Zeitschrift: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums
Herausgeber: Bernisches Historisches Museum
Band: 39-40 (1959-1960)

Artikel: Bemerkungen zum Weltbild der Indianer
Autor: Henking, Karl H.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1043459

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BEMERKUNGEN ZUM WELTBILD DER INDIANER

KARL H. HENKING

Die ethnographische Abteilung des Bernischen Historischen Museums bewahrt eine Amerikasammlung von nahezu 6000 Gegenständen. Sie kommen aus allen Regionen des amerikanischen Doppelkontinents und vertreten jede wichtigere Gruppe indianischer Kulturen von der Frühzeit bis in die Gegenwart.

In der Sammlung befindet sich auch eine ansehnliche Zahl von Skulpturen, Reliefschnitzereien, Keramiken, Malereien, die menschliche Figuren darstellen. Drei Beispiele, die jeweils für eine bestimmte indianische Kultur typisch sind, seien hier herausgegriffen.

Die erste Figur (Abb. 1/2) ist aus grauem Sandstein in knappen Umrissen gemeißelt. Der Körper erscheint als flaches, viereckiges Gebilde. Den Unterleib und die Beine bedeckt ein knapp anliegender Rock. An dessen unterem Rand werden die Füße sichtbar. Der Oberkörper scheint unbekleidet zu sein. Zwei kleine Vorwölbungen deuten Brüste an und bezeichnen die Figur als weibliche Gestalt. Die Arme heben sich als flache, abgewinkelte Wülste nur schwach vom Körper ab. Die vor den Leib gelegten Hände halten einen zylindrischen Gegenstand, offenbar ein Gefäß. Hände und Füße sind blockartig wiedergegeben. Eingetiefte Rinnen deuten die Zehen und Finger an. Auf der Schulter erhebt sich ein mächtiger, fächerförmiger Nackenschirm, der sich hinten über den Rücken herabfallend fortsetzt. Ein querlaufender Absatz gibt seinen unteren Rand an. An seiner Vorderseite trägt er beidseits ein rechteckiges Gehänge. Vor ihm reckt sich das Haupt der Gestalt hervor, das Gesicht schräg nach oben erhoben. Die Nase ist deutlich ausgeprägt, Augen und Lippen dagegen erscheinen in Form flacher Vorwölbungen. Wangen und Kinnpartie sind als breite, kantig aneinandergelegte Flächen, die Ohren als niedere, vom Kopf kaum abgehobene Quader gebildet. Die Stirn verschwindet hinter einem seltsamen Gebilde, das das Haupt einfaßt, unter dem Kinn hakenförmig herabhängt und in ähnlicher Form weit über den Scheitel hinaufsteigt, wo ein Verbindungsstück zum Nackenschirm hinüberschwingt. Hier setzte, wie Spuren zeigen, ein heute verschwundener Aufsatz an. An den Seiten des rahmenden Gebildes wölben sich zwei niedere runde Erhebungen vor. Da alle diese Teile etwas verwittert sind, erkennt man zunächst nicht genau, was sie bedeuten sollen. Verfolgt man aber die erhaltenen Umrißlinien genau, so entpuppen sie sich als stark stilisierter Schlangenkopf, der mit starren Augen glotzt und seinen Rachen gewaltig aufreißt. Aus ihm blickt das Gesicht der weiblichen Gestalt hervor.

Abb. 1. Statue aus grauem Sandstein, Seitenansicht. Mexiko, Huaxtekisch, 9./10. Jahrh.
H. 71 cm (Inv.-Nr. Mex 1553)

Abb. 2. Statue aus grauem Sandstein, Vorderansicht. Mexiko, Huaxtekisch, 9./10. Jahrh. H. 71 cm (Inv.-Nr. Mex 1553)

Die Statue wurde im Gebiet des Rio Panuco in Ostmexiko gefunden. Sie gehört in die Kultur der Huaxteken[1]. Dieses Volk besaß, wie aus Eigenarten seiner Keramik abzulesen ist, gewisse Verbindungen zu den seßhaften Bauernvölkern im Südwesten, wie auch, was die Technik und Ornamentik von Schmucksachen beweisen, zu solchen im Südosten der heutigen Vereinigten Staaten. Bestimmte Merkmale der Sozialstruktur, mythologische Vorstellungen, aber auch technische Gerätschaften und Formen von Ritualtrachten weisen zudem auf eine Verbindung zu den Städtebaukulturen des Hochlandes von Mexiko. Die Huaxteken dürfen also als ein Bindeglied zwischen nord- und mittelamerikanischen Völkern angesehen werden. Dazu trug sicher auch ihr Siedlungsraum, die östliche Küstenregion am Golf von Mexiko bei, der seiner günstigen Lage wegen zu gegenseitigem Austausch verlocken mußte. Hier waren auch andere archaische Völker mit schon differenzierteren Bauernkulturen und weiten auswärtigen Verbindungen beheimatet, die Totonaken und die Olmeken. In dieser Region müssen sich auch Grundlagen zum Entstehen der Städtebaukulturen in Mexiko herausgebildet haben. Daran scheinen die Olmeken besonders beteiligt gewesen zu sein. Die Huaxteken haben offenbar den Habitus einer archaischen Bauernkultur länger bewahrt, sind von den aus dem Hochland zurückströmenden Einflüssen der Städtebaukulturen unabhängiger geblieben als ihre Nachbarn und selbst von den Azteken nicht vollständig unterworfen worden[2].

