermerk des *Archäologie-Museums* gestützt (MAN Libro, o. J., nach VARELA TORRECILLA, 1993: 100).

Aus dem Guaraní-Gebiet (O-Argentinien/SO-Brasilien/SO-Paraguay) ist in einem kolonialzeitlichen Bericht aus der Region des Flusses Uruguay die Erwähnung von Federarbeiten zu finden (PLÁ, 1992: 11).

Aus Bolivien sind gleichfalls kolonialzeitliche Fertigungen belegt. Sie stammen aus der Mojos-Ebene und aus der Chiquitanía (O-Bolivien). Diese Informationen gründen sich vor allem auf kolonialzeitliche schriftliche Erwähnungen (HOFFMANN, 1979: 59f.; PAREJAS MORENO, 1995: 286f.). Für zwei Federmosaiken im *Museo de América* ist außerdem auch die allgemeiner gehaltene Angabe Alto Perú zu finden (AMEZAGA RAMOS, 2006: 386).<sup>19</sup>

### 1. 2. 3 Datierung und diachrone Betrachtung

Zeitlichen Aspekte in der kolonialzeitlichen Federkunst wurden in den Überlegungen wenig berücksichtigt. In der Forschungsliteratur sind Objekte und Nennungen vom 16. Jahrhundert bis zum 19. Jahrhundert dokumentiert.<sup>20</sup>

- 
- 18 ZERRIES, 1980: 27 [N° 317], 28 [N° 323c - h], 29 [N° 324d], 30 [N° 324e - g, 325d - g, 331b], 31 [N° 331e, 332, 369], 36 [N° 546], 37 [N° 259, 263 - 265, 303a, b], 38 [N° 303c, f, k], 39 [N° 303l, m, 304 - 306], 40 [N° 307 - 309a, b, f, g, i, 310a, d - f, h], 49 [N° 313a - e, g, 319a], 50 [N° 319b, d, e, g, i, 326a, b, d, 367], 51 [N° 676], 52 [N° 266a, b, 281], 53 [N° 284a - c, f], 54 [N° 285a - d, 361], 55 [N° 328a, b, 329a, b], 56 [N° 256 - 258], 57 [N° 272b, 275, 276], 58 [N° 280, 286, 315, 316], 59 [N° 365, 366], 62 [N° 282], 63 [N° 295 - 297, 314], 64 [N° 318, 320 - 322], 89 [N° 340a - d, e, f, i, k, l, 267a, b], 90 [N° 268a - c, 274, 299, 300], 91 [N° 301, 312a, b], 92 [N° 312e, f, 335 - 337, 339b/1], 93 [N° 339b/2, c, d, 362, 363], 96 [N° 283, 269a - c], 97 [N° 270, 273, 294a, b, 342a], 98 [N° 343, 346 - 349], 99 [N° 350 - 353], 100 [N° 358 - 360], 187 [N° 251a, b], 188 [N° 252 - 255, 260], 189 [N° 261, 262, 271, 272a], 190 [N° 287 - 289], 191 [N° 290 - 293, 416, 333], 192 [N° 523], 225 [N° 278, 279, 311a, b], 226 [N° 311c, 330a - c], 227 [N° 302], 259 [N° 378]; MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985: 124; SCHINDLER, 2001: 165.
- 19 AMEZAGA RAMOS nannte Alto Perú als Lokalisierung von Federmosaiken im *Museo de América* (Mosaiken 1 und 2), die zum untersuchten Korpus gehören. Vgl. Kapitel 1. 4. 2 (S. 54) und Anmerkung 43 (S. 54).
- 20 Vgl. DENIS, 1875: 35, 39, 47, 49, 52f., 56; HOFFMANN, 1979: 59f.; ZERRIES, 1980: 27 [N° 317], 28 [N° 323c - h, 324d], 30 [N° 324e - g, 325d - g, 331b], 31 [N° 331e, 332, 369], 36 [N° 546], 37 [N° 259, 263 - 265, 303a, b], 38 [N° 303c, f, k], 39 [N° 303l, m, 304 - 306], 40 [N° 307 - 309a, b, f, g, i, 310a, d - f, h], 49 [N° 313a - e, g, 319a], 50 [N° 319b, d, e, g, i, 326a, b, d, 367], 51 [N° 676], 52 [N° 266a, b, 281], 53 [N° 284a - c, f], 54 [N° 285a - d, 361], 55 [N° 328a, b, 329a, b], 56 [N° 256 - 258], 57 [N° 272b, 275, 276], 58 [N° 280, 286, 315, 316], 59 [N° 365, 366], 62 [N° 282], 63 [N° 295 - 297, 314], 64 [N° 318, 320 - 322], 89 [N° 340a - d, e, f, i, k, l, 267a, b], 90 [N° 268a - c, 274, 299, 300], 91 [N° 301, 312a, b], 92 [N° 312e, f,

Nur für einzelne Regionen wurden historische Momente näher bestimmt; dem Verlust der Tradition kam dabei eine besondere Bedeutung zu.

Für die peruanische Federkunst sind zwei Aspekte beleuchtet worden: zum einen wurde das kolonialzeitliche Material hinsichtlich einer Unterscheidung gegenüber vorspanischen Objekten befragt und zum anderen wurde auf die Beendigung dieser Tradition, auf Verbote der Federnutzung und -verarbeitung sowie auf Zerstörungen von Federarbeiten in der Kolonialzeit hingewiesen. Bei der Untersuchung von Chimú-Federarbeiten (N-Küste, Peru) datierte ROWE einen Wandel bei den benutzten Federn in die Kolonialzeit und belegte damit die weitere Nutzung von Federarbeiten während der Kolonialzeit. Als Ursache für diese Veränderung sah ROWE eine Unterbrechung des traditionellen transandinischen Handels zwischen den Küstenregionen und dem tropischen Amazonien, die sie als Konsequenz aus der Ankunft der Europäer interpretierte (ROWE, 1984: 33, 176f., 186). Die Änderung in der Federnutzung muss allerdings nicht unbedingt in der Kolonialzeit stattgefunden haben, sondern kann auch schon in die Zeit zwischen 1000 und 1500 fallen, denn Donald W. LATHRAP (1963: 202) machte für die Zeit vor den Eroberungen der Europäer politische Spannungen und Auseinandersetzungen in der Montaña (Peru/O-Ecuador) und den Zentralanden aus, wodurch eventuell der Zugang zu Ressourcen, der Austausch von Gütern oder auch das Redistributionssystem der Inka beeinträchtigt oder gar unterbrochen war. Die Datierung des Wandels in der Federwahl blieb Diskussionsthema. Während ROWE (1984: 186), CANDLER (1991: 8) und Ramón MUJICA PINILLA (1993: 52) ihn mit der Eroberung durch die Europäer in Verbindung setzten, datierten ihn GREENE (1991: 17) und KING bereits in die vorspanische Zeit. KING (2012 b: 38) konnte diese These anhand des archäologischen Fundzusammenhangs belegen, doch schloss sie die Nutzung dunkelbraun-weißer Federarbeiten für die Kontaktzeit nicht kategorisch aus. Eine Bestimmung der eroberungsnahen Federobjekte in die Kolonialzeit war somit noch nicht eindeutig möglich.

Hinweise auf ein Ende der Federverarbeitung und -nutzung im Vizekönigreich Peru aufgrund von Verboten fanden bei MUJICA PINILLA (1993: 52) und REID (2005: 40, 288) Erwähnung. Dieser für die Geschichte der Federkunst wichtige Aspekt, ins 16. bis 18. Jahrhundert datiert, wurde jedoch zu oberflächlich analysiert. Die tatsächliche Durchsetzungskraft und lokale

---

335 - 337, 339b/1], 93 [N° 339b/2, c, d, 362, 363], 96 [N° 283, 269a - c], 97 [N° 270, 273, 294a, b, 342a], 98 [N° 343, 346 - 349], 99 [N° 350 - 353], 100 [N° 358 - 360], 142 [N° 345], 151 [N° 334], 153 [N° 554], 187 [N° 251a, b], 188 [N° 252 - 255, 260], 189 [N° 261, 262, 271, 272a], 190 [N° 287 - 289], 191 [N° 290 - 293, 416, 333], 192 [N° 523], 225 [N° 278, 279, 311a, b], 226 [N° 311c, 330a - c], 227 [N° 302], 259 [N° 378]; MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985: 124, 126; CABELLO CARRO, 1986: 190; PLÁ, 1992: 11; VARELA TORRECILLA, 1993: 64ff. [N° 1 - 16], 100f. [N° 51 - 53]; MEDINA BLEDA, 1995: 198 [N° 138]; PAREJAS MORENO, 1995: 286f.; VARELA TORRECILLA, 1995: 202 [N° 141]; SCHINDLER, 2001: 172f.; AMEZAGA RAMOS, 2006: 383, 386, 391.

Begrenzungen der Verbote, ihre Implikationen oder auch die wechselhafte Rezeption der Federarbeiten in der Kolonialzeit wurden von diesen Autoren nicht hinterfragt. Objekte, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Spix und Martius in der nördlichen Montaña (N-Peru/ O-Ecuador) gesammelt wurden, sowie Zeichnungen der Malaspina-Exkursion (1789 - 1794) belegen zudem, dass Federarbeiten auch noch in der späten Kolonialzeit in peruanischen Regionen östlich der Anden benutzt worden sind (vgl. MA: 02212, 02215, 02219; ZERRIES, 1980: 142 [N° 234], 151 [N° 334], 153 [N° 554]). Hier gilt es, offizielle Geheiß- und Verbote mit Informationen aus anderen schriftlichen Quellen, wie Chroniken, Briefen oder *anuas*, jährlichen Rechenschaftsberichten, sowie mit materiellen Belegen abzugleichen, um Anspruch und Wirklichkeit sowie lokale Entwicklungen und damit speziell die eventuell nur partielle Aufgabe bzw. Fortsetzung der Federkunst überprüfen zu können.

In der Erforschung der brasilianischen Federkunst wurde eine solche Ab- und Eingrenzung nicht vorgenommen, umfassen die untersuchten materiellen, schriftlichen und bildlichen Belege der Federkunst doch eine Zeit vom ersten Kontakt, über die Kolonialzeit und die Zeit des Kaiserreichs bis in die Gegenwart. Viele der publizierten Objekte datieren zwar vor allem in das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts und somit in die frühe Zeit des Kaiserreichs, doch ließen sie sich formal auf dokumentierte Federarbeiten der Kolonialzeit zurückführen.<sup>21</sup>

Die für Paraguay und Bolivien belegte (partielle) Aufgabe der Federkunsttradition wurde von Branislava USNIK (1986: 118, 124, 127) thematisiert, doch nicht zeitlich eindeutig bestimmt, somit bleibt offen, ob diese während der Kolonialzeit und insbesondere während der Missionierung durch die Jesuiten oder nach deren Ausweisung 1767, nach der Unabhängigkeit 1811 bzw. 1825 oder aber erst im 20. Jahrhundert erfolgt ist. Für die Mojos-Ebene (O-Bolivien) und den Gran Chaco (N-Argentinien/Paraguay) konnte NORDENSKIÖLD (1924: 103, 165) zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen partiellen Verlust dokumentieren.

Für die Guaraní-Region, im Gebiet der Flüsse Uruguay, Paraná und Paraguay (SO-Paraguay/ NO-Argentinien/SO-Brasilien), lieferten PERASSO (1988: 40) und Josefina PLÁ (PLÁ, 1992: 11f.) anhand schriftlicher Quellen Hinweise auf eine lebendige und anspruchsvolle Feder-

21 Vgl. DENIS, 1875: 46ff., 52f., 55f., 63; ZERRIES, 1980: 27 [N° 317], 28 [N° 323c - h], 29 [N° 324d], 30 [N° 324e - g, 325d - g, 331b], 31 [N° 331e, 332, 369], 36 [N° 546], 37 [N° 259, 263 - 265, 303a, b], 38 [N° 303c, f, k], 39 [N° 303l, m, 304-306,], 40 [N° 307 - 309a, b, f, g, i, 310a, d - f, h], 49 [N° 313a - e, g, 319a], 50 [N° 319b, d, e, g, i, 326a, b, d, 367], 51 [N° 676], 52 [N° 266a, b, 281], 53 [N° 284a - c, f], 54 [N° 285a - d, 361], 55 [N° 328a, b, 329a, b], 56 [N° 256 - 258], 57 [N° 272b, 275, 276], 58 [N° 280, 286, 315, 316], 59 [N° 365, 366], 62 [N° 282], 63 [N° 295 - 297, 314], 64 [N° 318, 320 - 322], 89 [N° 340a - d, e, f, i, k, l, 267a, b], 90 [N° 268a - c, 274, 299, 300], 91 [N° 301, 312a, b], 92 [N° 312e, f, 335 - 337, 339b/1], 93 [N° 339b/2, c, d, 362, 363], 96 [N° 283, 269a - c], 97 [N° 270, 273, 294a, b, 342a], 98 [N° 343, 346 - 349], 99 [N° 350 - 353], 100 [N° 358 - 360], 187 [N° 251a, b], 188 [N° 252 - 255, 260], 189 [N° 261, 262, 271, 272a], 190 [N° 287 - 289], 191 [N° 290 - 293, 416, 333], 192 [N° 523], 225 [N° 278, 279, 311a, b], 226 [N° 311c, 330a - c], 227 [N° 302], 259 [N° 378]; MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985: 124, 126; VARELA TORRECILLA, 1993: 100f. [N° 51 - 53]; SCHINDLER, 2001: 172f.

kunst während der Kolonialzeit in Missionssiedlungen der Jesuiten, die jedoch nicht näher analysiert wurde. Fragen nach neuartigen und transkulturellen Entwicklungen oder auch nach dem geschichtlichen Verlauf wurden dabei nicht gestellt. Interessant ist jedoch PLAs Vermutung, dass sich die Federkunst innerhalb bzw. außerhalb der Jesuitenmissionen unterschiedlich entwickelt hätte.

Wandel und Aufgabe der Tradition wurden nicht allein mit den Veränderungen in Verbindung gesetzt, die auf interkulturellen Kontakt zurückzuführen sind, ökologische Ursachen wurden für Erklärungen gleichfalls berücksichtigt (ESCOBAR, 1993: 131).

Die Untersuchung von Verlust, Fortsetzung und Anverwandlung muss für die verschiedenen Regionen zunächst innerhalb von Fallstudien unter Berücksichtigung des spezifischen Kontextes erfolgen, vorschnelle Verallgemeinerungen bringen hier keinen Erkenntnisgewinn.

#### 1. 2. 4 Objekttypen

Für das Vizekönigreich Peru lassen sich formal zwei Typen unterscheiden. Zu der einen Gruppe, deren Benutzung dokumentiert ist, gehören traditionelle Formen, wie Kopfschmuck und Federkleidung.<sup>22</sup> Die andere Gruppe besteht aus Fertigungen, die formal und ikonografisch auf einen Kontakt zwischen Indigenen und Europäern verweisen. Sakrale Bilder, Wandteppiche, Antependien (Verkleidungen der Träger der Altarplatte), Pferdeschmuck, Schilde, Hüte, Federbüsche und Fächer wurden präsentiert bzw. erwähnt.<sup>23</sup>

Für Brasilien ist das dokumentierte Repertoire ähnlich vielseitig; es umfasst Hängematten, Federblumenarrangements, Girlanden, Federbüsche sowie Kopfschmuck, Kostüme und Hüte.

22 DENIS, 1875: 39f., 46ff.; FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1980: 6; ZERRIES, 1980: 27 [N° 317], 28 [N° 323c - h], 29 [N° 324d], 30 [N° 324e - g, 325d - g, 331b], 31 [N° 331e, 332, 369], 36 [N° 546], 37 [N° 259, 263 - 265, 303a, b], 38 [N° 303c, f, k], 39 [N° 303l, m, 304 - 306], 40 [N° 307 - 309a, b, f, g, i, 310a, d - f, h], 49 [N° 313a - e, g, 319a], 50 [N° 319b, d, e, g, i, 326a, b, d, 367], 51 [N° 676], 52 [N° 266a, b, 281], 53 [N° 284 a - c, f], 54 [N° 285a - d, 361, 55 [N° 328a, b, 329a, b], 56 [N° 256 - 258], 57 [N° 272b, 275, 276], 58 [N° 280, 286, 315], 59 [N° 365, 366], 62 [N° 282], 63 [N° 295 - 297, 314], 64 [N° 318, 302 - 322], 89 [N° 340a - d, e, f, i, k, l, 267a, b], 90 [N° 268a - c, 274, 299, 300], 91 [N° 301, 312a, b], 92 [N° 312e, f, 335 - 337, 339b/1], 93 [N° 339b/2, c, d], 96 [N° 283, 269a - c], 97 [N° 270, 273, 294a, b, 342a], 98 [N° 343, 346 - 349], 99 [N° 350 - 353], 100 [N° 358 - 360], 142 [N° 345], 151 [N° 334], 153 [N° 554], 187 [N° 251a, b], 188 [N° 252 - 255, 260], 189 [N° 261, 262, 271, 272a], 190 [N° 287 - 289], 191 [N° 290 - 293, 416, 333], 192 [N° 523], 225 [N° 278, 279, 311a, b], 226 [N° 311c, 330a - c], 227 [N° 302]; ROWE, 1984: 16, 33, 177, 186; REID, 2005: 288; KING, 2012 a: 172 [N° 44].

23 CABELLO CARRO, 1986: 190; FEEST, 1986 b: 391ff. [N° 4131 - 4136]; VARELA TORRECILLA, 1993: 64ff. [N° 1 - 16]; MEDINA BLEDA, 1995: 198 [N° 138]; VARELA TORRECILLA, 1995: 202 [N° 141]; AMEZAGA RAMOS, 2006: 383, 391; KING, 2012 a: 180f. [N° 49].

Darunter befinden sich sechs, eventuell sieben Fertigungen, die zu den zu untersuchenden Federmosaiken im *Museo de América* gehören. Es handelt sich um die als Wandbehänge, Antependien (?) und Pferdeschmuck identifizierten Stücke (Mosaik 1, 2, 3 (?), 4, 5, 6 und 10).

Von diesen sind Hängematten, Federblumen, Kostüme und Hüte materiell belegt und publiziert.<sup>24</sup>

Die vergleichsweise geringe Beachtung transkultureller Federarbeiten in der Forschung ist für Brasilien augenfällig, ist doch dieses Charakteristikum allein von europäischer Seite besprochen worden (vgl. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985: 124, 126; MONA BISMARCK FOUNDATION, 2001: 164, 168ff., 174f., 178ff.; SCHINDLER, 2001: 165ff.); in brasilianischen Präsentationen sucht man solche Fertigungen und ihre Analysen bislang vergebens (vgl. FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1980; DORTA/CURY, 2000).

Das dokumentierte Spektrum kolonialzeitlicher Federkunst aus den Gebieten des heutigen Paraguay, O-Argentinien/SO-Brasilien und Bolivien ist deutlich eingeschränkter. Zu den genannten Objekten zählen zum einen sakrale Bilder und zum anderen Behänge und Stickerien (HOFFMANN, 1979: 59f.; PLÁ, 1992: 11; PAREJAS MORENO, 1995: 286f.); materielle Belege sind bisher jedoch nicht bekannt.

Zu den religiösen Bildern, die DENIS (1875: 34f.), PLÁ (1992: 11), VARELA TORRECILLA (1995: 202) und AMEZAGA RAMOS (2006: 383) für Peru bzw. O-Argentinien/SO-Brasilien erwähnten, gilt es allerdings Folgendes zu beachten. Kolonialzeitliche Federarbeiten mit sakraler Ikonografie sind aus dem Vizekönigreich Neu-Spanien bekannt und umfassend erforscht.<sup>25</sup> Aus Südamerika gibt es bislang keine Belege. Es könnte sich hier um Importe handeln, die wegen ihrer Seltenheit kaum dokumentiert sind. Eine Verwechslung bzw. Vermischung oder Analogisierung mit neu-spanischem Material scheint ebenfalls möglich.

Die Beleggrundlage für PLÁs Ausführungen ist als einzige leicht zu rekonstruieren. Die Autorin stützte sich bei ihrer Argumentation auf eine Äußerung des Reisenden John Constance DAVIE, doch gab sie diese Informationen nicht korrekt wieder. Dieser berichtete nicht von einem Bild aus Federn, sondern vielmehr von einem Bilderrahmen, der mit Federn flächendeckend verziert war (DAVIE, 1796 - 1798/1805: 146). Mit diesem Bericht lieferte er dennoch einen seltenen Beleg für aufwendig gestaltete transkulturelle Federarbeiten.

---

24 DENIS, 1875: 52f., 55f.; ZERRIES, 1980: 93 [N° 362, N° 363], 259 [N° 378]; MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985: 124, 126; VARELA TORRECILLA, 1993: 100f. [N° 51 - 53]; SCHINDLER, 2001: 172f.

25 Vgl. CASTELLÓ YTURBIDE, 1993; ESTRADA DE GERLERO, 1994; RUSSO, 1998; COLINART [et al.]; 2002; RUSSO, 2002; MUÑOZ, 2006; *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2006.

### 1. 2. 5 Material und Techniken

Informationen zu verwendeten Materialien und angewandten Techniken sind in Darstellungen zur kolonialzeitlichen Federkunst vergleichsweise selten; sie beschränken sich auf Gebiete im heutigen Peru und Brasilien.

Für Peru hat ROWE dieses Themenfeld innerhalb ihrer Objektanalyse bearbeitet. Aus ihren untersuchten Federtextilien der Chimú (Nordküste, Peru) zog sie das Fazit, dass nach der Eroberung der Europäer die traditionelle Technik fortgesetzt wurde, während in der Wahl der Federn ein Wandel erfolgte. Die zuvor bevorzugten farbenfrohen Federn tropischer Vögel wurden vor allem durch weiße und dunkelbraune Federn der lokalen Vögel, besonders der Küstenvögel, ersetzt (ROWE, 1984: 33, 176f., 186). ROWEs Datierung des Wandels in die Kolonialzeit wurde bereits diskutiert. Darüber hinaus verweist dieser Wechsel aber auch darauf, dass nicht nur ästhetische und symbolische Aspekte für die Nutzung von bestimmten Federn von Belang waren, sondern dass auch der Zugang zu Ressourcen die Wahl der benutzten Federn bestimmte.<sup>26</sup>

Untersuchungen des amazonischen Materials hinsichtlich der angewandten Technik sind umfassender. Bereits DENIS' Darstellung ist für diese Fragestellung sehr interessant, zeigt sie doch die gedanklich enge Verknüpfung in der Erforschung der südamerikanischen Federkunst mit den mexikanischen/neu-spanischen Fertigungen und ihrer Erforschung. So bezeichnete er die angewandte Technik der von ihm vorgestellten Hängematten als mexikanisch (DENIS, 1875: 52), ohne sie jedoch näher zu erläutern. VARELA TORRECILLA griff den Terminus Mosaik auf und beschrieb es als Technik, die vor allem vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts populär gewesen wäre. Anhand des von ihr präsentierten Materials (Federhüte, Pferdeschmuck<sup>27</sup>, Federbüsche und Hängematten) definierte sie das Verbreitungsgebiet der Mosaiktechnik: Region des Huallaga-Flusses (Z-Montaña, Peru) bis zum Oberlauf des Río Negro (NW-Amazonien, Brasilien). Darüber hinaus verwies die Autorin auf die verbreitete Nutzung von Federmosaiken auch bei modernen amazonischen Gruppen, wie den Urubu-Ka'apor und Tapirapé (O-Brasilien bzw. SO-Amazonien, Brasilien) (VARELA TORRECILLA, 1993: 71). Sie versuchte, einen großen Bogen der Mosaiktradition in Südamerika zu spannen, doch berücksichtigte sie technische, formale und ikonografische Besonderheiten dabei nicht.

---

26 AMEZAGA RAMOS (2006) widmete sich gleichfalls der materiellen und technischen Untersuchung von drei Mosaiken im *Museo de América* (Mosaik 1, 2 und 10).

27 Bei dem Pferdeschmuck handelt es sich um die Mosaik 4, 5 und 6 im *Museo de América*.

### 1. 2. 6 Gestaltung und Ikonografie

Zur Gestaltung kolonialzeitlicher Fertigungen sind kaum Analysen zu finden. Sie beziehen sich wiederum nur auf Peru und Brasilien. Bei den Nennungen traditioneller Federarbeiten wurden allenfalls die Federn und ihre Farben berücksichtigt (DENIS, 1875: 39; ROWE, 1984: 176).

Darstellungen zur Ikonografie transkultureller Objekte fielen trotz des dokumentierten vielfältigen Repertoires sehr gering aus. Sie beschränkten sich zum großen Teil auf die reine Beschreibung. Nur in zwei Abhandlungen sind Analysen der Gestaltungen zu finden. Eine Untersuchung der Ikonografie nahm AMEZAGA RAMOS für zwei der von ihr untersuchten kolonialzeitlichen Federmosaiken im *Museo de América* vor.

Die andere Betrachtung konzentrierte sich auf die Gestaltung kolonialzeitlicher Federkostüme aus Brasilien. In seinen Ausführungen erkannte Helmut SCHINDLER (2001: 172f.) große farbliche und kompositorische Unterschiede zu den traditionellen Fertigungen. Offenbar europäisches Vergleichsmaterial vor Augen, charakterisierte er diese Federkostüme als dem Rokoko zugehörig.

### 1. 2. 7 Kontextuelle Einordnung

Die kulturelle Zuordnung kolonialzeitlicher Federobjekte wurde häufig vernachlässigt. Bewertungen und Interpretationen dieser Stücke sind ohne Kontext kaum möglich. Für die traditionellen Formen von Kopfschmuck und Federkleidung sind in der Literatur (mitunter widersprüchliche) Informationen über verschiedene ethnische Gruppen enthalten.

Nach schriftlichen Quellen nannte DENIS Federkopfschmuck sowohl für die aymarasprechende Bevölkerung am Titicaca-See (andines Hochland, Bolivien/Peru) als auch für „Inka-Tänzer“ (DENIS, 1875: 39). Ersterer Befund lässt sich durch moderne Informationen stützen und anhand von Feldforschungen näher erläutern (HECKMAN, 2003: 110, 113, 124; GISBERT [et al.], 2003: 79ff.; CALLAÑAUPA ALVAREZ, 2007: 93): Für die „Inka-Tänzer“ ist die Interpretation jedoch schwieriger, da DENIS' Nennung nur sehr knapp ist; wichtige Details zu der berichteten Situation sowie seine Quellen teilte DENIS nicht mit. Das von ROWE untersuchte Material, das sie als kolonialzeitlich interpretierte, ist archäologisch. Aufgrund der angewandten Techniken, der Ikonografie sowie des Fundzusammenhangs konnte sie diese Objekte eindeutig den Chimú (N-Küste, Peru) zusprechen (ROWE, 1984: 151, 186).

Bei Erwähnungen transkultureller Federobjekte ist eine kulturelle Bestimmung nur sehr selten vermerkt; zudem erweist sich die Rekonstruktion kultureller Zusammenhänge als äußerst

schwierig, da die Dokumentation oft sehr lückenhaft ist. Die zwei von Spix und Martius gesammelten Federzylinderhüte sprachen sie den Passé (NW-Amazonien, Brasilien) zu (ZERRIES, 1980: 85 [Tafel 37a, b], 93 [N° 362, N° 363]).

Anhand der von VARELA TORRECILLA beobachteten gestalterischen Gemeinsamkeiten mit diesen Hüten ordnete sie die Hängematten des *Museo de América* gleichfalls den Passé (NW-Amazonien, Brasilien) zu. Zugleich verwies die Autorin aber auch auf ähnliche Hängematten, deren Hersteller als Tucano (NW-Amazonien, Brasilien) angegeben wurden (VARELA TORRECILLA, 1993: 100 [N° 51]). Diese unterschiedlichen Auskünfte wurden von der Autorin nicht kommentiert. ZERRIES (1980: 259 [N° 378]) präsentierte außerdem eine Hängematte, die den Tecuna (NW-Amazonien, Peru/Kolumbien/Brasilien) zugesprochen wurde. Für die kulturelle Zuordnung der erhaltenen Hängematten wäre eine komparatistische Analyse aller dieser Belege von großem Wert.

María Paz CABELLO CARROS (1988: 65, 1989: 91, 146) Rekonstruktion folgend, identifizierte VARELA TORRECILLA außerdem Hüte, Hutschmuck und Pferdeschmuck im *Museo de América* als Cholón (Z-Montaña, Peru) (VARELA TORRECILLA, 1993: 64ff. [N° 1 - 15]). Ihre Angaben gilt es jedoch zu überprüfen: zum einen ist CABELLO CARROS Bestimmung selbst nicht eindeutig und zum anderen weisen die Objekte materielle, formale und technische Unterschiede auf, sodass nicht zweifelsfrei auf einen Hersteller oder eine ethnische Gruppe zu schließen ist, zumal VARELA TORRECILLA für drei Federhüte, die als Cholón identifiziert sind, auch eine technische Nähe zu Federarbeiten der Jíbaro (N-Montaña, Peru/O-Ecuador) erkannte (VARELA TORRECILLA, 1993: 67f. [N° 8 - 10]).

Kulturelle Zuordnungen sind schwierig. Selbst wenn zu den gesammelten Stücken erklärende Angaben vorhanden sind, ist aus ihnen nicht eindeutig abzuleiten, worauf sich diese Informationen beziehen: auf die Hersteller und/oder die Benutzer und/oder die Vermittler der Federarbeiten.

Neben diesen Versuchen, kolonialzeitliche Stücke bestimmten lokalen indigenen Traditionen zuzuordnen, wurde gerade für die Kolonialepoche die Herstellung von Federarbeiten in einem kirchlichen, zumeist missionarischen Kontext eingeordnet. CABELLO CARRO (1989: 146) ordnete die von ihr untersuchten Federmosaike des *Museo de América* franziskanischen Missionssiedlungen zu, doch ist diese Interpretation bislang nicht eindeutig belegbar. Im Unterschied dazu nutzte AMEZAGA RAMOS (2006: 386) für ihre Deutungen als Analogie die Entwicklung der neu-spanischen Tradition. Sie identifizierte die Herstellung der von ihr restaurierten Mosaike im *Museo de América* als indigene Arbeit und verortete ihre Herstellung in priesterlichen Einrichtungen. Ihre Angabe hat sie jedoch nicht näher bestimmt und

auch nicht belegt. Ein solcher Kontext wurde allerdings für Bolivien und dem Guaraní-Gebiet (O-Argentinien/SO-Paraguay/SO-Brasilien) anhand schriftlicher Überlieferungen bestätigt und mit den Jesuitenmissionen konkretisiert (HOFFMANN, 1979: 59f.; PLÁ, 1992: 11; PAREJAS MORENO, 1995: 286f.). Die Hinweise auf jesuitische Missionen können aufgrund des überregionalen Wirkungsfeldes der Jesuiten für Untersuchungen in anderen Regionen von großem Interesse sein.

Weitere und zudem abweichende Angaben sind allein für die brasilianische Federkunst bei DENIS zu finden. Er nannte als Hersteller Frauen, ohne weitere ethnische oder soziale Spezifizierungen, sowie Ursulinen aus dem Konvent in Bahia (DENIS, 1875: 52f., 55f.).

### 1. 2. 8 Rezeption

Für die Untersuchung der Geschichte von Federarbeiten unter dem Eindruck des interkulturellen Kontakts ist die Wahrnehmung solcher Fertigkeiten von großem Interesse. In diesen Bereich der Rezeption gehören die Aspekte der Wirkung und Bedeutung. Eine Vielzahl der Autoren verwies allgemein auf die große Bewunderung der Europäer für diese Arbeiten, denen sie in weiten Teilen Amerikas begegneten; dies spiegelte sich in den Chroniken, Briefen sowie auch in den europäischen Sammlungen wider.<sup>28</sup> Die Wahrnehmung der Federarbeiten war jedoch hochgradig ambivalent und blieb es bis in die späte Kolonialzeit. Zwei Spannungsfelder werden in der Literatur ersichtlich. Da sind zum einen der religiöse und zum anderen der sozio-politische Aspekt, beide komplex und miteinander verwoben.

Zunächst zur religiösen Dimension: DENIS berichtete aus Peru/Bolivien von missionierten Gruppen, die weiterhin ihren Federschmuck insbesondere bei Festen trugen. Als Beispiel führte er religiöse Feste, wie Patronatsfeste, am Titicaca-See an. Die Federn hätten dem Autor zufolge aber in diesem christlichen Rahmen keine symbolische Bedeutung mehr gehabt (DENIS, 1875: 38ff.). Von der Benutzung von Federkopfschmuck im andinen Hochland und insbesondere am Titicaca-See innerhalb von religiösen Festen liegt auch modernes Material vor (HECKMAN, 2003: 110, 113, 124; GISBERT [et al.], 2003: 79ff.; CALLAÑAUPA ALVAREZ, 2007: 93). Die Bedeutung des Federschmucks wurde in diesen Arbeiten allerdings nicht erläutert. Es wäre somit aber möglich, mit ethnografischen Feldstudien DENIS' Nennung näher zu bewerten.

---

28 DENIS, 1875: 15; YACOVLEFF, 1933: 137; NORDENSKJÖLD. 1911/2003: 199; HARTMANN, 1977: o. S.; ANTON, 1984: 190; PLÁ, 1992: 11; BLOCK, 1994: 25, 95; VARELA TORRECILLA, 1995: 202; ESCOBAR OLMEDO, 1997: 169; AMEZAGA RAMOS, 2006: 382, 386.

Jüngere Arbeiten zur peruanischen und zur paraguayischen Federkunst zeichneten indes vielmehr eine angespannte Situation in der Rezeption von Federarbeiten während der Kolonialzeit nach. REID unterstrich, dass Federarbeiten aufgrund ihrer magischen Verbindungen zu jenen Objekten gehörten, die den Zerstörungen der *extirpación*, der Verfolgung nichtchristlichen Glaubens und Verhaltens sowie der Zerstörung ritueller Objekte, zum Opfer fielen. Wie auch MUJICA PINILLA verwies er auf bischöfliche Verbote, mit denen die Nutzung von Federschmuck bei öffentlichen Veranstaltungen untersagt wurde (MUJICA PINILLA, 1993: 52; REID, 2005: 40). Dessen ungeachtet wurden Federarbeiten in Gebieten des heutigen Bolivien und Paraguay als Ausgestaltungen von Missionssiedlungen der Jesuiten dokumentiert (HOFFMANN, 1979: 50f.; PERASSO, 1988: 40, PLÁ, 1992: 11f.; GUTIÉRREZ VIÑUALES, 1995: 339f.; PAREJAS MORENO, 1995: 286f.).

Eine ähnliche symbolische, mythische, magische bzw. zeremonielle Bedeutung vermutete AMEZAGA RAMOS (2006: 383, 386, 391) für die drei von ihr restaurierten peruanischen Wandbehänge im *Museo de América*, doch basierten ihre Deutungen nicht auf einer eingehenden Analyse der Stücke. Weiterführende Fragen zur tatsächlichen Benutzung und Funktion dieser Stücke und damit auch zur Wirkung und Bedeutung stellte sie nicht.

Die sozio-politische Bedeutung von Federarbeiten und speziell von Kopf- und Körperschmuck kann auf zwei Weisen interpretiert werden: als Zeichen der Autoidentifikation oder als Zeichen der Fremdzuweisung.

Über die Benutzung und Bedeutung der Federarbeiten der Chimú (N-Küste, Peru) konnte ROWE (1984: 183) aus dem archäologischen Material zwar nur wenig schließen, doch identifizierte sie die Federkleidung als sozialen Marker. Mit einem Verweis auf reiche Bestattungsbeigaben, die zusammen mit weiß-dunkelbraunen Federarbeiten geborgen wurden, schloss die Autorin auf einen herausgehobenen sozialen Status der Träger von Federarbeiten. Betrachtet man außerdem den von ROWE (1984: 33) konstatierten Wechsel in der Federwahl, scheint es, dass bei der Herstellung von Kleidung und Kopfputz bei den Chimú das Material Feder den Wert und die Bedeutung bestimmte und weniger deren Farben, Strukturen oder der spezielle Vogel.

Für die sozio-politische Ebene wurde gleichfalls ein spannungsreiches Verhältnis gegenüber Federarbeiten dokumentiert, dessen Dimensionen in der Literatur jedoch nicht umfassend erläutert wurden. DENIS' (1875: 39f.) Erwähnung kann beispielsweise vielschichtig interpretiert werden. Als Ereignis, bei dem Federkopfschmuck benutzt wurde, nannte er die Inthronisation des Vizekönigs Theodor de Croix (1784) in Lima. Bei dieser Feierlichkeit wurde ein „Inka-Tanz“ aufgeführt, bei dem die Tänzer einen roten Kopfschmuck trugen. DENIS

interpretierte den Schmuck zwar nicht, doch lässt sich aus seinen Äußerungen der Schmuck als Insigne der Inka-Elite deuten. Und auch REID dokumentierte trotz der Warnungen von kirchlichen Seiten das Tragen von Federschmuck bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und wertete es als Zeichen von Loyalität gegenüber den neuen Herrschern. Nach der *Gran Rebelión* (1780 - 1782) wurden Federarbeiten jedoch als indigene Symbolik misstrauisch betrachtet und schließlich verboten (REID, 2005: 288). Hierbei wird ein interessantes und sehr ausdrucksstarkes Spannungsfeld des Kulturkontakts anhand kolonialzeitlichen Federschmucks ersichtlich. Folgendes muss nämlich beachtet werden. Nach der *Gran Rebelión* 1780 - 1782, mit dem Ausgangspunkt in der Cuzco-Region, wurden die Verwendung indigener Motive und die Herstellung und Benutzung indigener Objekte, insbesondere Insignien, verboten (GUTIÉRREZ, 1995: 344; REID, 2005: 288). Die Inthronisation fand indes erst danach, im Jahre 1784 statt. Außerdem wurde dieses Fest in Lima, der Hauptstadt des Vizekönigreichs, begangen und nicht in Cuzco, ehemaliges Zentrum sowohl der Inka als auch der Erhebung von 1780 - 1782. Vor diesem historischen Hintergrund scheinen mehrere Deutungen dieser Erwähnungen möglich. Zum Ersten könnte der berichtete Federschmuck hier eher als Kostüm und seine Benutzung als politisches Instrument der Kolonialregierung denn als kulturelles Ausdruckselement der Indigenen und speziell eventuell von Inka-Nachfahren gewertet werden. Zum Zweiten kann es sich aber auch um ein Zugeständnis seitens der Kolonialregierung an die indigene Elite Perus bzw. ihre Prätendenten als Zeichen ihrer hervorgehobenen Position innerhalb der indigenen Bevölkerung handeln. Und zum Dritten ist auch eine Deutung des Federschmucks als markante Unterscheidung zur europäischen und kreolischen Bevölkerung und damit als Kennzeichnung der Unterordnung unter die neuen kolonialen Machtstrukturen denkbar. Es fehlen hierzu noch umfassende Untersuchungen, um über die Benutzung von traditionellem Federschmuck und seine Bedeutungen in der Kolonialzeit Aussagen treffen zu können.

Gebrauch und Bedeutung kolonialzeitlicher Fertigungen interkultureller Prägung, wie Bilder, Antependien, Wandbehänge, Hüte, Hängematten, Kostüme, thematisierten DENIS, VARELA TORRECILLA, SCHINDLER und AMEZAGA RAMOS. Die Autoren interpretierten diese Objekte als Teil der kolonialzeitlichen materiellen Kultur mit Prestigestatus, deren Gebrauch restriktiv war.<sup>29</sup>

Trotz der oft nur punktuellen Behandlung geben die bisherigen Erkenntnisse mannigfache Formen sowie Entwicklungsszenarien der Federkunst in der Kolonialzeit wieder. Diese

---

29 DENIS, 1875: 52; VARELA TORRECILLA, 1993: 67, 70; VARELA TORRECILLA, 1995: 202; SCHINDLER, 2001: 173.

Federkunst entwickelte sich in einem Spannungsfeld zwischen vollständiger Aufgabe, Fortsetzung der indigenen Traditionen und deren Anverwandlungen in einem neuen kulturellen Bezugsrahmen sowie Übernahme als Teil der Kultur der Europäer und Kreolen in den Kolonien. Die Hinweise auf den transkulturellen Charakter solcher Federarbeiten beschränkten sich jedoch häufig auf die Bestimmung der angewandten Techniken als indigen und auf den europäischen Einfluss auf Form und Gestaltung, nur punktuell sind das interagierende kreative Moment, die Kontinuität, Anverwandlungen, Neuschöpfungen, Umnutzungen oder (partielle) Aufgabe berücksichtigt worden, ohne dabei jedoch auf die historischen Bedingungen, zum Beispiel die spezifischen interkulturellen Beziehungen, die den Hintergrund bildeten, tatsächlich einzugehen oder der vielschichtigen Implikationen dieses Vorgangs gerecht zu werden.

Innerhalb von Abhandlungen zu Kulturkontakt und Kulturwandel im kolonialzeitlichen Südamerika sind Federarbeiten bislang nicht betrachtet worden. Diese Arbeiten konzentrierten sich vornehmlich auf Zentren des Vizekönigreichs Peru und beleuchteten aus der kunsthistorischen Perspektive heraus vielmehr die spezifischen Ausprägungen in Malerei und Architektur, bei Textilien sowie in der Silber- und Holzverarbeitung.<sup>30</sup>

In kulturwissenschaftlichen Forschungen zum kolonialzeitlichen Amerika kam der Behandlung des Kulturtransfers speziell in den Jesuiten-Missionen besondere Aufmerksamkeit zu, in deren Rahmen ein allumfassender Kulturwandel konstatiert wurde. Analysen der Beziehungen zwischen Jesuiten und Indigenen sowie der Kunst und des Lebens in den Missions-siedlungen sind vielfältig. Die untersuchten künstlerischen Ausdrucksformen beschränkten sich ebenfalls auf die oben genannten, ergänzt durch Untersuchungen zur Musik, zum Tanz und Theater;<sup>31</sup> Federnutzung und -verarbeitung wurden dabei ebenso wenig bzw. kaum thematisiert.

---

30 BUSCHIAZZO, 1966; MARCO DORTA, 1966; MUTHMANN, 1977; GUTIÉRREZ, 1995; SPITTA, 1995; FANE, 1996; GUTIÉRREZ, 1997; FLORES OCHOA, 1998; CAJASUR, 1999; GISBERT, 1999; MUJICA PINILLA [et al.], 2002/2003; LÓPEZ GUZMÁN, 2004; PHIPPS [et al.], 2004; VOLLET, 2004; MESA/GISBERT, 2005; MUJICA 2006.

31 ALBÓ, 1966; BUSCHIAZZO, 1972; REINHARD, 1976; HOFFMANN, 1979; MARZAL, 1992/1994; ARDITO VEGA, 1993; BLOCK, 1994; QUEREJAZU, 1995; CAHILL, 2000; ALCALÁ, 2002; BAPTISTA GUMUCIO, 2003; HAUSBERGER, 2004; MUJICA PINILLA, 2004; PLÁ, 2006; BOLLINI, 2007; DIEZ GÁLVEZ, 2008; MATIENZO CASTILLO, 2009.

### 1. 3 Die Federmosaike in Madrider Sammlungen vom 17. bis zum 21. Jahrhundert

Ausführliche objektgeschichtliche Betrachtungen können Tendenzen, Schwierigkeiten und Lücken eines museologischen Zugriffs verdeutlichen. Insbesondere mit der Fokussierung auf bestimmte Stücke und mit einer diachronen Nachzeichnung anhand vielfältigen Quellenmaterials werden spezifische Interessen, aber auch Möglichkeiten über einen größeren Zeitraum in diesem Bereich erkennbar. Im Falle der untersuchten Madrider Federmosaike ist eine solche Darstellung sehr aufschlussreich. Sie vermittelt die Rahmenbedingungen der frühen Sammlungen in Madrid und die Entwicklungen hin zu wissenschaftlichen und systematischen Erforschungen.

Der kurze Abriss der Objektgeschichte verdeutlicht eine sehr enge Beziehung der bisherigen Behandlungen dieser Stücke zueinander. Vorgenommene Interpretationen, Ab- und Herleitungen sowie Schlussfolgerungen können so verständlich dargestellt und Unstimmigkeiten aufgedeckt und diskutiert werden.

#### 1. 3. 1 Erste amerikanische Federobjekte in Europa

Mit der Ankunft europäischer Eroberer auf den karibischen Inseln und auf dem mittelamerikanischen Festland und insbesondere in México-Tenochtitlan erreichten erste Nachrichten über Federarbeiten und auch erste Federobjekte als Trophäen oder als fremdartige und exotische Fertigungen Europa. Ein besonderes Interesse weckte dabei die Federverarbeitung der Azteken; bereits 1522 sandte Hernán Cortés Federobjekte an den spanischen Hof, darunter Schilde und Kopfschmuck.

Aus Südamerika gelangten gleichfalls mit den ersten Entdeckungen Informationen über Federschmuck sowie erste Exemplare – Umhänge der Tupinambá und Kopfputz der Mundurukú (Brasilien) – nach Portugal. Von den spanischen und portugiesischen Königen wurden sie mitunter weiterverschenkt und in königlichen und adligen Kunstkammern, in Kabinetten oder auch in kirchlichen Einrichtungen aufbewahrt. Wegen ihres exotischen Materials und ihres prächtigen Farbenspiels erregten diese Federobjekte großes Interesse.<sup>32</sup>

---

32 FERNÁNDEZ VEGA, 1965: 62; FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1980: 6; FEEST, 1986 a: 41; CABELLO CARRO, 1989: 24; PLÁ, 1992: Bd. II, 11; HUSSAK VON VELTHEM, 1995: 107; MARTÍNEZ DE ALEGRÍA BILBAO, 2002: 15f.

### 1. 3. 2 Die Vorgänger des *Museo de América*. Federarbeiten in Madrider Sammlungen

Im Zuge der frühen Sendungen amerikanischer Objekte nach Spanien und speziell nach Madrid begann die Entwicklung institutionalisierter Sammlungen. Während am Ende des 16. Jahrhunderts und im 17. Jahrhundert zwar über die Einrichtung einer Sammlung mit amerikanischen Materialien im königlichen Palast nachgedacht wurde, verblieben die amerikanischen Fertigungen zunächst in verschiedenen Palästen und in der Königlichen Bibliothek (CABELLO CARRO, 1993: 11). Sammlungen entstanden nicht linear-akkumulativ; mitunter wurden sie auf andere Sammlungen aufgeteilt, aufgrund ihres schlechten Zustands oder wegen Desinteresses aufgelöst, wegen Geldmangels versteigert oder durch Brände teilweise zerstört. So konstatierte Christian F. FEEST (1986: 42f.), dass im 17. Jahrhundert tatsächlich nur wenige amerikanische Objekte zu den spanischen Sammlungen gehörten.

Erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts kam es auf Initiative des Seefahrers Antonio de Ulloa 1752/1753 zur Gründung des *Gabinete de Historia Natural* (Naturhistorisches Kabinett). Allerdings bestand es nur bis 1755. Welche Objekte zu dieser Sammlung gehörten, ist nicht belegt (CABELLO CARRO, 1993: 11). Knapp zehn Jahre später, im Jahre 1766, wurde für den Prinzen von Asturien ein neues Kabinett mit Objekten des ersten *Gabinete de Historia Natural* gegründet. Ob diese neue Sammlung jener des Ulloa-Kabinetts entsprach, ist nicht gewiss, denn aus dem 18. Jahrhundert sind keine Inventarlisten erhalten (CABELLO CARRO, 1989: 29).

Aus diesen beiden naturgeschichtlichen Kabinetten sowie aus Privatsammlungen, zum Beispiel von Pedro Franco DÁVILA, ging das *Real Gabinete de Historia Natural* (Königliches Naturgeschichtliches Kabinett) hervor, das Karl III. 1771 gründete (CABELLO CARRO, 1989: 30f.). Durch Objekte, die auf königlichen Befehl während verschiedener Expeditionen oder auch durch Schenkungen zusammengetragen wurden, vergrößerte sich am Ende des 18. Jahrhunderts die Sammlung (CABELLO CARRO, 1989: 89ff.). Als Beispiel sei die Botanische Expedition nach Peru und Chile (1777 - 1788) genannt, an der die beiden spanischen Botaniker Hipólito Ruiz und José Pavón sowie der französische Botaniker Joseph Dombey, letzterer nur bis 1784, teilnahmen. Mit dieser gelangten weitere Federobjekte nach Madrid, darunter Federhüte aus Chile und Federhutschmuck der Pehueche (Pampa<sup>33</sup>, Argentinien) (CABELLO CARRO, 1989: 152) sowie archäologisches Material („plumaje“) (CABELLO

33 Im Anhang sind zwei Karten zu finden, welche die Lokalisierungen des Vergleichsmaterials und der Informationen aus den schriftlichen Quellen und der Dokumentation erleichtern. Die erste Karte zeigt natur- und kulturräumliche Gebiete, die zweite die Unterteilung der spanischen Besitztümer in Südamerika im 18. Jahrhundert sowie in der Untersuchung erwähnte Städte.

CARRO, 1989: 140). Mit der Sammlung Ruiz/Pavón kamen außerdem Objekte nach Spanien, die auf königliches Geheiß in vielen Regionen der Kolonien zusammengetragen worden waren (CABELLO CARRO, 1989: 91, 156).<sup>34</sup> Die eindeutige Trennung der verschiedenen Sammlungen ist bis heute schwierig.

Im Mittelpunkt des Sammelinteresses für das *Königliche Kabinett* standen CABELLO CARRO (1993: 13) zufolge insbesondere Objekte der Indigenen sowohl aus der vorspanischen Zeit als auch aus der Kontaktzeit. Dazu gehörten auch einige Stücke, die eher als Kuriositäten Eingang in die Sammlung des Kabinetts fanden.

### 1. 3. 3 Inventarisierung und Präsentation der Federmosaike

Der älteste erhaltene und zudem gedruckte Katalog, der für die Betrachtung der Federmosaike von Interesse ist, stammt aus dem Jahre 1767 und führt die bereits erwähnte Sammlung DÁVILAS auf, bevor diese in den Besitz des *Königlichen Kabinetts* überging. Seine Beschreibungen konnten allerdings bislang nicht mit Objekten der heutigen Sammlung des *Museo de América* in Verbindung gebracht werden. CABELLO CARRO vermutete daher, dass die amerikanischen Fertigungen dieser Sammlung gar nicht in den Besitz des *Königlichen Kabinetts* gelangt sind (CABELLO CARRO, 1986: 189). DÁVILAS Katalog (1767: Bd. III, 12) vermerkt jedoch unter der Nummer 49 ein interessantes Objekt, eine Standarte, die der Beschreibung des Materials und der farblichen Gestaltung zufolge mit dem Mosaik 7 übereinstimmt. Seine Beschreibung weicht allerdings in einem motivischen Detail von der Darstellung auf dem Mosaik 7 ab.<sup>35</sup> DÁVILAS Nennung ist von großer Bedeutung, da er eine besondere Technik nannte und diese auch lokalisierte.

Die erste umfassende Inventarisierung erfolgte 1860 im *Real Museo de Ciencias Naturales (Königliches Museum für Naturwissenschaften)*<sup>36</sup> unter der Leitung von Florencio JANER. Sie ist die erste systematische Katalogisierung der Sammlung. Darüber hinaus ist sie die älteste erhaltene eindeutige Dokumentation von neun der zehn Federmosaike. JANER unterteilte sie für seine Auflistung in zwei Gruppen. Die eine Gruppe bildete er aus den Mosaiken 1 (alte

34 Darunter befand sich eine Sendung des Gouverneurs von Trujillo, Esteban Varea, die nach dem Begleitschreiben des Vizekönigs Theodor de Croix „spezielle Fertigungen der Montaña“ beinhaltete, darunter Federhüte („sombrosos de Pluma“) und zweimal Federpferdeschmuck („jaeces de Pluma“) (CABELLO CARRO, 1989: 91). Der Pferdeschmuck ist hier von besonderem Interesse, identifizierte CABELLO CARRO ihn doch mit den Mosaiken 4, 5 und 6.

35 DÁVILA (1767: Bd. III, 12) nannte als Motive seiner Standarte zwei Fische und eine Schlange; auf dem Mosaik 7 sind jedoch zwei Vögel und eine Schlange zu sehen. Die Farben der benutzten Federn stimmen aber bei beiden Objekten überein. Die Identifizierung des Mosaiks 7 mit DÁVILAS Standarte kann daher nicht gänzlich ausgeschlossen werden. Ein Schreibfehler könnte vorliegen.

36 1815 wurde das *Real Gabinete* in *Real Museo de Ciencias Naturales* umbenannt (CABELLO CARRO, 1989: 32).

Inventarnummern: 47) 3 (45), 7 (46), 8 (42), 9 (43) und 10 (44) (JANER, 1860: 37) und die andere aus den drei Mosaiken 4 (alte Inventarnummern: 82), 5 (81) und 6 (80) (JANER, 1860: 40f.). Offensichtlich hatte er dabei als wesentliche Kriterien seiner Klassifikation die bildlichen Gestaltungen und die allgemein vermuteten Funktionen der Stücke zugrunde gelegt und war weniger materiellen und technischen Aspekten gefolgt. Die Beschreibungen in diesem Katalog fallen zudem sehr unterschiedlich aus, nur selten sind einzelne Charakteristika näher erläutert oder die Funktionen interpretiert. Die erste Gruppe besteht sogar aus Mosaiken mit unterschiedlichen materiellen und technischen Merkmalen. Die bildlichen Darstellungen wurden gleichfalls trotz jeweils gestalterischer Besonderheiten zusammenfassend genannt. Allein über Mosaik 1 sind Details zu erfahren: sein vergleichsweise guter Zustand und sein über hundertjähriges Alter. Die Objekte der anderen Gruppe sind differenzierter inventarisiert. Sie sind zusammen als Stickereien aufgeführt, doch wird jedes einzelne Stück gesondert behandelt: die Mosaiken 4 und 6 werden hinsichtlich ihrer Funktionen interpretiert. Außerdem werden Materialien genannt. Für die Mosaiken 5 und 6 wird auf die Federgestaltung hingewiesen, für Mosaik 4 hingegen nur auf das Material seines Untergrunds. Herkunft und kultureller Zusammenhang der aufgelisteten Objekte waren für JANER ohne Bedeutung. Vielmehr stellt diese Auflistung eine Bestandsaufnahme dar und hat nicht den Anspruch, die Sammlung wissenschaftlich und systematisch zu durchdringen.

Mit der Gründung des *Museo Arqueológico Nacional* (Archäologie-Museum, MAN) 1868 gingen die archäologischen, modernen und die wenigen kolonialzeitlichen Objekte des *Königlichen Museums* in dessen Besitz über.<sup>37</sup> Die bisherigen Inventarnummern wurden übernommen, allerdings gingen bei dem Umzug Etikette verloren (CABELLO CARRO, 1989: 37). Die Inventarisierung im MAN ist somit auch eng mit den Kenntnissen und Interpretationen des jeweiligen Bearbeiters verbunden. Am Ende des 19. Jahrhunderts erfolgte eine erste inhaltliche Auseinandersetzung mit der Sammlung. Dabei wurden archäologische Objekte von den modernen getrennt und die Stücke nach kultur-geografischen Gesichtspunkten klassifiziert (CABELLO CARRO, 1989: 41f.).

Vom *Archäologie-Museum* sind zwei Kataloge erhalten; ein Zettelkatalog und ein Inventarbuch. In ihnen sind die Objekte nun einzeln unter denselben Inventarnummern wie im *Real Museo* aufgeführt. JANERS Oberbegriffe und Gruppierungen wurden hier nicht wieder aufgegriffen und die einzelnen Stücke in keinen gemeinsamen Bezug gesetzt. Das Mosaik 2 ist in dieser Inventarisierung das erste Mal unter der Nummer 4185 vermerkt. Den Randnotizen des

<sup>37</sup> Unter anderem kamen Objekte von der Pazifik-Expedition (1862 - 1866) hinzu, die auf die Sammlungen der *Sección Etnográfica* des *Museo Arqueológico Nacional* sowie des *Museo Nacional de Etnología* aufgeteilt wurden (CABELLO CARRO, 1989: 39).

Inventarbuches zufolge wurden alle zehn Federmosaiken in der Ausstellung des *Archäologie-Museums* gezeigt. Die Auflistungen beider Kataloge zu den Federmosaiken sind fast identisch und beinhalten Beschreibungen des verwendeten Materials, der bildlichen Gestaltungen und der Maße. Sie sind nun vergleichsweise systematisch (*MAN Libro*, o. J.: 4f., 7, 313; *MAN Fichero*, o. J.: MAN00047C1, MAN04185C1, MAN00045C1, MAN00081C1, MAN00082C1, MAN00080C1, MAN00046C1, MAN00042C1, MAN00043C2, MAN00044C1/C2).

Auch wenn die Eintragungen sowohl im Inventarbuch als auch im Zettelkatalog fast wörtlich übereinstimmen, ist an den Handschriften jedoch abzulesen, dass verschiedene Personen mit den Inventarisierungen befasst waren. Die Erstellungsdaten konnten nicht ermittelt werden, eine zeitliche Differenz zwischen beiden Auflistungen ist möglich. Die geografischen und funktionellen Kategorisierungen der Mosaiken im Zettelkatalog können vielleicht darauf verweisen, dass dieser jünger ist als das Inventarbuch. Die Eintragungen zum Mosaik 2 sind aufgrund der späteren Aufnahme des Stücks in die Sammlung erst später verfasst worden. Der Handschrift nach zu urteilen, stammen diese Inventarisierungen im Inventarbuch und im Zettelkatalog von derselben Person; somit sind diese beiden Erwähnungen zeitnah verfasst worden.

Anlässlich des 400. Jahrestags der Entdeckung Amerikas wurde 1892 die *Exposición histórico-americana* in der Nationalbibliothek in Madrid gezeigt, bei der amerikanische und europäische Staaten ihre Sammlungen amerikanischer Objekte präsentierten. Einzelne Länder gestalteten in eigener Verantwortung jeweils einen Saal mit ihren Stücken, darunter archäologisches, kolonialzeitliches und modernes Sachgut, Dokumente und Landkarten. Eine zeitliche und inhaltliche Unterscheidung des ausgestellten Materials ist zumindest in der von Spanien gestalteten Abteilung zu erkennen. Im spanischen Saal mit kolonialzeitlichen Objekten war ein vielfältiges Panorama aus Mittel- und Südamerika zu sehen. Darunter waren auch die Mosaiken 1 und 8 (*EXPOSICIÓN HISTÓRICO-AMERICANA*, 1892: Bd. I, 16f.)<sup>38</sup>. Sie waren beide wahrscheinlich aufgrund des verwendeten exotisch anmutenden Materials und der angewandten Technik ausgestellt, das Mosaik 1 wurde vielleicht speziell wegen seiner reichen Gestaltung mit tropischen Vögeln präsentiert.

1944 wurde das *Museo de América* (*Amerika-Museum*, MA) gegründet, und die amerikanischen Objekte der *Sección Etnográfica* des *Museo Arqueológico Nacional* gingen in dessen Besitz über. Zunächst wurde die Sammlung des neuen Museums in den Räumlichkeiten des *Archäologie-Museums* gezeigt. Diese frühe, provisorische Ausstellung des *Amerika-Museums*

---

38 Mosaik 8 konnte nicht anhand der Beschreibung im Katalog, sondern mithilfe einer Fotografie identifiziert werden (BNE, 2012).

ist durch eine Fotoreihe dokumentiert. Sie umfasst Schwarz-Weiß-Fotografien und ist zwischen 1944 und 1962<sup>39</sup> entstanden. In dieser Bilderserie sind sechs der zehn Federarbeiten abgebildet: die Mosaik 1, 3, 6, 7, 8 und 9.

In dieser Präsentation wurde das Mosaik 1 in einem Saal zusammen mit einer spanischen Darstellung des Hafens von Sevilla aus dem 16. Jahrhundert und weiteren Gemälden mit Stadt- und Gebäudeansichten sowie Straßenszenen unter anderem aus Mexiko-Stadt gezeigt. Ebenfalls in diesem Saal war unter anderem auch ein neu-spanischer *enconchado*, eine Perlmutterkrustationsarbeit, aus dem 17. Jahrhundert zu sehen. Das Mosaik 1 war direkt an die Wand angebracht. In den Vitrinen dieses Saals war außerdem eine Vielzahl von Gefäßen, Silberarbeiten und Münzen ausgestellt (MA Documental, o. J.: MAMFFD00168\_R). In diesem Raum wurden offensichtlich Gegenstände des gehobenen städtischen Lebens gezeigt, kombiniert mit wertvollen und aufgrund ihres Materials auch besonderen Objekten wie das Federmosaik 1 und der *enconchado*. Anhand der Fotografie ist nicht ersichtlich, ob die verschiedenen Provenienzen der Fertigungen, sie stammen sowohl aus dem Vizekönigreich Neu-Spanien als auch aus dem Vizekönigreich Peru, den Ausstellern bewusst waren oder ob die Objekte als allgemeine Darstellung des kolonialzeitlichen Lebens absichtlich miteinander präsentiert wurden.

Das Mosaik 3 wurde in dieser frühen Ausstellung zusammen mit vorspanischen Gefäßen (Inka) sowie vorspanischen und kolonialzeitlichen Textilfragmenten gezeigt. Die Fotografien dokumentieren zwei interessante Aspekte. Zum einen ist dieses Federmosaik mit der Oberkante nach unten gehängt. Zum anderen ist bereits auf diesen Schwarz-Weiß-Abbildungen die Federgestaltung kaum noch und wenn überhaupt, dann nur stellenweise erkennbar. Dafür ist aber eine schwarze Konturenzeichnung sehr gut sichtbar. Das Mosaik war in dieser Präsentation direkt an die Wand angebracht, doch ist die Art der Befestigung nicht ersichtlich (MA Documental, o. J.: MAMFFD00380\_R). Die in diesem Saal dargebotene Zusammenstellung mit den Keramiken und Textilien basiert anscheinend auf der angenommenen gemeinsamen geografischen Herkunft Peru, zeitliche und kulturelle Differenzen wurden dabei nicht berücksichtigt bzw. waren den Ausstellern nicht bewusst.

Im Saal V, dessen Präsentationsidee sich wohl auf die Darstellung „typisch“ indigener Fertigungen konzentrierte, waren drei Federmosaiken ausgestellt. Das Mosaik 6 wurde zusammen mit Federarbeiten sowohl aus vorspanischer Zeit aus Peru als auch aus dem 18. - 20. Jahr-

39 Die Entstehung der Fotografien lässt sich nicht genau bestimmen, sie wird zwischen 1944 und 1975 datiert (Moreu Toloba, persönliche Kommunikation, September 2011), doch kann der Zeitraum mit dem Hinweis auf die Hängung im *Museo Arqueológico Nacional* enger gefasst werden, denn die Sammlung ist 1962 in das neu errichtete Gebäude des *Amerika-Museums* umgezogen. Die Schwarz-Weiß-Bilder stammen folglich wahrscheinlich aus der Zeit zwischen 1944 und ungefähr 1962.

hundert aus Peru, Ecuador und Brasilien in einer Vitrine gezeigt. Auf den Fotografien sieht man das Objekt in hängender Position, offensichtlich direkt an der Rückwand der Vitrine befestigt. Es hat einen beschädigten und stellenweise aufgelösten Saum. Gegenüber dem Mosaik 6 befand sich das Mosaik 7. Es war eingerahmt und hinter einer Glasscheibe geschützt an der Wand angebracht. Es wurde nicht vollständig gezeigt, sondern nur sein befiederter Teil. An einer dritten Seite dieses Saals wurde das Mosaik 9 ausgestellt, gleichfalls nicht vollständig; an beiden Enden war jeweils ein Meter des Mosaiks nicht zu sehen. Die beiden Seiten waren vermutlich aufgrund des zur Verfügung stehenden Platzes nach hinten umgeschlagen. Es war ohne weiteren Schutz direkt an der Wand befestigt. Neben den Informationen zur Ausstellungsweise dokumentieren die Fotografien auch den Zustand des Mosaiks 9. Die Verzierung aus Federn ist kaum erkennbar. Dafür ist die Konturenzeichnung deutlich zu sehen. Neben diesen drei Federmosaiken waren in diesem Raum auch Federumhänge aus Hawaii (18. Jahrhundert), Federhüte, vermutlich aus der peruanischen *Montaña* (18. Jahrhundert), sowie Holzfiguren, Keramiken und ein *kipu* aus verschiedenen vorspanischen Epochen (Moche, Chimú, Inka) zu sehen (MA Documental, o. J.: MAMFFD 00083\_R, MAMFFD00519\_R, MAMFFD00146\_R); zeitliche, lokale, materielle und formale Unterschiede wurden demnach bei der Gestaltung dieses Saals nicht berücksichtigt.

Möglicherweise im Nachbarraum, im Saal VI, war das Mosaik 8 ausgestellt. Entsprechend der Größe des Raums wurde es ebenfalls nicht vollständig gezeigt, an beiden Enden fehlte wiederum jeweils ungefähr ein Meter, der sicherlich gleichfalls nach hinten umgeschlagen war. Auf einer Fotografie sind Details zum Zustand des Stücks zu sehen. So sind die weißen Federn mitunter flächig erhalten. Zudem sind in den Lücken, die durch den Verlust von Federn entstanden sind, deutlich die aufgemalten schwarzen Konturenlinien zu erkennen. Das Objekt war direkt ohne Schutzmaßnahmen an der Wand befestigt. Unterhalb des Mosaiks stand eine Vitrine, in der vorspanische Keramiken (Chimú-Inka) ausgestellt waren (MA Documental, o. J.: MAMFFD00135\_R). In Analogie zu Saal V kann es sich hier gleichfalls um eine Präsentation indigener Erzeugnisse handeln, eventuell mit einer Schwerpunktsetzung auf Peru. Von den Mosaiken 2, 4, 5 und 10 sind aus dieser Reihe keine Fotografien überliefert.

Seit 1962 konnte die Sammlung des *Museo de América* in dem eigens für das Museum errichteten Gebäude präsentiert werden (CABELLO CARRO, 1989: 50f.). Dort erhielten die Stücke neue Inventarnummern, und sie wurden entsprechend ihrer vermuteten Herstellungszeit den Abteilungen *América Precolombina*, *América Colonial* und *Etnografía* zugeordnet. Das

Mosaik 9 gehörte von nun an zur Abteilung *América Precolombina*, die Mosaike 1, 2, 3, 8 und 10 zu *América Colonial* und 4, 5 6 und 7 zu *Etnografía*.

Von den Ausstellungen in dem neuen Gebäude gibt es drei Quellen, die Einblicke in die jüngere Geschichte der Federmosaike gewähren. Es handelt sich um einen Museumsführer aus dem Jahre 1965, um eine zweite Fotoreihe aus den Jahren 1975 bis 1981 und um die aktuelle Ausstellung.

Dem Museumsführer zufolge waren in der Präsentation der 1960er Jahre in zwei Ausstellungssälen zur kolonialzeitlichen Kunst und in einem zur indigenen Kunst sieben der zehn Federmosaike ausgestellt.<sup>40</sup> Im Saal VI mit kolonialzeitlichen Arbeiten (Silberarbeiten, Keramiken, Möbel, Malerei, etc.) aus verschiedenen Regionen wurden in der zweiten Vitrine die Mosaike 4, 5 und 6 zusammen präsentiert. Außerdem waren in diesem Saal die Mosaike 1 und 2 zu beiden Seiten des Durchgangs zum Nachbarsaal angebracht. Während für die Mosaike 4, 5 und 6 noch Überlegungen zu ihrer kulturellen Einordnung zu finden sind, gibt es für die Mosaike 1 und 2 neben ihren bildlichen Beschreibungen keine weiteren Informationen (FERNÁNDEZ VEGA, 1965: 61f., 65). Mit einem Hinweis auf die materielle Diversität im kolonialen Amerika waren im Saal VIII neben Malerei, *enconchados*, Möbeln und Ziervasen und einer neu-spanischen Federarbeit auch die Mosaike 8 und 10 ausgestellt (FERNÁNDEZ VEGA, 1965: 89). In einem weiteren Saal (XIV), der sich indigenen Objekten widmete, wurde das Mosaik 7 präsentiert. Die in diesem Saal gezeigten Federarbeiten waren zum überwiegenden Teil modern und stammten aus Südamerika, insbesondere aus Ecuador, Peru und Brasilien, ergänzt durch bildliche Darstellungen der aztekischen Federverarbeitung aus der neu-spanischen Handschrift *Codex Florentino* (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts) sowie durch einen vorspanischen Feder-*poncho* aus Peru (FERNÁNDEZ VEGA, 1965: 156ff.). Für die Präsentation war ausschließlich das Material, die Federn, das entscheidende Kriterium. Die Verarbeitung von Federn und die Fertigung von Federschmuck und -kleidung wurden als prägnantes kulturelles Element gezeigt.

Die zweite Bilderfolge dokumentiert die Dauerausstellung des *Museo de América* im neuen Gebäude. Sie ist bereits in Farbe und stammt aus dem Zeitraum von 1976 bis 1981 (Moreu Toloba, persönliche Kommunikation, September 2011). Die Präsentationen der Mosaike 1, 2 und 9 sind mit dieser Fotoreihe belegt. Die Mosaike 1 und 2 wurden zusammen mit Silberarbeiten, Porzellanfiguren, Ziervasen und Möbeln präsentiert. Beide Mosaike hingen gerahmt und hinter einer Glasscheibe geschützt (MA Documental, o. J.: MAMFFD01902\_R). Mosaik

---

40 Inventarnummern sind in den Beschreibungen nicht benutzt worden, eine Zuordnung kann daher nur auf der Grundlage dieser Beschreibungen vorgenommen werden.

9 wurde in dieser Ausstellung, diesmal vollständig, zusammen mit neu-spanischen *encondados* und neu-spanischen großen Ziervasen gezeigt (MA Documental, o. J.: MAMFFD 01904\_R). In dieser Zusammenstellung repräsentierten die Objekte die koloniale Kunst in den Vizekönigreichen Neu-Spanien und Peru mit ihren besonderen Materialien und Formen. Die Mosaik 3, 4, 5, 6, 7, 8 und 10 sind in dieser Serie nicht abgebildet.

In den 1980er Jahren begann die wissenschaftliche Behandlung der südamerikanischen kolonialzeitlichen Federmosaik des *Museo de América*. Sie erfolgte bislang auf drei Feldern: zum einen als Nennung und kurze Beschreibung in Katalogen, zum anderen als Erwähnung innerhalb der Geschichte der Sammlung des *Amerika-Museums* und schließlich als Analyse und Interpretation im Zusammenhang restauratorischer Maßnahmen. Insgesamt sind bisher sechs der zehn Stücke (1, 2, 4, 5, 6 und 10) publiziert.

Die erste Veröffentlichung erschien 1986 im Katalog zur Ausstellung „*Gold und Macht*“ in Wien, Budapest und Köln, die sich mit gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen in den spanischen Kolonien unter dem Eindruck des interkulturellen Kontakts befasste. In diesem Katalog werden im Abschnitt zur Kunst und zum Kunsthandwerk die Mosaik 4 und 5 als Federarbeiten und Mosaik 6 als Federschild neben neu-spanischen Federarbeiten und peruanischen Federhüten<sup>41</sup> präsentiert. Die Erläuterungen zu den Stücken sind beschreibend und widmen sich ausschließlich den technischen und gestalterischen Charakteristika sowie dem Zustand (FEEST, 1986 b: 392).

Die folgende Veröffentlichung, in deren Rahmen gleichfalls diese drei Objekte besprochen wurden, ist CABELLO CARROS (1988: 65f., 1989: 91f., 146) Rekonstruktion der Geschichte der Museumssammlung, mit der die Autorin eine nähere Bestimmung der Herkunft und der Funktion der Mosaik 4, 5 und 6 sowie ihrer Aufnahme in der Madrider Sammlung vornahm. Im Katalog zur amazonischen Federkunst widmete sich VARELA TORRECILLA Federarbeiten des 18., 19. und 20. Jahrhunderts der Sammlung des *Museo de América*. Wiederum wurden die Federmosaik 4, 5 und 6 zusammen mit Federhüten und Federbüschen präsentiert. Neben ihrer kurzen technischen und ikonografischen Beschreibung wurden die bereits von CABELLO CARRO (1988, 1989) rekonstruierte Objektgeschichte aufgenommen und ihre Interpretationen ausgebaut (VARELA TORRECILLA, 1993: 70f.).

Die Ausstellung *Magia, mentiras y maravillas en las Indias* (1995) im *Foro Iberoamericano de la Rábida* in Huelva (Spanien) befasste sich mit der Rezeption und Instrumentalisierung

---

41 Bei diesen Federhüten handelt es sich um Objekte aus der Sammlung des *Museo de América* (13550, 13551).

lateinamerikanischer Fertigungen von der Entdeckung bis zu den Unabhängigkeitsbewegungen. In diesem Zusammenhang wurden zwei südamerikanische kolonialzeitliche Federmosaiken präsentiert: die Mosaiken 6 und 10. Das Mosaik 6 wurde im Ausstellungskatalog ebenfalls von VARELA TORRECILLA (1995: 202) besprochen. Es sind vor allem die Informationen aus ihrem Katalog zur amazonischen Federkunst (1993) zu finden, wobei sie ihre kontextuellen Interpretationen ergänzte. Das andere Stück, Mosaik 10, wurde von der Museumsrestauratorin Dolores MEDINA BLEDA (1995: 198) vorgestellt. Sie beschrieb kurz die technischen Merkmale und die ikonografische Gestaltung.

Die Mosaiken 1, 2 und 10 wurden im Rahmen einer Restauration von AMEZAGA RAMOS (2006: 386, 391) in der museumseigenen Publikation „Anales“ besprochen. In ihrem Beitrag befasste sich die Restauratorin sowohl mit den verwendeten Materialien und den angewandten Techniken als auch mit den bildlichen Darstellungen sowie mit kontextuellen Fragen nach dem Entstehungskontext sowie nach der Bedeutung der Stücke. Die Mosaiken 3, 7, 8 und 9 sind bisher nicht publiziert.

2007 erfolgte eine Restaurierung der Mosaiken 8 und 9 durch die Restaurierungswerkstatt *artelán* Restauración (*artelán*), nach deren Abschluss ein umfassender Bericht verfasst wurde. In diesem Rahmen sind die Materialien der Grundgewebe, Klebstoffe und Konturenfarben naturwissenschaftlich analysiert worden. Eine Untersuchung der benutzten Federn konnte nicht erfolgen. Der Bericht geht über die (partielle) Untersuchung des verwendeten Materials hinaus. So sind im Abschlussbericht neben der materiellen Analyse auch Feststellungen zur angewandten Technik und zur Ikonografie sowie Informationen zur Datierung und Lokalisierung zu finden (*artelán*, 2007: Kap. III, o. S.).

Zum Zeitpunkt meiner ersten Begegnung mit den Federmosaiken Ende 2007/Anfang 2008 wurde in der Dauerausstellung im Ausstellungsbereich „*La realidad de América*“ im Saal IV „*De Polo a Polo II*“ das Mosaik 4 ausgestellt. Es war auf einen aufgezogenen Stoff geheftet und befand sich und befindet sich noch immer zusammen mit einem kolonialzeitlichen Federhut (vermutlich peruanische Montaña, 18. Jahrhundert) sowie mit modernem Material Amazoniens (20. Jahrhundert), wie Federschmuck, einer Tonfigur und einem ausgestopften Hellroten Ara, in einer Vitrine (2.40). Neben diesen Federobjekten wurde im selben Saal auch vorspanisches (Feder-)Material präsentiert. Mit dieser Kombination wiesen die Ausstellungsmacher auf die vielfältigen Materialien und ihre Verarbeitung in Südamerika hin, eine zeitliche und kulturelle Differenzierung sowie eine inhaltliche und funktionale Befragung des Materials hatten sie hier nicht im Auge. Das Mosaik 10 verzierte und verziert noch heute den Gang zwischen der Bibliothek und der Ausstellung.

Ende 2008/Anfang 2009 erfolgte eine Neuordnung der Federmosaike. Seitdem gehören sieben der Stücke (1, 2, 3, 7, 8, 9 und 10) zur Abteilung *América Colonial* und drei (4, 5 und 6) weiterhin zur Abteilung *Etnología*. Verbunden mit dieser Revision erhielten die Federmosaike eine neue Aufmerksamkeit; so wurden ihre Datierungen noch einmal verfeinert. Darüber hinaus erfolgte auch ein kleiner Wandel in der Ausstellung. Seit Ende des Jahres 2009 werden nun in dem Saal IV „*De Polo a Polo II*“ auch die Mosaik 1 und 2 in unmittelbarer Nähe zu Mosaik 4 gezeigt. Gerahmt und mit einer Glasscheibe geschützt, flankieren sie den Durchgang zu dem folgenden Saal. Die anderen sechs Federmosaiken (3, 5, 6, 7, 8 und 9) werden zur Zeit im Depot aufbewahrt.

#### 1. 4 Museumskundliche Untersuchungen zu den südamerikanischen kolonialzeitlichen Federmosaiken

Die Erforschung der Madrider Federmosaiken kann auf eine ungefähr 150-jährige Geschichte zurückblicken. Die Akzentsetzungen waren sowohl im Verlaufe der Zeit als auch gegenüber den einzelnen Mosaiken sehr unterschiedlich. Die erhaltenen Informationen und die bisherigen Forschungsergebnisse umfassen Beschreibungen, historische Bestimmungen sowie inhaltliche und funktionelle Interpretationen. Im Folgenden werden die dispersen Informationen sowie die modernen Deutungslinien zusammengetragen und diskutiert. Für einen besseren Überblick und für eine leichtere Vergleichsmöglichkeit mit dem Forschungsstand zur südamerikanischen Federkunst werden auch in diesem Abschnitt die einzelnen thematischen Aspekte gesondert dargestellt.

##### 1. 4. 1 Objektgeschichte

Erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind die zehn Federmosaiken durch die Inventarisierungen des *Real Museo* (1860) bzw. des *Museo Arqueológico Nacional* eindeutig dokumentiert. Notizen im Zettelkatalog des *Archäologie-Museums* belegen allerdings, dass die fünf Mosaiken 4, 5, 6, 7 und 8 bereits zum *Königlichen Kabinett* (1771-1815), dem Vorgänger des *Real Museo*, gehört hatten (MAN Fichero, o. J.: MAN00081C1, MAN00082C1, MAN00080C1, MAN00046C1, MAN00042C1). Ob eine zeitliche Differenzierung ihrer Aufnahme in die Sammlung soweit zu erkennen ist, dass diese fünf Stücke vor 1815, vor der Umbenennung der Sammlung von *Real Gabinete* in *Real Museo*, und die anderen vier (1, 3, 9

und 10) erst nach 1815 in die Sammlung kamen oder ob eine Ungenauigkeit in der Bezeichnung (*Real Gabinete – Real Museo*) aufgrund der institutionellen Nähe vorliegt, ist schwer einzuschätzen.

Die Art und Weise, wie die Mosaik in die Sammlungen gelangten, ist ebenso wenig dokumentiert. Nur von Mosaik 2 ist bekannt, dass es durch Ankauf ins *Archäologie-Museum* kam; Informationen zum vorherigen Besitzer sind nicht überliefert, ebenso wenig das Jahr seines Erwerbs (*MAN Libro*, o. J.: 313; *MAN Fichero*, o. J.: MAN04185C1). Das Mosaik 7 könnte eventuell bereits mit der Sammlung DÁVILAS in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Besitz des *Real Gabinete* gekommen sein, doch ist die Quellenlage dazu nicht eindeutig. Aufgrund der unzureichenden Dokumentation wurde die Geschichte der Mosaik bisher kaum erforscht. Lediglich im Rahmen der Rekonstruktion der Sammlungsgeschichte des *Museo de América* durch CABELLO CARRO (1988: 66; 1989: 91f.) wurde die Aufnahme der Mosaik 4, 5 und 6 thematisiert. Sie brachte die Stücke mit der Ruiz-Pavón-Sammlung in Verbindung und datierte ihre Ankunft im *Königlichen Kabinett* auf das Jahr 1790. Bei ihrer Interpretation muss allerdings Folgendes beachtet werden. Die Nennungen in den Schreiben, die sich auf diese Sendung beziehen und die die Grundlage für ihre Argumentation bilden, sind zu vage und allgemein gehalten, um sie miteinander und darüber hinaus mit den Mosaiken 4, 5 und 6 eindeutig verbinden zu können, zumal es sich hier um drei Objekte handelt, in den Schriftstücken aber immer nur von zweien die Rede ist.<sup>42</sup> Obwohl sich die drei Mosaik nicht eindeutig mit dieser Sendung verbinden lassen, übernahm VARELA TORRECILLA (1993: 70f.; 1995: 202) die Zuordnung zur Ruiz-Pavón-Sammlung. CABELLO CARROS historische Interpretation wirkte umfassend auf die Behandlung dieser drei Stücke, denn sie berührt nicht nur die Geschichte der Mosaik, sondern auch die Lokalisation, den kulturellen Kontext sowie die funktionelle Bestimmung.

Im aktuellen Inventarverzeichnis wird nur noch das Mosaik 4 der Ruiz-Pavón-Sammlung zugeordnet. Zu den anderen beiden Objekten werden keine Angaben gemacht (*MA Inventar*,

---

42 De Croix nannte in seinem Begleitbrief (1788) „[...] varias producciones particulares de la Montaña, algunas manufacturas de los gentiles y otras de los Indios civilizados [...]“, darunter unter der Nummer 22 „Dos jaeces de Plumas fabricados para los mismos (los Indios infieles de Pampaherosa, Anm. d. Verf.)“. Joseph Clavijo Farjado, Vizedirektor des *Real Gabinete*, bestätigte im Schreiben aus dem Jahre 1790 den Empfang von „[...] una mantilla y tapa fundas pa. Caballo: [...]“ (CABELLO CARRO, 1989: 91f.). In beiden Schriftstücken wurden jeweils zwei Stücke erwähnt. In de Croix' Begleitschreiben wurde Pferdeschmuck genannt, der durch eine Federgestaltung näher charakterisiert wurde. Die Art dieser Verzierung ist anhand der Nennung jedoch nicht eindeutig zu bestimmen. Im Schreiben von Clavijo Farjado wurden verschiedene Objekte mit ihrer jeweiligen Federverzierung erwähnt. Für den von Clavijo Farjado registrierten Pferdeschmuck wurde eine solche Gestaltung indes nicht genannt. Die Identifizierungen dieser aufgelisteten Stücke als dieselben und außerdem mit den Mosaiken 4, 5 und 6 sind daher nicht eindeutig.

2013). Der Ruiz-Pavón-Bezug wird gegenwärtig noch einmal überprüft (Robledo Sanz, persönliche Kommunikation, Januar 2013).

Neben der lückenhaften Dokumentation ist ein weiterer Aspekt der museologischen Behandlung der Stücke besonders interessant, und zwar die Zuordnung der Stücke zu den verantwortlichen Abteilungen. Obwohl der Dokumentation und der Literatur zufolge seit Mitte des 20. Jahrhunderts darin Konsens besteht, dass es sich bei den Federmosaikern um kolonialzeitliche Fertigungen handelt, gehörten und gehören die zehn Stücke jedoch nicht zusammen zur Abteilung *América Colonial*, sondern sind auf verschiedene Abteilungen aufgeteilt. Bis 2008/2009 waren die Mosaike 1, 2, 3, 8 und 10 der Kolonialzeitlichen Abteilung zugeordnet; die Objekte 4, 5, 6 und 7 befanden sich in der Ethnologischen und Mosaik 9 in der Vorsepanischen Abteilung (MA Inventar, 2008). Diese Aufteilung der Stücke auf verschiedene Abteilungen beruhte sicherlich weniger auf einer Analyse des verwendeten Materials und der angewandten Techniken. Trotz ikonografischer Gemeinsamkeiten wurden die Stücke eventuell aufgrund einzelner Motive voneinander getrennt.

Nach der Revision des Museumsinventars 2008/2009 sind die Mosaike 1, 2, 3, 7, 8, 9 und 10 in der Abteilung *América Colonial* zusammengeführt. Die drei Federarbeiten 4, 5 und 6 verblieben aber in der Ethnologischen Abteilung (MA Inventar, 2013). Diese aktuelle Zuordnung ist darauf zurückzuführen, dass der Zugang dieser drei Stücke im Zusammenhang mit wissenschaftlichen Expeditionen gesehen wird (Robledo Sanz, persönliche Kommunikation, Januar 2013). Die Unterscheidung in zwei unterschiedliche Abteilungen ist für die Erforschung der Mosaike sehr hinderlich, versperrt sie doch den Blick für mögliche Gemeinsamkeiten oder Unterschiede.

#### **1. 4. 2 Lokalisierung**

Eine sehr frühe und äußerst interessante lokale Bestimmung findet sich in DÁVILAS Katalog (1767: Bd. III, 12). Die von ihm aufgelistete Standarte stammt der Auflistung zufolge aus Paraguay.

Die Frage nach der Herkunft der Federmosaiker bildete bereits am Ende des 19. Jahrhunderts einen wichtigen Teil der Forschung. Während 1892 in der *Exposición histórico-americana* die Mosaike 1 und 8 noch als (wahrscheinlich) mexikanische Erzeugnisse präsentiert worden sind (EXPOSICIÓN HISTÓRICO-AMERICANA, 1892: Bd. I, 16f.), wurden diese Objekte sowie die Mosaike 3, 7, 9 und 10 im *Museo Aqueológico Nacional* in einer Randnotiz des Inventarbuches als peruanisch identifiziert (MAN Libro, o. J.: 4f.). Im Zettelkatalog des Archäologie-

*Museums* sind für die Mosaik 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 und 10 keine näheren Bestimmungen zu finden. In diesem Inventarium wird allein auf die amerikanische Herkunft verwiesen (*MAN Fichero*, o. J.: MAN00047C1, MAN00045C1, MAN00081C1, MAN00082C1, MAN00080C1, MAN00046C1, MAN00042C1, MAN00043C2, MAN00044C1/C2). Mosaik 2, das erst später als die anderen Federmosaik in die Sammlung kam, wurde allerdings als mexikanisch charakterisiert (*MAN Fichero*, o. J.: MAN04185C1). Diese Verwirrung zwischen peruanischer und mexikanischer Zuordnung zog sich lange durch die Behandlung der Stücke. Noch im Museumsführer aus dem Jahre 1965 wurden die Mosaik 4, 5 und 6 als mexikanische Arbeiten präsentiert (*FERNÁNDEZ VEGA*, 1965: 61).

Eine konkrete Lokalisierung der Mosaik lässt sich anhand der zur Verfügung stehenden Materialien bis in die 1980er Jahre nur sehr schwer erkennen. Im Rahmen der Rekonstruktion der Ruiz-Pavón-Sammlung konkretisierte *CABELLO CARRO* (1989: 91f., 146) die Herkunft zumindest der drei Mosaik 4, 5 und 6 mit Pampahermosa am Fluss Huallaga (Z-Montaña, Peru). Neben der problematischen Quellenlage gibt es auch bei dieser lokalen Bestimmung Schwierigkeiten, denn, wie die Autorin noch 1986 erwähnte, gab bzw. gibt es in der nordandinen Region eine Vielzahl von Orten mit diesem Namen (*CABELLO CARRO*, 1986: 190). Für ihre abschließende Konkretisierung verwies sie auf eine Landkarte des Bischofs von Trujillo Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (1737 - 1797), auf der eine Missions-siedlung namens Pampahermosa in der Nähe des Huallaga eingezeichnet ist (*CABELLO CARRO*, 1989: 146). *CABELLO CARRO*'s Deutung ist bis heute gültig, wurde von *VARELA TORRECILLA* (1993: 70f., 1995: 202) übernommen, bildete die Grundlage für weiterführende Interpretationen und erscheint auch so im aktuellen Inventarverzeichnis des *Amerika-Museums*; für Mosaik 6 wird als Lokalisierung allerdings auch der Fluss Ucayali (Z-Montaña; Peru) angegeben (*MA Inventar*, 2013), an dessen Ufer heute gleichfalls ein Ort mit diesem Namen liegt. Die Lokalisierung der drei Stücke bedarf weiterer Forschungen, denn sie basiert nicht auf einer Analyse der Stücke, sondern vielmehr auf dem Versuch die Geschichte der Madrider Sammlung zu rekonstruieren.

Forschungen zur Provenienz der Mosaik 1, 2 und 10 haben im Rahmen ihrer Präsentationen und Untersuchungen kaum stattgefunden. Im Katalog *Magia, mentiras y maravillas en las Indias* ist Mosaik 10 zwar als mexikanische Arbeit präsentiert (*MEDINA BLEDA*, 1995: 198), es liegt jedoch sicherlich ein Flüchtigkeitsfehler vor. *AMEZAGA RAMOS* (2006: 386, 391) lokalisierte die Mosaik 1 und 2 ohne weitere Erklärungen im Alto Perú<sup>43</sup> und Mosaik 10

---

43 Alto Perú umfasste den nördlichen Teil des Vizekönigreichs Río de la Plata, ein Gebiet, das heute Bolivien und den Norden Chiles ausmacht.

weniger spezifisch in den Anden. Diese Lokalisierungen gehen auf die Interpretationen von María Concepción García Sáiz, Leiterin der Abteilung *América Colonial* des *Museo de América*, zurück (Amezaga Ramos, persönliche Kommunikation, 2011). Die Grundlage für García Sáiz' Interpretationen waren sicherlich ikonografische Untersuchungen.

Für die Mosaik 8 und 9 konnten die Analysen der Restaurierungswerkstatt *artelán* die Lokalisierung präzisieren. Die Restauratoren gingen im Einklang mit den bisherigen Deutungen des Mosaiks 10 gleichfalls von einer andinen Herkunft dieser beiden Mosaik aus. Anhand ihrer Identifizierung des verholzten Materials des Untergrundgewebes stellten sie allerdings einen Bezug zu den amazonischen Osthängen der Anden her (*artelán*, 2007: Kap. III, o. S.). Zu dem Analyseresultat muss Folgendes bedacht werden. Der Baum *Serjania clematidifolia*, dessen Holz laut Analyse für die Herstellung verwendet worden ist, ist in tropischen und subtropischen Regionen und speziell in Ostbrasilien an der Atlantikküste beheimatet. Andere *Serjania*-Arten kommen auch im gesamten Amazonasraum, am Orinoko sowie westlich der Anden vor (ACEVEDO RODRÍGUEZ, 1990: 69ff.). Die Nutzung ostbrasilianischer Hölzer in der Andenregion ist eher unwahrscheinlich. Somit müsste die Lokalisierung der beiden Mosaik oder aber das Resultat der Materialanalyse noch einmal überprüft werden.

Im aktuellen Inventarium des *Museo de América* ist die Provenienz der zehn Federmosaik mit der geografischen Kategorie Peru angegeben. Allein bei den Mosaiken 4, 5 und 6 ist diese Angabe mit Pampahermosa, Fluss Huallaga bzw. Ucayali konkretisiert. Die Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Untersuchungen von *artelán* wurden noch nicht berücksichtigt (*MA Inventar*, 2013).

Auch wenn die bisherigen Versuche der Lokalisierung der Federmosaik noch nicht eindeutige Ergebnisse liefern konnten, so ist eine Orientierung auf Gebiete östlich der Anden deutlich erkennbar. DÁVILAS Nennung der paraguayischen<sup>44</sup> Standarte schert aus der hauptsächlichlichen Konzentration auf peruanisches/andines Gebiet aus. Sie wurde in der jüngeren Diskussion nicht berücksichtigt.

Für die folgende Untersuchung werden die Federarbeiten daher zunächst als südamerikanische Fertigungen betrachtet.

---

44 Die Bezeichnung Paraguay beschrieb im 18. Jahrhundert nicht das Gebiet des heutigen modernen Staates Paraguay. Eine Karte in Pierre François Xavier CHARLEVOIX' Geschichte (1756/1768: Bd. I, o. S.) zeigt vielmehr ein Gebiet, das Teile des heutigen Bolivien, Argentinien, Paraguay und Brasilien umschließt (im Süden bis zum Fluss Río Colorado, im Westen bis zu den Anden, im Nordwesten bis zur Chiquitania sowie im Osten und Nordosten bis zum Mato Grosso).

### 1. 4. 3 Datierung

Auch wenn genauere Datierungen der Federmosaik erst in den 1980er Jahren vorgenommen worden sind, so ist doch ihre mitunter vielleicht nur teilweise Bewertung als kolonialzeitliche Fertigungen bis an das Ende des 19. Jahrhunderts zurückzuverfolgen. Bereits 1860 verwies JANER (1860: 37) auf das über 100 Jahre zählende Alter des Mosaiks 1. Und in der *Exposición histórico-americana* wurden Mosaik 1 und Mosaik 8 in dem Saal mit kolonialzeitlichen Arbeiten ausgestellt (EXPOSICIÓN HISTÓRICO-AMERICANA, 1892: Bd. I, 16f.).

Wann diese zeitliche Zuordnung für alle Stücke erfolgte, ist nicht klar. Anhand der ersten Fotoreihe (1944 - ca. 1962) lässt sich dies kaum ablesen, doch mit der Präsentation des *Museo de América* nach 1962 ist die kolonialzeitliche Zuordnung zumindest für neun der zehn Stücke evident. Für das Mosaik 7 kann dies hingegen nicht eindeutig gesagt werden, da es als indigene Fertigung präsentiert wurde, ohne dabei seinen zeitlichen Bezug anzugeben (FERNÁNDEZ VEGA, 1965: 61f., 65, 89, 156).

In den Darstellungen seit den 1980er Jahren wurden die Mosaik 4, 5 und 6 aufbauend auf CABELLO CARROS Ergebnissen in das 18. Jahrhundert datiert.<sup>45</sup> Mosaik 1 und Mosaik 2 datierte AMEZAGA RAMOS (2006: 386) gleichfalls ins 18. Jahrhundert. Die Mosaik 8, 9 und 10 sind von MEDINA BLEDA (1995: 198), AMEZAGA RAMOS (2006: 391) und *artelán* (2007: Kap. III, o. S.) an das Ende des 18. Jahrhunderts datiert worden.

Die zeitliche Einordnung der zehn Federmosaik in das 18. Jahrhundert kann als Konsens betrachtet werden. Eine Revision des aktuellen Inventars erbrachte bei einigen Stücken Neudatierungen mit nur geringen Abweichungen. Mosaik 1 wird nun zwischen 1650 und 1750 datiert. Die Mosaik 3, 7, 8, 9 und 10 werden in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts eingeordnet und die Datierung der Mosaik 2, 4, 5 und 6 blieb beim 18. Jahrhundert (*MA Inventar*, 2013).

### 1. 4. 4 Typologische Kategorisierung

Die frühen Bezeichnungen der Federmosaik orientierten sich vordergründig am Material und an den Formen und Dimensionen, weniger an den Funktionen.

Die erste Nennung, die sich eventuell auf das Mosaik 7 beziehen könnte, ist die einer Standarte, einer kleinen viereckigen Fahne (DÁVILA, 1767: Bd. III, 12).

JANERS Bezeichnungen sind nur summarisch, doch er unterteilte die Federmosaik in zwei Gruppen: Die Mosaik 1, 3, 7, 8, 9 und 10 ordnete er als Federgewebe („Tejidos de plumas“)

<sup>45</sup> CABELLO CARRO, 1986: 190; FEEST, 1986 b: 392; CABELLO CARRO, 1988: 65f.; CABELLO CARRO, 1989: 91f., 146; VARELA TORRECILLA, 1993: 70f.; VARELA TORRECILLA, 1995: 202.

der Kategorie *Guaquin-agüasca*<sup>46</sup> zu (JANER, 1860: 37). Die Mosaik 4, 5 und 6 vermerkte er als Stickereien („Bordados“) unter dem Oberbegriff *Compasca*<sup>47</sup> (JANER, 1860: 40f.). Die beiden Quechua-Bezeichnungen konnten nicht vollständig gedeutet werden.

Im Zettelkatalog des *Archäologie-Museums* wurden die Federarbeiten gleichfalls Kategorien, allerdings neuen, zugeordnet. Zunächst sind alle der Rubrik „Amerika“ zugewiesen. Die Mosaik 1, 3, 7, 8, 9 und 10 sind auch hier zusammen unter dem Oberbegriff „Gewebe“ („tejidos“) aufgeführt (MAN Libro, o. J.: 4f.; MAN Fichero, o. J.: MAN00047C1, MAN00045C1, MAN00046C1, MAN00042C1, MAN00043C2, MAN00044C1/2). Die Behandlung der Mosaik 4, 5 und 6 ist differenzierter. Die Mosaik 4 und 5 erscheinen in der Sachgruppe Trachten („trages“) und das Mosaik 6 unter Verteidigungs- und Angriffswaffen („armas ofensivas y defensivas“). In beiden Inventarien ist allein für das Mosaik 6 eine besondere Beurteilung zu finden; es ist als Bedeckung eines Rundschildes aufgelistet (MAN Libro, o. J.: 7; MAN Fichero, o. J.: MAN00081C1, MAN00082C1, MAN00080C1). Mosaik 2 ist als Decke inventarisiert (MAN Libro, o. J.: 313; MAN Fichero, o. J.: MAN04185C1).

In der Regel blieben die Bestimmungen der Federarbeiten sehr allgemein. Ein Großteil der Federmosaik (1, 2, 7, 8, 9 und 10) ist zumeist als Gewebe, Federstreifen („tira de plumería“), Federarbeiten bzw. als (Wand-)Behang („tapiz“/„manta“) vermerkt.<sup>48</sup> Die Restauratoren von *artelán* konkretisierten diese Angabe für die Mosaik 8 und 9, indem sie diese Stücke außerdem als Sockelverzierung bezeichneten (*artelán*, 2007: Kap. III, o. S.), doch fand diese Deutung noch keinen Eingang in die aktuelle Inventarisierung.

Das Mosaik 3 wird gegenwärtig, sicherlich aufgrund seiner bildlichen Gestaltung, als Antependium angesprochen (MA Inventar, 2013). Wann diese Interpretation vorgenommen wurde, ist nicht klar, doch scheint es, dass in der frühen Zeit des *Amerika-Museums* (bis ungefähr 1962) diese Bewertung noch nicht erfolgt war, zeigt eine Fotografie der frühen Reihe doch

46 Bei Diego GONZÁLEZ HOLGUÍN (1608/1989: 181) findet sich unter *huaqui o huaquilla* die Bedeutung „zwei zusammen“ und bei Diego de TORRES RUBIO (1619/1754: 85) unter *huaquin* „einige“. Adalberto Arturo ROSAT PONTALTI listete die Lexeme *wakin* („für Personen, Tiere, Gegenstände: verweist generell auf den Teil eines Ganzen“) (ROSAT PONTALTI, 2009: 128) und *awasqa* („gewöhnliches Gewebe aus Wolle, grobes Gewebe, Stoff“) auf (ROSAT PONTALTI, 2009: 211).

47 In den zeitgenössischen sowie modernen Wörterbüchern wird es nicht als Lexem aufgeführt. Allein bei ROSAT PONTALTI sind die beiden Verben *kumpay* (ROSAT PONTALTI, 2009: 561) und *qhompay* (ROSAT PONTALTI, 2009: 964) verzeichnet. Das erste wird unter anderem mit „besticken, verzieren“ übersetzt, das zweite als „bedecken, mit einem Tuch vor Kälte/Wärme vorschützen“. -sca ist ein Plusquamperfekt- bzw. Attributsuffix (CUSIHUAMAN, 2001: 160, 213).

Im Inventarbuch des *Museo Arqueológico Nacional* wurde die Bezeichnung allein für das Mosaik 5 gebraucht (MAN Libro, o. J.: 7).

48 JANER, 1860: 37, 40f.; MAN Libro, o. J.: 4f., 7, 313; MAN Fichero, o. J.: MAN00047C1, MAN04185C1, MAN00046C1, MAN00042C1, MAN00043C2, MAN00044C1/C2; EXPOSICIÓN HISTÓRICO-AMERICANA, 1892: Bd. I, 16f.; FERNÁNDEZ VEGA, 1965: 65, 89, 156; FEEST, 1986 b: 392; MA Inventar, 2013.

seine Präsentation mit der Oberseite nach unten; die bildliche Darstellung wurde demnach damals noch nicht erkannt (*MA Documental*, o. J.: MAMFFD00511\_R).

Für die Mosaik 4, 5 und 6 finden sich nähere Bestimmungen mit funktionalen Zuschreibungen, die allerdings diskutiert werden müssen. Diese Mosaik sind Halbfabrikate und ihre Funktionen den Formen nach nur schwer zu bestimmen, entsprechend vielfältig sind sie bislang angesprochen worden. In den frühen Inventarisierungen im *Real Museo* und im *MAN* sind für die Mosaik 4 und 5 noch neutrale Bezeichnungen als Decke<sup>49</sup> bzw. Stickereien vermerkt (JANER, 1860: 41; *MAN Libro*, o. J.: 7; *MAN Fichero*, o. J.: MAN00081C1, MAN 00082C1). In dem Museumsführer des *Amerika-Museums* aus dem Jahre 1965 wurden sie hingegen als Brustschmuck („peto“) interpretiert (FERNÁNDEZ VEGA, 1965: 61). Während die beiden Mosaik 1986 im Ausstellungskatalog *Gold und Macht* wieder neutral als Federarbeiten präsentiert wurden (FEEST, 1986 b: 392), erfuhren sie durch CABELLO CARROS Arbeit eine Neubestimmung. Sie interpretierte die beiden Stücke als Pferdeschmuck. Zweifel an der tatsächlichen Benutzung des Mosaiks 4 als Pferdebrustschmuck konnte sie aber zunächst nicht ausräumen (CABELLO CARRO, 1986: 190; CABELLO CARRO, 1988: 66; CABELLO CARRO, 1989: 92, 146). Ungeachtet der anfänglichen vorsichtigen Formulierungen von CABELLO CARRO, fanden ihre Interpretationen als Klassifizierung der Mosaik 4 und 5 Eingang in den Museumskatalog sowie in die nachfolgenden Publikationen. VARELA TORRECILLA übernahm CABELLO CARROS Angabe und bezeichnete Mosaik 4 nun als Pferdebrustschmuck („pechera de caballo“) und Mosaik 5 als Pferddecke („gualdrapas de caballo“) (VARELA TORRECILLA, 1993: 70f.). Im aktuellen Inventarverzeichnis finden sich diese Bezeichnungen wieder, wobei der eine Teil des Mosaiks 5 als Pferdeausrüstung („atalaje“) gesondert genannt wird (*MA Inventar*, 2013).

In diesem Zusammenhang erfolgte auch die funktionelle Interpretation des Mosaiks 6. Während JANER (1860: 40) das Mosaik 6 noch als eine Arte Decke inventarisierte, wurde es bereits im *Archäologie-Museum* als Bedeckung eines Schildes gedeutet (*MAN Libro*, o. J.: 7; *MAN Fichero*, o. J.: MAN00080C1). Diese funktionale Bestimmung setzte sich bis in die Gegenwart fort und wurde, wie durch den Katalog *Gold und Macht* zu erfahren ist, in den 1970er/1980er Jahren manifestiert, indem es auf einer runden Holzplatte befestigt wurde (FEEST, 1986 b: 392), die man später aber wieder entfernte. CABELLO CARRO sah dieses Objekt im Zusammenhang mit der Sendung eines Pferdeschmucks (CABELLO CARRO, 1986: 190; CABELLO CARRO, 1988: 66; CABELLO CARRO, 1989: 92). Darauf aufbauend bezeichnete

---

49 JANER (1860: 41) benutzte die Worte „rebozo“ und „mantilla“ für die Inventarisierung des Mosaiks 4. Eine Deutung der beiden Bezeichnungen als Satteldecke ist möglich, aber nicht zwingend.

VARELA TORRECILLA (1993: 71) das Mosaik 6 sowohl als Federschild als auch als Pferdeschmuck. Obwohl CABELLO CARRO (1988: 66; 1989: 92) noch Zweifel an der tatsächlichen Benutzung des Mosaiks 6 als Schild äußerte, wurde ihre frühe Hypothese nicht noch einmal überprüft, sondern als Forschungsergebnis wahrgenommen. So ist im aktuellen Inventarverzeichnis das Objekt als Federrundschild vermerkt (MA Inventar, 2013).

CABELLO CARROS anfängliche Zweifel an der Interpretation des Mosaiks 6 als Federrundschild sind allerdings nicht von der Hand zu weisen. Befiederte Schilde sind zwar für die Zeit um den Erstkontakt aus verschiedenen Regionen Südamerikas – aus der Cuzco-Region (Peru), aus der nördlichen Montaña (N-Peru/O-Ecuador) sowie aus der östlichen Mojos-Ebene und aus der nordöstlichen Chiquitanía (O-Bolivien) – schriftlich dokumentiert,<sup>50</sup> eine nähere Betrachtung des Mosaiks 6 zeigt allerdings, dass seine Benutzung als Schildbedeckung eher unwahrscheinlich ist. Das Mosaik hat eine entsprechende kreisrunde Form, die durch eine Umzeichnung markiert ist. Außerdem sind zwei sich gegenüberliegende, gerade federfreie Abschlüsse von etwa neun Zentimetern Länge und einem Zentimeter Breite zu sehen, die zur Anbringung des Federstoffs auf eine Trägerkonstruktion dienen könnten. Diese Abschlüsse sind allerdings nicht mit der Umzeichnung markiert. Die federfreien Abschlüsse können also aus der Interpretation des Stücks als Schild aus der Zeit nach 1986 resultieren, denn in dem Jahr war das Objekt noch mit umgeschlagenem Saum auf einer Holzplatte befestigt (FEEST, 1986 b: 392). Die Befestigung mithilfe der beidseitigen federfreien Abschlüsse lässt eine Benutzung in vertikaler Position allerdings kaum zu, da die Federverzierung so nicht ausreichend fixiert wäre. Es ist daher zu vermuten, dass das Objekt, höchstwahrscheinlich ohne weitere Anbringungsrichtungen, vielmehr in horizontaler Lage tatsächlich als eine Art Decke gedacht war.

Die Interpretation der Mosaik 4 und 5 als Pferdeschmuck muss gleichfalls überdacht werden, insbesondere da die Objektformen und VARELA TORRECILLAS (1995: 70f.) konkrete Bezeichnungen nur schwer miteinander zu vereinbaren sind. Es muss allerdings auch berücksichtigt werden, dass die Mosaik 4 und 5 als Halbfabrikate in die Madrider Sammlung gelangten; ihre finale Form ist somit ungewiss.

Pferdeschmuck wäre für die südamerikanische Federkunsttradition ein neuer Objekttyp, der mit der Einführung des Pferdes durch die Europäer sehr wohl entwickelt worden sein konnte. Das Bedecken von Pferden mit Stoffen bzw. Harnischen sowie das Schmücken mit Feder-

---

50 SALINAS LOYOLA, 1571/1965: 201; *Mision*, 1594: fol. 79v; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 254; FIGUEROA, 1661/1904: 255, 263; ORELLANA, 1704: Kap. VI, o. S.; ALTAMIRANO, 1715/1891: 107, 109f.; FERNÁNDEZ, 1726/1895: 72f., 192; BEINGOLEA, um 1763/2005: 188; EDER, um 1772/1985: 288, 320; EDER, 1791/1888: 146, 158.

büschen und Bändern war in Europa üblich, wie es bildliche Darstellungen seit dem Mittelalter belegen.<sup>51</sup> Aus dem vorspanischen Peru ist die Bekleidung von Opferlamas mit Hemden (*napa*) dokumentiert (SARMIENTO DE GAMBOA, 1572/1988: 55; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 210, 216; PHIPPS [et al.], 2004: 136f. [N° 8]). Das Schmücken der Köpfe und der Kruppen von Pferden mit Bändern, Federn und Stoffen ist aus Amerika sowohl aus großen Kolonialstädten wie Potosí als auch aus Missionssiedlungen der Jesuiten überliefert.<sup>52</sup> Die Formen und Dimensionen der Stücke lassen jedoch wie bereits erwähnt diese Interpretation fraglich erscheinen. Bildliche Belege für solche Objekte konnten von mir nicht gefunden werden.

Andere Interpretationen wären ebenso möglich, wie ein der Form nach ähnliches Stück für Mosaik 4 zeigt. Es wurde von María José DIEZ GÁLVEZ in ihrer Publikation über den beweglichen Besitz der Chiquitos-Missionen (Ost-Bolivien) als „*valona*“, einem priesterlichen Schultergewand, aus karmesinrotem Samt mit reicher Silberfadenbestickung präsentiert. Es datiert in das 18. Jahrhundert und gehört zum Inventar der Missionssiedlung Santa Ana. Gegenwärtig wird dieses Textil allerdings als dekoratives Element der Weihnachtsskrippe benutzt (DIEZ GÁLVEZ, 2008: 458, 467 [Abb. 39]). Seine Maße betragen dem Katalog zufolge 55 Zentimeter in der Höhe und 109 Zentimeter in der Breite (*MJCh*, 2003: STA-VA-14). Die Ähnlichkeiten in ihren Formen, Größen und Gestaltungen – beide Objekte weisen florale Darstellungen auf – lassen eine funktionale Analogie vermuten. Die Interpretation als priesterliches Schultergewand ist jedoch gleichfalls problematisch. Ein Kleidungsstück mit der Bezeichnung *valona* gehört dem *Diccionario de la Real Academia Española* (*DRAE*, 2013: o S.) zufolge nicht zum Repertoire priesterlicher Gewänder. Außerdem ist bei dem Objekt, wenn es als Kleidungsstück interpretiert wird, nicht erkennbar, wie es getragen wird. Diese Überlegungen wurden von Christine Goetz, Kunstbeauftragte des Erzbischöflichen Ordinariats Berlin, gestützt. Der Kunsthistorikerin sind liturgische Gewänder mit solchen Formen nicht bekannt (persönliche Kommunikation, November 2012).

Die funktionellen Bestimmungen der drei Mosaikwerke werden im Moment noch einmal überprüft (Robledo Sanz, persönliche Kommunikation, Januar 2013).

CABELLO CARRO und VARELA TORRECILLA interpretierten die drei Stücke zudem als Ensemble. Ihre Ausführungen sind jedoch gleichfalls nicht eindeutig. CABELLO CARRO bezog sich in ihrer Argumentation, eventuell durch die frühen gemeinsamen Inventarisierungen beeinflusst, auf die drei Mosaikwerke 4, 5 und 6. Obwohl in den von ihr benutzten Dokumenten

51 HANSEN, 1984: 76 [Abb. 36], 90 [Abb. 64]; POLLERROSS, 1992: 280 [N° 7.5a], 283 [N° 7.9]; CAMPBELL, 2002: 321ff. [N° 36], 410ff. [N° 47]; CAMPBELL, 2007: 140ff. [N° 12], 218ff. [N° 20 - 22]; MEYER [et al.], 2008: 55 [Abb. 15], 61 [Abb. 18], 63 [Abb. 19], 96 [Tafel 16].

52 ACOSTA, 1590/2002: 336; ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, 1701/1970: 53f.; ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, 1. Hälfte 18. Jh./1965: Bd. I, 211f., 268f., 348f.; EDER, 1791/1888: 156.

nur von zwei Stücken die Rede ist (CABELLO CARRO, 1988: 66; CABELLO CARRO, 1989: 92). VARELA TORRECILLA (1993: 70f.) erklärte zum einen die Mosaik 4 und 5 und zum anderen alle drei Stücke als zusammengehörig. Im aktuellen Inventarverzeichnis des *Museo de América* wird auf diese traditionelle Deutung als zusammengehöriges Ensemble hingewiesen (MA Inventar, 2013), ob sie bis heute als gültig betrachtet wird, wird darin nicht klar.

Für die Bestimmung speziell der Mosaik 4, 5 und 6 sind somit weitere Untersuchungen notwendig, denn die bisherige Erforschung war weniger durch eine Analyse der Objekte selbst und von Vergleichsmaterial bestimmt, als vielmehr durch die Bemühungen der Rekonstruktion der Sammlungsgeschichte. Eine Betrachtung frei von diesen bisherigen Deutungen wäre hilfreich, um diese neu zu überdenken.

#### 1. 4. 5 Materialien und Techniken

Bereits in den frühen Inventarisierungen und Präsentationen sind die verwendeten Materialien vermerkt, die angewandten Techniken hingegen kaum beschrieben.

DÁVILAS (1767: Bd. III, 12) Nennung ist knapp, doch verwies er auf ein sehr interessantes Detail. Den Untergrund des von ihm vorgestellten Objekts bezeichnete er als eine Matte. Aus dieser Erwähnung lässt sich schließen, dass der Untergrund dieser Federarbeit sicherlich aus starren Elementen bestand. Eine technische Ähnlichkeit zu den Federmosaik 3, (7,) 8, 9 und 10 wäre möglich.

Bei JANER sind allein für das Mosaik 4 Auskünfte zum Material zu finden. Demnach wurden für die Herstellung Palmenfasern verwendet, die Gestaltung mit Federn ist im Gegensatz zu den anderen beiden Stücken (5 und 6) allerdings nicht vermerkt (JANER, 1860: 40). Für die anderen sechs Mosaik nannte er indes nur Federn (JANER, 1860: 37).

In den Inventarien des MAN werden die verwendeten Materialien umfassender und auch differenzierter genannt. Laut dem Zettelkatalog und dem Inventarbuch bestehen die Mosaik 3, 7, 8, 9 und 10 aus Baumwolle, Rohr und Federn (MAN Libro, o. J.: 4f.; MAN Fichero, o. J.: MAN00045C1, MAN00046C1, MAN00042C1, MAN00043C2, MAN00044C1/2). Im Zettelkatalog sind für die Mosaik 1 und 4 allgemeiner gehalten Pflanzenfasern als verwendete Materialien erwähnt. Im Inventarbuch gibt es diesen Vermerk noch nicht (MAN Fichero, o. J.: MAN00047C1, MAN00081C1).

Von diesen Angaben der verwendeten Materialien (Pflanzenfaser bzw. Baumwolle/Rohr) weichen nachfolgende Publikationen nur selten ab. Nur MEDINA BLEDA (1995: 198) nannte für Mosaik 10 die Verwendung von Baumwoll- bzw. Wollschnur und Rohrleisten. Die wider-

sprüchliche Bezeichnung des Materials geht höchstwahrscheinlich auf einen Flüchtigkeitsfehler zurück. AMEZAGA RAMOS (2006: 386) präziserte für die Mosaik 1 und 2 die verwendete Faser als Baumwolle.

Im Hinblick auf die Identifizierung des verwendeten Materials brachte der Bericht der Restaurierungswerkstatt *artelán* neue Perspektiven. Im Rahmen dieser Untersuchung erfolgte die bislang einmalige naturwissenschaftliche Analyse von zwei der zehn Mosaik (8 und 9) mit dem Ergebnis, dass es sich bei der Faser um Baumwolle handelte und dass das stets als „Rohr“ angegebene Material Holz anomalen Wachses des *Serjania clematidifolia* Cambess von der Familie der *Sapindaceae* (Seifenbaumgewächse) wäre. Daneben wurde an diesen Stücken die Verwendung von Dammarharz als Klebstoff nachgewiesen. Außerdem konnte am Mosaik 8 die Zusammensetzung der Vorzeichnung bestimmt werden. Sie besteht demnach hauptsächlich aus Holzkohle mit Anteilen von Kalziumkarbonat, Erde und Bienenwachs (*artelán*, 2007: Kap. III, o. S.). Aufgrund der materiellen und konstruktiven Gemeinsamkeiten können diese Ergebnisse auch für die Mosaik 3, 7 und 10 von Bedeutung sein.

Trotz materieller und technischer Gemeinsamkeiten einiger Stücke fiel die bisherige Bestimmung im aktuellen Inventarium des *Amerika-Museums* sehr unterschiedlich aus; folgende Angaben sind zu finden. Für Mosaik 1 und 2 werden Federn und Rohr, für Mosaik 3 allein Federn, für die Mosaik 4, 5 und 6 Baumwolle und Federn, für Mosaik 7 Baumwolle, Federn und Rohr und schließlich für die Mosaik 8, 9 und 10 Pflanzenfasern, Rohr und Federn angegeben (*MA Inventar*, 2013).

Bei diesen Nennungen muss jedoch bedacht werden, dass zum Ersten die Angaben für die Mosaik 1 und 2 nicht korrekt sind und höchstwahrscheinlich auf Verwechslungen bzw. auf einem Irrtum basieren, denn es wurde kein verholztes Material für ihre Herstellung verwendet. Zum Zweiten scheint es, dass das Mosaik 3 bislang nicht näher behandelt worden ist, worauf die sehr knappe Nennung zurückzuführen ist. Und zum Dritten fanden die Ergebnisse von *artelán* im aktuellen Museumsinventar keine Berücksichtigung. Der Widerspruch zwischen „Rohr“ und „Holz“ ist bisher nicht aufgelöst. Die Restauratorinnen des *Amerika-Museums* halten an der Bestimmung als Rohr fest und betrachten das Analyseergebnis vielmehr als Ausdruck einer Erwartungshaltung (González de Candamo, Medina Bleda und Amezaga Ramos, persönliche Kommunikation, 2009, 2011).

Die diagnostizierte Anomalie sowie der Lebensraum des Baums im östlichen Brasilien könnten tatsächlich auf einen Irrtum verweisen. Die Identifizierung des Klebstoffs als Dammar ist ebenso problematisch. Es handelt sich dabei um rezentes Baumharz von Flügelfruchtgewächsen (*Dipterocarpaceae*), die in Südostasien beheimatet sind. Dammar wird insbe-

sondere seit dem 19. Jahrhundert in der Malerei als Zusatzstoff in Farben und als Firnis verwendet (SCHRAMM/HERING, 2000: 103). Die Benutzung von Dammar als Klebstoff ist weniger bekannt. Dass das Harz eines südostasiatischen Baums an diesen südamerikanischen Stücken verwendet wurde, ist unwahrscheinlich. In Südamerika gibt es zwar auch Flügel-fruchtgewächse, doch wird ihr Harz nicht als Dammar bezeichnet. Das Auftreten dieses Harzes an den Stücken kann eventuell mit den restauratorischen Maßnahmen in Zusammenhang stehen. Ein Irrtum in der Interpretation der Analyseergebnisse würde die Auskunft der Museumsrestauratorinnen unterstreichen, welche die Verwendung eines Klebstoffes nicht bezeugen können (González de Candamo, Medina Bleda und Amezaga Ramos, persönliche Kommunikation, 2009/2011).

Die einzigen Identifizierungen des verwendeten Materials, die auf naturwissenschaftlichen Analysen basieren, stammen von den Untersuchungen von *artelán* aus dem Jahr 2007, doch bedürfen die Ergebnisse, wie ersichtlich wurde, Überprüfungen. Die für die Betrachtung der Mosaiksehr wichtige Untersuchung der benutzten Federn ist bislang noch nicht erfolgt. Sie ist vom *Amerika-Museum* geplant, doch musste dieses Vorhaben aufgrund des aktuellen Museumsetats für unbestimmte Zeit verschoben werden.

Die angewandten Techniken wurden erst in der jüngeren Zeit eingehend berücksichtigt. JANER charakterisierte sechs Mosaikse (1, 3, 7, 8, 9 und 10), ungeachtet verschiedener Techniken und Materialien, allgemein als Gewebe mit aufgesetzten Federn (JANER, 1860: 37) und die anderen drei Stücke (4, 5, und 6) allgemein als Stickereien (JANER, 1860: 40).

In den Inventarien des *MAN* blieben die technischen Beschreibungen gleichfalls oberflächlich. Laut dem Zettelkatalog und dem Inventarbuch bestehen die Federbilder 3, 7, 8, 9 und 10 aus einem Gewebe mit aufgesetzten Federn (*MAN Libro*, o. J.: 4f.; *MAN Fichero*, o. J.: MAN 00045C1, MAN00046C1, MAN00042C1, MAN00043C2, MAN00044C1/C2). Die Mosaikse 4 und 5 wurden gleichfalls als Stickereien angesprochen (*MAN Libro*, o. J.: 7; *MAN Fichero*, o. J.: MAN00081C1, MAN00082C1). Nennungen für die Objekte 2 und 6, von denen sich technische Charakteristika ableiten ließen, gibt es nicht (*MAN Libro*, o. J.: 7, 313; *MAN Fichero*, o. J.: MAN04185C1, MAN00080C1).

In den jüngeren Veröffentlichungen wurde für die Mosaikse 4, 5 und 6 die Technik der Federanbringung umfassender erläutert. Die Federn waren demnach an ihren Kielen in parallelen Reihen bzw. in Kreisen an den Untergrund genäht/geheftet (FEEST, 1986 b: 392; VARELA TORRECILLA, 1993: 70f.). VARELA TORRECILLA ergänzte diese Angaben mit weiteren Details. So wären die Federn an ihren umgebogenen Kielen an das Gewebe angebracht

und abschließend mit einem Harz angeklebt (VARELA TORRECILLA, 1995: 202). Diese Beobachtung ist für den Vergleich mit anderen südamerikanischen Federarbeiten sehr interessant; sie muss allerdings überprüft werden. In ihrem Katalog zur amazonischen Federkunst bezeichnete sie diese Herstellungsweise als Mosaik (VARELA TORRECILLA, 1993: 71).

Im Ausstellungskatalog *Magia, mentiras y maravillas de las Indias* beschrieb MEDINA BLEDA (1995: 198) außerdem zum ersten Mal anhand des Mosaiks 10 eine andere Technik. Die Rohre waren der Restauratorin zufolge halbiert und mit Fäden verwebt. In dieses Gewebe wurden dann die Federn mit ihren Kielen eingefügt. Darüber hinaus charakterisierte sie das Stück nicht als reinen Vertreter der Federkunst, sondern vielmehr als Mischform aus Federkunst und Malerei, eine Bewertung, die von AMEZAGA RAMOS (2006: 391) und von *artelán* (2007, Kap. III: o. S.) auch für die Mosaik 8 und 9 übernommen wurde. Diese Beurteilungen überraschen, denn es ist bekannt, dass die farbliche Zeichnung nachträglich im Zuge von restauratorischen Maßnahmen<sup>53</sup> vorgenommen worden ist, worauf auch AMEZAGA RAMOS verwies. Vielleicht bildeten auch hier neu-spanische Federmosaik die Vorlage für diese Bewertung, wurden spätere Arbeiten doch nicht mehr nur mit Federn gestaltet, sondern auch teilweise gemalt (vgl. CASTELLÓ YTURBIDE, 1993: 210ff., 239).

Eine detaillierte Untersuchung der Techniken mit angeknüpften Federn ist erst im Zusammenhang mit der Restaurierung durch AMEZAGA RAMOS an den Mosaiken 1 und 2 vorgenommen worden. Als für den Vergleich mit vorspanischen und modernen Federarbeiten sehr wichtiges Ergebnis verwies die Restauratorin auf die zeitliche Parallelität zwischen dem Anknüpfen der Federn und der Entstehung der bildlichen Darstellung (AMEZAGA RAMOS, 2006: 386). Die angewandte Technik bezeichnete sie gleichfalls als Mosaik, das sie als die bekannteste Herstellungsweise charakterisierte und dessen größte Entwicklung sie in die Zeit nach der Eroberung datierte (AMEZAGA RAMOS, 2006: 383). Dabei ist jedoch nicht erkennbar, welche Ausprägung der Mosaiktechnik sie meinte, die peruanische oder die neu-spanische, vielmehr erscheint es, als ob sie in ihrer Argumentation beide Traditionen miteinander verband.

Zu den angewandten Techniken ist im aktuellen Inventarverzeichnis nur wenig vermerkt. Die Feststellungen zu den Mosaiken 1 und 2 basieren auf AMEZAGA RAMOS' (2006: 386, 391) Bericht und die zum Mosaik 4 auf VARELA TORRECILLAS (1993: 70) Ausführungen. Die

---

53 Dieser restauratorische Eingriff ist nicht in den Museumsakten dokumentiert. Die Fotoreihen verweisen aber darauf, dass die Mosaik 3, 7, 8 und 9 in der Hängung im *Museo de Arqueología Nacional* bis ungefähr 1962 noch ohne Nachzeichnung waren (MA Documental: MAMFFD00380\_R, MAMFFD00519\_R, MAMFFD00135\_R, MAMFFD00146\_R). In der zweiten Fotoreihe ist indes auf dem Mosaik 9 eine farbliche Nachzeichnung zu sehen (MA Documental: MAMFFD01904\_R). Es ist somit möglich, dass die Mosaik in Verbindung mit dem Umzug des Museums ihre Nachzeichnungen erhalten haben.

Techniken der Mosaik 3, 5, 6, 7, 8, 9 und 10 sind im Museumsinventar nicht genannt oder beschrieben (MA Inventar, 2013).

#### 1. 4. 6 Bildbeschreibung und -interpretation

Die bildlichen Gestaltungen der Federmosaik fanden indes bereits seit den frühesten Inventarisierungen, aber auch wieder in sehr unterschiedlichem Maße die Aufmerksamkeit ihrer Bearbeiter.

JANERS (1860: 37) Beschreibungen beschränkten sich nur auf einige Stücke (1, 3, 7, 8, 9 und 10). Sie sind sehr allgemein, indem für alle sechs Mosaik zusammen allein Tier- und Pflanzendarstellungen genannt wurden.

Die Erklärungen zu diesen Mosaiken sind im Inventarbuch und im Zettelkatalog des *Archäologie-Museums* nur wenig spezifischer. Einzelne Motive sind genannt: doppelköpfige Adler (auch als Reichsadler bezeichnet), Vierbeiner und speziell Löwen, menschliche Figuren zum Teil mit Nimbus, Vögel, eine doppelköpfige Schlange, ein Christusmonogramm sowie vielfältige vegetabile Elemente (MAN Libro, o. J.: 4f.; MAN Fichero, o. J.: MAN00047C1, MAN00045C1, MAN00046C1, MAN00042C1, MAN00043C2, MAN00044C1/C2).

Die Mosaik 2, 4, 5 und 6 wurden in den frühen Inventarisierungen nicht näher beschrieben, ihre Erläuterungen in den jüngeren Publikationen und im Inventarverzeichnis des *Amerika-Museums* sind bis heute rein deskriptiv.<sup>54</sup>

Über die Gestaltung des Mosaiks 3 verweisen die Inventarisierungen von JANER (1860: 37) und des MAN (MAN Libro, o. J.: 4f.; MAN Fichero, o. J.: MAN 00045C1) auf das Christogramm. Weder in den nachfolgenden Publikationen noch im aktuellen Inventarverzeichnis sind weitere Beschreibungen oder gar Nennungen zu diesem Stück zu finden.

Zu den Mosaiken 1, 8, 9 und 10 erschienen in jüngerer Zeit weitergehende Interpretationen. Die Gestaltung des Mosaiks 10 wurde am häufigsten besprochen. So identifizierte Pilar FERNÁNDEZ VEGA (1965: 89) die menschlichen Figuren sowohl als bekleidete als auch als nackte männliche Personen. Die Restauratorin MEDINA BLEDA (1995: 198) beschrieb die Wirkung der bekleideten männlichen Figuren als militärisch. Außerdem verwies sie auf die reiche Gestaltung der freien Flächen mit vegetabilen Elementen gemäß einem „horror vacui“, der dem Geschmack am Ende des 18. Jahrhunderts entsprach. AMEZAGA RAMOS (2006: 391) charakterisierte die Gestaltung als mittelalterlich, die sowohl christliche als auch indigene

54 JANER, 1860: 40f.; MAN Libro, o. J.: 7, 313; MAN Fichero, o. J.: MAN04185C1, MAN00081C1, MAN00082C1, MAN00080C1; FEEST, 1986 b: 392; VARELA TORRECILLA, 1993: 70f.; VARELA TORRECILLA, 1995: 202; MA Inventar, 2013.

Elemente miteinander verbinde. Sie identifizierte die zwei nackten Figuren als Adam und Eva und darüber hinaus erkannte sie auch Darstellungen der Kantuta, der Blume der Inka, sowie von Kondoren. Einige Vogelköpfe erinnerten sie außerdem eher an Schlangenköpfe. In den verzierenden Elementen, Blüten, Blättern, Früchten und Voluten, erkannte sie eventuell in Anlehnung an MEDINA BLEDAS Äußerungen den Ausdruck der Mode am Ende des 18. Jahrhunderts.

Die Deutungen der Darstellungen der Mosaik 8 und 9 durch die Restaurierungswerkstatt *artelán* sind in diesem Zusammenhang zu sehen. Sie scheinen, sich an AMEZAGA RAMOS' Ausführungen zu orientieren. Die Ikonografie wurde als typisch indigen mit westlichen christlichen Symbolen beschrieben. Die europäische Symbolik erkannten die Restauratoren vor allem im Muschelwerk und in den Ornamenten. Diese Symbole wären mit Motiven der vorspanischen Religiosität wie *cantuta*, Kondor, Hund, Jaguar, Kameliden und einer Vielzahl höchstwahrscheinlich einheimischer Vögel verbunden. Dieser klar mestizische Entwurf wäre ergänzt durch vegetabile Elemente wie Blüten und Blätter und andere dekorative Motive der zeitgenössischen Mode wie Voluten (*artelán*, 2007: Kap. III, o. S.).

Die indigenen Motive, die *artelán* (2007) aber auch AMEZAGA RAMOS (2006) für die Mosaik 8, 9 und 10 präsentierten, weisen ein breites Spektrum auf. Auf den Darstellungen sind diese Motive jedoch nicht zu sehen bzw. kaum als solche zu interpretieren. Und auch die Interpretation christlicher Motive ist aus der Gesamtdarstellung nicht eindeutig abzuleiten. Die Bewertung der Motive und auch der Gesamtdarstellungen bedarf daher weiterer Untersuchungen und neuer Beurteilungen. Im aktuellen Museumsinventar sind keine Ausführungen über die bildlichen Darstellungen dieser Mosaik vermerkt.

AMEZAGA RAMOS (2006: 386) besprach in ihrem Beitrag gleichfalls die bildliche Gestaltung der Mosaik 1 und 2, doch nahm sie nur für Mosaik 1 Interpretationen vor. Sie präsentierte die Darstellung als Baum des Lebens mit Früchten, Blüten und Vögeln und unterstrich die Vielzahl der Vögel, von denen sie einen Tukan, einen Ara und möglicherweise einen Kolibri erkennen konnte. Zwei weitere Tiere am Fuße des Baums identifizierte sie als Affe und als Nagetier. Die Restauratorin hielt bei diesem Stück gleichfalls eine mythische und magische Bedeutung für möglich, die sie aus den verwendeten Farben und deren Spiel ableitete. AMEZAGA RAMOS' Beschreibungen und Interpretationen des Mosaiks 1 wurden für das aktuelle Inventarverzeichnis des *Amerika-Museums* übernommen (*MA Inventar*, 2013). Für eine Interpretation dieser Darstellung kann die Deutung der Farbsymbolik und die Berücksichtigung des symbolischen Gehalts der Federn interessante Ergebnisse bringen. Für eine

Interpretation sollte jedoch zunächst den Motiven und speziell den Vögeln eine größere Aufmerksamkeit zukommen.

Das Mosaik 7 wurde von der Gruppe der Mosaik mit zoomorphen Darstellungen vergleichsweise wenig beachtet. Allein FERNÁNDEZ VEGA interpretierte die abgebildeten Vögel als zwei Adler, ohne weiter auf die Doppelköpfigkeit der Schlange zu verweisen (FERNÁNDEZ VEGA, 1965: 156). Im aktuellen Inventar des *Amerika-Museums* sind keine Beschreibungen oder Deutungen der bildlichen Gestaltung zu finden.

#### 1. 4. 7 Kultureller Kontext

Die Bestimmung des kulturellen Kontextes umfasst nicht nur die Zuordnung zu einer bestimmten Gruppe oder Region, sondern auch die Fragen nach der Herstellung und ihrer Organisation sowie nach der Benutzung und Bedeutung. Diese letzteren Aspekte wurden in den Inventarisierungen und Publikationen allerdings nur selten behandelt. Verschiedene Linien zeichnen sich ab. Die Grundlagen für die Einordnungen sind dabei sehr unterschiedlich und nicht immer schlüssig.

In den frühen Inventarisierungen wurden kaum Aussagen zu Einordnungen der Federmosaik in einen kulturellen Kontext gemacht. Eine nähere Bestimmung, die sich von der funktionalen Interpretation ableitete, ist allein für das Mosaik 6 in den Inventarlisten des *Archäologie-Museums* zu finden. Die Federverzierung von Schilden war demzufolge eine übliche indigene Praxis (*MAN Libro*, o. J.: 7; *MAN Fichero*, o. J.: MAN00080C1). Eine Zuordnung zu indigenen Traditionen ist für die frühe Präsentation der Mosaik 6, 7, 8 und 9 im *Amerika-Museum* (MA Documental: MAMFFD00083\_R, MAMFFD00519\_R, MAMFFD00135\_R, MAMFFD00146\_R) sowie für das Mosaik 7 noch in den 1960er Jahren dokumentiert (FERNÁNDEZ VEGA, 1965: 156).

Hinsichtlich einer solchen Zuschreibung als indigen ist in diesem Zusammenhang in den frühen Präsentationen eine Dichotomie zu erkennen. Oft ohne weitere ersichtliche Hinweise wurden die Stücke demnach bis in die frühen 1980er Jahre hinein entweder als kolonialzeitliche oder als indigene Arbeiten präsentiert. Eine Kombination oder Synthese beider Charakteristika ist anhand der Quellen nicht erkennbar.

Neben diesen Charakterisierungen als indigen bzw. kolonialzeitlich wurden die Mosaik 1, 2, 4, 5, 6 und 8 in den frühen Inventarisierungen und Präsentationen bis in die 1960er Jahre hinein zudem mitunter als mexikanische und auch als aztekische Arbeiten interpretiert, ohne dabei konkretere Informationen zu geben (*MAN Fichero*, o. J.: MAN0004185C1; EXPOSICIÓN

HISTÓRICO-AMERICANA, 1892: Bd. I, 16f.; FERNÁNDEZ VEGA, 1965: 61). In dem Ausstellungskatalog *Gold und Macht* ist zu erfahren, dass das Mosaik 6 einst sogar als das „Schild des Moctezuma“ bezeichnet worden war (FEEST, 1986 b: 392). Die Verbindung zur aztekischen/neu-spanischen Federkunst ist sehr interessant und zog sich lange durch die Betrachtung der südamerikanischen Federkunst und auch der Madrider Federmosaike. Sie wurde aber nicht nur als Vergleichsmaterial herangezogen. Vielmehr galten einige Federarbeiten entweder als mexikanische Objekte<sup>55</sup> oder wurden kurzschlüssig mit der aztekischen bzw. neu-spanischen analogisiert oder miteinander zu einer gemeinsamen Ausprägung vereint (AMEZAGA RAMOS, 2006: 383, 386). Diese Orientierung am mexikanischen Material kann auf dessen vergleichsweise bessere und umfangreichere Erhaltung in den europäischen Sammlungen (FEEST, 1986: 42) sowie auf eine bessere Verbreitung von Informationen über diese Fertigungen, wie beispielsweise durch die detaillierten Beschreibungen in der Chronik von Bernardino de SAHAGÚN (1576/2001), zurückzuführen sein. Diese Bezugnahme ist auch im aktuellen Inventarverzeichnis gegenwärtig. In den Beschreibungen der Mosaike 1 und 2 ist die aztekische Tradition einleitend kurz erläutert, um anschließend die Entwicklungen in Neu-Spanien in Konventen der Franziskaner ausführlich zu beleuchten und dann die südamerikanischen Mosaike kurz zu beschreiben (MA Inventar, 2013).

In den moderneren Abhandlungen zu den Federmosaikern ist die kulturelle Zuordnung als eines der zentralen Themen zu erkennen. Für die Mosaike 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9 und 10 wurde auf sehr unterschiedliche Weise und anhand unterschiedlicher Indizien versucht, Beziehungen zu südamerikanischen Traditionen nachzuweisen.

VARELA TORRECILLA (1993: 71) spannte große räumliche und zeitliche Bögen. Sie setzte zum einen die Mosaike 4, 5, und 6 mit modernen Traditionen Zentral- und Nordostamazoniens (Brasilien) in Beziehung. In ihrem Beitrag im Ausstellungskatalog *Magia, mentiras y maravillas de las Indias* verband die Autorin zum anderen das Mosaik 6 sowohl mit vorspanischen Traditionen der Zentralanden als auch mit modernen Ausprägungen am Titicaca-See (Bolivien/Peru) (VARELA TORRECILLA, 1995: 202). Diese Zusammenhänge baute sie allein auf dem Umstand auf, dass in diesen Regionen Objekte gefertigt und benutzt wurden/werden, die flächig mit Federn gestaltet sind. Materielle, technische, geografische und kulturelle Aspekte wurden von der Autorin bei dieser Kontextualisierung jedoch nicht berücksichtigt.

---

55 DENIS, 1875: 52; MAN Fichero, o. J.: MAN0004185C1; EXPOSICIÓN HISTÓRICO-AMERICANA, 1892: Bd. I, 17; FERNÁNDEZ VEGA, 1965: 61; FEEST, 1986 b: 392.

AMEZAGA RAMOS (2006: 386) versuchte, die angewandten Techniken für die Mosaik 1, 2 und 10 gleichfalls einer Tradition zuzuordnen, und identifizierte sie als vorspanisch-peruanisch. Für Mosaik 1 und Mosaik 2 verwies die Restauratorin auf die vorspanische Weise, indem die Federn auf das Untergrundgewebe aufgenäht wurden. Diese Parallelisierung muss jedoch noch einmal überprüft werden.

Im aktuellen Inventarverzeichnis wird den beiden Objekten eine enge Verbindung zur vorspanischen Technik bescheinigt, ohne dabei nähere Details zu liefern (*MA Inventar*, 2013). Dieser Inventarvermerk kann auf den Ergebnissen AMEZAGA RAMOS' basieren.

Mosaik 10 ordnete die Restauratorin gleichfalls vorspanischen Traditionen zu, die sie mit dem Fund eines Knochenfragments belegte, das sie in dem Mosaik entdeckt hatte. Das Knochenstück identifizierte AMEZAGA RAMOS (2006: 391) als Splitter eines benutzten Werkzeugs. Vergleichsmaterial, das die Einordnung in eine vorspanische Tradition und vielleicht sogar eine Konkretisierung erlauben könnte, untersuchte bzw. erwähnte sie indes nicht. Sicherlich in Anlehnung an AMEZAGA RAMOS' Ergebnisse identifizierten die Restauratoren von *artelán* mit einem Verweis auf das beim Mosaik 10 gefundene Knochenfragment die an den Mosaiken 8 und 9 angewandten Techniken gleichfalls als vorspanisch, ohne für diese Bestimmung weitere Belege zu liefern (*artelán*, 2007: Kap. III, o. S.).

Zu der Benutzung von Knochenwerkzeugen muss allerdings beachtet werden, dass Handarbeitsgeräte aus Knochen auch in Europa üblich waren und noch bis ins 20. Jahrhundert benutzt worden sind. Das von der Restauratorin gefundene Knochenfragment ist somit kein eindeutiges Indiz für eine traditionelle vorspanische Herstellungsweise.

Eine konkrete kulturelle Zuordnung erfolgte allein für die Mosaik 4, 5 und 6; diese ist jedoch gleichfalls problematisch. Auf der Grundlage der Lokalisierung ihrer Hersteller in der Missionssiedlung Pampahermosa am Fluss Huallaga durch CABELLO CARRO (1989: 146) sprach VARELA TORRECILLA (1993: 70f.) diese Federarbeiten den Cholón zu. Im aktuellen Inventarverzeichnis des *Amerika-Museums* wurde VARELA TORRECILLAS Bestimmung der Cholón als kultureller Kontext der drei Mosaik übernommen. Für das Mosaik 4 finden sich dort Informationen zu dieser ethnischen Gruppe. Die Cholón werden im Museumsinventar als die Hersteller der Mosaik bezeichnet. Es ist zu erfahren, dass sie früh missioniert worden seien.<sup>56</sup> An den Stücken sei formal der Einfluss der Europäer zu erkennen, doch die angewandte Technik sei als traditionell indigen zu charakterisieren (*MA Inventar*, 2013).

---

56 Die Cholón wurden 1676 von den Franziskanern in den zwei Missionssiedlungen San Buenaventura del Valle, San Buenaventura de Pisano bzw. Pampahermosa am Ufer des Flusses Huallaga angesiedelt. Dort bildeten sie den Großteil der Bevölkerung (ALEXANDER-BAKKERUS, 2005: 28f.). Ihre Zugehörigkeit zu einer Sprachfamilie konnte noch nicht klassifiziert werden (KÄSTNER, 2009: 180).

Bei diesem Aspekt muss zum einen noch einmal an die problematische Lokalisierung der Stücke in CABELLO CARROS Rekonstruktion (1989: 91, Anm. 14) erinnert werden. Und auch die Schriftstücke selbst, die CABELLO CARRO benutzte, können nicht eindeutig zu dieser Interpretation führen. Die unterschiedliche Anzahl der genannten und der interpretierten Objekte in der zugrunde liegenden Dokumentation bzw. in der Rekonstruktion wurde bereits erwähnt. Darüber hinaus verwies de Croix in der wiedergegebenen Fassung seines Schreibens auf die Adressaten der Federarbeiten („Dos jaeces de Plumas fabricados *para* los mismos (los Indios infieles de Pampahermosa“, Markierung und Anmerkung d. Verf.)). Die Autorin sah darin einen Abschreibefehler („para“ statt „por“), den sie jedoch nicht nachwies, und erklärte somit die „ungläubigen Indigenen“ von Pampahermosa als die Hersteller dieser Arbeiten. Da die Autorin diese Interpretation hinsichtlich der Lokalisierung und der Hersteller jedoch nicht eindeutig belegte, kann sie tatsächlich zunächst nur als Arbeitshypothese gelten.

Zum anderen muss VARELA TORRECILLAS (1993: 70f.) weitere Konkretisierung des kulturellen Kontextes als Cholón gleichfalls überdacht werden: denn es ist zu vermuten, dass die Cholón als Bewohner der Missionssiedlung Pampahermosa und als rasch missionierte Gruppe kaum als „Ungläubige“ bezeichnet worden wären. Zudem muss die hohe ethnische Diversität in der Montaña berücksichtigt werden. Die eindeutige Einordnung als Cholón anhand des bisherigen Quellenmaterials ist daher nicht möglich, zumal in ethnografischen Abhandlungen zur materiellen Kultur und zu handwerklichen Arbeiten der Cholón zwar der traditionelle Federschmuck und die Befiederung der Pfeile, aber keine Federmosaik oder neue Formen der Federverarbeitung genannt worden sind (AMICH, 1774/1988: 97; STEWARD/MÉTRAUX, 1948: 598ff.; ALEXANDER-BAKKERUS, 2005: 28, 33).

Während die angewandten Herstellungstechniken stets eindeutig als vorspanisch bzw. indigen charakterisiert wurden, fielen die Bewertungen der bildlichen Gestaltungen der Mosaik 1, 2, 8, 9 und 10 differenzierter aus. Der interkulturelle Charakter wurde in diesem Zusammenhang von den Autoren unterstrichen, doch blieb diese Bestimmung oberflächlich.

AMEZAGA RAMOS (2006: 391) charakterisierte die Darstellung von Mosaik 10 als hybrid, die christlich-europäische und indigene Motive miteinander verbinde. Wenngleich MEDINA BLEDA in ihrer Präsentation des Mosaiks 10 keine Zuordnungen vornahm, so erwähnten doch beide Autorinnen, AMEZAGA RAMOS vielleicht in Anlehnung an MEDINA BLEDA, die modischen Erscheinungen in der Ornamentik (MEDINA BLEDA, 1995: 198; AMEZAGA RAMOS, 2006: 386, 391), doch spezifizierten sie diese „Mode“ und ihre Träger nicht. Den Verweis auf modische Formen griffen auch die Restauratoren von *artelán* innerhalb ihrer Betrachtungen

der Mosaik 8 und 9 wieder auf. Sie identifizierten die Ikonografie der beiden Mosaik gleichfalls sowohl als typisch indigen als auch als mestizisch (*artelán*, 2007: Kap. III, o. S.).

Im aktuellen Inventarverzeichnis des *Museo de América* sind zu diesen drei Mosaiken keine Überlegungen oder Erkenntnisse der Restauratoren vermerkt (*MA Inventar*, 2013).

Die Interkulturalität der Mosaik unterstrichen die Restauratoren, indem sie auf indigene Techniken, europäisch beeinflusste Objektformen und eine ikonografische Verbindung europäischer und amerikanischer Elemente verwiesen, einzelne Motive griffen sie dafür heraus, die als typisch gelten. Diese genannten Motive sind auf den Objekten jedoch zum großen Teil nicht abgebildet bzw. nicht so eindeutig zu bestimmen. Allein bei ihrer Betrachtung des Mosaik 1 erwähnte AMEZAGA RAMOS (2006: 386) die Bedeutung des benutzten Materials, der Federn, für die Mosaik, doch formulierte sie diese nicht weiter aus.

Neben diesen Zuordnungen machte VARELA TORRECILLA (1993: 70f.; 1995: 202) sich auch Gedanken über Bedeutungen der Federarbeiten und ihrer Hersteller in der Kolonialgesellschaft. Sie identifizierte die Mosaik 4, 5 und 6 nicht als Gebrauchsgegenstände des alltäglichen Lebens, sondern schloss vielmehr auf eine restriktive Benutzung. Wie sich anhand der neuen Objekttypen ablesen ließe, genossen die Federarbeiter weiterhin großes Ansehen, und ihre Fähigkeiten wurden in den Dienst der neu entstehenden Kolonialgesellschaft genommen. Die Vermutung der eingeschränkten Benutzung von Federarbeiten und die Würdigung der Federkünstler in der Kolonialzeit geht sicherlich auf einen Analogieschluss aus den Erkenntnissen über die Federbenutzung in vorspanischer Zeit zurück, seine Gültigkeit für die Kolonialzeit gilt es allerdings zu überprüfen. In Anlehnung an diese Interpretation als Prestigeobjekte wird im Katalog des *Amerika-Museums* diesen drei Objekten eine soziale Symbolik zugesprochen (*MA Inventar*, 2013).

In Bezug auf die Mosaik 1, 2 und 10 wurden allein von AMEZAGA RAMOS (2006: 386, 391) kontextuelle Fragen nach Hersteller, Auftraggeber, nach der Herstellung sowie nach der Bedeutung gestellt. Als Hersteller von Federarbeiten identifizierte sie Indigene und als Auftraggeber – parallel zu den Konventen in Neu-Spanien – priesterliche Einrichtungen. Da bekannt ist, dass in Neu-Spanien europäische Drucke als Vorlagen für die Fertigung von Federmosaik genutzt wurden, vermutete sie ein ähnliches Vorgehen zumindest bei der Herstellung des Mosaik 10. Und in Anlehnung an vorspanische Zeiten interpretierte sie die Bedeutung des Mosaik 1 und 10 als mythisch und magisch bzw. als zeremoniell. Eine sakrale Bedeutung wird, eventuell auf AMEZAGA RAMOS' Interpretationen basierend, den Mosaiken 1 und 2 auch im aktuellen Inventar zugesprochen (*MA Inventar*, 2013). Diese analogen Deutungen geben wichtige Hinweise, sie müssen aber im südamerikanischen Kontext überprüft

werden. Die anderen Federmosaiken (3, 7, 8 und 9) wurden zu diesem Aspekt bisher nicht untersucht.

Trotz der unzureichenden Dokumentationen und Untersuchungen sind im aktuellen Inventarverzeichnis kulturelle Kontextualisierungen zu finden. Die Mosaiken 1, 2 und 3 werden dem Vizekönigreich Peru und Mosaik 7 den Anden zugeordnet. Über die Federarbeiten 4, 5 und 6 finden sich differenziertere sowie konkretere Informationen: So ist für Mosaik 4 als kultureller Kontext Cholón, für Mosaik 5 amazonisch, Cholón und Fluss Huallaga und für einen Teil von Mosaik 5 ergänzend Zentralanden sowie für Mosaik 6 noch ausführlicher amazonisch, Cholón, Pampahermosa, Fluss Huallaga, Zentralanden vermerkt. Für die Objekte 8, 9 und 10 sind keine Angaben vorhanden (MA Inventar, 2013).

Für die Betrachtung des kulturellen Kontextes ist reichhaltiges Material berücksichtigt worden. Dabei begrenzte sich die Aufmerksamkeit nicht allein auf nationalstaatliches Gebiet. So wurde in diesem Zusammenhang auch auf Fertigungen aus Brasilien, Bolivien und Peru verwiesen. Ebenso wurde ein großer zeitlicher Bogen, sowohl in die vorspanische Zeit als auch in die Gegenwart, berücksichtigt. Die entwickelten Hypothesen wurden allerdings nicht an den Objekten selbst bzw. anhand eines Vergleichs mit vorspanischem bzw. modernem Material verifiziert. Die konstatierten Verbindungen zu den bereits bekannten Traditionen und insbesondere zur häufig genannten vorspanischen Technik muss daher am Material überprüft werden. Ähnlich verhält es sich mit den Analogieschlüssen mit der neu-spanischen Federkunst; diese müssen anhand südamerikanischen Materials überdacht werden.

Die Interkulturalität der Federarbeiten bildete ein wichtiges Thema in ihrer Betrachtung. Dieses bedeutende Charakteristikum wurde jedoch bislang ausschließlich anhand von Motiven sowie an den Objektformen vermerkt, ohne dabei detaillierte ikonografische Untersuchungen vorzunehmen oder die involvierten Akteure tatsächlich zu charakterisieren. Die Interpretationen der Mosaiken und ihrer Bedeutungen müssen sich diesem interkulturellen Kontext öffnen, vielschichtige Rezeptionsmöglichkeiten müssen bei der Auseinandersetzung mit den Stücken in Betracht gezogen werden.

Für eine Einschätzung der bisherigen Forschungen ist besonders der Rahmen, in dem die kolonialzeitlichen Federmosaiken Aufmerksamkeit erlangten, zu berücksichtigen. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Federbildern fand zum einen innerhalb von (Ausstellungs-) Projekten zur Kolonialzeit sowie zum modernen Federschmuck, zum anderen in der Geschichtsschreibung zur Sammlung des *Museo de América* und schließlich im Rahmen von Restaurierungen statt.

In den Ausstellungen bzw. in den Katalogen lag der Fokus hauptsächlich auf einer Vorstellung der Gesellschaft, des Lebens und der Kunst in der Kolonialzeit (vornehmlich Spanisch-Amerikas) sowie des modernen Federschmucks aus Amazonien, besonders aus Brasilien. In diesen Präsentationen wurden mitunter auch kolonialzeitliche Federarbeiten sowie Federmosaiken aus Südamerika gezeigt. Sie hatten aber im Gesamtpanorama nur eine illustrative Funktion, bildeten gewissermaßen nur ein stichpunktartiges Zitat; die behandelten Mosaiken<sup>57</sup> erhielten nur eine oberflächliche Aufmerksamkeit. Dennoch schnitt VARELA TORRECILLA (1993, 1995) mitunter auch sehr komplexe Aspekte kolonialzeitlicher Federarbeiten, wie unter anderem ihre Bedeutung in der Kolonialgesellschaft und kulturelle Bezüge, an.

In der Geschichtsschreibung über die Sammlung des *Amerika-Museums* von CABELLO CARRO (1986, 1988, 1989) wurden drei Mosaiken<sup>58</sup> in historischer Perspektive als Objekte des Museumsinventars behandelt. Ihr Forschungsinteresse konzentrierte sich auf die Sammlungsgeschichte; eine Analyse der Mosaiken selbst war außerhalb ihres Blickwinkels.

Demgegenüber hatte AMEZAGA RAMOS (2006) bei Restaurierungsmaßnahmen drei Federmosaiken<sup>59</sup> ausführlich untersucht. Ihre Betrachtung umfasste sowohl materielle, technische und ikonografische Aspekte als auch Fragen nach dem Kontext (Herstellung, Benutzung, Bedeutung) der Objekte in der Kolonialgesellschaft. Ihre Arbeit ist somit die einzige, die sich auf die Untersuchung der Mosaiken selbst konzentrierte und diese umfassend betrachtete. Die Beurteilungen der Restaurierungswerkstatt *artelán* (2007) sind als Reproduktionen von AMEZAGA RAMOS' Interpretationen zu sehen.

Unter den bekannten kolonialzeitlichen Federarbeiten stellen die Mosaiken im *Museo de América* ein besonderes und vielleicht einzigartiges Korpus dar, denn es handelt sich um zehn vergleichbare und zugleich sehr verschiedenartige Objekte. Einzelne Untersuchungen der sechs bisher veröffentlichten Mosaiken erschienen jedoch sehr verstreut. Abhängig von der Präsentationsidee sind diese Mosaiken auch sehr unterschiedlich bearbeitet worden.

Tiefer gehende Analysen der Objekte und ihrer Herstellungstechnik gibt es indes nicht. Darüber hinaus ist der direkte Bezug zwischen dem benutzten Vergleichsmaterial und den Mosaiken kaum erkennbar, und seine Gültigkeit ist argumentativ nicht untermauert. Analogieschlüsse, die sowohl auf Federobjekten als auch auf schriftlichen Quellen basieren, sind mitunter als Analogien nicht markiert und im Hinblick auf die Mosaiken nicht diskutiert, sondern wurden eher als valide Belege für die Interpretationen benutzt. Zunächst vage Interpretationsvermutungen sind als Forschungsergebnisse übernommen und in weiteren

---

57 Mosaiken 4, 5, 6 und 10.

58 Mosaiken 4, 5 und 6.

59 Mosaiken 1, 2 und 10.

Deutungen verarbeitet; anfängliche Widersprüche und Zweifel spielen in nachfolgenden Diskussionen keine Rolle mehr.

Die Betrachtungen der Ikonografien blieben zum großen Teil rein deskriptiv. Einen umfassenderen Interpretationsversuch der Motive, der auch das verwendete Material berücksichtigte, lieferte allein AMEZAGA RAMOS (2006). Er führte jedoch über einen Ansatz nicht hinaus. Möglichkeiten vielschichtiger Deutungen wurden nicht berücksichtigt. Außerdem wurden die Gesamtdarstellungen, die Proportionen und Positionen der Motive oder auch die Komposition und Thematik, nicht beachtet. Es blieben also jene Aspekte ausgespart, die in einer Bildanalyse wesentliche Untersuchungskriterien ausmachen und für die Beurteilung der Mosaik von Bedeutung sind.

Kulturelle Zuordnungen, kontextuelle Interpretationen sowie Bewertungen der Mosaik basierten bislang weniger auf Untersuchungen der Federarbeiten selbst als vielmehr auf allgemeine und zum Teil sehr oberflächliche Kenntnisse über andere amerikanische Federkünste aus der vorspanischen bzw. modernen Zeit sowie aus Regionen, wie Mexiko, Peru oder Brasilien, ohne deren Spezifika gesondert zu berücksichtigen.

Den Beurteilungen der Mosaik als Zeugnisse eines interkulturellen Kontakts liegen keine ausreichenden Analysen sowohl des Materials als auch der Ikonografie zu Grunde. Das Wesen des interkulturellen Kontakts, seine Akteure, ihr Verhalten, ihre Intentionen, ihre Wechselbeziehungen, sind nur unzureichend thematisiert und die Ergebnisse nicht argumentativ mit Quellenmaterial untermauert. Die Mosaik sind somit als kolonialzeitliche Dokumente weder umfassend analysiert noch angemessen gewürdigt worden.

Aus der skizzierten Forschungslage wird deutlich, dass bisher weder die sechs bereits publizierten noch die vier weiteren Mosaik im *Museo de América* hinsichtlich ihrer materiellen, technischen und ikonografischen Merkmale systematisch und vergleichend analysiert worden sind. Eine Beurteilung der Federmosaik ist aber nur anhand einer detaillierten Untersuchung aller zehn Objekte möglich. Ein Vergleich untereinander kann wichtige Bezüge zwischen den Mosaiken, ihre Besonderheiten als Gruppe und auch als Einzelexemplare, verdeutlichen. Eine zunächst formale Untersuchung aller zehn Stücke und ihr Vergleich sind für alle weiteren Analysen und Interpretationen grundlegend.

Vergleiche mit anderen Federarbeiten können sehr erhellend sein, um Besonderheiten oder Gemeinsamkeiten herauszustellen. Diese Betrachtung darf sich aber nicht auf Oberflächlichkeiten, wie beispielsweise die flächige Federverzierung, beschränken, vielmehr ist die detaillierte Gegenüberstellung der Mosaik mit entsprechendem Vergleichsmaterial mit ihren materiellen, technischen und ikonografischen Charakteristika von größter Bedeutung. Aus

solchen Analysen können kulturelle Zuordnungen, wie zum Beispiel kontinuierliche und diskontinuierliche Entwicklungen gegenüber vorspanischen oder modernen Traditionen in Peru bzw. in Amazonien, hervorgehen.

Neben der Betrachtung formaler Merkmale sind Interpretationen der bildlichen Darstellungen für die Bewertung der Mosaik unweigerlich. Dieser Analyseschritt darf sich weder auf die einfache Nennung einzelner Motive noch auf „typische“ Interpretationen, die sich nicht am Material, sondern an traditionellen Denkmustern orientieren, reduzieren. Eine Einteilung in indigene und europäische Motive kann als erste Beobachtung hilfreich sein, diese Sicht verdeckt aber mehr, als dass sie erhellt. In einer Interpretation muss daher vielmehr das gesamte Bild in den Blick genommen werden. Es kommt darauf an, die Gestaltung hinsichtlich ihrer verschiedenen Deutungsebenen, sowohl einzelner Motive als auch der Gesamtdarstellung, zu analysieren. Erst dadurch werden die Vielschichtigkeiten der Bildinhalte und damit auch der Mosaik selbst deutlich. Die Berücksichtigung des verwendeten Materials, der Federn, ist dabei essentiell.

Die Bewertung der Mosaik als Dokumente des interkulturellen Kontakts kann nur auf diesen vorherigen Analyseschritten aufbauen. Die Mosaik sollten dabei als umfassende Reflektoren ihres Umfelds benutzt werden, die Hinweise auf ihre Entstehungs- und Benutzungssituationen und damit auch auf die Akteure und ihre Beziehungsgeflechte geben können.



## 2. Probleme und Methoden weiterer Forschungen

Die zehn südamerikanischen Federmosaïke<sup>60</sup> im *Museo de América* in Madrid zeichnen sich durch bemerkenswerte Besonderheiten aus. Diese bestehen erstens in ihrer gemeinsamen Bewertung als peruanische Arbeiten aus dem 17. und 18. Jahrhundert (MA Inventar, 2013). Zweitens sticht das Korpus durch seinen Umfang und seine Vielfalt hervor. Es sind zehn Federmosaïke mit jeweils speziellen materiellen, technischen, formalen sowie ikonografischen Merkmalen; keines gleicht einem anderen, und dennoch weisen sie viele Gemeinsamkeiten auf. Die Stücke bilden ein bislang einmaliges Ensemble kolonialzeitlicher Federkunst aus Südamerika. Und schließlich, drittens, sind diese Objekte als kolonialzeitliche Fertigungen innerhalb einer Kontaktsituation entstanden und können daher als originale Quellen zu interkulturellen Begegnungen betrachtet werden.

Von sechs dieser Mosaïke<sup>61</sup> liegen Veröffentlichungen vor (FEEST, 1986 b; CABELLO CARRO, 1988, 1989; VARELA TORRECILLA, 1993, 1995; MEDINA BLEDA, 1995; AMEZAGA RAMOS, 2006), in denen wichtige und vielfältige Aspekte aufgeworfen worden sind. Die verschiedenen Gesichtspunkte sind allerdings nicht systematisch, sondern mit unterschiedlichen Akzentuierungen und Intensitäten gemäß den jeweiligen Forschungs- und Präsentationsabsichten behandelt worden. Im Überblick zu den bisherigen Behandlungen und Beurteilungen der zehn Federmosaïke fiel außerdem auf, dass diese ausschließlich innerhalb des *Museo de América* erfolgten, die moderneren Untersuchungen sich stark auf die vorherigen Erkenntnisse dieses Umfeldes stützten und der Fokus sich deutlich auf Peru und die Andenregion konzentrierte.

Die Berücksichtigung aller zehn Federmosaïke zusammen sowie die Konfrontation der Mosaïke mit weiteren Forschungslinien und reichere Material bringen neue Perspektiven mit in die Analyse hinein.

---

60 Die Bezeichnung als Mosaïke ist assoziativ, da hier ein ungewöhnliches Material verwendet wurde, dessen Nutzung für die Herstellung von Mosaïken kaum verbreitet ist: Federn. Auf die zehn zu untersuchenden Objekte bezogen ist Federmosaïk ein sehr treffender Begriff. Für die vorliegende Untersuchung möchte ich den Begriff des Mosaïks wie folgt konkretisieren. Unter Federmosaïken verstehe ich in diesem Zusammenhang plane Objekte, deren Oberflächengestaltung aus aneinander gesetzten Federn besteht, die den Grund eben und flächig gestalten. Körper- und Kopfschmuck zählen hierbei nicht dazu.

61 Mosaïke 1, 2, 4, 5, 6 und 10.

## 2. 1 Wichtige Fragestellungen

Inhalt der folgenden Untersuchung ist eine umfassende Analyse der zehn Federmosaike und die Diskussion dieser Objekte als Zeugnisse interkultureller Beziehungen<sup>62</sup> im kolonialen Südamerika. Drei Fragenkomplexe leiten die Untersuchung. Im ersten Komplex richten sich die Fragen zunächst an das Material und die Technik und daran anschließend an die Ikonografie der Federbilder. Von besonderem Interesse sind die Beziehungen zwischen den zehn Objekten und die Möglichkeiten, die Mosaike zu klassifizieren. Der zweite Fragenkomplex richtet sich auf Beziehungen der zehn Federmosaike des *Amerika-Museums* zu südamerikanischen Traditionen der Federverarbeitung. Besondere Aufmerksamkeit erfahren die Fragen nach Kontinuität und Diskontinuität der Mosaike gegenüber dem Vergleichsmaterial. In einem dritten Fragenkomplex stehen Aspekte einer Interpretation der Bildinhalte im Mittelpunkt. Zentral ist die Problematik der interkulturellen Qualität der Ikonografie. In der Betrachtung sollen sowohl die Motive als auch die Gesamtdarstellungen hinsichtlich ihrer Bedeutungen und insbesondere ihrer möglichen Mehrdeutigkeiten befragt werden. Abschließend werden die Federmosaike als Zeugnisse des Kulturkontakts interpretiert. Anhand der herausgearbeiteten Resultate werden Akteure sowie Szenarien des Entstehungs- und Benutzungskontextes entwickelt, von denen sich die zeitgenössischen Funktionen, Bedeutungen und Wirkungen der Federmosaike ableiten lassen, die wiederum Aufschlüsse über die Art und Weise des Beziehungsgeflechtes der involvierten Akteure geben. Dabei werden wichtige Aspekte für die Erforschung von Kulturkontakt herausgearbeitet.

Aufgrund des lückenhaften Quellenmaterials kann die Untersuchung keine eindeutigen Einordnungen liefern, doch sie bietet eine umfassende Analyseweise, die kolonialzeitlichen Fertigungen gerecht wird, und erbringt speziell für die Madrider Federmosaike erste fundierte Vorschläge für deren Bestimmungen, die in weiterführenden Forschungen überprüft und bestätigt bzw. verworfen werden können.

---

62 Peter BRUCK (1994: 345) folgend werden unter interkulturellen Beziehungen jene Interaktionen und Kommunikationen verstanden, „... in denen die Beteiligten nicht ausschließlich auf ihre eigenen Codes, Konventionen, Einstellungen und Verhaltensformen zurückgreifen, sondern in denen andere Codes, Konventionen, Einstellungen und Alltagsverhaltensweisen erfahren werden. Dabei werden diese als fremd erlebt und/oder definiert“.

## 2. 2 Methodisches Vorgehen

Die Analyse der Federmosaike umfasst drei Arbeitsschritte: erstens ihre Beschreibung, zweitens einen Vergleich mit Objekten der südamerikanischen Federkunst und drittens eine detaillierte Untersuchung und Interpretation der Ikonografie von drei ausgewählten repräsentativen Federmosaikern. Abschließend erfolgt die Interpretation der Mosaikere hinsichtlich ihrer Aussagekraft zu ihrem Kontext. Den interkulturellen Rahmenbedingungen ihrer Entstehung und Benutzung kommen dabei besondere Aufmerksamkeit zu.

Die Beschreibung der Federbilder konzentriert sich zunächst auf das Material sowie auf die angewandten Techniken. Mosaikere mit ähnlichen Merkmalen werden in Gruppen zusammengefasst und gemeinsam vorgestellt. Hinzu kommen Erläuterungen zur Ikonografie. Auf der Grundlage dieser Ergebnisse werden die Mosaikere miteinander verglichen, um weitere mögliche Klassifizierungen zu prüfen.

Im Vergleich mit vorspanischem, kolonialzeitlichem und modernem Material werden Beziehungen der Mosaikere zu südamerikanischen Federkunststraditionen ermittelt. Es werden dafür Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinsichtlich der materiellen, technischen und ikonografischen Merkmale herausgearbeitet, miteinander kontrastiert und somit die bisherigen vorgenommenen Anbindungen an Traditionen der südamerikanischen Federverarbeitung überprüft.

Für die Interpretation der bildlichen Darstellungen werden drei Mosaikere (1, 3, und 10) exemplarisch erörtert. Diese Auswahl beruht vordergründig auf den komplexen Gestaltungen und unterschiedlichen Ausführungen; zudem sind sie Repräsentanten aus den zuvor erstellten Gruppierungen. Nach einer detaillierten Beschreibung werden die Motive hinsichtlich ihrer Symbolik zunächst einzeln besprochen. Dabei gilt es, europäische und südamerikanische Traditionen einzubeziehen. Sodann, mit Blick auf die Gesamtgestaltung, erfolgt eine Interpretation des Inhalts. Die Berücksichtigung von mehrdeutigen Rezeptionen durch zeitgenössische Betrachter ist für die Untersuchung sowohl der motivischen als auch der gesamten Gestaltungen von großer Bedeutung.

Die Mosaikere zeichnen sich zum einen durch die Besonderheit des Materials, insbesondere durch die Federn, und zum anderen durch ihre Ikonografie aus. Beide Aspekte sind gleichermaßen bedeutsam, um die Mosaikere kulturellen Zusammenhängen zuordnen zu können. Der geografische Bogen wird hierfür größer gespannt, als dass es ihre bisherige Zuordnung Peru bzw. Anden verlangt, um möglichst reichhaltiges Material ohne vorherige Einschränkungen

verwenden und die bisherigen Lokalisierungen anhand des Materials beurteilen und gegebenenfalls näher bestimmen zu können.

In der abschließenden Bewertung werden die Mosaik­e als bildliche und gegenständliche Quellen für Kulturkontakt und interkulturelle Beziehungen sowie als Medien gewürdigt, indem versucht wird, Szenarien der Entstehungs- und Benutzungssituation der Madrider Mosaik­e zu rekonstruieren. Auch in diesem Zusammenhang werden verschiedene zeitgenössische Rezeptionsvarianten in die Diskussion einbezogen. Die vorausgegangenen materiellen, technischen und ikonografischen Untersuchungen bilden die Grundlage für diese kontextuelle Interpretation. Schriftliche Quellen und zeitgenössische Objekte aus Südamerika dienen als wertvolles Ergänzungsmaterial.

In diesem Abschnitt stehen neben den Mosaiken jene Menschen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, die solche Federarbeiten entwarfen, herstellten, betrachteten und benutzten. Als kolonialzeitliche Fertigungen werden die Mosaik­e als Produkte einer interkulturellen Begegnung verstanden. Sie liefern spezifische Informationen zu diesem Kulturkontakt und damit auch zu den beteiligten Menschen. Diese Akteure sowie deren Teilhabe und Teilnahme an der Herstellung und Benutzung der Federmosaik­e werden unter stetigem Abgleich mit den vorherigen Analyseergebnissen näher charakterisiert. Konkretere Lokalisierungen der Provenienzen der Stücke werden in diesem Zusammenhang vorgeschlagen.

Mit der differenzierten Betrachtung der beteiligten Akteure und deren Rollen wird nicht nur ein vielschichtiges Bild eines interkulturellen Kontakts nachgezeichnet. Durch die nähere Bestimmung der Akteure werden gleichsam Rückschlüsse auf die Wirkungen und Bedeutungen der Federmosaik­e gezogen. In der Untersuchung der zeitgenössischen Rezeption der Mosaik­e werden vielfältige Aspekte berücksichtigt. Neben den bildlichen Gestaltungen wird auch den verwendeten Materialien, insbesondere den Federn, als Bedeutungsträger Beachtung geschenkt. Die Wirkkraft der Mosaik­e beschränkte sich nicht ausschließlich auf den Moment der Betrachtung. Entwicklung, Herstellung und Benutzung sind ebenfalls Phasen des Wechselspiels zwischen Werk und Mensch, die in die Interpretation einfließen. Diese Interaktivität gilt in diesem Verständnis nicht nur für die Mensch-Bild-Beziehung, sondern beinhaltet auch das Zusammenspiel der beteiligten Akteure. Dieses vielschichtige interaktive und kommunikative Moment, das die Mosaik­e widerspiegeln, soll in dieser abschließenden Betrachtung besonders hervorgehoben werden.

Im Unterschied zu früheren Darstellungen werden alle zehn Stücke zusammen untersucht. Diese gemeinsame Betrachtung ist möglich und auch sinnvoll. Aufgrund großer materieller

sowie technischer und mitunter auch ikonografischer Gemeinsamkeiten werden einzelne Federmosaiken als zusammengehörig verstanden und somit in einem gemeinsamen Zusammenhang positioniert und interpretiert. Unterschiede und Besonderheiten in den Ausprägungen der jeweiligen Mosaiken werden indes beachtet, um kontextuelle Interpretationen in einer differenzierten Weise vornehmen zu können. Die Berücksichtigung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden der zehn Federmosaiken untereinander ist daher für die folgende Untersuchung bedeutsam.

Für eine bessere Übersichtlichkeit wurden die Mosaiken für die folgende Darstellung gemäß ihrer Reihenfolge im Inventarium mit den Nummern 1 bis 10 durchnummeriert. Ihre aktuellen Inventarnummern sind 12344, 12345, 12346, 13004, 13005/13005bis, 13006, 13010, 15403, 15404 und 70476. Außer der einfacheren Benennung haben diese Nummern 1 bis 10 keine weiteren Bedeutungen.<sup>63</sup>

Das Studium der zehn Objekte erfolgte unter sehr unterschiedlichen Bedingungen. Die Mosaiken 1, 2 und 10 waren zum Zeitpunkt der Untersuchung hinter Glas gerahmt und befanden sich im Magazin (1, 2) bzw. im Gang zwischen der Bibliothek und dem Vestibül (10). Die Mosaiken 1 und 2 waren so aufgehängt, dass sich ihre Unterkanten nur wenige Zentimeter über dem Boden befanden; die oberen Bereiche konnten jedoch nur mithilfe einer Leiter betrachtet werden. Mosaik 10 hing mit seiner Unterkante auf einer Höhe von ungefähr 150 Zentimetern. Die nähere Betrachtung des gesamten Stückes war daher ebenfalls nur mit einer Leiter möglich. Aufgrund ihrer Einrahmung war es nicht möglich, die Ränder der Mosaiken 1 und 2 sowie die Rückseiten der drei Objekte (1, 2 und 10) zu sehen. Die Mosaiken 8 und 9 wurden eingerollt in einem Spezialbehälter im Magazin aufbewahrt. Aufgrund ihres vergleichsweise sehr kritischen Zustands war es jeweils nur für einen Tag möglich, einen Meter der Originale zu sehen; technische Besonderheiten konnten so nur begrenzt erkannt werden. Für die Untersuchung ihrer bildlichen Gesamtgestaltung standen aber Fotografien der Museumsdokumentation sowie eine Fotomontage der Restaurierungswerkstatt *artelán* zur Verfügung. Die Räumlichkeiten des Depots sowie der Durchgang waren vom natürlichen Licht abgeschirmt; als Beleuchtung diente ein Halogenstrahler.

Die übrigen Objekte (3, 4, 5, 6 und 7) konnten in der Restaurierungswerkstatt des *Amerikamuseums* untersucht werden. Die Mosaiken 3, 5, 6 und 7 waren auf keinem Träger angebracht bzw. ungerahmt. Es war daher möglich, die vier Stücke von allen Seiten zu betrachten.

---

63 Im Anhang sind Abbildungen und Detailaufnahmen der zehn Federmosaiken zu finden. Sie sind entsprechend der Reihenfolge ihres Auftretens im Inventar des *Museo de América* aufgeführt.

Mosaik 4 war hingegen auf einem mit Stoff bezogenen Rahmen angeheftet; seine Betrachtung beschränkte sich daher auf die Vorderseite des Objekts. In der Restaurierungswerkstatt standen Hilfsutensilien zur Verfügung. Die Beleuchtung bestand zum großen Teil aus natürlichem Licht und schwankte je nach der Tageszeit und den klimatischen Bedingungen.

Innerhalb der Untersuchung der zehn Federmosaike des *Museo de América* war es nicht möglich, naturwissenschaftliche Analysen vorzunehmen. Die materiellen Bestimmungen beruhen daher vor allem auf den Auskünften der Restauratorinnen María Carmén González de Candamo, Dolores Medina Bleda und Mercedes Amezaga Ramos sowie auf den Analyseergebnissen der Restaurierungswerkstatt *artelán*.

Das Analyse- und Interpretationsverfahren wurde von verschiedenen Forschungsperspektiven der Bildforschung, von ikonografischen, ikonologischen, historisch-kritischen, ethnologischen und rezeptionsästhetischen Ansätzen, inspiriert. Da die Mosaike in einer interkulturellen Kontaktsituation entstanden sind, wird diesem besonderen Moment in der Analyse und Interpretation der Stücke Rechnung getragen, indem für diese Erläuterungen die bildwissenschaftlichen Überlegungen mit jenen der Kulturtransferforschung verbunden werden. Mit dieser Sicht werden umfassendere Aufschlüsse über den Kontext der Stücke, über die Entstehungs- und Benutzungssituation der Mosaike, über den Charakter der Begegnungen der beteiligten Personen sowie über die Verwendung und spezifische Wahrnehmung der Mosaike und deren Bedeutungen für die verschiedenen Akteursgruppen erwartet.

Methodisch wird an das Dreistufenmodell von Erwin PANOFSKY (1955) angeknüpft. Der erste Schritt, die *präikonografische Beschreibung*, behandelt als eine Art Bestandsaufnahme die Motive, die Formen, die Farbgebung und den Stil (PANOFSKY, 2006: 37). Mithilfe umfassender Kenntnisse von Darstellungstraditionen und auch bildlicher und literarischer Quellen werden im zweiten Schritt, in der *ikonografischen Analyse*, die Motive identifiziert und damit das Thema der Darstellung sowie Vorlagen bestimmt (PANOFSKY, 2006: 37f., 48). Die in diesem Modell abschließende Stufe, die *ikonologische Interpretation*, konzentriert sich auf die symbolische Bedeutung, auf den eigentlichen Gehalt der Darstellungen. Sie wird mithilfe historischer Dokumente ermöglicht. Mit dem Verständnis, Werke als symbolischer Ausdruck 'zugrunde liegender Prinzipien' zu betrachten, wird PANOFSKYS umfassender Ansatz der Bildinterpretation deutlich. Diesem Verständnis folgend muss die Erklärung eines Werks externe Aspekte mit einschließen. Als Weiterentwicklung ikonografischer Fragestellungen forderte PANOFSKY daher innerhalb kunsthistorischer Auseinandersetzungen die Berück-

sichtigung von Intention, Herstellung, Ausführung und Verwendung sowie der historischen Bedingungen für die Deutung eines Werkes (PANOFSKY, 2006: 40, 42, 53ff.).

PANOFSKYS Vorgehen basiert auf Informationen aus schriftlichen Quellen bzw. auf Vertrautheit. Im Hinblick auf die Madrider Federarbeiten birgt diese Herangehensweise jedoch Probleme in sich. Die Dokumentation der Mosaikereise ist lückenhaft, der konkrete kulturelle Kontext ist noch nicht eindeutig bestimmt. Bei den Interpretationen der Mosaikereise müssen sowohl europäische als auch südamerikanische Traditionen beachtet werden. Auch wenn die geografische Herkunft der Stücke nicht bekannt ist, so steht doch reichhaltiges Material zur Verfügung, mit dem sich europäische und südamerikanische Darstellungstraditionen, Erfahrungen und Vorstellungen nachzeichnen lassen. Es umfasst materielles Sachgut und schriftliche Quellen. Eine solche Collage kann nur punktuell erfolgen, doch berücksichtigt sie überregionale kulturelle Gemeinsamkeiten sowie spezifische Ausprägungen; der reiche und vielschichtige symbolische Gehalt sowie die Entstehungsbedingungen der Federarbeiten können damit aus verschiedenen Perspektiven heraus skizziert werden.

Für die Bestimmung der Madrider Federarbeiten bringen die historische Bildforschung, für die PANOFSKYS ikonografisch-ikonologische Methode (1955) wegbereitend war, sowie die Berücksichtigung von Bildern als Medien, als historische Quelle sowie als Forschungsgegenstand der Geschichtsschreibung bzw. der Ethnohistorie weiterführende Impulse, die über eine Rekonstruktion des Entstehungskontextes hinausführen.