Unsere Skulptur wird kaum der Frühzeit huaxtekischer Kultur angehören. Vergleicht man sie mit anderen huaxtekischen Bildhauereien, so steht sie den Werken der zweiten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrtausends näher, ist vielleicht auch erst um die Jahrtausendwende entstanden[3]. Die Glieder bewegen sich nicht frei. Körper, Gewand und Schmuck bilden noch eine geschlossene Form. Die Teile sind in knappster Linienführung wiedergegeben und das Ausgangsmaterial, die flache Steinplatte, wird überall deutlich gespürt. Wenn die Datierung vorläufig noch vage bleibt, so ist um so sicherer, daß die Skulptur kultische Bedeutung hatte. Denn diese Werke sind bei oder in Kultanlagen gefunden worden, zum Teil noch in ungestörter Lage. Außerdem weist die Schlange, aus deren Rachen die Gestalt blickt, auf kultische Bedeutung, galt sie doch in der Weltanschauung mancher altmexikanischer Völker als Symbol kosmischer Erscheinungen. Die weibliche Figur selbst muß die huaxtekische Erdgöttin darstellen. Vielleicht soll die Kombination beider Gestalten in unserer Skulptur das Zusammenwirken der Mächte der Erde und des Himmels bedeuten. Im Weltbild einer archaischen Bauernkultur müssen die Fruchtbarkeit der Erde und der Gang der Gestirne, der den Jahresablauf bestimmt, besonders wichtig gewesen sein. Das richtige Zusammenwirken dieser, für jene Zeit sicher

[1] Weibliche Figuren mit Schlangenmasken sind auch sonst aus der Huaxteca belegt. *A. Prieto:* Tribus indigenas de Tamaulipas, Victoria 1911, zitiert bei *Walther Staub:*: Neue Funde und Ausgrabungen in der Huaxteca, in Jb.BHM für 1920, Bern 1921, S. 133.

[2] *Walter Krickeberg:* Altmexikanische Kulturen, Berlin 1956, S. 206, 482ff.

[3] *Pál Keleman:* Medieval American Art, New York 1956, S. 109.

Abb. 3. Figürliches Tongefäß. Peru, Mochica-Kultur, 4./5. Jahrh. H. 21,4 cm (Inv.-Nr. Pe 213)

metaphysischen Mächte, gewährleistete erst den Bestand des Weltganzen und damit auch die Existenz des Menschen.

Das zweite Beispiel ist ein Gefäß aus Ton, das in der Form einer menschlichen Figur gebildet ist (Abb. 3). Es stellt einen Mann dar, der mit untergeschlagenen Beinen auf einem blockförmigen Thron mit breiter Rückenlehne sitzt. Die Arme

schmiegen sich dem Körper an. Die Hände liegen auf den Knien. Körper und Glieder werden vom Gewand dicht umhüllt. Auf der Schulter liegt ein breiter, mit Streifen gemusterter Kragen. Manschetten umfassen die Handgelenke. Das Haupt sitzt groß und gedrungen auf dem Körper, bedeckt von einem flach gewölbten Hut oder Helm mit Stirnschild, breitem Querbügel und herabfallendem Nackenschirm, gehalten von einem festen Kinnband. Dieses ist mit einer Tupfenreihe verziert; die übrigen Teile der Kopfbedeckung tragen Zickzack- und Streifenmuster. Das Gesicht ist großflächig gebildet. Die Nase schwingt mächtig hervor, die Augen erscheinen als flache Ovale mit kreisrunden, starr vorausblickenden Pupillen und schmalen, kaum eingetieften Brauenbogen, der Mund ist in Form einer Rinne tief herabgezogen. Hinter dem Kinnband quillt, schematisch angedeutet, die Frisur hervor. An der Rückseite schwingt sich vom Nacken der Figur zur Rückenlehne des Thrones der rohrförmige Griff mit einem schräg aufsteigenden, zylindrischen Ausguß.