Im Rahmen des *visual turn* in den Kultur- und Sozialwissenschaften kam Bildern<sup>64</sup> als Forschungsgegenstand eine neue Bedeutung zu. Das wissenschaftliche Interesse konzentrierte sich nicht mehr auf die Rekonstruktion der künstlerischen, sozialen und historischen Bedingungen, sondern schloss mit besonderem Blick auf die Entwicklung der Massenmedien und deren Benutzung auch die Wirkungsmöglichkeiten und -weisen von Bildern mit ein. Parallel zur Sprachauffassung seit dem *linguistic turn* gelten nun auch Bilder nicht mehr allein als Abbild der Wirklichkeit; ihnen werden darüber hinaus kommunikative und kreative Fähigkeiten zugesprochen, Botschaften zu vermitteln sowie durch ihre besondere Ästhetik auf eigene Weise Bedeutung und Sinn zu schaffen und Wirkungen hervorzurufen, durch die wiederum reale Verhältnisse geprägt werden können (PAUL, 2012: o. S.). Speziell mit Blick auf die Betrachtung von Bildern als Medien lieferte Peter BURKE (2011: 216f.) zwei sehr wichtige Gedanken. Zum Ersten bezeichnete er Medien als ein „Gesamtpaket von Techniken

64 Im Zusammenhang mit der Untersuchung der Madrider Federmosaikereise sind die gegenständlichen Bilder und ihre Behandlungen von Interesse. In Anlehnung an Klaus SACHS-HOMBACH (2003: o. S.) werden die zu untersuchenden Mosaikereise im Folgenden als „externe Bilder“ verstanden, als „flächige und zumeist klar begrenzte physische Objekte [...], die in der Regel innerhalb eines kommunikativen Aktes zur anschaulichen Darstellung realer, fiktiver oder abstrakter Gegenstände bzw. Sachverhalte dienen“.

und 'kommunikativen Ressourcen'“ und verwies auf das sehr breite Spektrum von Medien: zum Beispiel Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Gesten, Rituale, Bilder. Das Interessante an seiner Äußerung liegt insbesondere darin, dass er nicht nur die Vielfalt von Kommunikationswegen hervorhob, sondern dass er auch betonte, dass verschiedene Medien gleichzeitig existieren, miteinander verknüpft sind und interagieren. Zum Zweiten steigerte er in Anlehnung an Marshall McLuhan die Charakterisierung von Medien, indem er diesen ebenfalls die Funktion des Bedeutungsträgers zuwies, sie also auch als „Teil der Botschaft“ bezeichnete.

Neben der Analyse der bildlichen Darstellungen der Federbilder werden in diesem Zusammenhang Fragen nach Materialität, Bildhandlungen, Rezeption und Kommunikation aufgeworfen, Aspekte, die auf das Engste miteinander verbunden und zentral für die Bewertung der Madrider Federmosaiken sind.

Speziell im Falle der Federmosaiken ist das verwendete Material von außerordentlicher Bedeutung. Martin SCHULZ (2005: 105, 118) verwies mit seiner Formulierung „Medien verkörpern Bilder“ parallel zu den kommunikationswissenschaftlichen Überlegungen darauf, dass das Material nicht nur als materielle Grundlage für Darstellungen, sondern vielmehr auch zur symbolischen Bestimmung eines Werkes dient. Eine eindeutige Unterscheidung zwischen Bild und Material/Medium wäre kaum möglich. Die Wirkkraft eines Werkes erfolgt demnach sowohl über das Dargestellte als auch über das Material. Darüber hinaus werden die Wahrnehmbarkeit und die Wahrnehmung eines Bildes von dem benutzten Medium beeinflusst. Mit Blick auf die Madrider Federmosaiken und ihre Entstehung in Südamerika verstärkt sich diese enge Bild-Medium-Beziehung und wird etwas Besonderes, indem dem Material Federn selbst spezifische kommunikative Fähigkeiten zukommen, und zwar im religiös-rituellen Rahmen.

Entscheidend für die Wirkung eines Bildes und deren Wahrnehmung sind die Bildhandlungen. Dazu sind in der Literatur vor allem zwei Begriffe zu finden: Bildakt und Bildpraxis. Der von Horst BREDEKAMP (2010: 52) eingeführte Bildakt betrifft das Wechselspiel zwischen Rezipienten und Werk, die Wahrnehmung eines Werkes durch einen Betrachter und die Wirkkraft auf den Betrachter. Als Bildpraxis verstand Hans BELTING (2007: 15f.) zudem die symbolische Bedeutung auch des Herstellungsvorgangs und, allgemein gehalten, der Benutzung eines Bildes. Damit berührte er insbesondere im Hinblick auf die kommunikativen Dimensionen von Bildern einen wesentlichen Punkt, ohne diesen jedoch weiter auszuformulieren.

Es lohnt sich das *Tableau* der Bildpraxis weiter aufzufächern. Zum Ersten muss die Bildbenutzung differenzierter betrachtet werden. Neben der reinen Präsentation und meditativen

Betrachtung eines Werkes sollte auch dessen aktive Benutzung als mögliche Rezeptionssituation, die nach Wolfgang KEMP (2003: 252) die Erscheinungsbedingung des Werkes und die Zugangsbedingung des Rezipienten mit einschließt, in Erwägung gezogen werden. Zum Zweiten erscheint es ebenso sinnvoll, zwischen den intendierten und den tatsächlichen Benutzungen bzw. Wirkungen zu unterscheiden. Die beiden Begriffe 'Verwendung' und 'Gebrauch' ermöglichen dies. Und zum Dritten beginnt, BELTING (2007: 15f.) folgend, die Entfaltung einer Wirkkraft eines Werkes nicht erst mit dessen Betrachtung bzw. Benutzung, sondern bereits mit dessen Entwurf und Herstellung und umfasst somit den gesamten kommunikativen Vorgang von der Vorstellung eines Ausdrucks über dessen Formulierung bis zu seiner Wahrnehmung.

Dieses differenzierte Verständnis von Bildhandlungen muss folgerichtig zu einer Auffächerung der beteiligten Akteure führen. Zunächst muss zwischen Initiator, Hersteller, Materiallieferant, Verwender und Adressaten unterschieden werden. Dabei gilt es mögliche personelle Überschneidungen zu berücksichtigen. Da alle diese Akteure als Rezipienten zu verstehen sind, gibt es innerhalb von Bildhandlungen demnach eine Vielzahl von Wechselspielen zwischen Werk und Mensch mit ihren spezifischen Rezeptionssituationen. Zusätzlich hat KEMP (2003: 250) eine speziell für die Phase der Konzipierung interessante Figur eingeführt, den „implizierten Betrachter“.

Entwicklung, Herstellung und Benutzung bzw. Betrachtung eines Bildes werden als kommunikative Handlungen begriffen, die verschiedene Kommunikationslinien eröffnen. Die bereits durch die größere Anzahl von beteiligten Akteuren vielfältigen Kommunikationsmöglichkeiten werden darüber hinaus durch eine Ungleichzeitigkeit zunehmend verstärkt, indem, wie KEMP (2003: 251) betonte, die Kommunikation über das Bild nicht direkt stattfindet, denn die Formulierung durch die Autoren und die Wahrnehmung durch die Rezipienten<sup>65</sup> erfolgen nicht im selben Moment. Somit wird Raum für spezifische Wahrnehmungen und Deutungen frei. Der „implizierte Betrachter“ eröffnet hingegen ein direktes Wechselspiel zwischen den Autoren und den von ihnen imaginierten Rezipienten. Auch wenn diese Kommunikation einseitig bzw. *idealiter* erfolgt, gibt diese Perspektive doch Hinweise zu Auffassungen und Intentionen der Autoren.

---

65 Die Begriffe „Autoren“ und „Rezipienten“ werden im Folgenden bewusst im Plural benutzt, um der Komplexität dieser Akteursgruppen gerecht zu werden, denn zu der Autorenschaft müssen sowohl die Initiatoren als auch die Hersteller und Verwender gerechnet werden, die nicht *a priori* als ein und dieselbe Person betrachtet werden dürfen. Ebenso ist die Gruppe der Rezipienten zu unterscheiden; diese ist nicht allein als externe Adressaten zu beschreiben, sondern kann auch Personen umfassen, die in den Entstehungsvorgang involviert sind.

Die Bildrezeption nimmt einen zentralen Platz in der Bildforschung ein; sie ist grundlegend für das mediale und aktive Moment von Bildern. Insbesondere für die Untersuchung der Madrider Federmosaik ist SCHULZ' Feststellung von großem Wert. Er verwies darauf, dass Wahrnehmung als natürliches Phänomen nicht unmittelbar und universal gültig ist, sondern auf Konventionen beruht, auf Erfahrungen und Erinnerungen ebenso wie auf Erwartungen und Bewertungsmustern (SCHULZ 2005: 73). Des Weiteren sind dem auch Traditionen, wie Vorstellungen, Kommunikations- und Überlieferungsmuster, hinzuzufügen. Die Berücksichtigung spezifischer Wahrnehmungen darf sich jedoch nicht auf Betrachtungen und Deutungen bildlicher Darstellungen beschränken. Sie berühren ebenso das verwendete Material bzw. die Medien. SCHULZ (2005: 105) und BURKE (2011: 216) wiesen darauf hin, dass auch deren Wahrnehmung durch den kulturellen Hintergrund geprägt ist. Die rahmengebenden Faktoren der Bildhandlungen, Rezeptionssituation sowie Verwendung, Herstellung und Gebrauch, unterliegen ebenfalls einer spezifischen Wahrnehmung. In diesem Zusammenhang ist SACHS-HOMBACHS Nachzeichnung (2003: o. S.) der Entwicklung von der kultisch-magischen zur repräsentationalistischen Bildauffassung im westlichen Europa sehr interessant. Innerhalb der bildwissenschaftlichen Literatur wird dieser wichtige Aspekt, das Bildverständnis, kaum berücksichtigt. Für die Betrachtung außereuropäischer Kunst stellen die Bild- bzw. Objektauffassung mit ihren unterschiedlichen Ausprägungen jedoch ein sehr wichtiges Moment dar, berühren sie doch das Werk und sämtliche mit ihm verbundenen Handlungen und somit auch dessen mediale und aktive Bedeutungsebenen. Die Rezeption eines Werkes und der gesamten mit ihm verbundenen Handlungen basiert also auf dem Verständnis eines kulturell geprägten Codes. Mit Blick auf die mediale Funktion von Bildern muss für eine erfolgreiche Kommunikation dieses Verständnis auf beiden Seiten gleichermaßen ausgeprägt sein, sowohl aufseiten der Autoren als auch aufseiten der Rezipienten.

Die Madrider Federmosaik stellen in diesem Zusammenhang einen besonderen Forschungsgegenstand dar. Mit ihren materiellen und ikonografischen Charakteristika und ihrer Entstehung im kolonialzeitlichen Südamerika verweisen sie eindeutig auf eine Beteiligung mehrerer Personen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen. Ein gemeinsames gleichartiges Verständnis sowohl gegenüber den Mosaiken als auch gegenüber den verschiedenen mit ihnen verbundenen Vorgängen ist somit nicht gegeben. Interkulturelle Bilderfahrungen und -handlungen sind in der Bildforschung indes kaum thematisiert.

Aufgrund ihres interkulturellen Kontextes bildet das Phänomen Kulturkontakt einen zentralen Aspekt für die Bewertung der Madrider Federmosaïke. Die Kulturtransferforschung behandelt diesen, indem sie inter- und intrakulturelle Wechselbeziehungen und deren Akteure, Objekte, Medien, Verläufe, Bedingungen und Wirkungen unter besonderer Berücksichtigung des Kontextes beleuchtet. Konzentrierte sich die Kulturtransferforschung aufgrund ihres Ursprungs in ideengeschichtlichen Untersuchungen insbesondere über das deutsch-französische Gebiet im 18. und 19. Jahrhundert zunächst vor allem auf immaterielle Kulturgüter, wurden materielles Sachgut und dessen Entlehnungen und Rezeption zwar nicht völlig ausgeklammert, aber deutlich weniger erforscht. Die voranschreitende Hinwendung zum materiellen Kulturgut ist aber von großem Wert, denn wie Wolfgang SCHMALE (2012: o. S.) betonte, hat es kulturelle Transfers immer gegeben. Durch die Fixierung auf schriftliche Erzeugnisse muss sich die Erforschung jedoch auf eine elitäre Sphäre und oft einseitige Perspektive beschränken; viele Epochen, Regionen und Gruppen blieben so unberücksichtigt.

Zu Recht kritisierten Stamatios GEROGIORGAKIS [et al.] die in der Literatur bislang unscharfe Trennung zwischen 'Kulturaustausch' und 'Kulturtransfer' und schlugen einen bewussteren Gebrauch beider Begriffe vor. Im Unterschied zum Kulturaustausch, den die Autoren als diffus, reziprok und temporär unbestimmt charakterisierten, wäre Kulturtransfer ein „gewolltes, absichtsvolles und vernunftgeleitetes Unternehmen“, bei dem nur ganz bestimmte, ausgewählte kulturelle Güter transferiert würden. Kulturtransfer wäre somit objektbezogen, unilinear und bewusst angeregt, eine zeitlich punktuelle, aber nie solitäre Erscheinung. Kulturtransfer könnte sich zu einem Kulturaustausch entwickeln, eine gegenseitige Annäherung oder eine Verschmelzung wäre möglich, doch wären diese Entwicklungen und auch deren Nachhaltigkeit dem Transfervorgang selbst nicht immanent (GEROGIORGAKIS [et al.], 2011: Kap. IV, VII, o. S.). Diese begriffliche Unterscheidung in zwei Kategorien ermöglicht eine differenziertere Betrachtung inter- bzw. intrakultureller Übertragungsprozesse und damit auch eine detailliertere Beschreibung und Erklärung der vielfältigen Ausprägungen von Beziehungsgeflechten und -gefügen.

In Anlehnung an Michael Werners und Michel Espagnes ‚*transfert culturel*‘ (1988) haben GEROGIORGAKIS [et al.] (2011: Kap. III, o. S.) drei Analysekatogorien herausgearbeitet, die auch für eine nähere Bestimmung der Madrider Federmosaïke interessant sind: Rezeptionsverlauf (Selektion, Umformung, Anverwandlung und Umwidmung), Transferkausalität (Gründe, Intentionen, Erwartungen und Wirkung) und Vermittlungstypen (Trägergruppen und Transfersysteme). Für die Erforschung der kolonialzeitlichen Federarbeiten können diese vier Aspekte als integraler Bestandteil der Bildhandlungen betrachtet werden. Mit der oben

angegeben Definition des unilinearen Kulturtransfers muss eine weitere Untersuchungsgröße ergänzt werden: die Transferrichtung, also ob es sich bei dem Übertragungsvorgang um einen intendierten Import oder Export handelt. Darauf aufbauend können die Bedeutungen und die Entstehungsbedingungen der Federbilder in ihrem interkulturellen Kontext umfassender erläutert und die Art und Weise der Beziehung zwischen den beteiligten Akteuren deutlicher herausgearbeitet werden.

Um die Spezifik und Komplexität eines Übertragungsprozesses kenntlich zu machen, werden ergänzend die Rahmenbedingungen beleuchtet. Dabei sind die Position des transferierten Kulturguts innerhalb des Ausgangs- und des Rezeptionskontextes, die Verflechtung des Transfervorgangs mit anderen Prozessen sowie die Einbettung in den historischen Rahmen der zugrunde liegenden interkulturellen Interaktion und die Dispositionen bzw. Strategien der beteiligten Akteure von Interesse.<sup>66</sup>

Das kreative Potenzial von Übertragungsprozessen wird in der Kulturtransferforschung besonders gewürdigt und hervorgehoben. Ausgehend von einer differenzierenden Eigen- und Fremdwahrnehmung, über Entlehnung, Übertragung, Nachahmung, Veränderung, Anverwandlung und Umwidmung wird das transferierte Gut in einen neuen Kontext eingegliedert. Mitunter erhält es auch neue Formen, Funktionen und Bedeutungen und kann spezifische Wirkungen bis hin zu personellen und strukturellen Neuorientierungen entfalten.<sup>67</sup> Darin zeigt sich, dass der Vorgang der Übertragung, wie übrigens auch der Bildakt, ein interaktives Wechselspiel zwischen dem Objekt und der Empfängergruppe und direkt oder indirekt auch zwischen den beteiligten Akteursgruppen, den Sendern und den Empfängern, darstellt, das von spezifischen Erwartungen, Kenntnissen und Vorstellungen geprägt ist.

Für die Betrachtung der Madrider Federmosaik weisen sowohl die Bildwissenschaft als auch die Kulturtransferforschung demnach parallele Fragestellungen auf, die sich mit Blick auf die Federarbeiten einander gewinnbringend ergänzen. Unter besonderer Berücksichtigung des Übertragungsprozesses kann noch einmal bekräftigt werden, dass das interkulturelle kommunikative Moment der Federarbeiten eben nicht allein in den Objekten selbst und in ihrer Betrachtung zu finden ist. In Verbindung mit den Bildhandlungen wurde bereits darauf hingewiesen, dass dazu ebenso die Phasen der Entwicklung und Herstellung gehören. Mithilfe der Untersuchungskriterien der Kulturtransferforschung lässt sich nun auch die Phase der Konzipierung als ein Beziehungsgeflecht zwischen den Autoren und den Rezipi-

66 BITTERLI, 1991: 81ff.; KORTLÄNDER, 1995: 9; SPITTA, 1995: 6, 24; OSTERHAMMEL, 2001: 223f.; LÜSEBRINK, 2005: 132; STRUCK, 2007: 219f.

67 SPITTA, 1995: 2; WERNER, 1995: 31; ESPAGNE, 1997: 312; OSTERHAMMEL, 2001: 217f.; LÜSEBRINK, 2005: 134; STEDMAN/ZIMMERMANN, 2007: 12; STRUCK, 2007: 220; MIDDELL, 2008: 7; GEROGIORGAKIS [et al.], 2011: Kap. X, o. S.

enten und als interaktives Wechselspiel zwischen den Autoren und den Mosaiken darstellen. Von besonderer Bedeutung sind dabei die Zeichen- und Wahrnehmungskompetenz, die auf verschiedenen Ebenen zur zentralen Analysekategorie werden. Ihre Betrachtung richtet sich in einem solchen Zusammenhang nicht allein auf die Federmosaike und die mit ihnen verbundenen Handlungen, sondern berührt darüber hinaus auch Aspekte der Rahmen bildenden interkulturellen Begegnung, die Wahrnehmungen des Eigenen und des Anderen sowie die Rezeption der Federkunst selbst und die mit ihr verbundenen Handlungen.

Die Madrider Federmosaike spiegeln somit ein vielschichtiges Kommunikations- und Interaktions-*Tableau* wider. Ihre Untersuchung richtet nicht nur die Aufmerksamkeit auf diese selten beachtete kolonialzeitliche Kunstform. Anhand der Mosaike können zudem interkulturelle Begegnungen auf verschiedenen Ebenen und aus verschiedenen Perspektiven heraus erläutert sowie Bildhandlungen speziell im interkulturellen Kontext einer kolonialen Situation umfassend analysiert werden.

### 2.3 Quellen

Die zehn Federmosaike sind die Hauptquelle der Untersuchung. Bei der Recherche zur kolonialzeitlichen Federkunst konnten keine ähnlichen Mosaike ausfindig gemacht werden. Die Untersuchung konzentriert sich daher auf diese Federarbeiten des *Amerika-Museums*.<sup>68</sup> Das vorspanische Vergleichsmaterial ist archäologisch. Es stammt aufgrund der Erhaltungsbedingungen vornehmlich aus den Regionen westlich der Anden und insbesondere von der Küste des heutigen Peru und umfasst Federarbeiten, aber auch Objekte aus Keramik, Holz oder Textil. Es ist jedoch zu beachten, dass die berücksichtigten und zum Teil untersuchten Objekte nur einen kleinen Ausschnitt aus dem erhaltenen Repertoire darstellen und dieses wiederum eng mit den Erhaltungs- und Entdeckungsbedingungen sowie mit den

---

68 Nach Beendigung der vorliegenden Dissertation wurde ich im September 2013 auf dem Kongress „Arte de América Latina y relaciones artísticas entre Polonia y Latinoamérica“ in Łódź (Polen) von Olga Isabel Acosta Luna auf ein kolonialzeitliches Federmosaik im *Museo Nacional de Colombia* aufmerksam gemacht (persönliche Kommunikation, September 2013). Auch dieses Stück konnte noch nicht näher bestimmt werden und ist wissenschaftlich noch nicht untersucht. Es ist als „tapiz de plumas“ inventarisiert, misst dem Katalog zufolge 254 Zentimeter in der Höhe und 215 Zentimeter in der Breite und wird in Peru lokalisiert. Dem Material und der Technik zufolge scheint eine Einordnung in die Gruppe der Feder-Baumwoll-Gewebe-Objekte möglich; ikonografisch ist es mit seiner Baum-Vogel-Motivik dem Mosaik 1 ähnlich (MNC, 2013). Eine Einbindung dieses Objekts in die Untersuchung der Madrider Federmosaike konnte im Rahmen der vorliegenden Dissertation nicht erfolgen. Für weiterführende Untersuchungen zur kolonialzeitlichen Federkunst in Südamerika besteht damit aber die Möglichkeit einer quantitativen und qualitativen Erweiterung der Quellenbasis.

Erforschungs- und Bewahrungsintentionen verbunden sind. Für die Deutungen des archäologischen Materials muss vor allem seine Behandlung berücksichtigt werden, denn der Fundzusammenhang des peruanischen archäologischen Materials ist nicht immer klar bzw. umfassend dokumentiert. Die Erforschung ist dadurch mit großen Schwierigkeiten konfrontiert und hängt besonders von den Kenntnissen des Bearbeiters ab. Mein Studium der vorspanischen Objekte erfolgte während Arbeitsaufenthalten in Museen und Magazinen bzw. mithilfe von Internetpräsentationen sowie anhand von Publikationen, vor allem von Ausstellungskatalogen.

Aus der vorspanischen Zeit gibt es keine schriftlichen Quellen zur Federnutzung und -verarbeitung in Südamerika. Derartige Informationen sind jedoch indirekt durch Briefe, Berichte und Chroniken vor allem von Europäern, aber auch von wenigen Indigenen und Mestizen aus der Kolonialzeit überliefert. Bei der Nutzung dieses Quellentyps muss allerdings Folgendes beachtet werden. Die frühen Schriftstücke sind vordergründig historische und naturgeschichtliche Abhandlungen und dienten mehr der politischen Legitimierung und der Umzeichnung des ökonomischen Nutzens als dem Kennenlernen bzw. der Vorstellung fremder Kulturen. In den untersuchten schriftlichen Quellen sind Federarbeiten zwar am Rande erwähnt, thematisiert oder analysiert werden sie indes nicht.

Für die Kolonialzeit ist die Nutzung und Verarbeitung von Federn sowohl materiell als auch schriftlich dokumentiert. Als materielle Belege konnten vergleichsweise nur wenige Objekte berücksichtigt werden. Sie stammen vor allem aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Auch für dieses Material ist wieder auf die Intentionen hinsichtlich des Sammelns, Bewahrens und Erforschens zu verweisen und auf den ausschnitthaften Blick, den sie auf die kolonialzeitliche Federkunst gewähren.

Neben den Federobjekten, die in Museen und in Publikationen studiert wurden, stehen für die Kolonialzeit auch schriftliche Quellen zur Verfügung. Dabei wurden hauptsächlich die Berichte der Jesuiten-Missionare zu Rate gezogen, in denen reiches Material zu finden ist. Zudem ist in ihnen eine Vielzahl von Regionen thematisiert worden. Die analysierten schriftlichen Informationen zur Kolonialzeit umfassen den Zeitraum vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Diese Berichte sind äußerst aufschlussreich, vermitteln sie doch ein vergleichsweise umfassendes Bild der Indigenen aus den entsprechenden Missionsgebieten Südamerikas, insbesondere aus der Maynas-Mission (N-Montaña, N-Peru/O-Ecuador), aus der Mojos- und Chiquitos-Mission (Mojos-Ebene bzw. Chiquitanía, O-Bolivien) aus der Guarani-Mission (O-Argentinien/SO-Brasilien) sowie aus dem Chaco (Paraguay/N-Argentinien) vor, während und auch nach der Zeit der Missionierung. Ein Teil dieser Schriften ist während des

Aufenthalts der Jesuiten in Südamerika entstanden. Zu diesem Korpus gehören die jährlichen Berichte (*anuas*) für die systematische Dokumentation des Jesuitenordens, Schriftstücke, Briefe sowie umfassende Chroniken für Ordensvorsteher, Unterstützer, Freunde und Angehörige. Diese Quellen enthalten Auskünfte sowohl über Erfolge als auch über Misserfolge der Missionsarbeit und mitunter auch über persönliche Erfahrungen sowie über Lebensweisen der Indigenen. Ein anderer Teil der schriftlichen Zeugnisse ist erst nach der Ausweisung der Jesuiten 1767 aus spanischen Gebieten in Europa verfasst worden. Dazu gehören fast ausschließlich Chroniken. Es handelt sich zum Teil um Rechtfertigungsschriften über die geleistete Missionsarbeit. Zugleich sind sie aber auch mit Blick auf nachfolgende Missionen verfasst. In ihnen wird über geografische, botanische, zoologische und ethnografische Aspekte ebenso wie über das Leben in den Missionen und über Erfahrungen bei der Missionierung berichtet. Die Nutzung und Verarbeitung von Federn ist in diesen Schriften ein häufig auftretender Topos, doch gibt es keine zusammenhängenden und analytischen Abhandlungen zu diesem Thema. Das umfassende Material, das die jesuitischen Missionare zusammengetragen haben, ist eine reichhaltige Quelle für ethnohistorische Untersuchungen. Bei ihrer Rezeption gilt es aber zu beachten, dass die Jesuiten mit ihrem Weltbild, Selbst- und Sendungsbewusstsein und aufgrund ihrer Missionsabsicht in die entferntesten Regionen des Subkontinents kamen. Ihre Berichte sind zum einen davon stark geprägt. Zum anderen waren sie für ihre Dokumentationen aber auch auf die Zusammenarbeit mit Indigenen angewiesen. Für die Interpretation dieser Quellen muss daher stets überprüft werden, ob die Autoren ihre Beobachtungen und ihr Wissen neutral und realistisch dokumentiert haben, inwieweit sie das von ihnen Beschriebene wirklich verstehen wollten und konnten und inwieweit sie wirklich Einblicke in die Zusammenhänge erhalten haben. Darüber hinaus muss beachtet werden, dass in den meisten Regionen eine Vielzahl von unterschiedlichen ethnischen Gruppen lebte. Dies wird in den Schriftstücken zwar thematisiert, doch sind die Beschreibungen der Indigenen nur selten differenziert. Konkrete Zuordnungen sind daher kaum möglich.

Neben den Federarbeiten und schriftlichen Quellen werden auch Fertigungen aus anderen Materialien – wie Malerei, Silber-/Holzverarbeitung oder Textilien – herangezogen, mit deren Hilfe die zehn Federmosaike des *Museo de América* innerhalb der kolonialzeitlichen Kunst bewertet werden können. Hierbei wurde versucht, ein möglichst repräsentatives Spektrum zu berücksichtigen.

Das moderne Material, das für Vergleiche und Ergänzungen zur Verfügung steht, umfasst gleichfalls materielle und schriftliche Belege. Das Repertoire der modernen Federarbeiten ist vergleichsweise vielfältig und konnte anhand von Publikationen, vor allem von Ausstellungs-

katalogen sowie durch Magazinbesuche für die vorliegende Untersuchung genutzt werden. Die Objekte datieren in das 19. und 20. Jahrhundert und stammen aus Peru, Bolivien, Brasilien und Paraguay. Die schriftlichen Informationen beruhen zum Großteil auf Feldstudien und umfassen Beobachtungen und orale Traditionen. Im Unterschied zu jenen aus anderen Epochen können sie häufig zu den materiellen Belegen in einen direkten Bezug gesetzt werden. Die modernen Untersuchungen nennen und beschreiben nicht nur die Nutzung und Verarbeitung von Federn. Im Unterschied zu den Quellen der vorspanischen und der Kolonialzeit richten sie sich darüber hinaus auch auf die mehrschichtige Bedeutung von Federarbeiten innerhalb des kulturellen Kontextes. Ihre Informationen können für die Deutung der kolonialzeitlichen Federmosaïque daher besonders interessant sein.

### **3 Südamerikanische Federmosaike des 17./18. Jahrhunderts im *Museo de América* in Madrid**

Für eine Bestimmung der Federmosaike ist eine detaillierte Untersuchung der Objekte grundlegend. Drei Schritte dienen dieser Annäherung. Zunächst werden die Materialien, die Techniken und die Gestaltungen der Stücke vorgestellt und miteinander verglichen. Darauf werden die Mosaike südamerikanischem Vergleichsmaterial gegenübergestellt. Und schließlich werden die bildlichen Gestaltungen von drei ausgewählten Mosaiken analysiert und interpretiert. Dieses Kapitel dient der detaillierten Vorstellung der zehn Federmosaike, doch darüber hinaus liefern die verschiedenen Analyseschritte bereits Informationen für die Bestimmung der Stücke in ihrem Kontext. Dazu gehören die Beziehungen zwischen den zehn Objekten selbst, ihre Zuordnung zur südamerikanischen Federkunst sowie die Vielschichtigkeit ihrer bildlichen Inhalte aufgrund verschiedener Rezeptionsmöglichkeiten.

#### **3.1 Die zehn Federmosaike. Materialanalyse und Klassifikation**

Bereits auf dem ersten Blick fallen materielle und technische Unterschiede der zehn Federmosaike auf, wonach sich die Stücke in zwei Kategorien unterteilen lassen. Die Mosaike 1, 2, 4, 5, und 6 haben als Trägermaterial Baumwolltextilien und ihre Federverzierung ist angeknötet; die Mosaike 3, 7, 8, 9 und 10 bestehen hingegen aus einem Mischgewebe mit eingefügten Federn. Diese zwei Gruppen werden im Weiteren als Feder-Baumwollgewebe- bzw. Feder-Mischgewebe-Objekte bezeichnet. Sie werden hinsichtlich ihrer materiellen, technischen und ikonografischen Charakteristika nun gesondert untersucht.

##### **3.1.1 Feder-Baumwollgewebe-Objekte**

Die Federmosaike 1, 2, 4, 5 und 6 zeichnen sich durch einen textilen Untergrund sowie durch angeknötete Federn aus, sie werden daher einer gemeinsamen Gruppe zugeordnet. Die folgende Betrachtung konzentriert sich vornehmlich auf die Beschreibung und Analyse der Technik, wie die Federn an den Untergrund befestigt sind, da dieser Aspekt das hervorragende technische Charakteristikum dieser Mosaike darstellt. Daneben werden die ikonografischen Besonderheiten der Mosaike kurz umrissen.

### 3. 1. 1. 1 Beschreibung der Materialien, Techniken und Gestaltungen

Die Federmosaike mit Baumwolluntergrund und angeknöteten Federn unterscheiden sich sowohl in der Form als auch in den Ausmaßen erheblich. Mosaik 1 und Mosaik 2 sind 238 Zentimeter hoch und 160 Zentimeter breit bzw. 200 Zentimeter hoch und 149 Zentimeter breit (MA Inventar, 2013); sie haben ein rechteckiges Hochformat (Abb. 1, S. 259; Abb. 7, S. 267). Die anderen drei Mosaike (4, 5 und 6) sind deutlich kleiner und in ihren Formen verschieden. Mosaik 4 misst 55 bzw. 56 Zentimeter in der Höhe und 77,1 bzw. 74,6 Zentimeter in der Breite. Es ist fast rechteckig mit abgerundeten unteren Ecken, einem leicht konkav gebogenen unteren Rand und mit einer halbrunden Aussparung in der Mitte des oberen Rands (Abb. 13, S. 275). Mosaik 5 ist das kleinste Objekt. Es besteht aus zwei Stücken<sup>69</sup>, die eine wappenartige Form haben, mit konkaven Wölbungen an den oberen Kanten und runden unteren Abschlüssen. In ihrer maximalen Höhe messen die Stücke 28 bzw. 29 Zentimeter und in ihrer Breite 28,8 bzw. 29 Zentimeter (Abb. 14, S. 275). Mosaik 6 ist kreisrund mit zwei gegenüberliegenden schmalen, geraden, federfreien Abschlüssen. Sein Durchmesser beträgt 77 Zentimeter (Abb. 15, S. 277).

Der Untergrund dieser fünf Federmosaike besteht aus Baumwolle<sup>70</sup>, die in Linksrichtung gezwirnt (z-gedreht) ist. Die Fäden weisen unterschiedliche Stärken auf, wobei die Kettfäden häufig dicker sind als jene des Schusses. Soweit ersichtlich, sind bei allen Stücken die Stoffe in einfacher Leinwandbindung relativ einheitlich und locker gewebt. Dabei kommen jeweils ungefähr sechs bis elf Kett- bzw. sieben bis zehn Schussfäden auf einen Quadratzentimeter; es treten in der Konzentration der Fäden keine Überschneidungen auf. Für den Untergrund der fünf Federarbeiten wurden demnach Baumwollstoffe verwendet, die in separaten Webvorgängen hergestellt worden sind.

Der Untergrund von den Mosaiken 1 und 2 besteht aus zwei Stofflagen, die entlang der Webkante zusammengeheftet sind. Ihre vergleichsweise großen Formate werden dadurch ermöglicht. Außerdem sind an beiden Objekten an den linken und rechten Seiten jeweils drei Baumwollschlaufen und an den oberen und unteren Seiten ein Band angebracht, an denen die Stücke möglicherweise befestigt werden konnten (Amezaga Ramos, persönliche Kommunikation, September 2011). Die anderen drei Stücke haben einen einteiligen Untergrund.

69 Die Federgestaltung war ursprünglich auf einem gemeinsamen Stück Stoff angebracht (JANER, 1860: 41; MAN Libro, o. J.: 7). Erst später wurden daraus entlang der Verzierung zwei Stücke herausgeschnitten. Wann dies erfolgte, ist nicht klar (Amezaga Ramos, persönliche Kommunikation, Januar 2012). Beide Teile werden in der vorliegenden Untersuchung als ein Objekt behandelt.

70 Amezaga Ramos identifizierte für die Mosaik 1 und 2 die verwendete Faser als Baumwolle (persönliche Kommunikation, September 2011). Die Faser der anderen drei Mosaik (4, 5 und 6) ist gleichfalls als Baumwolle bestimmt (MA Inventar, 2013).

In Abständen von ungefähr einem Zentimeter sind auf den Textilien in der Regel in parallelen horizontalen Reihen Schnüre angeheftet (Abb. 2, S. 261). Bei den Mosaiken 4 und 5, die keine (reine) viereckige Form haben, folgen die äußeren Schnüre der Objektform; bei dem runden Mosaik 6 sind die Schnüre in konzentrischen Kreisen angebracht. Diese Schnüre bestehen auch aus Baumwolle, sind aber im Unterschied zum Untergrund in Rechtsrichtung gewirnt (s-gedreht) und zumeist dicker als die Fäden des Untergrunds. Die Schnüre verlaufen bei allen Stücken über mehrere Reihen (u. a. Amezaga Ramos, persönliche Kommunikation, Januar 2012).

Zeitgleich mit den Schnüren sind die Federn in einem regelmäßigen Abstand von ungefähr einem Zentimeter einzeln oder auch in kleinen Bündeln von zwei/drei Federn angeknötet (Abb. 2, S. 261). Die variierende Anzahl der zusammen angeknüpften Federn lässt sich möglicherweise auf deren Strukturen bzw. Positionen zurückführen. Die Knoten sind einfach und zusätzlich mit einem Harz<sup>71</sup> fixiert. Dieser Klebstoff ist vor allem auf den Mosaiken 4, 5 und 6 mitunter als dunkler Fleck bzw. Linien sowohl auf fast allen freiliegenden Knoten als auch häufig auf den Federfahnen sowie auf den Rückseiten der Objekte zu beobachten (Abb. 16, S. 277). Die Federn sind so angebracht, dass ihre Fahnen in der Regel nach unten zeigen und so die Schnur und den Kiel der vorhergehenden Federreihe bedecken; bei den Mosaiken 4 und 5 hängen sie mitunter auch parallel zur Objektkante, und bei Mosaik 6 weisen die Fahnen stets zur Außenseite hin. Die Anheftung der Schnüre am Textil und die Anknötung der Federn sind von Reihe zu Reihe nur sehr leicht verschoben, vertikale Linien bilden sich allerdings nicht. Vielmehr entsteht durch die versetzte Dichte und durch die sich überlappende Fixierung eine flächige, gleichmäßige Oberfläche (Abb. 3, S. 261). Dieser Arbeitsschritt wurde bei vier Mosaiken (1, 2, 4, und 5) am unteren Objektrand begonnen und nach oben fortgesetzt. Am runden Mosaik 6 erfolgte die Anbringung von außen nach innen. Der bildlichen Gestaltung entsprechend sind verschiedenfarbige Federn an die Schnüre geknötet. Zum Schluss sind die Federfahnen in die gewünschte Form geschnitten worden. Die Federkiele sind gleichfalls abgeschnitten, augenscheinlich erfolgte dies nach der Anbringung der Federn, wie geradlinige Schnittkanten an Federbündeln belegen. Die Länge der benutzten Federn ist bei allen Objekten relativ einheitlich und variiert zwischen knapp zwei und vier Zentimetern.

An den Mosaiken 4 und 6 fallen stellenweise kräftige kastanienbraune Linien als Kontur der Objekte auf. Bei Mosaik 6 ist die Kontur genauso rund wie die Federgestaltung; die seitlichen

---

71 Der Naturharz wurde von Amezaga Ramos identifiziert. Es könnte sich dabei um ein rezentes Harz handeln (persönliche Kommunikation, September 2012).

federfreien Abschlüsse sind von ihr nicht umschlossen. Für das Mosaik 5 kann ebenfalls eine Konturierung vermutet werden. Der sehr knappe Schnitt entlang der Federgestaltung erlaubt aber keinen zweifelsfreien Beleg. Die unterschiedlichen Größen der beiden Teile verweisen darauf, dass keine Schablonen für die Umzeichnung benutzt worden sind.

Die drei Mosaik 4, 5 und 6 waren als Halbfabrikate in die Madrider Sammlung gekommen und waren somit noch nicht entsprechend ihrer konzipierten finalen Form ausgeschnitten.<sup>72</sup> Das Mosaik 5 ist nun entlang seiner Federgestaltung ausgeschnitten. Beim Mosaik 6 wurde beim Ausschneiden gleichfalls der Federgestaltung gefolgt, doch wurden nicht nur die Konturenzeichnung, sondern zusätzlich auch entsprechend der funktionellen Interpretation des Stücks als Schildbezug seitliche längliche federfreie Abschlüsse als Befestigungsvorrichtung am Mosaik berücksichtigt. Am Mosaik 4 wurde dieser Eingriff des Ausschneidens auch begonnen, aber nicht zu Ende ausgeführt. Auf den Mosaiken 1 und 2 sind aufgrund der Rahmung keine Konturierungen zu beobachten.

Vorzeichnungen der bildlichen Darstellungen sind auf keinem der Stücke zu sehen. Dies hängt zum einen mit dem stellenweise guten Erhalt der Federverzierung und zum anderen mit einer späteren flächigen Nachzeichnung zusammen, doch es wird sie sicherlich gegeben haben.

Der Zustand der Feder-Baumwollgewebe-Objekte ist gegenüber den Feder-Mischgewebe-Objekten vergleichsweise gut. Dies gilt für den Baumwollgrund, für die Baumwollschnüre und auch für die Federn. Die Stoffe weisen mitunter kleinere Löcher und Aufdröselungen auf, und die großen Mosaik 1 und 2 sind aufgrund ihrer hängenden Position und der eigenen Zugkraft in der oberen Mitte durchgegangen. Der zum großen Teil gute und oft flächige Erhalt der Federgestaltung ist vermutlich der Anbringung von mehreren Federn als Bündel sowie der zusätzlichen Fixierung mit Klebstoff zu verdanken. Der punktuelle und massive Auftrag des Harzes hat dazu geführt, dass mitunter nur noch Kiele mit Fahnenansätzen erhalten sind, die nun jedoch vom Klebstoff stellenweise flächig bedeckt sowie hart und dunkel gefärbt sind. Alle fünf Stücke weisen aber auch größere Lücken in der Federgestaltung auf; besonders große Leerstellen zeigen sich beim Mosaik 5. Diese Leerstellen – und mitunter auch die benachbarten Federn – sind bei einer früheren Restaurierung mit entsprechenden Farbtönen übermalt worden. Beim Mosaik 6 können außerdem kleinere Löcher des Untergrundstoffs, die entlang einer diagonalen Linie zu sehen sind und mit Lücken der Federgestaltung korrespondieren, auf eine gefaltete Lagerung des Stücks hindeuten. Für die

---

72 CABELLO CARRO, 1988: 66; CABELLO CARRO, 1989: 92; VARELA TORRECILLA, 1993: 70; VARELA TORRECILLA, 1995: 202.

anderen vier Stücke waren keine Spuren einer Benutzung oder einer Lagerung zu beobachten. Die ikonografische Gestaltung der fünf Federmosaiken weist gleichfalls Unterschiede und Gemeinsamkeiten auf. Mosaik 1 zeichnet sich gegenüber den anderen vier Objekten durch eine komplexe, relativ naturnahe und detaillierte Darstellung einer Baumgruppe mit Vögeln und Tieren vor weißem Grund sowie durch ein breites Farbenspektrum (Hellbraun, Braun-Dunkelbraun quergebändert, Rot-Braun, Rot/Orangefarben, Gelb, (Hell-/Dunkel-)Grün, Blau sowie Schwarz/Dunkelbraun, Weiß, Weiß-Grau und Weiß-Hellbraun quergebändert) aus (Abb. 1, S. 259).<sup>73</sup>

Bei den Mosaiken 2, 4 und 5 fällt eine florale und stilisierte Gestaltung auf. Während auf den Mosaiken 4 und 5 einzelne Blüten mit individuellem Blattwerk abgebildet sind, ist die Gestaltung des Mosaiks 2 komplexer. In den Ecken sowie mittig links und rechts sind Vasen verschiedener Form mit Pflanzen mit mehreren Blüten und Blättern dargestellt. Im Zentrum dieses Mosaiks befindet sich eine Rosette. Die Farben der verwendeten Federn konzentrieren sich bei diesen drei Stücken vornehmlich auf die Primärfarben Rot, Gelb und Blau und werden durch Grüntöne ergänzt; der Hintergrund des Mittelfelds des Mosaiks 2 ist weiß (Abb. 7, S. 267; Abb. 13 und Abb. 14, S. 275).

Im Unterschied dazu ist die Gestaltung des Mosaiks 6 eher floral-geometrisch. Bei diesem Objekt beschränkt sich die Farbgebung vornehmlich auf Rot, Gelb, Blau und wird ergänzt durch Hellgrün, Weiß und Schwarz (Abb. 15, S. 277).

### 3. 1. 1. 2 Vergleiche – Zusammenführungen und Abgrenzungen

Im Hinblick auf ihre Maße lassen sich die fünf Mosaiken in zwei weitere Kategorien unterteilen. Die eine besteht aus den sehr großen Mosaiken 1 und 2. Ihre Größe ist jedoch nicht das einzige Merkmal, das sie miteinander verbindet. Außerdem haben beide Mosaiken einen zusammengehefteten Untergrund, der aus zwei Stofflagen besteht, sowie Schlaufen für ihre Anbringung. Die Objekte der anderen Gruppe (Mosaik 4, 5 und 6) haben demgegenüber deutlich geringere Maße sowie unterschiedliche Formen. Eine weitere Unterteilung der Feder-Baumwollgewebe-Objekte anhand der Fertigungstechnik ist nicht sinnvoll, da abgesehen von der Ausrichtung der Federfahnen, in der Herstellungsweise keine größeren Unterschiede auftreten.

Unter Berücksichtigung der ikonografischen Gestaltung erweist sich die Einteilung in diese zwei Untergruppen (1, 2 – 4, 5 und 6) allerdings als schwierig. Aufgrund ihrer floral-

---

<sup>73</sup> Aufgrund seiner komplexen Gestaltung und reichen Motivik wird das Mosaik 1 in einem gesonderten Abschnitt näher betrachtet. Vgl. Kapitel 3. 3. 1 (S. 116ff.).

stilisierten Gestaltung lassen sich die Mosaik 2, 4 und 5 zu einer Gruppe zusammenfassen. Die beiden anderen Stücke (1 und 6) sind mit ihrer naturnahen bzw. floral-geometrischen Gestaltung Einzelercheinungen.

Diese Überschneidungen sind für die Gesamtbetrachtung der Federobjekte mit Baumwollgewebe bedeutsam, verweisen sie doch auf Folgendes. Die technischen Ähnlichkeiten zwischen diesen Stücken sind sehr hoch. Eine weitere Trennung anhand der Objektgrößen und Formate ist zwar möglich, doch korrespondiert diese nicht mit den Gestaltungen. Eine klare Untergliederung der Feder-Baumwollgewebe-Objekte ist demnach nicht möglich.

### **3. 1. 2 Feder-Mischgewebe-Objekte**

Die Mosaik 3, 7, 8, 9 und 10 haben einen Untergrund aus einem Mischgewebe aus Stäben und Baumwolle, in das die Federn hineingesteckt sind. Im Folgenden werden die Charakteristika dieser fünf Federarbeiten näher beschrieben. Da für diese Gruppe sowohl die Herstellung des Untergrunds als auch die Gestaltung Besonderheiten darstellen, werden beide Aspekte gleichermaßen umfassend berücksichtigt.

#### **3. 1. 2. 1 Beschreibung der Materialien, Techniken und Gestaltungen**

In ihren Formen variieren diese fünf Mosaik nicht. Sie sind rechteckig. Während die Mosaik 3, 8, 9 und 10 querformatig sind, hat Mosaik 7 jedoch ein Hochformat (Abb. 8, S. 269; Abb. 17, S. 279; Abb. 20 und Abb. 21, S. 283; Abb. 22, S. 285). In ihren Dimensionen unterscheiden sich die Mosaik jedoch erheblich. Mosaik 8, 9 und 10 sind außerordentlich breit. Sie messen in der Höhe und der Breite 105 und 862 Zentimeter, 95 und 860 Zentimeter bzw. 70 und 515 Zentimeter (MA Inventar, 2013). Demgegenüber ist Mosaik 3 zwar von ähnlicher Höhe, es ist aber deutlich schmaler. Es ist 105 Zentimeter hoch und 192/195,4 Zentimeter breit. Mosaik 7 ist das kleinste dieser Stücke; es misst 69,4 (99,8) Zentimeter in der Höhe und 50,5/50,7 Zentimeter in der Breite.

Diese fünf Mosaik zeichnen sich durch einen Untergrund aus einem Mischgewebe aus verholztem Material und Pflanzenfasern aus. Die Identifizierung des verholzten Materials ist problematisch und wird als Holz bzw. Rohr diskutiert.<sup>74</sup> Die Bestimmung der Faser ist jedoch eindeutig; sie ist als Baumwolle identifiziert.<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Vgl. Kapitel 1. 4. 5 (S. 61f.).

<sup>75</sup> *artelán*, 2007: Kap. III, o. S.; González de Candamo, Medina Bleda und Amezaga Ramos, persönliche Kommunikation, 2009/11; MA Inventar, 2013.

Diese Mosaiksteine sind relativ starr, da der Faden zwischen den Leisten eingetragene ist (Abb. 9, S. 271). Die Leisten liegen eng und parallel. Bei den Mosaiken 3, 8, 9 und 10 sind sie vertikal eingewebt, bei Mosaik 7 hingegen horizontal. Das verwendete Leistenmaterial scheint bei allen Stücken das gleiche zu sein. Es ist hellbraun-ocker, weist keine Knoten auf und hat glatte, leicht konvexe Außenseiten, die an der Objektvorderseite liegen. Die Innenseiten sind eben und die Längsfasern deutlich sichtbar. Die Breite der Leisten variiert an jedem Stück. Bei den Mosaiken 3, 8, 9 und 10 schwankt sie zwischen 0,6 und 1,1 Zentimetern. Die Leisten des Mosaiks 7 sind indes etwas schmaler; ihre Breite liegt zwischen 0,4 und 0,7 Zentimetern. Eine systematische Verteilung oder Konzentration unterschiedlich breiter Leisten liegt nicht vor. Durch einen relativ geraden Zuschnitt der Leisten an den oberen und unteren Enden entsteht eine ungefähr gerade Objektkante. In der Regel entspricht die Höhe bzw. Breite der Objekte den Längen der Stäbe.

Am Mosaik 3 sind Besonderheiten zu beobachten. Fast die Hälfte der Leisten sind aus zwei bis drei Stäben zusammengesetzt (Abb. 9, S. 271), und insbesondere an der unteren Objektkante befinden sich doppelte Leistenlagen. Dadurch erhält das Mosaik eine wellige Oberfläche. Eine systematische Verteilung der Verlängerungen sowie des doppelten Rands ist nicht erkennbar. Darüber hinaus sind Korrekturen zu sehen, die während seiner Herstellung erfolgt sind. Zum einen sind an der rechten Seite zwei kürzere spitz zugeschnittene Leisten in das Gewebe eingefügt, um eine rechteckige Form zu erzielen. Zum anderen sind an beiden Seiten nachträgliche Ergänzungen von jeweils zweimal zwei Stäben zu beobachten (Abb. 10, S. 271), mit deren Hilfe die Breite des Mosaiks vergrößert wurde. Ob ähnliche Auffälligkeiten auch für die anderen drei großen Federobjekte mit Mischgewebe gelten, kann aufgrund der weniger günstigen Beobachtungssituationen bei diesen großformatigen Stücken nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Das Mosaik 10 weist gleichfalls eine gewellte Oberfläche auf. Sein Untergrund könnte daher aus ähnlich zusammengesetzten Leisten bestehen.

Mosaik 7 hat hingegen eine eindeutig ebene Oberfläche. Es ist demnach sicherlich nicht mit zusammengesetzten Stäben hergestellt worden. Wegen seines gegenüber den anderen Stücken vergleichsweise kleinen Formats waren bei diesem Stück Verlängerungen der Leisten anscheinend nicht nötig. Eine weitere Besonderheit des Mosaiks 7 bilden zusätzliche 52 Stäbe oberhalb des Mischgewebes (Abb. 17, S. 279). Sie sind nachträglich mit punktueller Verknüpfung angefügt und nicht mit Federn verziert. Aufgrund der Andersartigkeit des Materials, sowohl der Stäbe als auch der Fäden, ist dieser obere Abschnitt vermutlich erst später hinzugekommen.

Die Leisten sind mit Baumwollfäden verwoben. Für die vier großen Mosaik (3, 8, 9 und 10) lassen sich diese nur schwer zusammenfassend beschreiben, denn sie weisen sehr unterschiedliche Spinn- und Zwirnrichtungen, Stärken sowie eine verschiedene Anzahl miteinander verdrehter Fäden auf. Bei Mosaik 7 ist der benutzte Baumwollfaden indes vergleichsweise gleichmäßig; er ist s-gezwirnt (rechts gedreht). Bei allen fünf Mosaiken ist außerdem zu beobachten, dass die jeweilige Mitte durch einen besonderen Faden markiert ist. Dieser ist bei allen Objekten stets stärker als die übrigen benutzten Fäden und dunkel gefärbt. Bei dem Mosaiken 3, 8, 9 und 10 ist diese Markierung horizontal, bei Mosaik 7 vertikal.

Der Baumwolleintrag verläuft senkrecht zu den Leisten und fast immer regelmäßig wie der Schussfaden bei einer einfachen Leinwandbindung (Abb. 9, S. 271). Er liegt so eng, dass die Stäbe zumeist nur an den oberen und unteren Rändern sichtbar sind. Beim Mosaik 10 konnte eine Abweichung in der Leinwandbindung beobachtet werden. Eventuell aufgrund seiner großen Breite ist der Faden an diesem Stück stellenweise doppelt eingetragen. Für die Mosaik 8 und 9 ist ein doppelter Eintrag gleichfalls möglich, doch konnte dies aufgrund der eingeschränkten Untersuchungsmöglichkeiten nicht verifiziert werden. Eine weitere Ausnahme bildet das Mosaik 7. An seinem oberen federfreien Teil sowie am oberen Rand des mit Federn verzierten Teils ist der Faden nicht flächendeckend, sondern in fünf bzw. zehn Gruppen über die Objektbreite verteilt.

Für die Herstellung der großen Mosaik (3, 8, 9 und 10) sind mehrere Fäden verwendet worden. Im Unterschied zu den besonders markierten Mittelfäden durchlaufen sie aber nicht die gesamte Objektbreite. Die Verwendung mehrerer Fäden zeigt sich darin, dass ihre Stärke aufgrund der unterschiedlichen Anzahl miteinander verdrehter Fäden und verschiedener Spinn- und Zwirnweisen variiert. Außerdem weisen an den Objekten 3, 8 und 9 vor allem an den Rückseiten auch Knoten darauf hin. Für das Mosaik 10 werden analoge Merkmale vermutet.

Der partielle Eintrag hat Abweichungen vom regelmäßigen Webmuster zur Folge. Die einzelnen Fäden sind dort oft als längere, spitz zulaufende Bänder zu sehen, die verschieden lang und verschieden breit über das gesamte Objekt verteilt sind, ohne ein Muster zu bilden. Die Bänder liegen mitunter dicht nebeneinander, ohne sich jemals zu berühren. Ihre Spitzen laufen aneinander vorbei. An den schrägen Seiten dieser Bänder treten Abweichungen vom regelmäßigen Websystem auf (Abb. 11, S. 273). Die Funktion dieser Bänder ist nicht einfach zu bestimmen. Sie könnten Indizien für die gesonderte Vorbereitung von Teilen und deren späteren Zusammensetzung sein.

Demgegenüber ist der Faden beim Mosaik 7 relativ gleichmäßig. Es sind nur zwei Knoten sichtbar, und das Webmuster ist stets einheitlich. Es kann somit sein, dass Mosaik 7 aufgrund seines kleineren Formats nur mit zwei Fäden hergestellt wurde, dem Hauptfaden und dem Mittelfaden.

Eine weitere Abweichung im Eintrag ist an den Rändern der Mosaik 7 und 10 zu beobachten. Das Muster bei Mosaik 7 lässt sich aufgrund seines guten Zustands deutlich als Grätenmuster beschreiben. Bei Mosaik 10 scheint ein gemischtes Webmuster aus paralleler und divergierender Fadenführung vorzuliegen.

In die Durchfädelungen, durch den Eintrag der Baumwollfäden gebildet, sind Federn mit ihren Kielen hineingesteckt, sodass die Fahnen nach oben bzw. bei Mosaik 7 nach rechts zeigen (Abb. 18, S. 281). Die Federn sind leicht versetzt und überlappt bzw. gemäß der bildlichen Gestaltung platziert und bedecken die eigene und die benachbarte Leiste; es entsteht eine gleichmäßige Oberfläche (Abb. 19, S. 281). Die Abstände zwischen den eingefügten Federn schwanken aufgrund der unterschiedlichen Länge und Struktur der Federn sowie wegen ihrer Funktion (Konturen, Füllung) im Allgemeinen zwischen vier und zehn Fadenreihen. In der Regel sind sie einzeln, doch mitunter – sicherlich in Abhängigkeit von der Struktur der Federn – auch zu mehreren eingefügt. Insbesondere weiße Federn, die zumeist den Hintergrund bilden, kommen doppelt vor. Die Federn wurden vom oberen zum unteren bzw. bei Mosaik 7 vom rechten zum linken Objektrand angebracht. Die Federfahnen erhielten entsprechend der bildlichen Gestaltung durch Zurechtschneiden die gewünschte Form. Jene Fahnen, die Linien darstellen, wie zum Beispiel Konturen, sind deutlich kürzer geschnitten als die übrigen. Für das Füllen der Farbfelder und auch an deren Grenzen sind eher längere Federn verwendet. Ihre ursprüngliche Länge lässt sich aufgrund ihres schlechten Zustands kaum noch bestimmen, doch die Länge der messbaren Federn bzw. ihrer Schäfte variiert zwischen 1,9 und 3,9 Zentimetern, auch gibt es Federfahnen mit einer Länge von bis zu 8,9 Zentimetern. Die wenigen Federn mit erhaltenen Fahnen weisen ein breites Farbenspektrum auf: Weiß, Gelb, Rot-Orangefarben, Schwarz mit grünem Schimmer, Metallic-Blau und Grau-Hellbraun.

Auf allen fünf Mosaiken sind mit dunkler Farbe die Konturen der bildlichen Darstellungen vorgezeichnet. Der Formenreichtum und das Ausbleiben von uniform gestalteten Motiven verweisen darauf, dass für die Umzeichnungen höchstwahrscheinlich keine Schablonen verwendet worden sind. Bei Mosaik 7 stimmt die Konturenvorzeichnung nicht immer mit der tatsächlich vorgenommenen Federverzierung überein. Für die anderen vier Mosaik lässt sich dazu keine Aussage treffen, da die Federverzierungen zu lückenhaft sind. Für die Mosaik 3,

9, 10 ist diese Vorzeichnung bereits in den Katalogen des *Archäologie-Museums* vermerkt (*MAN* Fichero, o. J.: MAN00045C1, MAN00043C2, MAN00044C2; *MAN* Libro, o. J.: 4f.). Sie ist daher für diese Stücke und sicherlich auch für die anderen zwei Mosaik als ursprünglich zu bewerten.

Der Zustand dieser fünf Federmosaik ist sehr schlecht. Nur Mosaik 7 weist vergleichsweise wenige Beschädigungen am Untergrund und sogar stellenweise eine flächige Federgestaltung auf. Bei den anderen Mosaiken sind die Stäbe vor allem an den Ecken, aber mitunter auch an den Rändern abgebrochen und/oder gespalten. Der Baumwolleintrag ist flächig, doch auch an den Rändern und insbesondere an den Ecken beschädigt. Hier lässt sich eine interessante Feststellung machen. Während Mosaik 3 insbesondere am unteren Rand schadhafte Stellen aufweist, sind bei den Mosaiken 8, 9, und 10 die oberen Kanten stärker beschädigt. Ob diese Abnutzungserscheinungen zeitgenössisch sind bzw. von der Lagerung oder Benutzung im Museum herrühren, kann nicht ermittelt werden, doch können sie Hinweise auf eine Benutzungsweise der Mosaik geben.<sup>76</sup> Von der Federgestaltung ist bei diesen Objekten fast gar nichts vorhanden, nur stellenweise ist der Hintergrund dank der mehrfachen Einfügung von weißen Federn flächig erhalten. Die Freistellen sind seit einer Restaurierung mit farbiger Bemalung gefüllt.

Hinweise auf eine Benutzung sind an den Mosaiken 3, 8 und 9 zu beobachten. An den oberen und unteren Rändern der Mosaik 3 und 9 fallen kleinere Löcher mit Rostflecken auf; eine Anbringung der Stücke mit Nägeln ist damit nicht auszuschließen. Eine andere Montierweise kann am Mosaik 8 vermutet werden. In der oberen linken Ecke sind zwei größere Löcher gebohrt, durch die eine dicke Schnur gefädelt ist. Auf einer Fotomontage zu diesem Objekt der Restaurierungswerkstatt *artelán* sind mit einem leicht schwankenden Abstand zum oberen Rand und im unregelmäßigen Abstand zueinander sechs Mal derartige Durchbohrungen zu erkennen. Bei fünf von diesen sind die Schnüre noch erhalten (*artelán*, 2007: Kap. III, o. S.). Weder die Schnüre noch der freiliegende Untergrund sind mit Farbe der Nachzeichnung bedeckt; es scheint daher, dass diese Aufhängung kein Originalzustand des Objekts darstellt. Die kleinen Löcher an den Mosaiken 3 und 9 können ebenso wenig mit Sicherheit als eine ursprüngliche vormuseale Montage angesehen werden.

---

76 Die Beschädigungen der Objektkanten können eventuell auf die Präsentationen der Stücke in den Ausstellungen zurückzuführen sein. Das Mosaik 3 wurde in der frühen Phase des *Museo de América* (bis ungefähr 1962) mit seiner Unterkante nach oben gezeigt, wie die Fotodokumentation belegt (*MA Documental*, o. J.: MAMFFD00380\_R). Die unterschiedlichen Abnutzungserscheinungen an den Oberkanten der Mosaik 8, 9 und 10 bzw. an der Unterkante des Mosaiks 3 reflektieren somit nicht unbedingt Unterschiede in der Präsentationsweise.

Die bildliche Gestaltung der fünf Federmosaikweist deutliche Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede auf. Mosaik 7 unterscheidet sich farblich und formal von den anderen vier Stücken; die Darstellung ist weniger komplex, aber stilisierter. Es sind zwei bzw. ein doppelköpfiger Königsgeier (*Sarcoramphus papa*) und eine doppelköpfige rote Schlange vor einem mehrfarbigen Hintergrund zu sehen. Die verwendeten Federn sind rot, gelb, metallicblau, dunkelbraun mit grünem Schimmer und weiß (Abb. 17, S. 279). Auf Mosaik 3 sind zwei Rahmen gestaltet, die am unteren Rand offen sind. Im Mittelfeld sind florale, stilisierte sowie geometrische Elemente und im Zentrum ein Christusmonogramm zu sehen (Abb. 8, S. 269).<sup>77</sup> Die drei anderen Stücke weisen ikonografische Gemeinsamkeiten auf. So durchzieht ein Rankenmotiv mit Blüten und Früchten die gesamte Breite der Objekte. Während auf den Mosaiken 8 und 9 die Ranken eher eine trennende Funktion erfüllen, verbinden sie auf dem Mosaik 10 die Figurengruppen. Auf allen drei Mosaiken sind Defilees abgebildet, die sich zum Zentrum hin orientieren. Ein reiches Rankenmotiv und zwei Vögel bilden den Mittelpunkt auf dem Mosaik 8; auf den beiden anderen Objekten kulminiert der Zug in einem aufwendig umrahmten doppelköpfigen Vogel, der auf dem Mosaik 10 außerdem gekrönt ist. Das Figurenrepertoire auf den Mosaiken 8 und 9 beschränkt sich auf Vögel sowie Vierfüßler, die als Hunde interpretiert werden können. Im Unterschied zu diesen ist das Mosaik 10 reicher gestaltet. Anthropomorphe, zoomorphe und ornithomorphe Figuren sind um einen doppelköpfigen Vogel gruppiert.<sup>78</sup> Diese vier Mosaikweist zeichnen sich durch ein nuancenreiches Farbenspektrum und einen weißen Hintergrund aus. Auch wenn nur wenige Federn erhalten sind, können folgende Farben genannt werden: Rot, Rot-Orangefarben, Gelb, Metallic-Grün, Metallic-(Hell-)Blau, Hellbraun, Braun, Dunkelbraun mit grünem Schimmer sowie Weiß, Weiß-Grau-Braun, Grau-Hellbraun und Grau (Abb. 20 und Abb. 21, S. 283; Abb. 22, S. 285).<sup>79</sup>

### 3. 1. 2. 2 Vergleiche – Zusammenführungen und Abgrenzungen

Die materielle und technische Analyse erlaubt eine Zusammenfassung der vier Mosaikweist 3, 8, 9 und 10. Unter diesen Stücken sticht Mosaik 3 mit seiner vergleichsweise geringen Breite

<sup>77</sup> Mosaik 3 ist aufgrund seines klaren christlichen Bezuges besonders interessant und wird daher in einem gesonderten Abschnitt näher betrachtet. Vgl. Kapitel 3. 3. 2 (S. 138ff.).

<sup>78</sup> Die ikonografische Gestaltung des Mosaiks 10 ist aufgrund seiner motivischen Vielfalt äußerst interessant und wird daher in einem gesonderten Abschnitt eingehend vorgestellt und interpretiert. Vgl. Kapitel 3. 3. 3 (S. 145ff.).

<sup>79</sup> Das Farbenspektrum der Nachzeichnungen ist noch umfangreicher: Rot, Rot-Orangefarben, Gelb-Orangefarben, Beige-Hellbraun, Hellbeige, Ocker, Gelb, Grün, Dunkelgrün, Grün-Blau, Blau, Dunkelblau, Blau-Lila, Dunkelviolet, Lila-Braun, Braun-Beige, Rostbraun, Dunkelbraun, Braun-Grau, Weiß, Weiß-Grau, Grau, Taubengrau, Grau-Lila, Grau-Braun, Dunkelgrau, Schwarz. Mitunter konnte die Farbgebung der Nachzeichnung durch erhaltene Federfahnen verifiziert werden.

hervor. Wenngleich nur an diesem Mosaik die Eigenheit der ergänzten und verlängerten Leisten beobachtet werden konnte,<sup>80</sup> sind doch an allen vier Objekten gleiche Merkmale sowie eine ähnliche Höhe zu beobachten. Eine weitere Unterteilung dieser Gruppe ist aufgrund der großen Gemeinsamkeiten nicht zwingend. Mosaik 7 unterscheidet sich mit seinem kleineren Format und der horizontalen Position der Leisten von diesen vier Mosaiken. Es wird daher dieser Gruppe nicht zugeordnet.

Diese Unterscheidung lässt sich auch anhand der ikonografischen Gestaltung nachvollziehen. Mosaik 7 hebt sich auch im Hinblick auf die farbliche Gestaltung, auf den Stil sowie auf die Komposition deutlich von den anderen vier Stücken ab. Demgegenüber zeichnen sich die anderen vier Mosaiken durch ein reiches Motivrepertoire, ein nuanciertes Farbenspektrum und einen weißen Hintergrund aus. Eine weitere Aufteilung ist jedoch auch unter der Einbeziehung der Ikonografie nicht einfach. Hinsichtlich der motivischen und kompositorischen Gestaltung ließen sich die vier großen Mosaiken in drei Gruppen aufteilen: Mosaik 3 mit dem christlichen Emblem, der dreiseitigen doppelten Rahmung und den stark stilisierten dekorativen Elementen, die Mosaiken 8 und 9 mit den Rankendarstellungen, die Medaillons bilden, in denen Vierbeiner und Vögel alternierend abgebildet sind, und ihren Bordüren an den oberen und unteren Rändern sowie schließlich Mosaik 10 als Vertreter einer dritten Untergruppe, dessen Rankendarstellung eher einen verbindenden Charakter hat und bei dem die anthropomorphen, zoomorphen und ornithomorphen Motive in einem Zusammenhang zueinander stehen. Die stilistischen Ähnlichkeiten sind allerdings zu groß, um diese vier Mosaiken voneinander zu trennen. Anhand der formalen und ikonografischen Charakteristika lassen sich vier der fünf Mosaiken (3, 8, 9 und 10) als eine Gruppe zusammenfassen. Mosaik 7 kann nicht dazu gezählt werden.

Die Betrachtung der zehn Federmosaiken nach zunächst materiellen und technischen Gesichtspunkten führt zu einer Aufteilung in zwei Gruppen: Die Mosaiken 1, 2, 4, 5 und 6 können als Feder-Baumwollgewebe-Objekte und die Mosaiken 3, 7, 8, 9 und 10 als Feder-Mischgewebe-Objekte zusammengefasst werden. Diese Zuordnung wird gleichsam durch die Ikonografie, durch die Motivik, den Stil sowie die Komposition, gestützt. Ähnlichkeiten oder gar Gemeinsamkeiten sind zwischen diesen beiden Gruppen bis auf die Nutzung von Federn für eine flächige Gestaltung und das Vorhandensein unterschiedlicher Formate nicht erkennbar.

---

80 Die Untersuchungsstände erlaubten die intensive Betrachtung der Mosaiken 8, 9 und 10 nicht. Es ist somit nicht vollkommen auszuschließen, dass ähnliche Besonderheiten auch an diesen Objekten zu finden sind.

### 3. 2 Die zehn Federmosaike und südamerikanische Federkunsttraditionen im Vergleich

Für die Beurteilung der zehn Federmosaike im *Museo de América* sind nicht nur eine detaillierte Betrachtung der Objekte selbst und ein Vergleich untereinander erhellend. Eine Gegenüberstellung mit vergleichbarem südamerikanischen Material liefert darüber hinaus weitere Erkenntnisse für Einordnungen in kulturelle Kontexte. Der folgende Vergleich mit vorspanischem, kolonialzeitlichem und modernem Sachgut sowie mit schriftlichen Informationen konzentriert sich parallel zu den vorangegangenen Beschreibungen auf materielle, technische und ikonografische Charakteristika.

#### 3. 2. 1 Federobjekte und Verbreitung

Das südamerikanische Repertoire der mit Federn flächendeckend verzierten Objekte ist sehr vielfältig. Das vorspanische Material von der peruanischen Küste umfasst beispielsweise Kleidungsstücke, auch *en miniature*, Kopfschmuck sowie großformatige Federtextilien, Figuren, Stäbe und Ohrpflocke. Es datiert von der Frühen Zwischenperiode (200 v. u. Z - 600 u. Z.) bis zum Späten Horizont (1450 - 1532).<sup>81</sup> Außerdem ist die Benutzung von Federkleidung auch durch Keramik- und Metallfiguren für die vorspanische Zeit belegt (MA: 03586; ROWE, 1984: 180 [Abb. 192]).

Auch liegen schriftliche Quellen über die Nutzung von Federobjekten in vorspanischer Zeit vor. Federkleidung, Körperschmuck, Kopfputz, Decken sowie verzierte Objekte, wie zum Beispiel Sänften, Sonnenschutz und Schilde<sup>82</sup>, werden genannt. Die Berichte zeigen eine weite Verbreitung sowohl in den Anden in der Cuzco-Region als auch in Gebieten östlich der Anden, in der nördlichen Montaña (N-Peru/O-Ecuador), in der Mojos-Ebene und in der Chiquitanía (O-Bolivien), in der Region des Flusses Paraguay (Paraguay) sowie von Buenos

81 KING, 2012 a: 29 [Abb. 18a, b], 75 [Abb. 52], 82 [Abb. 57], 124f. [N° 12], 134f. [N° 18], 163 [N° 36], 168 [N° 38], 200f. [N° 64].

82 Befiederte Schilde waren ein weitverbreitetes Phänomen in Südamerika. Sie wurden auch aus der Cuzco-Region (O-Peru), der nördlichen Montaña (N-Peru/O-Ecuador) und aus der nordöstlichen Chiquitanía (O-Bolivien) genannt, doch ist die angewandte Technik der Federanbringung kaum überliefert (SALINAS LOYOLA, 1571/1965: 201; *Mision*, 1594: fol. 79v; SAABEDRA, 1620/1965: 247; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 254; FIGUEROA, 1661/1904: 255, 263; FERNÁNDEZ, 1726/1895: 72f., 192). Von befiederten Schilden bzw. Federtäfelchen wurde vergleichsweise ausführlich aus der Mojos-Ebene und insbesondere aus dem Osten (O-Bolivien) berichtet; sie können eventuell mit dokumentierten „Federbildern“ in Beziehung gesetzt werden (*Mision*, 1594: fol. 79v; ANDIÓN, 1595/1965: 95; ORELLANA, 1704: Kap. VI, o. S.; ALTAMIRANO, 1715/1891: 107, 109f.; BEINGOLEA, um 1763/2005: 188; EDER, um 1772/1985: 288, 320; EDER, 1791/1888: 146, 158, 309).

Aires (Argentinien), in der Pará-Region (N-Brasilien) sowie an der Atlantikküste (O-Brasilien).<sup>83</sup>

Für das 18. und 19. Jahrhundert werden auch neue Objekttypen namentlich erwähnt; darunter sind sakrale Objekte, wie Heiligenbilder, Altardecken und -schmuck, Antependien, Kostüme von Heiligenfiguren, Bilderrahmen sowie Hüte und Hängematten. Außerdem sind in den Berichten auch Fertigungen („aderezos“, „bordaduras“, „piezas“) als Häuser-, Straßen- und Kirchenverzierungen zu finden, aus denen auf großformatige Objekte mit mosaikartiger, flächiger Federgestaltung geschlossen werden kann.<sup>84</sup>

Aus der modernen Zeit ist eine vielfältige Nutzung von Federn als Kopf- und Körperschmuck sowie Objektverzierung für Amazonien, Paraguay, O-Bolivien sowie für die Titicaca-See-Region (Peru/Bolivien) materiell belegt und beschrieben.<sup>85</sup> Die flächendeckende Gestaltung ist im Repertoire moderner Federarbeiten allerdings vergleichsweise unterrepräsentiert. Für Brasilien sind exemplarisch Federbinden und Anhänger der Cubeo (NW-Amazonien, Kolumbien), Kappen der Karajá und Tanzmasken der Tapirapé (SO-Amazonien, Brasilien), Stäbe der Erikbaktsa (Z-Amazonien, Brasilien) sowie Brustschmuck und rituelle Objekte der Wayana-Apalai (NO-Amazonien, Brasilien) zu nennen.<sup>86</sup> Im Altiplano (Peru/Bolivien) und

83 BETANZOS, 1551/1880: 34, 39, 69, 103, 127; CIEZA DE LEON, 1553/1922: 347; PIZARRO, 1571/1986: 91, 93, 99f.; PABLOS, 1582/1965: 267; MURÚA, 1590/2004: fol. 119r; Cardim, Ende 16./Anfang 17. Jh., nach MARZAL, 1992/1994: Bd. I, 109; GUAMAN POMA DE AYALA, 1615: 207 [209]; NIEUHOFF, Mitte 17. Jh./1813: 720, 877; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 60, 138, 158, 208, 238, 254; ORELLANA, 1704: Kap. VI, o. S.; CHANTRE Y HERREA, 2. Hälfte 18., Jh./1901: 167; URIARTE, 1771/1986: 136, 365, 467, 471, 486, 495, 519; ECKART, 1781/1785: 573; EDER, 1791/1888: 157f.; DAVIE, 1796 - 1798/1805: 76, 77, 145, 261f.; UNANUE/SOBREVIOLA, 1791/1963: 63; IURRA, um 1843/2007: 70; GÓMEZ DE ARTECHE [et al.], 1888: fol. 27r.

84 FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 141; CHANTRE Y HERREA, 2. Hälfte 18. Jh./1901: 665; URIARTE, 1771/1986: 281, 486, 519; EDER, um 1772/1985: 320; SILVESTRE, 1789/1950: 26; EDER, 1791/1888: 146; UNANUE/SOBREVIOLA, 1791/1963: 63; DAVIE, 1796 - 1798/1805: 145f.; MAW 1829: 302; IURRA, um 1843/2007: 101.

Von diesen in den Chroniken genannten Objekten sind Hängematten und Hüte erhalten und veröffentlicht (DENIS, 1875: 52f.; ZERRIES, 1980: 85 [Tafel 37a, b], 93 [N° 362, N° 363]; MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985: 124f.; VARELA TORRECILLA, 1995: 64ff. [N° 1 - 10], 100f. [N° 51 - 53]; MONA BISMARCK FOUNDATION, 2001: 174f.).

Die Hängematten sind den Publikationen zufolge nicht mit der Federschnurtechnik versehen und dienen daher bei der folgenden Gegenüberstellung nicht als Vergleichsmaterial. Die publizierten Hüte sind Strohhüte mit europäischen Formen, mit runder Kappe und schmaler Krempe bzw. Zylinder, und gehören zu den Sammlungen des *Museo de América* bzw. des *Völkerkundemuseums* in München (ZERRIES, 1980: 85 [Tafel 37a, b], 93 [N° 362, N° 363]; VARELA TORRECILLA, 1993: 64ff. [1 - 10]). Sie werden im Folgenden als zeitgenössisches Material in den Vergleich mit einbezogen, weil sie mit Federschnüren hergestellt sind. Die Federhüte 13550 und 13554 im *Museo de América* wurden von mir als Vergleichsmaterial untersucht.

85 FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1980; MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985; BOGLÁR, 1998; ESCOBAR, 1993: 130ff.; BRAVO, 1999; MONA BISMARCK FOUNDATION, 2001; HECKMAN, 2003: 110, 113, 124; GISBERT [et al.], 2003: 79ff.; CALLAÑAUPA ALVAREZ, 2007: 93; CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO, 2008: 449ff.

86 MA: 13812, 13820, 13842, 13849, 1986/04/012, 1986/04/013, 1993/02/007, 1999/08/003; MNA: 7395/7396, 7416 - 7429, 12251, 12268.

FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1980: 51 [c], 55 [d], 70 [N° 1], 74 [N° 9]; KÄSTNER, 2009: 36 [N° 15], 60 [N° 48a/b], 109 [N° 118], 115 [N° 136b, 137, 138].

speziell im Gebiet um den Titicaca-See ist eine besondere Form flächiger Federarbeiten belegt: die *chacana*, ein Federgürtel der aymarasprechenden Bevölkerung.<sup>87</sup>

Die Herstellung von Objekten mit flächiger Federverzierung stellt somit in Amerika, sowohl östlich als auch westlich der Anden, eine lange und weitverbreitete Tradition mit einem vielfältigen Repertoire dar. Sie beschränkt sich nicht nur auf Körperschmuck, sondern umfasst auch Verzierungen von Objekten. Die zehn Federmosaiken im *Museo de América* ordnen sich zum einen in diese südamerikanische Tradition der Federverzierung und zum anderen in das in den Chroniken berichtete breite Typenspektrum der Kolonialzeit ein.

### 3. 2. 2 Vergleichsmaterial

Die Federmosaiken im *Museo de América* weisen zwei Techniken der Federbefestigung auf. Zum einen sind die Federn an den textilen Untergrund angeheftet (Abb. 2, S. 261) und zum anderen in einen Mischgewebeuntergrund hineingesteckt (Abb. 18, S. 281).

Das Anknüpfen bzw. Anheften der Federn ist neben dem Ankleben eine der Haupttechniken für die Herstellung südamerikanischer Federarbeiten. Dies gilt für vorspanische Federobjekte der peruanischen Küste, für Objekte aus weiten Regionen östlich der Anden bis zur Atlantikküste, deren Herstellung und Nutzung mitunter nur durch kolonialzeitliche schriftliche Quellen überliefert sind, und auch für modernen Federschmuck aus Amazonien und den angrenzenden Gebieten. Federarbeiten mit eingesteckten Federn sind vergleichsweise selten.

Während für Peru für die Zeit vor der Ankunft der Europäer die Nutzung von separat angehefteten Federn sowie von Federschnüren für flächige Gestaltungen materiell dokumentiert ist,<sup>88</sup> standen Belege für die Technik mit eingefügten Federn aus dieser Zeit für die vorliegende Untersuchung nicht zur Verfügung.

87 EM: V A 2772, V A 63404.

MONA BISMARCK FOUNDATION, 2001: 178ff.

Eine *chacana* besteht aus aneinander gereihten Holzstäben, die punktuell miteinander verbunden sind. Ihre Verzierung besteht aus flächendeckend angeklebten Federteilen. Unter technischen Gesichtspunkten ist sie für die Betrachtung der Federmosaiken im *Museo de América* weniger von Interesse, ihre motivische Gestaltung allerdings schon.

88 EM: V A 20212, V A 46356; MA: 13009, 13012, 14660, 14705, 1984/05/07 - 1984/05/08, 1991/11/15, 2002/05/172 - 2002/05/174.

ROSENZWEIG, 2006: Bd. I, 343 [N° 286 - 289].

Federschnüre fanden nicht nur bei Textilien Verwendung, schmale Objekte, wie zum Beispiel Stäbe und Schleudern, sind mit ihnen so eng umwickelt, dass die Federn, die Oberfläche zum Teil bzw. vollständig flächig bedecken. Mit angeknüpften Federn sind aber auch Objekte verziert, die zum großen Teil aus Federn bestehen (Körper- und Kopfschmuck, Federbausche) (EM: V A 65699; GREWENIG, 2004: 169; REID, 2005: 122ff. [N° ] 41, 260f. [N° 94], 291 [N° 109]; HOCES DE LA GUARDIA CH./BRUGNOLI B., 2006: 64, 66, 71; MUJICA, 2006: 83 [Abb. 123]; ROSENZWEIG, 2006: Bd. I, 344 [N° 291]; KING, 2012 a: 44f., 182f. [N° 50, 51], 199 [N° 62]).

In den schriftlichen Schilderungen zur frühen Kontaktzeit und zur indigenen Bevölkerung werden die angewandten Techniken der Federarbeiten aus Regionen sowohl westlich als auch östlich der Anden kaum erläutert. Zum einen werden an Schnüren aufgereichte Federn erwähnt. Zum anderen sind mitunter Sticken, Nähen, (Ein-)Weben und Verknüpfen als Herstellungsweisen genannt.<sup>89</sup> Ob die Federn separat oder aber zusammen auf einer Schnur an den Träger angebracht wurden, ist aus den Quellen nicht zu erfahren. Die Technik der eingefügten Federn ist in den schriftlichen Quellen indes nicht explizit belegt. Flächige Gestaltungen mit Federn sind möglich, wurden aber nur von den beiden Jesuiten Bernabé COBO (um 1653/1956: Bd. II, 260) für die Inka (Cuzco-Region, Peru) und Franz Xaver EDER (um 1772/1985: 320) höchstwahrscheinlich für die Baure<sup>90</sup> (östliche Mojos-Ebene, O-Bolivien) erwähnt. Kolonialzeitliche Fertigungen mit flächendeckender Federverzierung sind bislang kaum bekannt. Für die Feder-Baumwollgewebe-Objekte, die mit Federschnüren verziert sind, gibt es allerdings vergleichbares zeitgenössisches Material. Es handelt sich um Federstrohhüte, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bzw. zu Beginn des 19. Jahrhunderts gesammelt worden sind. An diesen Objekten ist auf ähnliche Weise der geflochtene Träger mit Federschnüren flächig verziert.<sup>91</sup> Sie wurden den Cholón (Z-Montaña, Peru)<sup>92</sup> bzw. den Passé

89 Die Erwähnungen stammen aus folgenden Gebieten: Peru: Inka-Einflussgebiet, N-Peru/O-Ecuador: N-Montaña; Brasilien: NW-Amazonien, Atlantikküste; Bolivien: O-Mojos-Ebene, NO-Chiquitanía, Yungas; Paraguay/Argentinien: Chaco, Paraguay/Uruguay: Paraná-Region (BETANZOS, 1551/1880: 39, 103; CIEZA DE LEÓN, 1553/1922: 347; PIZARRO, 1571/1986: 91, 99; MURÚA, 1590/2004: fol. 119r, 133r; ANDIÓN, 1595/1965: 95; GUAMAN POMA DE AYALA, 1615: 167 [169], 207 [209]; SAABEDRA, 1620/1965: 245; ARRIAGA, 1621/1999: 34; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 260; FIGUEROA, 1661/1904: 257, 263; TECHO, 1673/1897: Bd. II, 335; *Volumen*, um 1711: fol. 19v; ALTAMIRANO, 1715/1891: 107, 109f.; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. II, 192; BEINGOLEA, um 1763/2005: 188; CHANTRE Y HERRERA, 2. Hälfte 18. Jh./1901: 66; SÁNCHEZ LABRADOR, 1767/1968: 473; SÁNCHEZ LABRADOR, 1769 - 1776/1910/1917: Bd. I, 79, 213f.; D'ORBIGNY, 1838/1959: 216, 392; IJURRA, um 1843/2007: 70).

Die Unschärfe in den Erwähnungen der Chronisten lässt eine Interpretation der angewandten Techniken kaum zu. Erschwert wird dieser Versuch zusätzlich dadurch, dass es sich bei einigen zur Verfügung stehenden Quellen (wie zum Beispiel im Fall EDER, um 1772/1985 und 1791/1888) um Übersetzungen aus dem Latein handelt. Damit sind sie mitunter bereits Deutungen der schriftlichen Vorlage, ohne dass der Übersetzer dabei das Beschriebene selbst kannte. In seiner lateinischen Fassung beschrieb EDER (1791: 309, 335) beispielsweise die Techniken nicht, doch wurden sie in der spanischen Fassung als aufgenäht interpretiert (EDER, um 1772/1985: 288, 320; EDER, 1791/1888: 146).

90 EDER gelangte 1753 in die Mojos-Ebene und verbrachte die größte Zeit seines Aufenthalts bis zur Ausweisung der Jesuiten 1767 in der Missionssiedlung San Martín, im Missionsgebiet Baures (BARNADAS, 1985: LXXIVf.). Aus seinen Berichten *Breve descripción de las reducciones de Mojos* (um 1772/1985) und *Descripción de la Provincia de los Mojos en el Reino del Perú* (1791/1888) ist eine eindeutige Zuweisung der Informationen zu einer ethnischen Gruppe nicht immer möglich, doch wird ein Großteil seines Berichtes auf seinen Missionserfahrungen in der Baures-Region basieren und sich somit höchstwahrscheinlich auf die Baure als größte Bevölkerungsgruppe der Region beziehen.

91 ZERRIES beschrieb die Technik von N° 362 als ins Geflecht eingesteckte Federn. Auf der Fotografie in seinem Katalog sind aber eindeutig Federschnüre zu erkennen (ZERRIES, 1980: 85 [Tafel 37a], 93 [N° 362]), eine Kombination mehrerer Techniken wäre allerdings möglich. Bei dem Hut N° 363 sind die Federschnüre zuerst auf Rindenbaststücke genäht, die dann an den Träger befestigt wurden (ZERRIES, 1980: 85 [Tafel 37b], 93 [N° 363]). Trotz ihrer gemeinsamen Form handelt es sich somit um Federhüte, bei deren Herstellung unterschiedliche Techniken angewandt worden sind. Eine nähere Betrachtung der beiden Hüte war nicht möglich.

92 Zur Diskussion über die Identifizierung von Federarbeiten der Cholón vgl. Kapitel 1. 4. 7 (S. 69f.).

(NW-Amazonien, Brasilien) zugesprochen (MA: 13549 - 13558; ZERRIES, 1980: 85 [Tafel 37a, b], 93 [N° 362, 363]).

Bei modernen Objekten werden in weiten Teilen Amazoniens bei den Cubeo (NW-Amazonien, Kolumbien),<sup>93</sup> den Erikbaktsa, Tenharim und Mundurukú (Z-Amazonien, Brasilien), den Karajá (SO-Amazonien, Brasilien) sowie bei den Jíbaro (N-Montaña, N-Peru/O-Ecuador) sowohl Federschnüre auf Träger geheftet als auch einzelne Federbündel dicht an dicht an ein Netz angeknötet. Bei beiden Techniken entsteht eine geschlossene Oberfläche mit jeweils unterschiedlichen Wirkungen.<sup>94</sup> In Paraguay ist die Verwendung aufgenähter Federschnüre oder angehefteter Federbündel gleichfalls in modernen Zeiten belegt, und zwar für die Maká, Nivakle, Choroti (PERASSO, 1988: 53).

Für die Technik der eingesteckten Federn bzw. Federbündel in einen geflochtenen bzw. gewebten Untergrund gibt es im kolonialzeitlichen und modernen Material gleichfalls Belege. So wurde bzw. wird diese Technik bei der Herstellung von Körperschmuck bei den Coëruna, Cauixana und Ticuna (NW-Amazonien, Kolumbien/Peru/Brasilien), den Mundurukú und Arara (Z-Amazonien, Brasilien), den Aguaruna (N-Montaña, N-Peru/O-Ecuador) sowie bei den Paí (Paraguay) angewandt. Die sich überlappenden Federn bilden dabei eine gleichmäßige, geschlossene Oberfläche.<sup>95</sup> Belege mit einem Mischgewebe als Grund und eingefügten Federn standen für einen Vergleich nicht zur Verfügung.

### 3. 2. 3 Federarten

Für die Fertigung von Federarbeiten wurden und werden sowohl Kurzfedern, die Federn von Brust und Flügelansatz, als auch Langfedern, die Federn der Schwingen und des Schwanzes, verarbeitet. Für Verzierungen, die den Untergrund flächig bedecken, wurden/werden Kurzfedern bevorzugt. Dies ist bei den Objekten mit angehefteten Federschnüren bzw. mit angeknöteten Federn ebenso zu beobachten wie an den Arbeiten mit eingefügten Federn.

93 Der lückenhafte Erhalt der Federgestaltung der Binden der Cubeo (MNA: 7416 - 7429) ermöglicht die detaillierte Betrachtung ihrer Technik. Aufgrund ihrer technischen Charakteristika werden sie im Folgenden beispielhaft als modernes amazonischen Vergleichsmaterial benutzt, doch gelten sie nicht als allgemein gültiges Beispiel für angeknüpfte Federn bei amazonischen Federarbeiten.

94 MA: 13812, 13820, 13832, 13842, 13849, 13864, 14965, 1986/04/012 - 1986/04/13, 1999/08/003; MNA: 7416 - 7429, 12251.

KRAUSE, 1911: 235, 379f.; GLEIZER RIBEIRO, 1957: 64f. [Abb. 1 - 5], 80 [Abb. 30], 83 [Abb. 34]; SCHOEPEF, 1985: 15; GLEIZER RIBEIRO, 1988: 138; KÄSTNER, 2005: 119; KÄSTNER, 2009: 36 [N° 15 - 17], 60 [N° 48a/b], 109 [N° 118], 115 [N° 137, 138], 146 [N° 193a - c].

Neben dem Anheften der Federschnüre auf einen gewebten und geflochtenen Untergrund werden schmale Objekte, wie Stäbe, gleichfalls umwickelt, sodass sie flächig mit den Federn bedeckt sind (ZERRIES, 1980: 53 [N° 284c], 64 [N° 321b], 89 [N° 340i], 92 [N° 335 - 337], 98 [N° 343]; KÄSTNER, 2009: 115 [N° 136b], 117 [N° 143b]).

95 ZERRIES, 1980: 40 [N° 310h], 62 [N° 282], 97 [N° 294a], 187 [N° 251b], 225 [N° 279], 226 [N° 330c]; ESCOBAR, 1993: 134; KÄSTNER, 2009: 60 [N° 48a].

Für die peruanischen Objekte der vorspanischen Zeit ist dies sowohl materiell als auch schriftlich belegt, doch können auch an besonderen Positionen Federn unterschiedlicher Länge angebracht sein.<sup>96</sup> Die Nutzung von Kurzfedern für die Herstellung mosaikartiger Arbeiten ist auch schriftlich für die östliche Mojos-Ebene (O-Bolivien) dokumentiert (EDER, um 1772/1985: 320). Als vergleichbares kolonialzeitliches Material mit mosaikartiger Gestaltung ist auf die bereits erwähnten Federhüte zu verweisen, die gleichfalls mit kurzen Federn verziert sind (MA: 13549 - 13558; ZERRIES, 1980: 85 [Tafel 37a, b], 93 [N° 362, 363]). An Binden der Cubeo (NW-Amazonien, Kolumbien) werden außer den Kurzfedern auch Daunenfedern benutzt (MNA: 7416 - 7429).

Dieser erste Überblick zu technischen Merkmalen flächiger Federverzierungen in Südamerika macht Folgendes deutlich. Für die fünf Federobjekte mit Baumwollgewebe ist aufgrund ihrer Gestaltung mit Federschnüren eine Gegenüberstellung mit dem zur Verfügung stehenden Material möglich. Objekte mit eingefügten Federn sind indes seltener erhalten bzw. dokumentiert. Die zur Verfügung stehenden Belege haben mit den hier untersuchten Feder-Mischgewebe-Objekten allerdings keine weiteren Gemeinsamkeiten.

### 3. 2. 4 Federschnurtechniken

Bei näherer Betrachtung der angewandten Federschnurtechniken als flächendeckende Verzierung sind allerdings Unterschiede zu erkennen. Sowohl bei vorspanischen Objekten (Küste, Peru) als auch bei den Federbinden der Cubeo (NW-Amazonien, Kolumbien) ist zu beobachten, dass vor der Fertigung der Federarbeiten die Federschnüre gesondert vorbereitet sind.<sup>97</sup> Dies ist auch durch schriftliche Quellen für die Inka-Zeit (Cuzco-Region, Peru) belegt (PIZARRO, 1571/1986: 99; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 260).

Die Federn sind an ihren umgebogenen Kielen auf eine Trägerschnur gesetzt und dann mit dieser oder einer weiteren Schnur so angeknötet, dass sie parallel im gleichen Abstand und ihre Fahnen in eine Richtung weisend nebeneinander liegen. Die umgebogenen Kiele garantieren einen relativ stabilen Halt der Federn, sodass sie nicht aus den Knoten herausrutschen können. Erst danach sind die vorbereiteten Federschnüre in parallelen horizontalen Reihen

96 EM: V A 20212, V A 46356, V A 65699; MA: 13009, 13012, 14660, 14705, 1984/05/07 - 1984/05/08, 1991/11/15, 2002/05/172 - 2002/05/174.

PIZARRO, 1571/1986: 99; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 260; KING, 2012 a: 116f. [N° 7], 164f. [N° 37], 199 [N° 62].

97 EM: V A 20212, V A 34588, V A 46356; MA: 13009, 13012, 14660, 14705, 1984/05/07 - 1984/05/08, 1991/11/15, 2002/05/172 - 2002/05/174; MNA: 7416 - 7429.

ZERRIES, 1980: 52 [N° 281], 56 [N° 257], 64 [N° 318], 227 [N° 302]; SCHOEPPF, 1985: 15; GLEIZER RIBEIRO, 1988: 138; PERASSO, 1988: 53; BRAVO, 1999: 29; KÄSTNER, 2005: 119.

bzw. entlang der motivischen Gestaltung an den Träger angeheftet. Die Federn sind von Reihe zu Reihe leicht versetzt angebracht und überlappen sich und bilden so eine meist geschlossene Oberfläche. Ihre Fahnen weisen im vorspanischen Material in der Regel nach unten. Dies ist insbesondere an Kleidungsstücken und großen Federtextilien zu beobachten. Kopfschmuck bildet hierbei eine Ausnahme. Bei diesem Objekttyp wurden unterschiedliche Techniken angewandt, um unter anderem mithilfe der spezifischen Eigenschaften der Federn besondere Effekte zu erzielen. Besonders charakteristisch ist, dass die Federn hier vielmehr nach oben weisen. Dies gilt auch für die Federbinden der Cubeo (NW-Amazonien, Kolumbien). Gemäß der Gestaltung sind sowohl an vorspanischen als auch an modernen Objekten die Federfahnen abschließend in die gewünschte Form geschnitten (Abb. 27 und Abb. 28, S. 291).

Im Unterschied zu diesen Belegen für den Gebrauch präparierter Federschnüre stellen bei den Feder-Baumwollgewebe-Objekten im *Museo de América* die Herstellung der Federschnüre und ihre Anbringung an den Untergrund einen einzigen Arbeitsschritt dar. Die Federn sind in gleichmäßigen Abständen mit einem einfachen Knoten an den Schnüren befestigt. Die Federkiele sind nicht umgebogen; ihre Spitzen wurden nach der Anbringung vielmehr gerade abgeschnitten. Die zusätzliche Fixierung der Federn mit Harz ersetzte die Sicherung der Federn durch den umgebogenen Kiel (Abb. 2, S. 261). Solch eine doppelte Befestigung ist weder im vorspanischen noch im modernen Material üblich, auch berichten schriftliche Quellen nicht davon. An den kolonialzeitlichen Strohhüten des *Amerika-Museums* wurde sie jedoch gleichfalls praktiziert (MA: 13549 - 13558). Bei diesen Hüten sind die Federn von der Schnur allerdings oft nur einfach umwickelt und der Klebstoff ist mit sehr unterschiedlicher Intensität aufgetragen (Abb. 29, S. 293). Wie bei den Federobjekten mit Baumwollgewebe sind die Fixierung der Federn und die Anbringung am Träger parallel in einem Arbeitsschritt erfolgt. Eine weitere Gemeinsamkeit beider Objekttypen besteht in der Orientierung der angehefteten Federschnüre. Sie sind stets parallel und richten sich nach den Objektformen und nicht nach der bildlichen Gestaltung. Wie bei den anderen Materialien sind an diesen kolonialzeitlichen Objekten die Federn leicht versetzt und überlappen sich, sodass eine flächige Verzierung entsteht. Ihre Fahnen weisen sowohl auf den Mosaiken als auch an den Hüten nach unten bzw. nach außen.

Unterschiede treten gleichfalls bei den verwendeten Federn der Federschnüre selbst auf. An vorspanischen Erzeugnissen von der peruanischen Küste sind die Federn in ihren Farben, Formen, Längen, Strukturen einheitlich. Ein polychromes Arrangement und besondere Effekte sind bei diesen Federarbeiten durch die Kombination verschiedener Federschnüre er-

zielt worden.<sup>98</sup> Die Federbinden der Cubeo (NW-Amazonien, Kolumbien) weisen gleichfalls einheitliche Federschnüre auf; für eine besondere Wirkung sind an ihnen ebenfalls Federschnüre mit verschiedenen Federtypen kombiniert: zum einen Federn und Daunen und zum anderen verschiedenfarbige Federn (MNA: 7416 - 7429).

An den kolonialzeitlichen Mosaiken sind relativ gleichförmige Federn an die Schnüre geknotet, um eine gleichmäßige Oberfläche zu erzielen. Die Federn sind jedoch verschiedenfarbig und richten sich allein nach der bildlichen Darstellung. Neben der farblichen Gestaltung und der glatten Oberfläche sind weitere Effekte nicht beabsichtigt oder erwünscht. Dies ist auch an einigen der Strohhüte des *Museo de América* sowie an den Hüten des *Völkerkundemuseums* (München) zu beobachten (MA: 13549 - 13555; ZERRIES, 1980: 85 [Tafel 37a, b], 93 [N° 362, 363]).

Die fünf Feder-Baumwollgewebe-Objekte scheinen demnach zwar an traditionelle südamerikanische Federschnurtechniken anzuknüpfen, doch sind in ihren Ausführungen keine Gemeinsamkeiten mit dem vorspanischen und modernen Material festzustellen.

### 3. 2. 5 Mischgewebe

Auch wenn für die fünf Feder-Mischgewebe-Objekte im *Museo de América* hinsichtlich ihrer Federgestaltung kein vergleichbares Material gefunden werden konnte, lohnt es sich doch, ihr Untergrundgewebe näher zu betrachten. Die Herstellung und Nutzung von Mischgeweben aus verholztem Material und Naturfasern hat in Südamerika lange und weitverbreitete Traditionen, die an der peruanischen Küste von der Frühen Zwischenperiode (200 v. u. Z. - 600 u. Z.) bis zur Späten Zwischenperiode (1000 - 1450) und vielleicht auch für den Späten Horizont (1450 - 1532) als Nadelbehälter, Gewebefragmente, Matten, Kopfschmuck und Käämme und im Amazonasgebiet<sup>99</sup> seit dem 19. Jahrhundert als Käämme und Kopfschmuck materiell dokumentiert sind. Die Gestaltung der Belege ist mannigfaltig und umfasst partielle Einträge, flächige Applikationen sowie die Verwendung ein- und mehrfarbiger Fäden, die zumeist farbliche und geometrische aber auch figürliche Verzierungen bilden (Abb. 30 und Abb. 31, S. 295).<sup>100</sup>

98 EM: V A 20212, V A 34588, V A 46356; MA: 13009, 13012, 14660, 14705, 1984/05/07 - 1984/05/08, 1991/11/15, 2002/05/172 - 2002/05/174.

99 NO-Amazonas: Zoé (Brasilien); NW-Amazonien: Cubeo (Kolumbien); Yungas: Leko (Bolivien); Z-Montaña: Pampahermosa (Peru); SO-Amazonien: Karajá (Brasilien).

100 Für Peru: EM: V A 4339, V A 22547; MA: 70420.

UBBELOHDE-DOERING, 1954: 93; STAN, 1964: 157 [Abb. 1]; KING, 2012 a: 44f.

Für Amazonien: MA: 13466/13466bis, 13468, 13863, 14415, 14419, 14420, 1986/04/020 - 1986/04/025; MNA: 7455 - 7457, 7669 - 7677.

ZERRIES, 1980: 44 [Tafel 12a, b], 101 [N° 504], 102 [N° 505]; KÄSTNER, 2009: 37 [N° 21d], 76 [N° 78a].

Kolonialzeitliche schriftliche Informationen sind aus der Cuzco-Region (Peru) sowie aus der Mojos-Ebene (O-Bolivien) überliefert, die von Schilden mit einem Träger aus einem Mischgewebe und sogar mit Verzierungen mit Federstoffen bzw. mit angehefteten Federn berichten.<sup>101</sup> Aufgrund des verwendeten Materials, das eher als tropisch zu identifizieren ist, scheint es, dass die berichteten Schilde aus Cuzco eventuell auch aus dem Tiefland östlich der Anden stammen. Eine mosaikartige Federverzierung ist hierbei wahrscheinlich, doch bleibt die angewandte Technik unklar.

Im modernen amazonischen Material treten mitunter Federn gleichfalls als Gestaltungselemente von Objekten mit Mischgeweben auf, doch sind diese zumeist punktuell und bilden keine mosaikartigen Verzierungen (MA: 13863; MNA: 7455, 7669 - 7677) (Abb. 31, S. 295).

Die fünf Feder-Mischgewebe-Objekte im *Museo de América* lassen sich demnach anhand ihres Untergrunds mit südamerikanischen Traditionen verbinden. Diese kurze Aufstellung zeigt außerdem, dass Mischgewebe auch mit Federn verziert wurden und werden; Objekte mit einer flächendeckenden Gestaltung sind in dem zur Verfügung stehenden Material aber nicht repräsentiert, und die schriftlichen Nennungen sind zu ungenau, um in ihnen ähnliche Formen zu erkennen.

### 3. 2. 6 Gestaltung

Neben der Betrachtung der technischen Charakteristika sind für den Vergleich die Gestaltungen gleichfalls von Bedeutung. Während sich die Gestaltungsweisen der vorspanischen peruanischen Objekte allgemein als farblich, geometrisch und figürlich beschreiben lassen, sind moderne Federarbeiten aus Amazonien, Paraguay und Bolivien zum großen Teil nicht-figürlich verziert. Eine interessante Ausnahme bildet der Federgürtel der aymaraspredenden Bevölkerung in der Region des Titicaca-Sees (Peru/Bolivien), *chacana*, der sich durch ein motivisch vielfältiges figürliches Repertoire auszeichnet.

Die figürlichen Gestaltungen der peruanischen vorspanischen Federarbeiten sind stark stilisiert bis geometrisiert und zeigen anthropomorphe, zoomorphe und ornithomorphe Motive und auch Fabelwesen; vegetabile Elemente sind in diesem Material nicht zu beobachten. Die Darstellungen sind oft seriell kontrastierend bzw. symmetrisch; szenische Abbildungen sind selten zu finden. Das Farbenspektrum der verwendeten Federn ist breit, doch sind Vorlieben für leuchtendes Blau, Gelb und auch Rot erkennbar (Abb. 27, S. 291). Außerdem ist an frühen Objekten (Frühe Zwischenperiode, 200 v. u. Z. - 600 u. Z.) eine betonte Kontrastierung mit

---

101 COBO, um 1653/1956: Bd. II, 254; ORELLANA, 1704: Kap. VI, o. S.; ALTAMIRANO, 1715/1891: 107, 109f.; EDER, 1791/1888: 158.

weißen und schwarzen Federn sowie eine besondere Verzierung mit längeren rosafarbenen Federn zu beobachten. In späteren Zeiten (Späte Zwischenperiode, 1000 - 1450) wurden häufig auch grüne Federn benutzt. Die jüngsten Stücke (seit dem Späten Horizont, 1450 - 1532) weisen einen radikalen Wandel in der Farbgebung auf. Die benutzten Federn sind nun hauptsächlich dunkelbraun und weiß.<sup>102</sup>

Schriftliche Informationen über gestalterische Merkmale von Federarbeiten gibt es nur wenige. Allein aus der östlichen Mojos-Ebene (O-Bolivien) liefern die untersuchten Quellen Hinweise darüber, dass traditionelle Schilde bzw. Täfelchen mit naturnahen und lebendigen figürlichen Motiven, wie Vögeln, Tieren und agierenden Menschen, verziert waren.<sup>103</sup> Zur farblichen Gestaltung oder Komposition ist indes nichts überliefert.

Über die Verzierungen von Federarbeiten, die auf den Kontakt zwischen Indigenen und Europäern zurückgehen, liefern die schriftlichen Quellen keine Beschreibungen. Aus der östlichen Mojos-Ebene (O-Bolivien) nannte EDER (um 1772/1985: 320) sakrale Darstellungen, wie zum Beispiel Heiligenbilder. Aus dieser knappen Erwähnung kann geschlossen werden, dass auch figürliche Darstellungen mit anthropomorphen Motiven hergestellt worden sind. Über die Ausführungen dieser Bildnisse lassen sich keine Schlüsse ziehen.

Die kolonialzeitlichen Federhüte im *Museo de América* und im *Völkerkundemuseum* (München) haben geometrische/farbliche Verzierungen mit floralen-geometrisierten Elementen; sie sind sehr farbenfroh. Eindeutige Vorlieben für bestimmte Farben sind nicht zu erkennen. Es wurden gelbe, rote, blaue, weiße sowie dunkelbraune Federn benutzt (MA: 13549 - 13551; ZERRIES, 1980: 85 [Tafel 37a, b], 93 [N° 362, 363]) (Abb. 32, S. 297).

Aus moderner Zeit weist die *chacana*, der bereits erwähnte Federgürtel aus der Region des Titicaca-Sees, eine interessante Ikonografie auf. Auf diesem Objekt sind auf zumeist rotem Grund anthropomorphe Figuren (meist tanzende kostümierte Menschen), zoomorphe und ornithomorphe Figuren (Löwe/Puma, Krokodil/Eidechse, Schmetterling, Hahn, Adler) und florale Motive sowie Mischwesen (doppelköpfige Adler, Sirenen) und Sonnen abgebildet. Die wichtigsten Farben sind Rot, Blau und Gelb, ergänzt mit wenig Grün und Schwarz. Die Figuren erscheinen in Defilees, die sich zu beiden Seiten um ein zentrales Motiv (häufig um einen doppelköpfigen Adler oder eine Sonne) gruppieren. Die Darstellungen sind stilisiert und nicht symmetrisch (EM: V A 2772, V A 63404; MONA BISMARCK FOUNDATION, 2001: 178ff.) (Abb. 33, S. 297).

102 EM: V A 20212; MA: 14660, 2002/05/172.

KING, 2012 a: 112f. [N° 5], 121 [N° 10], 124ff. [N° 12 - 14], 161 [N° 34], 168 [N° 38].

103 *Mision*, 1594: fol. 79v; ANDIÓN, 1595/1965: 95; ORELLANA, 1704: Kap.VI, o. S.; ALTAMIRANO, 1715/1891: 136; BEINGOLEA, um 1763/2005: 188; EDER, um 1772/1985: 288; EDER, 1791/1888: 158.

Gegenüber diesem Repertoire zeichnen sich die behandelten Feder-Baumwollgewebe-Objekte vor allem durch eine naturnahe (Mosaik 1) bzw. stilisierte florale (Mosaik 2, 4, 5 und 6) Gestaltung aus (Abb. 1, S. 259; Abb. 7, S. 267; Abb. 13 und Abb. 14, S. 275; Abb. 15, S. 277). Beide Darstellungstypen gibt es im vorspanischen und modernen Material nicht. Allein für das Mosaik 6 lässt sich in seiner floral-geometrischen und farblichen Verzierung eine Nähe zu den kolonialzeitlichen Federhüten erkennen (MA: 13549 - 13551; ZERRIES, 1980: 85 [Tafel 37a, b], 93 [N° 362, 363]). Die übrigen Stücke dieser Gruppe können unter ikonografischen Gesichtspunkten nicht mit anderen Federarbeiten in Beziehung gesetzt werden. Für naturnahe Darstellungen, wie sie auf Mosaik 1 zu sehen sind, standen für die Untersuchung keine vergleichbaren Federarbeiten zur Verfügung, doch dürfen die Berichte aus der östlichen Mojos-Ebene (O-Bolivien) zu figürlichen naturnahen Gestaltungen nicht vergessen werden.

Anthropomorphe, zoomorphe, ornithomorphe und vegetabile Motive sowie dekorative Elemente der Feder-Mischgewebe-Objekte sind mit ihren vielfältigen Formen, stilisierten, aber auch detaillierten Ausführungen sowie mit derart komplexen Kompositionen im vorspanischen Material nicht zu finden. Für die defileeartigen Aneinanderreihungen verschiedener Motive um ein zentrales Element, wie auf den Mosaiken 8, 9 und 10 zu sehen, können Parallelen in der *chacana* vom Titicaca-See gefunden werden, doch gibt es keine weiteren Gemeinsamkeiten, weder in der Gestaltung der Motive noch in der Komposition (Symmetrie vs. Asymmetrie).

Aufgrund der großen Unterschiede in den Herstellungs- und Gestaltungsweisen lassen sich die zehn kolonialzeitlichen Federmosaiken nicht eindeutig bestimmten südamerikanischen Federkunsttraditionen, die materiell überliefert sind, zuordnen. Die schriftlichen Quellen sind in ihren Ausführungen zu wenig detailliert, um sie in Verbindung mit den Mosaiken setzen zu können. Eine Nähe zwischen den Feder-Mischgewebe-Objekten und den Federschilden aus der Mojos-Ebene wäre jedoch möglich.

Die Charakterisierung der angewandten Technik als vorspanisch ist somit für die Feder-Baumwollgewebe-Objekte bislang nicht belegbar. Eine Nähe zu modernen Techniken in Amazonien ist ebenso wenig zu beobachten. Für die Feder-Mischgewebe-Objekte wäre eine Zuordnung eventuell schriftlich dokumentiert, allerdings nicht materiell.

### 3.3 Analyse und Interpretation ausgewählter Madrider Federmosaike

Nach der Untersuchung der materiellen und technischen Charakteristika der beiden Federmosaiktypen erfolgt die Betrachtung der bildlichen Gestaltung, die auf den ersten Blick als vornehmlich europäisch erscheint, doch da es sich bei den Mosaiken um Erzeugnisse handelt, die in einer interkulturellen Kontaktsituation entstanden sind, liegt der folgenden ikonografischen Analyse die Frage zugrunde, inwiefern südamerikanische und europäische Traditionen in den kolonialzeitlichen Federmosaiken erfahrbar sind.

Ein zentraler Gedanke ist die Interpretation der Mosaike in ihren Mehrdeutigkeiten, die sich aus den Einflüssen unterschiedlicher Kenntnisse, Erfahrungen, Vorstellungen und Erwartungen der Akteursgruppen ergeben. Um diesen Mehrdeutigkeiten auf die Spur zu kommen, sind eine genaue Analyse der kleinsten Elemente, der Motive, und eine Interpretation der Gesamtdarstellung unerlässlich.

Für diese Fragestellung wurden drei Mosaikwerke ausgewählt, die hinsichtlich der verwendeten Materialien und der angewandten Techniken repräsentative Vertreter der beiden zuvor aufgestellten Gruppen sind. Das Mosaik 1 gehört zur Gruppe der Feder-Baumwollgewebe; die Mosaik 3 und 10 sind zur Gruppe der Feder-Mischgewebe zu zählen. Diese drei Mosaikwerke mit ihren verschiedenen motivischen Gestaltungen können auf wichtige Aspekte der Federkunst insgesamt, wie die Beziehung zwischen Mensch und Vogel sowie die Verzierung von Menschen und Objekten mit Federn, verweisen.

Die Federbilder 1 und 10 wurden bislang zwar als Beleg für ein Zusammentreffen zweier Kulturen von MEDINA BLEDA (1995: 198) und AMEZAGA RAMOS (2006: 391) betrachtet, doch geschah dies vor allem polarisierend anhand einzelner Motive. Eine solche Dichotomie der motivischen Gestaltung ist für die Bewertung der Federmosaikwerke als Beleg eines interkulturellen Kontakts jedoch zu eng. Das Mosaik 3 ist bislang noch nicht untersucht worden. Auch im aktuellen Inventarium des *Museo de América* sind dazu keine Interpretationen zu finden (MA Inventar, 2013).

#### 3.3.1 Mosaik 1

Auf dem Mosaik 1 ist ein Baum mit einer Vielzahl von Vögeln zu sehen (Abb. 1, S. 259). Sowohl das Baum- als auch das Vogelmotiv sind ein häufig gestaltetes Sujet. Gerade im Zusammenhang mit der Federkunst kommt Darstellungen von Vögeln eine besondere Bedeutung zu, werden die Vögel, wie auf dem Mosaik 1, doch mit vogeleigenem Material

wiedergegeben. Für die vorliegende Fragestellung nach interkulturellem Kontakt in der Kolonialzeit eignet sich dieses Mosaik durch die Verbindung von Motivik und Material, aber auch durch seine Komposition auf besondere Weise.

Mosaik 1 gehört zur Gruppe der Feder-Baumwollgewebe. Es misst 238 Zentimeter in der Höhe und 160 Zentimeter in der Breite und wird als Wandteppich („tapiz“) interpretiert (MA Inventar, 2013).

### 3.3.1.1 Beschreibung

Die Gestaltung dieses Federbildes zeigt einen Baum mit einer Vogelversammlung in seiner Krone, der von drei Bordüren umrahmt wird (Abb. 1, S. 259).

Auf hügeligem Boden erhebt sich ein Baum mit einer Vielzahl von filigranen, verworrenen Ästen mit verschiedenartigen Blättern und Blüten sowie schoten- und traubenförmigen Früchten. Die Versammlung der Vögel in der Baumkrone besteht aus vier größeren und fünf kleineren Tieren. Sie sind mit ihren charakteristischen Merkmalen dargestellt, doch ist ihre eindeutige Identifizierung schwierig. Nur drei Vögel konnten von mir mit Sicherheit bestimmt werden: ein Karunkelhokko (*Crax globulosa*) (Abb. 4, S. 263) in der oberen rechten Ecke der Baumkrone, ein Riesentukan (*Ramphastos toco*) (Abb. 5, S. 265) am oberen linken Rand und ein Hellroter Ara (*Ara macao*) (Abb. 6, S. 265) im Zentrum der Krone. Neben diesen drei leicht zu identifizierenden Vögeln gehören drei weitere zu der Vogelversammlung, die nicht eindeutig bestimmt werden konnten: ein Amazonenpapagei (*Amazona* sp.) und eventuell speziell eine Blaustirnamazone (*Amazona aestiva*) am oberen Rand der Baumkrone, eine Taube (*Columbidae* sp.), eventuell eine Nacktaugentaube (*Patagioenas corensis*) mittig links und möglicherweise ein Tiefland-Felsenhahn (*Rupicola rupicola*) aus der Familie der Schmuckvögel (*Cotingidae* sp.) in der linken unteren Ecke der Baumkrone. Für die übrigen drei Vögel konnte kein Material gefunden werden, um sie näher zu bestimmen.

Die Vögel sind gleichmäßig nahe dem Rand der Baumkrone verteilt, allein der Hellrote Ara befindet sich im Zentrum. Eine Kommunikation zwischen den Vögeln ist kaum erkennbar. Sechs der neun Vögel blicken seitlich aus dem Bild heraus, einer schaut auf den Rücken eines anderen Vogels. Nur die beiden Vögel im oberen Bereich der Baumkrone, der Amazonenpapagei und der Karunkelhokko, sind so positioniert, dass sie sich anblicken könnten. Die Darstellung zeigt daher nicht wirklich eine Versammlung von Vögeln.

Die Vögel sind aber von ihrer Umgebung nicht losgelöst dargestellt. Sieben von ihnen sind zusammen mit Blüten bzw. Früchten abgebildet, die sich in der Regel in ihren Schnäbeln bzw.

in unmittelbarer Nähe befinden. Eine Ausnahme bilden der Hellrote Ara und der Amazonenpapagei. Sie haben je einen Fuß erhoben und halten in der Krallen eine Blüte/Frucht. Damit ist ein spezifisches Verhalten von Papageien festgehalten. Der Hellrote Ara hält außerdem auch eine Schotenfrucht in seinem Schnabel. Er ist zudem der einzige Vogel, der zum Teil von einem Ast verdeckt dargestellt ist.

Am Fuße des Baums ist links und rechts je ein Vierbeiner zu sehen. Auch diese Tiere sind mit ihren besonderen Charakteristika und im Profil abgebildet, doch war ihre Identifizierung nicht eindeutig möglich. Beide Tiere haben ihren Blick nach oben auf die Baumkrone gerichtet, der linke Vierbeiner ist etwas aufgerichtet.

Neben dem Baum sind im Vordergrund an der unteren Bildkante drei kleine Sprossen und am Horizont links und rechts vom Baum wedelförmige Kleinpflanzen zu sehen.

Das Bild ist von drei Rahmen eingefasst. Die äußere und innere Bordüre bilden eine Doppelrahmung. Sie sind beide schmal, und ihre Dekoration besteht aus roten schmalen Streifen auf gelbem Grund. Die mittlere Bordüre ist breiter und zeigt vegetabile Elemente vor schwarzem Grund. Dabei handelt es sich um zwölf stilisierte Blüten, die als Draufsicht dargestellt sind. Sie werden durch alternierende flügelartige Elemente und Zweige mit Blättern und tropfenförmigen Früchten/Knospen miteinander verbunden. Die Eckpunkte und die jeweilige Mitte der Seiten sind durch größere und buntere Blüten im Halbprofil bzw. im Profil besonders markiert.

In der farblichen und stilistischen Gestaltung ist ein deutlicher Kontrast zwischen Rahmen und Mittelfeld zu erkennen, der die Komposition des Mosaiks harmonisch erscheinen lässt. Während die Hauptbordüre eine polychrome, stark stilisierte und feierlich-getragene wirkende Verzierung vor schwarzem Grund zeigt, die sowohl horizontal als auch vertikal symmetrisch ist, erscheint die Baum-Vogel-Gruppe mit ihrer vielfarbigen und fein abgestuft schattierten Gestaltung naturnah und lebendig.

Die harmonische und komplex komponierte Wirkung des Mosaiks ist vielleicht auch auf die möglicherweise bewusste Berücksichtigung geometrischer Gestaltungsformen, wie Goldener Schnitt, Diagonale oder Quadrate, zurückzuführen, die sowohl in den Wirrungen des Geästes als auch in der Positionierung der Vögel und der Vierbeiner zu beobachten ist.

Als eine naturalistische Wiedergabe von Natur kann das Federbild nicht charakterisiert werden. Der weiße Hintergrund und die stilisierten Blüten und noch mehr die verschiedenen Früchte (Trauben, Schoten) und Blattformen stehen in einem auffallenden Kontrast zu diesem ersten Eindruck. Die Vögel sind einerseits zwar detailliert unter Berücksichtigung ihrer Proportionen zueinander gearbeitet. Daher scheinen sie, zumindest die identifizierten Tiere,

naturnah dargestellt. Die Präsenz vieler verschiedener Vögel, die überwiegende Profildarstellung der Tiere, ihre stereotypen Körperhaltungen und fehlenden Interaktionen stehen aber andererseits dem natürlichen und lebendigen Eindruck der Szene entgegen.

Die schattierte Gestaltung des Baums und des Bodens, Überschneidungen im Geäst sowie die kleineren Pflanzen am Horizont und im Vordergrund erzielen zwar eine räumliche Wirkung, doch wird diese durch den weißen Hintergrund wieder aufgelöst.

Die Darstellung ist somit nicht als Naturabbildung zu verstehen, vielmehr scheint es, dass der Baum-Vogel-Gruppe eine symbolische Bedeutung zugrunde liegt. Die zum Baum vergleichsweise großen Darstellungen der Vögel lassen vor allem die großen Vögel und speziell den Hellroten Ara mit seinem farbenprächtigen Gefieder und seiner zentralen Position als Hauptmotive des Mosaiks erscheinen.

Die Darstellung des Mosaiks 1 lässt sich eindeutig auf europäische Einflüsse zurückführen, doch vergleichbare Beispiele solcher Baumdarstellungen sind mir aus der europäischen Gobelin-Wirkerei oder auch aus der Malerei des 17./18. Jahrhunderts nicht bekannt. Bäume dienten bei diesen Darstellungsarten vielmehr der Hintergrundgestaltung von natürlichen Darstellungen oder auch von symbolischen Kontexten.<sup>104</sup>

In der Emblemkunst sind Baumdarstellungen hingegen als zentrale Motive zu finden und zwar in paralleler Ausführung zum Mosaik 1. Antonio BERNAT VISTARINI und John T. CULL (1999: 83f. [N° 123, 124], 725 [N° 1499]) zeigten in ihrer Sammlung verschiedene Embleme des 16. und 17. Jahrhunderts, in deren Mittelpunkt ein Baum steht, in dessen Krone Früchte und Vögel zu sehen sind, der kleinere Bäume bzw. Halme schützend überragt oder auch an dessen Stamm ein Affe versucht, nach den Früchten zu langen. Es sind moralische Embleme, welche an Demut des Geringen und den Schutz des Großen sowie an die Vergeblichkeit menschlichen Strebens erinnern. Die Darstellung von Mosaik 1 scheint diese Ikone in sich zu vereinen; der moralische Gehalt schwingt im Thema des Mosaiks mit, doch steht er nicht mehr im Vordergrund, da ja das Lemma sowie das erläuternde Epigramm nicht mehr Teil dieser Darstellung sind. Somit sind die Emblemikone in eine neue künstlerische Form übergegangen, die sowohl in der Dimension als auch in der Rahmung deutlich zu erkennen ist.

Ein Einfluss auf Format und Gesamtkomposition des Mosaiks kann bei persischen Teppichen gefunden werden. Auf persischen Teppichen ist das Mittelfeld gleichfalls mit drei Bordüren gerahmt, wobei die äußeren Rahmungen in ihrer Gestaltung häufig wie bei Mosaik 1

---

104 Vgl. MA: 00071, 00076.

Vgl. CAMPBELL, 2007: 36f. [N° 2], 43ff. [N° 4], 190ff. [N° 17], 390ff. [N° 48].

miteinander übereinstimmen. Die dekorativen Elemente der Hauptbordüre des Mosaiks 1 erinnern an Pfingstrosen und Wolkenbänder. Sie sind wichtige Elemente der Gestaltungen von Perserteppichen und erscheinen bei diesen gleichfalls in wellenförmigen Bewegungen. Eine motivische Nähe ist bei persischen Baumteppichen zu beobachten. Auf diesen bildet wie auch auf Mosaik 1 ein Baum bzw. eine Baumgruppe den Mittelpunkt mit einer Vielzahl von Blüten, Früchten sowie Vögeln in der Krone und weiteren Tieren am Fuße des Baums. Diese Baumdarstellungen werden als Lebensbaum interpretiert. Die Vogelmotive sind dem Mosaik vergleichbar, häufig stehend im Profil, aber auch in Bewegung aus unterschiedlichen Perspektiven abgebildet, jedoch zum großen Teil stark stilisiert (FORD, 1981: 106, 110 [N° 243], 115 [N° 263], 116 [N° 265]; NEMATI, 2001: 42, 144 [N° 100], 145 [N° 101]).

Die persischen Baumteppiche können demnach kompositorisch und auch thematisch als Vorbild für die Fertigung des Mosaiks 1 gedient haben. Von einer Kopie solcher Teppiche ist aber nicht auszugehen, denn dafür sind die Differenzen in der Ausführung der Motive zu groß. Mit seiner reichen südamerikanischen Vogelschar und den langen Schoten und darüber hinaus auch mit der Wahl des verwendeten Federmaterials ist die Gestaltung dieses Baumteppichs deutlich in seinen amerikanischen Rahmen eingefügt. Mit seiner naturnahen Ikonografie kann Mosaik 1 deutliche Einflüsse aus der europäischen Malerei oder auch Wirkerei aufweisen. Die stereotype und starre Ausführung der Vögel legt allerdings nahe, dass für seine Fertigung keine natürlichen Modelle, sondern wahrscheinlich bildliche Vorlagen benutzt worden sind, die für das Mosaik zusammengestellt wurden.

### 3. 3. 1. 2 Analyse und Interpretation

Für das Mosaik 1 liegt bislang eine Interpretation von AMEZAGA RAMOS vor. Sie interpretierte den abgebildeten Baum als Baum des Lebens. Drei Vögel (Ara, Tukan und eventuell ein Kolibri) in der Baumkrone sowie die beiden Vierfüßler (Affe, Nagetier) am Fuße des Baumes konnte die Restauratorin bestimmen (AMEZAGA RAMOS, 2006: 386).<sup>105</sup>

Im Folgenden werden zum einen der Baum und zum anderen die drei sicher identifizierten Vögel (Karunkelhokko, Riesentukan und Hellroter Ara) als signifikante Motive einer Interpretation unterzogen.

Bäume gelten in vielen Kulturen als die Verbindung und Vereinigung von Himmel, Erde und Wasser sowie als Symbol für das dynamische, stetig wechselnde Leben. Er wird somit als

---

<sup>105</sup> Die nähere Betrachtung lässt eine eindeutige Identifizierung der Vierbeiner und eines Kolibris nicht zu. In der folgenden Interpretation sind diese Darstellungen daher nicht berücksichtigt.

Sinnbild des Kosmos gedeutet, woraus sich auch die Bezeichnung des Weltenbaums und seine Deutung als Weltachse und Zentrum ableiten lassen (COOPER, 1986: 18f.).

In der christlichen Tradition steht zunächst seine alttestamentliche Bedeutung als Baum der Erkenntnis und Baum des Gesetzes bzw. Todes im Vordergrund, doch wird er im Mittelalter unter der stärkeren Geltung des Todes Christi am Kreuz eher als Baum der Erlösung und als Lebensbaum im neuen Paradies interpretiert. In der christlichen Symbolik steht er damit für Tod, Vergänglichkeit und für das menschliche und zeitliche Leben, aber auch für Auferstehung sowie für das göttliche und ewige Leben.<sup>106</sup>

Seine symbolische Bedeutung als Lebensbaum ist, wie Brigitte RIESE (2007: 261) betonte, jedoch nicht allein eine christliche Interpretation. Die Autorin sah in ihm ein „Ursymbol“, das für Lebensfülle und Fruchtbarkeit steht. In der altorientalischen Kunst ist das Motiv des Lebensbaums beispielsweise gleichfalls zu finden. Dort symbolisierte er die Verbindung zwischen den drei Weltebenen, zwischen Paradies/Himmel, Menschenwelt/Erde und Unterwelt/Boden. Weitere lokalspezifische Bedeutungen müssen bei der Interpretation stets berücksichtigt werden (FORD, 1981: 106).

In Südamerika ist die Bedeutung von Bäumen gleichfalls vielschichtig; sowohl materielle als auch schriftliche Informationen sind beispielsweise aus dem andinen Hochland, aus der Mojos-Ebene und aus der Chiquitania (O-Bolivien) sowie aus der Pampa (Argentinien) erhalten. Eine der dokumentierten Bedeutungen gründet sich auf animistische Vorstellungen, nach der die gesamte Umwelt beseelt sei und Schutzgeister habe, die den Menschen sowohl Gutes als auch Schlechtes zukommen lassen könnten. Eine weitere Deutung geht auf Ursprungsmythen zurück. So seien Menschen, Tiere und Vögel als Früchte von bestimmten Bäumen oder in ihrer Nähe aus der Erde in die Welt gekommen. Auch gibt es Vorstellungen, wonach Bäume mit Sphären und Zeiten verbindenden und überschreitenden Bildern in Zusammenhang gebracht werden, so auch in Mythen zu sintflutartigen Überschwemmungen oder in Bestattungsriten.<sup>107</sup> Aus Peru ist zu diesem letzten Bedeutungsfeld archäologisches Material der Späten Zwischenperiode (1000 - 1450) von der Nord- und Zentralküste erhalten. Es handelt sich um Grabbeigaben, die Bäume nachbilden.<sup>108</sup>

106 COOPER, 1986: 20f.; MUJICA PINILLA, 2002 b: 222; SACHS [et al.], 2004: 57, 242, 290; RIESE, 2007: 59, 262.

107 MOLINA, 1575/2008: 7; CABELLO VALBOA, 1586/2011: 320; ÁVILA, 1598/1999: 75, 303; ALBORNOZ, Ende 16. Jh./1967: 20; COBO, um 1653/1956, Bd. II: 150f.; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 60; HERRAN, 1726/1755: 27; *Descripción*, 1754: fol. 16v; CHARLEVOIX, 1756/1768: Bd. II, 255; EDER, um 1772/1985: 111, 117.

108 CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID, 1991: 230 [Nº 293]; PURIN, 1992: 166 [Nº 242]; REID, 2005: 134f. [Nº 46]; KING, 2012 a: 202f. [Nº 65].

Die Linguistik liefert zusätzlich interessantes Material, das den transzendenten Aspekt von Bäumen bei der quechuasprechenden Bevölkerung unterstreicht. In seinem Quechua-Wörterbuch übersetzte GONZÁLEZ HOLGUÍN (1608/1989: 224) „*mallqui*“ mit „Obstbaum“ und „junger Setzling“. In Chroniken zur Geschichte der Inka wurden mit „*malquis*“/„*mallquis*“/„*mallki*“ Mumienbündel bezeichnet (PALLAS, 1620/2007: 38; ARRIAGA, 1621/1999: 21, 34). Eine Homophonie ist nicht auszuschließen, doch könnte „*malqui*“ allgemein auch ein Konzept des Weiterlebens und der stetigen Erneuerung ausdrücken.

Aus dem südlichen Gebiet östlich der Anden (Andenausläufe/Pampa, Argentinien) sind Traditionen aus der Zeit des Erstkontakts schriftlich überliefert, in denen Bäume im Bestattungsritus gleichfalls eine Rolle spielten. Bäume wurden auf Gräber gepflanzt und waren somit oberirdische Repräsentanten, Verbindungen zwischen Bestattungen, Erde und Himmel, an denen im Folgenden der Traueritus wiederholend durchgeführt wurde (TECHO, 1673/1897: Bd. II, 178). Für die Calchaquí berichtete Nicolás del TECHO (1673/1897: Bd. II, 397) speziell von der Anbetung von geschmückten Bäumen, ohne jedoch den speziellen Kontext dieser Handlung zu nennen.

Neben diesen mythischen Vorstellungen darf der rituelle und alltägliche Gebrauch von Baumteilen und Früchten als Opfergabe oder auch als Verzierung von Plätzen, als Material zur Herstellung von Schutzkonstruktionen/Häusern, Kleidung, Geräten, Behältern zur Aufbewahrung, Waffen, Kanus, Matten, Insignien, wie Stäben, Musik- und Tanzinstrumenten, Figuren, Gefäßen, Schmuck, Farbstoffen und insbesondere als Brennholz sowie als Nahrungslieferant nicht vergessen werden.<sup>109</sup>

Trotz der zahlreichen Bedeutungen sind im archäologischen Material Perus Baumdarstellungen ikonografisch indes nur wenig repräsentiert (UHLE, 1903/1991: 67 [Abb. 89]; ABEGG-STIFTUNG/MUSEUM RIETBERG, 2007: 269 [Abb. 123]).

In der kolonialzeitlichen Kunst treten Bäume als Naturdarstellungen sowie als Symbole, insbesondere als Baum der Erkenntnis, auf.<sup>110</sup> Bei enzyklopädisch angelegten zeitgenössischen Abbildungen der amerikanischen bzw. exotischen Natur in der Malerei oder auch als Gobelins, wie zum Beispiel Neu-Indien-Folgen, steht ein Baum häufig im Mittelpunkt der

109 ACOSTA, 1590/2002: 335f.; ANDIÓN, 1595/1965: 95; LÓPEZ DE GOMARA, 2. Hälfte 16. Jh./1922: Bd. II, 19; ALBORNOZ, Ende 16. Jh./1967: 19; SAABEDRA, 1620/1965: 245; COBO, ca. 1653/1956: Bd. II, 72, 202, 254; FIGUEROA, 1661/1904: 251, 255; FRÍAS, 1700/2011: 21; BURGÚÉS, um 1705: fol. 3; ALTAMIRANO, 1715/1891: 106; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 53, 56; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. II, 70; *Descripción*, 1754: fol. 6, 10, 18; QUINTANA, 1756/2005: 150; GUMILLA, Mitte 18. Jh./1791, Bd I: 161; VEIGL; 1768/2006: 132; BUENO, 1771/2011: 421; SÁNCHEZ LABRADOR, 1769 - 1776/1910/1917: Bd. I, 215, 284; KNOGLER, 2. Hälfte 18. Jh./1970: 295, 306.

110 MUTHMANN, 1977: 56 [Abb. 30], 87 [Tafel VII]; FANE, 1996: 286 [N° 141]; PHIPPS [et al.], 2004: 11 [Abb. 11], 31 [Abb. 31], 72 [Abb. 76], 110 [Abb. 106], 176 [N° 28a], 177f. [N° 31], 187ff. [N° 38], 210ff. [N° 51], 243ff. [N° 72].

Darstellungen mit einer Vielzahl an Tieren in der Krone und am Stamm. Mitunter sind es Johannisbrotgewächse, die sich vor allem durch ihre langen Schotenfrüchte auszeichnen (vgl. POLLEROS, 1992: 118 [Abb. 119]; CAMPBELL, 2007: 390f. [N° 48]). Auf kolonialzeitlichen *keros* werden Bäume, vorwiegend Palmen, fast ausschließlich im Kontext mit dem Antisuyo<sup>111</sup> abgebildet, dem nordöstlichen Gebiet des ehemaligen Inka-Einflussbereiches und den angrenzenden Osthängen der Anden.<sup>112</sup> In diesem Zusammenhang scheint es, dass Baumdarstellungen, ob real oder mythisch, vor allem einer lokalen Konkretisierung dienen.

Die Symbolik des Baums blieb in der Kolonialzeit jedoch nicht allein auf Darstellungen beschränkt. Sowohl Bilder als auch schriftliche Berichte bezeugen eine vielfältige Benutzung von Bäumen, Ästen und Zweigen zur Ausgestaltung von Kirchen und Straßen an kirchlichen Feiertagen, insbesondere am Fronleichnam- und Patronatsfest in kolonialen Städten, wie in Cuzco, Potosí und Buenos Aires, wie auch in Missionssiedlungen zum Beispiel in der nördlichen Montaña (Maynas-Mission, N-Peru/O-Ecuador) sowie in der Mojos-Ebene und in der Chiquitanía (Mojos-/Chiquitos-Mission, O-Bolivien). Sie waren Dekoration und versinnbildlichten als lebende Bilder zugleich den Reichtum der göttlichen Schöpfung.<sup>113</sup>

Die Baumdarstellung auf Mosaik 1 erinnert mit seiner Vielfalt an Blüten, Früchten, Blättern und insbesondere an Tieren auf eine stark verdichtete, aber auch reduzierte Weise an Darstellungen aus Neu-Indien-Folgen. Ein Einfluss solcher Bilder auf die Entstehung des Mosaiks 1 wäre denkbar. Doch mit seinem weißen Hintergrund verweist das Bild eher auf einen symbolischen Inhalt.

Der symbolische Charakter von Bäumen und ihren Darstellungen ist weitverbreitet. Die Deutung des Baummotivs für das Mosaik 1 ist auf das Engste mit den Vogeldarstellungen in seiner Krone verbunden. Diese werden nun als die zweite zentrale Motivgruppe des Mosaiks interpretiert.

---

111 Das Antisuyo korrespondiert mit der Region Montaña. Es war für die Inka von ganz besonderer Bedeutung. Zum einen erhielten sie aus dieser Region wertvolle und mit Prestige verbundene Objekte, wie das Holz der Chonta-Palme, Medizinpflanzen, wilde Tiere, Vögel und Federn. Zum anderen, und dieser Aspekt ist zusammen mit den gesandten Objekten von außerordentlicher Bedeutung, war das Antisuyo aus der Sicht der Hochlandbewohner der Inbegriff von Reichtum und Fülle. Den Inka ist es aber nie gelungen, die Region vollständig unter ihren Einfluss zu bringen (FLORES OCHOA, 1998: 78, 169, 240). Mit dem Rückzug der Inka vor den europäischen Eroberern nach Vilcabamba wurde die symbolische Bedeutung dieses Gebiets zusätzlich gesteigert.

112 FLORES OCHOA, 1998: 78; LIEBSCHER, 1986: 30 [Tafel IV/1], 40 [Tafel IX/3], 49 [Tafel X/1, 2, 4, 5a], 59 [Tafel XIII/4a, 4b], 60 [Tafel XIV/6, 8], 66 [Tafel XV/1], 74 [Tafel XX/27], 78 [Tafel XXII/11, 12].

113 FIGUEROA, 1661/1904: 69; AGUIRRE, um 1721/2011: 109; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 140; ARZÁN DE ORSÚA Y VELA, 1. Hälfte 18. Jh./1965: Bd. I, 390; ARZÁN DE ORSÚA Y VELA, 1. Hälfte 18. Jh./1965: Bd. II, 325f.; VEIGL, 1768/2006: 39, 239; URIARTE, 1771/1986: 136; EDER, um 1772/1985: 372; KNOGLER, 2. Hälfte 18. Jh./1970: 339; DAVIE, 1796 - 1798/1805: 77, 79f.; LÓPEZ GUZMÁN, 2004: 214 [Abb. 198]; PHIPPS [et al.], 2004: 109 [Abb. 105].

Vögel mit ihrem Flugvermögen stehen für die Befähigung, höhere Bewusstseinsstadien zu erreichen, und für Transzendenz. Sie gelten daher als Mittler zwischen Himmel und Erde, zwischen der göttlichen und der menschlichen Sphäre sowie als Verkörperung des Immateriellen, des Geistes bzw. von Geistern (COOPER, 1986: 205; S. DITTRICH/L. DITTRICH, 2004: 99).

Bereits in der Antike wurden Vögel als Symbol der menschlichen Seele interpretiert. In der frühchristlichen Tradition stehen insbesondere kleine Singvögel für die geflügelten und erlösten bzw. nach Erlösung strebenden Seelen. Seit dem Mittelalter wurden Vögel auch mit Engeln, geflügelten Wesen und göttlichen Boten, assoziiert. Versammlungen von Vögeln und anderen Tieren können aber auch den Reichtum der göttlichen Schöpfung auf Erden versinnbildlichen.<sup>114</sup>

Im missionarischen Kontext kommt der Vogelsymbolik eine zentrale Rolle zu. In seiner Predigt an die Vögel forderte Franz von Assisi diese auf, der Güte Gottes ihnen gegenüber zu gedenken und Gott daher zu preisen. MUJICA PINILLA (1993: 42f.) verband diese Szene mit der Missionierung der Indigenen in Amerika und der Sammlung der Völker für den Jüngsten Tag.

In Südamerika gründet sich die große Wertschätzung von Vögeln gleichfalls auf der Flugfähigkeit der Vögel, doch sind auch noch weitere Aspekte zu beachten: der große Artenreichtum sowie die Vielfalt in ihrem Erscheinungsbild und ihrem Verhalten. Für das Verständnis von Federarbeiten ist eine Betrachtung der Vögel und noch mehr der Beziehung zwischen Vogel und Mensch von großer Bedeutung.

Für die vorspanische Zeit in Peru lässt sich diese kaum nachvollziehen, doch wurden bestimmte Vögel, insbesondere Raubvögel<sup>115</sup> aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaften, wie Stärke, Klugheit, Größe, besonders respektiert und verehrt. Mythischen Wesen wurden solche Eigenschaften zugesprochen, die der Mensch selbst anstrebte. Belege für die Übernahme von Attributen von Raubvögeln gibt es in der Archäologie und in schriftlichen Quellen über die vorspanische Zeit mannigfaltig.<sup>116</sup> Andere Vogelarten, Wasser-, Hühner- und Taubenvögel, Kolibris sowie Vögel aus tropischen Gebieten, wie Aras und Papageien, sind ikonografisch im archäologischen Material seit der frühen Zwischenperiode (200 v. u. Z. - 600 u. Z.) gleich-

114 HEINZ-MOHR, 1981: 297f.; COOPER, 1986: 206; MUJICA PINILLA, 1993: 39; S. DITTRICH/L. DITTRICH, 2004: 52; SACHS [et al.], 2004: 372.

115 Der Begriff "Raubvogel" ist heute aus ornithologischer Sicht nicht mehr zu benutzen. Der Verständlichkeit halber wird dieser Begriff der alltäglichen Sprachverwendung im Folgenden benutzt. Er umfasst in diesem Zusammenhang vor allem Greifvögel (Adler, Sperber, Milane, Bussarde), Habichtartige (Habichte) und auch Eulenvögel (Eulen, Uhus).

116 Dazu vgl. Kapitel 3. 3. 3 (S. 160ff.).

falls repräsentiert, doch ist bei diesen Vogelarten kaum eine Verschmelzung mit anthropomorphen bzw. mythischen Figuren zu beobachten,<sup>117</sup> dafür allerdings die Benutzung ihrer Federn für die Herstellung von Kleidungsstücken, Schmuck und Verzierungen.

Über die vorspanische Zeit in Peru gibt es außerdem schriftliche kolonialzeitliche Berichte, die mythische und symbolische Bedeutungen von Vögeln unterstreichen; drei besonders interessante Bereiche sind erkennbar: die Verwandlung in einen Vogel bzw. das plötzliche Wachsen von Flügeln bei bedeutenden, meist legendären Persönlichkeiten (CIEZA DE LEÓN, 1550/1880: 20; SARMIENTO DE GAMBOA, 1572/1988: 59; CABELLO VABLOA, 1586/2011: 394), die Vorstellung von der Abstammung von einem Vogel (MOLINA, 1575/2008: 15; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 151f.) sowie das Prestige des Besitzes von Raubvögeln ebenso wie von Schmuck- und Singvögeln (MURÚA, 1590/2004: fol. 29r, 34r; GUAMAN POMA DE AYALA, 1615: 132 [132], 143 [143]; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 71, 103).

Auf kolonialzeitlichen Fertigungen finden sich zahlreiche Darstellungen von Vögeln in sehr unterschiedlichen Kontexten. Konkrete Vogelarten sind nur selten zu identifizieren. Während die Vogeldarstellungen auf Textilien und in der Architektur eine vergleichsweise große Auswahl verschiedener Vögel repräsentieren, ist in der Malerei und auf *keros* eine Konzentration auf rote Vögel und mitunter speziell auf rote Aras zu beobachten. Auf Porträtbildern und *keros* sind Vögel meist solitär dargestellt. Ihre Bedeutungen sind nicht immer eindeutig bestimmbar, doch stehen sie sehr oft in Bezug zu einer Menschendarstellung und können somit als symbolisches Attribut gedeutet werden. In szenischen Gemälden sind zahlreiche Vögel von unterschiedlicher Größe und Farbe zumeist in Bäumen platziert, oder sie fliegen in der Luft. Sie sind stark stilisiert, einzelne Vogelarten sind nicht zu unterscheiden. Diese Vogeldarstellungen lassen sich allerdings nicht als Versammlung interpretieren, die Vögel treten vielmehr einzeln und unabhängig voneinander auf. Die Präsenz zahlreicher Vögel ist insbesondere für Bilder mit christlichem Inhalt (zum Beispiel Marienabbildungen, Hagiografien) charakteristisch und unterstreicht die sakrale Atmosphäre.<sup>118</sup>

117 DO: PC.B.475, PC.B.483, PC.B.488, PC.B.619, PC.B.620; MA: 01009, 01160, 01187, 05174, 05269, 05299, 05972, 08546, 08559, 10177, 10181, 11045, 11093, 14513, 14576, 14592; MMA: 33.149.47, 1979.206.601, 1983.546.19, 1987.394.287.

118 MA: 07511, 07512, 07517, 07521, 07522, 07523, 07526, 07531, 07532, 07534, 07548, 07549, 07554, 07561; *MJCh*, 2003: STA-VA-14. 2003.  
MARCO DORTA, 1966: 197, 199, 203, 205; LAVALLE/LANG, 1973: 177; MUTHMANN, 1977: 81 - 88 [Tafel I - VIII]; ADELSON/TRACHT, 1983: 134; FANE, 1996: 200ff. [N° 72]; 210ff. [N° 74, 75], 216f. [N° 78, 79], 224f. [N° 84]; CAJASUR, 1999: 36; MUSEO DE AMÉRICA, 2002: 117 [Abb. 39]; MUJICA PINILLA, 2002 a: 24; LÓPEZ GUZMÁN, 2004: 219, 231; PHIPPS [et al.], 2004: 18 [Abb. 17], 30 [Abb. 30], 31 [Abb. 31], 72 [Abb. 76], 94 [Abb. 95], 110 [Abb. 106], 156ff. [N° 19], 163f. [N° 22], 167ff. [N° 24], 180f. [N° 34], 187ff. [N° 38], 194ff. [N° 41], 196ff. [N° 42], 202f. [N° 44], 204ff. [N° 46], 232f. [N° 67], 250ff. [N° 75], 252ff. [N° 76], 271ff. [N° 88], 273ff. [N° 89], 280ff. [N° 92], 282ff. [N° 93], 284ff. [N° 94], 290ff. [N° 99], 299f. [N° 108], 300f. [N° 109], [N° 111], 302ff, 322ff. [N° 120], 335 [N° 130], 336f. [N° 132], 338ff. [N° 134], 340f. [N° 135], 343f. [N° 138], 348f. [N° 143], 355 [N° 150], 355f. [N° 151], 358 [N° 153], 361ff. [N° 155].

Auf Bildern von Neu-Indien-Folgen ist die Vielfalt der amerikanischen Avifauna festgehalten. Papageien, vor allem rote Aras, bilden bei diesen ein unverzichtbares Motiv. Tukane sind mitunter auch zu sehen (vgl. POLLERROSS, 1992: 118 [Abb. 119, 120]; CAMPBELL, 2007: 88 [Nº 9], 390ff. [Nº 48]). Eine solch detaillierte Darstellung verschiedener Vogelarten auf einem Bild, wie es auf dem Mosaik 1 der Fall ist, ist in der südamerikanischen Kunst der Kolonialzeit allerdings sehr selten (vgl. MUSEO DE AMÉRICA, 2002: 117 [Abb. 39]).

Es lohnt sich, einzelne Vögel des Mosaiks 1 etwas genauer zu betrachten. Zur Erinnerung seien ihre Namen noch einmal erwähnt. Unter den dargestellten Vögeln sind ein Karunkelhokko (*Crax globulosa*), ein Riesentukan (*Ramphastos toco*) und ein Hellroter Ara (*Ara macao*) sowie eventuell ein Amazonenpapagei (*Amazona* sp.) bzw. im Speziellen eine Blaustirnamazone (*Amazona aestiva*), eine Taube (*Columbidae* sp.) bzw. Nacktaugentaube (*Patagioenas corensis*) sowie ein Tiefland-Felsenhahn (*Rupicola rupicola*).

Im Folgenden werden die drei sicher identifizierten Vögel näher betrachtet. Für die Bewertung der Informationen und insbesondere der Bedeutungen dieser drei Vögel gilt es zu beachten, dass es sich bei diesen Tieren um amerikanische Exemplare handelt, deren Lebensräume in Südamerika sich östlich der Anden in niedrig gelegenen tropisch-feuchten Gebieten und in angrenzenden Savannen (zwischen bis zu 200 Meter und 1800 Meter ü. N. N.) befinden und die sich hauptsächlich von Früchten, Blüten, Samen bzw. auch von kleineren Wirbeltieren ernähren (KEMPF-MERCADO, 1985: 40; FLORES BEDREGAL/CAPRILES FARFÁN, 2007: XXIII, XXX, XXXV, 12f., 98f., 196f.; *World Bird Info*, 2013). Interessanterweise gehören sie zu den Vögeln, von denen aus den verschiedenen Epochen sowie aus den Regionen sowohl östlich als auch westlich der Anden, also auch außerhalb ihres Lebensraums, umfassendes Material überliefert ist.

Zunächst zum Karunkelhokko (*Crax globulosa*) (Abb. 4, S. 263): Für die vorspanische Zeit sind Hokkos an der peruanischen Küste vor allem als Federlieferanten belegt. Ihre schwarzen Federn mit blauem Schimmer wurden gegenüber anderen schwarzen Federn oft bevorzugt genutzt. Die an Federarbeiten identifizierten Federn stammen vom Amazonashokko (*Mitu tuberosum*), Mituhokko (*Mitu mitu*) und vom Salvinhokko (*Mitu salvini*) (YACOVLEFF, 1933: 156; O'NEILL, 1984: 148; O'NEILL, 2005: 349f., 356). Darstellungen von Hokkohühnern auf anderen archäologischen Materialien, wie Keramiken, Textilien oder Metall, konnten allerdings nicht aufgefunden werden.

In kolonialzeitlichen Quellen wurden Hokkos oft innerhalb zoologischer Schilderungen warmer Regionen, also vornehmlich von Gebieten östlich der Anden, erwähnt und abgebildet und mitunter differenziert beschrieben. Karunkelhokkos, auch *pava real*, *paujia* oder *piurí*

genannt, erfuhren dabei eine besondere Bewunderung, indem auf ihre Schönheit sowie auf die große Wertschätzung ihrer Federn hingewiesen wurde. Die Schriftstücke verdeutlichen darüber hinaus die weitverbreitete Nutzung ihrer Federn, berichten sie doch zum Beispiel aus den Gebieten des heutigen Kolumbien, Venezuela, Nordwestbrasilien, Ostbolivien und vielleicht auch aus Peru, dass nicht nur Schmuck, sondern auch Pfeilbefiederungen mit Hokko-Federn hergestellt wurden. Fächer können gleichfalls zu diesem Repertoire gehört haben, wie die Spix-Martius-Sammlung vielleicht belegen kann. Unter dem Eindruck des Kontakts mit Europäern vergrößerte sich der Benutzungsrahmen; traditionelle Formen wurden fortgesetzt und darüber hinaus wurden nun auch Federbausehe für Hüte mit Hokko-Federn gefertigt.<sup>119</sup> In zoologischen Abhandlungen aus dem Osten des heutigen Bolivien sind Beispiele für Hokkodarstellungen zu finden (RIBERA, Ende 18. Jh./1989: N° 20, 21), für die Nutzung von Hokkos als Motiv künstlerischer Gestaltungen lagen mir indes keine Belege vor. Für die moderne Zeit ist die Nutzung ihrer Federn als Schmuck, Pfeilbefiederung und Fächer aus einem großen Gebiet<sup>120</sup> dokumentiert. Über die Verbindungen zwischen den spezifischen Bedeutungen der Vögel für die verschiedenen ethnischen Gruppen und die jeweilige Federnutzung liegen keine Informationen vor.<sup>121</sup> Aus Feldforschungen sind vielfältige ideelle Bedeutungsebenen von Hokkohühnern bekannt, beispielsweise sind *moieties*, Stammeshälften, der Parintintin und Urueuwauwau (Z-Amazonien, Brasilien) nach dem *mutum* benannt, haben Hokkos für die Tapirapé (SO-Amazonien, Brasilien) mythische Bedeutungen, und ihr Gesang wird von den Yuracaré (O-Bolivien) als Omen gedeutet,<sup>122</sup> doch werden auch hierbei die Beziehungen zwischen Vogel und Ideenwelt nicht erläutert.

---

119 PÉREZ DE ZÚRITA, um 1586/1906: 57; SAABEDRA, 1620/1965: 247; CARDIM, 1625/1997: 91; COBO, um 1653/1956: Bd. I, 330; ALTAMIRANO, 1715/1891: 39; BORINIE, 1720/1736: 92; MAGNÍN, 1740/1989: 46; GUMILLA, Mitte 18. Jh./1791: Bd. I, 263; VEIGL, 1768/2006: 200f.; URIARTE, 1771/1986: 201; ECKART, 1781/1785: 546; UNANUE/SOBREVIOLA, 1791/1963: 105; MAW, 1829: 278; D'ORBIGNY, 1844/2002: Bd. III, 1221, 1245; KELM, 1966: 77; ZERRIES, 1980: 63; [N° 295 - 297], 64 [N° 322], 90 [N° 298, 299], 91 [N° 301], 96 [N° 283].

In den Chroniken gehören *pavas* zu den am meisten genannten Vögeln. Sie werden jedoch nicht immer beschrieben oder einheitlich benannt (*pavas*, *pauji(l)*, *paujia*, *mutu(n)*). Damit ist nicht immer klar, von welcher Gattung und welcher Art der Hokkohühner die Quellen berichten. Die große Anzahl der Nennungen verweist aber auf ihre weite Bekanntheit und eventuell auch auf ihre umfangreiche Verwendung.

120 Zum Beispiel in Ostbolivien: Sirionó, Yuracaré; in Paraguay: Guaraní-Gruppen; in Zentralamazonien: Parintintin, Urueuwauwau und Mundurukú sowie in Nordwestamazonien: Tucano.

121 MNA: CE7279, CE7392, CE7402, CE7407 CE7411, CE7431, CE7667.

HARTMANN, 1977: o. S.; SCHOEPF, 1985: 9; GLEIZER RIBEIRO, 1988: 131ff., PERASSO, 1988: 43; BECERRA CASANOVAS, 1990: 160; HOWARD, 1991: 56; LYON, 1991: 74; BRAVO, 1997: 17; BOGLÁR, 1998: 227; CASTELLÓN CHÁVEZ/REA, 2000: 6, 12, 14f., 18; KÄSTNER, 2009: 71.

Die eigene Benennung von Stammeshälften nach Tier- und speziell nach Vogelarten kann auf eine sehr enge Mensch-Tier-Beziehung hinweisen. Worauf diese Bindung sich gründet, wurde von Klaus-Peter KÄSTNER (2009: 100) nicht erläutert.

122 MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985: 72; CASTELLÓN CHÁVEZ/REA, 2000: 18; KÄSTNER, 2009: 100.

Der zweite Vogel, der näher vorgestellt wird, ist der Riesentukan (*Ramphastos toco*) (Abb. 5, S. 265). Von der peruanischen Küste sind aus vorspanischer Zeit ikonografische Belege von Tukanen erhalten (CANDLER, 1991: 8; VIDAL LORENZO, 2004: 66). Somit waren diese Vögel in jener Epoche auch westlich der Anden bekannt. In den Auflistungen der benutzten Vogelfedern werden sie jedoch nicht erwähnt (vgl. O'NEILL, 1984: 147; O'NEILL, 2005: 348ff.).

In den kolonialzeitlichen Chroniken werden Tukane, auch unter der Bezeichnung *predicador*, vor allem wegen der Größe und der Färbung ihres Schnabels genannt. Für diesen Vogel sind der große Wert sowie die weitverbreitete und vielfältige Nutzung, insbesondere des Schnabels, in Regionen des heutigen Brasilien, Ecuador, Peru, Paraguay/Argentinien sowie im Osten des heutigen Bolivien in den Quellen gleichfalls abzulesen. Demnach wurden mit den Federn Schmuck und Kleidungsstücke hergestellt, der Schnabel diente als Behälter, zum Beispiel für Schießpulver, oder als Trachtenelement. Die Zunge fand als Heilmittel sowohl durch Indigene als auch durch Europäer Verwendung.<sup>123</sup> Das Interesse der Chronisten an diesem Vogel basierte eindeutig auf seinem übermäßig großen Schnabel. Seine markante und in Europa bislang unbekannte Form und Größe führten dazu, dass Exemplare als Kuriositäten auch nach Europa gesendet wurden (DENIS, 1875: 62f.). Die schriftlichen Informationen zum Tukan-Schmuck sind wenig detailliert, doch sind aus dem frühen 19. Jahrhundert aus Zentralamazonien (Mauhé; Brasilien) und Nordwestamazonien (Juri und Miranha; Brasilien/Kolumbien) materielle Belege erhalten (ZERRIES, 1980: 28 [N° 323c], 29 [N° 324c], 36 [N° 546], 59 [N° 365, 366], 191 [N° 333]).

Von den kolonialzeitlichen Vogeldarstellungen, die eindeutig als Tukane bezeichnet werden können, sind nur wenige Repräsentationen in zoologischen Abhandlungen, in Chroniken oder auch als bauplastische Darstellungen zu finden (EDER, um 1772/1985: Abb. 5; PAUCKE, um 1775/1959/1966: Bd. II, Tafel LXIII; MARCO DORTA, 1966: 199).

In moderner Zeit sind Tukane als eine der wichtigsten Vogelarten in einem weiten Gebiet<sup>124</sup> dokumentiert, deren Federn für Federschmuck, aber auch für Pfeilbefiederung benutzt werden. Diese Verbreitung ist wohl vordergründig im Zusammenhang mit dem großen Lebensraum von Tukanen zu sehen. Bei der Herstellung von Tukan-Federschmuck ist allerdings besonders bemerkenswert, dass für diesen die schwarzen Federn dieser Vögel kaum

123 THEVET, 1558/1878: 239; PÉREZ DE ZURITA, um 1586/1906: 57; SAMANIEGO, um 1600/1944: 495; CARDIM, 1625/1997: 89f.; NIEUHOF, Mitte 17. Jh./1813: 718; COBO, um 1653/1956: Bd. I, 326; ALTAMIRANO, 1715/1891: 39; ZEPHYRIS, 1727/1728 b: 104; MAGNÍN, 1740/1989: 46; ULLOA/JUAN, 1748/1813: 345; URIARTE, 1771/1986: 201; PAUCKE, um 1775/1959/1966: Bd. II, 793, Tafel XXXIII, XLII; VEIGL, 1786/2006: 202f.; Dobrizhoffer, zweite Hälfte 18. Jh., nach PERASSO 1988: 43.

124 Zum Beispiel bei den: Mojos, Sirionó, Chácobo und Yuracaré (O-Bolivien); Erikbaktsa und Parintintin (Z-Amazonien); Cubeo und Tucano (NW-Amazonien); Aguaruna (N-Montaña); Yanoáma und amazonischen Guayana (NO-Amazonien) sowie Kom-lyk-Toba und Guaraní-Gruppen (Paraguay).

benutzt werden, sondern vielmehr die roten und gelben, von denen sie vergleichsweise wenige Federn haben.<sup>125</sup> Eine besondere Bedeutung des Tukan-Federschmucks ist für die *moiety* der Erikbaktsa, die sich nach dem Vogel Tukan nennt, dokumentiert. Der Tukan-Schmuck verweist bei dieser Gruppe auf die Zugehörigkeit des Trägers zu dieser Stammeshälfte (KÄSTNER, 2009: 104). Die Nutzung des Schnabels ist in der modernen Zeit gleichfalls belegt, beispielsweise als Behälter für Tabakpulver bei den Zuruahá (W-Amazonien, Brasilien), als Bestandteil eines Klebstoffs für die Befiederung der Pfeile bei den Yuracaré (O-Bolivien) oder auch weiterhin als Medizin (Brasilien).<sup>126</sup> Über ideelle Bedeutungen von Tukanen stehen für die moderne Zeit nur wenige Informationen zur Verfügung. Ihr symbolischer Wert wird dennoch an den zwei folgenden Beispielen deutlich. So wird er als heiliger Vogel betrachtet (Shuar, N-Montaña, O-Ecuador) (MEKLER/LANE BENEKE, 2001: 60), und Namen von Gruppen gehen auf ihn zurück (Erikbaktsa-Stammeshälfte; Z-Amazonien, Brasilien) (KÄSTNER, 2009: 104). Die Grundlagen für die Verbindungen dieser Gruppen mit den Tukanen wurden jedoch nicht erläutert.

Im Zentrum des Mosaiks, besonders hervorgehoben durch die Farbe seines Gefieders, seiner Größe und Position, befindet sich ein Hellroter Ara (*Ara macao*) (Abb. 6, S. 265). Von diesen Vögeln ist das reichhaltigste Material überliefert.

Papageien, häufig als Ara dargestellt, fanden als symbolische Motive auch Eingang in die europäische Kunst. Nicht nach Arten differenziert, wurde der Papagei zum ambivalenten Symbol für Gefühl und Wollust sowie für Gelehrigkeit und Torheit gleichermaßen. In der christlichen Symbolik stehen Papageien in direktem Bezug zu Maria sowie zu Eva (HEINZ-MOHR, 1981: 230; S. DITTRICH/L. DITTRICH, 2004: 322f.; CAMPBELL, 2007: 10 [Abb. 13], 234ff. [N° 25], 427ff. [N° 51]). In Landschaftsdarstellungen, welche die Exotik der neu entdeckten Regionen Afrikas, Asiens und Amerikas thematisieren, gehörten Ara, oft unabhängig von einer bestimmten geografischen Lokalisierung der Darstellungen, zu den häufigsten Vogelmotiven (vgl. CAMPBELL, 2007: 88 [N° 9], 390ff. [N° 48]).

Aus der vorspanischen Zeit ist von der peruanischen Küste eine umfassende Benutzung vor allem von drei Ara-Arten belegt: des Hellroten Aras (*Ara macao*), des Dunkelroten Aras (*Ara*

125 MA: 01350A, 01350B, 1986/04/001, 1986/04/002, 1986/04/040, 1986/04/042, 1986/04/053; MNA: CE7395, CE7396, CE7399, CE7400, CE7401, CE7403 - CE7405, CE7410, CE7413 - CE7415, CE7440. MATHEWS, 1879: 129, 188; NORDENSKIÖLD, 1911/2003: 97, 100f., 144; HARTMANN, 1977: o. S.; DORST/ERARD, 1985: 36; SCHOEPP, 1985: 9; SUSNIK, 1986: 118; GLEIZER RIBEIRO, 1988: 134; PERASSO, 1988: 44, 48; BECERRA CASANOVAS, 1990: 160; HOWARD, 1991: 56; VARELA TORRECILLA, 1993: 17; BRAVO, 1997: 17; BOGLÁR, 1998: 227; BRAVO, 1999: 13; CASTELLÓN CHÁVEZ/REA, 2000: 11f.; RIVIN, 2001: 15; RIVERO PARADA, 2005: 38; KÄSTNER, 2009: 26, 71f., 104.

Auch hier erläuterte KÄSTNER (2009: 104) die Grundlage für diese Benennung nicht.

126 DORST/ERARD, 1985: 36; CASTELLÓN CHÁVEZ/REA, 2000: 11f.; KÄSTNER, 2009: 71f., 94 [N° 109b].

*chloroptera*) sowie des Gelbbrustaras (*Ara ararauna*).<sup>127</sup> O'NEILL (1984: 148; 2005: 353) konstatierte sogar, dass er an allen von ihm untersuchten Objekten rote, gelbe bzw. blaue Ara-Federn identifizieren konnte. Die Verwendung des Gelbbrustaras ist bereits seit der Frühen Zwischenperiode (200 v. u. Z. - 600 u. Z.) anhand von Federarbeiten aus Paracas (S-Küste, Peru) dokumentiert (YACOVLEFF, 1933: 140). Als bildliche und plastische Gestaltungen sind sie beispielsweise als bzw. auf Keramiken gleichfalls seit der Frühen Zwischenperiode (200 v. u. Z. - 600 u. Z.) sowohl an der Süd- als auch an der Nordküste zu finden. Die spezielle Ara-Art ist allerdings nicht immer erkennbar; farblich verzierte Gefäße zeigen zumeist einen roten Vogel.<sup>128</sup> Es ist außerdem archäologisches Material erhalten, das im Zusammenhang mit Federkunsttraditionen besonders interessant ist. Es handelt sich um Ara-Figuren, die mit Federn gestaltet sind. Die konkrete Ara-Art ist auch bei diesen Fertigungen nicht eindeutig erkennbar. Sie verziern kleinere Baumfiguren, die bereits als Grabbeigaben (Späte Zwischenperiode, 1000 - 1450) im Zusammenhang mit dem Baummotiv vorgestellt worden sind, oder auch Scheinköpfe von Mumienbündeln (Mittlerer Horizont, 600 - 1000), die gleichfalls mit Federn verziert sind (REID, 2005: 82f. [N° 24]; KING, 2012 a: 202 [N° 65]). In diesen Bestattungskontexten scheint es, dass Aras eng mit den Seelen und deren Wanderschaften nach dem Ableben verbunden waren. Ihnen kam demnach eventuell eine transzendente Funktion zu.

Die kolonialzeitlichen Quellen spiegeln die Bewunderung und Wertschätzung durch die Indigenen, aber auch durch die Europäer wider. Die Begeisterung der Chronisten bezog sich hauptsächlich auf das bunte Federkleid der Aras und speziell auf die langen roten Federn. In den Quellen wurden sie nicht immer eindeutig von anderen Papageien („*papagayo*“) getrennt und zudem oft nur allgemein ohne weitere Differenzierungen als „*guacamaya*“/„*guacamayo*“ erwähnt. Die untersuchten Dokumente belegen ihre weitverbreitete Präsenz und umfassende Nutzung mitunter bis ins 19. Jahrhundert.<sup>129</sup> Für die Inka wurden Aras vor allem als Geschenk erwähnt, die, wie andere kostbare Vögel und Tiere auch, in gesonderten Häusern im Palast gehalten wurden. Die Vögel dienten mitunter auch als Federlieferanten (MURÚA, 1590/

127 ROWE, 1984: 151ff., 155f., 161, 170ff., 176ff., 181f.; GREENE, 1991: 17; CONKLIN [et al.], 1996: 423; PAUL, 1996: 362.

128 DO: PC.B.62; MA: 01160, 05174, 10181, 10289, 11045, 11093.

129 Beispielsweise in der Cuzco-Region (O-Peru), in der nördlichen Montaña (N-Peru/O-Ecuador), in der Mojos-Ebene und in der Chiquitania (O-Bolivien) sowie im Gran Chaco (v. a. N-Argentinien, Paraguay) und in Brasilien (THEVET, 1558/1878: 244f.; GÓMEZ, 1582/1965: 283; ACOSTA, 1590/2002: 283; GARCILASO DE LA VEGA, 1609/2002: fol. 219v; PALLAS, 1620/2007: 40; CARDIM, 1625/1997: 86; MARBÁN [et al.], 1676/1898: 148; ALTAMIRANO, 1715/1891: 39; CHANTRE Y HERRERA, 2. Hälfte 18. Jh./1901: 64; SÁNCHEZ LABRADOR, 1767/1968: 316; SÁNCHEZ LABRADOR, 1769 - 1776/1910/1917: Bd. I, 204; EDER, um 1772/1985: 196; VEIGL, 1768/2006: 198; Castelnau, Anfang 19. Jh., nach IJURRA, um 1843/2007: 80).

2004: fol. 29r; GARCILASO DE LA VEGA, 1609/2002: fol. 105v; GUAMAN POMA DE AYALA, 1615: 133 [133], 334 [336]). Eine besondere Beziehung scheint zwischen *coya*, der Hauptfrau eines Inka, und Vögeln und speziell zwischen *coya* und Papageien bzw. Aras bestanden zu haben (MURÚA, 1590/2004: fol. 28v/29r; GUAMAN POMA DE AYALA, 1615: 132 [132]f., 142 [142]), doch konnte diese bislang nicht näher bestimmt werden. Für die Inka lassen sich Aras anhand der schriftlichen Überlieferungen eindeutig als Prestigeobjekte identifizieren, inwiefern aber auch mythische Aspekte von Bedeutung waren, ist bislang unklar. Dass diesen Vögeln auch mythische Bedeutungen sowie Verehrungen zuteil wurden, ist indes zum Beispiel für die Cañari (Ecuador) sowie für Guaraní-Gruppen (Paraná-Region, O-Argentinien/Paraguay) in den Quellen belegt (MOLINA, 1575/2008: 14f.; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 152; TECHO, 1673/1897: Bd. II, 313).

Die Federn der Aras wurden in sehr vielfältigen Kontexten als Opfergabe, Heilmittel und rituelle Geschenke genannt (PALLAS, 1620/2007: 40; COBO, um 1653/1956: Bd. I, 328; *Descripción*, 1754: fol. 8v). Die große Wertschätzung der Aras speziell der roten durch die Indigenen gründete sich den Berichten zufolge jedoch vornehmlich auf die Verwendung ihrer Federn für die Fertigung von Federobjekten, von denen der Kopfschmuck die Aufmerksamkeit der Chronisten besonders erregte.<sup>130</sup> Die symbolischen Bedeutungen ergründeten sie jedoch nicht. In manchen Fällen kann Ara-Federschmuck wohl als ein gruppenspezifisches Element der ethnischen Zugehörigkeit bewertet werden. Chroniken legen dies zum Beispiel für die Chunchos (Z-Montaña, Peru) nahe, für die der Ara-Schmuck als markantes Attribut genannt wurde (GARCILASO DE LA VEGA, 1609/2002: fol. 180v). Für die Cañari (N-Montaña, N-Peru/O-Ecuador) ist eine solche Deutung gleichfalls möglich, wie aus ihrer Ursprungsmythe geschlossen werden kann (MOLINA, 1575/2008: 14f.; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 152). Und auch für die Parabas (O-Bolivien) war Ara-Federschmuck ein markantes Zeichen, weswegen sie wahrscheinlich von ihren Nachbarn diesen Namen erhalten haben, denn er bedeutet in der Sprache der Chiquitos und der Chanas *Ara* (SÁNCHEZ LABRADOR, 1769 - 1776: fol. 138r).<sup>131</sup>

130 THEVET, 1558/1878: 244; MOLINA, 1575/2008: 107; GÓMEZ, 1582/1965: 283; GARCILASO DE LA VEGA, 1609/2002: fol. 219v; CARDIM, 1625/1997: 86; COBO, um 1653/1956: Bd. I, 328; FIGUEROA, 1661/1904: 262; GUMILLA, Mitte 18. Jh./1791: Bd. I, 193; SÁNCHEZ LABRADOR, 1767/1968: 316; EDER, um 1772/1985: 196; EDER, 1791/1888: 73.

131 Die Parabas (auch als Tarabaca oder Parabaca erwähnt) gehörten der Arawak-Sprachfamilie an und wiesen kulturelle Gemeinsamkeiten mit den Baure und den Moxo auf (TOMICHA CHARUPÁ, 2002: 264). Es handelt sich hierbei möglicherweise eher um eine Fremdbezeichnung durch benachbarte Gruppen als um ein Autonym, denn in den Wörterbüchern für Baure und Moxo, beides gleichfalls Arawak-Sprachen, ist Paraba nicht als Lexem aufgeführt (MARBÁN, 1701/1894; MAGIO, 1749/1880). Auch wenn es sich nur um eine Fremdbezeichnung handelt, so ist doch auch bei diesem Beispiel eine markierende Bedeutung des Federschmucks als Hinweis auf die ethnische Zugehörigkeit möglich.

Dass Ara-Federschmuck auch soziale Unterschiede kennzeichnete, ist gleichfalls möglich, doch wird dies in den untersuchten Quellen nicht explizit benannt.

Die vielschichtigen symbolischen Bedeutungen insbesondere roter Aras sind in bildlichen Darstellungen der Kolonialzeit aus der Cuzco-Region noch deutlicher zu beobachten. An zwei Beispielen sei dies erläutert: zum einen an *keros* und zum anderen in der Malerei. Auf kolonialzeitlichen *keros* sind rote Aras in vielfältigen Kontexten zu finden: beispielsweise in Verbindung mit Anti- bzw. Chunchu-Kriegern bzw. -Tänzern, aber auch in Verbindung mit Inka- und *coya*-Darstellungen sowie in emblematischer und heraldischer Form.<sup>132</sup> Die Aras als tropische Vögel sowie Jaguare oder Palmen vermitteln einen eindeutigen Bezug der *kero*-Darstellungen zum Antisuyo<sup>133</sup>. Mit ihrer Ikonografie unterstreichen kolonialzeitliche *keros* die Macht der Inka insbesondere in der Zeit vor der Eroberung durch die Europäer, so zum Beispiel in den Darstellungen des siegreichen Kampfs der Inka gegen die Chunchos, die stets mit rotem Federkopfschmuck und roten Aras abgebildet sind. Die Vögel scheinen, zum einen die Darstellungen der Chunchos näher zu bestimmen und zum anderen die abgebildeten Szenen im Antisuyo zu verorten und sie damit vielleicht zu mystifizieren. In der Betrachtung der emblematischen Abbildungen, bei denen Aras zusammen mit Inka-Insignien dargestellt sind, eröffnet sich eine andere Bedeutungsebene. In diesem zweiten Kontext können die Ara-Darstellungen vielleicht auf die Inka von Vilcabamba verweisen, die sich bis 1573 in die subtropische Region zurückgezogen und gegen die europäischen Eroberer gekämpft hatten. Eine vergleichbare politische Symbolik roter Aras kann auch in der Malerei gefunden werden. Auf historischen Darstellungen und Porträts (17./18. Jahrhundert) sind Inka und im Besonderen *coyas* und *ñustas*, Inka-Töchter, mit Hellroten Aras abgebildet, die als Attribut möglicherweise auf die Würde und die Bedeutung des/der Abgebildeten verweisen können. Eventuell sind sie aber auch als Symbol für das Antisuyo, als Ort des Reichtums und der Fülle, oder speziell für Vilcabamba als Erinnerung an die letzten Inka zu verstehen.<sup>134</sup> Die engen Verbindungen zwischen weiblichen Inka-Angehörigen und Ara, die auch in den schriftlichen Quellen anklingen, werden in der Malerei noch einmal betont, doch der symbolische Gehalt der Vögel ist auch bei diesem Medium noch nicht entschlüsselt.

In der kolonialzeitlichen Kunst flossen beide Traditionen im Verlaufe der Zeit zusammen: der Papagei als Mariensymbol aus europäischer Perspektive und als *coya*-Symbol aus der Perspektive der Inka. Bei einem Fresko aus Cuzco (Convento de la Merced) ist jedoch nicht eindeutig zu bestimmen, ob sich die Darstellung des Aras auf Maria oder aber auf das Jesus-

132 MA: 07504, 07511, 07512, 07521, 07522, 07523, 07526, 07531, 07532, 07534, 07548, 07561.

133 Vgl. Anmerkung 111 (S. 123).

134 PHIPPS [et al.], 2004: 18 [Abb. 17], 30 [Abb. 30], 31 [Abb. 31], 122 [Abb. 115], 315 [N° 116b].

Kind bezieht. Somit könnte auch in paralleler Weise eine Verbindung zwischen Ara und Inka versinnbildlicht sein (vgl. LAVALLE/LANG, 1973: 161; PHIPPS [et al.], 2004: 300f. [N° 109]). In diesem Zusammenhang muss außerdem auf die Farbe der Aras hingewiesen werden, denn es ist eine eindeutige Präferenz für rote Aras zu beobachten. Für die Inka bezeugen archäologisches Material sowie schriftliche und bildlichen Darstellungen, dass Rot von besonderer symbolischer Bedeutung war. Kostbare Gewänder, darunter auch Federkleider, Insignien und andere rituelle Objekte, wie Spondylusfiguren, Federwedel, herrschaftlicher Kopfschmuck oder auch Sonnenschutz waren aus roten Materialien gefertigt.<sup>135</sup> Mit ihrer roten Farbigkeit und ihrer Fähigkeit, in große Höhen zu fliegen, sind Aras eventuell mit dem Sonnenkult der Inka zu assoziieren, zumal Aras aus den östlichen Gebieten nach Cuzco gebracht wurden, aus den mythisch konnotierten tropischen Regionen des Antisuyo sowie aus der Richtung, wo die Sonne aufgeht.

Die besondere, mitunter bevorzugte Position der roten Aras lässt sich auch in der modernen Zeit beobachten. Verschiedene Aspekte sind bislang dokumentiert. So treten diese Vögel in Sonnenmythen auf, und ihre Federn werden mit den Sonnenstrahlen assoziiert (Desana (NW-Amazonien, Kolumbien), Sipo (Lokalisation unbekannt), Guaranía (Paraguay)) (FURST, 1991: 94; ESCOBAR, 1993: 139), Stammes- bzw. Siedlungshälften der Parkateyé (O-Brasilien), der Urueuwauwau-Stämme sowie der Erikbaktsa (Z-Amazonien, Brasilien) nennen sich beispielsweise nach dem Hellroten Ara (KÄSTNER, 2009: 100, 104, 156), und im Osten Boliviens beziehen sich Tabugebote der Guarayo, einer Guaraní-Gruppe, auf diese Vögel (NORDENSKIÖLD, 1911/2003: 165). Diese besondere Berücksichtigung, speziell des Hellroten Aras, korrespondiert mit der weitverbreiteten Verwendung seiner Federn für Schmuck, Pfeile, Fächer oder Musikinstrumente in weiten Gebieten<sup>136</sup>, die sehr gut belegt ist. Hierbei ist besonders interessant, dass die roten Federn des Hellroten bzw. Dunkelroten Aras im Federschmuck zumeist sehr exponiert platziert sind und oft einen deutlichen Kontrast zu den anderen verwendeten Federn bilden. Der Schmuck kann die Zugehörigkeit seines Trägers zu einer Ethnie, zu einem Stamm, zu einer Stammeshälfte oder zu einem Clan markieren, wie im Falle einer Erikbaktsa-*moiety* (Z-Amazonien, Brasilien).<sup>137</sup> Die Verbindung zwischen Aras

135 MA: 07534, 07537.

ACOSTA, 1590/2002: 336; GARCILASO DE LA VEGA, 1609/2002: fol. 83r, 154r f.; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 139, 216, 218, 220; PHIPPS [et al.], 2004: 117 [Abb. 111], 128f. [N° 2], 136f. [N° 8]; KING, 2012 a: 27 [Abb. 15].

136 Zum Beispiel in Ostbolivien und im Chaco: Moxo, Moré, Chácobo, Yuracaré; in Nordostamazonien: Wayana-Apalai; in Nordwestamazonien: Cubeo und Tucano; in der zentralen Montaña: Campa; in Zentralbrasilien: Kayapó-Stämme; in Südostamazonien: Karajá-Stämme und Tapirapé; in Zentralamazonien: Erikbaktsa sowie in Ostbrasilien: Timbira-Stämme.

137 MNA: CE5955 - CE5057, CE7416 - CE7429, CE7458, CE7459, CE7461, CE7462, CE12252, CE12253, CE12264, CE12265, CE12269, CE 12270.

und Federarbeiten ist jedoch nur selten bekannt. Aufgrund ihrer engen symbolischen Verbindung zur Sonne kann der Kopfputz aus Ara-Federn für den Kopfschmuck der Sonne stehen (zum Beispiel bei den Tapirapé, den Desana sowie den Sipo). In diesem Kontext werden die Federn als heilig und auch als sehr energetisch betrachtet, sodass das Tragen eines solchen Schmucks nicht jedem Menschen möglich ist, sondern nur Menschen mit besonderen Kräften, die diese Energie ertragen können. Dabei handelt es sich zumeist um Schamanen.<sup>138</sup>

Neben ihren ideellen Bedeutungen und ihrer Benutzung für die Herstellung von Federarbeiten ist die Berücksichtigung der Beziehung zwischen Vogel und Mensch wichtig. Alle drei Vogelarten sind wilde Vögel, die leicht gejagt oder auch als Jungtiere gefangen wurden bzw. werden. Sie werden als leicht zähmbar beschrieben, jedoch ist es unmöglich, sie zu züchten. Der Zugang zu diesen Vögeln und ihren Federn ist somit nicht übermäßig schwierig, doch ist er stets mit den Gefahren und Herausforderungen der Jagd verbunden. Das rituelle Moment von Federarbeiten beginnt somit schon vor der eigentlichen Federverarbeitung mit der Jagd und mit den damit verbundenen Ritualen für die jeweiligen Schutzgeister.

Der Besitz von Vögeln, insbesondere dieser tropischen Exemplare, galt den Inka als ein großes Prestige. Im Gegensatz dazu scheint in den Gebieten östlich der Anden die Haltung zumindest dieser Vögel eventuell aufgrund spezifischer Gruppenstrukturen keinen sozialen Restriktionen unterlegen zu haben bzw. zu unterliegen. Entsprechend den Notwendigkeiten, aber auch unter Berücksichtigung des respektvollen Umgangs mit den Vögeln, wurden diese mitunter regelmäßig gerupft.<sup>139</sup> Diese Vögel wurden und werden jedoch nicht nur mit ideellen Vorstellungen verbunden. Für die vorspanische, kolonialzeitliche sowie moderne Epoche werden sie mitunter auch als Nahrung erwähnt.<sup>140</sup>

Dieser kurze Überblick zu drei der auf dem Mosaik dargestellten Vögel verdeutlicht, dass auf dem Mosaik 1 Tiere dargestellt sind, die eine feste und mitunter auch zentrale Position

---

NORDENSKIÖLD, 1911/2003: 97, 144; MÉTRAUX, 1942: 64; HARTMANN, 1977: o. S.; SCHOEPF, 1985: 9, 11; GLEIZER RIBEIRO, 1988: 130; BECERRA CASANOVAS, 1990: 71, 91; BRAVO, 1999: 13; CASTELLÓN CHÁVEZ/REA, 2000: 4, 13; MONA BISMARCK FOUNDATION, 2001: 120; RIVIN, 2001: 16; KÄSTNER, 2009: 26, 29, 33 [N° 5], 35 [N° 14], 36 [N° 16], 48 [N° 34], 66 [N° 68], 104, 109 [N° 118], 115 [N° 138], 117 [N° 143a, b], 125, 134 [N° 151], 141 [N° 178], 142 [N° 179a], 143 [N° 183], 145 [N° 190c], 155, 163 [N° 200a], 164 [N° 201 - 204], 165 [N° 207, 208a, b].

138 MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985: 72; FURST, 1991: 94; SCHINDLER, 2001: 165.

139 SAABEDRA, 1620/1965: 247; COBO, um 1653/1956: Bd. I, 330; MARBÁN [et al.], 1676/1898: 148; VEIGL, 1768/2006: 200f.; URIARTE, 1771/1986: 201; EDER, um 1772/1985: 196; D'ORBIGNY, 1844/2002: Bd. III, 1221; DORST/ERARD, 1985: 34; SCHOEPF, 1985: 9; REINA/PRESSMAN, 1991: 112; RIVIN, 2001: 15; ALEXANDER-BAKKERUS, 2005: 30.

140 SAABEDRA, 1620/1965: 247; CARDIM, 1625/1997: 89f.; ZEPHYRIS, 1725/1728 c: 83; GUMILLA, Mitte 18, Jh./1791: Bd. I, 263; VEIGL, 1768/2006: 200, 203; URIARTE, 1771/1986: 201; ECKART, 1781/1785: 546; CASTELLÓN CHÁVEZ/REA, 2000: 4, 13; O'NEILL, 2005: 349f.

innerhalb indigener Kulturen Südamerikas einnahmen und noch immer einnehmen. In das europäische und christliche Symbolrepertoire des 17./18. Jahrhunderts wurden auch Papageien aufgenommen, die Präsenz der übrigen Vögel beschränkte sich allerdings eher auf naturwissenschaftliche Illustrationen bzw. enzyklopädische Darstellungen.

Die Kombination von vegetabilen und ornithomorphen Motiven, wie sie auf dem Mosaik 1 zu sehen ist, steigert die Symbolik der einzelnen Motive und setzt sie in einen Bezugsrahmen.

Im christlichen Verständnis gelten naschende Vögel in Verbindung mit vegetabilen Elementen, vor allem Ranken, als Sinnbild des Paradieses und der Teilhabe der Seelen der verstorbenen Gläubigen an der Güte Gottes, die sich im Zutritt zum Paradies sowie in dessen Fülle manifestiert (COOPER, 1986: 206; SACHS [et al.], 2004: 371).

In Südamerika hat diese Verbindung von ornithomorphen und vegetabilen Motiven auch eine weiterführende Symbolik. Von den Baumfiguren von der peruanischen Küste aus der Späten Zwischenperiode (1000 - 1450) wurde bereits berichtet. Diese Bäume sind häufig mit Federn und mitunter auch mit Ara-Figuren verziert.<sup>141</sup> Dass bei diesen Baumfiguren rote Aras in den Kronen sitzen, ist bemerkenswert und kann weitere Aufschlüsse über die Bedeutung dieser Vögel geben. Mit ihrer Positionierung im oberen Bereich der Bäume befinden sie sich in der Sphäre der Gottheiten und Geister. Dass die Wahl auf den Ara fiel, kann eventuell auf sein Flugverhalten zurückzuführen sein, denn Aras können in extremen Höhen fliegen (FLORES BEDREGAL/CAPRILES FANFÁN, 2007: 98) und damit überirdische Regionen leicht erreichen. Eine weitere Bedeutung, die mit Bäumen und speziell mit Obstbäumen in Verbindung zu sehen ist, berührt das Fressverhalten von Aras. Da sie sich vor allem von Früchten, Beeren und Nüssen ernähren, sorgen sie gleichzeitig auch für die Verbreitung ihrer Samen. Sie spielen somit eine wichtige Rolle im Kreislauf der Natur und leisten einen Beitrag auch für die Subsistenz der Menschen. Die Vögel in den Ästen der Bestattungsbäume können daher auch Helfer für das Fortbestehen der Natur oder auch für die Wiedergeburt des Verstorbenen versinnbildlichen. Aus südlichen Gebieten östlich der Anden (Andenausläufe/Pampa, Argentinien) ist eine ähnliche Verbindung zwischen Grabbäumen und Federn überliefert, hierbei handelt es sich allerdings um echte Bäume, die auf Gräber gepflanzt wurden und mit Ñandufedern verziert waren (TECHO, 1673/1897: Bd. II, 178). Eine ähnliche Bedeutung wie im Falle der Aras in den Kronen kleiner Baumfiguren ist möglich; Federn können der Seele des Verstorbenen den Weg in überirdische Gefilde erleichtern.

---

141 CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID, 1991: 230 [Nº] 293; PURIN, 1992: 166 [Abb. 242]; REID, 2005: 134f. [Nº 46]; KING, 2012 a: 202f. [Nº 65].

Als Verweis auf den Reichtum der göttlichen Schöpfung waren Baum- und Pflanzendekorationen in der Kolonialzeit für die Ausgestaltung christlicher Rituale und Feste sowohl in kolonialen Städten, wie Cuzco, Potosí und Buenos Aires, als auch in jesuitischen Missions-siedlungen zum Beispiel in der nördlichen Montaña (Maynas-Mission, N-Peru/O-Ecuador) sowie in der Mojos-Ebene und in der Chiquitanía (Mojos-/Chiquitos-Mission, O-Bolivien) von großer Bedeutung. Eine Besonderheit dieser Dekorationen bestand darin, dass sie mit lebendigen, oft auch wilden Vögeln und Tieren kombiniert waren.<sup>142</sup>

In diesem Zusammenhang muss noch einmal auf den Lebensbaum als christliches Symbol zurückgekommen werden. Dieser übernimmt im katechetischen Rahmen eine besondere pädagogische Funktion. Der Baum des Lebens, auch als Baum der Tugenden, wurde von Missionaren in Amerika als Bild der guten Lebensführung benutzt, während der Baum des Todes für die Laster stand. Nach der Beschreibung des Priesters und Katecheten Francisco de Ávila können, wenn der Baum der Tugend im rechten Sinne gewachsen sei, sich Vögel in seiner Krone ausruhen (Ávila, 1. Hälfte 17. Jahrhundert, nach MUJICA PINILLA, 2002 b: 255).

Aufbauend auf diesen sehr vielfältigen Informationen zu den symbolischen Bedeutungen der Baum- und Vogelmotive fällt eine einfache Deutung der Darstellung des Mosaiks 1 schwer. Es wurde deutlich, dass Bäume mit Vögeln ein weitverbreitetes Motiv sind, die als Nachbildung der Natur sehr dekorativ, doch darüber hinaus häufig mit symbolischen Bedeutungen verbunden sind: Bäume und Vögel als Sphären verbindende Elemente. Die einen, konstant, halten die verschiedenen Bereiche zusammen und doch getrennt. Die anderen, mobil, überqueren die Grenzen zwischen den verschiedenen Bereichen bzw. helfen bei deren Überwindung.

Die dargestellten Vögel (soweit es möglich war, sie zu identifizieren) sind Repräsentanten amerikanischer und dazu tropischer Vogelarten, die sich insbesondere durch ihr prächtiges Gefieder auszeichnen. Ob auch Singvögel darunter sind, ist schwer zu sagen, doch es ist offensichtlich, dass sich kein Raubvogel unter ihnen befindet. Es sind zudem alles unterschiedliche Vogelarten, Vogelpaare sind nicht dargestellt. Ihre gemeinsame Abbildung auf dem Mosaik verweist auf eine Vielfalt innerhalb eines Kosmos, der durch die Baumkrone symbolisiert ist.

---

142 FIGUEROA, 1661/1904: 69; AGUIRRE, um 1721/2011: 109; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 140; ARZÁN DE ORSÚA Y VELA, 1. Hälfte 18. Jh./1965: Bd. I, 390; ARZÁN DE ORSÚA Y VELA, 1. Hälfte 18. Jh./1965: Bd. II, 325f.; VEIGL, 1768/2006: 39, 239; URIARTE, 1771/1986: 136; EDER, um 1772/1985: 372; KNOGLER, 2. Hälfte 18. Jh./1970: 339; DAVIE, 1796 - 1798/1805: 77, 79f; LÓPEZ GUZMÁN, 2004: 214 [Abb. 198]; PHIPPS [et al.], 2004: 109 [Abb. 105].

Da die Bedeutungen der Vögel jedoch sehr vielschichtig sind und das Mosaik 1 nicht mit konkreten Gruppen und ihren Vorstellungen in Beziehung gesetzt werden kann, muss die Frage nach dem Inhalt des Mosaiks 1 hinsichtlich der Rezeption durch Indigene zunächst offen bleiben. Es sind Vögel dargestellt, denen große ideelle Bedeutungen zukommen. Insbesondere der Hellrote Ara im Zentrum des Mosaiks korrespondiert mit der hervorgehobenen Position dieser Vögel in indigenen Kulturen Südamerikas.

Darüber hinaus muss beachtet werden, dass es sich um Vögel handelt, deren Federn zur Verzierung von Menschen und Objekten verwendet wurden und werden. Solche Verzierungen waren und sind mit der Identität des Trägers und häufig mit mythischen Vorstellungen und rituellen Handlungen verbunden. Für die Bewertung dieses Mosaiks muss in diesem Zusammenhang berücksichtigt werden, dass sich in diesem Mosaik Idee und Material auf das Intimste miteinander verbinden können. Das Mosaik ist daher eventuell nicht nur als eine Abbildung zu verstehen, sondern vielmehr auch als eine durch die Federn materialisierte Repräsentation ideeller Vorstellungen. Diese Imaginationen können sich auf (Ur-)Ahnen, Kulturheroen oder auch auf Schutzgeister beziehen. Auch Abbilder des eigenen wirklichen oder imaginierten Kosmos (die Baumkrone) sind möglich, der gegenüber fremden, eventuell auch feindlichen Figuren oder Kräften (Vierbeiner am Baumstamm) abgeschlossen ist.

Aus der christlichen Symboltradition heraus kann eine solche Abundanz, wie sie auf Mosaik 1 dargestellt ist, den Reichtum der göttlichen Schöpfung versinnbildlichen. Im Zusammenhang mit der Verbreitung des christlichen Glaubens in Amerika könnte das Mosaik darüber hinaus darauf verweisen, dass ein ruhiges Leben frei von Gefahren und reich an Erquickung (Blüten, Früchte), eventuell auch erst im Jenseits, nur durch die Erfahrung des göttlichen Wortes, mit dem die Vögel ja vertraut sind, möglich ist; Unwissende und Ungläubige (Vierbeiner) blieben aber davon ausgeschlossen. Diese Deutung ließe sich im Hinblick auf Mission weiterentwickeln. Die Baumkrone könnte Missionssiedlungen versinnbildlichen, innerhalb derer das Leben sorglos und ohne Bedrohungen ist. Außerhalb der Missionen (auf dem Boden) lauern aber die Gefahren (Vierbeiner).

Auf Ávila aufbauend bekommt das Mosaik in diesem Zusammenhang eine moralisch-pädagogische Konnotation mit Orientierung auf das Individuum, denn das Baummotiv kann ebenso den Baum der Tugend präsentieren, in dessen Krone sich die Vögel sammeln. Diese Deutung erlaubt es, dass sowohl christlich-europäische als auch animistisch-indigene Traditionen zusammenfließen können. Durch die tugendhafte Lebensweise bzw. den Respekt gegenüber der Umwelt können sich die Vögel bzw. die Ahnen, Geister oder das *alter ego* bei diesem guten Menschen erholen. Die Verbindung zwischen Mensch und der überirdischen

Sphäre (Gott – Geister) bliebe bestehen, die übernatürlichen Wesen würden ihm gewogen bleiben und der Lauf des Lebens würde nicht mit dem Tod abgebrochen. Mithilfe der Vögel wäre es vielmehr möglich, in das angestrebte Stadium überzugehen.

### 3. 3. 2 Mosaik 3

Mit seiner christlich-emblematischen Gestaltung ist Mosaik 3 (Abb. 8, S. 269) eine sehr interessante Fertigung. Es ist das einzige der zehn Federmosaiken, dessen Thematik sich so eindeutig bestimmen lässt. Damit führt dieses Mosaik zu den Themenbereichen Federverzierung von (rituellen) Objekten sowie Federnutzung im christlichen Rahmen.

Mosaik 3 gehört zu der Gruppe der Feder-Mischgewebe-Objekte und ist eines der großen Stücke dieser Gruppe. Im aktuellen Katalog des *Museo de América* ist es als Antependium, als Altarvorhang, vermerkt (MA Inventar, 2013). Es misst in der Höhe 105 Zentimeter und in der Breite 192 (oben) bzw. 195,4 Zentimeter (unten).

#### 3. 3. 2. 1 Beschreibung

Die bildliche Gestaltung des Mosaiks 3 gliedert sich in zwei Rahmen und ein Zentralfeld vor weißem Grund. Der obere und untere Rand des Stücks ist von dünnen dunkelbraunen Streifen eingefasst. Die Rahmen verlaufen parallel zur Objektkante und sind unten offen, sie bilden Bögen (Abb. 8, S. 269).

Der äußere Rahmen zeigt eine Rankendekoration mit 15 drei- bzw. vierblättrigen Blüten abwechselnd aus verschiedenen Perspektiven. Die Blüten sind stark stilisiert bis floral-geometrisch. Eine natürliche Farbgebung ist nicht imitiert. Der äußere Rahmen erscheint entlang der vertikalen Mitte symmetrisch, doch befindet sich die Spiegelachse nicht in der Objektmitte, sondern ist leicht nach links verschoben. Die genauen Maße sind außerdem nicht eingehalten und die farbliche Gestaltung weist dezente Variationen auf.

Der innere Rahmen ist durch dunkelbraune Linien von den anderen beiden Teilen getrennt. Die Gestaltung dieses Rahmens beschränkt sich auf jeder Seite auf je 18 rote Bänder und hell-/dunkelblaue Wellen, die miteinander alternieren. Die Dekoration steigt auf jeder Seite schräg zur jeweiligen äußeren Ecke an. Sie wirkt wie gewundene Säulen und lässt an Salomo-Säulen denken. In den Ecken sowie in der oberen Mitte des Rahmens ist jeweils eine kleine vierblättrige Blüte in der Vogelperspektive zu sehen. Die Gestaltung wirkt sowohl vertikal als auch entlang der Ecke-Mitte-Diagonale symmetrisch, doch ist auch in diesem Rahmen die Spiegelachse leicht nach links verschoben.

Das Zentralfeld zeigt in seiner Mitte ein Emblem mit den roten Buchstaben I H S, die von einem roten annähernd runden Rahmen umfasst werden (Abb. 12, S. 273). Auf dem mittleren Buchstaben steht ein rotes Kreuz. Als Gestaltung des unteren Emblemogens sind die blauen Konturen einer weißen Blüte mit fünf Blättern im Profil zu sehen. Umgeben ist das Zeichen von stark stilisierten floralen Blüten und Blättern, von Voluten sowie von geschwungenen Bögen. Blütentypen der Rahmen wiederholen sich nicht; Ranken werden mit farblichen Variationen aufgegriffen. Die Komposition des Zentralfeldes ist entlang einer vertikalen Achse, die sich nicht genau in der Mitte befindet, formal symmetrisch und weist dezente farbliche Variationen auf.

Der weiße Hintergrund des Mosaiks führt zu einer naturfernen, losgelösten und leichten Wirkung der Darstellung. Diese ist jedoch durch die doppelte dreiseitige Rahmung zugleich begrenzt. Insbesondere der innere Rahmen wirkt zwar leicht und plastisch, jedoch auch statisch. Er steht mit seinen reduzierten Formen und Farben Weiß, Rot und Blau im beruhigenden Kontrast zu den übrigen Teilen der Darstellung. Die Gestaltung des Zentralfelds und des äußeren Rahmens fügt sich in die Rahmung ein, ohne von dieser unterbrochen oder abgeschnitten zu werden, was die definierte Wirkung der Ornamentik unterstreicht. Durch die geschwungenen und vielfältigen Formen und den häufigen Farbwechsel wirkt das Zentrum sehr bewegt und kapriziös und bildet mit dem geometrischen und geradlinigen Zeichen in seiner Mitte einen deutlichen Kontrast. Mit dem Rankenmotiv des äußeren Rahmens teilt das Zentralfeld zwar die Bewegtheit, doch ist es weitaus formenreicher und farbenfroher. Trotz seiner intensiven roten Farbe dominiert das Zeichen für den Namen Jesu die bildliche Darstellung nicht.

Beim Mosaik 3 scheinen insbesondere Silberantependien aus der Cuzco-Region (18. Jahrhundert) die Gestaltung beeinflusst zu haben, wie formale und motivische Gemeinsamkeiten es vermuten lassen (vgl. PHIPPS [et al.], 2004: 61 [Abb. 63], 280f. [N° 92]). Zu den gemeinsamen Merkmalen zählen die dreiseitige Rahmung mit einem schmalen plastisch wirkenden inneren Abschluss, das zentrale Emblem mit christlichem Symbol, die Konturierung der Voluten sowie das Auftreten von einer Vielzahl an vegetabilen (Ranken, Blüten, Akanthusblätter) und dekorativen Elementen (Voluten, Bögen). Die Ausführungen der floralen Motive und der Voluten legen dies gleichermaßen nahe, denn sie imitieren eindeutig dreidimensionale Formen. Bei deren Übertragungen auf das Mosaik gab es offensichtlich Schwierigkeiten, diese ursprüngliche Plastizität zu erreichen. In der Gestaltung des Mosaiks 3 ist ein Einfluss von Silberantependien aus dem Cuzco-Gebiet zwar deutlich erkennbar, doch dienten sie sicherlich nicht als direkte Vorlage für die Fertigung des Mosaiks, sondern als

Vorbild. Das Federbild ist daher eher als eine Nachempfindung solcher Antependien und seine Gestaltung als eine Zusammenfügung verbreiteter Motive zu bewerten.

### 3. 3. 2. 2 Analyse und Interpretation

Die bildliche Gestaltung des Objekts besteht aus zwei Hauptmotiven, die im Folgenden untersucht werden: zum einen aus der reichen vegetabilen Ausschmückung und zum anderen aus dem Zeichen I H S für den Namen Jesu im Zentrum des Mosaiks.

In der christlichen Symbolik stehen Blumen nicht nur für irdische Schönheit und für die paradiesische Fülle, sondern erinnern auch aufgrund ihrer Vergänglichkeit an das Paradies und die Ausweisung aus dem Paradies (HEINZ-MOHR, 1981: 54). Im äußeren Rahmen wechseln sich vornehmlich braune vierblättrige Blüten mit bunten Blumen ab. Dies kann auf die natürliche Vielfalt der Umwelt verweisen. Die braune Farbe ist vor allem bei den vierblättrigen Blüten vorherrschend; sie steht für Erde/Erdboden und in der christlichen Symbolik für Demut, Entsagung und Armut (HEINZ-MOHR, 1981: 102; COOPER, 1986: 50). Der äußere Rahmen kann somit die Erde und das irdische Dasein versinnbildlichen. Im Kontrast dazu steht das Zentralfeld, das lockerer und farbenfroher gestaltet ist. Hier dominieren die Farben Blau (Symbol für Wahrheit und Treue), Gelb (Ewigkeit, Heiligkeit) und Rot (Opferblut Christi, Buße) (HEINZ-MOHR, 1981: 100f.; COOPER, 1986: 50ff.). Unter den stark stilisierten Pflanzenmotiven sind im Zentralfeld auch zwei Akanthusblätter zu finden, die in alter Tradition der Mittelmeerländer als Symbol für Leben und Unsterblichkeit stehen (COOPER, 1986: 10; RIESE, 2007: 15). Diese Bedeutung wird durch die christliche Farbsymbolik unterstrichen. Die beiden Akanthusblätter sind grau mit gelben Konturen gestaltet, Farben, die den Tod des Körpers und die Unsterblichkeit der Seele bzw. Ewigkeit und Heiligkeit symbolisieren (HEINZ-MOHR, 1981: 101; COOPER, 1986: 50).

Im Zentrum befindet sich die griechische Abkürzung des Namens Jesu I H S (Abb. 12, S. 273). Dieses Zeichen hat viele Lesungen. Seit dem 14./15. Jahrhundert wurde es als lateinisches Akronym von „Jesus Hominum Salvator“ (Jesus, Heiland der Menschen) gedeutet (RIESE, 2007: 79). Seit dem 16. Jahrhundert galt I H S den Jesuiten als Devise: „Jesus habemus socium“ (Wir haben Jesus als Begleiter) (HEINZ-MOHR, 1981: 144). Mit einem Kreuz auf dem H gilt es als charakteristische Form, welche die Jesuiten benutzten. Häufig ergänzten sie das Monogramm mit drei Nägeln (FELDBUSCH, 1953: Sp. 717f.) oder mit einem Herz mit drei Nägeln unterhalb der Abkürzung als Hinweis auf die Passion Christi. Die Nägel sind auf der Darstellung des Mosaiks allerdings nicht zu finden. An deren Stelle ist eine

weiße Blume mit blauen Konturen im Profil abgebildet. Florale Gestaltungen dieses Zeichens sind unüblich. Die rote Farbgebung der Letter und der Umrandung kann entsprechend der christlichen Farbsymbolik das Opferblut Christi versinnbildlichen (HEINZ-MOHR, 1981: 100). Die kreisrunde Form sowie der weiße Grund des Zeichens erinnern an die Hostie, an das Symbol des Leibs Christi. Seine rote ringförmige Rahmung kann ferner auf Ganzheit und Vollkommenheit sowie auf Teilhabe am himmlischen Wesen durch das Opfer Christi verweisen (HEINZ-MOHR, 1981: 169). Die weiße Farbe des Grunds verstärkt mit ihrer symbolischen Bedeutung der Transzendenz, Reinheit, Erlösung und Freude (COOPER, 1986: 52) die Deutung der Darstellung als Verweis auf das jenseitige Paradies.

Die bildliche Darstellung des Mosaiks 3 kontrastiert die diesseitige Sphäre in der äußeren Rahmung mit der jenseitigen Sphäre im Zentralfeld. Als eine parallele Darstellung *en miniature* können die vierblättrigen Blüten des äußeren Rahmens gesehen werden. Die vier braunen Blütenblätter versinnbildlichen mit dem Verweis auf die vier Himmelsrichtungen die Erde und das irdische Dasein, der Blütenboden ist wie das Zeichen für den Namen Jesu gestaltet: weiß mit einer roten kreisrunden Umrandung. Die Gesamtdarstellung des Mosaiks sowie die Blumen des äußeren Rahmens verweisen somit auf den Weg über die Buße und das Gedenken des Opfers Christi zur Erlösung.

Im Katalog des *Museo de América* ist Mosaik 3 als Antependium, als Verzierung des Trägers der Altarplatte, klassifiziert (MA Inventar, 2013). Die bildliche Gestaltung untermauert diese Identifizierung. Mit seiner komplexen Symbolik verweist es auf die zentralen Elemente des Abendmahls, die Gestaltung ist daher nicht untypisch für ein Antependium, auch wenn die Verwendung von Federn für dessen Gestaltung wohl eine Ausnahme bildet. Mit der Bestimmung seiner Funktion als Altarverzierung führt das Mosaik zur Thematik der Verzierungen von rituellen Objekten und speziell von Feder- aber auch von Blumenverzierungen insbesondere im christlichen Kontext.

Zunächst zum Altar und seinen traditionellen Gestaltungen: Altäre standen in frühchristlicher Zeit in enger Beziehung zu Märtyrergräbern. Diese befanden sich in Gärten. In diesem Umfeld entwickelte sich die Kultur des Blumenschmucks der Gräber sowohl mit natürlichen Blumen als auch mit plastischen Verzierungen (HEINZ-MOHR, 1981: 54). Im Rahmen der Märtyrerverehrung wurden an deren Gräbern Eucharistie-Feiern abgehalten. Sie bildeten daher einen Mittelpunkt des frühen christlichen Gemeinschaftslebens und mitunter auch die Grundlage für spätere Altäre und religiöse Bauten (BRAUN, 1934: Sp. 427). Der Blumenschmuck der Märtyrergräber wurde dann auch für Altäre übernommen (HEINZ-MOHR, 1981:

54). Als zentrales Element für die Eucharistie-Feier, bei der des Todes und der Auferstehung Jesu gedacht wird, erinnert der Altar die christliche Gemeinschaft an das gemeinsame Abendmahl Jesu mit seinen Jüngern am Vorabend seiner Kreuzigung. Die Interpretation der Darstellung des Mosaiks aus der christlichen Tradition heraus kann also die Klassifizierung des Objekts bestätigen und unterstreicht die Symbolik und die liturgische Bedeutung.

Die Verzierung mit Blumen beschränkt sich in der christlichen Tradition nicht auf die Verzierung des Altars. Vegetabile Elemente machen einen Großteil der Kirchenverzierungen aus, und dies nicht nur als Bauplastiken, sondern auch *in natura* als besonderer Schmuck von christlichen Festen. Die Benutzung echter Blumen verweist nicht nur auf den Reichtum der göttlichen Schöpfung, sondern auch auf die Vergänglichkeit auf Erden. Insbesondere für das Fronleichnamfest, bei dem die leibliche Gegenwart Christi gefeiert wird, ist die reiche Ausgestaltung von Häusern und Straßen charakteristisch, zu der auch Maibäume, Blumenteppeiche und Blumenbilder, Wegkreuze aus Blumen, Blättern und Zweigen sowie Triumphbögen gehörten und mancherorts noch gehören (BECKER-HUBERTI, 2000: 121f.).

Blumen haben aber nicht nur in christlich geprägten Kulturen einen besonderen symbolischen Wert. Besonders bei Gruppen mit animistischen Vorstellungen kommt Pflanzen eine große spirituelle Bedeutung zu. In Südamerika wurden bei besonderen Ereignissen und Ritualen Blumen als Darbringungen oder auch als Verzierungen bedeutungsvoller Objekte und Orte, als Teil von Insignien sowie als Körperschmuck genutzt, wie es zum Beispiel aus dem Hochland Perus, aus der Mojos-Ebene und der Chiquitanía (O-Bolivien), aus der nördlichen Montaña (N-Peru/O-Ecuador) und dem Orinokobecken (Venezuela) über die Zeit vor und während des ersten Kontakts überliefert ist.<sup>143</sup> Die Kultur des Blumenschmückens bzw. der Blumenverarbeitung der Quechuasprecher und der Aymaraspriester spiegelt sich in den *Vocabularios* von GÓNZALEZ HOLGUÍN (1608/1989)<sup>144</sup> bzw. Ludovico BERTONIO (1612/1993)<sup>145</sup>

143 ALBORNOZ, Ende 16. Jh./1967: 19; GARCILASO DE LA VEGA, 1609/2002: fol. 154r; GUAMÁN POMA, 1615: 87 [87]; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 69, 77, 216, 239; Pizarro (1672) nach IJURRA, um 1843/2007: 78; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 271; GUMILA, Mitte 18. Jh./1791: Bd. I, 161, 194; *Descripción*, 1754: fol. 14v; CHANTRE Y HERRERA, 2. Hälfte 18. Jh./1901: 64.

144 Die kunstvolle Anordnung von Blumen übersetzte GÓNZALEZ HOLGUÍN als „plumaje“ oder „ramillete“: „Paucarticca o ñauray paucarticca. Todos generos de plumajes de flores o de plumas“ (GÓNZALEZ HOLGUÍN, 1608/1989: 282), „Ttica. La flor que es plumaje“, „Tticallini tticallcuni. Ponerse flor o plumaje en la cabeza“, „Tticachantasca. Ramillete compuesto“, „Tticactam chantani. Componer ramilletes para plumajes“ (GÓNZALEZ HOLGUÍN, 1608/1989: 340), „Flores de plumaje, o ramillete. Ynquilltticca“, „Flores componer, o ramilletes. Ynquillcunacta chantani“, „Flores en guirnalda, o ramilletes. Chhantascca ynquillcuna“ (GÓNZALEZ HOLGUÍN, 1608/1989: 256), „Plumaje de toda suerte de plumas, o flores. Ttica, o chantascca ttica“, „Plumaje de flores. Ynquill ttica“ (GÓNZALEZ HOLGUÍN, 1608/1989: 364). Es finden sich noch weitere Nennungen zum Begriffsfeld *plumaje*, doch werden die verwendeten Materialien dort nicht eindeutig genannt und daher hier nicht weiter berücksichtigt.

145 „Penacho de pluma o flores. Wayta“ (BERTONIO, 1612/1993: 462), „Plumaje o flores. Wayta“ (BERTONIO, 1612/1993: 474), „Pancara vel Wayta. Flor o pluma o cualquiera otra cosa que sirve de plumaje en el sombrero“ (BERTONIO, 1612/1993: 798) und „Wayta. Plumaje, flor y cualquiera cosa que se pone en lugar

mit zahlreichen Lexemen wieder. Neben der Verwendung natürlicher Blumen wurden diese auch auf bzw. mit anderen Materialien nachgeahmt und zum Beispiel aus Federn zusammengestellt.<sup>146</sup> Die beiden erwähnten *Vocabularios* verweisen für beide Sprachgruppen auf eine enge Beziehung zwischen Blumen und Federn. Für Quechuasprecher, zu denen auch die Inka zählten, wie auch für Aymarasprecher waren den Auflistungen zufolge die Materialien Federn und Blumen bei bestimmten Schmucktypen bzw. Anordnungsarten austauschbar.<sup>147</sup>

Aus der Kolonialzeit und der Zeit nach den Unabhängigkeitserklärungen sind Schriftstücke, Abbildungen und Bauplastikelemente aus verschiedenen Regionen, wie beispielsweise aus der Pará-Region (NO-Brasilien), der Mojos-Ebene und der Chiquitanía (O-Bolivien), aus dem Andenhochland (Peru/Bolivien) und aus der nördlichen Montaña (N-Peru/O-Ecuador) erhalten, die eine umfassende und mitunter auch flächendeckende Verwendung von Blumen und auch von Federblumen als Gestaltung von Straßen, Objekten, insbesondere von Altären, und Bauten sowie als Körperschmuck bei festlichen und vor allem kirchlichen Zeremonien belegen.<sup>148</sup> Bartolomé ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA (1. Hälfte 18. Jh./1965: Bd. II, 325) beschrieb, wie bei Feiertagen die reiche Gestaltung aus Blumen, Zweigen und Federn die Kirche Iglesia de la Concepción in Potosí in eine „florida selva“, einen blühenden Wald, verwandelte. Und auch noch in heutigen Tagen gibt es in Peru Beispiele für flächige Gestaltungen von Straßenzügen mit Blumenteppichen am Fronleichnamfest (PHIPPS [et al.], 2004: 78 [Abb. 79]).

Modernes Material belegt weiterhin die enge Verbindung von Blumen und Federn als Verzierungen von Hängematten und als Kopfschmuck in weiten Gebieten<sup>149</sup> auch im 19. und 20. Jahrhundert.<sup>150</sup> Im Falle der Hängematten handelt es sich um Objekte, deren Ausprägung

---

de penacho” (BERTONIO, 1612/1993: 946).

146 GARCILASO DE LA VEGA, 1609/2002: fol. 79r, 83r; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 239; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. II, 72; CHANTRE Y HERRERA, 2. Hälfte 18. Jh./1901: 65; EDER, um 1772/1985: 324.

147 Bei GÓNZALEZ HOLGUÍN sind für Quechua folgende Lexeme aufgeführt: „Paucarcacuna. Diuersidad de colores de plumas o de flores o de plumajes.“ (GÓNZALEZ HOLGUÍN, 1608/1989: 281), „Paucarticca o ñauray paucarticca. Todos generos de plumajes de flores o de plumas (GÓNZALEZ HOLGUÍN, 1608/1989: 282) und „Plumaje de toda suerte de plumas, o flores. Ttica, o chantasca ttica“ (GÓNZALEZ HOLGUÍN, 1608/1989: 364).

Für Aymara vgl. Anmerkung 145 (S. 142f.).

148 FIGUEROA, 1661/1904: 69; MARBÁN, 1700/2005: 63; *Breve noticia*, 1713: fol. 11r; ALTAMIRANO, 1715/1891: 125; ZEPHYRIS, 1725/1728 b: 82; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 140; ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, 1. Hälfte 18. Jh./1965: Bd. II, 325; CHANTRE Y HERRERA, 2. Hälfte 18. Jh./1901: 665; VEIGL, 1768/2006: 39, 239; URIATE, 1771/1986: 136; ECKARRT, 1781/1785: 545; D'ORBIGNY 1844/2002: Bd. III, 1318, 1321; SAMANEZ ARGUMEDO, 2002: 184, 186.

149 Zum Beispiel: Arawak-Gruppen und Tecuna (NW-Amazonien/Rio Negro); Aguaruna (N-Montaña); Tenharim und Erikbaktsa (Z-Amazonien) sowie Karajá und Tapirapé (SO-Amazonien).

150 MA: 01343, 01344, 14985, 1986/04/040 - 1986/04/042, 1986/04/053; MNA: CE7482 - CE7485, CE7487, CE12258, CE12259, CE12268.

IURRA, um 1843/2007: 101; ZERRIES 1980: 58 [N° 280], 97 [N° 273, 294b], 259 [N° 378]; KÄSTNER,

durch den Kontakt zwischen Europäern und amerikanischen Indigenen entstanden ist. Der Kopfschmuck ist hingegen als traditionelle indigene Form zu charakterisieren.

Diese Übersicht zeigt, dass Blumen sowohl in Europa als auch in Amerika traditionell ein symbolischer Wert beigemessen wird und dass ihnen rituelle Bedeutungen zukommen: bedeutungsvolle Objekte sowie Menschen wurden bzw. werden mit Blumen geschmückt. Außerdem wird deutlich, dass in verschiedenen Regionen Südamerikas Blumen als Element der Erde und Federn als Element der Luft eine enge Beziehung eingehen. Diese schönen und fragilen Elemente verbinden beide Sphären miteinander und können somit ein Abbild des Kosmos darstellen.

Neben der Betrachtung der ikonografischen Gestaltung lässt sich am Mosaik 3, als Antependium interpretiert, ein weiterer Aspekt thematisieren: die mit Federarbeiten flächige Verzierung von Objekten in einem rituellen Kontext und speziell im Rahmen der katholischen Liturgie.

Die vorspanischen Federarbeiten von der peruanischen Küste wurden bereits erwähnt. An dieser Stelle sind insbesondere die erhaltenen sowie berichteten Federgehänge und -decken von besonderem Interesse. Als archäologisches Material sind bereits aus dem Mittleren Horizont (1000 - 1450) große, bis über zwei Meter breite Federtextilien überliefert. Ihre Funktion ist nicht bekannt, doch KING (2012 b: 30) vermutete, dass es sich bei diesen Objekten um Gehänge handelt, die bei besonderen Ereignissen freistehende Wände oder Teile bedeutender Gebäude verzierten.

Federbilder und flächige Verzierungen von Objekten, insbesondere von Idolen bzw. im Zusammenhang mit deren Präsentation, von Gebäuden sowie von Wegen und Plätzen mit Federtextilien oder mit lose arrangierten Federn zu besonderen religiösen und politischen Anlässen sind aus Gebieten sowohl östlich als auch westlich der Anden für die Zeit vor dem Kontakt auch in den schriftlichen Quellen dokumentiert.<sup>151</sup>

---

2009: 109 [118], 143 [N° 183], 147 [195a, c].

151 CIEZA DE LEÓN, 1550/1880: 120; PIZARRO, 1571/1986: 91; MOLINA, 1575/2008: 38; MURÚA, 1590/2004: fol. 34r; ANDIÓN, 1595/1965: 95; FERNÁNDEZ, 1626/1895: Bd. II, 192; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 158, 216; EGUILUZ, 1696: fol. 37; MARBÁN, 1700/2005: 57.

Unter diesen Objekten sind auch die Federschilder, die aus dem Osten des heutigen Bolivien überliefert sind und, eventuell im Einklang mit Hierónimo de ANDIÓNs Federbild, als Verzierung des Gemeinschaftshauses bezeichnet werden. In den Beschreibungen wird deutlich, dass die Schilder selbst einen hohen symbolischen Wert hatten und rituelle Funktionen erfüllten (ANDIÓN, 1595/1965: 95; FERNÁNDEZ, 1626/1895: Bd. II, 192; ORELLANA, 1704: Kap. VI, o. S.; ALTAMIRANO, 1715/1891: 107, 109f., 116; BEINGOLEA, um 1763/2005: 188; EDER, um 1772/1985: 320). Ob sie tatsächlich als Schmuck des Gemeinschaftshauses benutzt oder eher dort aufbewahrt wurden, kann aus den Quellen nicht eindeutig geschlossen werden, doch ist in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung, dass die Missionare diese Schilder als Verzierung begriffen.

In der Kolonialzeit und speziell innerhalb der Missionssiedlungen der Jesuiten wurde die rituelle Nutzung von Verzierungen mit Federarbeiten, wie die Quellen weiter belegen, nicht aufgegeben. Vielfältige Objekttypen, wie Heiligen- und andere sakrale Bilder, Antependien, Altardecken, Federschmuckstücke („*aderezos*“) und -stickereien („*bordaduras*“) als Straßenverzierungen, Heiligenfiguren mit ihrem Zubehör aus Federn sowie Bilderrahmen sakraler Gemälde sind aus den Maynas-, Mojos-, Chiquitos- und Guaraní-Missionen überliefert.<sup>152</sup> Die zentrale Verzierung des Mosaiks 3 mit der Abkürzung des Namens Jesu kann einen Bezug zu den jesuitischen Missionen vielleicht bestätigen, so waren deren Altäre häufig mit dem Christusmonogramm als zentrales Symbol verziert (vgl. URIARTE, 1771/1986: 355, 440).

Aus modernen Zeiten sind nur wenige Objekte mit flächendeckender Federverzierung bekannt. Hierbei handelt es sich um rituelle Objekte, wie Masken (Tapirapé; SO-Amazonien, Brasilien),<sup>153</sup> Geflechte (Wayana-Apalai; NO-Amazonien, Brasilien)<sup>154</sup> oder Federgürtel (Aymara; Titicaca-See, Peru/Bolivien)<sup>155</sup>, sie dienen allerdings nicht als Verzierung von anderen Objekten bzw. von Strukturen.

Das Mosaik 3 fügt sich somit in die südamerikanische Tradition der Federverzierung von bedeutungsvollen Objekten und ihrer rituellen Benutzung ein. Außerdem kann es als Bestätigung der schriftlichen Informationen dienen und darüber hinaus die Übernahme einer indigenen Tradition mit hohem symbolischen Gehalt für die Gestaltung des katholischen Zeremoniells belegen.

### 3. 3. 3 Mosaik 10

Das Mosaik 10 ist eines der großen Feder-Mischgewebe-Objekte. Gegenüber den anderen neun Mosaiken zeichnet es sich durch eine sehr komplexe Gestaltung aus, durch eine Vielzahl von verschiedenen Motivtypen, die zum Teil eindeutig auf europäische Traditionen zurückzuführen sind und die mitunter in Beziehung zueinander stehen (Abb. 22, S. 285). Diese reiche Motivik ermöglicht vielfältige Interpretationen des Mosaiks.

Das Mosaik wird als „Federstreifen“ („*tira de plumería*“) angesprochen. Es misst 70 Zentimeter in der Höhe und 515 Zentimeter in der Breite (MA Inventar, 2013).

---

152 FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 140f.; URIARTE, 1771/1986: 136, 486, 495, 519; EDER, um 1772/1985: 320; DAVIE, 1796 - 1798/1805: 145f.

153 MNA: CE12268.

KÄSTNER, 2009: 143 [N° 183].

154 KÄSTNER, 2009: 36 [N° 15].

155 EM: V A 2772, V A 63404.

### 3.3.3.1 Beschreibung

Die bildliche Gestaltung des Mosaiks 10 ist sehr reich (Abb. 22, S. 285). Vor weißem Grund reihen sich zu beiden Seiten eines doppelköpfigen Vogels anthropomorphe, zoomorphe und ornithomorphe Figuren. Mit einem dünnen dunkelbraunen Streifen ist die Darstellung am oberen und unteren Rand eingefasst.

Im Zentrum des Mosaiks ist ein bekrönter doppelköpfiger Vogel mit ausgebreiteten Schwingen und einem Herz vor seiner Körpermitte zu sehen (Abb. 23, S. 287). Sein Körper und seine Gliedmaßen sind frontal, seine voneinander abgewendeten Köpfe hingegen im Profil abgebildet. Der Vogel ist von zwei gebogenen roten Bändern und Schmuckelementen umschlossen. Das Zentrum des Objekts erhält somit einen wappenartigen Charakter.

Die zu beiden Seiten folgenden Motive bilden jeweils drei Gruppen. Die erste besteht aus je einer anthropomorphen Figur mit zwei Vögeln auf den Schultern und einem Löwen mit einem Vogel auf seinem Rücken hinter einem vergleichsweise sehr kleinen Vierbeiner. Die zweite Gruppierung besteht aus je einer anthropomorphen Figur mit einem Vogel auf der nach außen weisenden Schulter. Sie führt einen Vierbeiner an der Leine. Auf dem Rücken dieses Vierbeiners steht wiederum ein Vogel. Vor dem Vierbeiner ist am unteren Rand ein kleiner Vogel zu sehen. Die dritte und abschließende Gruppe wird durch einen etwas kleineren Vierbeiner gebildet, der ebenfalls einen Vogel auf seinem Rücken trägt. Für die nachfolgende Interpretation werden nun einige gestalterische Details näher erläutert.

Die vier anthropomorphen Figuren sind frontal in vergleichbarer Haltung, nackt und ohne Geschlechtsmerkmale dargestellt. Das Paar der ersten, inneren Motivgruppe trägt an Kopf, Brust sowie an den Beinen Schmuck. Zudem sind Hände und Unterschenkel dunkel gefärbt (Abb. 24, S. 287). Während beide Figuren in ihrer Haltung identisch sind, unterscheidet sich ihr Schmuck durch leichte farbliche Variationen. Das Paar der zweiten, mittleren Motivgruppe weist als einzige Körperversierung dunkle Hände auf. Die rechte Figur hat außerdem unterhalb der Knie blaue Bänder. Das innere Paar hält in seinen Händen eine Ranke, die sich hinter den Körpern entlang windet, die beiden äußeren Figuren stehen vor dieser Ranke und halten jeweils eine Leine mit einem Vierbeiner.

Die Löwen gehören zur ersten Motivgruppe (Abb. 25, S. 289). Ihre Körper sind im Profil, die anthropomorph gestalteten Köpfe hingegen frontal abgebildet. Die Mähnen sind lang, wellig und geordnet. Die Schwänze wellen sich nach oben und enden in einer mächtigen, spitz zulaufenden Quaste. Die Löwen stehen mit leicht erhobenem Oberkörper auf der Ranke. Der

rechte hält in einer Vorderpfote einen Blütenstängel der Ranke, der linke hat eine Vorderpfote erhoben.

Die anderen sechs Vierbeiner sind in allen Motivgruppen zu sehen. Aufgrund ihrer Körperformen und der Farbe ihres Fells werden sie als Hunde interpretiert (Abb. 26, S. 289). Sie sind alle im Profil mit dem Blick zur Objektmitte dargestellt und individuell gestaltet. Sie unterscheiden sich sowohl in ihrer Positionierung zu den anderen Motiven als auch in ihrer Größe.

Die Bestimmung der Vögel ist hingegen schwieriger. Die Vögel bei den anthropomorphen Figuren und auf den Löwen erinnern mit ihren kräftigen Schnäbeln, der Gefiederfärbung (braun-grau mit heller Brust) und mitunter auch mit den angedeuteten Krallen zum großen Teil an Raubvögel<sup>156</sup> (Abb. 25, S. 289). Der Vogel auf der Schulter der rechten äußeren Menschendarstellung ist kaum zu identifizieren. Seine Kopf- und Halspartie erinnern an Gänsevögel (*Anseriformes*), doch die Farbe seines Gefieders stimmt mit seinem linken Pendant, einer raubvogelartigen Darstellung, überein. Die kleineren Vögel der zweiten Motivgruppe am unteren Rand erinnern mit ihrer Körperform und der Farbe ihres Gefieders eher an Steiſshühner (*Tinamidae*) oder eventuell auch an Taubenvögel (*Columbiformes*). Sie sind die einzigen Vögel, die nicht in einem direkten Bezug zu einer anderen Figur stehen. Die Vögel auf den Rücken der Hunde sind kaum bestimmbar (Abb. 26, S. 289). Der rechte Vogel in der dritten Motivgruppe erinnert mit seiner Kopf- und Halsform an Gänsevögel. Alle Vögel erscheinen im Profil und überwiegend, außer wenn sie paarig angeordnet sind, mit dem Blick zur Objektmitte. Es ist auffällig, dass die Vögel, die als Raubvögel interpretiert werden, im Unterschied zu den anderen Vögeln in keinem Bezug zu vegetabilen Elementen dargestellt sind. Die anderen Vögel haben indes zumeist eine Blüte oder Frucht im bzw. am Schnabel.

Die Darstellungen der anthropomorphen Figuren wirken plan und starr, die der Vögel und der anderen Tiere sind zwar gleichfalls stilisiert, doch sind diese individuell und detailliert bis plastisch gestaltet.

Die Ranke, als verbindendes Element der Darstellung, windet sich wellenförmig durch das gesamte Bild, bleibt dabei aber stets im unteren Drittel. Sie bildet manchmal die Horizontlinie und manchmal für die Figuren die Standebene, mitunter ist sie auch Teil der figürlichen Darstellungen. Die Ranke ist grün und blau schattiert. Nur am rechten Ende sind ihre Ausläufer orangefarben und gelb, sie wirken wie später hinzugefügt. Die Blüten, Früchte und

---

156 Auf dem Mosaik 10 erinnern die Darstellungen der sogenannten Raubvögel an Vertreter der Familie der Falkenartigen (*Falconidae*), zum Beispiel Falken, bzw. der Ordnung der Habichtartigen (*Accipitridae*), zum Beispiel Adler, Habichte, Sperber oder Bussarde. Zum besseren Verständnis werden im Folgenden diese Vogeldarstellungen allgemein als Raubvögel bezeichnet.

Blätter sind reich an Formen (tulpen-/nelkenförmig) und Farben (Orangefarben, Grün, Grau, Lila-Grau, Dunkelviolet-Braun, Braun). Sie sind naturfern-stilisiert und plan dargestellt. In der Mitte des Objekts endet die Ranke in vielfarbigen Voluten, die das zentrale Medaillon mit dem doppelköpfigen Vogel umschließen und besonders hervorheben.

Die Darstellung des Mosaiks 10 wirkt insgesamt flach, ohne räumliche Tiefe. Dies ist auf den weißen Grund, der das Bild einer natürlichen Wirkung enthebt, auf die trotz schattierter Farbgestaltung flächig wirkende Ausführung der Motive sowie auf die Vernachlässigung von Perspektiven und Proportionen zurückzuführen. Differenzierungen zwischen verschiedenen Darstellungsebenen gibt es nicht, und die Größenunterschiede sind nicht durch die Position der Motive im Bild bestimmt. Das Mosaik weist daher auch keine wirkliche Fokussierung auf ein Hauptmotiv auf. Die Darstellung ist eher als eine Aneinanderreihung mehrerer Elemente zu charakterisieren, die sich auf die Horizontale orientiert. Das zentrale Motiv, der doppelköpfige Vogel, ist zwar durch seine auffallende Umrandung und durch die Orientierung der zoomorphen Motive besonders markiert. Es ist aber zu wenig dominant, um die gesamte Mosaikgestaltung zu bestimmen.

Durch die dunkelbraune Umrandung am oberen und unteren Rand und durch die Länge der Ranke wirkt die Darstellung des Mosaiks jedoch nicht frei schwebend und ausschnitthaft, sondern definiert und begrenzt. Die gesamte Komposition ist achsensymmetrisch. Die Spiegelachse verläuft entlang der vertikalen Körpermitte des doppelköpfigen Vogels. Nur sehr kleine Variationen sind in den motivischen Details und in der farblichen Gestaltung zu erkennen, die Darstellung kann daher nicht als antithetisches Kontrastbild bezeichnet werden, sondern eher als pyramidale Sequenz mit dem zentralen Medaillon als deren Klimax.

### **3. 3. 3. 2 Analyse und Interpretation**

Gegenüber den anderen Mosaiken zeichnet sich Mosaik 10 durch seine motivische Vielfalt aus. Auf keinem anderen Stück treten anthropomorphe Figuren neben zoomorphen, ornithomorphen und vegetabilen Motiven sowie Fabelwesen auf, und auf keinem anderen Stück sind Beziehungen zwischen einzelnen Motiven erkennbar. Die einfache Benennung der einzelnen Motive ist unzureichend, um die Motivgruppen und das gesamte Mosaik verstehen zu können; vielmehr müssen auch die Verbindungen zwischen den Motiven berücksichtigt werden. Mit seiner motivischen und auch kompositorischen Gestaltung verweist das Mosaik 10 zudem eindeutig auf Einflüsse aus europäischen Traditionen. Die Motivik ist daher von besonderem Interesse, weil sie ein Zusammenspiel mehrerer Traditionen bei der Herstellung

des Mosaiks demonstriert. Aus der einfachen Zuordnung der Motive zu einer Tradition lässt sich jedoch keine befriedigende Bestimmung dieser Verbindung ableiten, vielmehr müssen vor dem Hintergrund einer interkulturellen Begegnung die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten der Motive berücksichtigt werden. Die folgende interpretierende Analyse des Mosaiks 10 stützt sich auf drei wichtige Motivtypen: auf die anthropomorphen Figuren mit ihrem Schmuck, auf die Vögel, speziell die Raubvögel, sowie auf den gekrönten doppelköpfigen Vogel und die Löwen, die eindeutig zum europäischen Repertoire gehören.

Das zentrale Motiv der Darstellung ist ein doppelköpfiger Vogel (Abb. 23, S. 287). Dieses Motiv ist bisher als Reichsadler (*MAN Libro*, o. J.: 4) bzw. als doppelköpfiger Adler (*MEDINA BLEDA*, 1995: 198) interpretiert worden.

Darstellungen doppelköpfiger Vögel finden sich sowohl in der Alten Welt als auch in der Neuen Welt. In Eurasien ist der doppelköpfige Adler der wichtigste heraldische Doppelvogel. Er ist als Symbol für Allwissenheit und Macht weit verbreitet. In Mitteleuropa gilt er als Symbol des Kaisers.<sup>157</sup>

Doppelköpfige Vögel lassen sich allerdings nicht allein auf eurasische Traditionen zurückführen. Auf dem gesamten amerikanischen Doppelkontinent, und insbesondere von den Zentralanden bis zum Süden des heutigen Chile sind Belege für doppelköpfige Vögel aus der vorspanischen Zeit in mündlichen Überlieferungen sowie als archäologisches Material (Keramik, Textilien, Architektur) bekannt. Die doppelköpfigen Vogeldarstellungen sind oft stark stilisiert, doch sind Vertreter verschiedener Vogelfamilien, wie zum Beispiel Kondore und Kolibri, zu erkennen.<sup>158</sup> Eine Deutung des Symbols des doppelköpfigen Vogels in Südamerika steht jedoch noch aus.

In der Kolonialzeit waren doppelköpfige Vögel auf Fabrikationen des Vizekönigreichs Peru sowie des Vizekönigreichs Río de la Plata ein weit verbreitetes Motiv. Formal lassen sich diese Darstellungen nicht immer eindeutig als Adler bestimmen, sondern mitunter auch als Vertreter anderer Vogelfamilien, zum Beispiel als Gänsevögel. Obwohl sie nicht in jedem Fall in heraldischer Position erscheinen,<sup>159</sup> werden sie häufig doch als Doppeladler identifiziert und mit dem Hauswappen der habsburgischen Monarchie in Verbindung gesetzt, ohne dass

157 HEINZ-MOHR, 1981: 26; OSWALD, 1985: 101, 172; COOPER, 1986: 8; RIESE, 2007: 11.

158 MA: 05972, 14617.

MUTHMANN, 1977: 22 [Abb. 6, 7]; GRIEDER, 1988: 243; MUJICA PINILLA, 1993: 67; WEYSS, 1994: 6ff.; FLORES OCHOA, 1998: 211.

159 MA: 07542.

MUTHMANN, 1977: 32 [Abb. 16], 33, 85 [Tafel V], 86 [Tafel VI]; ADELSON/TRACHT, 1983: 124f. [N° 50]; FANE, 1996: 184f. [N° 52], 186f. [N° 53], 187ff. [N° 56], 190f. [N° 58], 196/198 [N° 63], 278f. [N° 134], 280/282 [N° 136]; FLORES OCHOA, 1998: 57, 157; MUJICA PINILLA, 2002 a: 24; PHIPPS [et al.], 2004: 11 [Abb. 11], 72 [Abb. 76], 91 [Abb. 93], 94 [Abb. 95]; 163f. [N° 22], 172ff. [N° 27], 192ff. [N° 40], 194ff. [N° 41], 200ff. [N° 43], 319ff. [N° 118], 334 [N° 129], 340f. [N° 135], 355f. [N° 151], 368ff. [N° 158c].

dabei sein Erscheinen bis ins späte 18. Jahrhundert diskutiert wird.<sup>160</sup> Der doppelköpfige Adler war in der mitteleuropäischen Tradition das Symbol der kaiserlichen Würde. Mit Blick auf die spanischen Kolonien in Amerika war er zunächst eng mit Kaiser Karl V. (1530 - 1556) verbunden. Bei der Interpretation muss beachtet werden, dass ab 1700 in Spanien und in seinen Überseegebieten aber die Bourbonen herrschten und daher kein Kaiserhaus mehr. Norbert WEYSS (1994: 9) erklärte das verbreitete und andauernde Auftreten des doppelköpfigen Adlers mit einer Verschiebung seines symbolischen Gehalts in Amerika, denn dort versinnbildlichte er weniger die kaiserliche Macht selbst, sondern würde vielmehr zum Schutzsymbol für die Indigenen. Dieser Aspekt des Doppeladlersymbols verbunden mit traditionellen indigenen mythischen Vorstellungen kann die große Verbreitung auf sehr unterschiedlichen kolonialzeitlichen Fertigungen erklären.

In seiner Geschichte erhielt der doppelköpfige Adler im Kampf gegen die Expansionen des Osmanischen Reichs und des Islam eine weitere Bedeutung als Trutzsymbol (DIEM, 1995: 110). Diese religiöse Konnotation kann auch in Amerika zum Tragen gekommen sein. Er konnte sich somit zum Symbol für die Konversion der Indigenen und für den Kampf gegen nichtchristliche Glaubensvorstellungen und Lebensweisen entwickeln. Dies könnte seine plastischen Darstellungen insbesondere an Kirchenbauten der Jesuiten zum Beispiel in Juli und Arequipa im Andenhochland (Peru) oder in der Chiquitanía (O-Bolivien) erklären.<sup>161</sup> Für sein Erscheinen auf jesuitischen Bauten ist jedoch eine weitere Ursache zu bedenken. Die Jesuiten, die mit der Indigenen-Mission in weiten Teilen Amerikas beschäftigt waren, stammten zum großen Teil aus Mitteleuropa aus habsburgischem Gebiet. Das Auftreten der Doppeladler an Jesuitenkirchen sowie dessen Kombination mit christlichen Symbolen kann auch auf die zunächst enge Beziehung zwischen Kaiserhaus und Orden verweisen.

Das Mosaik 10 ist das einzige der südamerikanischen Federmosaiken im *Museo de América*, das anthropomorphe Darstellungen zeigt (Abb. 24, S. 287). Sowohl ihre Nacktheit als auch ihr Schmuck führten zu verschiedenen Deutungen. MEDINA BLEDA (1995: 198) sah in den Darstellungen Männer, zwei von ihnen mit militärischen Attributen; AMEZAGA RAMOS (2006: 391) interpretierte sie hingegen als Adam und Eva. Es lohnt sich daher, die Figuren hinsichtlich ihrer Merkmale, der Nacktheit und des Schmucks, näher zu betrachten.

---

160 GUSINDE, 1966: 304; MARCO DORTA, 1966: 203; KAUFFMANN DOIG, 1993: 35; WEITLANER JOHNSON, 1993: 85; MOLINA BARBERY, 1995: 88; VARELA TORRECILLA, 1995: 202; COHEN, 1996: 281; SHORTO, 1996: 280; PHIPPS, 1996: 187; STAYTON, 1996: 190; FLORES OCHOA: 1998: 211; TORD, 2003: 179; PHIPPS, 2004 b: 340.

161 BNG: Mappe 557, Nr. P2-1.

QUEREJAZU, 1995: 88 [Abb. 185], 132 [Abb. 280]; GUTIÉRREZ, 1997: Abb. 22.

In der frühchristlichen Kunst war Nacktheit nichts Verwerfliches. Im Mittelalter erhielt sie allerdings eine ambivalente Konnotation. Nacktheit stand nun für Sünde, Unsittlichkeit und Schamlosigkeit, doch erinnert sie gleichfalls an den natürlichen Urzustand, an Entsagung sowie an das Paradies, an die paradiesische Unschuld und Erlösung (HEINZ-MOHR, 1981: 219; COOPER, 1986: 127).

In Amerika ist Nacktheit vor allem aufgrund der klimatischen Bedingungen ein weitverbreitetes Charakteristikum vieler Gruppen der tropischen und subtropischen Breiten. Doch sind auch unter ihnen Kleidungsstücke schon vor der Zeit des Erstkontakts bekannt. Sie wurden allerdings nur zu besonderen Gelegenheiten getragen und nicht als Bedeckung des Körpers, sondern wie auch Schmuck und Körperbemalung vielmehr als Marker der Zugehörigkeit zu einer bestimmten ethnischen, sozialen, Geschlechter- oder/und Altersgruppe sowie als Verweis auf Fähigkeiten und Erfahrungen des Trägers.<sup>162</sup> In den Chroniken über Gebiete östlich der Anden und insbesondere in den Berichten der jesuitischen Missionare ist Nacktheit ein oftmals behandeltes Thema. Mitunter wurde sie in Bezug zur paradiesischen Unschuld gesetzt, doch galt die Nacktheit der Indigenen in den Augen der Europäer in erster Linie als Zeichen für Wildheit, Rückständigkeit, Unehrenhaftigkeit und Unvernunft. Es galt daher, sie möglichst schnell zu beseitigen.<sup>163</sup>

Die Interpretation der anthropomorphen Figuren als Adam und Eva, auch wenn diese in frühchristlicher Zeit oft ohne Geschlechtsmerkmale dargestellt wurden, ist im vorliegenden Fall offensichtlich einer Erwartungshaltung hinsichtlich eines religiösen Inhalts von Federmosaiken geschuldet. Der Körperbau der abgebildeten anthropomorphen Figuren verweist eher auf männliche Personen, ihre Nacktheit identifiziert sie im südamerikanischen Kontext als Indigene.

Der Kopfschmuck, der zwei anthropomorphe Darstellungen ziert, stützt diese Deutung. Dieser soll im Folgenden etwas umfassender beleuchtet werden, denn es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich dabei um Federschmuck handelt. Mit der ausführlicheren Betrachtung kann nicht nur die Mannigfaltigkeit und die weite Verbreitung von Federkopfschmuck unter-

---

162 ORELLANA, 1704: Kap. VI, o. S.; BURGUÉS, um 1705: fol. 2v f.; ALTAMIRANO, 1715/1891: 107, 112; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 50; *Descripción*, 1754: fol. 6v; CHANTRE Y HERRERA, 2. Hälfte 18. Jh./1901: 83f.; KNOGLER, 2. Hälfte 18. Jh./1970: 306; D'ORBIGNY 1838/1959: 319; MATIENZO CASTILLO [et al.], 2011: 427.

163 GARCILASO DE LA VEGA, 1609/2002: fol. 180v; GUAMAN POMA DE AYALA, 1615: 77 [77]; ALLER, 1668/2005: 36; TECHO, 1673/1897: Bd. II, 335; MARBÁN [et al.], 1676/1898: 147; SEPP, Ende 17. Jh./1877: 242; BURGUÉS, um 1705: fol. 2v; ORELLANA, 1704: Kap. II, III, o. S.; CABALLERO, 1708/2011: 48f.; ALTAMIRANO, 1715/1891: 43, 112; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. II, 68; CHOMÈ, 1730/1755: 48; MACIONI, 1735/2011: 218f.; *Descripción*, 1754: fol. 6v; QUINTANA, 1756/2005: 150; BEINGOLEA, um 1763/2005: 173; SÁNCHEZ LABRADOR, 1769 - 1776: fol. 134r; KNOGLER, 2. Hälfte 18. Jh./1970: 306; EDER, um 1772/1985: 43.

strichen werden, sie erlaubt darüber hinaus auch Informationen hinsichtlich seiner Bedeutung sowie seiner Rezeption durch die Europäer. Im Zusammenhang mit den kolonialzeitlichen Federmosaiken sind diese beiden Aspekte besonders interessant und wichtig.

In der europäischen Ideenwelt wurde Federschmuck zum Sinnbild Amerikas. Die farbenfrohen Federarbeiten, speziell Kopfschmuck und Kleidungsstücke, die bereits nach den ersten Eroberungen nach Europa gelangt waren, gewannen schnell eine signifikante Bedeutung. Sie wurden zum Zeichen Amerikas und seiner indigenen Bevölkerung, speziell der Indigenen Mexikos und Brasiliens. Diese Zuweisung ist besonders im 16. und 17. Jahrhundert in allegorischen Darstellungen Amerikas und in Abbildungen von Indigenen in der Malerei, auf Drucken und Holzschnitten sowie auf Weltkarten deutlich erkennbar.<sup>164</sup>

Für Federkopfschmuck gibt es mannigfache materielle und schriftliche Belege aus der vorspanischen Zeit, der Kolonialzeit sowie aus der modernen Zeit aus weiten Teilen Südamerikas. Die folgende Präsentation konzentriert sich wegen der Darstellung auf dem Mosaik 10 auf so genannte Federkronen, Federdiademe und Federräder.

Das erhaltene archäologische Material von der peruanischen Küste umfasst Federkronen und Federkappen mit nach oben abstehenden Federabschlüssen bzw. mit Federrädern.<sup>165</sup> Zudem liegen umfangreiche ikonografische Belege von sehr reich verzierten Figuren mit Federschmuck auf Textilien, Metallobjekten, Keramiken sowie als Mosaik auf Ohrpflöcken seit der Frühen Zwischenperiode bis zum Späten Horizont (200 v. u. Z. - 1532) vor. Es handelt sich dabei zum einen um anthropomorphe Figuren und zum anderen um Fabelwesen.<sup>166</sup> Speziell für die Inka-Zeit ist Federkopfschmuck von Inka-Herrschern, militärischen Anführern (*capitanes*) und Krieger in frühkolonialzeitlichen Illustrationen (16./17. Jahrhundert) sowie auf kolonialzeitlichen *keros* bildlich belegt. Er ist helmartig bzw. kronenförmig und diente wohl als ethnischer sowie als sozialer Marker.<sup>167</sup> In der Malerei des 18. Jahrhunderts standen Beispiele für Abbildungen von Inka-Persönlichkeiten mit solchem Federkopfschmuck nicht zur Verfügung (vgl. PHIPPS [et al.], 2004: 200ff. [N° 43], 259ff. [N° 80], 314f. [N° 116b]).

164 Vgl. MA: 00065, 00075, 1980/03/16, 2000/05/01, 2009/05/18.

Vgl. HERRERA Y TORDESILLAS, 1601: Bd. I, Frontispiz; BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, 1992: 29 [N° 15], 38 [N° 39], 59 [N° 73], 85 [N° 104], 102 [N° 115]; COIN, 1992: 177 [Abb. 4, 5], 180 [Abb. 10 - 12], 181 [Abb. 13]; ZUGASTI, 2005: 24 [Abb. 7], 28 [Abb. 10], 35 - 51 [Abb. 14 - 30].

165 BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ, 2004: 4, 22; GREWENIG, 2004: 168ff.; KING, 2012 a: 82 [Abb. 57], 152f. [N° 28], 156f. [N° 31], 158f. [N° 32], 162 [N° 35].

166 ROWE, 1984: 180 [Abb. 192]; BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ, 2004: 14, 23f., 29; GREWENIG, 2004: 158f., 180ff., 198f., 210f.; MORAWETZ [et al.], 2005: 14, 132f. [N° 46], 138f. [N° 52], 150f. [N° 64]; MUSÉE DU QUAI BRANLY, 2008: 172.

167 MA: 07511, 07521, 07526, 07532, 07537.

MURÚA, 1590/2004: fol. 15v, 16v, 18v, 19v, 20v, 21v, 34v, 40v, 42v, 44v, 45v, 120v; GUAMAN POMA DE AYALA, 1615: 98 [98], 100 [100], 107 [107], 115 [115], 147 [147], 149 [149], 151 [151], 153 [153], 155 [157], 157 [159], 161 [163]; LIEBSCHER, 1986: 56, 58, 35 [Tafel VI/1], 36 [Tafel VII/15], 59 [Tafel XIII/4a - 5], 60 [Tafel XIV/6 - 9]; PHIPPS [et al.], 2004: 182 [N° 35b].

In den kolonialzeitlichen Chroniken ist Federschmuck neben Nacktheit ein weitverbreiteter Topos, um die Indigenen zu charakterisieren. Aus Regionen östlich der Anden werden Federkronen häufig erwähnt, doch über Herstellung, Bedeutung und Nutzung des Federkopfschmucks liefern die Autoren keine Informationen. Für die Mojos-Ebene und die Chiquitanía (O-Bolivien), den Chaco (Paraguay/N-Argentinien) sowie die nördliche Montaña (N-Peru/O-Ecuador) wird aus den Quellen deutlich, dass allein Männer Federkopfschmuck trugen. Er war kein alltägliches Accessoire, sondern hatte vielmehr symbolischen Wert und war Insigne. Er wurde nur bei besonderen Anlässen, wie bei Festen, Spielen und Kriegszügen, angelegt. Für die Verzierung wurden vor allem Langfedern von verschiedenen Vögeln, vornehmlich von Papageien („loros“) und insbesondere von Hellroten Aras benutzt.<sup>168</sup>

Aus ehemaligen Siedlungen der Mojos-Mission, der Chiquitos-Mission (O-Bolivien) und der Guaraní-Mission (NO-Argentinien/SO-Paraguay/SO-Brasilien) gibt es bildliche und schriftliche Informationen aus der späten Kolonialzeit und der republikanischen Zeit sowie zeitgenössische Belege, welche die lang andauernde Nutzung von Federkopfschmuck mitunter auch im Zusammenhang mit kirchlichen Feiern belegen.<sup>169</sup> Große Federräder werden in der Mojos-Ebene über die Zeit der Jesuiten-Mission hinaus bis heute in den Tänzen bei katholischen Zeremonien benutzt und gehören dort (insbesondere in San Ignacio de Mojos) zur Tanztracht. In der nördlichen Montaña, der Region der Maynas-Mission (N-Peru/O-Ecuador), und in den Osthängen der Anden (N-Argentinien) wurde während der Missionszeit Federkopfschmuck gleichfalls zu besonderen religiösen und politischen Anlässen weiterhin angelegt,<sup>170</sup> doch gibt es aus diesen Regionen keine Informationen über ein Fortleben dieser Tradition nach der Ausweisung der Jesuiten 1767.

In diesem Rahmen, dem katholischen Zeremoniell, eröffnet sich ein Spannungsfeld der kolonialzeitlichen Federnutzung. Während viele Missionare anerkennende und begeisterte Worte für die Pracht, die Farbenvielfalt und das gekonnte Arrangement der Federarbeiten der Indigenen fanden,<sup>171</sup> erweckte ihre Nutzung aber auch Argwohn, wie in dem Leitfaden für

168 FIGUEROA, 1661/1904: 257, 262; TECHO, 1673/1897, Bd I: 272; CASTILLO, 1676/1906: 325; MARBÁN [et al.], 1676/1898: 148; BURGUÉS, um 1705: fol. 2v; FERNÁNDEZ, 1726/1904: 211; *Descripción*, 1754: fol. 7r, 14v; SÁNCHEZ LABRADOR, 1767/1968: 473; SÁNCHEZ LABRADOR, 1769 - 1776: fol. 120v, 121v f.; CHANTRE Y HERRERA, 2. Hälfte 18. Jh./1901: 83; KNOGLER, 2. Hälfte 18. Jh./1970: 319; EDER, um 1772/1985: 196, 286; AMICH, 1774/1988: 147; VEIGL, 1768/2006: 108, 140, 224; EDER 1791/1888: 157; IJURRA, um 1843/2007: 70.

169 DAVIE, 1796 - 1798/1805: 76f.; RIBERA, Ende 18. Jh./1989: Tafel 7, 9; D'ORBIGNY, 1844/2002: Bd. III, 1282; D'ORBIGNY, 1844/2002: Bd. IV, 1434, 1437; MERCADO, Mitte 19. Jh./1991: Tafel 54; MATHEWS, 1879: 124, 129f.; GÓMEZ DE ARTECHE [et al.], 1888: fol. 27r; NORDENSKIÖLD 1911/2003, 144f.; NORDENSKIÖLD, 1924: 166 [Abb. 33]; O'NEALE, 1949: 93; BECERRA CASANOVAS, 1990: 91; BRAVO, 1999: 16; *DoBeS*, 2012: o. S.

170 TECHO, 1673/1897: 272; BREYER, 1699/1728: 72; ZEPHYRIS, 1727/1728 a: 92; CHANTRE Y HERRERA, 2. Hälfte 18. Jh./1901: 167; VEIGL, 1768/2006: 108; URIARTE, 1771/1986: 365, 467, 471f.

171 BURGUÉS, um 1705: fol. 2v; FERNÁNDEZ, 1726/1896: Bd. I, 50; FERNÁNDEZ, 1726/1896: Bd. II, 72, 192;

Indigenen-Pfarrer des Bischofs von Quito Alonso de PEÑA MONTENEGRO (um 1668/1771: 191) deutlich wird. So drängte der Bischof darauf, befiederte Objekte zu verbieten, da sie die Erinnerung an vorchristliche Zeiten wach hielten. Negative Bewertungen sind auch aus den Missionsgebieten überliefert. Der Jesuit Julian KNOGLER (2. Hälfte 18. Jh./1970: 336, 339) berichtete aus der Chiquitanía nicht mit der sonst üblichen Bewunderung ob der Pracht. Es scheint vielmehr, dass er als Missionar darauf bedacht war, diese Tradition zu beenden. Seinen Ausführungen zufolge gelang es ihm jedoch nicht, sie vollständig abzuschaffen. Außerhalb des katholischen Rituals wurden Körperbemalung und Federschmuck weiter benutzt. Dass der Jesuit mit der Tradition des Federschmucks nicht brechen konnte, wird in den Berichten des französischen Reisenden Alcide D'ORBIGNY (1844/2002: Bd. III, 1282, 1321) deutlich, der die Nutzung von Federverzierungen für besondere Anlässe am Beginn des 19. Jahrhunderts belegte. Von einem ähnlichen Bestreben, den Federkopfschmuck aus der Kirche und von kirchlichen Feiern zu verbannen, berichtete TECHO (1673/1897: Bd. I, 272) aus der Region der Diaguitas (Osthänge der Anden, N-Argentinien/-Chile). Dort stieß dieser Versuch auf starke Gegenwehr der Indigenen, die das Fehlen des Federschmucks wohl entweder als eigene Entwürdigung oder als Entweihung des Zeremoniells bewerteten.

Von modernen amazonischen und auch von paraguayischen Gruppen sind vielfältige Exemplare von Federkronen/-rädern dokumentiert, die bei Ritualen angelegt werden. Ihre Benutzung beschränkt sich nicht immer allein auf Männer, doch hauptsächlich sind es Männer und insbesondere Schamanen, die einen Federkopfschmuck tragen. Der Schmuck wird von den Trägern selbst hergestellt. Federkopfschmuck der verschiedenen (ethnischen, sozialen, familiären) Gruppen weist eigene Ausprägungen auf, die durch besondere Techniken, Farben und Formen und insbesondere durch die Benutzung bestimmter Vögel charakterisiert sind. Federkronen haben eine weite Verbreitung von den Osthängen der Anden bis hin zum Atlantik, vom Norden Amazoniens bis zu den südlich angrenzenden Savannen und den Gebieten der Guaraní (O-Argentinien/SO-Paraguay/SO-Brasilien).<sup>172</sup> Im Unterschied dazu sind Federräder bzw. aufgefächerter Kopfschmuck weniger verbreitet. Sie stammen vornehmlich aus dem Savannengebiet des südlichen Amazonasbeckens (Bororo; Brasilien) und aus Südostama-

---

SÁNCHEZ LABRADOR, 1767/1968: 473; SÁNCHEZ LABRADOR, 1769 - 1776: fol. 122r; EDER, um 1772/1985: 84, 196, 286; VEIGL, 1786/2006: 108.

172 Tiriyo (NO-Amazonien); Ticuna, Correguaje, Uítoto (NW-Amazonien); Canelo, Sápara (Montaña); Parintintin (Z-Amazonien); Kamayurá, Tapirapé (SO-Amazonien); Krahó (Savannengebiete S-/Z-Brasilien).

MA: 13810, 13813, 13817, 13825, 13828 - 13830, 13833, 13834, 13847, 13853, 13866, 13868; MNA: CE597, CE12257.

BOGLÁR, 1987: o. S.; PERASSO, 1988: 28; KENSINGER, 1991: 48; ESCOBAR, 1993: 132f.; KÄSTNER, 2009: 33 [N° 5], 48 [N°34], 134 [N° 151].

zonien (Karajá, Tapirapé; Brasilien).<sup>173</sup> Die geografische Verbreitung von Federrädern lässt sich somit eventuell in einem Bogen von der Mojos-Ebene bis zum Fluss Xingú nachverfolgen.

Durch ikonografische und ethnografische Untersuchungen ist die Vielfalt der Bedeutungsebenen des Federkopfschmucks bekannt. Der Kopf wird oft als Zentrum der spirituellen Energien des Menschen interpretiert. Mit diesen Energien, die durch den Kopfschmuck materialisiert werden, treten die Menschen mit ihrer Umwelt und mit Geistern in Kontakt. Seine jeweilige Form kann auf mythologische Vorstellungen zurückgehen und zum Beispiel die Verbindung des Trägers zu einem bestimmten Vogel oder auch zu mythischen Wesen, Kulturheroen, Urahnern oder Gottheiten ausdrücken. Federkopfschmuck kann ebenso ein Abbild des Mikrokosmos darstellen oder die Strahlen der Sonne oder des Mondes symbolisieren. Der Kopfputz ist somit vor allem Symbol der spirituellen Kraft des Trägers bzw. seines *alter ego*, seiner Fähigkeiten sowie seiner Zugehörigkeit und seiner Position in der Welt.<sup>174</sup>

Der Brustschmuck ist ein weiteres Requisit der geschmückten anthropomorphen Darstellungen des Mosaiks 10 (Abb. 24, S. 287), der eventuell gleichfalls als Federbrustschmuck zu interpretieren ist. Zum Brustschmuck sind deutlich weniger Informationen überliefert, doch ist seine Benutzung für die vorspanische, Kolonial- sowie moderne Zeit westlich der Anden (Chimú; N-Küste, Peru; Späte Zwischenperiode, 1450 - 1532), in O-Bolivien (Mojos, Pauserna) sowie in NO-Amazonien, Brasilien (Wayana-Apalei) beispielsweise dokumentiert. Er kann sehr verschieden sein (runde Metallscheiben, Muscheln, Federschmuck) und ist oft als Insigne religiöser, politischer und militärischer Würdenträger und vielleicht auch als gruppenspezifischer Schmuck zu bewerten.<sup>175</sup>

Es ist möglich, dass es sich bei dem abgebildeten Brustschmuck um Federschmuck handelt und wahrscheinlich um eine Mischform aus einer Metallplatte und Federn, doch standen solche Exemplare für die Untersuchung nicht zur Verfügung. Es ist daher nicht klar, ob es eine Wiedergabe eines tatsächlichen Schmucks ist.

Außer dem Schmuck und möglicherweise Körperbemalung oder Bändern an den Beinen haben die Personen keine weiteren Attribute, weder Waffen, noch Tanzelemente, Instrumente

173 MA: 01362; MNA: CE12260, CE12261, CE12270.

KÄSTNER, 2009: 146 [N° 192], 147 [N° 194], 177 [N° 226].

174 RABINEAU, 1979: 41f.; BOGLÁR, 1984/1985: 86; BOGLÁR, 1987: o. S.; FURST, 1991: 94; ESCOBAR, 1993: 130, 133, 159; GOLTE, 1994: 36; MONA BISMARCK FOUNDATION, 2001: 52; RIVERO PARADA, 2005: 38.

175 SALINA LOYOLA, 1571/1965: 207; ANDIÓN, 1595/1965: 94; VALERA, Ende 16. Jh./1956: 20; GUAMAN POMA DE AYALA, 1615: 115 [115], 147 [147], 151 [151], 155 [157], 157 [159], 161 [163]; ALLER, 1668/2005: 38; MARBÁN, 1700/2005: 56; ORELLANA, 1704: Kap. II, o. S.; ALTAMIRANO, 1715/1891: 44; NORDENSKIÖLD, 1924: 206 [Abb. 54]; MÉTRAUX, 1948 b: 473; ROWE, 1984: 169 [Abb. 178], 171 [Abb. 182, Tafel 27], 173 [Abb. 185]; MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985: 154 [N° 246]; MONA BISMARCK FOUNDATION, 2001: 45; KING, 2012 a: 168 [N° 38], 169 [N° 39b].

oder Werkzeuge, welche die abgebildete Szene näher erläutern könnten. Die reich geschmückten Männerdarstellungen verweisen jedoch eindeutig auf eine hervorgehobene Position dieser Figuren und ferner darauf, dass es sich bei dem Bild auf dem Mosaik 10 um eine besondere Situation handeln muss und nicht um eine alltägliche Szene.

Neben diesen anthropomorphen Figuren ist auf dem Mosaik eine Vielzahl an zoomorphen Motiven dargestellt. Darunter sind Löwen, die nur auf diesem Mosaik zu sehen sind (Abb. 25, S. 289). Sie sind ein sehr interessantes Motiv, denn in Amerika gibt es keine Löwen.

In Eurasien ist die Bedeutung des Löwen als Herrscher der Tiere seit dem Altertum überliefert, von der sich das Symbol für herrschaftliche Macht und Stärke ableitet. Als Machtsymbol ist er neben dem Adler das wichtigste heraldische Tier. In der eurasischen Tradition stehen die beiden in einer gewissen Konkurrenz zueinander. Beide sind Herrscher, doch teilt sich ihr Wirkungskreis auf. Die Autorität des Löwen beschränkt sich auf die Lebewesen der Erde, die des Adlers auf jene der Luft. Diese Rivalität lässt sich auch in der europäischen Heraldik ablesen: Der Adler steht für die königliche Macht, der Löwe für landesherrschaftliche Gewalt (NEUBECKER, 1977: 110; COOPER, 1986: 114; RIESE, 2007: 270).

In der christlichen Ikonografie ist die Bedeutung des Löwen allerdings vielfältig und ambivalent. Er kann sowohl für das Gute als auch für das Böse stehen, als Symbol Christi, seiner Kraft und Macht, oder Mariä, aber auch des Teufels. Im Mittelalter repräsentierte er sowohl Tugenden als auch Laster. In der Position des Wächters dient er als Abwehr von Dämonen (COOPER, 1986: 115; RIESE, 2007: 270). In der europäischen Kunst wurden bis zum 17. Jahrhundert vor allem männliche Löwen, also immer mit Quaste und Mähne, abgebildet. Sigrid DITTRICH und Lothar DITTRICH (2004: 291) verwiesen darauf, dass diese Darstellungen selten naturgetreu sind, da es kaum natürliche Vorbilder gab, sondern vielmehr Abbildungen aus Bestiarien, heraldische Darstellungen, Reliefs sowie Plastiken als Vorlage benutzt worden sind.

Obzwar von den frühen bis zu den späten Beschreibungen der Natur Amerikas sehr häufig erwähnt (16. Jh. - 18. Jh.),<sup>176</sup> kommen Löwen in Amerika nicht vor. In den schriftlichen Zeugnissen ist vielmehr der Puma (*Puma concolor*) gemeint.

---

176 PIZARRO, 1571/1986: 245; CABELLO VALBOA, 1586/2011: 289, 320, 421; GARCILASO DE LA VEGA, 1609/2002: fol. 9v, 17v, 105v, 108v, 130r, 147v, 216r; GUAMAN POMA, DE AYALA, 1615: fol. 65 [65], 77 [77], 146 [146], 303 [305], 445 [447], 882 [896]; RUIZ DE MONTROYA, 1639/1996: 53; COBO, um 1653/1956: Bd. I, 373; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 72, 202; RÜEDL, 1681/1728: 51; RICHTER, 1685/1728: 57; BREYER, 1699/1728: 70; BURGUÉS, um 1705: fol. 2r; STEIGMÜLLER, 1725/1728: 73; ZEPHYRIS 1725/1728 a: 81; ZEPHYRIS, 1725/1728 d: 84; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 141; STEIGMÜLLER, 1727/1728: 111; ZEPHYRIS, 1727/1728 b: 103; DAVIE, 1796 - 1798/1805: 80.

Aus der Andenregion gibt es aus vorspanischer Zeit seit dem Frühen Horizont (200 v. u. Z. - 600 u. Z.) ikonografische Belege von Pumas und Jaguaren (*otorongo*) sowie von Mischwesen mit felines Attributen, die als Gottheiten, mythische Wesen oder auch Heroen angesprochen werden. Den so verzierten Objekten wird eine rituelle Funktion zugesprochen.<sup>177</sup> Ihre besondere symbolische Bedeutung spiegelt sich zudem beispielsweise in den Namen von Inka-Angehörigen und in hohen militärischen Titeln wider.<sup>178</sup>

In schriftlichen Quellen sowie im modernen Material lassen sich Hinweise auf die Sonderstellung des Jaguars bzw. Pumas gleichsam finden. Als gefährlichste Tiere wurde und wird ihnen im Tierreich eine hervorgehobene Stellung zugesprochen, aus der ihre zentrale Bedeutung in Mythen und Ritualen abgeleitet wurde und wird. Objekte und auch Textilien, Schmuck, Körperbemalung und Kleidungsstücke, die zu bestimmten Riten benutzt bzw. angelegt oder als Insignien genutzt wurden/werden, verweisen auf eine weit verbreitete und langlebige Tradition sowohl westlich als auch östlich der Anden, in Amazonien und Paraguay und sogar auf ihr Fortleben in Zeiten der Kolonialisierung und Missionierung und darüber hinaus.<sup>179</sup>

In der Kolonialzeit sind neben Puma-/Jaguardarstellungen nun auch Löwen als Motive auf vielfältigen Materialien zu finden. Die Repräsentationen orientieren sich vornehmlich an der heraldischen Tradition Europas: aufgebäumte Ganzkörperdarstellungen im Profil.<sup>180</sup>

Die Löwendarstellung auf Mosaik 10 kommt demnach eindeutig aus dem europäischen Motivinventar. In den Ausführungen sind allerdings zwei Aspekte auffallend: erstens das anthropomorphe, lächelnde Gesicht und zweitens seine schreitend hersehende Position, die

---

177 MA: 01113, 01256, 01336, 01431, 05416, 07050, 07357, 07421, 07579, 07626, 07770, 07794, 08315bis, 08338, 08400, 08421, 08423, 08495, 08504, 08865, 10157, 10530, 10728, 11077.

178 MA: 01005, 01027, 01030, 01036, 01047, 01389, 01398, 01404, 01433, 01437, 01441, 08163, 14507 - 14509, 14659.

GUAMAN POMA DE AYALA, 1615: fol. 65 [65], 269 [271]; PALLAS, 1620/2007: 43; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 246.

179 MA: 1986/04/149.

ONDEGARDO, 1571/1916: Bd. I, 38; CABELLO VALBOA, 1586/2011: 320; ACOSTA, 1590/2002: 336; ALBORNOZ, Ende 16. Jh./1967: 22; GARCILASO DE LA VEGA, 1609/2002: 9v, 17v, 93v, 105v, 108r, 147v; GUAMAN POMA DE AYALA, 1615: 65 [65]; PALLAS, 1620/2007: 43; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 202; FIGUEROA, 1661/1904: 257, 263; MARBÁN [et al.], 1676/1898: 149; MARBÁN, 1700/2005: 56; ORELLANA, 1704: Kap. II, o. S.; *Breve noticia*, 1713: fol. 7r; ALTAMIRANO, 1715/1891: 26, 113, 117; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 141; *Descripción*, 1754: fol. 12r f., 15v f.; BEINGOLEA, um 1763/2005: 168; KNOGLER, 2. Hälfte 18. Jh./1970: 319; VEIGL, 1768/2006: 108, 140, 225; EDER, um 1772/1985: 110, 115, 295; UNANUNE/SOBREVIOLA, 1791/1963: 105; PAREDES, 1896/1898: 34; MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985: 107; ESCOBAR, 1993: 133; MARTÍNEZ DE ALEGRÍA BILBAO, 2002: 56; PHIPPS [et al.], 2004: 156 [N° 19]; RIVERO PARADA, 2005: 43; KÄSTNER, 2009: 36 [N° 15], 101, 109 [N° 119a], 125, 156, 179 [N° 232b].

180 Vgl. BNG: Mappe 557, Nr. P1-1, MA: 07504, 07508, 07511, 07519, 07537, 07541, 07569 (auch *Museo de Arte Sacro*, Santa Cruz de la Sierra (Bolivien)).

Vgl. MARCO DORTA, 1966: 199; ADELSON/TRACHT, 1983: 134; FANE, 1996: 184f. [N° 52], 196/198 [N° 63]; FLORES OCHOA, 1998: 68, 207.

Darstellung des Körpers im Profil und des Kopfes *en face*. Es ist nicht eindeutig zu bestimmen, worauf die anthropomorphe Gestaltung in kolonialzeitlichen Darstellungen und speziell bei diesem Mosaik basiert, ob sie auf eine symbolische Verschmelzung oder aber auf europäische Gestaltungstraditionen zurückzuführen ist, denn auch in Europa waren Löwen *in natura* eher unbekannt. Dies spiegelt sich in ihrer naturfernen Darstellung in der europäischen Kunst wider (vgl. CAMPBELL, 2002: 448ff. [N° 53]; CAMPBELL, 2007: 88 [N° 9], 211 [Abb. 108], 216 [Abb. 110]). Die zweite Besonderheit ist die Haltung der Löwen, die in der europäischen Heraldik großenteils im Profil und mit erhobenen Vorderpfoten aufgebäumt gestaltet sind und in dieser Position auch häufig auf kolonialzeitlichen Arbeiten erscheinen. Im Unterschied dazu sind auf dem untersuchten Mosaik die Löwen stehend, ihre Körper im Profil, die Köpfe aber frontal dargestellt. Sie blicken den Betrachter an. Auf vorspanischen Textilien und Federarbeiten, die von der peruanischen Küstenregion stammen, sind parallele Abbildungen von Feliden zu finden: stehend im Profil mit dem Kopf *en face*. In dieser Position zeichnen sie sich, wie auch beim Mosaik 10, gegenüber anderen zoomorphen Darstellungen aus, die meist gänzlich im Profil erscheinen.<sup>181</sup> Löwendarstellungen auf Silberarbeiten des 18. Jahrhunderts im *Museo de Arte Sacro* in Santa Cruz de la Sierra (Bolivien) weisen gleichfalls diese Haltung auf. Ein Einfluss indigener Darstellungstraditionen wäre möglich.

Speziell im Motiv des Löwen und in dessen Darstellungsweisen wird das Zusammenspiel europäischer und indigener ideeller und materieller Traditionen deutlich, die in der Kolonialzeit somit nebeneinander und miteinander existierten bzw. sich miteinander verbanden.

Neben den Löwen befinden sich auf der Darstellung sechs weitere Vierbeiner, zwei große, zwei etwas kleinere und zwei sehr kleine. Diese werden aufgrund ihrer Erscheinung als Hunde identifiziert (Abb. 26, S. 289). Die Bewertung der Hunde fällt schwieriger aus, denn sie sind sowohl in der Alten als auch in der Neuen Welt heimisch und haben auf beiden Kontinenten ambivalente Konnotationen.

In der europäisch-christlichen Kunst versinnbildlichen sie als Hüter und Begleiter Treue, Glaube, Wachsamkeit und Folgsamkeit. Unter Berücksichtigung dieser Eigenschaften interpretierten die Kirchenväter sie auch als Symbol des Predigers. Speziell schwarz-weiß gefleckte Hunde waren auch Symbol des Dominikanerordens. Hunde werden jedoch auch negativ bewertet. Insbesondere schwarze Hunde erhielten in der christlichen Symbolik eine negative Bedeutung, sie repräsentieren die Macht des Teufels bzw. der Dämonen. Ange-

---

181 Vgl. UBBELOHDE-DOERING, 1954: 51; ANTON, 1962: 161 [N° 283]; ANTON, 1972: N° 283; REID, 2005: 106ff. [N° 34 - 36]; ROSENZWEIG, 2006; Bd, I: 344 [N° 290].

bunden verlören die Dämonen jedoch ihre Macht, und der Mensch bliebe vor etwaigen Versündigungen bewahrt.<sup>182</sup>

In der Region westlich der Anden sind Hunde für die Zeit vor der Ankunft der Europäer belegt (COBO, um 1653/1956: Bd. I, 388; VALERA, Ende 16. Jh./1956: 9). Östlich der Anden sind sie für diese Zeit zwar nicht dokumentiert, doch lassen schriftliche Berichte ihre Existenz für einige Gebiete vermuten (MACIONI, 1735/2011: 219; PAUCKE, um 1775/1959/1966: Bd. I, 242; PAUCKE, um 1775/1959/1966: Bd. II, 533). In Regionen sowohl östlich als auch westlich der Anden hatten Hunde schriftlichen und bildlichen Quellen zufolge sogar mythische und rituelle Bedeutungen. Es ist zu erfahren, dass sie Begleiter von Gottheiten oder Heroen waren oder dass ihr Bellen oder Träume mit Hunden häufig als schlechtes Omen galten. Mythische Bedeutungen der Hunde waren den europäischen Missionaren bekannt. Diese Vorstellungen gehörten daher auch zum Verbotskatalog, mit dem Verstöße gegen den rechten Glauben verfolgt wurden.<sup>183</sup>

Für Indigene hatten Hunde besonders in der Zeit des Erstkontakts ein äußerst negatives Bild, denn sie dienten den Europäern bei Eroberungen und Befriedungen. Trotz der traumatisierenden Wirkung wurden europäische Hunde von den Indigenen gegenüber amerikanischen aber bald bevorzugt und übermäßig geschätzt und dienten als Jagdtiere bzw. -begleiter und Tauschobjekte.<sup>184</sup> Kolonialzeitliche Arbeiten zeigen Hunde vor allem mit einem Halsband versehen als Jagd- und Wachhunde.<sup>185</sup>

Unter dem Einfluss der Missionierung wurden Hunde ferner als Teil von Ausschmückungen katholischer Zeremonien (Bsp.: Fronleichnam) genutzt (DAVIE, 1796 - 1798/1805: 80) und treten auch noch heute bei Tänzen als Figuren auf (RIVERO PARADA, 2005: 51). Ihre symbolische und rituelle Bedeutung ist somit an einzelnen Orten im Rahmen des christlichen Zeremoniells erhalten geblieben.

---

182 HEINZ-MOHR, 1981: 140; COOPER, 1986: 82; PHIPPS, 2004 a: 291; SACHS [et al.], 2004: 191; RIESE, 2007: 184.

183 ONDEGARDO, 1571/1916: Bd. I, 38, 197; ÁVILA, 1598/1999: 117; VALERA, Ende 16. Jh./1956: 9; GARCILASO DE LA VEGA, 1609/2002: fol. 9v; FERNÁNDEZ, 1726/1895: 59; PÉREZ BOCANEGRA, 1631: fol. 127r, 136r; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 202, 233; PEÑA MONTENEGRO, um 1668/1771: 187; MAGNÍN, 1740/1989: 58; ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, 1. Hälfte d. 18. Jh./1965: Bd. I, 98; SÁNCHEZ LABRADOR, 1769 - 1776: fol. 123r; SÁNCHEZ LABRADOR, 1769 - 1776/1910/1917: Bd. II, 50.

184 BORJA, 1541/1965: 248; GARCILASO DE LA VEGA, 1609/2002: fol. 246v; SAABEDRA, 1620/1965: 246; CARDIM, 1625/1997: 159; COBO, um 1653/1956: Bd. I, 331, 388f.; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 261; MARBÁN [et al.], 1676/1898: 151; STEIGMÜLLER, 1727/1728: 111; *Descripción*, 1754: fol. 11v; KNOGLER, 2. Hälfte 18. Jh./1970: 312; PAUCKE, um 1775/1959/1966: Bd. I, 263, PAUCKE, um 1775/1959/1966: Bd. II, 533; ECKART, 1781/1785: 541; EDER, 1791/1888: 106; D'ORBIGNY, 1844/2002: Bd. III, 1280.

185 Vgl. *Museo de Arte Sacro*, Santa Cruz de la Sierra.  
Vgl. MUTHMANN, 1977: 86 [Tafel VI]; FLORES OCHOA, 1998: 57; PHIPPS [et al.], 2004: 180f. [N° 34], 192ff. [N° 40], 232ff. [N° 67], 243ff. [N° 72], 250ff. [N° 75], 252ff. [N° 76], 282ff. [N° 93], 284ff. [N° 94], 335 [N° 130].

Die Bedeutung der auf dem Mosaik 10 dargestellten Hunde ist *per se* schwierig zu bestimmen. Die Hunde treten jedoch stets in Verbindung mit anderen Motiven auf. Die Analyse der Motivgruppen als Gesamtheit kann die Interpretation der Hunde erleichtern.

Neben diesen Vierbeinern ist eine Vielzahl an Vögeln zu sehen. Die Restauratorin AMEZAGA RAMOS (2006: 391) erkannte in den Vogeldarstellungen unter anderem indigene Motive (Kondor) mit magischen Bedeutungen (Vogel mit Schlangenköpfen), doch sind weder typische Charakteristika (federloser Kopf und Hals, Kamm, Halskrause, Schnabelwarzen, schwarz-weißes Gefieder) des Andenkondors (*Vultur gryphus*, auf Spanisch: cóndor andino) bzw. des Königsgeiers (*Sarcoramphus papa*, auf Spanisch: cóndor real) noch Schlangenköpfe bei den Vogeldarstellungen zu sehen. Die gestalteten Vögel scheinen, vor allem Raubvögel zu sein. Einige weisen aber auch Merkmale von Gänsevögeln und Steißhühnern bzw. Taubenvögeln auf. Ihren Formen nach lassen sie sich nicht eindeutig einem bestimmten Kontinent zuweisen. Amerikanische tropische Singvögel, Schmuckvögel oder Papageien, wie sie beispielsweise auf dem Mosaik 1 auftreten, sind nicht dargestellt.

Die folgende Analyse konzentriert sich auf Raubvögel, denn die Mehrzahl der Vogeldarstellungen weisen deren Merkmale auf (kräftige Schnäbel und Krallen) (Abb. 25, S. 289). Raubvögel zeichnen sich durch die starke Konstitution ihres Körpers, einen robusten, gekrümmten und scharfen Schnabel, Krallen und insbesondere durch eine hohe Entwicklung der Seh- und Hörorgane aus (YACOVLEFF, 1932: 36). Bei ihrer Deutung allgemein und speziell zur Interpretation ihres Bezugs zu den anderen, vor allem zu anthropomorphen Motiven, muss sowohl auf die amerikanische als auch auf die europäische Tradition hingewiesen werden. Auf beiden Kontinenten werden Vögel wie Adler, Falke und Sperber mit hervorragenden Fähigkeiten und sozialem Prestige verbunden.

Im eurasischen Gebiet gilt der Adler aufgrund seiner Stärke als König der Vögel und Herrscher der Lüfte. Bereits seit der Antike ist er Symbol für Macht, Mut und Stärke, Bedeutungen, die auch für den Falken gelten. Im christlichen Zusammenhang wird der Adler mit Schnelligkeit, Kraft/Jugend und Erneuerung/Auferstehung verbunden und ist somit nicht nur Attribut des Evangelisten Johannes, sondern auch Symbol der Neophyten und Katechumenen. Der Falke versinnbildlicht seit dem Mittelalter die höfische Lebensart. In der christlichen Symbolik erhielt er eine negative Bedeutung und wird in Verbindung mit dem Teufel gesehen (HEINZ-MOHR, 1981: 25f.; COOPER, 1986: 8f.; RIESE, 2007: 11, 112).

In Amerika lässt sich die Verehrung dieser Vögel vom Norden bis zum Süden des Kontinents beobachten. In Peru ist sie in vielfältigen Manifestationen als bildliche Darstellung von Vögeln und Mischwesen sowie als Porträt mit ornithomorphen Insignien seit dem Frühen

Horizont (200 v. u. Z. - 600 u. Z.) erhalten.<sup>186</sup> YACOVLEFF (1932: 52) verwies darauf, dass bei den Darstellungen stets ganz konkrete Vögel repräsentiert werden. Bei den Inka spiegeln sich die herausgehobenen mythischen Bedeutungen solcher Vögel in den Namen von Inka-Angehörigen und von bedeutenden Orten, in Titeln der fähigsten Krieger, in Waffenbezeichnungen, in Idolen und symbolischen Gegenständen, welche die Form von Falken und Adler hatten, wider. In der rituellen Benutzung galten Falkenfedern bzw. -teile als Insignien, Darbringungen oder Loyalitätssymbole sowie als Verkörperung positiver (insbesondere militärischer) Eigenschaften (Mut, Schnelligkeit, Treue).<sup>187</sup> Östlich der Anden und insbesondere in den tropischen Gebieten<sup>188</sup> ist eine mythische Bedeutung vor allem des Harpyienadlers (*Harpia harpyia*), des größten Greifvogels Südamerikas, zu beobachten, der oft mit übernatürlichen Kräften assoziiert wird. Bei einigen Gruppen ist daher auch eine enge Verbindung zwischen diesem Vogel und Schamanen bzw. Oberhäuptern zu beobachten. Eine Stammeshälfte der Parintintin (Z-Amazonien, Brasilien) nennt sich nach diesem Vogel. Seine besondere Stellung ist auch in mündlichen Traditionen und an rituellen Objekten, zum Beispiel am Federschmuck und an Federobjekten, belegt.<sup>189</sup>

In kolonialzeitlichen Arbeiten sind Vögel in mannigfacher Gestalt dargestellt, doch solche, die sich eindeutig den Raubvögeln zuordnen lassen, treten im Vergleichsmaterial kaum auf (vgl. PHIPPS [et al.], 2004: 322 [N° 120]). Vögel als Motive sind zum großen Teil sehr stilisiert und scheinen nicht einen bestimmten Vogel oder eine bestimmte Vogelart darzustellen.<sup>190</sup> Für das Mosaik 10 ist daher sehr bemerkenswert, dass zum einen so verschiedene Vögel und zum anderen bestimmte Vogelordnungen mit ihren spezifischen Charakteristika abgebildet worden sind, wenngleich durch den starken Verlust der Federn, eine genaue Bestimmung nicht möglich ist.

---

186 MA: 01124, 08230.

YACOVLEFF, 1932: 44 [Abb. 1], 47 [Abb. 2], 51 [Abb. 4], 53 [Abb. 5], 65 [Abb. 10], 67 [Abb. 11], 70 [Abb. 12], 79 [Abb. 17]; GOLTE, 1993: 128f.; BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ, 2004: 8, 17, 26, 28, 29; GREWENIG, 2004: 50f., 52, 70, 84f., 126, 148f.

187 *Relación*, 1560 - 1561/1992: 14; MOLINA, 1575/2008: 7, 63, 98, 111; ALBORNOZ, Ende 16. Jh./1967: 18; GARCILASO DE LA VEGA, 1609/2002: fol. 9v, 154v f.; GUAMAN POMA DE AYALA, 1615: fol. 65 [65], 97 [97], 101 [101], 146 [146], 184 [186], 303 [305], 309 [311], 337 [339]; ARRIAGA, 1621/1999: 99; PÉREZ BOCANEGRA, 1631: fol. 134r; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 71, 151, 170ff., 179, 182ff., 210, 247.

188 In der nördlichen Montaña (N-Peru/O-Ecuador), Chiquitanía (O-Bolivien), in Nordostamazonien (Brasilien/Venezuela/Guiana/Surinam/Französisch-Guayana) und Südostamazonien (Brasilien), in den Savannen Süd- und Zentralbrasiliens sowie südlich des Amazonasbeckens und in der Yungas (W-Bolivien).

189 FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 281; HERRAN, 1726/1755: 27; D'ORBIGNY, 1838/1959: 209; MAW, 1829: 206; LÉVI-STRAUSS, 1978: 229, 340; BOGLÁR, 1984/1985: 85; MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE/MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985: 68, 80; BOGLÁR, 1987: o. S. [Abb. 4, 5, 29]; GLEIZER RIBERO, 1988: 132; CANDLER, 1991: 5; FURST, 1991: 106ff.; NETTO CALIL ZARUR, 1991: 37; HOWARD, 1991: 56; BRAVO, 1999: 12, 19, 22; KÄSTNER, 2005: 119; O'NEILL, 2005: 350; KÄSTNER, 2009: 71, 100.

190 Vogeldarstellungen, die spezifische anatomische Charakteristika aufgreifen, sind selten und können in den meisten Fällen als Papagei/Ara oder Wasservogel interpretiert werden. Zu Aradarstellungen vgl. Kapitel 3. 3. 1 (S. 129ff.).

Die vielgestaltige Motivik und die Bezüge zwischen einzelnen Motiven verleihen Mosaik 10 eine bemerkenswerte Komplexität, die sich einer eindimensionalen Interpretation entzieht. Vielmehr sind verschiedene Deutungen möglich, vier Ansätze werden im Folgenden vorgestellt.

Die reichhaltige Motivik zeigt erstens Menschendarstellungen und ihre Umwelt. Eine zweite Interpretationslinie lenkt die Aufmerksamkeit auf die Darstellung sozialer Gegebenheiten. Eng verflochten damit entfaltet das Mosaik drittens einen politischen Inhalt. Viertens erlaubt das Federbild Einblicke in religiöse Vorstellungen. Diese thematischen Felder sind nicht nur miteinander verbunden, sie sind darüber hinaus zugleich aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten: einerseits unter der Berücksichtigung europäisch-christlicher Vorstellungen aus der Sicht europäischer Entdecker, Eroberer, Siedler und/oder Missionare. Für die Deutung des Mosaiks sind andererseits auch die Vorstellungen, Kenntnisse und Erfahrungen der Indigenen zu beachten.

Die zoomorphen, ornithomorphen und vegetabilen Motive auf dem Federbild können als Teilhabe des Menschen an der reichen Natur, aber auch als Auseinandersetzung und Kommunikation mit der Umwelt verstanden werden. Die Vielfalt der Vögel ist augenfällig und kann diese Deutung unterstreichen, denn es sind Arten dargestellt, die sich wahrscheinlich sowohl an Land als auch im Wasser und in der Luft bewegen. Dieses Spektrum umfasst die gesamte natürliche Umgebung des Menschen. Die Ranke deutet mit ihren Blüten, Blättern und Früchten gleichfalls auf den natürlichen Reichtum und dient mit ihrer Endlichkeit als Definition des Raumes, der Umwelt.

Der zweiten Interpretation folgend kann das Mosaik als Abbild einer sozialen Struktur gesehen werden. Eine soziale Differenzierung bzw. Hierarchisierung verdeutlichen die Menschendarstellungen in dreierlei Hinsicht: die Positionierung gegenüber dem Zentrum, der Reichtum des Schmucks sowie die Anzahl der Vögel. Hinzu kommen die Tierdarstellungen, die im Kontrast zwischen Löwen und Hunden und ihren symbolischen Bedeutungen auf gesellschaftliche Differenzierungen und Konfliktlagen hindeuten können. Dies wird auch durch ihre Positionen zum Objektzentrum, aber vor allem durch ihre Beziehungen zu anderen Motiven, insbesondere zu den Männerdarstellungen, durch ihre unterschiedlichen Größen sowie durch die verschiedenen Vogelarten, mit denen sie zu sehen sind, unterstrichen. Dieses Gesellschaftsbild lässt sich durch eine ethnische Komponente ergänzen, deren Interpretation auf der kulturellen Zugehörigkeit der abgebildeten Tiere beruht. Der Löwe, ungebunden und ortsfremd, könnte demnach auch die Europäer und die Hunde, als einheimische Hunde identifiziert, die Indigenen versinnbildlichen. Diese Lesart ließe sich jedoch auch umdrehen. Die

Löwen als einheimische Feliden ständen somit für die Indigenen, und die Hunde als eingeführte Tiere könnten als Europäer interpretiert werden.

Diese soziale Differenzierung lässt sich unter politischen Gesichtspunkten drittens zu einem dreigliedrigen hierarchischen Gefüge weiterentwickeln. Die zentrale mythische Figur, der doppelköpfige Vogel, aus der europäischen Tradition heraus als Adler interpretiert, repräsentiert die höchste Macht. Die Umrandung und das Podest unterstreichen seine Prädominanz und Stabilität. Mit seinen beiden Köpfen überblickt und kontrolliert er die Defilees zu beiden Seiten. Sowohl die Menschen- als auch die Tierdarstellungen geben in ihrer Aneinanderreihung in paralleler Weise hierarchische Strukturen wieder. Die erste Motivgruppe symbolisiert demnach eine hervorgehobene Position und Dominanz und die zweite Unterordnung und Gefolgschaft. Die Tierdarstellungen lassen sich als Begleiter der anthropomorphen Figuren sowie als ihre symbolischen Vertreter interpretieren. Hinsichtlich ethnischer Konnotationen ließe sich Mosaik 10 zum einen als Abbild eines kolonialen Machtgefüges interpretieren. Der Löwe, dem doppelköpfigen Adler am nächsten und ungebunden, kann die Vorrangstellung der Europäer symbolisieren, die Hunde, zum Teil angebunden, zum Teil von geringer Größe und von Löwen dominiert, versinnbildlichen die Zugehörigkeit der Indigenen zu einer niederen sozialen und untergeordneten Stellung. Zum anderen könnte das Mosaik mit der umgedrehten Deutung der Tierdarstellungen aber auch als Ausdruck der Selbstbestätigung und der Selbstbehauptung der autochthonen Bevölkerung gegenüber den Europäern gedeutet werden. In diesem Zusammenhang ist der Schmuck von besonderer Wichtigkeit, denn dieser diene und dient den Indigenen nicht nur als Zier, sondern vor allem als Kommunikationsmittel. Bei dem abgebildeten Schmuck kann es sich um Federschmuck handeln. Der Träger weist mit dem Schmuck auf seine Fähigkeiten und auch Erfahrungen hin, durch die er im Kreise seiner Gemeinschaft Respekt und seine Position in der Gruppe erworben hat.

Die vierte Lesart mit religiösem Fokus führt gleichfalls zu sehr unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten. Aus der christlichen Perspektive heraus bekommt die Darstellung einen eschatologischen Inhalt, der vor allem durch die Tierdarstellungen sowie durch Farben und deren Symbolik deutlich wird. Diese Jenseitsverkündigung ist insbesondere im Zusammenhang mit der Sammlung der Völker und speziell mit der Missionierung unter amerikanischen Indigenen besonders interessant.

Der doppelköpfige Vogel ist mit zwei Symbolen versehen, die auf Charakteristika Jesu hinweisen: einem roten Herz (seit dem Mittelalter Sinnbild für die göttliche Liebe und in der Renaissance und im Barock für die *Caritas*) und einer Krone (Symbol für Herrschaft, Vollkommenheit, auch mit einem Nimbus gleichgesetzt) (HEINZ-MOHR, 1981: 129, 169f.; RIESE,

2007: 168, 250). Die rote Umrandung der Darstellung kann als Mandorla interpretiert werden, die in ihrer Symbolik auf die Anwesenheit Gottes (HEINZ-MOHR, 1981: 198) und in ihrer roten Farbe auf das Opferblut Christi verweist (HEINZ-MOHR, 1981: 100). In diesem Zusammenhang kann der Doppelvogel als Symbol der weltlichen Macht in Verbindung mit den Christus-Symbolen zum einen auf die Missionierung der Indigenen deuten, denn bei der Missionierung handelte es sich um ein Gemeinschaftsunternehmen weltlicher und religiöser Institutionen. Als Schutz- aber auch als Trutzsymbol interpretiert, kann der Doppelvogel mit seinen Attributen zum anderen auch andeuten, dass Sicherheit, Schutz und Beistand nur durch die Annahme des christlichen Glaubens und somit nur im Rahmen der Mission erreicht wird. Der größte Teil der Darstellung zeigt Vierbeiner und Vögel. Derartige Versammlungen gelten als Sinnbild für die göttliche Schöpfung (HEINZ-MOHR, 1981: 298). Löwe und Hund haben wie gezeigt in der christlichen Symbolik ambivalente Bedeutungen. In dem vorliegenden Federbild kann die Darstellung der Löwen als Sinnbild für die Kraft und Macht Jesu gedeutet werden. Mit adlerartigen Vögeln auf ihren Rücken wird zum einen die Rolle Jesu als auferstandener Sohn Gottes und zum anderen auch die enge Verbindung zwischen Jesu und den Neophyten unterstrichen. Die großen Hunde sind angebunden dargestellt und werden von zwei Menschen geführt, sodass ihre Macht als Werkzeuge des Teufels gebannt ist. Die kleineren Hunde im mittleren Teil unterhalb der Löwen unterliegen als dämonische Kräfte der Kraft Jesu. Die Löwen und die großen Hunde können auch pädagogisch antithetisch verstanden werden. Wer sich mit Jesu (Löwe) verbindet, der würde die Freiheit erreichen, wer sich aber mit Dämonen (Hund) einlässt, der bleibe in Unfreiheit. Die großen und die etwas kleineren Hunde der zweiten und der dritten Motivgruppe tragen Vögel auf ihren Rücken, die Früchte bzw. Blüten in ihren Schnäbeln tragen. Diese Vögel verweisen mit den vegetabilen Elementen auf das Paradies und symbolisieren die geretteten bzw. nach Erlösung strebenden Seelen.<sup>191</sup> Die Hund-Vogel-Gruppen können den Sieg des christlichen Glaubens über die Verführungen des Teufels/der Dämonen verdeutlichen.

Die Präsenz der anthropomorphen Figuren stützt die Orientierung der Darstellung auf das Paradies. Ihre Einbindung in die Darstellung des Mosaiks versinnbildlicht ihre Teilhabe. Als Zeichen für den paradiesischen Urzustand sind sie nackt dargestellt. Außerdem zeigen sie eine aktive Rolle im Streben nach Erlösung. Während die äußeren Figuren, welche die Hunde an der Leine halten, noch die Dämonen bezwingen, halten die inneren Figuren, die reich geschmückt sind und sich näher an der göttlichen Offenbarung befinden, bereits die Ranke (das

---

191 HEINZ-MOHR, 1981: 297f.; COOPER, 1986: 206; S. DITTRICH/L. DITTRICH, 2004: 52; SACHS [et al.], 2004: 371f.

Paradies) in den Händen. Unterstützt werden die anthropomorphen Figuren von Vögeln, die Äußeren von jeweils einem Vogel, die Inneren von zwei Vögeln. Als Mittler und Botschafter zwischen den himmlischen und den irdischen Sphären (S. DITTRICH/L. DITTRICH, 2004: 99) dienen sie den Menschen als Vermittler des himmlischen Willens zur Überwindung der irdischen Gefahren.

Mit der Farbe Weiß als christliches Symbol der Transzendenz, Reinheit und Erlösung (COOPER, 1986: 52) weist auch der Grund der Mosaikdarstellung auf das Paradies. Auf fröhliche und dekorative Weise sind somit der Kampf mit den dämonischen Verführungen und deren erfolgreiche Überwindung mit der Aussicht auf Erlösung im Paradies thematisiert. Die mythische Deutung der Darstellung unter der Berücksichtigung indigener Glaubensvorstellungen kann jedoch auch zu einem ganz anderen Verständnis des Mosaiks führen und verweist zudem auf die enge Verknüpfung der anderen Bedeutungsebenen (Mensch und Umwelt, soziale Unterschiede und Stratifizierungen) mit dem Mythischen. Aus Mangel an Informationen, in welchem Kontext das Mosaik entstanden ist, ist eine eindeutige Interpretation nicht zu erbringen, doch können einzelne Elemente erläutert und somit auch inhaltliche Deutungen vorgeschlagen werden.

Die Bedeutung des doppelköpfigen Vogels im Zentrum der Darstellung ist schwierig zu bestimmen, da sie für die vorspanische Zeit auch noch nicht eindeutig geklärt ist. Dessen ungeachtet lässt sich seine Darstellung eindeutig als eine mythische Figur charakterisieren, der übernatürliche Kräfte zukommen. Als zentrales Motiv ist der Vogel, vergleichbar dem Christomonogramm auf Mosaik 3, durch eine rote Umrandung verziert. Für die Entschlüsselung der Symbolik dieses zentralen Motivs können daher auch beim Mosaik 10 die Farbgebung (rot) und eventuell auch der Vogel, dessen Federn benutzt worden sind, bei denen es sich sehr wahrscheinlich um Ara-Federn handelt, von Bedeutung sein.<sup>192</sup>

Den anthropomorphen Figuren kommt ein sehr großer symbolischer Gehalt zu. Durch ihren Schmuck sind sie als herausgehobene Persönlichkeiten, eventuell Funktionsträger, zu interpretieren. Es sind Personen, die sich durch besondere Fähigkeiten auszeichnen. Ihr Schmuck verweist auf diese Fähigkeiten. Diesem Schmuck kommen besondere Bedeutungen zu, ist er doch stets als rituelles Attribut mit großer Symbolik zu identifizieren, der auch auf mythische Vorstellungen zurückgehen kann. Darüber hinaus sind die Menschen in enger Beziehung zu den zoomorphen, ornithomorphen und vegetabilen Motiven dargestellt und zeigen eine enge Verbindung zwischen Mensch und Umwelt, die auf animistischen und auch mythischen Vorstellungen basieren kann. In diesem Zusammenhang sei insbesondere auf die Feliden und

---

192 Dazu vgl. Kapitel 3. 3. 1 (S. 129ff.).

die Raubvögel hingewiesen, denen in weiten Teilen Südamerikas große mythische Bedeutungen zukommen und übernatürliche Fähigkeiten zugesprochen wurden/werden. Aufgrund ihrer Kraft und Macht strebten und streben die Menschen eine enge Verbindung mit ihnen an. In Ritualen und durch Anlegen eines besonderen Schmucks konnte bzw. kann eine Beziehung eingegangen werden. Das Mosaik 10 könnte ein Porträt einer indigenen Gemeinschaft und ihrer Umwelt sein, in der übernatürliche Verbündete (Felide, Vogel) ebenso vorkommen wie reale Bedrohungen (Hunde), die es abzuwenden gilt.

Die detaillierte Betrachtung der Motive verdeutlichte ihre große und komplexe Symbolik sowohl für Europäer als auch für Indigene. Parallele Bedeutungen einzelner Motive sind zu erkennen, doch führen unterschiedliche Selbstbilder, Erfahrungen, Vorstellungen und Erwartungen mitunter zu sehr verschiedenen und vielschichtigen Deutungen des gesamten Mosaiks.

#### 4 Die Federmosaike im Kulturkontakt im 17./18. Jahrhundert

Mit ihren materiellen, technischen und ikonografischen Charakteristika geben die Federmosaike wichtige Hinweise auf den Kontext ihrer Entstehung und Benutzung. Ihre Herstellung im 17./18. Jahrhundert in Südamerika verweist zudem darauf, dass sie Produkte einer interkulturellen Begegnung sind. Diesen Kulturkontakt gilt es nun abschließend anhand der Federmosaike zu rekonstruieren. Dieser erste Interpretationsversuch führt zu einer möglichen Annäherung an die zeitgenössischen Bedeutungen der Federmosaike.

Die Ergebnisse der bisherigen Analysen werden an dieser Stelle noch einmal kurz zusammengefasst, denn sie bilden die Grundlage für die folgenden kontextuellen Interpretationen.

Anhand materieller und technischer Gemeinsamkeiten können die zehn Federmosaike im *Museo de América* in zwei Gruppen unterteilt werden: Feder-Baumwollgewebe-Objekte (1, 2, 4, 5 und 6) und Feder-Mischgewebe-Objekte (3, 7, 8, 9 und 10). Eine weitere Differenzierung aufgrund der ikonografischen Merkmale, um weitere Bezüge zwischen einzelnen Mosaiken ableiten zu können, ist weniger eindeutig. Für die Feder-Baumwollgewebe-Objekte ist eine Beziehung zwischen den Mosaiken 1, 2, 4 und 5 zu erkennen. Mosaik 6 hebt sich aufgrund seiner besonderen Ausprägungen von diesen vier Stücken ab. Für die Feder-Mischgewebe-Objekte führt der Vergleich ebenfalls zu einer Zweiteilung. Die Mosaiken 3, 8, 9 und 10 werden bei dieser Betrachtung als zusammengehörig interpretiert. Mosaik 7 weist gegenüber diesen Mosaiken gestalterische Unterschiede auf und wird daher dieser Gruppe nicht zugeordnet.

Beide an den Mosaiken angewandte Techniken lassen Bezüge zu indigenen Traditionen erkennen, doch in den konkreten Ausführungen treten große Besonderheiten auf. So ist die Benutzung von Federschnüren für die Herstellung von Federarbeiten zwar an vorspanischen und modernen Objekten mannigfach belegt, die Herstellungsweise der Feder-Baumwollgewebe-Objekte ist hingegen spezifisch und konnte an keinem Material, das für einen Vergleich zur Verfügung stand, beobachtet werden. Eine Ausnahme bilden die kolonialzeitlichen Federhüte des *Museo de América*, deren lokale und kulturelle Bestimmung bislang jedoch nicht eindeutig ist. Die Federobjekte mit Mischgewebe haben einen Untergrund, dessen Technik sich als indigen charakterisieren lässt, weitere Beispiele eines solchen Gewebes mit flächig eingefügten Federn standen für einen Vergleich aber nicht zur Verfügung. Schriftliche Informationen aus der Mojos-Ebene (O-Bolivien) lassen allerdings eine Beziehung zur lokalen Federkunst vermuten.

Die Mosaik­e sind motivisch, stilistisch sowie kompositorisch stark von europäischen Traditionen und auch Moden beeinflusst. Zugleich weisen sowohl Material als auch ikonografische Details daraufhin, dass Entwurf und Herstellung zweifelsfrei durch die amerikanische Umwelt inspiriert bzw. beeinflusst sind. Die Analyse der Motive der ausgewählten Mosaik­e verdeutlicht zudem, dass die Ikonografien je nach Perspektiven, Erfahrungen und Kenntnissen sehr unterschiedliche Bedeutungen und Aussagen in sich tragen.

Aufbauend auf diesen Untersuchungsergebnissen stehen im Folgenden die Bedeutungen und Wirkungen der Federmosaik­e innerhalb ihres Entstehungs- und Benutzungskontextes im Mittelpunkt des Interesses. Darüber hinaus wird die Aussagekraft der Objekte hinsichtlich der Beziehungen der beteiligten Akteure in interkulturellen Kontaktsituationen diskutiert. Zunächst stellt sich die Frage nach der Entstehung und Benutzung der Mosaik­e und nach den beteiligten Personen. Unter besonderer Berücksichtigung ihres kulturellen Hintergrunds, der sich in den spezifischen Ausprägungen der Federarbeiten widerspiegelt, können die Rollen und Beiträge der Akteure näher charakterisiert werden. Aus den aufgefächerten personellen Aufstellungen lassen sich Szenarien differenziert rekonstruieren, in denen die Mosaik­e entstanden sein können. Diese Kontextualisierung ermöglicht, zum einen Bedeutungen und Funktionen der Mosaik­e näher zu bestimmen und zum anderen das Beziehungsgeflecht der beteiligten Personen konkreter zu beleuchten. Für diese Problematik sind Fragestellungen und Forschungsperspektiven sowohl der Bildwissenschaft als auch der Kulturtransferforschung unverzichtbar. Gerade eine Zusammenführung beider Disziplinen ist an dieser Stelle besonders bereichernd, weil beide aus unterschiedlichen Perspektiven die Fragen nach den Akteuren (Wer?) und nach dem Kontext (Wie? und Warum?) stellen.

Bezogen auf die Federmosaik­e werden folgende Aspekte untersucht. Wie sind die interkulturellen Kontaktsituationen, die in diesen Mosaiken sichtbar werden, zu charakterisieren? Welche Funktionen und Bedeutungen der Mosaik­e können innerhalb einer solchen Begegnung vermutet werden? Inwiefern ist interkulturelle Kommunikation mithilfe solcher Arbeiten möglich und erfolgreich? Für die Erörterung dieser Punkte ist eine weitere thematische Gemeinsamkeit von Bildwissenschaft und Kulturtransferforschung außerordentlich dienlich. Sie besteht darin, dass auf beiden Forschungsgebieten nach Wechselwirkungen gesucht wird, im Falle der Bildwissenschaft zwischen Bild und Betrachter bzw. zwischen Werk und allen an den Bildhandlungen beteiligten Akteuren und im Falle der Kulturtransferforschung zwischen den verschiedenen Personengruppen, die in eine interkulturelle Begegnung involviert sind.

Überlegungen zu Wirkungen, Funktionen und Bedeutungen der Federmosaike für die Akteure können weitere Aufschlüsse über Beziehungen zwischen den Akteuren und somit über die spezifische Kontaktsituation liefern.

## **4. 1 Die Madrider Federmosaike als Spiegel interkultureller Begegnungen**

### **4. 1. 1 Interkulturelle Dimensionen der Entwicklung, Herstellung und Benutzung**

Die Rekonstruktion des historischen Kontextes, der Rezeptionssituationen und der verschiedenen Bildhandlungen der Federmosaike sowie der beteiligten Akteure und ihrer Intentionen, Auffassungen und Erwartungen ist schwierig, doch unter Berücksichtigung handwerklich-technischer Gesichtspunkte sowie der bildlichen Gestaltungen sind Interpretationen möglich. Aus der herausgearbeiteten Zweiteilung der zehn Federmosaike lässt sich zunächst ableiten, dass die Feder-Baumwollgewebe-Objekte und die Feder-Mischgewebe-Objekte sicherlich nicht in einem Zusammenhang entstanden sind. Die festgestellten materiellen und technischen Gemeinsamkeiten innerhalb dieser beiden Gruppen deuten hingegen auf eine gemeinsame Herkunft der jeweils fünf Mosaike.

Eine weitere Untergliederung anhand ikonografischer Charakteristika ist zwar weniger gravierend, doch kann sie Hinweise zum Verlauf der Konzipierung liefern. Für die Federobjekte mit Baumwollgewebe geht aus dem Vergleich miteinander hervor, dass die Mosaike 4 und 5 wahrscheinlich als zusammengehöriges Ensemble entworfen worden sind und dass das Mosaik 2 aufgrund der gleichen Farbgebung und der ähnlichen Motive eventuell im näheren Umfeld zu Mosaik 4 und 5 entstanden ist. Mosaik 1 zeigt wiederum formal und kompositorisch eine engere Beziehung zu Mosaik 2. Es wäre demnach möglich, dass es sich bei Mosaik 4 und 5 um frühere Arbeiten handelt; Mosaik 2 danach, auf diesen Erfahrungen aufbauend, als aufwändigeres Objekt entstand, dessen Schwierigkeitsgrad bei Mosaik 1 noch einmal gesteigert worden ist. Wie das Mosaik 6 in diesen Prozess einzuordnen ist, lässt sich nicht sagen; eventuell ist seine Herstellung nicht im direkten Bezug mit den anderen vier Stücken zu sehen.

Für die Feder-Mischgewebe-Objekte können die Mosaike 3, 8, 9 und 10 aufgrund formaler, motivischer, stilistischer und kompositorischer Gemeinsamkeiten als zusammengehörig interpretiert werden. Es ist sogar möglich, dass diese vier Arbeiten als Ensemble entworfen worden sind. Eine Abfolge in der Entstehung der Mosaike lässt sich nur vermuten. Aufgrund

seiner hohen symbolischen Bedeutung als Antependium ist es sehr wahrscheinlich, dass das Mosaik 3 als Mittelpunkt des Ensembles als erstes entstanden ist und ihm Mosaik 10 folgte. Die beiden Mosaik 8 und 9 mit ihrer reduzierten Gestaltung mit Vögeln, Hunden und vegetabilen Elementen sind dann vielleicht als Erweiterungen des Repertoires gefertigt worden. Es ist wiederum eine technische Steigerung zu beobachten, sind die Mosaik 8 und 9 doch noch breiter als Mosaik 10. Die Beziehung des Mosaik 7 zu diesen vier Arbeiten kann anhand des Materials nicht eindeutig bestimmt werden.

Die innere Differenzierung in beiden Gruppen könnte auch darauf verweisen, dass die Mosaik nicht als Zeugnisse einer lokalen Erscheinung zu bewerten sind, sondern dass es verschiedene Orte gegeben hat, an denen Feder-Baumwollgewebe-Objekte bzw. Feder-Mischgewebe-Objekte auf ähnliche Weise hergestellt, jedoch unterschiedlich gestaltet worden sind. Für die folgende Analyse wird allerdings davon ausgegangen, dass die Varianz der Federarbeiten auf unterschiedliche Entstehungsmodalitäten oder auch Funktionen der Objekte zurückgeht.

Aufgrund der deutlichen Zweiteilung ergeben sich zwei verschiedene Interpretationsanordnungen der zehn Madrider Federmosaik mit einem jeweils eigenen historischen Kontext, mit verschiedenen Akteuren, mit eigenen Rezeptionssituationen und Bildhandlungen sowie mit spezifischen Ausprägungen der interkulturellen Interaktion und Kommunikation. Doch bevor diese verschiedenen Szenarien gesondert nachgezeichnet werden, lassen sich hinsichtlich der beteiligten Akteure sowie der Benutzungen, Funktionen und Rezeptionssituationen zunächst allgemeine und grundlegende Überlegungen anstellen.

Ausgehend von materiellen, technischen und ikonografischen Charakteristika der Federmosaik ist es möglich, die verschiedenen Akteure näher zu bestimmen. Aufgrund der Vielfaltigkeit der Bildhandlungen wird zwischen Initiatoren, Adressaten, Entwerfern, Herstellern, Verwendern und Benutzern unterschieden. Die Rezipientenposition aller beteiligten Akteure darf dabei aber nicht vergessen werden.

Für die Bestimmung der Initiatoren zur Herstellung der Federmosaik wird davon ausgegangen, dass diese Personen entsprechend der Funktion, der Aussageabsicht und der Adressaten vor allem die Wahl der bildlichen Darstellungen, aber auch der verwendeten Materialien und der Formate sowie der Farbgebung beeinflussten, wenn nicht sogar bestimmten. Es könnte sich bei dieser Personengruppe demnach auch um die entwerfenden Personen handeln. Aus der Ikonografie der Mosaik lassen sich zunächst erste Schlüsse zu den Initiatoren ziehen. Bei neun der zehn kolonialzeitlichen Federmosaik (1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9 und 10) sind in der Motivik (Löwe, gekrönte doppelköpfige Vögel, Christusmonogramm, Kartuschen, Rollwerk) europäische Einflüsse deutlich zu erkennen. Die Initiative für die Herstellung der

Federmosaik kann daher sicherlich auf Europäer bzw. auf stark europäisch geprägte Personen, die sich umfassend mit europäischer Symbolik und europäischen Gestaltungsweisen auskannten, zurückgeführt werden.

Mosaik 7 stellt im Korpus der zehn Federmosaik eine Ausnahme dar. Bei diesem Stück ist der eindeutige Bezug zu europäischen Motiven nicht gegeben. Seine Ikonografie verweist eher auf indigene Traditionen. Die Initiatoren zur Herstellung des Mosaiks 7 können somit eventuell als Indigene bestimmt werden. Diese Vermutung wird durch das vergleichsweise ähnliche schlangenförmige Motiv auf einem *kero* (MA: 07516) untermauert.

Die Betrachtung des Materials eröffnet gleichfalls mehrere Perspektiven. Im Zusammenhang mit kolonialzeitlichen Fertigungen speziell in Südamerika sind Federn ein bislang wenig bekanntes und dokumentiertes Material. Ihre Verwendung erscheint daher bemerkenswert. Die Beweggründe, Federn als Gestaltungsmittel zu verwenden, können vielfältig gewesen sein. Mit besonderem Blick auf die Entstehung der Federmosaik in Südamerika scheint der geografisch-kulturelle Kontext bei der Entscheidung für Federn eine wesentliche Rolle gespielt zu haben. Die Mosaik sind in einem Gebiet entstanden, in dem Federverzierungen eine lange und weit verbreitete Tradition mit mythischen, rituellen und magischen Konnotationen haben. Ihnen kommt somit eine zentrale Rolle und Funktion innerhalb südamerikanischer Gemeinschaften zu.

Daneben kann die Entstehung der Federmosaik auch auf die große Bewunderung von Federarbeiten durch die Europäer zurückzuführen sein. Eine solche Anerkennung speziell gegenüber Federschilden aus der nördlichen Montaña (N-Peru/O-Ecuador) und aus der Mojos-Ebene (O-Bolivien) spiegelt die Wortwahl in den Chroniken der Jesuiten besonders deutlich wider. Es sind nicht nur die zum Wort „Kunst“ gehörenden Derivationen und die reichen und positiven Adverbien, Adjektive und ihre Superlative und Elative, die häufig in Bezug auf diese Fertigungen gebraucht werden, die den positiven Eindruck untermauern; die verwendeten Verben, mit denen die Herstellungen beschrieben wurden (nuancieren/abtönen, malen, zeichnen, schmücken, formen), lassen gleichfalls erkennen, dass die Chronisten diese Objekte als künstlerische Arbeiten würdigten.<sup>193</sup> Unterstrichen wird dies durch die Äußerungen des Jesuiten ANDIÓN (1595/1965: 95), der ein Feder-„Bild“ („*un cuadro labrado de plumería*“) der Baure (Mojos-Ebene) bezeugt. In diesem Zusammenhang ist auf die Sicht der Europäer auf das verwendete Material hinzuweisen, denn im Europa des 17./18. Jahrhunderts waren Federn zwar auch weit verbreitet, und sie wurden auf vielfältige Weise benutzt, doch

193 SALINAS LOYOLA, 1571/1965: 201; *Mision*, 1594: fol. 79v; SAABEDRA, 1620/1965: 247; FIGUEROA, 1661/1904: 255; ORELLANA, 1704: Kap. VI, o. S.; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. II, 73; BEINGOLEA, um 1763/2005: 188; EDER, um 1772/1985: 288, 320; SILVESTRE, 1789/1950: 26; EDER, 1791/1888: 146, 158.

beschränkte sich das Repertoire vor allem auf den utilitären oder auch modisch-elitären Gebrauch (MARPERGER, 1717: 272, 279, 304; DIDEROT, 1772: Bd. XII, 800; DOUGHTY, 1975: 1). War die Federnutzung demnach vor allem profan, so ist in ihrer Benutzung für die Gestaltung liturgischer Objekte von der christlichen Symbolik her betrachtet kein Widerspruch zu erkennen. Federn stehen in der christlichen Tradition als Symbol für Kontemplation und Glauben (COOPER, 1986: 54) und versinnbildlichen somit zentrale Handlungen einer christlichen Lebensweise. Liturgische Federarbeiten können im christlichen Verständnis also eine hochgradig symbolische Symbiose manifestieren.

Des Weiteren könnte die Benutzung auf der nuancenreichen Farbenpracht von Federn, aber auch auf der Extravaganz der Federn als Material basieren. Für die Herstellung der Mosaiketechniken konnten außerdem die Fähigkeiten der traditionellen Federkünstler genutzt werden. In diesem Zusammenhang ist die tatsächliche Anbindung der Mosaiketechniken an südamerikanische Federkunsttraditionen von Interesse.

Technische Merkmale liefern für diesen Gesichtspunkt Informationen. Zwei unterschiedliche Weisen der Federanbringung sind an den Mosaiken belegt; sie können konkreten indigenen Traditionen jedoch nicht zugewiesen werden. Die technischen Besonderheiten gegenüber dem Vergleichsmaterial bzw. das Fehlen eines solchen verweisen auf unterschiedliche Szenarien. Zum einen können die zehn kolonialzeitlichen Federmosaiketechniken bezeugen, die bisher kaum bekannt oder dokumentiert sind. Dies kann womöglich für die Federobjekte mit Mischgewebe zutreffen. Ähnliche Mischgewebe sind in Südamerika zwar verbreitet, doch eine flächendeckende Verzierung mit Federn ist im Vergleichsmaterial nicht belegt. Schriftliche Quellen nennen allerdings speziell aus der Mojos-Ebene (O-Bolivien) flächige Gestaltungen von Mischgewebe-Schilden mit Federn (ORELLANA, 1704: Kap. VI, o. S.; ALTAMIRANO, 1715/1891: 107, 109f.; EDER, 1791/1888: 158). Es ist nicht eindeutig zu entscheiden, welche Technik in diesen Berichten dokumentiert ist. Parallele Formen zu den fünf Federmosaiketechniken mit Mischgewebeuntergrund wären möglich. Somit kann mit Blick auf die angewandte Technik für diese Gruppe ihre direkte Anbindung an indigene Traditionen anhand des zur Verfügung stehenden Materials zunächst weder ausgeschlossen noch zweifelsfrei belegt werden. Einem anderen Szenarium zufolge könnte es sich bei den Techniken um Neueinführungen bzw. Neuschöpfungen handeln, die sich in keine direkten Beziehungen zu anderen südamerikanischen Federkunsttraditionen setzen lassen. Die Feder-Baumwollgewebe-Objekte wären vielleicht ein Beleg dafür. Dieser These folgend ließe sich vermuten, dass die Hersteller zwar mit Federschnüren verzierte Textilien kannten; doch waren sie mit den technischen Details nicht vertraut. Die Federn mussten daher sowohl angeknötet als auch

angeklebt werden, um sie in ihren Positionen zu halten. Dass es sich hierbei um eine dekadente Form einer Tradition handelt, ist unwahrscheinlich. Es scheint vielmehr, dass eine Federschnurtechnik auf sehr einfachem Niveau nachgeahmt wurde. Die Technik der Feder-Baumwollgewebe-Objekte wäre somit nicht als originär indigene Tradition zu charakterisieren.

Außerdem kann für die Nutzung von Federn der Zugang zu ihnen bestimmend gewesen sein; eventuell waren Federn einfacher zu erreichen als andere Materialien. Die Herstellungsidee der Federmosaik ist sicherlich auf eine Kombination dieser fünf Faktoren zurückzuführen.

In den Planungen der Initiatoren waren auch die Adressaten, für welche die Federmosaik gedacht waren, eingeschlossen. Im kolonialen Kontext können unterschiedliche Personenkreise in Betracht kommen. Die Federverzierung von bedeutenden Objekten und Orten sowie von Personen bei besonderen Anlässen ist oft in südamerikanischen Traditionen tief verankert. Die Benutzung von Federarbeiten als rituelle Objekte ist daher vornehmlich indigenen Gruppen zuzuweisen. Die Herstellung von Federmosaiken in der Kolonialzeit als Verzierungselemente eines christlichen Zeremoniells, wie es Mosaik 3 eindeutig repräsentiert, würde sich somit wohl auf die Benutzung durch Indigene richten. Mosaik 10 könnte diesen Schluss zusätzlich bekräftigen. Unter Berücksichtigung seines reflexiven oder auch appellierenden Inhalts lassen sich die auf ihm dargestellten Indigenen als die Adressaten des Stücks interpretieren.

Die sehr dekorative Wirkung, die exotisch anmutende Verzierung sowie der große Aufwand solcher Fertigungen und speziell der großen Federmosaik 1 und 2 deuten darauf hin, dass diese Federarbeiten auch als Prestigeobjekte mit repräsentativer Wirkung oder als Extravaganzen und Kuriositäten angesehen werden können. Der Adressat wäre dann eher in einem Personenkreis zu suchen, der europäisch geprägt war und zu den oberen sozialen Schichten gehörte.

Eine Zuordnung der Initiatoren und Adressaten zu einer bestimmten Akteursgruppe ist anhand der materiellen und ikonografischen Charakteristika nicht eindeutig möglich. Diese personellen Vorüberlegungen können aber bereits auf die unterschiedlichen und auch vielfältigen Dispositionen der Akteure verweisen: gegenüber Gestaltungsweisen, gegenüber dem Material Federn sowie gegenüber Federarbeiten überhaupt.

Der Blick auf Funktion, Benutzung und Herstellung der Federmosaik lässt eine zunächst vage Bestimmung des personellen *Tableaus* sowie der Federmosaik selbst zu. Die Entwicklung von Dingen richtet sich auf deren Gebrauch. Die Federmosaik beider Gruppen sind offensichtlich für unterschiedliche Zwecke gefertigt worden, wie sich nicht nur an den

unterschiedlichen Formen, Materialien und bildlichen Gestaltungen ablesen lässt, sondern auch an den Dimensionen der Federbilder; in beiden Gruppen sind sowohl groß- als auch kleinformative Objekte vertreten. Mit den großformatigen Mosaiken 1, 2, 3, 8, 9 und 10 könnten größere bis sehr große Flächen verziert worden sein, um vielleicht von vielen Personen betrachtet zu werden, oder aber auch, um durch ihre Größe eine besondere Wirkung zu erzielen. Die kleinen Stücke (4, 5, 6 und 7) sind hingegen für einen Gebrauch handlicher als die großen Mosaiken und könnten vielleicht als leicht bewegliche dekorative Objekte oder auch als Schaelemente benutzt worden sein. Der gleichmäßig massive Auftrag von Klebstoff bei den Mosaiken 4, 5 und 6 könnte diese Interpretation stützen. Diese drei Feder-Baumwollgewebe-Objekte waren dem folgend wahrscheinlich größeren Belastungen ausgesetzt als die beiden großen Mosaiken 1 und 2.

Aufgrund der Materialien, der Formate und der Gestaltungen sind weitere Unterschiede in den Erscheinungs- und Zugangsbedingungen sowie in der Verwendung und Benutzung der Mosaiken zu vermuten. Hier lohnt es sich die beiden Gruppen getrennt voneinander zu betrachten. Die Suche nach Objekten, die bei der Herstellung der Mosaiken als Vorbilder gedient haben könnten, kann zudem zusätzliche Hinweise auf die Funktionen und Benutzungen der Federarbeiten geben.

Die Gruppe der Feder-Baumwollgewebe-Objekte zeichnet sich mit ihrem Baumwolluntergrund durch eine relative Flexibilität und Geschmeidigkeit aus. Diese Mosaiken könnten daher sowohl auf ebenen und festen als auch auf unebenen und beweglichen Flächen angebracht werden. Ihr vergleichsweise geringes Gewicht würde eine mobile Benutzung gleichfalls gestatten.

Größe, Motivik und Komposition der Mosaiken 1 (Abb. 1, S. 259) und 2 (Abb. 7, S. 267) deuten ferner auf eine intendierte Zurschaustellung und auf eine meditative Betrachtung durch ein Publikum hin. Das Erfassen der gesamten Ikonografie dieser beiden Mosaiken ist aus einer mittleren Distanz möglich. Mit den Schlaufen an allen Seiten konnten sie auf einem festen, ebenen Träger befestigt werden, eine Benutzung als Wandverzierung wäre möglich. Dieser Interpretation folgend könnten beide Mosaiken hinsichtlich ihrer Gestaltung sogar als Wandteppiche näher bestimmt werden, denn beide greifen in der Thematik und der Komposition auf persische Teppichtraditionen zurück. Mosaik 1 erinnert an Baumteppiche und Mosaik 2 an Teppiche mit floralem Medaillon-Muster.<sup>194</sup> Die beiden Mosaiken stellen jedoch keine Kopie persischer Teppiche dar, sie empfinden diese vielmehr mit ähnlicher, aber lokaler bzw. neu kombinierter und abgewandelter Motivik, bisweilen mit reduzierter Komplexität

---

194 Vgl. FORD, 1981: 110 [N° 243], 271 [N° 606]; NEMATI, 2001: 143 [N° 99], 144 [N° 100].

sowie mit lokalen Materialien nach. Diese Anlehnung an persische Teppiche ist äußerst interessant. Orientalische Teppiche waren in Europa und speziell auf der Iberischen Halbinsel ein kostbares Luxus- und Prestigeobjekt. Sie gelangten gleichsam in die Neue Welt. So wird über ihre Präsenz – neben weiteren kostbaren Gütern aus Europa, Asien und Afrika sowie aus weiten Teilen des Vizekönigreichs Peru – zum Beispiel aus der Stadt Potosí berichtet, wo sie Privathäuser und bei Festtagen auch Kirchen schmückten (ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, 1701/1970: 115, 121, 155). Die Inspiration für die Herstellung solcher Federteppiche könnte demnach auf die Betrachtung persischer Teppiche in Amerika selbst zurückgehen, zumal ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA (1701/1970: 155) in seiner Beschreibung von Kirchenverzierungen neben Perserteppichen auch Federverzierungen erwähnte. Die Mosaik 1 und 2 könnten eine Symbiose darstellen, die aus einer Beobachtung solcher Objekte und Materialien hervorgegangen ist. Anhand der verschiedenen Informationen, die sowohl die Untersuchungen der Mosaik selbst als auch schriftliche Quellen liefern, kann jedoch nicht eindeutig bestimmt werden, für welchen Zweck die beiden Mosaik entwickelt worden sind, ob als Raum- oder als Hauszierde und ob ihre Anbringung innen oder außen erfolgen sollte und damit, ob ihre Betrachtung privat oder aber eher öffentlich gedacht war. Aus der Ikonografie der beiden Mosaik mit ihrer komponierten Ästhetik, aber auch mit ihren symbolischen Konnotationen ist diese Frage ebenso wenig zu beantworten.

Im Unterschied zu diesen beiden Federteppichen können die Mosaik 4, 5 und 6 (Abb. 13 und Abb. 14, S. 275; Abb. 15, S. 277) mit ihren Dimensionen und Formen vermutlich für die Anbringung auf unebenen und beweglichen Trägern als Verzierung eines anderen Objekts konzipiert worden sein. Diese Mosaik zeichnen sich vordergründig nicht durch eine besondere Motivik oder Komposition aus, sondern durch ein kontrastiertes farbliches Spiel der Federgestaltung. Sie sind daher eventuell als dekorative Elemente entworfen worden, bei denen es möglicherweise weniger um eine eingehende Betrachtung der Ikonografie ging. Die drei Mosaik gelangten als Halbfabrikate nach Madrid, ihre finale Form ist somit nicht bekannt und ihre Funktion nicht eindeutig bestimmbar. Zu kleinformatigen kolonialzeitlichen Federtextilien gibt es zeitgenössische schriftliche Überlieferungen beispielsweise aus der Maynas-Mission (N-Montaña, N-Peru/O-Ecuador). Dort wurde bei Prozessionen die Mariafigur mit einem Federumhang verziert und in einer auf gleiche Weise dekorierten Sänfte transportiert (URIARTE, 1771/1986: 486, 519). Eine Interpretation der drei Mosaik als Verzierungen anderer Objekte, die eventuell bei öffentlichen oder auch bei religiösen Festlichkeiten benutzt worden sind, wäre also möglich. Vergleichsmaterial, das die Herstellung der Mosaik 5 und 6 und ihre Gestaltungen angeregt hat, konnte nicht gefunden werden. Zu

Mosaik 4 ist allerdings ein formal ähnliches Objekt aus dem Dorf Santa Ana in der Chiquitos-Mission (Chiquitanía, O-Bolivien) bekannt, das, nicht ganz zweifelsfrei, als liturgisches Gewand bezeichnet wird (DIEZ GÁLVEZ, 2008: 467 [Abb. 39]). Dieses Vergleichsmaterial könnte die Interpretation der Mosaik 4 und 5 als zusammengehörige Verzierungen ritueller Objekte oder von Personen sowie ihre aktive Benutzung innerhalb christlicher Zeremonie stützen. Die nähere Bestimmung des Mosaiks 6 muss jedoch zunächst offen bleiben.

Gegenüber den Federobjekten mit Baumwollgewebe zeichnen sich die Feder-Mischgewebe-Objekte durch eine starre Struktur, mitunter umfangreichere Maße sowie ein größeres Gewicht aus. Für die Benutzung solcher Fertigungen können diese Eigenschaften nicht ohne Konsequenzen bleiben. Aufgrund der geringen Beweglichkeit eignen sich die Feder-Mischgewebe-Objekte vor allem für die Verzierung stabiler planer Flächen. Das im Vergleich zu den Federobjekten mit Baumwollgewebe höhere Gewicht schränkt die Mobilität der Benutzung speziell der großformatigen Mosaik zusätzlich ein. Für die großen Mosaik (3, 8, 9 und 10) ist es daher sehr wahrscheinlich, dass sie für die Verzierung fester Konstruktionen entworfen worden sind. Mosaik 7 ließe sich hingegen standartenartig, wie DÁVILA (1767: Bd. III, 12) vielleicht dieses oder ein ähnliches Objekt charakterisiert hat, auch umhertragen.

Mit ihren figürlichen und großflächigen Gestaltungen sind diese fünf Mosaik offensichtlich für eine Betrachtung durch ein größeres Publikum konzipiert. Mosaik 3 ließe sich aus der Nähe überschauen. Für die sehr breiten Mosaik 8, 9 und 10 ist hingegen ein weiterer Abstand erforderlich, um die Federbilder insgesamt erfassen zu können. Durch seine geringe Größe eignet sich Mosaik 7 (Abb. 17, S. 279) weniger für eine Betrachtung aus der Entfernung, doch seine motivisch reduzierte, klare, kontrastierte und farbenreiche, aber nicht schattierte Gestaltung ermöglicht doch ein Erkennen des Dargestellten aus größerer Distanz.

Mosaik 3 (Abb. 8, S. 269) verweist mit seiner Gestaltung und seiner Größe eindeutig auf seine Funktion als Antependium und damit als zentrales liturgisches Objekt. Diese Identifizierung wird auch durch parallele Ausprägungen bei Silber-Antependien aus der Cuzco-Region (vgl. PHIPPS [et al.], 2004: 61 [Abb. 63], 280ff. [Nº 92]) gestützt. Motivische, ästhetische und kompositorische Elemente wurden auf stark reduzierte Weise übernommen, ohne dabei die Kopie eines Silber-Antependiums anzustreben. Das Mosaik ist daher als eine Nachempfindung solcher Altarvorhänge zu bewerten.

Angenommen, dass es sich bei den vier Federmosaik 3, 8, 9 und 10 tatsächlich um ein Ensemble handelt und sie somit für eine gemeinsame Benutzung entworfen worden sind, kann folglich die Funktion der anderen drei Fertigungen dahingehend bestimmt werden, dass diese gleichfalls zur Verzierung von christlichen Feiern gedacht waren, auch wenn die Inhalte

ihrer Darstellungen nicht allein christlich zu bestimmen sind. Die drei Mosaik 8, 9 und 10 (Abb. 20 und Abb. 21, S. 283; Abb. 22, S. 285) weisen gestalterische Merkmale auf, die gleichfalls auf Einflüsse von ziselierten Silberarbeiten zurückzuführen sind. Silberarbeiten als Schmuck insbesondere für Kirchen oder auch für Straßen bei öffentlichen Feiern waren in den großen und reichen Zentren wie Lima, Potosí oder Cuzco zu finden.<sup>195</sup> Und auch in den Missionssiedlungen der Jesuiten (Mojos, Maynas, Guaraní) beispielsweise wurden Silberarbeiten zur Zierde von Kirchenbauten sowie für das liturgische Zeremoniell verwendet.<sup>196</sup> Zentren der Silberverarbeitung befanden sich vor allem im andinen Hochland (Cuzco, Potosí, La Paz); aber auch in Gebieten östlich davon (Cochabamba, Mojos-/Chiquitos-Missionen) wurden Silberobjekte hergestellt. Ein vielfältiges Repertoire von silbernem Kirchenschmuck ist aus dem 18. Jahrhundert, also zeitgenössisch zu den untersuchten Federmosaik, aus diesen Regionen erhalten ( QUEREJAZU, 1995: 146f. [Abb. 306 - 309], 175 [Abb. 352], 176f. [Abb. 353, 354]; PHIPPS [et al.], 2004: 280ff. [N° 92] 286f. [N° 95], 288 [N° 96], 290 [N° 98a, b], 293f. [N° 101]). Vorbilder für die Gestaltung der Mosaik 8, 9 und 10 können vielfältig sein. Bei der Suche nach ihnen ist unbedingt auf ihre horizontale Orientierung zu achten. Es kommen daher beispielsweise Friese, Zierleisten oder -borten auf Holz-, Silber- oder Lederarbeiten, Textilien sowie in Büchern (Embleme, Frontispiz) in Betracht,<sup>197</sup> die an den Inhalt sowie an die geplanten Formate der Mosaik angepasst wurden. Diese Materialien können auch Vorlagen geliefert haben, deren Motive für die Herstellung vielleicht zusammengefügt worden sind.

Das Mosaik 3 mit seiner christlich-emblematischen Ikonografie hat höchstwahrscheinlich zusammen mit den Mosaiken 8, 9 und 10 zur Ausstattung einer christlichen Feier gehört. Dem Mosaik 3 würde dabei als Antependium eine zentrale Rolle zukommen. Die anderen drei Mosaik könnten die Rahmgestaltung gebildet haben. Der Aufbau dieser Mosaik legt nahe, dass sie nicht für eine abschreitende Betrachtung von einer Seite zur anderen gedacht waren, denn ihre Kompositionen kulminieren jeweils im Zentrum. Sie eignen sich daher nicht für ein lineares Anschauen und könnten somit auf eine Choreografie des Zeremoniells deuten. Als Ort christlicher Feste, der genügend Platz sowohl für sehr große Verzierungen als auch

195 COBO, um 1653/1956: Bd. II, 392f.; ARZÁNS ORSÚA Y VELA, 1701/1970: 155; ARZÁNS ORSÚA Y VELA, 1. Hälfte 18. Jh./1965: Bd. I, 390; ARZÁNS ORSÚA Y VELA, 1. Hälfte 18. Jh./1965: Bd. II, 325f.; ESTERA MARTÍN, 2004: 61; PHIPPS [et al.], 2004: 280f. [N° 92], 288 [N° 96].

196 SEPP, 1692/1728: 55; MARBÁN, 1700/2005: 58; ALTAMIRANO, 1715/1891: 90; ZEPHYRIS, 1725/1728 c: 83; *Descripción*, 1754: fol. 21v; BEINGOLEA, um 1763/2005: 181; BRAVO, 1767 - 1768/1872: 225, 483; URIARTE, 1771/1986: 509f.; EDER, um 1772/1985: 358.

197 MUTHMANN, 1977: 81 - 86 [Tafel I - VI]; FANE, 1996: 272f. [N° 128], 275/277 [N° 131], 278f. [N° 132 - 134]; BERNAT VISTARINI/CULL, 1999: 84 [N° 124], 126 [N° 216], 764 [N° 1583]; BERGALLO/FRANCHELLO DE MARICONDE, 2006: 39 [Abb. 34].

für eine große Menschenmenge bietet, ist zunächst an eine Kirche zu denken. Die drei Mosaik 8, 9 und 10 sind allerdings unterschiedlich breit und hoch. Es ist daher zu vermuten, dass sie nicht für einen geschlossenen Raum entworfen worden sind, denn bei solchen Gestaltungen würde ein einheitliches Maß angestrebt werden. Vielmehr scheint es, dass diese Mosaik für die äußere Verzierung von Straßen oder Plätzen gedacht waren; Unterschiede in den Breiten und Höhen würden weniger auffallen. Sie waren daher eventuell für die Anbringung an Balustraden, Häuserwänden oder auch an Stützenreihen von Häusern geplant. In einem solchen größeren Raum wären sowohl die Präsentation und die meditative Betrachtung der Mosaik als auch ihre aktive Einbeziehung in das Zeremoniell leichter möglich.

Die Funktion des Mosaik 7 ist schwieriger zu bestimmen. Im Unterschied zu den vier anderen Feder-Mischgewebe-Objekten stellt das Mosaik 7 mit seiner Motivik kein Thema dar, das sich als christlich interpretieren ließe. Aus dieser Perspektive heraus ist es daher auf den ersten Blick kaum als Objekt für ein christliches Zeremoniell zu bezeichnen. Schriftliche Informationen des Missionars EDER aus der Mojos-Mission, eventuell aus dem östlichen Teil, aus der Baure-Region (O-Bolivien), können diesen ersten Eindruck jedoch möglicherweise entkräften. Dem Missionar zufolge wurden während des Epiphanie-Fests Tänze aufgeführt, bei denen indigene Tänzer traditionelle Elemente als Tracht und Tanzutensilien benutzten. EDER erwähnte neben Federkronen, Vogel- und Affenbälgen auch Schilde, die mit Federn verziert und auf denen Tiere oder Vögel zu sehen waren (EDER, um 1772/1985: 288; EDER, 1791/1888: 158f.). EDERs Bericht zeigt, dass traditionelle indigene Elemente innerhalb von christlichen Zeremonien benutzt worden sind. Er könnte somit eventuell die gegenüber den anderen vier Federobjekten mit Mischgewebe andersartige Gestaltung des Mosaik 7 erklären und darüber hinaus auch auf dessen mögliche Benutzung im christlichen Rahmen hindeuten. Ein engerer Bezug zwischen den fünf Federmosaik wäre also doch möglich. Motivische Vorlagen des Mosaik 7 konnten nicht ermittelt werden, doch die rote doppelköpfige Schlange ist auch auf anderem kolonialzeitlichen Material zu finden. Auf einem *kero* (MA: 07516, eventuell 16. Jahrhundert) sind beispielsweise drei ebensolche s-förmigen, allerdings liegenden Motive ohne Gesichter zu sehen, die als Schlangen interpretiert werden könnten. Eine dieser Figuren ist von roter Farbe wie auch die Schlange auf Mosaik 7.

Die Untersuchung der Konzipierung und Herstellung liefert weiterführende Erkenntnisse zum Zusammenspiel der verschiedenen Akteursgruppen und zur Rekonstruktion der Rahmensituation sowie der Bedeutungen der Federarbeiten. Auf mögliche Überschneidung zwischen Initiatoren und entwerfenden Personen wurde bereits hingewiesen; personelle Differenzie

rungen zwischen initiiierenden, entwerfenden und herstellenden Personen gilt es ebenfalls zu überprüfen.

In die Phase der Konzipierung gehören Vorüberlegungen zu den bildlichen Gestaltungen und zur Farbgebung ebenso wie die Wahl des geeigneten Materials. Hinsichtlich der motivischen Entwürfe bei neun der zehn Mosaik (1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9 und 10) lässt sich sagen, dass europäische, kolonialzeitlich-südamerikanische, aber auch asiatische Vorbilder benutzt wurden. Ihre Gestaltungen wurden mitunter an das amerikanische Umfeld (amerikanische Vogelarten, Personendarstellungen mit Federschmuck), an Moden (Vasen, Imitationen von Spitzenborten) sowie an die Formate der Mosaik angepasst und entsprechend dem Wissensstand, den Fähigkeiten sowie der Kreativität der entwerfenden Personen abgeändert. Der europäische Einfluss ist ebenfalls in den Kompositionen (Defilees, partielle variierte Repetitionen, geschwungene Mäander, Goldener Schnitt, Diagonale, Quadrat, Dreieck, verschiedene Symmetrien) erkennbar. Dies gilt sowohl für die großen als auch für die kleinen Objekte. Bei dem Mosaik 7 sind hingegen keine europäischen Gestaltungsweisen des 17./18. Jahrhunderts zu erkennen.

Der Wahl der Federn als Gestaltungsmittel lagen in der Konzipierungsphase die indigenen Traditionen des Federschmückens sowie die außerordentliche Wertschätzung von Federverzierungen zugrunde. Es konnte somit an indigene Traditionen angeknüpft werden, um zum einen die Fertigkeiten der Indigenen zu nutzen, und zum anderen den neuartigen liturgischen Objekten durch die Verwendung von Federn ein ähnliches Gewicht und eine ähnliche Rolle wie den traditionellen rituellen Federobjekten zukommen zu lassen.

Parallel zu den Initiatoren sind für die Mosaik 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9 und 10 die entwerfenden Personen als Europäer bzw. europäisch geprägte Personen zu bestimmen, die umfassende Kenntnisse von bildlichen Repräsentationen sowie über Gestaltungsweisen gehabt haben müssen. Bei Mosaik 7 könnte hingegen der Entwurf auf Indigene zurückgehen. EDERs Äußerung über die Verwendung traditioneller Federarbeiten in der Mitte des 18. Jahrhunderts (EDER, um 1772/1985: 288; EDER, 1791/1888: 158f.) könnte diese Interpretation unterstreichen.

Für die Herstellung sowohl der Feder-Baumwollgewebe-Objekte als auch der Feder-Mischgewebe-Objekte sind Materialien im großen Umfang verwendet worden. Die Objekte der ersten Gruppe bestehen aus Baumwolle, Federn und Harz, die der zweiten aus verholztem Material, Baumwolle und Federn. Diese Auflistung wirkt im ersten Moment bescheiden, doch beachtet man, dass höchstwahrscheinlich in einem Zusammenhang mehrere Objekte und mitunter mit sehr großen Formaten entstanden sind, ist dieser erste Eindruck widerlegt. Dies

lässt sich beispielsweise für die benutzten Leisten und noch mehr für die verwendeten Federn illustrieren. Für die Herstellung der Mischgewebe wurde eine Vielzahl an Leisten gebraucht, die eine große Einheitlichkeit vorweisen. Diese wurden sicherlich vor ihrer Verarbeitung nach ihrer Eignung aus einem größeren Vorrat ausgewählt. Bedenkt man zusätzlich die doppelte Lage sowie die zwei- bzw. dreifachen Ergänzungen der Leisten, erhöht sich die benötigte Menge an Leisten bzw. Leistenstücken um ein Vielfaches. Für die Federn gilt Ähnliches. Für die Fertigung wurden vornehmlich Körperfedern benutzt, die nicht gefärbt sind. Geht man davon aus, dass die Vögel ihr Federkleid nicht vollständig lassen mussten, war es somit erforderlich, sehr verschiedene Vögel in großem Umfang zu jagen bzw. zu halten oder die Federn einzutauschen bzw. zu sammeln, um eine ausreichend große Menge zur Verfügung zu haben. Ein paar Zahlen verdeutlichen den immensen Aufwand. Die Anzahl der für das Mosaik 1 verwendeten Federn konnte auf ungefähr 50.000 Federn<sup>198</sup> geschätzt werden. Oder Mosaik 3 beispielsweise besteht aus 247 Leisten. Mit den Verlängerungen und Ergänzungen sind an dem Stück mehr als 360 Leisten bzw. Leistenteile verarbeitet, die Anzahl der benutzten Federn wird auf über 18.000<sup>199</sup> geschätzt. Diese Zahlen zeigen allein die Menge der verwendeten Materialien. Für die sorgfältige Auswahl der passenden Leisten oder Federn stand sicherlich ein Vielfaches zur Verfügung. Unter der Berücksichtigung, dass die Mosaik wahrscheinlich jeweils in einem Zusammenhang entstanden und die Mosaik 1 und 2 bzw. 8, 9 und 10 sehr große Objekte sind, wird der übermäßige Aufwand, den die Herstellung der Federmosaik beider Gruppen bedeutete, offensichtlich.

Die Herstellung der Federmosaik erforderte nicht nur eine enorme Akkumulation von Ressourcen, sondern auch eine Bündelung von Arbeitskraft, denn bereits die Bereitstellung der

---

198 Der Zahl liegt folgende Berechnung zu Grunde. Ausgehend von den Durchfädelungen wurde entsprechend der Objektbreite von 158 Zentimetern (mit einem angenommenen Rand von einem Zentimeter), dem durchschnittlichen Abstand der Durchfädelungen zueinander von 0,9 Zentimetern und der Anzahl von 215 Federschnüren eine Anzahl von 37.840 Durchfädelungen für das gesamte Objekt errechnet. Da vor allem die weißen Federn des Grundes im Zentralfeld doppelt und dreifach angebracht sind (auch grüne Federn des dargestellten Blattwerkes treten manchmal doppelt auf, werden aber in der Aufstellung vernachlässigt, da die Häufigkeit/Regelmäßigkeit ihrer doppelten Anbringung nicht abschätzbar ist), wurde die Berechnung für diesen Teil weiter aufgeschlüsselt: Das Zentralfeld nimmt die Hälfte des gesamten Objektes ein (185 Zentimeter in der Höhe und 103 Zentimeter in der Breite). Der Anteil der weißen Federn an der Gestaltung dieses Teils wird auf die Hälfte geschätzt, somit ist ein Viertel des gesamten Objektes mit weißen Federn bedeckt. Die Durchfädelungen, an denen weiße Federn angebracht sind, ließen sich mit 9.460 beziffern (ein Viertel aller Durchfädelungen). Ein Viertel davon ist nach meiner Schätzung mit dreifachen Federn versehen (2.365 Durchfädelungen mit 7.095 weißen Federn), drei Viertel sind mit doppelten Federn (7.095 Durchfädelungen mit 14.190 weißen Federn) versehen. Für die übrigen drei Viertel der Durchfädelungen (28.380) beträgt die Anzahl der einfach angebrachten Federn folglich 28.380. Es kann sich dabei nicht um eine exakte Berechnung der tatsächlich benutzten Federn handeln, vielmehr verdeutlicht sie aber eine gewisse Größenordnung.

199 Ausgehend von der Anzahl der Leisten (247) und der Fadenreihen (661) und unter der Berücksichtigung von doppelt eingefügten Federn ergäbe bei einem durchschnittlichen Abstand zwischen den Federn von 10 Federreihen in jeder Leiste eine einfache Anbringung der Federn die Anzahl von über 18.214 Federn.

Materialien und auch die Herstellung der Federmosaike selbst umfassen zahlreiche Arbeitsschritte, die einen anspruchsvollen sowie energie- und zeitaufwendigen Vorgang darstellen. Dazu gehören: Bereitstellen der Rohmaterialien (Baumwolle anbauen, pflegen, ernten, säubern, spinnen und zwirnen; verholztes Material eventuell pflanzen, pflegen, schlagen, säubern und eventuell polieren; Harz sammeln und eventuell aufbereiten; Vögel jagen, halten, rupfen, Federn sammeln, eintauschen, säubern und sortieren), Herstellen des Untergrundes (weben und die Stoffbahnen zusammenheften bzw. Baumwollfäden färben, Baumwolle und verholztes Material miteinander verweben und das verholzte Material auf die gewünschte Form kürzen) sowie Gestalten der Mosaike (Konturen der Objekte und sicherlich auch der Motive vorzeichnen, Federn an Baumwollschnüre anknoten und diese parallel an den Untergrund heften und Knoten mit Harz fixieren, Federkiele abschneiden und abschließend Federfahnen entsprechend der motivischen Gestaltung formen bzw. Motivkonturen vorzeichnen, Federn einfügen und gemäß der Darstellung Federfahnen in die gewünschte Form schneiden). Die vorbereitenden Arbeiten umfassen zum großen Teil Anbau-, Sammel- und Jagdtätigkeiten. Im kolonialzeitlichen Amerika sind diese Aufgabenbereiche wohl vor allem Indigenen zuzuordnen. Die Produktion des Untergrundgewebes gehörte höchstwahrscheinlich ebenfalls zu ihrem Aufgabenbereich. Für die Mischgewebe gilt dies mit hoher Wahrscheinlichkeit, denn ihre Technik kann als indigen identifiziert werden. Das Herstellen von Stoffen in Leinwandbindung kann hingegen nicht einer bestimmten Tradition zugewiesen werden, doch sind auch hierbei im kolonialzeitlichen amerikanischen Kontext die Weber sicherlich als indigen zu bestimmen. Inwieweit eine Arbeitsteilung erfolgte, ist nur schwer zu sagen. Anhand der Auflistung der verschiedenen Arbeitsschritte, der benötigten Materialien sowie aufgrund des Umfangs der Federarbeiten kann allerdings angenommen werden, dass eine Vielzahl von Menschen beteiligt war, die zumindest für einige Arbeiten, wie das Heranschaffen der Federn, die Fertigung des Untergrunds oder die Federgestaltung, mit besonderen Fertigkeiten ausgestattet waren und sich hauptsächlich diesen Arbeiten widmeten. Dies gilt insbesondere für die Herstellung des Mischgewebes, denn die beobachtete Technik ist nicht nur komplex, sondern verweist möglicherweise auch auf eine sukzessive Zusammensetzung vorbereiteter Teile und damit höchstwahrscheinlich auf eine Arbeitsteilung. Im Unterschied dazu fällt es für die Gruppe der Federobjekte mit Baumwollgewebe schwerer, dies zu belegen, doch deuten die unterschiedlichen verwendeten Stoffe zumindest auf mehrere Webvorgänge hin. Eine Spezialisierung auf die Fertigung solcher Gewebe ist auch deswegen zu vermuten, da diese sicherlich vornehmlich in anderen Zusammenhängen ohne Federgestaltung verwendet worden sind

und es sich daher um gängige Erzeugnisse handelte, die im umfangreichen Maße hergestellt und benutzt worden sind.

Diese Aspekte, manuelle Fertigkeiten, Spezialisierung, Arbeitsteilung sowie Umfang und Formate der Gewebe, erforderten ein organisiertes Vorgehen, bei dem die einzelnen Arbeitsschritte koordiniert und überwacht sowie gegebenenfalls Unterweisungen erteilt wurden. Eine solche Herstellungssituation lässt eine Existenz von Werkstätten vermuten, deren Arbeiter entsprechend ihren Aufgabengebieten und Verantwortungen unterschiedliche soziale Positionen einnahmen.

In einem folgenden Schritt wurden die Untergrundgewebe dekoriert. Dafür wurden zunächst die Konturen des Entwurfs auf dem Untergrundgewebe vorgezeichnet. Es ist wahrscheinlich, dass dies von der Person ausgeführt wurde, von der auch der Mosaikentwurf stammte. Die Feder-Baumwollgewebe-Objekte scheinen dies zu bestätigen. Bei diesen Mosaiken sind keine formalen Unstimmigkeiten zu beobachten, die diesen Schluss anzweifeln ließen. Bei Mosaik 1 ist in der Rahmengestaltung allerdings ein Element zu sehen, das eine Abwandlung eines verbreiteten Motivs von Perserteppichen ist. Statt der typischen Wolkenbänder sind in der Hauptbordüre auch weiße geschwungene, aber flügelartige Elemente dargestellt. Diese Neuerung ist höchstwahrscheinlich von der entwerfenden Person vorgenommen worden, um vielleicht den symbolischen Inhalt des Mosaiks zu unterstreichen. Möglicherweise erlaubt diese Änderung aber auch Rückschlüsse auf die Kenntnisse und Fähigkeiten des Entwerfers. In der Federgestaltung selbst sind an den fünf Mosaiken keine Unstimmigkeiten zu beobachten, die auf ein Einwirken verschiedener Personen bzw. Personengruppen bei der Umsetzung der Mosaikgestaltung hinweisen könnten. Für eine Differenzierung zwischen der entwerfenden Person, einem Europäer bzw. einer europäisch geprägten Person, und den Ausführenden liefern die Feder-Baumwollgewebe-Objekte keine eindeutigen Hinweise.

Für die Federarbeiten mit Mischgewebe zeichnet sich ein differenzierteres Bild ab. Bei Mosaik 3 und damit vielleicht auch bei den anderen drei großen Feder-Mischgewebe-Objekten (8, 9 und 10) ist hingegen in den Vorbereitungen sowie in den Ausführungen der Mosaikgestaltung ein Zusammenwirken von Personen mit unterschiedlichem Kenntnisstand und Erfahrungsschatz zu erkennen. Speziell am Mosaik 3 ist dies anhand von Auffälligkeiten beim zentralen Christusmonogramm und bei floralen Elementen zu beobachten, die vermuten lassen, dass die endgültige Konturierung nicht von der entwerfenden Person, einem Europäer bzw. einer europäisch geprägten Person, stammte, sondern von einer anderen. Diese Person war offensichtlich mit der christlichen Symbolik sowie mit plastischen Gestaltungsweisen sowohl im Zwei- als auch im Dreidimensionalen nicht vertraut. Diese mangelnde Kenntnis

und Erfahrungheit könnten auf eine indigene Person verweisen. Es könnte sich dabei um den Federkünstler selbst gehandelt haben, denn weitere Unstimmigkeiten zwischen Konturen und farblichen Gestaltungen sind nicht zu beobachten. Diese Abweichungen verweisen außerdem auf Folgendes: Zum einen war das Verständnis hinsichtlich der Gestaltung begrenzt. Dies kann auf eine mangelnde oder auch problematische Kommunikation hindeuten. Zum anderen unterstand der Ausführende anscheinend keiner strengen Kontrolle und konnte außerdem Elemente abwandeln und in die Gesamtdarstellung hinein ergänzen, ohne dabei korrigiert zu werden. Bei den anderen drei großen Feder-Mischgewebe-Objekten (8, 9 und 10) sind keine formalen Unstimmigkeiten erkennbar. Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass bei diesen Stücken die entwerfende Person die gesamte Gestaltung vorgezeichnet hatte und somit weniger Raum für Uneindeutigkeiten geblieben war. Auf diesen Mosaiken sind die Darstellungen jedoch auch großflächiger und damit leichter zu erkennen. Die Motive (Menschen, Feliden, Vögel, Hunde) könnten außerdem in ihren natürlichen und vielleicht auch schon in ihren künstlerischen Formen vertrauter gewesen sein. Dies würde die rekonstruierte Abfolge bei der Herstellung der Mosaik bekräftigen.

Diese teilweise erkennbare Eigenständigkeit, die sich bereits in diesem Herstellungsschritt beobachten lässt, ist bei diesen vier Mosaiken auch für die Phase ihrer gestalterischen Umsetzung anhand der Farbgebung erkennbar. Blüten, Blätter und Früchte haben nur selten natürliche Färbungen. Sie weisen häufig vielmehr eine reiche farbliche Gestaltung auf, die sich außerdem nicht nach dem natürlichen Aufbau von Pflanzen richtet. Ausgenommen davon sind einige vegetabile Motive des Mosaiks 3 (Akanthusblatt, vierblättrige Blüten des äußeren Rahmens), die ebenfalls keine natürlichen Farben haben, deren Farbgebung aber den christlich-symbolischen Gehalt dieser Motive unterstreicht. Diese zum Teil bewusste Farbgebung verweist gleichfalls auf eine nur partielle Ausformulierung des Entwurfs und eine nur punktuell detaillierte Anleitung für dessen Realisierung. Für die vier großen Federobjekte mit Mischgewebe ist es daher sehr wahrscheinlich, dass bei ihrer Gestaltung Gruppen mit unterschiedlichem kulturellem Hintergrund beteiligt gewesen sind, deren Aufgabenbereiche nicht immer genau getrennt waren. Die vier Mosaik belegen somit ein gemeinsames aktives Einwirken der verschiedenen Akteure bei der gestaltenden Realisierung. Auf Mosaik 7 sind in seiner Gestaltung hingegen keinerlei Unstimmigkeiten zu sehen. Ein Zusammenwirken verschiedener Akteursgruppen, wie es anhand von Abweichungen bei den großen Feder-Mischgewebe-Objekten zu beobachten ist, kam bei seiner Gestaltung wohl nicht zum Tragen. Dies würde die These stützen, dass dieses Mosaik durch einen Indigenen konzipiert und der Entwurf eventuell auch von ihm umgesetzt worden ist. Die Beteiligung mehrerer Personen

bei der Umsetzung der Federgestaltung ist an den Mosaiken nicht zu erkennen, doch unter Berücksichtigung der sehr großen Formate erscheint eine solche als möglich und vielleicht sogar als erforderlich.

Die Zusammenarbeit mehrerer Menschen, der Umfang des Rohmaterials und der vorbereiteten Gewebe sowie das aufwendige Prozedere erforderten bei beiden Mosaikgruppen auch für diese Phase der Herstellung der gestalterischen Umsetzung ein organisiertes und koordiniertes Vorgehen. Dieser Arbeitsschritt erfolgte sicherlich gleichfalls in Werkstätten, aber höchstwahrscheinlich von der Textilherstellung getrennt und im Vergleich zu dieser in einem kleineren Rahmen. Spezialisierung und Arbeitsteilung erforderten zudem zweierlei Dinge. Zum einen waren hier Einführungen in die Techniken und eine Überwachung der einzelnen Arbeitsschritte nötig. Dies führte zu einer Hierarchisierung der am Herstellungsprozess Beteiligten. Zum anderen mussten diese ihren Lebensunterhalt mit der Herstellung der Gewebe oder auch der Federarbeiten bestreiten. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass die Initiatoren und/oder die Adressaten für deren Unterhalt aufgekommen sind.

Zusammengefasst lässt sich für die Mosaik Folgendes sagen. Die Entstehung solcher Federarbeiten im kolonialzeitlichen Südamerika ist eindeutig durch den Kontakt zwischen Europäern bzw. europäisch stark geprägten Personen und Indigenen sowie durch den Aufenthalt in Amerika und seiner Natur inspiriert. Die Beobachtung der indigenen Kultur des Federschmückens bildete den Ausgangspunkt für ihre Fertigung.

Die Feder-Baumwollgewebe-Objekte gehen jedoch zum großen Teil höchstwahrscheinlich nicht auf Initiativen von Indigenen zurück; die Entwürfe wurden vielmehr von außen in die Gruppe – eventuell von Europäern bzw. europäisch geprägten Personen – hineingetragen und zwar mit neuen Formen, Gestaltungen und Inhalten und wahrscheinlich sogar mit neuen Techniken und Materialien. Die Funktionen und die Benutzung dieser Mosaik sind nicht eindeutig zu identifizieren, die Nennung der Adressaten ist daher kaum möglich. Hinsichtlich einer rituellen Funktion wäre die Herstellung der Mosaik wohl auf die Benutzung im Kontext einer indigenen Gruppe gerichtet. Bei einer Benutzung als Dekoration können die Adressaten hingegen nicht eindeutig ermittelt werden. Dass es sich bei dem Initiator und dem Adressaten um dieselbe Person handelt, wäre in diesem Fall möglich. Die angewandten Techniken sowohl des Untergrunds als auch der Federgestaltung können ebenso wenig einer konkreten Gruppe zugeordnet werden, die Hersteller lassen sich daher nicht näher bestimmen. Eine Beteiligung von Indigenen bei der Herstellung der Mosaik 1 und 2 ist aufgrund der Dimensionen wahrscheinlich, doch darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, dass sich auch Europäer bzw. Männer und Frauen höherer sozialer Schichten der

Herstellung von Federarbeiten auch als extravaganter und exotischer Zeitvertreib, als Broterwerb oder vielleicht auch als Vehikel einer Annäherung bis ins 19. Jahrhundert widmeten.<sup>200</sup>

Die Feder-Mischgewebe-Objekte liefern eindeutigeres Material. Die großen Mosaiken (3, 8, 9 und 10) sind von Europäern bzw. europäisch geprägten Personen entworfen worden, das kleine Mosaik 7 geht höchstwahrscheinlich auf einen indigenen Entwurf zurück. Mit ihrer Interpretation als rituelle Objekte sind die Adressaten der Mosaiken mit größerer Sicherheit als indigen zu identifizieren. Das Untergrundgewebe kann zweifelsfrei als indigene Tradition bestimmt werden. Die Zuordnung der Federgestaltung ist schwieriger, doch könnte sie eventuell durch eine schriftliche Erwähnung gleichfalls als indigen zu identifizieren sein. Eine Beteiligung von Indigenen an der Herstellung der Mosaiken ist eindeutig erkennbar, und zwar nicht nur bei der Anbringung der Federn, sondern bereits bei den bildlichen Ausformulierungen der Entwürfe. Der Kontext der Feder-Mischgewebe-Objekte lässt sich somit im Vergleich zu den Feder-Baumwollgewebe-Objekten in einem höheren Maße als indigen geprägt bestimmen.

#### 4. 1. 2 Die zehn Federmosaiken und die Indigenenmissionierung. Ein Versuch der Kontextualisierung

Die Überlegungen zur Konzipierung, Herstellung der Federmosaiken, zur Rezeptionssituation und zum Gebrauch sowie zu den beteiligten Akteuren verdeutlichen, dass die Mosaiken in ihren formalen Ausprägungen und zum Teil auch in ihrer Entstehung als Ausdruck und Beleg interkultureller Beziehungen zwischen amerikanischen Indigenen und Europäern bzw. europäisch geprägten Personen gedeutet werden können. Hinsichtlich verschiedener Entstehungskontexte sowie ihrer Vielfalt bezeugen sie unterschiedliche Szenarien interkultureller Interaktion und Kommunikation. Mithilfe schriftlicher Quellen wird im Folgenden versucht, diese Begegnungen in einen konkreten historischen Bezugsrahmen einzuordnen.

Das Bild, das sich anhand der Feder-Mischgewebe-Objekte zeichnen lässt, ist gegenüber den anderen Mosaiken vergleichsweise eindeutig. Mit ihrer Identifizierung als Bilder mit liturgischen Funktionen geben die vier großen Federobjekte mit Mischgewebe zunächst wertvolle Hinweise. Mit ihrer rituellen Bestimmung knüpfen sie an indigene Traditionen an, Objekte und Menschen bei besonderen Anlässen, meist rituellen Handlungen, mit Federn zu schmücken.<sup>201</sup> In diesem Zusammenhang sind insbesondere das Antependium (Mosaik 3) als

200 URIARTE, 1771/1986: 486, 519; MAW, 1829: 301; IJURRA, um 1843/2007: 101; DENIS, 1875: 55.

201 BETANZOS, 1551/1880: 103; PIZARRO, 1571/1986: 100; MOLINA, 1575/2008: 104; GÓMEZ, 1582/1965: 283; PABLOS, 1582/1965: 267; VALERA, Ende 16. Jh./1956: 20; SIMÓN, 1626/1882: 192f.; OVALLE, 1649/1813: 78, 113, 126; CRUZ, 1651/1900: 101; COBO, um 1653/1956: Bd. II, 138, 211, 213, 221, 239, 254; FIGUEROA, 1661/1904: 257, 262, 264f.; TECHO, 1673/1897: Bd. II, 399; CASTILLO, 1676/1906: 325;

Verzierung der zentralen liturgischen Struktur, des Altars, zu sehen und in Verbindung mit diesem sicherlich auch die anderen drei großen Mosaike 8, 9 und 10 als Verzierung des zeremoniellen Raums. Diese vier Federarbeiten belegen, dass eine indigene Tradition aufgegriffen worden ist, die für einen christlichen Rahmen mit neuen Formen und neuem Inhalt versehen wurde.

Die Produktion und Verwendung dieser vier Mosaike als liturgische Objekte ist im Rahmen der Jesuitenmissionen denkbar, denn die Einbindung indigener Traditionen bei der Einführung europäisch-christlicher Lebens- und Glaubensweisen und deren sukzessive Anpassung an die Notwendigkeiten der Missionierung gehörten zu den Praktiken der Jesuiten. Die Herstellung von Federobjekten mit christlichen Inhalten sowie die Benutzung von Federarbeiten zur Verzierung des öffentlichen Raums in jesuitischen Missionen sind zudem auch schriftlich belegt.<sup>202</sup>

Das Lebens- und Wirtschaftssystem der jesuitischen Missionen würde eine Einordnung der Mosaike in diesen Rahmen gleichfalls erlauben. Ein wichtiges Argument dafür ist die alles beherrschende Rolle der Liturgie, der christlichen Feiern sowie der Katechese, die den Mittelpunkt des Alltags- und Gemeinschaftslebens bildeten. Speziell bei besonderen Festlichkeiten wurde die gesamte Siedlung zum Schauplatz der christlichen Botschaft. Nicht nur Kirchen, sondern auch öffentliche Räume, Plätze und Straßen wurden mit sämtlichen Materialien der Umgebung geschmückt.<sup>203</sup> Das Anknüpfen an traditionelle indigene Elemente und deren Übernahme speziell zur Ausgestaltung des christlichen Zeremoniells sollten den Indigenen die Identifikation und Orientierung innerhalb des neuen Bezugsrahmens erleichtern. Die Verwendung von Federn für die Gestaltung der Mosaike wäre in diesem Zusammenhang wohl als bewusste Annäherung der Missionare an die Gewohnheiten und Bedürfnisse der Indigenen, sowie als Instrumentalisierung indigener Traditionen als Medium für die Verbreitung der christlichen Lehre zu bewerten.

---

ORELLANA, 1704: Kap. II, o. S.; ALTAMIRANO, 1715/1891: 46, 107, 112; MAGNÍN, 1740/1989: 40; GUMILLA, Mitte 18. Jh./1791: Bd. I, 124, 193; *Descripción*, 1754: fol. 12r; BEINGOLEA, um 1763/2005: 188; CHANTRE Y HERRERA, 2. Hälfte 18. Jh./1901: 66, 83f.; SÁNCHEZ LABRADOR, 1767/1968: 316, 390, 429; VEIGL, 1768/2006: 108, 111, 225; SÁNCHEZ LABRADOR, 1769 - 1776: fol. 120v, 121v, 122r; SÁNCHEZ LABRADOR, 1769 - 1776/1910/1917: Bd. I, 31, 37, 79, 212f., 280; SÁNCHEZ LABRADOR, 1769 - 1776/1910/1917: Bd. II, 291; URIARTE, 1771/1986: 471; EDER, um 1772/1985: 83, 95, 196, 286; EDER, 1791/1888: 73, 106; D'ORBIGNY, 1838/1959: 136, 203, 213, 216, 350f., 364, 392, 400; IJURRA, um 1843/2007: 70.

202 FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 141; URIARTE, 1771/1986: 519; EDER, um 1772/1985: 320; EDER, 1791/1888: 146; DAVIE, 1796 - 1798/1805: 146.

203 BREYER, 1699/1728: 72; *Breve noticia*, 1713: fol. 11r; ZEPHYRIS, 1725/1728 b: 82; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 140f.; FIGUEROA, 1661/1904: 69; VEIGL, 1768/2006: 39, 238; URIARTE, 1771/1986: 136; EDER, um 1772/1985: 371; KNOGLER, 2. Hälfte 18. Jh./1970: 288, 339.

Neben diesen Aspekten spielte die wirtschaftliche Organisation der Jesuitenmissionen ebenfalls eine wichtige Rolle für das Entstehen solcher Federbilder. In diesen Siedlungen standen ausreichend Arbeitskräfte zur Verfügung, um die Materialien zu besorgen und zu verarbeiten, und darüber hinaus auch, um die Existenz jener Personen zu gewährleisten, die nicht direkt an der Nahrungsbeschaffung beteiligt waren. Organisierte handwerkliche und künstlerische Tätigkeiten waren zudem aufgrund der angestrebten Autarkie und insbesondere wegen der meist sehr isolierten Lage der Missionssiedlungen aus ökonomischer und auch aus sozial- und religionspädagogischer Perspektive integraler Bestandteil der Missionen. Die Herstellung solcher Federarbeiten kann die enge Verknüpfung zwischen diesen drei Aspekten, dem religiösen, dem sozialen und dem wirtschaftlichen unter dem Primat der Evangelisierung, verdeutlichen, denn solche Federobjekte können nicht als gewinn- und prestigeorientiert bewertet werden. In diesem Rahmen dienten sie allein der Indigenen-Missionierung.

Durch die isolierte Lage der Jesuiten-Missionen – in weiter Entfernung zu den Zentren und mit schlechter oder auch gänzlich fehlender Kommunikation zu anderen Bevölkerungsgruppen und zu weltlichen und kirchlichen Institutionen – sind die Entstehung und noch mehr die Benutzung von Federarbeiten als Verzierung liturgischer Objekte und Zeremonien trotz des weitverbreiteten Argwohns gegenüber solchen Fertigungen (PÉREZ BOCANEGRA, 1631: fol. 133r; PEÑA MONTENEGRO, um 1668/1771: 184, 186, 191) in jesuitischen Missions-siedlungen sehr wahrscheinlich. Die Abgeschiedenheit erlaubte den Missionaren auch, Mittel anzuwenden, die den offiziellen Leitlinien nicht folgten oder ihnen sogar widersprachen. In Zentren, wo verschiedene kirchliche Institutionen angesiedelt waren, wäre insbesondere durch die vorherrschende Konkurrenz zwischen den verschiedenen Orden sowie zwischen Welt- und Ordensklerus, die mitunter feindliche Züge annehmen konnte, eine Benutzung solcher Fertigungen aufgrund des Idolatrie-Verdachts indes nicht möglich.

Möglicherweise lässt sich diese Zuordnung zu den Jesuiten-Missionen weiter konkretisieren. Wenngleich eindeutiges Vergleichsmaterial für die Untersuchung nicht zur Verfügung stand, so könnte die angewandte Technik eventuell im Zusammenhang mit den berichteten Federschilden mit Mischgewebe aus der Region der Mojos-Ebene (O-Bolivien) stehen (ORELLANA, 1704: Kap. VI, o. S.; ALTAMIRANO, 1715/1891: 107, 109f.; EDER, 1791/1888: 158). Ein Indiz für diese Lokalisierung bestünde in der geografischen Nähe zu Cuzco und zu silberverarbeitenden Gebieten und darüber hinaus in der engen institutionellen und personellen Verbindung zwischen der Mojos-Ebene und der Cuzco-Region,<sup>204</sup> mit denen sich zum einen die kompo-

---

204 ALTAMIRANO, 1715/1891: 90; BEINGOLEA, um 1763/2005: 181; BARNADAS/PLAZA, 2005 a: 131; BARNADAS/PLAZA, 2005 b: 184 [Anm. 28], 190 [Anm. 47].

istorischen Ähnlichkeiten des Mosaiks 3 zu Silber-Antependien aus der Cuzco-Region und zum anderen die stilistischen Anleihen der Mosaik 3, 8, 9 und 10 an Silberarbeiten begründen ließen. Infolge der dokumentierten Begeisterung der Chronisten für diese Federschilde bzw. Federbilder sowie deren Wahrnehmung als künstlerisch gestaltete Objekte<sup>205</sup> ist ein Aufgreifen dieser Tradition als für die Missionsarbeit nützliches Element vorstellbar. Die lokale Angabe lässt sich durch EDERs Informationen (um 1772/1985: 320; 1791/1888: 146) eventuell weiter eingrenzen, denn seine Angaben beziehen sich vornehmlich auf die Baure-Region im Osten der Mojos-Ebene. Sie bestätigen die vermutete Adaption von Federschilden, die fortwährende Benutzung von traditionellen Objekten und deren Weiterentwicklung mit christlichem Inhalt, wie Antependien oder Heiligenbilder, unter der Anleitung der Missionare. Zudem erwähnte EDER (um 1772/1985: 196) die außerordentliche Wertschätzung des Hellroten Aras, die eventuell mitunter zur Verwendung von roten Federn bei der Gestaltung der zentralen Motive auf Mosaik 3, 9 und 10 geführt haben kann. Die Feder-Mischgewebe-Objekte können somit vielleicht in der Baure-Region entstanden sein.

Die herausgearbeitete personelle Aufstellung der bei der Herstellung der vier Feder-Mischgewebe-Objekte beteiligten Akteure ließe sich gleichfalls in das Szenarium der Jesuitenmission einfügen: der Missionar, der die Herstellung initiierte, die Entwürfe für die Mosaik lieferte und sie teilweise grob, teilweise sogar detailliert skizzierte, und die Indigenen, die in Werkstätten unter der Kontrolle des Missionars das Gewebe mit Federn verzierten. Da es sich nicht um Techniken handelte, die durch die Missionare eingeführt worden sind, sondern um indigene Traditionen, war in diesem Fall im Unterschied zu anderen Produktionen in den Missionssiedlungen die Einweisung und Überwachung durch den Missionar als weniger nötig empfunden worden. Diese erfolgten daher vornehmlich durch Indigene, die über umfassendes technisches Wissen sowie Erfahrungen verfügten. Informationen über Werkstätten für Federarbeiten in den jesuitischen Missionen sind allerdings in den schriftlichen Quellen nicht überliefert. Aus der Chiquitanía gibt es jedoch schriftliche Informationen, die auf eine große Zahl von Federarbeiten für die Gestaltung einer Siedlung verweisen (FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 141). Daraus könnte auf eine eventuell nur lokale, dafür aber umfangreiche Produktion geschlossen werden.

Im Kontext der Jesuitenmissionen wäre die Herstellung der vier Mosaik auf die Benutzung bzw. Betrachtung durch die indigenen Bewohner der Siedlungen gerichtet gewesen. Hinsichtlich ihrer angestrebten Christianisierung dienten die Mosaik daher nicht nur zur Verzierung

205 *Mision*, 1594: f. 79v; ANDIÓN, 1595/1965: 95; ORELLANA, 1704: Kap. VI, o. S.; ALTAMIRANO, 1715/1891: 107, 109f.; FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. II, 73; BEINGOLEA, um 1763/2005: 188; EDER, um 1772/1985: 288, 320; EDER, 1791/1888: 146, 158.

liturgischer Feiern. Darüber hinaus war ihnen eine didaktische Funktion in der visuellen Katechese zgedacht, wie die Interpretationen der Mosaik 3 und 10 unterstreichen. Die Gestaltungen der vier Federarbeiten verweisen auf freundliche, beschwingte und dekorative Weise auf die mannigfaltige göttliche Schöpfung. Vor allem die Mosaik 3 und 10 kommunizieren wichtige Pfeiler der christlichen Lehre und der christlichen Lebensweise, die sich in den Tugenden Glaube, Hoffnung und Liebe zusammenfassen lassen. Die drei Mosaik 8, 9 und insbesondere 10 stehen mit ihren Darstellungen von Tieren und Vögeln und reicher Vegetation zugleich in einem Bezugsfeld zu den Indigenen. Diese Annäherung an die indigene Gemeinschaft wird auf Mosaik 10 durch die Darstellung der Indigenen selbst, der Adressaten, auf eine direkte Weise gesteigert.

Aus dieser Perspektive heraus können für die Geistlichen dreierlei Überlegungen zur Entwicklung der Federarbeiten geführt haben: zum Ersten der dekorative Wert von Federarbeiten, zum Zweiten ihre zentrale Bedeutung für die Indigenen und zum Dritten, und dieser Aspekt dürfte gemäß ihrer Akkommodationspolitik vor allem im Mittelpunkt ihres Interesses gestanden haben, die Einbindung indigener Traditionen in die Einführung europäisch-christlicher Lebens- und Glaubensweisen und damit die Steigerung sowohl der Attraktivität als auch der Symbolik des christlichen Prozedere. Dieses integrative Moment beschränkte sich in diesem Kontext nicht nur auf die Nutzung indigener Fertigkeiten durch die Missionare bzw. auf die Benutzung und Betrachtung der Federarbeiten durch die Indigenen. Es ist zugleich im hohen Maße partizipativ, denn an der Herstellung der Mosaik waren Indigene, die Adressaten, aktiv beteiligt, so wie sie auch an der Vollendung der göttlichen Botschaft aktiv teilnahmen und teilhaben sollten. Die Herstellung der Federarbeiten war somit Teil der gelebten Katechese.

Die Annäherungsbereitschaft der Jesuiten an indigene Traditionen war jedoch begrenzt, und dies insbesondere hinsichtlich der christlichen Botschaft, die sie mit den Mosaiken vermitteln wollten und deren Inhalte nach jesuitischer Vorstellung keine Modifikationen erfahren durften. Dies wird beispielsweise an den Löwendarstellungen auf Mosaik 10 deutlich. Eine Veränderung dieses europäischen zentralen Symbols mit politischen und religiösen Bedeutungen hätte nicht nur das eigene Symbolsystem zu stark betroffen. Wären anstelle der Löwen lokale Großkatzen, Pumas oder Jaguare, dargestellt worden, hätte dies zu einer zu großen symbolischen Mehrdeutigkeit und Verschmelzung des Inhalts des Mosaiks führen können. Dieser Gefahr, dass das Mosaik seine Kommunikationskraft für die Katechese dadurch

eingebüßt hätte, waren sich die Missionare sicherlich bewusst, denn die Chroniken insbesondere aus der Mojos-Ebene unterstreichen die Bedeutung des Jaguars für die Indigenen.<sup>206</sup> Mit ihrer reichen figürlichen Motivik erlauben die drei Feder-Mischgewebe-Objekte 8, 9 und 10 zudem einen direkten Zugang der indigenen Rezipienten zum Dargestellten und speziell mit Mosaik 10 deren eigene Identifizierung innerhalb des Bildes. Da die Motive im amerikanischen Kontext aber mit einem spezifischen symbolischen Gehalt gefüllt wurden, konnten Indigene die Mosaik auch aus ihrer Perspektive mit ihrem Wissen, mit ihren Vorstellungen und Erfahrungen betrachten und somit den Mosaiken einen eigenen Inhalt geben. Aufbauend auf ihrer eigenen Tradition der Federverzierung und auf ihr eigenes Symbolsystem, in dem Rituale und speziell Federn, Federschmuck und mitunter auch bestimmte Vögel einen festen und auch zentralen Platz einnahmen, konnten mit der Übernahme der Tradition zudem auch indigene Vorstellungen in das offizielle, christliche Ritual einfließen. Schmuck – und speziell Federschmuck – sind im indigenen Kontext stets Ausdruck von Identität und Positionierung sowohl in der natürlichen als auch in der übernatürlichen Welt. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass die Federmosaik mit ihren motivischen Gestaltungen neben der christlichen Botschaft auch Informationen der indigenen mythischen und symbolischen Traditionen vermittelten. Das galt vor allem für Darstellungen von Feliden sowie von Greifvögeln (*Accipitres*) und Falkenartigen (*Falconidae*). Darüber hinaus waren besonders die benutzten Federn selbst und ihre Farben für die Indigenen von einer tiefen mythischen und symbolischen Kraft. Die Mosaik 3, 9 und 10 könnten Hinweise dazu liefern. Die zentralen Elemente, auf Mosaik 3 das Zeichen für den Namen Jesu, auf Mosaik 9 der doppelköpfige Vogel mit seiner mittleren Schwanzfeder und auf Mosaik 10 die Umrandung des doppelköpfigen Vogels und eventuell sogar der Vogel selbst sind mit roten Federn gestaltet, die mit großer Wahrscheinlichkeit von roten Aras stammen. Die vielschichtige und äußerst symbolträchtige Bedeutung dieser Vögel in weiten Teilen Südamerikas wurde bei der Untersuchung des Mosaiks 1 deutlich. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass sich in diesen Mosaiken und speziell in gesteigerter Form in Mosaik 3 in der Verzierung des Altars verschiedene symbolische Konzepte miteinander verbunden haben. Im Hinblick auf die Wirkkraft der Mosaik ist zu bedenken, dass sich ihre symbolische und rituelle Bedeutungen innerhalb indigener Traditionen nicht erst mit ihrer Benutzung und Betrachtung entfalten, sondern bereits mit der Bereitstellung der Materialien und deren Verarbeitung. Da eine Verschiebung vom hohen symbolischen Wert von Federn und Vögeln hin zum bedeutungslosen Material und Feder-

---

206 MARBÁN, 1700/2005: 56; *Breve noticia*, 1713: fol. 7r; ALTAMIRANO, 1715/1891: 26; *Descripción*, 1754: fol. 12v, 16r; BEINGOLEA, um 1763/2005: 168; Eder, um 1772/1985: 100, 115ff.

lieferanten unwahrscheinlich ist, blieben Rituale, die Kommunikation mit der natürlichen und übernatürlichen Umwelt, die für die Jagd der Vögel essentiell sind, sicherlich Bestandteil der Vorbereitungen. Ebenso ist es möglich, dass die Verarbeitung solch symbolischen Materials gleichfalls mit rituellen Handlungen verbunden war. Die Personen, die diese rituellen Handlungen traditionell durchgeführt bzw. geleitet hatten, die Schamanen, waren somit ihren religiösen und rituellen Funktionen in diesem neuen Bezugsrahmen nicht enthoben. Für den Federkünstler selbst muss in diesem Zusammenhang Folgendes zusätzlich beachtet werden. Für die Arbeiten in den Werkstätten der Jesuitenmissionen wurden sicherlich die fähigsten Indigenen ausgewählt. Im Falle der Federarbeiten durfte diese Wahl nicht auf nur vermuteten Fertigkeiten basieren. Im Unterschied zu den anderen handwerklichen und künstlerischen Tätigkeiten konnten die Jesuiten auf tatsächliche Erfahrungen der Indigenen zurückgreifen. Auch wenn jeder Einzelne traditionell seinen eigenen Federschmuck herstellte, so waren es doch wahrscheinlich vor allem Schamanen und Oberhäupter, die sich aufgrund ihrer rituellen Funktionen und auch ihrer sozialen Position in der Zeit vor der Mission der Herstellung von Federarbeiten im größeren Umfang gewidmet hatten und dadurch ihre Fertigkeiten besonders entwickeln konnten. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass diese Personen zu Federkünstlern der Missionssiedlungen gewählt wurden. Federkünstler würden somit in der Mission ihre traditionelle hervorgehobene Stellung innerhalb der Gemeinschaft behalten. Diese personelle Kontinuität könnte die weiterhin gültige hohe symbolische Bedeutung der Federmosaïque für die Indigenen unterstreichen und die traditionelle Kommunikation mithilfe der Federarbeiten fortsetzen.

In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, inwiefern die christliche Symbolik und Botschaft der Mosaïque den Indigenen tatsächlich zugänglich waren. Insbesondere mit Mosaik 3 als Antependium wird diese Frage aufgeworfen, dessen Gestaltung stark symbolisch-stilisiert ist und dessen gestalterische Besonderheiten auffallen. Auf diesem Mosaik erscheint nämlich das zentrale Motiv, das Christusmonogramm, nicht in der typischen Ausprägung der Jesuiten mit drei Nägeln, sondern mit einer Blume. Zwei mögliche Situationen ließen sich daraus für die Beziehungen zwischen Missionaren und Federkünstlern ableiten. Zum einen: Der Ausführende, als leitender Indigener der Federwerkstatt interpretiert, war offenkundig mit dem zentralen und doch sicherlich sehr verbreiteten christlichen Symbol und seiner Bedeutung nicht vertraut. Das Mosaik könnte in diesem Zusammenhang auf Schwierigkeiten bei der Vermittlung des Evangeliums verweisen, die ja vor allem visuell erfolgte. Eine ähnliche Unkenntnis ist für die Betrachter des Antependiums, für die übrige Bevölkerung der Mission, anzunehmen, und wahrscheinlich in einem noch größeren Maße. Diese Unwissen-

heit könnte darauf zurückzuführen sein, dass der Federkünstler im Speziellen und die indigene Gemeinschaft im Allgemeinen nicht gründlich oder nicht auf adäquate Weise eingewiesen worden waren, sodass sie das Zeichen nicht verstehen konnten. Dieser Umstand kann hinsichtlich der Herstellung des Mosaiks auf zwei Weisen interpretiert werden. Das Mosaik könnte einen Moment widerspiegeln, in dem die Evangelisierung noch nicht so weit fortgeschritten war, dass christliche Symbole und ihre Bedeutungen bereits hinreichend bekannt gewesen wären. Doch da die Federarbeiten sicherlich in einer Zeit der Konsolidierung entstanden sind, also in einer späteren Zeit der Missionierung, als die Begegnung nicht mehr nur als „Kulturberührung“ (BITTERLI, 1991: 81), sondern bereits als „Kulturkontakt“ (BITTERLI, 1991: 95) zu charakterisieren ist, und da die Missionierung mithilfe visueller Repräsentationen und Symbolen ja bereits von Anbeginn der Begegnung erfolgt war, scheint es vielmehr, als ob die Mosaik eine Praxis belegen, in der die Missionare gar nicht auf eine profunde Erklärung der christlichen Religion und ihrer Symbole orientiert waren und die Indigenen somit unkundig gehalten worden sind. Diese sollten die Vorlagen kopieren, ohne jedoch eigene Gedanken in die Fertigung bzw. in die Interpretation der Mosaik einfließen zu lassen. Es wäre aber auch denkbar, dass die Verzierung des Christusmonogramms mit einer Blume absichtlich als Ausdruck der eigenen Kreativität oder gar als Protest gegen die Direktiven der Missionare erfolgt ist. Letzteres wäre besonders bemerkenswert, bedenkt man die zentrale Rolle des Antependiums. An dieser Stelle muss noch einmal auf die hervorgehobene Position der Federkünstler verwiesen werden. Aufgrund ihres traditionell hohen Ansehens, das sich auch innerhalb der Mission fortsetzte, hätte ein solch zentraler Widerspruch eine große Wirkung auf die übrige Bevölkerung. Wie die Missionare einem solchen Abweichen von ihren Vorgaben und besonders an so zentraler Stelle begegneten, kann nicht gesagt werden, denn das Antependium gibt keine Hinweise auf seine tatsächliche Benutzung. In der Kirche von San Ignacio de Velasco in der Chiquitania (O-Bolivien) steht allerdings ein restaurierter Beichtstuhl aus der Zeit der Jesuiten, auf dem das Christusmonogramm gleichfalls in abgeänderter Form mit einem spiegelverkehrten S erscheint. Die Unkenntnis dieses Symbols war demnach verbreitet und wurde von den Missionaren offensichtlich nicht als Affront verstanden.

Das Mosaik 7 kann mit seiner Gestaltung, bei der es sich eventuell um eine traditionelle Form der Federobjekte mit Mischgewebe handelt, einen anderen Bezugsrahmen belegen. Es lässt sich aber gleichfalls in den beschriebenen Rahmen der Missionen, ihrer Festkultur und ihres hochgradig organisierten Handwerks einfügen und ergänzt das skizzierte Bild. Mit seiner bildlichen Gestaltung, die weniger durch europäische Traditionen beeinflusst scheint, kann

dieses Federbild auf zwei Szenarien deuten. Zum einen ist ein eigenständiges Vorgehen der Indigenen möglich. Sie könnten im Geheimen ihre traditionellen Arbeiten weiterhin gefertigt und sie dann auch im Geheimen benutzt haben. Innerhalb der Missionssiedlungen kann dies nicht ausgeschlossen werden. Die Kontrolle war zwar bis ins Kleinste meist mithilfe von Indigenen organisiert, deren tatsächliche Umsetzung kann jedoch nicht näher bestimmt werden. Zum anderen ist es aber auch vorstellbar, seine besondere Form innerhalb der Akkommodationspraxis der Jesuiten zu beurteilen. Dieser Interpretation folgend kann das Federmosaik unter der Aufsicht der Missionare entstanden und benutzt worden sein. Seine Benutzung wäre im Unterschied zu den anderen vier Stücken allerdings sicherlich nicht innerhalb des liturgischen Zeremoniells zu sehen, sondern vielmehr im inoffiziellen Teil von Festlichkeiten.<sup>207</sup> Mosaik 7 könnte somit zwei weitere Nuancen der Beziehungen zwischen Missionaren und der indigenen Gemeinschaft illustrieren: zum einen ein Zugeständnis der Jesuiten an die Indigenen, denn eine begrenzte Fortsetzung der Tradition würde die neuen Rahmenbedingungen des Missionslebens annehmbarer machen. Zum anderen könnte das Mosaik 7 ein Akt des Protests bezeugen. Wenn auch nur verdeckt innerhalb der christlichen bzw. der christlich geprägten Ereignisse oder aber auch gänzlich im Geheimen, konnten ihre eigenen Praktiken und Vorstellungen fortbestehen.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Missionare in diesem Szenarium sich der vielschichtigen Symbolik sowohl der Federarbeiten selbst als auch ihrer Herstellung und ihrer Hersteller nicht im umfassenden Maße bewusst waren. Federschmuck in Europa kam lediglich eine zierende Funktion zu. Seine Herstellung war dort ein gängiges Handwerk.<sup>208</sup> Die Missionare kannten zwar den symbolischen Gehalt der Federarbeiten schlechthin, jedoch konnten sie ihn nicht ausreichend verstehen und so die symbolischen Dimensionen auch der gesamten Bildhandlungen und der beteiligten Akteure gar nicht erkennen. Im Unterschied zu anderen mythischen Topoi, wie beispielsweise der zentralen Figur der Großkatzen, sind Schilderungen und Analysen zu den Bedeutungen von Vögeln in den schriftlichen Quellen nicht zu finden. Diese Lücke könnte ein Indiz dafür sein, dass die Indigenen die komplexen Bedeutungsebenen der Federkunst und der Vögel den Missionaren nicht offenbart haben.

---

207 Tänze bildeten gleichfalls ein zentrales rituelles Element vieler autochthoner Gruppen Südamerikas. Von den Jesuiten wurden diese indigenen Traditionen übernommen und an ihre Bedürfnisse angepasst. Die eher traditionellen Tänze mit Federschmuck und traditionellen Tanzutensilien wurden jedoch nicht in die Liturgie integriert, sondern vielmehr auf Nebenschauplätze verwiesen, doch nicht gänzlich aus der Kirche ausgeschlossen (ZEPHYRIS, 1727/1728 b: 106; EDER, 1791/1888: 158).

208 MARPERGER, 1717: 272, 283, 298, 304; *Mercure de France*, 1735/1969: 760f.; DIDEROT, 1772: Bd. XII, 798, 800; DIDEROT, 1772: Bd. XXV, Tafel 1 - 5; BUFFON LECLERC, 1770 - 1783: Bd. I, 444; DOUGHTY, 1975: 1.

Die Interpretation der Feder-Baumwollgewebe-Objekte hinsichtlich ihres interkulturellen Entstehungshintergrunds ist schwieriger, da sowohl Funktionen als auch Hersteller und Adressaten weniger eindeutig bestimmt werden können; gleichwohl liefern sie Material, das die bisherige Betrachtung interkultureller Prozesse ergänzen kann.

Bei diesen Mosaiken ist die angewandte Technik besonders bemerkenswert, da sie anscheinend nicht an eine bestehende indigene Tradition anknüpft. Vielmehr stellen die Federarbeiten eventuell eine neue Form der Federkunst dar. Dies ist umso beachtlicher, weil Federnutzung und -verarbeitung als ein zentrales kulturelles Element vieler indigener Gruppen in Südamerika gilt. Im Unterschied zu Federkopfschmuck und -körperschmuck sind Federtextilien in den Gebieten östlich der Anden allerdings vergleichsweise selten. In den untersuchten kolonialzeitlichen Berichten werden sie nur für Nordwestamazonien (Kolumbien/Peru/Brasilien) sowie für Regionen im heutigen Brasilien und Uruguay genannt.<sup>209</sup> Die Anwendung einer bislang unbekanntem Technik lässt ein Einwirken von außen vermuten. Es könnte sich hierbei höchstwahrscheinlich um einen Europäer gehandelt haben, der die indigene Tradition des Federschmucks und auch der flächendeckenden Verzierung von Textilien kannte und sicherlich auch bewunderte. Eine Autorenschaft von Indigenen kann sicherlich ausgeschlossen werden, da die Mosaik anscheinend keine Fortsetzung bzw. Weiterentwicklung einer Tradition darstellen und da die technische Qualität gegenüber indigenen Fertigungen der vorspanischen und der modernen Zeit vergleichsweise gering ist. Die Herstellung von Federarbeiten war dem Initiator im Detail demnach nicht vertraut. Er knüpfte zwar an indigene Traditionen an, indes handelte es sich dabei um keine direkte Anbindung. Es scheint vielmehr, dass die Federobjekte mit Baumwollgewebe in einem Kontext entstanden sind, in dem die Fertigung von Federtextilien mit Federschnüren nicht üblich gewesen ist. Diese Überlegungen erlauben zwei Deutungsmöglichkeiten. Diese Mosaiken könnten entweder in einem vornehmlich europäisch geprägten Umfeld oder aber unter starkem europäischem Einfluss innerhalb einer indigenen Gruppe mit anderen eigenen Federkunsttraditionen entstanden sein.

Im ersten Szenarium wären die Federarbeiten wohl als Dekorationen, Kuriositäten und Extravaganzen zu bewerten, die vielleicht inspiriert durch die amerikanische Avifauna und die Lektüre bewundernder schriftlicher Berichte zur vorspanischen Federverarbeitung in Peru, durch eine eventuell auch nur eingeschränkte Neugierde gegenüber indigenen Traditionen sowie durch ausreichend Freizeit und einen relativ einfachen Zugang zu den Federn ent-

---

209 THEVET, 1558/1878: 123, 239; TECHO, 1673/1897: Bd. II, 224, 335; ECKART, 1781/1785: 573; DAVIE, 1796 - 1798/1805: 76, 145, 261f.; MAW, 1829: 301; IJURRA, um 1843/2007: 70.

standen sind. In diesem Zusammenhang wäre es möglich, dass es sich beim Initiator, Hersteller und auch Adressaten um ein und dieselbe Person handeln könnte. Der immense Aufwand, insbesondere bei der Besorgung einer ausreichenden Menge von Federn, ist nicht zu vergessen; doch wäre dies kein Argument gegen einen solchen luxuriösen Zeitvertreib. Die großen Federteppiche (1 und 2) mit ihrer repräsentativen Wirkung wären als Raumzierde im gehobenen sozialen Milieu vorstellbar; die Intention für die Herstellung der kleinen Federmosaika 4, 5 und 6 ist jedoch in diesen Zusammenhang nicht zu erschließen.

Eine andere Entstehungssituation der fünf Federbilder wäre somit denkbar. Die Akteure könnten ein ebenso von indigener Federkunst sehr begeisterter Europäer und eine sicherlich größere Gruppe von Indigenen mit ihrer spezifischen Federkunst sein; mit Federschnüren verzierten Textilien würden allerdings nicht zu dieser Tradition gehören. Mit der direkten bzw. indirekten Kenntnis von Federtextilien und durch den Kontakt mit einer indigenen Gruppe und ihrer Federnutzung und -verarbeitung entwickelte dieser Europäer wohl die Absicht, ebenfalls Federtextilien herzustellen. Er griff allerdings nicht auf das Wissen und die Erfahrungen seines indigenen Umfelds direkt zurück, sondern entwickelte möglicherweise die Technik selbst oder zumindest unabhängig von seinem Umfeld und führte sie schließlich vielleicht sogar in der indigenen Gruppe ein, um weitere und/oder auch größere Federtextilien herzustellen bzw. herstellen zu lassen.

Dieses Szenarium kann gleichfalls in den Bezug der Missionen und speziell der Jesuitenmissionen gesetzt werden. In diesem Rahmen ließe sich die Entstehung aller fünf Feder-Baumwollgewebe-Objekte erklären. Dieses Szenarium wird daher für die Interpretation der Mosaika dem anderen vorgezogen. In einem solchen Zusammenhang könnten diese fünf Mosaika gleichfalls wie auch die Feder-Mischgewebe-Objekte als Verzierungen des christlichen Zeremoniells bewertet werden und ihre Adressaten wären somit als Indigene zu identifizieren. Im rituellen Kontext könnten die Federmosaika als Verzierungen sowohl der Kirche oder auch des öffentlichen Raums (Mosaika 1 und 2) als auch von rituellen Objekten (Mosaika 4, 5 und 6) interpretiert werden; solche Benutzungsweisen wurden von den Jesuiten aus den Chiquitos- und Maynas-Missionen berichtet (O-Blivien bzw. N-Peru/O-Ecuador) (FERNÁNDEZ, 1726/1895: Bd. I, 141; URIARTE, 1771/1986: 486, 519).

Die Absichten der Jesuiten zur Übernahme von Federarbeiten wurden bereits besprochen. Diese fünf Mosaika würden aber aufgrund ihrer besonderen Herstellungsweise eine andere Situation widerspiegeln. Als Verzierungen im rituellen Rahmen fügten sie sich zwar gleichfalls in die indigenen Traditionen des Federschmückens ein, doch für das christliche Zeremoniell wurde eine neue Federkunstform mit einer eigenen Technik und eigenen Objekttypen

und eventuell mit einer eigenen Verbindung von bestimmten Materialien eingeführt. Der Beitrag sowie die Beteiligung der verschiedenen Akteure könnte in diesem Bezugsrahmen wie folgt beschrieben werden: Der Missionar initiierte nicht nur die Herstellung der Federmosaike, er entwarf auch ihre Formen und Gestaltungen. Mit der Einführung der Technik durch den Missionar ist es sehr wahrscheinlich, dass dieser sich zunächst auch der Herstellung der Mosaike selbst gewidmet hat. Die aktive Beteiligung eines Missionars bei der Herstellung von Federarbeiten für die Verzierung von liturgischen Objekten ist beispielsweise aus der Maynas-Mission (N-Montaña, N-Peru/O-Ecuador) belegt (URIARTE, 1771/1986: 486, 519). Mit der Neuheit der Herstellungsweise waren nicht nur technische Einweisungen der Indigenen erforderlich, sondern sicherlich auch deren intensivere Kontrolle bei der Fertigung. Dass bei diesen fünf Federmosaikern keine gestalterischen Unstimmigkeiten zu beobachten sind, könnte diesen Schluss bestätigen.

Die Herstellung der Mosaike als rituelle Objekte zielte auf die Verzierung des christlichen Zeremoniells in den Missionen und damit auf ihre Benutzung und Betrachtung durch die indigene Bevölkerung. Mit ihrer ornamentalen Gestaltung dienten zumindest die Mosaike 2, 4, 5 und 6 jedoch sicherlich nicht vordergründig der Vermittlung der christlichen Lehre, sondern waren als Dekoration konzipiert. Im Unterschied dazu könnte Mosaik 1 aber auch als Element der visuellen Katechese entwickelt und benutzt worden sein, dessen Gestaltung auf den rechten christlichen Lebensweg verweist und den Betrachter zu diesem ermahnt. Mit den Darstellungen amerikanischer Vögel wäre ein direkter Bezug des indigenen Rezipienten zum Bild gegeben. Mit ihren verschiedenartigen Ausprägungen erscheinen die fünf Federmosaikern allerdings für unterschiedliche Funktionen und damit wahrscheinlich auch für verschiedene Adressaten gedacht. Es könnte demnach sein, dass die drei kleineren Federarbeiten (4, 5 und 6) tatsächlich als Verzierungen ritueller Objekte für die indigene Missionsgemeinschaft entstanden sind. Die beiden großen Mosaiken 1 und 2 könnten besonders mit ihrer gestalterischen Anlehnung an Perserteppiche für die repräsentative Verzierung eines Hauses einer Person der oberen sozialen Schichten gedacht sein. Ihre Herstellung wäre in einer Missions-siedlung gleichfalls möglich, aber weniger für die indigene Gemeinschaft, sondern vielmehr als Geschenk an einen Vorsteher, zum Beispiel an einen Superior oder Provinzial, oder an einen Gönner der Mission. Ein Auftragswerk wäre in diesem Zusammenhang als Extravaganz nicht gänzlich auszuschließen.

Die Bedeutung der fünf Feder-Baumwollgewebe-Objekte sowohl für die Missionare als auch für die Indigenen ist aufgrund ihrer technischen Besonderheit gegenüber anderen Traditionen sehr interessant. Die Intentionen der Missionare für die Entwicklung von Federmosaikern und

darüber hinaus für die Einführung einer neuen Technik könnten vielfältig gewesen sein. Wie bei den Feder-Mischgewebe-Objekten ist auch bei diesen Stücken auf den dekorativen Wert, auf die traditionelle indigene Kultur des Federschmückens sowie auf deren Einbindung in das neue System als Bestandteil der jesuitischen Akkommodationspolitik zu verweisen. Hinzu kommt in diesem Fall aber noch ein engagiert kreatives Moment, das den Missionar veranlasste, mit dem Material Federn zu arbeiten und dabei eigene Wege zu gehen. Für die Indigenen bedeutete die Herstellung der Feder-Baumwollgewebe-Objekte in diesem Szenarium indes nur sehr bedingt eine Fortsetzung und eine Annäherung an die eigene Tradition. Die symbolische Bedeutung von Vögeln und Federn mit ihren Farben ist auch in diesem Zusammenhang nicht zu vergessen. Die Mosaik könnten neben dem ästhetischen Erleben daher auch eine symbolische und rituelle Handlung und Erfahrung reflektieren, zumal, wie auf Mosaik 1, symbolisch bedeutende Vögel abgebildet sind. Eigene Vorstellungen hätten für die Indigenen somit in die Deutungen sowohl der Federarbeiten als auch des christlichen Zeremoniells einfließen können. Ihren umfassenden symbolischen Gehalt bekommen Federarbeiten allerdings erst in ihrer Gesamtheit, in Verbindung mit den anderen verwendeten Materialien, in der angewandten Technik sowie in ihrer Form und nicht erst im Moment ihrer Benutzung und Betrachtung, sondern, wie schon erwähnt, bereits in ihrer Vorbereitung und Herstellung. Die neue Technik, vielleicht auch die Nutzung anderer Materialien lösten dieses komplexe symbolische Gebilde jedoch auf. Durch den prägenden Einfluss des Missionars und eventuell durch seine aktive Rolle bei der Herstellung war diese als ritueller und symbolischer Akt ihrer traditionellen Bedeutung beraubt. Dies hatte auch personelle Folgen. Mit der Einführung einer neuen Technik bauten die Missionare nicht auf den Erfahrungen der Indigenen auf. Die einstmals am meisten befähigten Personen, zumeist Schamanen oder Oberhäupter, waren in diesem Fall nicht mehr unbedingt für die Herstellung der Federarbeiten prädestiniert. Die Wahl der Federkünstler konnte somit auch auf andere Personen fallen, womit die Tradition des Federschmucks, aber auch die traditionelle Kommunikation zusätzlich unterbrochen worden war.

Das Einschlagen neuer Wege könnte als bewusste Abgrenzung gegenüber den indigenen Traditionen bewertet werden. Eventuell war dem Missionar die große symbolische Bedeutung von Federschmuck mit all seinen Implikationen bekannt oder der traditionelle Federschmuck widersprach seinem ästhetischen und moralischen Empfinden. Mit der Einführung einer neuen Technik, neuer Formen und neuer Gestaltungen konnte der Missionar sich von den indigenen Traditionen distanzieren und zugleich die Schönheit der Federn für einen neuen, den christlichen Inhalt benutzen. Mit der neuartigen Herstellungsweise der Federobjekte mit

Baumwollgewebe und ihren neuen Formen konnten diese den Indigenen allerdings nicht als Orientierungshilfe zur Identifikation im neuen System der Missionen dienen. Die Feder-Baumwollgewebe-Objekte scheinen demnach der Akkommodationspolitik der Jesuiten zu widersprechen. Trotz der beschriebenen Diskontinuitäten könnten sie dennoch in diesem Rahmen gesehen werden, denn diese Brüche können auch unbewusst erfolgt sein. Das zentrale Element, die Federn, und seine festliche Benutzung wurden von den Missionaren ja übernommen, indem sie eine, ihrer Auffassung nach indigene Kultur aufgriffen. Bei dieser Übernahme würdigten sie aber die lokalen Spezifika nicht. Die Verschiebungen von vielfältigen Bedeutungsebenen, die der tatsächlichen Annäherung an die indigene Tradition und somit auch an die Adressaten zuwiderliefen, waren den Missionaren sicherlich nicht bewusst. Wie schon für die Feder-Mischgewebe-Objekte erwähnt, kann nicht von einem umfassenden Verständnis der indigenen Federkunst vonseiten der Missionare ausgegangen werden.

Die Herstellung der Federmosaïke für Adressaten außerhalb der indigenen Gemeinschaft für eine nicht rituelle Benutzung würde die Bedeutung von Federarbeiten zusätzlich wesentlich verändern. Eine solche Entsymbolisierung und Kommerzialisierung der Federkunst fügt sich gleichfalls in die Akkommodationspolitik der Jesuiten ein. Auf indigenen Traditionen aufbauend entfernten sie sich formal und inhaltlich nach und nach von dieser Grundlage, bis der ursprüngliche symbolische Gehalt nicht mehr bekannt bzw. erkennbar war. Speziell die beiden Federmosaïke 1 und 2, als reine Dekoration außerhalb eines rituellen Rahmens verstanden, können somit eventuell diese Verdinglichung der Federkunst bereits für das 18. Jahrhundert bezeugen.

Eine Einordnung der fünf Federobjekte mit Baumwollgewebe in einen konkreten Bezugsrahmen fällt schwer, doch sind anhand schriftlicher und auch materieller Hinweise Vermutungen möglich, die auf die Maynas-Mission (N-Montaña, N-Peru/O-Ecuador) verweisen. Zwei Indizien sprechen dafür: Zum Ersten geht aus den Berichten der Jesuiten aus dieser Region hervor, dass dort traditionell anscheinend keine Federtextilien benutzt worden sind. Ob zu den traditionellen Federarbeiten auch flächendeckende Verzierung gehörten, kann nicht eindeutig gesagt werden, doch trafen Federschilde auch in dieser Region auf die Bewunderung der Jesuiten, deren Gestaltungen sich allerdings nicht rekonstruieren lassen.<sup>210</sup> Aus der Missionszeit und darüber hinaus wurden aus der Maynas-Region neben traditionellem Federschmuck zudem vielfältige Federarbeiten unter anderem als Verzierung christlicher

210 SALINAS LOYOLA, 1571/1965: 201f., 206f.; SAABEDRA, 1620/1965: 245, 247; FIGUEROA, 1661/1904: 112, 233, 251, 255, 262ff., 373; *Documentos*, um 1670: fol. 172r, 186r, 188r, 189r; MAGNÍN, 1740/1989: 39f.; CONDAMINE, 1745/1778: 82; ULLOA/JUAN, 1748/1813: 512; VEIGL, 1768/2006: 108, 111, 140, 225; URIARTE, 1771/1986: 174, 365, 466f., 471f.; AMICH, 1774/1988: 112, 147; CHANTRE Y HERRERA, 2. Hälfte 18. Jh./1901: 64ff., 83, 167; UNANUE/SOBREVIOLA, 1791/1963: 98.

Feste und als Handelsgüter genannt, darunter auch Federstoffe, welche die Marien-Figur schmückten. Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass es den Berichten zufolge mitunter der Missionar war, der sich um die Herstellung dieser Dekorationen gekümmert hatte.<sup>211</sup> Des Weiteren wurden in den Chroniken speziell die Maina und auch die Omagua genannt, die „Federwerke“ („ouvrages des plumes“) hergestellt haben. Ihre Fertigkeiten waren den Berichten zufolge so weit entwickelt, dass sie jede Vorlage kopieren konnten (CONDAMINE, 1745/1778: 169; UNANUE/SOBREVIOLA, 1791/1963: 63). Das zweite Argument liefern technisch ähnliche Federhüte des *Museo de América*, die bislang als Cholón (Z-Montaña, Peru) identifiziert sind. Wie bei den Feder-Baumwollgewebe-Objekten wurden auch an diesen Stücken Federn sowohl durch einen Faden als auch durch Klebstoff massiv fixiert, mit dem Unterschied, dass die Federn bei den Hüten mitunter nicht einmal angeknötet, sondern von dem Faden nur einfach umwickelt sind. Die Klassifizierung der Hüte als Cholón muss allerdings überdacht werden. Federhüte wurden aus der zentralen Montaña (Peru) zwar als lokale Handelsgüter erwähnt, doch gibt es keine Hinweise auf die Herstellung in dieser Region und zudem keine explizite Nennung der Cholón als deren Hersteller (AMICH, 1774/1988: 97; STEWARD/MÉTRAUX, 1948: 604). Von den Maina (N-Montaña, N-Peru/O-Ecuador) ist hingegen sowohl die Fertigung von befiederten Hüten und Federtextilien als auch der Handel mit Gruppen der zentralen Montaña (Peru) dokumentiert. Interessanter Weise wurden dabei auch Europäer erwähnt, die sich der Fertigung von Federhüten widmeten (URIARTE, 1771/1986: 281; UNANUE/SOBREVIOLA, 1791/1963: 63). Mit ihrer Lokalisierung von drei Hüten (MA: 13556 - 13558) in der nördlichen Montaña wäre auch deren von VARELA TORRECILLA (1993: 67f.) konstatierte technische Nähe zu Federarbeiten der Jíbaro, die gleichfalls in der nördlichen Montaña beheimatet sind, erklärt und auch die Anmerkungen des *Museo Arqueológico Nacional* zu den Benutzern dieser Federhüte, die als weiße Männer aus der Region der Flüsse Napo und Marañón (N-Montaña, N-Peru/O-Ecuador) näher erläutert werden. Die Lokalisierung der Feder-Baumwollgewebe-Objekte und zumindest einiger Federhüte in der Maynas-Region wäre demnach vorstellbar.

Mit ihrer Vielfalt verweisen die Federmosaiken nicht nur auf unterschiedliche Szenarien der interkulturellen Begegnung, sondern unterstreichen auch deren individuelle Ausformungen, vordergründig geprägt durch die jeweiligen Akteure und ihre Dispositionen. Verschiedene Entstehungs- und Benutzungsszenarien lassen sich von den Mosaiken ableiten. Ihre Einord-

211 ZEPHYRIS, 1727/1728 a: 92; ZEPHYRIS, 1727/1728 b: 106; MAGNÍN, 1740/1989: 37; SILVESTRE, 1789/1950: 26; URIARTE, 1771/1986: 136, 486, 495, 519; CHANTRE Y HERRERA, 2. Hälfte 18. Jh./1901: 665; MAW, 1829: 125, 200, 206, 211; IJURRA, um 1843/2007: 70.

nung in den Kontext jesuitischer Missionen erscheint dabei als sehr wahrscheinlich. Andere Entstehungskontexte, wie zum Beispiel die Herstellung von Federarbeiten als Beschäftigung in oberen sozialen Schichten, dürfen nicht außer Acht gelassen werden; doch sind die Daten, welche die Federmosaik, aber auch schriftliche Quellen liefern, für einen solchen Zusammenhang bislang zu unspezifisch, als dass sie nützliche Hinweise für die Untersuchung interkultureller Begegnungen liefern könnten.

Speziell als Zeugnisse von Begegnungen in der Jesuiten-Mission können sie ein differenziertes Spektrum der Beziehungen zwischen den beteiligten Akteuren, zwischen Toleranz und Abgrenzung, Aneignung und Widerspruch verdeutlichen. Die Beteiligung der verschiedenen Akteursgruppen ist an den Mosaiken in unterschiedlichem Maße direkt erfahrbar. Auf graduelle Weise können sie sowohl im praktischen als auch im ideellen Bereich deren aktive und kreative Teilhabe, beginnend mit der Phase der Inspiration, über die Konzipierung (Aneignung/Übertragung) bis hin zur Herstellung und Benutzung (Nachempfindung/Reinterpretation) unterstreichen.

#### 4. 2 Die zehn Federmosaik. Historische Zeugnisse einer interkulturellen Verständigung

Die Betrachtung der Mosaik mit ihren materiellen, technischen und ikonografischen Charakteristika verdeutlicht die Beteiligung von Akteuren mit unterschiedlichem kulturellen Hintergrund, mit spezifischen Erfahrungen und Auffassungen. Mit der kontextuellen Interpretation, der kombinierten Betrachtung der gesamten Bildhandlungen und der historischen Rahmenbedingungen wird eine nähere Bestimmung der zeitgenössischen Rezeption der Mosaik möglich. Sie erlaubt weiterführende Erklärungen zu den beteiligten Akteuren, zu ihren Interaktionen und Kommunikationen und beschreibt damit spezifische Kontaktsituationen, aus denen die Mosaik wahrscheinlich hervorgegangen sind, näher. Für die Erforschung interkultureller Begegnungen sind die Federmosaik im *Museo de América* damit eine reichhaltige Quelle. Sie reflektieren unterschiedliche, vielseitige und differenzierte sowie spannungsreiche Bilder.

Unter der Berücksichtigung ihres kommunikativen Moments verdeutlichen die Mosaik eindrücklich die Komplexität und die Besonderheiten interkultureller Begegnungen. Die Auffächerung der verschiedenen Bildhandlungen sowie der beteiligten Akteure ist dabei sehr lohnenswert, da der rekonstruierte Prozess auf diese Weise nuancenreicher nachgezeichnet

werden kann. Zwei zentrale Aspekte der interkulturellen Interaktion und Kommunikation werden erkennbar: Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit. Beides wird insbesondere durch die erarbeiteten Entstehungs- und Benutzungssituationen unterstrichen, in denen innerhalb eines Missionskontextes die Initiatoren als Europäer bzw. als europäisch geprägte Personen und die Adressaten als Indigene charakterisiert werden konnten. In diesem Zusammenhang waren die Mosaik e ein wesentliches Objekt und Vehikel der interkulturellen Annäherung, durchaus der Musik, dem Tanz und anderen bildlichen Darstellungen vergleichbar. Die Federmosaik e gehörten zu einem vielseitigen und reichen Repertoire von Missionierungsinstrumentarien, sie waren somit sowohl Objekt als auch Medium innerhalb eines vielfältigen und vielschichtigen Austauschprozesses. Im Hinblick auf ihre Übernahme und Benutzung für die Evangelisierung einer indigenen Gemeinschaft stellen sie allerdings ein besonderes Material dar. Im Gegensatz zu den anderen genannten Formen war auf Seiten der Europäer, den mutmaßlichen Initiatoren dieses spezifischen Kulturtransfers, eine vergleichbare Federkunstkultur nicht verbreitet.

Mit dem Bewusstsein ihrer kommunikativen Wirkkraft wurde den Federbildern als technische Verbindung aus bildlichen Darstellungen und Federarbeiten speziell in der visuellen Katechese eine wichtige Funktion zugewiesen. In diesem Zusammenhang ist es besonders interessant, die Kommunikationslinien sowohl inhaltlich und strukturell als auch personell nachzuvollziehen. In den Augen der Initiatoren, der Missionare, sollten und konnten die indigenen Adressaten, die „implizierten Betrachter“, mithilfe der Federmosaik e an den christlichen Glauben und an christliche Lebensweisen herangeführt werden, und zwar vordergründig durch deren Betrachtung und Benutzung im Rahmen einer visuellen Katechese. Die intendierte Wirkkraft konzentrierte sich somit auf den Bildakt, auf das Wechselspiel zwischen Bild und Betrachter. Doch schon in diesem Bereich wurde mit der Verwendung der Mosaik e als Medien die visuelle Vermittlung der christlichen Botschaft von vornherein erschwert, denn der von den Initiatoren imaginierte „implizierte Betrachter“ war mit den tatsächlichen Adressaten nicht identisch. Die verschiedenartigen Dispositionen der Initiatoren und der Adressaten waren umfassend und betrafen sowohl die Mosaik e selbst als auch die mit diesen verbundenen gesamten kommunikativen Vorgänge; mit ihren vielfältigen und weitreichenden Implikationen waren die spezifischen Auffassungen für die Initiatoren wohl kaum im hinreichenden Maße erkennbar bzw. verständlich. Die Intention der Initiatoren, die Federbilder als katechetisches Material zu nutzen und mit ihnen die allein gültige Wahrheit zu zeigen, wurde in einer solchen Kontaktsituation konterkariert, indem der Bildakt, die Präsentation und Betrachtung der Mosaik e, von Mehrdeutigkeiten überlagert war, und zwar durch

das spezifische Wahrnehmen und Verstehen nicht nur des Dargestellten, sondern vor allem des Materials sowie der Benutzung. Die kultisch-magische Auffassung der Federkunst ist in indigenen Traditionen verbreitet und steht im deutlichen Kontrast zur europäischen Haltung im 17./18. Jahrhundert. Während Federn auf der europäischen Seite als reines Gestaltungsmittel betrachtet wurden, unterstrichen sie für die indigenen Akteure die Wahrnehmbarkeit und Wirkung weniger des Dargestellten als vielmehr des Nichtdargestellten (Helden, Gottheiten, Mythen), der Träger (Person/Objekt) sowie der Performanz (Rituale der Herstellung, Präsentation, Betrachtung/Benutzung) und materialisierten diese zusätzlich. Damit eröffneten die Mosaik- neben dem Kommunikationsfeld über das bildlich Dargestellte weitere kommunikative Ebenen über das Material sowie über die Federarbeiten selbst und deren Benutzung im rituellen Rahmen. Die Betrachtung des Entstehungsprozesses der Mosaik- unterstreicht diese bereits herausgearbeitete Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit der Mosaik- und verdeutlicht die Komplexität der interkulturellen visuellen Kommunikation zusätzlich, indem weitere Bildhandlungen und Akteure, speziell die Federkünstler, und ihre Rolle in die Untersuchung mit einbezogen werden. Die aktive Beteiligung von Indigenen bei der Herstellung und ihr Einwirken auf die spezifischen Ausprägungen der Mosaik- erlaubten den Federkünstlern nämlich mit eigenen Gestaltungselementen, wie Farbe, Form oder Position der Federn, eigene Sinninhalte in die Mosaik- einfließen zu lassen und die eigene, gruppenspezifische Zeichen- und Wahrnehmungskompetenz zu nutzen. Die Berücksichtigung sämtlicher Bildhandlungen verweist im Besonderen darauf, dass sich die Mehrdeutigkeit der Mosaik- nicht nur auf die visuelle Kommunikation zwischen den verschiedenen Akteursgruppen beschränkte, sie zeigt zudem auch soziale Dimensionen auf. Mit der aktiven und insbesondere schöpferischen Beteiligung von Indigenen an der Herstellung der Mosaik- kam den Federkünstlern eine weitere zentrale Rolle als Bildverwender zu. Diese Position würde somit zweifach besetzt: zum einen durch die Missionare und zum anderen durch den indigenen Federkünstler. Dies ist insbesondere an den vier großen Feder-Mischgewebe-Objekten (3, 8, 9 und 10) erkennbar, die auf eine komplexe und verzweigte interkulturelle, aber auch intrakulturelle Interaktion und Kommunikation verweisen können. Die Einführung einer fremden (Federkunst-)Technik und die Ausgrenzung der Indigenen aus dem aktiven und kreativen Prozess der Herstellung, wie es hingegen eventuell bei den Feder-Baumwollgewebe-Objekten (1, 2, 4, 5 und 6) erkennbar ist, würde die intrakulturelle Kommunikation zumindest über die neuen Formen von Federarbeiten hingegen einschränken.

Die kommunikativen Codierungen der Mosaik- waren somit visuell, materiell und strukturell. Die Zeichen- und Wahrnehmungskompetenzen waren auf Seiten sowohl der Indigenen als

auch der Missionare aufgrund ihrer unterschiedlichen Traditionen und Erfahrungen sehr verschieden und nur partiell ausgeprägt, sodass die ursprünglich beabsichtigten Inhalte und die tatsächliche Wirkkraft der Mosaik sehr verschieden ausfallen konnten, ja sogar mussten. Die Mosaik vereinen in sich demnach sowohl mit ihren Bildinhalten, mit dem verwendeten Material, den Federn, als auch mit ihrer Herstellung und Benutzung mehrere und zudem unterschiedliche Kommunikationslinien, eine jede mit ihren eigenen Akteuren (Missionar – Mosaik – Indigene, Indigene – Mosaik – Indigene, Missionar – Mosaik – Missionar) und spezifischen Inhalten. Diese Linien konnten sich mitunter überschneiden und parallel verlaufen, jedoch nicht deckungsgleich sein.

Im Kontext der Missionen sind Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit zentrale Momente, welche die Missionare, insofern sie sich dessen bewusst waren, unter der Gefahr, die eigenen Ansprüche und Bestrebungen ihrer Missionsarbeit zu konterkarieren, zuließen bzw. zulassen mussten und welche die Indigenen mehr oder weniger verdeckt sicherlich für sich zu nutzen wussten. Die Mosaik reflektieren dieses Aushandeln der verschiedenen Akteure. Die sicherlich beiderseits bewussten oder unbewussten, die gewollten oder ungewollten Barrieren in der interkulturellen Kommunikation waren aber aufgrund einer nur punktuellen und selektiven Annäherung kaum zu überbrücken. Die Federmosaik selbst unterstreichen diese Problematik der Verständigung und des gegenseitigen Verständnisses, denn trotz der umfassenden Bemühungen der Jesuiten, den Vorstellungen der Indigenen nachzuspüren, ist in den Chroniken speziell aus den östlichen Gebieten der Anden tatsächlich nur wenig über die symbolischen Gehalte von Federn und Federarbeiten zu erfahren, obschon diesen eine zentrale Rolle zugekommen ist bzw. zukommt. Die Kommunikation und auch die Kommunikationsbereitschaft erschienen speziell in diesem Zusammenhang der Federkunst eingeschränkt.

Die Madrider Federmosaik sind interessante historische Zeugnisse interkultureller Begegnungen im 17./18. Jahrhundert in Südamerika, denn sie eröffnen einen anderen Zugang zu diesem Thema als schriftliche Dokumentationen, indem sie eine Akzentuierung der Untersuchung erlauben, die sich über Wirkungen und Bedeutungen der Mosaik auf die beteiligten Akteure und ihre Beziehungen richtet. Das Einwirken bzw. die Beteiligung aller Akteure ist an den Stücken für sämtliche Phasen ihrer Entstehung und Benutzung erkennbar. Im Unterschied dazu liefern schriftliche Quellen nur ein eingeschränktes Bild, denn diese stammen speziell im missionarischen Kontext stets von den Missionaren selbst. Alle Informationen über den Kulturkontakt sind ausschließlich aus der Perspektive des Missionars erhalten und durch sein Selbstbild, sein Verständnis des Anderen und insbesondere durch sein Sendungsbewusstsein geprägt. Die Schilderungen in Chroniken sind zudem *per se* ereignisorientiert.

Eingebettet in die Forschungsperspektiven und Erkenntnisse der Bildwissenschaft und der Kulturtransferforschung ist es möglich, die Bedeutungen und Wirkungen von Bildern speziell in interkulturellen Kontaktsituationen und die Komplexität von Kulturbegegnungen vielfältiger zu betrachten. Dabei ist es speziell hinsichtlich der verschiedenen Bildhandlungen sowie aller beteiligten Akteure, ihrer Dispositionen und Rollen von großer Bedeutung, die Analyse differenziert vorzunehmen. Parallele Fragestellungen, aber auch strukturelle Überschneidungen der Bildwissenschaft und der Kulturtransferforschung ermöglichen es, die Bedeutung und Aussagekraft kolonialzeitlicher Fertigungen innerhalb ihres historischen Kontextes in einem umfassenderen Maße zu ermitteln.

Die Untersuchung des Kulturkontakts auf der Quellenbasis der zehn Madrider Federmosaike kann nur punktuell sein. Zum Ersten spiegeln sie höchstwahrscheinlich nicht verschiedene Entstehungsphasen wider, anhand derer sich Entwicklungen von Beziehungen beschreiben ließen. Und zum Zweiten sind die Federarbeiten innerhalb interkultureller Begegnungen und Kommunikationen nur eines von einer Vielzahl an Objekten und Medien. Wenngleich nur als kleines Korpus zeigen sie jedoch durch ihr Material und die angewandten Techniken und besonders durch ihre bildlichen Gestaltungen bereits ein facettenreiches Geflecht interkultureller Begegnungen. Außerdem erhalten die Mosaike durch ihr besonderes Material eine unvergleichliche Einzigartigkeit. Im Unterschied zu bisher untersuchten bildlichen Quellen, wie beispielsweise Malerei oder Architektur, dokumentieren die Federarbeiten einen Kulturkontakt in der Peripherie und sind als indigene Tradition ohne europäisches Pendant.

Die Untersuchung der Federmosaike bildet somit eine wichtige Ergänzung zum einen für die Kolonialismusforschung, denn die Mosaike bieten weniger einen ereignisorientierten Fokus als eine mikrohistorische Konzentration auf interkulturelle und zwischenmenschliche Beziehungen. Zum anderen liefern sie wichtige Erkenntnisse für die Kulturtransferforschung, da mit den Federmosaikern ein Medium gewählt worden war, das vielschichtige Bedeutungsebenen in die Betrachtung involviert. Die Lokalisierung in den Missionen bringt zudem einen Perspektivenwechsel: aus den Zentren hin zur Peripherie. Das Fehlen einer Dokumentation kann die Bedeutung der Federmosaike für die Betrachtung von Kulturtransfer dahingehend schmälern, dass sie sich bislang nicht eindeutig in einen konkreten Zusammenhang einordnen lassen. Weitere Quellen müssen daher erschlossen bzw. Forschungen zu anderen kolonialzeitlichen Fertigungen und Kunstformen und speziell der Missionen mit den Interpretationen der Madrider Federmosaike verbunden werden, um diese als reichhaltige Dokumente in die Ausformulierungen von Modellen integrieren zu können.

## 5 Zusammenfassung

1. Mit den zehn Federmosaikern im *Museo de América* sind Quellen erschlossen worden, die es erlauben, das bisherige Wissen über interkulturelle Bildhandlungen sowie interkulturelle Begegnungen und Kulturaustausch und deren Vielschichtigkeiten in der Epoche der Kolonialzeit in Südamerika zu erweitern.

Mit Fragestellungen und Untersuchungsmethoden der Ethnohistorie, der Bildwissenschaft und der Kulturtransferforschung erbringt die vorliegende Arbeit ergänzendes und differenzierendes Material für die Erforschung kolonialzeitlicher Fertigungen sowie kolonialer südamerikanischer Gesellschaften.

Für diesen Kenntniszugewinn waren die Rekonstruktion der Geschichte der Federbilder selbst, detaillierte Untersuchungen der Materialien und Techniken sowie der Ikonografie der Mosaikere, der gründliche Vergleich mit anderen südamerikanischen Federobjekten sowie die Kombination der Analyseergebnisse mit schriftlichen Informationen unverzichtbar.

2. Im untersuchten Korpus sind sowohl südamerikanisch-indigene als auch europäische Traditionslinien ablesbar.

Die Federbilder mit ihren materiellen, technischen und ikonografischen Eigenschaften lassen sich zwar in südamerikanische Traditionen des Federschmückens einordnen, die Berücksichtigung von Vergleichsmaterial führt jedoch zu dem Resultat, dass diese Mosaikere nicht in eine direkte Verbindung mit indigenen Formen gesetzt werden können. Die Feder-Baumwollgewebe-Objekte (1, 2, 4, 5 und 6) scheinen an verbreitete und bekannte indigene Techniken anzuknüpfen; im Ergebnis weisen sie jedoch eigenständige technische Formen auf. Die Feder-Mischgewebe-Objekte (3, 7, 8, 9 und 10) hingegen können eventuell mit Hilfe schriftlicher Überlieferungen mit traditionellen Federobjekten in Beziehung gesetzt werden; eine Identifizierung ihrer Technik als indigen ist aber bislang nicht eindeutig.

Es lässt sich sagen, dass indigene Traditionen des Federschmückens eine Grundbedingung für das Entstehen der zehn Federmosaikere waren. Eine weitere bestand darin, dass Federkunst unter europäisch-kolonialem Einfluss und speziell in Missionen der Jesuiten hergestellt worden ist. Die Federmosaikere lassen sich möglicherweise in diesen Rahmen einordnen. Sie können in der Mojos-Mission (O-Bolivien), eventuell in

der Baure-Region (Feder-Mischgewebe-Objekte) und in der Maynas-Mission (N-Peru/O-Ecuador) (Feder-Baumwollgewebe-Objekte) entstanden sein. Typologisch passen die zehn Federmosaik in das Repertoire kolonialzeitlicher Federarbeiten, das die zeitgenössischen Chroniken dokumentieren. Besonderheiten in ihren technischen Ausprägungen wären so auch auf europäische Einflüsse zurückzuführen.

3. Die Ikonografie der Mosaik ist sowohl mit ihren einzelnen Motiven als auch in ihrer Komposition und Ästhetik europäisch und indigen geprägt; sie ist komplex und mehrdeutig.

Die Bildmotive, vor allem die Menschen-, Tier- und Pflanzendarstellungen, lassen sich nicht entweder als europäisch-christlich oder als indigen-magisch interpretieren. Vielmehr erlauben sowohl die Bildinhalte als auch die verwendeten Federn mehrdeutige Erklärungen der Sujets. Die christlich-europäische und indigen-magische Symbiose der Ikonografie entschlüsselt sich daher nicht über die Interpretation einzelner Motive an sich, sondern über die Analyse der Art und Weise, wie und in welchem Kontext diese dargestellt sind. Durch ihre Funktionen und Wirkungen als Kommunikationsmittel zwischen den verschiedenen Akteuren im kolonial geprägten Raum werden die charakteristischen Mehrdeutigkeiten der Federarbeiten deutlich gesteigert.

4. Im Kontext von interkulturellen Begegnungen in kolonisatorischen und speziell in missionarischen Situationen an der südamerikanischen Peripherie mit ihren Vielschichtigkeiten, Widersprüchen und Mehrdeutigkeiten kommt Federn als verarbeitetes Material eine besondere Rolle zu.

Die Federn selbst sind in diesem Zusammenhang kein beliebiges Material, sondern für Indigene haben Federn zuerst kultisch-magische Bedeutung und sind somit eines ihrer wesentlichsten Kommunikationsmittel schlechthin. Im deutlichen Kontrast zu europäischen Seh- und Denkgewohnheiten im 17./18. Jahrhundert imaginierten Federn im indigenen Verständnis nicht nur das Dargestellte selbst, sondern in einem noch höheren Maße das Nichtdargestellte, das Nichtdarstellbare.

5. Die Mosaik als Zeugnisse von Kulturkontakt in kolonisatorischen und eventuell speziell in missionarischen Kontexten dokumentieren ein Spannungsfeld der Kommunikation, das in der multiplen Rollenverteilung, in verschiedenen Auffassungen von

Objekt, Bild, Material und Performanz sowie in verschiedenen Referenzsystemen begründet ist.

Vielleicht ursprünglich für die visuelle Katechese seitens der Jesuiten vorgesehen, konnten die Federbilder aber mit ihren kommunikativen Möglichkeiten weit darüber hinaus wirken. Die Beteiligung von Indigenen an der Herstellung der Bilder erlaubte den Federkünstlern, Sinninhalte in die Mosaik einfließen zu lassen und damit eigene, gruppenspezifische Zeichen- und Wahrnehmungskompetenz zu gestalten bzw. zu erhalten und zu demonstrieren. Die Missionierungsabsicht wurde so vielfach gebrochen, ergänzt, ja sogar ersetzt, denn die beteiligten Akteure unterschieden sich in ihren Auffassungen, Erwartungen und Erfahrungen hinsichtlich der Federkunst erheblich. Die kulturell determinierte Diskrepanz in der Wahrnehmung der Mosaik führte zu einer mehrdeutigen und vielschichtigen Wirkkraft der Mosaik.

6. Die zehn Federmosaik können wichtige ergänzende Informationen für beziehungs- geschichtliche Untersuchungen der gemeinsamen Geschichte von Indigenen und Europäern in Südamerika liefern.

Beziehungen zwischen verschiedenen Personengruppen sind auf den Mosaiken auf umfassende Weise zu erkennen, denn interaktive und kommunikative Momente der Mosaik beschränkten sich nicht allein auf deren Präsentation und Betrachtung, sondern schlossen auch deren Entwicklung und Herstellung mit ein. Die Mosaik können ein kreatives und friedliches, mitunter subversives sowie auch ein barrierereiches Bild interkultureller Kommunikation zeigen. Damit können sie wesentliche Aspekte von Begegnungen reflektieren: gegenseitige Verständigung, auch stillschweigende Übereinkunft, oder aber auch Dominanz und Machtdemonstration. Im vorliegenden Zusammenhang konnte Kulturkontakt auch mit friedlichen und schöpferischen Mitteln erfolgen; gleichzeitig waren Behinderungen und Restriktionen als bewusste Strategien nicht ausgeschlossen.

7. Die Federmosaik mit ihren mehrdeutigen Bildinhalten und den daraus folgenden verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten sind herausragende historische Zeugnisse. Diese können Forschungen zu Kulturkontakt und Kulturtransfer sowie zu Kolonialismus und Missionierung in Südamerika bereichern, denn sie verweisen in ihrer Spezifik weniger auf eine ereignisorientierte Perspektive als auf eine Konzentration auf interkulturelle und zwischenmenschliche Beziehungen. Wichtige Erkenntnisse für die

Kulturtransferforschung beziehen sich hauptsächlich auf die Berücksichtigung von Mehrdeutigkeiten und Vielschichtigkeiten im Aushandlungsprozess der interkulturellen Begegnung.

Für die Bildwissenschaft eröffnet die Untersuchung der Federmosaike größere Perspektiven. Eine außereuropäische Kunstform des 17./18. Jahrhunderts steht hier im Mittelpunkt. Bildhandlungen und Bilderfahrungen sind zudem durch einen interkulturellen Kontext geprägt. Weiterführende Überlegungen zur Wirkkraft und zu kommunikativen Fähigkeiten von Bildern sowie zu den Rollen der Akteure und deren Auffassungen im Hinblick sowohl auf (bildlich gestaltete) Objekte als auch auf die qualitativen und quantitativen Dimensionen von Bildhandlungen werden angeregt.

## 6 Resumen

1. Los diez mosaicos de plumas del *Museo de América* constituyen una fuente polifacética que permite ampliar de manera compleja los conocimientos sobre actos visuales interculturales, encuentros e intercambios culturales en la época colonial de América del Sur. Mediante los problemas y los métodos de la etnohistoria, de la cultura visual y de investigaciones de intercambios culturales, esta tesis produce material complementario y diferenciador para la investigación de productos coloniales y de las sociedades coloniales sudamericanas.

Para obtener estos conocimientos fue imprescindible el análisis de los materiales, de las técnicas y de la iconografía de los mosaicos; la comparación minuciosa con otros objetos sudamericanos de plumas y además la vinculación de los resultados obtenidos con información escrita de la época colonial sudamericana.

2. El corpus muestra líneas tradicionales tanto sudamericano-indígenas como también europeas.

Según sus características materiales, técnicas e iconográficas es posible clasificar las imágenes de plumas dentro de la tradición sudamericana de arte plumario, pero la consideración del material de comparación demuestra que no es posible asociarlas directamente con los objetos disponibles de formas indígenas tradicionales. Los objetos hechos con tejidos de algodón y con plumas anudadas (1, 2, 4, 5 y 6) parecen emparentados con formas difundidas y conocidas, pero muestran formas técnicas propias. Por otro lado, los objetos hechos con tejidos mezclados de material lignificado y de algodón y con plumas insertadas (3, 7, 8, 9 y 10) probablemente se pueden asociar a través de fuentes escritas con el arte plumario tradicional. Pero la identificación de su técnica como indígena es aún incierta.

Sin embargo, se puede afirmar que las tradiciones indígenas fueron una condición básica para la elaboración de los diez mosaicos. Otra condición importante: Piezas de arte plumario fueron fabricadas bajo una influencia europeo-colonial y especialmente en las misiones jesuíticas. Sería razonable clasificar los mosaicos dentro de este marco. Posiblemente los mosaicos de tejido mezclado con plumas insertadas fueron fabricados en las misiones de los Mojos (este de Bolivia), tal vez en la región de los Baure, y los mosaicos de tejido de algodón y plumas anudadas en la misión de los

Maynas (norte de Perú/este de Ecuador). Tipológicamente los diez mosaicos se enmarcan en el repertorio de objetos de plumas coloniales que documentan las crónicas contemporáneas. Es así que algunas de sus particularidades técnicas se podrían atribuir en parte a la influencia europea.

3. La iconografía de los mosaicos, tanto los motivos como también su composición y estética, muestra influencias tanto europeas como indígenas; es compleja y ambigua. No es posible interpretar los motivos y especialmente las representaciones de personas, de animales y de plantas como europeo-cristianos o como indígena-mágicos. Los contenidos de las imágenes y las plumas empleadas posibilitan varias interpretaciones. Por ello no es posible comprender la simbiosis europeo-cristiana e indígena-mágica de la iconografía a través de la interpretación de motivos aislados, sino mediante el análisis de la forma y la composición en su contexto de representación. En efecto, la ambigüedad característica de los mosaicos se aumenta a través de sus funciones y de su influencia como medio de comunicación entre los grupos de actores en el marco colonial.
4. El uso de plumas como material juega un papel especial en el contexto de situaciones coloniales, especialmente misionales en la periferia sudamericana, con sus complejidades, contradicciones y ambigüedades.  
En este contexto las plumas no eran un material cualquiera. Para los indígenas las plumas tenían y tienen en primer lugar un significado culto y mágico, y son por ello uno de sus medios de comunicación principales. A diferencia de las costumbres visuales y mentales europeas de los siglos XVII y XVIII, en la concepción indígena las plumas no representan simplemente lo visible sino además, en un grado más alto, lo no-representado, lo no-representable.
5. Los mosaicos como documentos del contacto cultural en el marco colonial y eventualmente en especial en lo misional, documentan un campo de tensiones de la comunicación que se basa tanto en la repartición múltiple de los roles, de concepciones diferentes de imágenes y de materiales como en sistemas de referencias diversos. Destinados probablemente a la catequesis visual, los mosaicos con sus posibilidades comunicativas podían producir efecto más allá de lo imaginado por los jesuitas.

La participación de indígenas en la fabricación de las imágenes permitió a los artistas de plumas introducir contenidos significativos; diseñando, manteniendo y demostrando competencias de percepción y signos propios de sus grupos.

Así la intención misional atribuida a los mosaicos se vio con frecuencia desvirtuada, complementada e incluso sustituida, porque los actores participantes tenían concepciones, expectativas y experiencias considerablemente diferentes sobre el arte plumario. La discrepancia de raíz cultural en la percepción de los mosaicos produjo un efecto ambiguo y complejo.

6. Los diez mosaicos pueden proporcionar información complementaria de importancia para la investigación de relaciones de la historia común de indígenas y europeos en Sudamérica.

En los mosaicos se percibe ampliamente relaciones entre grupos de personas distintos, porque el momento interactivo y comunicativo de los mosaicos no se reduce solamente a la presentación y la contemplación, sino abarca también su desarrollo y fabricación.

Los mosaicos muestran una imagen de comunicación intercultural creativa y pacífica, a veces subversiva y con obstáculos. Esta interacción ambigua de los mosaicos con los espectadores se puede interpretar como un espejo de las relaciones interculturales, influidas por experiencias, conceptos, intenciones y expectativas específicos.

Así los mosaicos reflejan momentos esenciales de encuentro: acuerdos mutuos, convenios silenciosos o también dominación y demostración de poder. En este contexto, el contacto cultural también se podía producir a través de medios pacíficos y creativos. Pero al mismo tiempo tampoco se excluyeron los obstáculos y las restricciones como estrategias conscientes.

7. Los mosaicos son una fuente sobresaliente para la investigación de intercambio cultural, tanto por sus representaciones ambiguas como por las diferentes formas en que se les puede percibir.

Los mosaicos pueden enriquecer las investigaciones sobre el contacto y el intercambio cultural, así como la historiografía del colonialismo y las misiones en Sudamérica porque los mosaicos como objeto de investigación, más que ofrecer una perspectiva orientada a los sucesos, se centran en las relaciones interculturales e interpersonales.

Gran cantidad de los aportes a la investigación sobre intercambio cultural se refieren principalmente a la consideración de ambigüedades y complejidades en el proceso de negociación de relaciones culturales.

Para la cultura visual la investigación de los mosaicos de plumas abre una perspectiva más amplia. El centro de interés es una forma artística extraeuropea de los siglos XVII/XVIII. Además, los actos visuales y las prácticas visuales son caracterizados por un contexto intercultural. Se estimula reflexiones siguientes sobre efectos y posibilidades comunicativas de representaciones visuales y además sobre los roles de los participantes y de su comprensión, tanto de objetos visuales como de las dimensiones cualitativas y cuantitativas de actos visuales.

## 7 Summary

1. With the analysis of the feather-mosaics of the *Museo de América* in Madrid ten sources have been investigated which facilitate the increase of the hitherto knowledge about intercultural visual acts as well as intercultural encounters and cultural exchange and accompanying ambiguities in the colonial era in South America.

The present thesis provides supplementary and differentiated material for the investigation of colonial products and colonial societies in the South America by employing methods of Ethnohistory, Visual Culture Studies and Cultural Transfer Studies. In order to deepen the knowledge, the reconstruction of the history of the feather-pictures, previous researches on them, detailed examinations of the material and techniques employed as well as of the iconography were vital. Furthermore, thorough comparisons with other South American feather-objects and written information of colonial time from South America had to be drawn.

2. Besides indigenous South American, European traditions are recognizable in the investigated body of mosaics.

With their material, technical, and iconographic features, it is possible to integrate the ten feather-pictures in South American traditions of feather-art. The study of comparative material revealed, however, that the mosaics cannot solely be connected with indigenous forms. Objects made of cotton-textiles with feathers (1, 2, 4, 5 and 6) seem to link to common and known traditions, but the findings show distinct technical forms. Nonetheless, with the help of written sources a connection of objects made of mixed fabrics and feathers (3, 7, 8, 9 and 10) with traditional forms can be established. An unequivocal identification of these techniques as indigenous has not been possible yet.

It is evident though that indigenous traditions of feather-art are one basic condition for the formation of the ten feather-mosaics. A further condition was their production under European colonial influences, especially in Jesuit mission stations. It may be feasible to integrate the ten feather-mosaics into this frame. They could have been produced in the Mission of Mojos in today's Eastern Bolivia, more precisely either in the Baure-region (objects with mixed fabrics and feathers) or in the Mission of Maynas in today's Northern Peru/Eastern Ecuador (objects with cotton-textiles and

feathers). Typologically the ten mosaics fit into the repertory of colonial feather-works documented by contemporary chronicles. Technical particularities could well be ascribed to foreign European influences.

3. The iconography of the mosaics, including their individual motives, compositions and aesthetics, is characterised by indigenous and European traditions; it is complex and ambiguous.

It is impossible to fully interpret the motives, especially presentations of people, animals and plants, as simply European/Christian or indigenous/magical. The content of the pictures as well as the feathers applied allow an ambiguous classification and interpretation of the themes. Moreover, it is unfeasible to decipher the European/Christian and the indigenous/magical symbiosis of the iconography just by the interpretation of individual motives. Instead, an analysis of the manner of their presentation and of the composition is decisive. The characteristic ambiguities of the feather-pictures are increased by their functions and impact as means of communication between different agents in a colonial context.

4. As the material employed, feathers played a particular role in the context of intercultural encounters in colonial, especially missionary settings, located at the South American periphery with its complexities, contradictions and ambiguities.

In this context feathers were not chosen randomly, since feathers had cultic, magical meaning for indigenous people. They represented one of the major means of communication. In clear contrast to 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century European habits of perceiving and thinking, in the indigenous peoples' concept the feathers signified not only the depicted, but on a larger scale the non-depicted as well as the non-depictable.

5. The mosaics as sources of intercultural encounters in colonial, particularly missionary context, reveal different modes of communication, based on multiple role allocation, dissimilar conceptions of images, materials and systems of reference.

Although probably initially intended by Jesuits for the visual catechesis, the mosaics with their communicative potential had an effect far beyond. The participation of indigenous people in the production opened the possibility for the feather-artist to incorporate own experiences and meanings in the pieces of art. Hereby the missionaries' efforts were undermined, for the parties involved differed considerably

in their conceptions, expectations and experiences. The culturally determined discrepancy in the perception of the mosaics led to their ambiguous and complex potency.

6. The ten feather-mosaics supply decisive complementary information for the historical research on relations and on the joint history of indigenous people and Europeans in South America.

Relations between various groups are easily and extensively recognizable in the mosaics, since interactive and communicative elements were not confined to their presentation and contemplation, but formation and production as well. The mosaics show a creative and peaceful, sometimes a subversive image of intercultural communication, occasionally full of barriers. Therewith the mosaics reflect essential elements of meetings: mutual communication, silent agreements, or dominance and demonstration of power. In the present context the cultural contact could have been characterised by peaceful and creative means; at the same time hindrances and restrictions can not be excluded as conscious strategies.

7. Feather-mosaics with their ambiguous representations and perceptibilities represent unique sources for the investigation of intercultural exchange. Not only may they substantially enrich researches on intercultural contact and exchange as well as on colonialism and missionary work in South America, due to their characteristics they also focus on intercultural and human relations.

The thesis' findings for research on intercultural exchange mainly refer to considering ambiguities and complexities in the process of negotiation of meaning in intercultural encounters.

For Visual Culture Studies the research on the feather-works opens a broader perspective. A non-European art form of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century is the centre of attention. Furthermore, the investigated visual acts and visual experiences are coined by a intercultural context. Thus, this research can encourage further considerations on effects and communicative possibilities of visual representations as well as on the players' roles and their view both on visual objects and on the qualitative and quantitative dimensions of visual acts.



## 8 Quellen und Literatur

### Inventarien und Archive

- BNE*  
2012 *Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Fotografienarchiv, URL: <http://www.flickr.com/photos/bibliotecabne/7830097664/> (gesichtet: Dezember 2012).
- BNG*  
2012 *Bildarchiv Noack/Gretenkord*, Freie Universität Berlin, Kunsthistorisches Institut, URL: [http://bildarchiv-noack.geschkult.fu-berlin.de/?pf\\_language=2](http://bildarchiv-noack.geschkult.fu-berlin.de/?pf_language=2) (gesichtet: Juli 2012).
- DO*  
2012 *Dumbarton Oaks*, Washington, D. C., Inventar, URL: [http://museum.doaks.org/IT\\_909](http://museum.doaks.org/IT_909) (gesichtet: September 2012).
- EM*  
o. J. *Ethnologisches Museums*, Zettelkatalog, Berlin, o. J. (gesichtet: Januar 2012)
- JANER, Florencio  
1860 *Catálogo de las Colecciones histórico-etnográficas, curiosidades diversas y Antigüedades conservadas en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid*, Madrid, 1860 (Ms.).
- MA Documental*  
o. J. *Museo de América*, Dokumentationsarchiv, Madrid, o. J. (gesichtet: April 2009)
- MA Inventar*  
2013 *Museo de América*, Inventar, Madrid, 2013; URL: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MAM> (gesichtet: März 2013).  
2008 *Museo de América*, Inventar, Madrid, 2008.
- MAN Libro*  
o. J. *Libro de Inventario del Museo Nacional de Arqueología*, Madrid, o. J. (Ms.).
- MAN Fichero*  
o. J. *Museo de Arqueología Nacional*, Zettelkatalog, Madrid, o. J.
- MJCh*  
2003 *Plan de rehabilitación integral de las misiones jesuíticas en la Chiquitanía*, Catálogo de Bienes Muebles, 2003.

- MMA  
2012 *Metropolitan Museum of Art*, New York, Inventar, URL:  
<http://www.metmuseum.org/collections/search-tbd.he-collections>  
(gesichtet: September 2012).
- MNA  
2012 *Museo Nacional de Antropología*, Madrid, Inventar, URL:  
<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MNA> (gesichtet:  
Dezember 2012).
- MNC  
2013 *Museo Nacional de Colombia*, Bogotá, URL:  
<http://www.museonacional.gov.co/colecciones/pieza-del-mes/colecciones-pieza-del-mes-2006/Paginas/Septiembre%2006.aspx> (gesichtet: November  
2013).

## Bibliografie

- ABEGG-STIFTUNG/MUSEUM RIETBERG  
2007 *Textilien aus dem alten Peru. Die Sammlung der Abegg-Stiftung und des Museums Rietberg Zürich*, Zürich: Museum Rietberg [et al.].
- ACEVEDO-RODRÍGUEZ, Pedro  
1990 Distributional Patterns in Brazilian Serjania (Sapindaceae), in: *Acta botanica brasílica*, 4 (1990) 1, 69 - 82.
- ACOSTA, José de  
1590/2002 *Historia Natural y Moral de las Indias*, hg. v. José Alcina Franch, Madrid: Dastin Historia. (Crónicas de América, Bd. 43)
- ADELSON, Lauri/TRACHT, Arthur  
1983 *Aymara Weavings. Ceremonial textiles of colonial and 19th century Bolivia*, Washington D. C.: Smithsonian Institution, Traveling Exhibitions Service.
- AGUIRRE  
um 1721/  
2011 Cartas anuas de la provincia de Paraguay de la Compañía de Jesús desde el año 1714 hasta el año 1720 remitidas al muy reverendo padre Miguel Ángel Tamburini, Prepósito General de la Compañía de Jesús, in: Matienzo Castillo, Javier [et al.] (Hgg.): *Chiquitos en las Anuas de la Compañía de Jesús (1691 - 1767)*, Cochabamba: Itinerarios Editorial, 103 - 121.
- ALBERTI MANZANARES, Pilar  
1986 Una institución exclusivamente femenina en la época incaica: las acllacuna, in: *Revista Española de Antropología Americana*, 16 (1986), 153 - 190.

- ALBÓ, Xavier  
1966 Jesuitas y Culturas Indígenas, Perú, 1568 - 1606. Su actitud, métodos y criterios de aculturación, in: *América Indígena*, 26 (1966) 3/1, 249 - 308.
- ALBORNOZ, Cristóbal de  
Ende 16. Jh./ 1967 La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas, hg. v. Pierre Duviols, in: *Journal de la Société des Américanistes*, 56 (1967) 1, 7 - 39.
- ALCALÁ, Luisa Elena  
2002 *Fundaciones Jesuíticas en Iberoamérica*, Madrid: Ediciones El Viso.
- ALCINA FRANCH, José/SÁINZ OLLERO, Héctor  
1989 Los Moxos y sus vecinos, in: RIBERA, Ende 18. Jh./1989, 8 - 37.
- ALEXANDER-BAKKERUS, Astrid  
2005 *Eighteenth-Century Cholón*, Utrecht: LOT.
- ALLER, Julián  
1668/2005 Relación que el Padre Julián Aller, de la Compañía de Jesús, de la Provincia del Perú y Superior de la nueva Misión de los Indios Gentiles de las dilatadas Tierras de los Mojos que confinan con las de Santa Cruz de la Sierra y se dió Principio por el Año de 668 a Instancias del Escelentísimo Señor Conde de Lemos, Virrey de dicho Reino, le hace al Padre Luis Jacinto de Contreras, Provincial reelecto de dicha Provincia del Perú, su fecha a 9 de setiembre de 668, in: Barnadas Josep María/Plaza, Manuel (Hgg.): *Mojos. Seis relaciones jesuíticas. Geografía – Etnografía – Evangelización 1670-1763*, Cochabamba: Historia Boliviana, 31-39.
- ALTAMIRANO, Diego Francisco  
1715/1891 *Historia de la misión de los Mojos*, hg. v. Manuel V. Ballivian, La Paz: Impr. de “El Comercio”.
- AMEZAGA RAMOS, Mercedes  
2006 Restauración de plumería sobre tejido en el Museo de América: Aplicación de nuevas tecnologías, in: *Anales*, 14 (2006), 381 - 406.
- AMICH, José  
1774/1988 *Historia de las misiones del convento de Santa Rosa de Ocopa*, hg. v. Julián Heras, Iquitos: IIAP, CETA. (Monumenta Amazónica)
- ANDIÓN, Hierónimo de  
1595/1965 Carta del 14.9.1595 (Carta Anua de la Compañía de Jesus. Tucumán. Perú. 1596), in: Jiménez de la Espada, Marco (Hg.): *Relaciones Geográficas de Indias. - Perú*, Bd. II, Madrid: Ediciones Atlas, 86 - 113.
- ANTON, Ferdinand  
1984 *Altindianische Textilkunst aus Peru*, München: List.  
1972 *The Art of Ancient Peru*, London: Thames & Hudson.  
1962 *Alt-Peru und seine Kunst*, Leipzig: VEB E. A. Seemann Verlag.

- ANTON, Ferdinand/DOCKSTADER, Frederick J.  
1968 *Pre-Columbian Art and Later Indian Tribal Arts*, New York: Harry N. Abrams.
- ARDITO VEGA, Wilfredo  
1993 *Las reducciones jesuitas de Maynas. Una experiencia misional en la Amazonía peruana*, Lima: Ediciones CAAAP.
- ARRIAGA, Pablo Joseph de  
1621/1999 *La extirpación de la idolatría en el Perú*, hg. v. Henrique Urbano, Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos „Bartolomé de las Casas“. (Cuaderno para la Historia de la Evangelización en América Latina, Bd. 13. Monumenta Idolátrica Andina, Bd. 3)
- artelán  
2007 *Memoria final de la restauración de diversos bienes muebles pertenecientes al Museo de América de Madrid*.
- ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé  
1701/1970 *Anales de la Villa Imperial de Potosí, Año de 1701*, La Paz: Ministerio de Educación y Cultura, Fondo Nacional de Cultura.  
1. Hälfte 18. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, hgg. v. Lewis Hanke u. Gunnar Jh./1965 Mendoza, Providence: Brown University Press.
- ÁVILA, Francisco de  
1598/1999 *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, hg. v. Gerald Taylor, Lima: Banco Central de Reserva del Perú, Universidad Particular Ricardo Palma.
- BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ  
2004 *Las plumas del Sol y los Ángeles de la Conquista*, Lima: Banco de Crédito del Perú.
- BAPTISTA GUMUCIO, Mariano  
2003 *Las misiones jesuíticas de Moxos y Chiquitos. Una utopía cristiana en el oriente boliviano*, La Paz: CENDES [et al.].
- BARNADAS, Josep María  
1985 Introducción, in: EDER, um 1772/1985, V - CIV.
- BARNADAS, Josep María/PLAZA, Manuel  
2005 a Introducción, in: Barnadas, Josep María/Plaza, Manuel (Hgg.): *Mojos. Seis relaciones jesuíticas. Geografía – Etnografía – Evangelización 1670 - 1763*, Cochabamba: Historia Boliviana, 131 - 133.  
2005 b Introducción, in: Barnadas, Josep María/Plaza, Manuel (Hgg.): *Mojos. Seis relaciones jesuíticas. Geografía – Etnografía – Evangelización 1670 - 1763*, Cochabamba: Historia Boliviana, 163 - 166.
- BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK  
1992 *America. Das frühe Bild der Neuen Welt. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München*, München: Prestel-Verlag.
- BECERRA CASANOVAS, Rogers  
1990 *Reliquias de Moxos*, La Paz: Proinsa.

- BECKER-HUBERTI, Manfred  
2000 *Lexikon der Bräuche und Feste*, Freiburg: Herder.
- BEINGOLEA, Juan de  
um 1763/  
2005 Noticia de las misiones de Mojos, in: Barnadas, Josep María/Plaza, Manuel (Hgg.): *Mojos. Seis relaciones jesuíticas. Geografía – Etnografía – Evangelización 1670 - 1763*, Cochabamba: Historia Boliviana, 167 - 194.
- BELTING, Hans  
2007 Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einführung, in: Belting, Hans (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Wilhelm Fink Verlag, 11 - 23.
- BERGALLO, Juan Manuel/FRANCHELLO DE MARICONDE, María del Carmen  
2006 *La Arquitectura barroca iberoamericana. Entre la unidad y la diversidad*, Córdoba: Editorial Nuevo Siglo.
- BERNAT VISTARINI, Antonio/CULL, John T.  
1999 *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid: Akal Ediciones.
- BERRIN, Kathleen (Hg.)  
1997 *The Spirit of Ancient Peru. Treasures from the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*, London: Thames & Hudson.
- BERTONIO, Ludovico  
1612/1993 *Transcripción del Vocabulario de la Lengua Aymara*, La Paz: Radio San Gabriel, Instituto Radiofónico de Promoción Aymara.
- BETANZOS, Juan de  
1551/1880 *Suma y narración de los Incas que los indios llamaron cacaccuna, que fueron señores de la Ciudad del Cuzco y de todo lo á ella sujeto*, hg. v. Márcos Jiménez de la Espalda, Madrid: Manuel G. Hernández.
- BITTERLI, Urs  
1991 Die 'Wilden' und die 'Zivilisierten'. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung, München: C. H. Beck.
- BLOCK, David  
1994 *Mission Culture on the Upper Amazon. Native tradition, Jesuit enterprise, & secular policy in Moxos, 1660 - 1880*, Lincoln – London: University of Nebraska Press.
- BOGLÁR, Lajos  
1998 *Nekrei. Federkunst der Indianer Brasiliens. Die Sammlung Rheinnadel*, Aachen: Ludwig Forum, Rheinnadel GmbH.  
1987 *Federkunst Amazoniens*, [o. A.].  
1984/1985 The Indian and the Birds: Amazonian feather-art, in: *Acta Ethnographica Acad. Sci. Hung.*, 33 (1984/1985) 1-4, 81 - 91.

- BOLLINI, Horacio  
2007 *Arte en las Misiones Jesuíticas. Los espejos del Mundo Jesuítico-Guaraní*, Buenos Aires: Corregidor.
- BOONE, Elizabeth Hill (Hg.)  
1996 *Andean Art at Dumbarton Oaks*, Washington D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- BORINIE, Franciscus  
1720/1736 IV. Brief R. P. Francisci Borinie J.S. An den Hoch-Edelgebohrenen herrn Ignatium Borinie Ritter von Lhota, seinen Bruder. Geschrieben zu Sanct-Paul bey denen Mobimananen in Motscher-Land den 4. Nov. 1720, in: Stöcklein, Joseph (Hg.): *Der Neue Welt-Bott*, Bd. 3, Augsburg – Grätz: Martin und Veith, 91 - 92.
- BORJA, Antonio  
1541/1965 Relación en suma de la doctrina e beneficio de Pimapiro y de las cosas notables que en ella hay, de la cual es beneficiado el P. Antonio Borja, in: Jiménez de la Espada, Marcos (Hg.): *Relaciones Geográficas de Indias. - Perú*, Bd. II, Madrid: Ediciones Atlas, 248 - 253.
- BRAUN, Joseph  
1934 Altar (in der katholischen Kirche), in: *Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. I, Stuttgart: Metzler, Sp. 412-430, URL: [http://rdk.zikg.net/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-01000-00---off-0rdkZz-web--00-1--0-10-0---0---0prompt-10-TE--4--altar--Sec---0-11--11-de-Zz-1---20-p-\[altar\]%3aTE+--01-3-1-00-0-0-11-1-0utfZz-8-00&a=d&c=rdk-web&cl=&d=DI67.1#mark](http://rdk.zikg.net/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-01000-00---off-0rdkZz-web--00-1--0-10-0---0---0prompt-10-TE--4--altar--Sec---0-11--11-de-Zz-1---20-p-[altar]%3aTE+--01-3-1-00-0-0-11-1-0utfZz-8-00&a=d&c=rdk-web&cl=&d=DI67.1#mark) (gesichtet: Februar 2013).
- BRAVO, Alejandra  
1999 *El arte plumaria entre el pasado y el presente*, Cochabamba: Ed. Los Amigos del Libro.  
1997 *Federschmuck. Knüpftchniken in der Tradition der Indianer Südamerikas*, Bern: Naturhistorisches Museum der Bürgergemeinde Bern.
- BRAVO, Francisco Javier (Hg.)  
1767 - 1768/  
1872 *Inventario de los bienes hallados a la expulsión de los Jesuitas y ocupación de sus temporalidades por decreto de Carlos III, en los pueblos de misiones, fundados en las márgenes del Uruguay y Paraná, en el Gran Chaco, en el país de Chiquitos y en el de Mojos, cuyos territorios pertenecieron luego al Virreinato de Buenos Aires*, Madrid: M. Riveadeneyra.
- BREDEKAMP, Horst  
2010 *Theorie des Bildakts: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin: Suhrkamp.
- Breve noticia  
1713 *Breve noticia del estado en que se hallan el año 1713. las Misiones, que tiene à su cargo la Provincia del Perú, de la compañía de Jesus en las Provincias de los Mojos*, BNE, Cervantes: R/36937, Ms.

- BREYER, Wenzel  
1699/1728 Brief P. Wenceslai Breyer, der Gesellschaft Jesu Missionarii, aus der Böhmischen Provintz. An Dessen Herrn Bruder Patrem Breyer, besagter Societät und Provintz nach Prag. Geschrieben in der Völkerschafft Sancto Jacobi de Laguna den 18. Junii 1699, in: Stöcklein, Joseph (Hg.): *Der Neue Welt-Bott*, Bd. II, Augsburg – Grätz: Martin und Veith, 65 - 72.
- BRUCK, Peter A.  
1994 Interkulturelle Entwicklung und Konfliktlösung, in: Luger, K./Renger, R. (Hgg.): *Dialog der Kulturen*, Wien: 343 - 357.
- BUENO, Cosme  
1771/2011 Descripción de la Provincia de Chiquitos, in: Matienzo Castillo, Javier [et al.] (Hgg.): *Chiquitos en las Anuas de la Compañía de Jesús (1691 - 1767)*, Cochabamba: Itinerarios Editorial, 418 - 425.
- BUFFON LECLERC, Georges-Louis  
1770-1783 *Histoire naturelle de oiseaux*, Paris: L'Imprimerie royale, URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97505m/f501.image> (gesichtet: Mai 2013).
- BURGUÉS, Francisco  
um 1705 *Memorial al Rey nuestro Señor en su Real, y Supremo Consejo de las Indias sobre las noticias de las Misiones de los Indios llamados Chiquitos y del estado que oy tienen estas, y las de los Rios Paranà, y Uruguay, que està à cargo de los Padres de la compañía de Jesus, de la Provincia del Paraguay, 1702*, RAH: Ms, LV, p. 33, Ms.
- BURKE, Peter  
2011 Kommunikation, in: Rublack, Ulinka (Hg.): *Die neue Geschichte. Eine Einführung in 16 Kapiteln*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- BUSCHIAZZO, Mario José  
1972 *Arquitectura en las misiones de Mojos y Chiquitos*, La Paz: División de Extensión Universitaria [et al.]. (Cuaderno de Arte y Arqueología, Bd. 1)  
1966 El problema del arte mestizo: Contribución a su esclarecimiento, in: *Actas y Memorias*, Bd. IV (36. Congreso internacional de Americanistas, España, 1964), Sevilla, 230 - 244.
- CABALLERO, Francisco Lucas  
1708/2011 Diario y cuarta relación de la cuarta misión hecha en la nación de los manasicas y en la nación de los paunacas nuevamente descubiertos, año 1707, in: Matienzo Castillo, Javier [et al.] (Hgg.): *Chiquitos en las Anuas de la Compañía de Jesús (1691-1767)*, Cochabamba: Itinerarios Editorial, 46 - 83.

- CABELLO CARRO, María Paz  
 1993 El Museo de América, in: *Anales*, 1 (1993), 11 - 21.  
 1989 *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*, Madrid: Edición de Cultura Hispánica.  
 1988 La expedición al Virreinato del Perú (1777 - 1788) y sus colecciones americanistas, in: *La expedición botánica al Virreinato del Perú (1777 - 1788)*, Bd. I, Barcelona: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación [et al.], 57 - 70.  
 1986 Amerikanische Sammlungen des 18. Jahrhunderts, in: FEEST, 1986 b, 188 - 213.
- CABELLO VALBOA, Miguel  
 1586/2011 *Miscelánea Antártica. Una historia del Perú antiguo*, hgg. v. Isaías Lerner, Sevilla: Fundación Indotorre.
- CAHILL, David  
 2000 Sponsoring Popular Culture: The Jesuits, the Incas and the making of the Pax Colonial, in: *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 6 (2000) 2, 65 - 88.
- CAJASUR  
 1999 *Perú. Fe y arte en el virreynato*, Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur.
- CALLAÑAUPA ALVAREZ, Nilda  
 2007 *Weaving in the Peruvian Highlands. Dreaming patterns, weaving memories*, Cuzco: Centro de Textiles Tradicionales del Cusco.
- CAMPBELL, Thomas P. (Hg.)  
 2007 *Tapestry in the Baroque. Threads of splendor*, New Haven: Yale University Press.  
 2002 *Tapestry in the Renaissance. Art and magnificence*, New Haven: Yale University Press.
- CANDLER, Kay L.  
 1991 Featherworking in Precolumbian Peru. Ancient plumage, in: REINA/KESSINGER, 1991, 0 - 15.
- CARDIM, Fernão  
 1625/1997 *Tratados da terra e gente do Brasil*, hg. v. Ana Maria de Azevedo, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa (Hg.)  
 1993 *El arte plumaria en México*, México D. F.: Fomento Cultural Banamex.
- CASTELLÓN CHÁVEZ, Nelson/REA, Carmen  
 2000 *Conocimiento Yuracaré sobre las aves*, Santa Cruz: CIDOB. (Publicaciones Proyecto de Investigación, Bd. 11)

- CASTILLO, Fidel Gabriel  
2001 *La Amazonía boliviana indígena. Estudio etnohistórico de la economía, la sociedad y la civilización de los pueblos de las selvas bolivianas*, La Paz: Colegio Nacional de Historiadores de Bolivia [et al.].
- CASTILLO, Joseph del  
1676/1906 Relación de la Provincia de Mojos, in: Ballivián, Manuel V. (Hg.): *Documentos para la Historia Geográfica de la República Bolivia*, Bd. I, La Paz: Gamara, 295 - 395.
- CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID  
1991 *Los Incas y el antiguo Perú. 3000 años de historia*, Madrid: Centro Cultural de la Villa de Madrid.
- CENTRO DE ARTES VISUALES/MUSEO DEL BARRO  
2008 *Catálogo Museo de Arte Indígena*, Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.
- CHANTRE Y HERRERA, José  
2. Hälfte 18. *Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón español*, Jh./1901 1637 - 1767, Madrid: Imprenta de A. Avrial.
- CHARLEVOIX, Pierre François Xavier  
1756/1768 *Geschichte von Paraguay und dem Mißionswerk der Jesuiten in diesem Lande aus dem Französischen des P. Franz Xaver de Charlevoix von der Gesellschaft Jesu*, Nürnberg: Gabriel Nicolais Raspe.
- CHOMÈ, Ignacio  
1730/1755 Erster Brief, in: Keller, Franz (Hg.): *Der Neue Welt-Bott*, Bd. IV, Wien: Kaliwoda, 46 - 50.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro  
1553/1922 *La Crónica del Peru*, Madrid: Calpe.  
1550/1880 *Segunda Parte de la Crónica del Perú, que trata del señorío de los Incas Yupanquis y de sus grandes hechos y gobernación*, hg. v. Marcos Jiménez de la Espada, Madrid: Manuel Gines Hernández.
- COBO, Bernabé  
um 1653/  
1956 *Obras*, hg. v. Francisco Mateos, Madrid: Ediciones Atlas. (Biblioteca de Autores Españoles (Continuación), Bd. 91)
- COHEN, Maria Manzari  
1996 N° 139. Coca Box, in: FANE, 1996, 281.
- COIN, Susi  
1992 *Holzfäller und Kannibalen. Brasilianische Indianer auf frühen Karten*, in: BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, 1992, 175 - 181.
- COLINART, Sylvie [et al.]  
2002 *Histoire de plumes ou la redécouverte d'un triptyque en mosaïque de plumes du musée national de la Renaissance*, in: *Techne*, 16 (2002), 102 - 109.

- CONDAMINE, Charles Marie de la  
1745/1778 *Relation abrégée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale. Depuis la Côte de la Mer du Sur, jusqu'aux Côtes du Brésil & de la Guyane, en descendant La Rivere des Amazones*, Maestricht: Jean Edme Dufour & Philippe Roux.
- CONKLIN, William J. [et al.]  
1996 Nasca/Huari and other South Coast Textiles, in: BOONE, 1996, Bd. II, 413 - 423.
- COOPER, J. C.  
1986 *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, Wiesbaden: Drei Lilien Verlag.
- CRUZ, Laureano de la  
1651/1900 *Nuevo Descubrimiento del Río de Marañón llamado de las Amazonas*, Madrid: Biblioteca de la Irradiación.
- CUSIHUAMAN, Antonio  
2001 *Gramática Quechua. Cuzco Collao*, Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos „Bartolomé de las Casas“.
- DAVIE, John Constance  
1796 - 1798/  
1805 *Letters from Paraguay: Describing the settlements of Monte Video and Buenos Ayres; The presidencies of Rioja Minor, Nombre de Dios, St. Mary and St. John, etc. etc. with the manners, customs, religious ceremonies, etc. of the inhabitants. Written during a Residence of seventeen Months in that Country*, London: G. Robinson, Paternoster-Row.
- DÁVILA, Pedro Franco  
1767 *Catalogue systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l'art, qui composent le Cabinet de M. Davila*, Paris: Birasson.
- DENIS, Ferdinand  
1875 *Arte Plumaria. Les plumes, leur valeur et leur emploi dans les arts au Mexique, au Pérou, au Brésil, dans les Indes et dans l'Océanie*, Paris: Ernest Leroux, 1875.
- Descripción*  
1754 *Descripción de los Moxos que están a cargo de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú año de 1754* (ApSJT: Leg.: 3, 5., Estante: 2. Caja: 84., Ms.).
- DIDEROT, Denis  
1772 *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Mis en ordre & publié par M. Diderot ... & quant a la partie mathématique, par M. d'Alembert. Bd. 12 25. Geneve [Paris & Neufchastel], 1772; 1754-72. 28 vols. The Making of the Modern World. Gale 2011. Gale, Cengage Learning. Verbundzentrale des GBV (VZG).

- DIEM, Peter  
1995 *Die Symbole Österreichs. Zeit und Geschichte in Zeichen*, Wien: Kremayr & Scheriau.
- DIEZ GÁLVEZ, María José  
2008 *Los bienes muebles de Chiquitos. Fuentes para el conocimiento de una sociedad*, Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
- DITTRICH, Sigrid/DITTRICH, Lothar  
2004 *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. - 17. Jahrhunderts*, Petersberg: Michal Imhof Verlag.
- Documentos*  
um 1670 *Documentos referentes a los jesuitas en América*, BNE: Cervantes, MSS/13530, Ms.
- DORST, Jean/ERARD, Christian  
1985 Les oiseaux du Brésil et leur utilisation par les Indiens dans l'art plumassier. Le point de vue de l'ornithologiste, in: MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE; MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985, 29 - 40.
- DORTA, Sonia Ferraro/CURY, Marília Xavier  
2000 *A plumária indígena brasileira no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia.
- DOUGHTY, Robin W.  
1975 *Feather Fashions and Bird Preservation. A study in nature protection*, Berkeley: University of California Press.
- ECKART, Anselm  
1781/1785 Des Herrn P. Anselm Eckart, ehemaligen Glaubenspredigers der Gesellschaft Jesu in der Capitanía von Pará in Brasilien, Zusätze zu Pedro Cudenas Beschreibung der Länder von Brasilien, und zu Herrn Rectors Christian Leiste, in: Murr, Christoph Gottlieb von (Hg.): *Reise einiger Missionarien der Gesellschaft Jesu in Amerika*, Nürnberg: Johann Eberhard Zeh, 451 - 614.
- EDER, Francisco Javier  
1791 *Descriptio provinciae Moxitarum in regno Peruano*, hg. v. Mako, Buda: Typis univ.  
1791/1888 *Descripción de la Provincia de los Mojos en el Reino del Perú, sacada de los escritos póstumos del P. Francisco Javier Eder, de la Compañía de Jesús, misionero que fué durante quince años entre los mismos Mójos*, hg. v. Mako, La Paz: Imprenta de "El siglo industrial". (Biblioteca Boliviana de Geografía e historia, Bd. 3)  
um 1772/  
1985 *Breve descripción de las reducciones de Mojos*, hg. v. Josep María Barnadas, Cochabamba: Historia Boliviana.

- EGUILUZ, Diego  
1696 *Relacion de la mission apostolica de los Moxos en la provincia del Peru, de la Compañia de Jesvs, que remite su Provincial P. Diego de Eguluz à N.M.R.P. Tyrso Gonçalez, Preposito General de la misma Compañía, año de 1696, ApSJT: Achivador 84, 1.1, Ms.*
- ESCOBAR, Ticio  
1993 *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Asunción: RP Ediciones.
- ESCOBAR OLMEDO, Armando Mauricio  
1997 Plumaria Michoacana, in: Oikión Solano, Verónica (Hg.): *Manos michoacanas*, Zamora: El Colegio de Michoacan, 161 - 175.
- ESPAGNE, Michel  
1997 Die Rolle der Mittler im Kulturtransfer, in: Lüsebrink, Hans-Jürgen/Reichardt, Rolf (Hgg.): *Kulturtransfer im Epochenbruch Frankreich – Deutschland 1770 - 1815*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 309 - 329.
- ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel  
1994 La plumaria, expresión artística por excelencia, in: Sabau García, María Luisa (Hg.): *México en el mundo de las colecciones de arte*, Bd I: Nueva España, México D. F.: Grupo Azabache, 73 - 117.
- EXPOSICIÓN HISTÓRICO-AMERICANA  
1892 *Catálogo General de la Exposición histórico-americana de Madrid*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- FANE, Diana (Hg.)  
1996 *Converging Cultures. Art and identity in Spanish America*, New York: Brooklyn Museum.
- LA FARGE, Henry A. (Hg.)  
1981 *Museums of the Andes. Great museums of the world*, New York: Newsweek.
- FEEST, Christian F.  
1986 a Spanisch-Amerika in Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts, in: FEEST, 1986 b, 41 - 44.
- FEEST, Christian F. (Hg.)  
1986 b *Gold und Macht. Spanien in der Neuen Welt*, Wien: Kremayr & Scheriau.
- FELDBUSCH, Hans  
1953 Christusmonogramm, in: *Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. III, Stuttgart: Druckenmüller, Sp. 707 - 720, URL: [http://rdk.zikg.net/gsd/cgi-bin/library.exe?e=q-01000-00---off-0rdkZz-web--00-1--0-10-0---0---0prompt-10-TE--4--christogramm--Sec---0-11--11-de-Zz-1---20-p-\[christogramm\]%3aTE+--01-3-1-00-0-0-11-1-0utfZz-8-00&a=d&c=rdk-web&cl=&d=Dl523.1#mark](http://rdk.zikg.net/gsd/cgi-bin/library.exe?e=q-01000-00---off-0rdkZz-web--00-1--0-10-0---0---0prompt-10-TE--4--christogramm--Sec---0-11--11-de-Zz-1---20-p-[christogramm]%3aTE+--01-3-1-00-0-0-11-1-0utfZz-8-00&a=d&c=rdk-web&cl=&d=Dl523.1#mark) (gesichtet: Februar 2013).

- FERNÁNDEZ, Juan Patricio  
1726/1895 *Relación historial de las misiones de Indios Chiquitos, que están de cargo de los Padres de la Compañía de Jesús de la Provincia del Paraguay*, Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- FERNÁNDEZ Vega, Pilar  
1965 *Guía del Museo de América*, Madrid: Ministerio de Educación Nacional.
- FIGUEROA, Francisco de  
1661/1904 *Relación de las Misiones de la Compañía de Jesús en el país de los Maynas*, Madrid: Librería de Victoriano Suarez. (Colección de Libros y Documentos representes a la Historia de América, Bd. 1)
- FLORES BEDREGAL, Eliana/CAPRILES FARFÁN, Carlos  
2007 *Aves de la Amazonía Boliviana*, La Paz: Librería Armonía.
- FLORES OCHOA, Jorge A.  
1998 *Qeros. Arte Inka en vasos ceremoniales*, Lima: Banco de Crédito del Perú. (Colección Arte y Tesoro del Perú)
- FORD, P. R. J.  
1981 *Oriental Carpet Designs*, London: Thames and Hudson.
- FRÍAS, Ignacio de  
1700/2011 Cartas anuas de la provincia de Paraguay desde el año 1689 hasta el año de 1700 enviadas por el padre Ignacio de Frías, Procurador de su Provincia de la Compañía de Jesús, al muy reverendo padre nuestro Tirso González, Prepósito General de la misma Compañía, in: Matienzo Castillo, Javier [et al.] (Hgg.): *Chiquitos en las Anuas de la Compañía de Jesús (1691 - 1767)*, Cochabamba: Itinerarios Editorial, 7 - 32.
- FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA  
1980 *Arte plumária do Brasil*, Brasilia: Ministerio de Relações Exteriores [et al.].
- FURST, Peter T.  
1991 Crowns of Power. Bird and feather symbolism in Amazonian shamanism, in: REINA/KESSINGER, 1991, 92 - 109.
- GARCILASO DE LA VEGA  
1609/2002 *Comentarios Reales de los Incas*, hg. v. José Luis Rivarola, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, AEI.
- GEROGIORGAKIS, Stamatios [et al.]  
2011 Kulturtransver vergleichend betrachtet, in: Borgolte, Michael [et al.] (Hgg.): *Integration und Desintegration der Kulturen im europäischen Mittelalter*, Berlin: Akademie Verlag. (Europa im Mittelalter, Bd. 18.)  
[http://www2.hu-berlin.de/sppedia/index.php5/Integration\\_und\\_Desintegration:Beitrag\\_6/Zum\\_Geleit](http://www2.hu-berlin.de/sppedia/index.php5/Integration_und_Desintegration:Beitrag_6/Zum_Geleit) (gesichtet: November 2013).

- GISBERT, Teresakort  
1999 *El paraíso del los Pájaros parlantes. Imagen del otro en la Cultura Andina*, La Paz: Universidad Nuestra Señora de la Paz, Plural Editores.
- GISBERT, Teresa [et al.]  
2003 *Textiles en los Andes Bolivianos*, La Paz: Fundación Cultural Quipus.
- GIUNTINI, Christine  
2006 Precolumbian and Ethnographic Featherwork from the Andes and Amazon in the Metropolitan Museum of Art, in: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Coloquios, URL: <http://nuevomundo.revues.org/1457> (gesichtet: Mai 2011).
- GLEIZER RIBERO, Berta  
1988 *Dicionário do artesanato indígena*, São Paulo: Editoria Itatiaia Limitada.  
1957 Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil, in: *Archivos do Museu Nacional*, 43 (1957), 59 - 119.
- GOLTE, Jürgen  
1994 *Iconos y Naraciones. La reconstrucción de una secuencia de imágenes Moche*, Lima: IEP Ediciones.  
1993 *Los dioses de Sipán. Las aventuras del Dios Quismique y su ayudante Murrup*, Lima: IEP Ediciones.
- GÓMEZ, Juan  
1582/1965 Canaribamba (Relacion que enbio a mandar su Magestad se hiziese desta ciudad de Cuenca y de toda su provincia), in: Jiménez de la Espada, Marcos (Hg.): *Relaciones Geográficas de Indias. - Perú*, Bd. II, Madrid: Ediciones Atlas, 281 - 285.
- GÓMEZ DE ARTECHE, Germersindo [et al.]  
1888 *Mision de los PP. Arteché, Astrain y Manzanedo 1888*, ApSJT: Archivador 84bis, 26, Leg. 1454.7, Ms.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego  
1608/1989 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*, hg. v. Ramiro Matos Mendieta, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GOZÁLVEZ ESCOBAR, José Luis (Hg.)  
1995 *Magia, mentiras y maravillas de las Indias*, Madrid: Museo de América, Ministerio de Cultura.
- GREENE, Virginia  
1991 An Ancient Andean Feathered Headdress, in: REINA/KESSINGER, 1991, 16 - 25.
- GREWENIG, Meinrad Maria (Hg.)  
2004 *InkaGold. 3000 Jahre Hochkulturen*, Heidelberg: Kehrer Verlag.
- GRIEDER, Terence  
1988 *La Galgada, Peru. A preceramic culture in transition*, Austin: University of Texas Press.

- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe  
1615 *Nueva crónica y buen gobierno*, (Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen: Gl. kgl. S. 2232, 4°), URL: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/project/project.htm> (gesichtet: September 2012).
- GUMILLA, Joseph  
Mitte 18. Jh./ 1791 *Historia Natural, civil y geográfica de las naciones del Río Orinoco*, Barcelona: Carlos Gibert y Tutó.
- GUSINDE, Martin  
1966 Das Habsburger Wappen auf einem peruanischen Kero, in: *Anthropos*, 61 (1966) 1/2, 304 - 305.
- GUTIÉRREZ, Ramón  
1995 *Artes utilitarias en el Virreinato de Perú*, in: Gutiérrez, Ramón (Hg.): *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500 - 1825*, Madrid: Ediciones Cátedra, 343 - 357.
- GUTIÉRREZ, Ramón (Hg.)  
1997 *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*, Barcelona – Madrid: Lunwerg Editores S. A.
- GUTIÉRREZ DA COSTA, Ramón/GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo  
1995 Territorio, urbanismo y arquitectura en Moxos y Chiquitos, in: QUEREJAZU, 1995, 303 - 385.
- HANSEN, Wilhelm  
1984 *Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf*, München: Callwey.
- HARTMANN, Günther  
1977 Federkünstler, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, Sonderdruck.
- HAUSBERGER, Bernd  
2004 Die Mission der Jesuiten im kolonialen Lateinamerika, in: Hausberger, Bernd (Hg.): *Im Zeichen des Kreuzes. Mission, Macht und Kulturtransfer seit dem Mittelalter*, Wien: Mandelbaum Verlag, 79 - 102. (Expansion, Interaktion, Akkulturation. Historische Skizzen zur Europäisierung Europas und der Welt, Bd. 7)
- HECKMAN, Andrea M.  
2003 *Woven Stories. Andean textiles and rituals*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- HEINZ-MOHR, Gerd  
1981 *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Düsseldorf – Köln: Diederichs Verlag.
- HERNÁNDEZ ASTETE, Francisco  
2002 *La mujer en el Tahuantinsuyo*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

- HERRAN, Hieronymus  
1726/1755 Anderter Brief, in: Keller, Franz (Hg.): *Der Neue Welt-Bott*, Bd. IV, Wien: Kaliwoda, 19 - 43.
- HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de  
1601 *Historia general de los hechos de los Castellanos en las islas y tierra firme del Mar Océano (1492 - 1551)*, Bd. I, Madrid: [o. A.].
- HOCES DE LA GUARDIA CH., Soledad/BRUGNOLI B., Paulina  
2006 El esplendor de las plumas, in: Sinclair Aguirre, Carole (Hg.): *Awakhuni. Tejiendo la Historia Andina*, Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, 64 - 71.
- HOFFMANN, Werner  
1979 *Las misiones jesuíticas entre los Chiquitanos*, Buenos Aire: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- HOWARD, Catherine V.  
1991 Feathers as Ornaments among the Waiwai: Fragments of the heavens, in: REINA/KESSINGER, 1991, 50 - 69.
- HUSSAK VAN VELTHEM, Lucia  
1995 Arte plumaria indígena, in: *Artesanía de América*, 46/47 (1995), 105 - 116.
- IJURRA, Manuel  
Um 1843/  
2007 *Viajes a las montañas de Maynas, Chachapoyas y Pará. Vía de Amazonas (1841 - 1843)*, Lima: Seminario de Historia Rural Andina. UNMSM.
- JIMÉNEZ DÍAZ, María Jesús  
2009 *Tradición de tradiciones. Tejidos prehispánicos y virreinales de los Andes, la colección del Museo de América*, Madrid: Ministro de Cultura [et al.].
- KÄSTNER, Klaus-Peter  
2009 *Amazonien. Indianer der Regenwälder und Savannen*, Dresden: Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen.  
2005 Beiträge zur Geschichte und Kultur der Urueuwauwau-Stämme (Rondônia, Brasilien), in: *Abhandlungen und Berichte der Staatlichen Ethnologischen Sammlungen Sachsen*, 52 (2005), 91 - 133.
- KAUFFMANN DOIG, Federico  
1993 La Pluma en el Antiguo Perú, in: *Las Plumas del Sol y los Ángeles de la Conquista*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 11 - 37.
- KELM, Heinz  
1966 Kulturkonstanz und Kulturwandel bei den Yuracaré (Ostbolivien), in: *Baessler-Archiv*, 14 (1966), 65 - 102.  
1963 Die Zamuco (Ostbolivien), in: *Zeitschrift für Ethnologie*, 88 (1963) 1, 66 - 85.
- KEMP, Wolfgang  
2003 Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans [et al.] (Hgg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin: Reimer Verlag, 247 - 266.

- KEMPF-MERCADO, Noel  
1985 *Aves de Bolivia*, La Paz: Gisbert.
- KENSINGER, Kenneth M.  
1991 The Meanings of Cashinahua Feather Headdresses, in: REINA/KENSINGER, 1991, 40 - 49.
- KING, Heidi  
2012 a *Peruvian Featherworks. Art of the Precolumbian era*, New Haven – London: Yale University Press.  
2012 b Feather Arts in Ancient Peru, in: KING, 2012 a, 9 - 43.
- KNOGLER, Julian  
2. Hälfte 18. Jh./1970 Inhalt und Beschreibung der Missionen deren Chiquiten, hg. v. Jürgen Riestler: Julian Knogler S. J. und die Reduktionen der Chiquitano in Ostbolivien, in: *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 39 (1970), 268 - 348.
- KORTLÄNDER, Bernd  
1995 Begrenzung – Entgrenzung. Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa, in: Jordan, Lothar/Kortländer, Bernd (Hgg.): *Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1 - 19.
- KRAUSE, Fritz  
1911 *In den Wildnissen Brasiliens*, Leipzig: R. Voigtländers Verlag.
- LATHRAP, Donald W.  
1963 Los Andes Centrales y la Montaña. Investigación de las relaciones culturales entre la montaña peruana y las altas civilizaciones de los Andes Centrales, in: *Revista del Museo Nacional*, 32 (1963), 197 - 202.
- LAURENCICH MINELLI, Laura (Hg.)  
1984 *Antichi tessuti peruviani*, Mailand: Electa.
- LAVALLE, José Antonio de (Hg.)  
1989 *Nazca*, Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura. (Colección Arte y Tesoros del Perú)  
1984 *Huari*, Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura. (Colección Arte y tesoros del Perú)
- LAVALLE, José Antonio de/LANG, Werner (Hgg.)  
1982 *Chancay*, Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura. (Colección Arte y tesoros del Perú)  
1980 *Arte Precolombino. Museo Nacional de Antropología y Arqueología Lima*, Bd. I: Arte Textil y Adornos, Lima: Banco de Crédito del Perú en la Cultura. (Colección Arte y Tesoros del Perú)  
1973 *Pintura Virreynal*, Lima: Banco de Crédito del Perú. (Colección Arte y Tesoro del Perú)
- LEIGUE CASTEDO, Luis D.  
1975 *El Iténez Salvaje*, La Paz: Ministerio de Educación y Bellas Artes.

- LÉVI-STRAUSS, Claude  
1978 *Traurige Tropen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 240)
- LÉVINE, Daniel  
2000 *Pérou millénaire. 3000 ans d'art préhispanique*, Biarritz: La Cita.
- LIEBSCHER, Verena  
1986 *La iconografía de los queros*, Lima: Herrera Editores.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco  
2. Hälfte 16. Jh./1922 *Historia General de las Indias, 1511 - 1564*, Madrid: Calpe.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael  
2004 *Perú. Indígena y Virreinal*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen  
2005 *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- LYON, Patricia J.  
1991 Feathers are for Flying, in: REINA/KESSINGER, 1991, 70 - 77.
- MACIONI, Antonio  
1735/2011 Cartas anuas de la provincia de Paraguay, Rom 1735, in: Matienzo Castillo, Javier [et al.] (Hgg.): *Chiquitos en las Anuas de la Compañía de Jesús (1691 - 1767)*, Cochabamba: Itinerarios Editorial, 203 - 243.
- MAGIO, Antonio  
1749/1880 *Arte de la lengua de los indios Baures de la provincia de los Moxos. Conforme al manuscrito original del P. Antonio Magio de la Compañía de Jesus*, hg. v. L. Adam y C. Leclerg, Paris: Maisonneuve y Cia.
- MAGNÍN, Juan  
1740/1989 *Breve Descripción de la Provincia de Quito, en la América Meridional, y de sus Misiones de Succumbíos de Religiosos de S. Francisco, y de Maynas de PP. de la Compañía de Jesús, a las orillas del gran Río Marañón, hecha para el Mapa que se hizo el año 1740, por el P. Juan Magnín, de dicha Compañía, misionero en dichas Misiones*, Quito: Sociedad Ecuatoriana de Investigaciones históricas y geográficas.

- MARBÁN, Pedro  
1701/1894 *Arte de la lengua moxa con su vocabulario y cathecismo compuesto por el M. R. P. Pedro Marbán de la Compañía de Jesvs, Superior, que fue, de las Misiones de Infieles, que tiene la Compañía de esta Provincia de el Perú en las dilatadas Regiones de los Indios Moxos, y Chiquitos*, hg. v. Julian Platzmann, Leipzig: B. G. Teubner.
- 1700/2005 Breve Noticia de las Misiones de infieles, que tiene la Compañía de Jesús de esta Provincia de Perú en las Provincias de los Mojos, in: Barnadas, Josep María/Plaza, Manuel (Hgg.): *Mojos. Seis relaciones jesuíticas. Geografía – Etnografía – Evangelización 1670 - 1763*, Cochabamba: Historia Boliviana, 53 - 66.
- MARBÁN, Pedro [et al.]  
1676/1898 Relación de la Provincia de la Virgen del Pilar de Mojos, hg. v. Manuel V. Ballivián in: *Boletin de la Sociedad Geográfica de la Paz*, 1 (1898) 2, 135 - 161.
- MARCO DORTA, Enrique  
1966 La influencia indígena en el barroco del Perú: Aspectos y problemas, in: *Actas y Memorias*, Bd. IV (36. Congreso internacional de Americanistas, España, 1964), Sevilla, 195 - 211.
- MARPERGER, Paul Jacob  
1717 *Ausführliche beschreibung des haar und feder-handels und denen aus diesen beyden materialien verfertigten manufacturen da dann zugleich von unterschiedlichen darinn arbeitenden handwerckern, vornemlich von denen peruquenmachern federschmückern kürschnern zeugwebern bürstenbindern sattlern und andern dahin gehörigen professionen und deren recht gehandelt wird. Ingleichen auch zur conservation und verbesserung der hapt-haar viel schöne experimenta*, Leipzig, 1717, *The Making of the Modern World*. Gale 2011. Gale, Cengage Learning. Verbundzentrale des GBV (VZG).
- MARTÍNEZ DE ALEGRÍA BILBAO, Fernando  
2002 *Plumaria Amazónica*, Madrid: Museo Nacional de Antropología, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- MARZAL, Manuel M.  
1992/1994 *La Utopía Posible. Indios y jesuitas en la América colonial (1549 - 1767)*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- MATHEWS, Edward D.  
1879 *Up the Amazon and Madeira Rivers through Bolivia and Peru*, London: Sampson Low [et al.].
- MATIENZO CASTILLO, Javier  
2009 Las reducciones como antecedente de los municipios de indios: misiones jesuíticas de América Meridional, in: García Bernal, Manuela Cristina/Olivero Guidobono, Sandra (Hgg.): *El municipio indiano. Relaciones interétnicas, económicas y sociales*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 547 - 564.

- MATIENZO CASTILLO, Javier [et al.]  
 2011 Numeración de los pueblos de Chiquitos por parcialidades étnica, in: Matienzo Castillo, Javier [et al.] (Hgg.): *Chiquitos en las Anuas de la Compañía de Jesús (1691 - 1767)*, Cochabamba: Itinerarios Editorial, 328/329.
- MAW, Henry Lister  
 1829 *Journal of a Passage from the Pacific to the Atlantic, crossing the Andes in the Northern provinces of Peru, and descending the river Marañon, or Amazon*, London: John Murray.
- MEAD, Charles W.  
 1908 Technique of some South American Feather-work, in: *Anthropological papers of the American Museum of Natural History*, 1 (1908) 1, 1 - 17.
- MEKLER, Adam/LANE BENEKE, Daphne (Hgg.)  
 2001 *Under the Canopy. Myth and reality in Western and Northwestern Amazonia*, Fresno: Fresno Art Museum.
- MEDINA BLEDA, Dolores  
 1995 Tira de plumería, N° 138, in: GOZÁLVEZ ESCOBAR, 1995, 198.
- MERCADO, Melchor María  
 Mitte 19. Jh./ 1991 *Album de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia. 1841 - 1869*, La Paz: Banco Central de Bolivia [et al].
- Mercure de France*  
 1735/1969 *Mercure de France, dédié au Roi*, 28 (1735) 1, Genf: Slatkine Reprints.
- MESA, José de/GISBERT, Teresa  
 2005 *El Manierismo en los Andes*, La Paz: Unión Latina.
- MÉTRAUX, Alfred  
 1948 a Tribes of Eastern Bolivia and the Madeira Headwaters, in: Steward, Julian H. (Hg): *Handbook of South American Indians*, Bd. III, Washington D. C.: Government Printing Office, 381 - 454.  
 1948 b Tribes of the Eastern slopes of the Bolivian Andes, in: Steward, Julian H. (Hg): *Handbook of South American Indians*, Bd. III, Washington D. C.: Government Printing Office, 465 - 506.  
 1942 *Tribes of Bolivia and Matto Grosso*, Washington D. C.: Government Printing Office. (Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, Bulletin, Bd. 134)
- MEYER, Carla [et al.] (Hgg.)  
 2008 *Rituale und die Ordnung der Welt. Darstellungen aus Heidelberger Handschriften und Drucken des 12. bis 18. Jahrhunderts*, Heidelberg: Winter.

- MIDDELL, Matthias  
2008 Historische Komparatistik und Kulturtransferforschung. Vom bilateralen Beispiel zu Beiträgen für eine globale Geschichte, in: *Eurostudia – Transatlantische Zeitschrift für Europaforschung*, 4 (2008) 2, 1 - 11, URL: [http://www.cceae.umontreal.ca/IMG/pdf/Middel-Historische\\_Komparatistik\\_und\\_Kulturtransferforschung-3.pdf](http://www.cceae.umontreal.ca/IMG/pdf/Middel-Historische_Komparatistik_und_Kulturtransferforschung-3.pdf) (gesichtet: Juli 2012).
- MILLONES, Luis/SCHAEDEL, R. P.  
1980 Plumas para el sol: Comentarios a un documento sobre cazadores y cotos de caza en el antiguo Perú, in: *Bulletin de l'Institut francais d'Etudes Andines*, 9 (1980) 1-2, 59 - 88.
- Mision*  
1594 *Mision o residencia de sancta Crus de la Sierra*, RAH: LXXXI, p. 71, Ms.
- MOLINA, Cristóbal de  
1575/2008 *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*, hgg. v. Julio Calvo Pérez u. Henrike Urbano, Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- MOLINA BARBERY, Plácido  
1995 Homenaje y testimonio, in: QUEREJAZU, 1995, 229 - 249.
- MONA BISMARCK FOUNDATION  
2001 *L'art de la plume en Amazonie*, Paris: Somogy Éditions d'art, Mona Bismarck Foundation.
- MORAWETZ, Wilfried [et al.] (Hgg.)  
2005 *Fluch des Goldes. 1000 Jahre Inkagold*, Leipzig: Lateinamerikazentrum der Universität Leipzig.
- MOURÃO, Noémia  
1971 *Arte plumária e máscaras de dança dos índios brasileiros*, São Paulo: Impresso nas Oficinas de Artes Gráficas Bradesco.
- MUJICA, Marisa  
2006 *Perú. 10.000 años de pintura desde la época rupestre hasta nuestros días*, Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- MUJICA PINILLA, Ramón  
2004 El “niño Jesús Inca” y los jesuitas en el Cusco virreinal, in: LÓPEZ GUZMÁN, 2004, 102 - 106.  
2002 a Arte e identidad. Las raíces culturales del barroco peruano, in: MUJICA PINILLA [et al.], 2002/2003, Bd. I, 1 - 57.  
2002 b El arte y los sermones, in: MUJICA PINILLA [et al.], 2002/2003, Bd. I, 219 - 313.  
1993 El sermón a las aves: o el culto a los ángeles en el virreinato peruano, in: *Las Plumas del Sol y los Ángeles de la Conquista*, Lima: Banco de Crédito del Perú, 39 - 72.
- MUJICA PINILLA, Ramón [et al.] (Hgg.)  
2002/2003 *El Barroco peruano*, Lima: Banco de Crédito. (Colección Arte y Tesoros del Perú)

- MUÑOZ, Santiago  
2006 El 'arte plumario' y sus múltiples dimensiones de significación. La misa de San Gregorio, virreinato de la Nueva España, 1539, in: *Historia crítica*, 31 (2006), 121 - 149.
- MURRA, John v.  
1975 *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos. (Historia Andina, Bd. 3)
- MURÚA, Martín de  
1590/2004 *Historia del origen y genealogía real de los reyes ingas del Pirú: de sus hechos, costumbres, trajes y manera de gobierno compuesta por el padre Fray Martín de Morúa [Códice Galvin]*, Madrid: Testimonio.
- MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE  
1955/1956 *Arts primitifs et modernes brésiliens: Le Brésil*, Berne: Staempfli.
- MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE; MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE  
1985 *L'art de la plume: Indiens du Brésil*, Genève/Paris: Musée d'Ethnographie/Museum National d'Histoire Naturelle.
- MUSÉE DU QUAI BRANLY  
2008 *Paracas. Trésors inédites du Pérou ancien*, Paris: Musée du Quai Branly, Flammarion.
- MUSEO DE AMÉRICA  
2002 *Barroco hispanoamericano en Chile. Vida de san Francisco de Asís*, Madrid: Museo de América.
- MUTHMANN, Friedrich  
1977 *Eine peruanische Wirkerei der spanischen Kolonialzeit*, Bern: Abegg-Stiftung. (Monographien der Abegg-Stiftung Bern, Bd. 13)
- O'NEALE, Lila M.  
1949 Basketry, in: Steward, Julian H. (Hg.): *Handbook of South American Indians*, Bd. V, Washington D. C.: Government Printing Office, 69 - 96.
- O'NEILL, John P.  
2005 Feather Identification. Birds used in decorating ancient Peruvian textiles, in: REID, 2005, 348 - 363.  
1984 Introduccion. Feather identification, in: ROWE, 1984, 144 - 150.
- NEMATI, Parviz  
2001 *The Splendor of Antique Rugs and Tapestry*, New York: Rizzoli [et al.].
- NETTO CALIL ZARUR, Elizabeth  
1991 Social and Spiritual Languages of Feather Art. The Bororo of central Brazil, in: REINA/KESSINGER, 1991, 26 - 39.
- NEUBECKER, Ottfried  
1977 *Heraldik. Wappen – ihr Ursprung, Sinn und Wert*, Frankfurt am Main: Wolfgang Krüger Verlag GmbH.

- NIEUHOFF, John  
Mitte 17. Jh./  
1813      *Voyages and Travels into Brazil, with a Particular Account of All the Remarkable Passages that happend during the Author's Stay of nine Years in Brazil; Especially in relation to the revolt of the Portuguese, and the intestine war carried on there from 1640 to 1649. by Mr. John Nieuhoff, in: Pinkerton, John (Hg.): A General Collection of the Best and Most Interesting Voyages and Travels in all the Parts of the World, Bd. XIV, London: Longman [et al.].*
- NORDENSKIÖLD, Erland  
1924      *The Ethnography of South-America seen from Mojos in Bolivia, Göteborg: Elanders Boktryuckerei Aktiebolag. (Comparative ethnographical studies, Bd. 3)*  
1911/2003      *Indios y blancos en el norte de Bolivia, La Paz: Plural Editiores.*
- Nuevo Mundo Mundos Nuevos*  
2006      *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Coloquios, URL: <http://nuevomundo.revues.org/1234#newyork> (gesichtet: August 2008).*
- ONDEGARDO, Juan Polo  
1571/1916      *Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas, Lima: Imprenta y Librería Sanmartí y Cia. (Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú)*
- D'ORBIGNY, Alcide  
1844/2002      *Viaje a la América Meridional: Brasil, República de Uruguay, República Argentina, La Patagonia, República de Chile, República de Bolivia, República del Perú; realizado de 1826 a 33, La Paz: Plural Editiores.*  
1838/1959      *El hombre americano. Considerado en sus aspectos fisiológicos y morales, Buenos Aires: Editorial Futuro.*
- ORELLANA, Antonio de  
1704      *Relación summaria de la vida, y dichosa muerte del U. P. Cypriano Baraze de la Compañia de Iesus. muerto á manos de barbaros en la Mission de los Moxos de la Provincia del Perú, Lima: Imprenta Real de Ioseph de Contreras.*
- OSTERHAMMEL, Jürgen  
2001      *Geschichtswissenschaft jenseits des Nationalstaats. Studien zu Beziehungsgeschichte und Zivilisationsvergleich, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 147)*
- OSWALD, Gert  
1985      *Lexikon der Heraldik, Mannheim: Meyers Lexikonverlag.*
- OVALLE, Alonso de  
1649/1813      *Historical Relations of the Kingdom of Chile, by Alonso de Ovalle, of the Company of Jesus, a Native of St.Iago of Chile, and Procurator at Rome for that Place. Printed at Rome by Francisco Cavallo, 1649, with Licence of his Superiors, in: Pinkerton, John (Hg.): A general collection of the best and most interesting voyages and travels in all the parts of the world, Bd. XIV, London: Longman [et al.], 30 - 210.*

- PABLOS, Hernando  
1582/1965 Cuenca (Relacion que enbio a mandar su Magestad se hiziese desta ciudad de Cuenca y de toda su provincia), in: Jiménez de la Espada, Marcos (Hg.): *Relaciones Geográficas de Indias. - Perú*, Bd. II, Madrid: Ediciones Atlas, 265 - 270.
- PALLAS, Geronymo  
1620/2007 *Mision a las Indias, con advertencias para los Religiosos de Europa*, hg. v. Fabiola Chávez Hualpa, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- PALLESTRINI, Luciana/PERASSO, José A.  
1988 a *Jeguakáva. Arte plumario indígena del Paraguay*, Asunción: El Lector.  
1988 b La prehistoria: Creación de formas – creación de artefactos, in: PALLESTRINI/PERASSO, 1988 a, 15 - 25.
- PANE DE PÉREZ-MARICEVICH, Elena  
1982 La artesanía indígena en el Paraguay, in: *Artesanías en América*, 12 (1982), 67 - 73.
- PANOFSKY, Erwin  
2006 *Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*, Köln: DuMont.
- PAREDES, Rigoberto  
1896/1898 Monografía de la Provincia de Muñecas, in: *Boletín de la Sociedad Geográfica de la Paz*, 1 (1898) 2, 1 - 54.
- PAREJAS MORENO, Alcides  
1995 Chiquitos, historia de una utopía, in: QUEREJAZU, 1995, 253 - 302.  
1976 *Historia de Moxos y Chiquitos a fines del siglo XVIII*, La Paz: Instituto Boliviano de Cultura.
- PAUCKE, Florian  
um 1775/  
1959/1966 *Zwettler Codex 420*, hgg. v. Etta Becker-Donner u. Wilhelm Braumüller, Wien: Universitäts-Verlagsbuchhandlung GmbH. (Archiv für Völkerkunde, Museum für Völkerkunde Wien, Bd. 4/1)
- PAUL, Anne  
1996 Paracas Textiles, in: BOONE, 1996, Bd. II, 347 - 363.
- PAUL, Gerhard  
2012 Visual History, Version: 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 29. 10.2012, URL: [http://docupedia.de/zg/Visual\\_History\\_Version\\_2.0\\_Gerhard\\_Paul?olidid=85578](http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_2.0_Gerhard_Paul?olidid=85578) (gesichtet: November 2013).
- PEÑA MONTENEGRO, Alonso de la  
um 1668/  
1771 *Itinerario para Parrocos de Indios, en que se tratan las materias mas particulares tocantes à ellos para su buen Administración*, Madrid: Pedro Marín.

- PERASSO, José A.  
1988           Artefactos plumarios y antepasados míticos, in: PALLESTRINI/PERASSO, 1988 a, 27 - 58.
- PÉREZ BOCANEGRA, Juan  
1631           *Ritual Formulario e Instrucion de Curas, para Administrar a los Naturales de este Reyno, los santos Sacramentos del Baptismo, Confirmacion, Eucaristia, y Viatico, Penitencia, Extremauncion, y Matrimonio, Con aduertencias muy necessarias*, Lima, BNE: R/38971, Ms.
- PÉREZ DE ZURITA, Juan  
um 1586/  
1906           Relación de la Ciudad de Santa Cruz de la Sierra, y su gobernación, calidad de tierra y otras cosas, la cual dió Juan Pérez de Zurita, gobernador que ha sido de ella, in: Ballivián, Manuel V. (Hg.): *Documentos para la Historia Geográfica de la República Bolivia*, Bd. I, La Paz: Gamara, 53 - 59.
- PHIPPS, Elena J.  
2004 a           Nº 99. Tapestry with Dominican Symbols, in: PHIPPS [et al.], 2004, 290 - 292.  
2004 b           Nº 135. Tapestry Poncho with Double-Headed Eagles, in: PHIPPS [et al.], 2004, 340/341.  
1996           Nº 53. Headdress, in: FANE, 1996, 187.
- PHIPPS, Elena J. [et al.] (Hgg.)  
2004           *The Colonial Andes. Tapestries and silverwork, 1530 - 1830*, New York: The Metropolitan Museum [et al.].
- PIZARRO, Pedro  
1571/1986       *Relación del Descubrimiento y Conquista de los Reinos del Pirú y del Gouierno y Horden que los Naturales tenían y Tesoros que en ellos se hallaron y de las demas Cosas que en el an çubçedido hasta el Día desta Fecha*, hg. v. Guillermo Lohmann Villena, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- PLÁ, Josefina  
1992           *Obras Completas*, hg. v. Miguel Ángel Fernández, Asunción: RP. Ed., ICI.  
2006           *El Barroco Hispano-Guaraní*, Asunción: Universidad Católica „Nuestra Señora de la Asunción“.
- POLLERROSS, Friedrich [et al.] (Hgg.)  
1992           *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern*, Wien: Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung.
- PURIN, Sergio  
1992           *Inca Perù. Rito, Magia, Mistero*, Rom: Leonardo de Luca Editori.
- QUEREJAZU, Pedro (Hg.)  
1995           *Las misiones jesuíticas de Chiquitos*, La Paz: Fundación BHN Línea Editorial, La Papelera S. A.

- QUINTANA, Alberto de  
1756/2005 Carta-descripción a su hermano José de Quintana SJ sobre el viaje a Mojos y las misión de Mojos (Exaltación) 1756, in: Barnadas, Josep María/Plaza, Manuel (Hgg.): *Mojos. Seis relaciones jesuíticas. Geografía – Etnografía – Evangelización 1670-1763*, Cochabamba: Historia Boliviana, 135 - 159.
- RABINEAU, Phyllis  
1979 Feather Arts. Beauty, wealth, and spirits from five continents, Chicago: Field Museum of Natural History.
- REID, James W.  
2005 *Magic Feathers. Textile art from Ancient Peru*, London: Textil & Art Publications Ltd.
- REINA, Ruben E./KESSINGER, Kenneth M. (Hgg.)  
1991 *The Gift of Birds. Featherwork of native south American peoples*, Philadelphia: University Museum of Archeology and Anthropology.
- REINA, Ruben E./PRESSMAN, Jon F.  
1991 Harvesting Feathers, in: REINA/KESSINGER, 1991, 110 - 115.
- REINHARD, Wolfgang  
1976 Gelenkter Kulturwandel im 17. Jahrhundert. Akkulturation in den Jesuitenmissionen als universalhistorisches Problem, in: *Historische Zeitschrift*, 223 (1976) 3, 529 - 590.
- Relación*  
1560 - 1561/  
1992 *Relación de la religión y ritos del Perú hecha por los padres augustinos*, hg. v. Lucila Castro de Trelles, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- RIBEIRO, Darcy/GLEIZER RIBEIRO, Berta  
1957 *Arte plumária dos Índios Kaapor*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.
- RIBERA, Lázaro de  
Ende 18. Jh./  
1989 *Moxos. Descripciones exactas e historia fiel de los indios, animales y plantas de la provincia de Moxos en el virreinato del Perú por Lázaro de Ribera 1786 - 1794*, hgg. v. Mercedes Palau u. Blanca Sáiz, Madrid: Edición el Viso.
- RICHTER, Heinrich  
1685/1728 Erster Brief V. Patris Henrici Richter, der Gesellschaft Jesu Missionarii aus der Böhmischen Provintz, so um des Glaubens willen in America nachmals ist getödtet worden. An Patrem Joannem Waldt gedachter Societät Priestern zu Prag. Geschrieben zu Popayan in West-Indien den 16. Junii 1685, in: Stöcklein, Joseph (Hg.): *Der Neue Welt-Bott*, B. I, Augsburg – Grätz: Martin und Veith, 56 - 60.

- RIESE, Brigitte  
2007 *Seemanns Lexikon der Ikonographie. Religiöse und profane Boldmotive*, Leipzig: E. A. Seemann.
- RIVERO PARADA, Luis  
2005 *Viuri Samuré. Folklore Mojeño. San Ignacio de Mojos*, Trinidad: Comisión de Pastoral Indígena del Vicariato Apostólico del Beni [et al.].
- RIVIN, Roberta  
2001 La forêt, la plume et l'Indien, in: MONA BISMARCK FOUNDATION, 2001, 13 - 21.
- ROSAT PONTALTI, Adalberto Arturo  
2009 *Diccionario Enciclopédico Quechua-Castellano del Mundo Andino*, Cochabamba: Editorial Verbo Divino.
- ROSENZWEIG, Alfredo (Hg.)  
2006 *Weaving for the Afterlife. Peruvian textiles from the Maiman Collection*, Israel: Ampal/Merhav Group of Companies.
- ROWE, Ann Pollard  
1984 *Costumes and featherwork of the Lords of Chimor: Textiles from Peru's north coast*, Washington D. C.: Textile Museum.
- ROWE, John Howland  
1999 Standardization in Inca Tapestry Tunics, in: Lavalle, José Antonio de/ Lavalle de Cardenas, Rosario de (Hgg.): *Tejidos milenarios del Perú. Ancient Peruvian Textiles*, Lima: Integra AFP, 571 - 664.
- RÜEDL, Christoph  
1681/1728 Brief V. Patris Christophori Rüedl der Gesellschaft JESU Missionarii aus der Ober-Teutschen Provintz. An P. Petrum Wagner gedachter Societät Priestern. Geschrieben zu Tunea in West-Indien den 8. Septembris 1681, in: Stöcklein, Joseph (Hg.): *Der Neue Welt-Bott*, B. I, Augsburg – Grätz: Martin und Veith, 50 - 54.
- RUIZ DE MONTROYA, Antonio  
1639/1996 *La conquista espiritual del Paraguay. Hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias de Paraguay, Paraná, Uruguay y Tapé*, Asunción: El Lector.
- RUSSO, Alessandra  
2002 Plumas of sacrifice: Transformations in sixteenth-century Mexican feather art, in: *Rest* 42, (2002), 226 - 250.  
1998 El encuentro de dos mundos artísticos en el arte plumario mexicano del Siglo XVI, in: *Prohistoria*, 2 (1998) 2, 63 - 93.
- SAABEDRA, Cristóbal de  
1620/1965 Relación de la entrada que hizo el Gobernador D. Diego Vaca de Vega al descubrimiento y pacificación de las provincias de los indios Maynas, Cocomas y Gibaros, ..., in: Jiménez de la Espada, Marcos (Hg.): *Relaciones Geográficas de Indias. - Perú*, Bd. IV, Madrid: Ediciones Atlas, 242 - 256.

- SACHS, Hannelore [et al.]  
2004 *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Regensburg: Schnell & Steiner.
- SACHS-HOMBACH, Klaus  
2003 Bildtheorien in Geschichte und Gegenwart, in: *Ta katoptrithomena. Magazin für Theologie und Ästhetik*, 25 (2003), URL: <http://www.theomag.de/25/ksh1.htm> (gesichtet: April 2012).
- SAHAGÚN, Bernardino de  
1576/2001 *Historia general de las cosas de Nueva España*, Madrid: Dastin Historia.
- SALINAS LOYOLA, Juan de  
1571/1965 Descubrimientos, conquistas y poblaciones, in: Jiménez de la Espada, Marcos (Hg.): *Relaciones Geográficas de Indias. - Perú*, Bd. IV, Madrid: Ediciones Atlas, 197 - 232.
- SAMANEZ ARGUMEDO, Roberto  
2002 Las portadas retablo en el barroco cusqueño, in: MUJICA PINILLA [et al.], 2002/2003, Bd. I, 145 - 199.
- SAMANIEGO, Diego de  
um 1600/  
1944 Relación del P. Diego de Samaniego, con muchas noticias sobre misiones hechas a los Itatines, Chiriguanas y Chiquitos, in: Mateos, Francisco (Hg.): *Historia General de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú. Crónica anónima de 1600 que trata del establecimiento y misiones de la Compañía de Jesús en los países de habla española en la América meridional*, Madrid: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, Madrid, 471 - 496. (Biblioteca „Missionalia Hispanica“)
- SÁNCHEZ LABRADOR, José  
1769 - 1776 *Paraguay catholico en sus principales provincias convertidas à la Santa Fè y vassallage del Rey de España Por la predicacion de los Missioneros zelosos de la Compañía de Jesús: en gran parte arruinadas por los Mamalucos del Brasil Y restablecidas por los mismos Missioneros. Parte Segunda*, RAH: Ms. 9/2276, Ms.  
1769 - 1776/  
1910/1917 *El Paraguay Católico*, Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos.  
1767/1968 *Peces y aves del Paraguay Natural ilustrado*, hg. v. Mariano N. Castex, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora S. A.
- SARMIENTO DE GAMBOA, Pedro  
1572/1988 *Historia de los Incas*, Madrid: Miraguano Ediciones, Ediciones Polifemo. (Biblioteca de Viajeros Hispánicos, Bd. 4)
- SAWYER, Alan R.  
1975 *Ancient Andean Arts. In the collections of the Krannert Art Museum*, Urbana – Champaign: University of Illinois.
- SCHINDLER, Helmut  
2001 Art plumassier et “tourist art” en Amazonie, in: MONA BISMARCK FOUNDATION, 2001, 165 - 177.

- SCHINDLER, Herbert  
2000 *La colección Nobert Mayrock del Perú antiguo, Staatliches Museum für Völkerkunde München*, München: I. P. Verlagsgesellschaft.
- SCHMALE, Wolfgang  
2012 Kulturtransfer, in: *Europäische Geschichte Online (EGO)*, hg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2012-10-31. URL: <http://www.ieg-ego.eu/schmalew-2012-de> URN: <urn:nbn:de:0159-2012103101> (gesichtet: November 2013).
- SCHOEPPF, Daniel  
1985 La plumasserie indigène: inventaire matériel et technique, in: MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE; MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, 1985, 9 - 18.
- SCHRAMM, Hans Peter/HERING, Bernd  
2000 *Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung*, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag [et al.]. (Bücherei des Restaurators, Bd. 1)
- SCHULZ, Martin  
2005 *Ordnungen der Bilder*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- SEPP, Anton  
1692/1728 Unterschiedliche Brief (1692), in: Stöcklein, Joseph (Hg.): *Der Neue Welt-Bott*, Bd. 1, Augsburg – Grätz: Martin und Veith, 40 - 60.  
Ende 17.Jh./1877 Lettre du P. Antoine Sepp, in: Aimé-Martin, M. L. (Hg.): *Lettres édificantes et curieuses concernant l'Asie, l'Afrique et l'Amérique avec quelques relations nouvelles des missions et des notes géographiques et historiques*, Bd II, Paris: Paul Daffis, Libraire-Editeur, 242 - 248.
- SHORTO, Sylvia  
1996 N° 138 Chest, in: FANE, 1996, 280.
- SILVESTRE, Francisco  
1789/1950 *Descripción del Reyno de Santa Fe de Bogotá*, Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.
- SIMÓN, Pedro  
1626/1882 *Noticias historiales de las conquistas de Tierra firme en las Indias occidentales por Fr. Pedro Simón del orden de San Francisco Del Nuevo Reino de Granada*, Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas.
- SPITTA, Silvia  
1995 *Between two Waters. Narratives of transculturation in Latin America*, Houston: Rice University Press.
- STAN, Ina van  
1964 Ancient Peruvian Tapestries with Reed Warps, in: *Archaeology*, 17 (1964) 4, 257 - 261.
- STAYTON, Kevin L.  
1996 N° 58 Tupu, in: FANE, 1996, 190.

- STEDMAN, Gesa/ZIMMERMANN, Margarete  
2007 Kulturtransfer der Frühen Neuzeit unter dem Zeichen von Raum und Gender: eine Problemskizze, in: Stedman, Gesa/Zimmermann, Margarete (Hgg.): *Höfe – Salons – Akademien. Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1 - 17.
- STEIGMÜLLER, Ernst  
1727/1728 Brief. P. Ernesti Steigmüller, der Gesellschaft JESU Missionarii aus der Provintz Oesterreich. An R. P. Sigismundum Pusch des Collegii Soc. JESU und der Universität zu Graits in Steyermarck Cnatzler. Geschriben zu Patute in Sud-America den 30. Octobris 1727, in: Stöcklein, Joseph (Hg.): *Der Neue Welt-Bott*, Bd. II, Augsburg und Grätz: Martin und Veith, 110 - 114.  
1725/1728 II. Brief. P. Ernesti Steigmüller der Gesellschaft Jesu Missionarii aus der Oesterreicher-Provintz. An R. P. Franciscum Molindes des Prob-Hauß Societatis Jesu bey Sanct-Anna zu Wienn in Oesterreich Rectorem. Gebchriben auf der Völkerschafft der H. Theresiae den 5. Feb. 1725, in: Stöcklein, Joseph (Hg.): *Der Neue Welt-Bott*, Bd. II, Augsburg und Grätz: Martin und Veith, 72 - 76.
- STEWART, Julian H./MÉTRAUX, Alfred  
1948 Tribes of the Peruvian and Ecuatorian Monaña, in: Stewart, Julian H. (Hg.): *Handbook of South American Indians*, Bd. III, Washington D. C.: Gouvernment Printing Office, 535 - 656.
- STRUCK, Bernhard  
2007 Reise und Kulturtransfer. Möglichkeiten und Grenzen eines Forschungskonzeptes, in: Stedman, Gesa/Zimmermann, Margarete (Hgg.): *Höfe – Salons – Akademien. Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 213 - 240.
- SUSNIK, Branislava  
1986 *Artesanía indígena. Ensayo analítico*, Asunción: Asociación Indigenista del Paraguay.
- TECHO, Nicolás del  
1673/1897 *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*, hg. v. Manuel Serrano y Sanz, Madrid – Asunción: A. de Uribe y Compañía.
- THEVET, Andrés  
1558/1878 *Les singularitez de la France antartique*, hg. v. Paul Gaffarel, Paris: Maissonneuve 6 C.ie.
- TOMICHA CHARUPÁ, Roberto  
2002 *La primera evangelización en las reducciones de Chiquitos, Bolivia (1691-1767)*, Cochabamba: El Verbo Divino.
- TORD, Luis Enrique  
2003 El Barroco en Arequipa y el Valle del Colca, in: MUJICA PINILLA [et al.], 2002/2003, Bd. II, 173 - 215.

- TORRES RUBIO, Diego de  
1619/1754 *Arte, y vocabulario de la lengua quichua general de los indios de el Perú. Que compuso el padre Diego de Torres Rubio de la Compañía de Jesus. ; Y añadió el P. Juan de Figueredo de la misma Compañía. ; Ahora nuevamente corregido, y aumentado en machos [sic] vocablos, y varias advertencias, notas, y observaciones, para la mejor inteligencia del ydioma, y perfecta instruccion da [sic] los parochos, y cathequistas de indios. Por vn religioso de la misma compañía, Lima: Imprenta de la Plazuela de San Christoval.*
- UBBELOHDE-DOERING, Heinrich  
1954 *The Art of Ancient Peru*, New York: Frederick A. Praeger.
- UHLE, Max  
1903/1991 *Pachacamac*, Philadelphia: University Museum of Archaeology and Anthropology, University of Pennsylvania.
- ULLOA, Antonio de/JUAN, Jorge  
1748/1813 *Ulloa's Voyage to South America*, in: Pinkerton, John (Hg.): *A general collection of the best and most interesting voyages and travels in all the parts of the world*, Bd. XIV, London: Longman [et al.], 313 - 696.
- UNANUE, Hipolito; SOBREVIELA, Manuel  
1791/1963 *Historia de las misiones de Caxamarquilla*, hg. v. Fidel de Lejarza, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas. (Biblioteca Tenanitla. Libros españoles e hispanoamericanos, Bd. 6)
- URIARTE, Manuel Joaquín  
1771/1986 *Diario de un misionero de Maynas*, Iquitos: IIAP-CETA. (Monumenta Amazónica)
- VALERA, Blas  
Ende 16. Jh./  
1956 *Costumbres antiguas del Perú*, hg. v. Max H. Miñano García, México: Secretaria de Educación Pública.
- VARELA TORRECILLA, Carmen  
1993 *Arte Plumario Amazónico*, Madrid: Museo de América, Ministerio de Cultura.  
1995 *Rodela de plumas*. 141, in: GOZÁLVEZ ESCOBAR, 1995, 202.
- VEIGL, Francisco Xavier  
1768/2006 *Noticias detalladas sobre el estado de la Provincia de Maynas en América Meridional hasta el año de 1768*, Iquitos: CETA. (Monumenta Amazónica)
- VIDAL LORENZO, Cristina  
2004 *Tradición e innovación en el Arte del Antiguo Perú*, in: LÓPEZ GUZMÁN, 2004, 62 - 68.

VOLLET, Matthias

- 2004 "Actual" und "pasado". Reflexionen zu Bedingungen und Methoden von Kulturtransfer im Rahmen der spanischen Conquista in Lateinamerika, in: Vollet, Matthias/Castañeda, Felipe (Hgg.): *Mission und Sprache. Interdisziplinäre Erkundungen zum Orden Colonial in Iberoamerika*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 163 - 172. (FASK. Publikationen des Fachbereichs Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Gernersheim, Bd. 39)

Volumen

- um 1711 *Volumen encuadernado en pergamino de 581 folios, conteniendo 33 copias de documentos de los siglos XVII y XVIII relativos a las misiones jesuiticas en Indias*, RAH: Colección Mata Linares, Bd. LVI, Ms. 9-9-3, 1711, Ms.

WEITLANER JOHNSON, Irmgard

- 1993 Telas emplumadas en la época virreinal, in: CASTELLÓ YTURBIDE, 1993, 78 - 99.

WERNER, Michael

- 1995 Maßstab und Untersuchungsebene. Zu einem Grundproblem der vergleichenden Kulturtransfer-Forschung, in: Jordan, Lothar/Kortländer, Bernd (Hgg.): *Nationale Grenzen und internationaler Austausch. Studien zum Kultur- und Wissenschaftstransfer in Europa*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 20 - 33.

WEYSS, Norbert

- 1994 *Der Doppeladler in aller Welt. Geschichte eines Symbols*, Mödling: Bezirks-Museums-Verein.

YACOVLEFF, Eugenio

- 1933 Arte plumaria entre los antiguos peruanos, in: *Revista del Museo Nacional*, 2 (1933) 2, 137 - 158.
- 1932 Las falconidas en el arte y en las creencias de los antiguos peruanos, in: *Revista del Museo Nacional*, 1 (1932), 33 - 111.

ZEPHYRIS, Franz Xaver

- 1727/1728 a IX. Brief, in: Stöcklein, Joseph (Hg.): *Der Neue Welt-Bott*, Bd. II, 2, Augsburg – Grätz: Martin und Veith, 91 - 92.
- 1727/1728 b Brief; in: Stöcklein, Joseph (Hg.): *Der Neue Welt-Bott*, Bd. II, 2, Augsburg – Grätz: Martin und Veith, 99 - 108.
- 1725/1728 a III. Brief, in: Stöcklein, Joseph (Hg.): *Der Neue Welt-Bott*, Bd. II, 2, Augsburg – Grätz: Martin und Veith, 79 - 81.
- 1725/1728 b IV. Brif, in: Stöcklein, Joseph (Hg.): *Der Neue Welt-Bott*, Bd. II, 2, Augsburg – Grätz: Martin und Veith, 81 - 82.
- 1725/1728 c V. Brief, in: Stöcklein, Joseph (Hg.): *Der Neue Welt-Bott*, Bd. II, 2, Augsburg – Grätz: Martin und Veith, 83.
- 1725/1728 d VI. Brief, in: Stöcklein, Joseph (Hg.): *Der Neue Welt-Bott*, Bd. II, 2, Augsburg – Grätz: Martin und Veith, 83 - 85.

ZERRIES, Otto  
1980 *Unter Indianern Brasiliens. Sammlung Spix und Martius 1817 - 1820*,  
Innsbruck: Pinguin-Verlag.

ZUGASTI, Miguel  
2005 *La alegoría de América en el barroco hispánico. Del arte efímero al teatro*, Valencia: Pre-Textos.

## Internet-Recherche

*DoBeS*  
2011 *DoBeS, Dokumentation bedrohter Sprachen*, URL:  
<http://www.mpi.nl/DOBES/projects/> (gesichtet: Dezember 2011).

*DRAE*  
2013 *DRAE*, 2010, URL: <http://rae.es/drae/> (gesichtet: April 2013).

*World Bird Info*  
2013 *World Bird Info*, URL: <http://worldbirdinfo.net> (gesichtet: Februar 2013).

## Persönliche Gespräche

Acosta Luna, Olga Isabel Kunsthistorikerin, Kommunikation: September 2013.

Amezaga Ramos,  
Mercedes Restauratorin, Kommunikation: 2009/2011.

Goetz, Christine Kunstbeauftragte des Erzbischöflichen Ordinariats Berlin,  
Kommunikation: November 2012.

González de Candamo,  
María Carmen Restauratorin, *Museo de América*, Kommunikation: 2009/2011.

Medina Bleda, Dolores Restauratorin, *Museo de América*, Kommunikation: 2009/2011.

Moreu Toloba, Nuria Leiterin der Dokumentationsabteilung des *Museo de América*,  
Kommunikation: September 2011.

Robledo Sanz, Beatriz Leiterin der Ethnologischen Abteilung des *Museo de América*,  
Kommunikation: Januar 2013.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1, 7, 8, 13 - 15, 17 Museo de América, Madrid
- Abb. 20, 21 Fotomontage: Instituto del Patrimonio Cultural de España
- Abb. 22 Fotografien: *Museo de América*, Friederike Sophie Berlekamp  
Fotomontage: Ralf Kammeyer
- Abb. 2 - 6, 9 - 12, 16, 18, 19, 23 - 33 Friederike Sophie Berlekamp

## Kartenverzeichnis

- Karte I Marina Robredo
- Quellen:  
<http://srtm.csi.cgiar.org>  
Esri Data & Maps
- Karte II Marina Robredo
- Quellen:  
Franco-eisenhower (Own work) [Public domain], via Wikimedia Commons, URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:%3ANuevo\\_mapa\\_del\\_virreinato\\_del\\_rio\\_de\\_la\\_plata.PNG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:%3ANuevo_mapa_del_virreinato_del_rio_de_la_plata.PNG) (gesichtet: Februar 2013)  
Hazon at en.wikipedia (Transferred from en.wikipedia) [Public domain], from Wikimedia Commons, URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Viceroyalty\\_of\\_New\\_Granada.png](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Viceroyalty_of_New_Granada.png) (gesichtet: Februar 2013)  
<http://historiaenaccion3052.blogspot.de/2011/08/organizacion-politica-del-virreynato.html> (gesichtet: Februar 2013)  
Esri Data & Maps

## 9 Anhang

# I Karten





Karte I: Südamerika, physisch (Maßstab 1: 40.000.000)



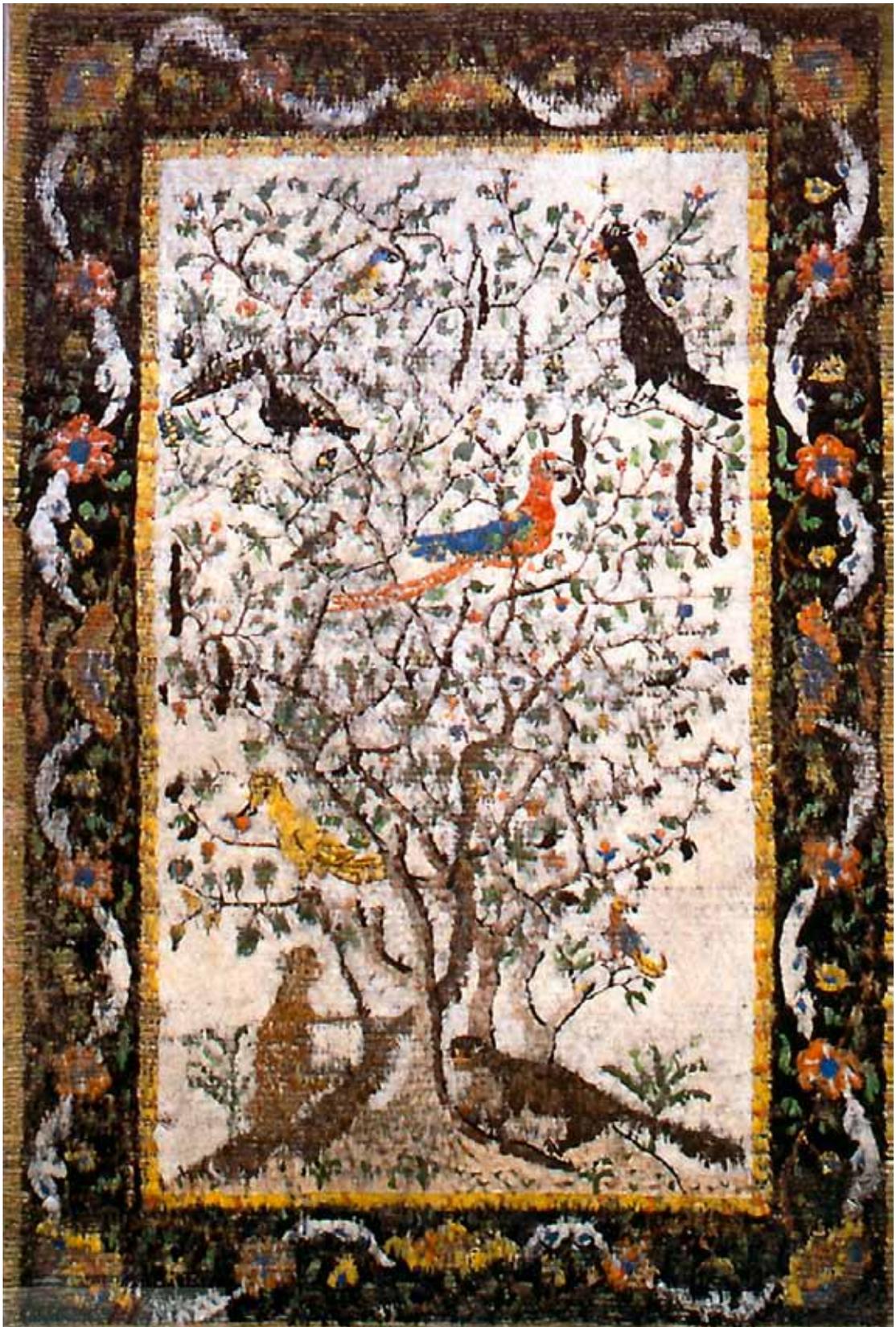


**Karte II:** Spanisch-Südamerika (in seiner ungefähren größten Ausdehnung) im 18. Jahrhundert



## II Abbildungen





**Abb. 1:** Mosaik 1, MA, Inv.-N° 12344, 238 x 160 cm





**Abb. 2:** Mosaik 1 (Detail)



**Abb. 3:** Mosaik 1 (Detail)





Abb. 4: Mosaik 1 (Detail)





**Abb. 5:** Mosaik 1 (Detail)



**Abb. 6:** Mosaik 1 (Detail)





**Abb. 7:** Mosaik 2, MA, Inv.-N° 12345, 200 x 149 cm





**Abb. 8:** Mosaik 3, MA, Inv.-N° 12346, 105 x 192/195,4 cm





**Abb. 9:** Mosaik 3 (Detail)



**Abb. 10:** Mosaik 3 (Detail)





**Abb. 11:** Mosaik 3 (Detail)



**Abb. 12:** Mosaik 3 (Detail)





**Abb. 13:** Mosaik 4, MA, Inv.-N° 13004, 55/56 x 77,1/74,6 cm



**Abb. 14:** Mosaik 5, MA, Inv.-N° 13005, 28 x 28,8 cm bzw. 29 x 29 cm



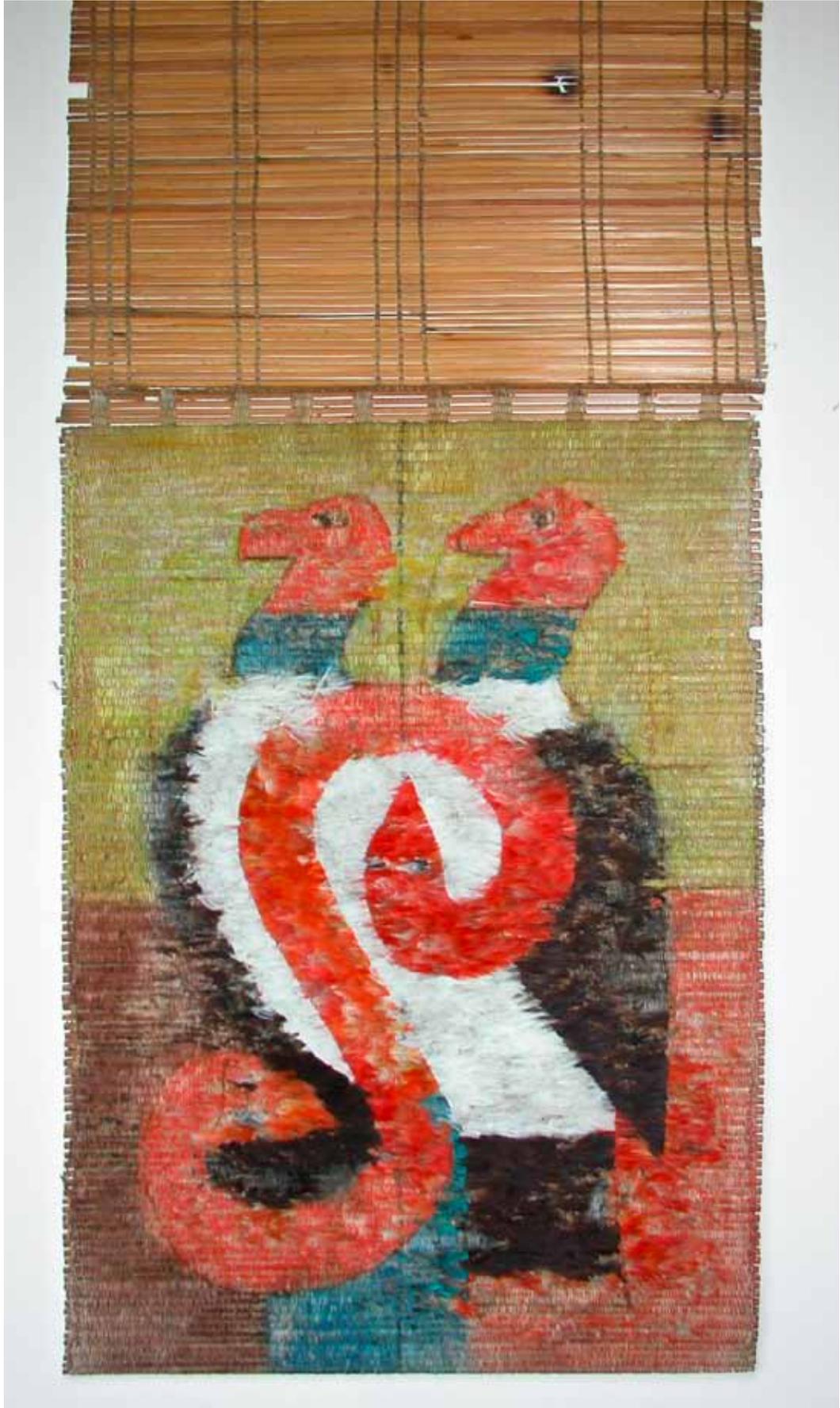


**Abb. 15:** Mosaik 6, MA, Inv.-N° 13006, Ø 77 cm



**Abb. 16:** Mosaik 6 (Detail)





**Abb. 17:** Mosaik 7, MA, Inv.-N° 13010, 69,4/99,8 x 50,5/50,7 cm





**Abb. 18:** Mosaik 7 (Detail)



**Abb. 19:** Mosaik 7 (Detail)





**Abb. 20:** Mosaik 8, MA, Inv.-N° 15403, 105 x 862 cm



**Abb. 21:** Mosaik 9, MA, Inv.-N° 15404, 95 x 860 cm





**Abb. 22:** Mosaik 10, MA, Inv.-N° 70476, 70 x 515 cm





**Abb. 23:** Mosaik 10 (Detail)



**Abb. 24:** Mosaik 10 (Detail)





**Abb. 25:** Mosaik 10 (Detail)



**Abb. 26:** Mosaik 10 (Detail)





**Abb. 27:** Behang, MA, Inv.-N° 2002/05/172 (Detail)



**Abb. 28:** Federbinde, MNA, Inv.-N° CE7419 (Detail)





**Abb. 29:** Federhut, MA, Inv.-N° 13554 (Detail)





**Abb. 30:** Matte, *EM*, Inv.-N° V A 22547 (Detail)



**Abb. 31:** Kopfschmuck, *MNA*, Inv.-N° CE7670





Abb. 32: Federhut, MA, Inv.-N° 13550



Abb. 33: chacana, EM, Inv.-N° V A 63404 (Detail)