Material, Typus und Ausführung weisen dieses Figurengefäß in die Mochica-Kultur, die in den Tälern an der pazifischen Nordküste des heutigen Peru beheimatet war. Es mag im vierten oder fünften Jahrhundert unserer Zeitrechnung entstanden sein. Die Geschichte jener Kultur, die Veranlassung zu ihrer reichen Entwicklung kennt man nicht genau, doch lassen die erhaltenen Reste die hohen technischen Fertigkeiten, das ästhetische Empfinden, die Vorstellungswelt jener Menschen erkennen. Vor allem die Tongefäße geben ausführliche Hinweise. Auf ihnen ist das ganze damalige Leben in Malerei, Halbreliefs und figürlichen Plastiken wie in einem Bilderbuch dargestellt[1]. Wer auf unserem Gefäß gemeint ist, kann man nicht genau bestimmen, doch weisen Tracht und Thron darauf hin, daß es sich um eine hochgestellte Persönlichkeit handelt, vielleicht einen Fürsten oder einen Priester in seinem Zeremonialornat.

Die meisten dieser Gefäße sind in Gräbern gefunden worden. Sie haben also als Grabbeigaben oder sonstwie im Totenritual eine Rolle gespielt. Das Problem des Sterbens muß die Mochica-Leute sehr beschäftigt haben, denn auf den Gefäßen sieht man auffallend oft Kulttänze dargestellt, in denen Skelette als Tänzer auftreten, oder es sind ganze Gefäße in Form von Totenköpfen gebildet. Selten erscheint auf den Gesichtern der Menschen auch nur ein leises Lächeln. Vielleicht ist das so deutliche Bewußtmachen des Todes einer der Gründe dafür; vielleicht blickt deshalb auch unser Thronender so ernst in die Welt.

Die dritte, aus Walroßzahn geschnitzte Plastik stammt aus Alaska oder Britisch-Kolumbien, also aus der Region der nordwestlichen Fischervölker (Abb. 4/5). Ihr Alter kann nicht genau bestimmt werden. Sicher ist nur, daß sie vor 1800

[1] *Pál Kelemen:* op. cit. S. 200; *Wendell C. Bennet:* The Archaeology of the Central Andes, in: Handbook of South American Indians Bd. 2, Washington 1946, S. 99 f.; *Rafael Larco Hoyle:* A culture sequence for the North Coast of Perú, in: Handbook of South American Indians Bd. 2, Washington 1954, S. 168-175.

Abb. 4/5. Figur aus Walroßzahn, Vorder- und Seitenansicht. Alaska. H. 10 cm (Inv.-Nr. Al 12)

n. Chr. entstanden ist[1]. Sie stellt eine hockende, nackte männliche Gestalt dar. Der Körper ist in knapper, zylindrischer Form gegeben, die Arme und Beine entwickeln sich aus ihm in wenigen, kaum von ihm gelösten Umrissen. Eine mit schwarzer Masse gefüllte, und einst vielleicht mit einer Einlage versehene runde Eintiefung im Leib bezeichnet den Nabel. Das überaus mächtige Haupt wächst ohne Hals direkt aus der Schulter. Das Gesicht ist auffallend flach gebildet, die Nase nur durch Umrißlinien wiedergegeben, das eine noch erhaltene Ohr in fast ornamentaler Spiralform dargestellt. Mund und Augen erscheinen als riesige Ovale mit doppelten

[1] *Karl Henking:* Die Südsee- und Alaskasammlung Johann Wäber. Jb.BHM, Jg. XXXV/XXXVI, Bern 1957, S. 387.

Randrillen und breiter, eingetiefter Innenfläche. Bei einem Auge ist diese durch eine Perlmutterscheibe bedeckt. Auch das andere Auge und der Mund werden solche Einlagen besessen haben. Von der Stirn steigt eine heute teilweise zerstörte Kopfbedeckung mit hohem Aufsatz auf. Die Figur stellt zwar einen Mann dar, ihr Ausdruck aber ist nicht der eines gewöhnlichen Menschen, sondern einer übernatürlichen Erscheinung. Darin stimmt die kleine Figur mit den eindrücklichen Malereien, Reliefs und Plastiken überein, die so typisch sind für jene nördlichen Fischervölker, und in denen der Mensch nicht als ein in den Handlungen des gegenwärtigen Erdendaseins Tätiger aufgefaßt ist, sondern als ein mit den toten Ahnen und allen mythischen Gestalten verbundenes erhabenes Wesen.

Unsere drei Figuren stammen aus ganz verschiedenen Zeiten und Kulturregionen der indianischen Welt. Und doch werden Gemeinsamkeiten sichtbar. Sie zeigen sich zunächst im Stil der Darstellung. So lösen sich Körper und Glieder nicht voneinander. Sie sind in eine geschlossene Form gebunden und haben vor allem die Aufgabe, einen Unterbau für das Haupt zu bilden. Dieses ist stilisiert, auch dann, wenn es wie auf dem Mochica-Gefäß realistische Züge trägt. Leib, Glieder, Gewandung und Attribute fügen sich additiv, fast wie Teile eines Baukastens aneinander. Das gilt wohl als stilistischer Grundzug allgemein für indianische Plastik. Er kommt auch in den ornamentalen Kompositionen zum Vorschein. Selbst die auf den ersten Blick dynamisch erscheinenden Spiralmuster nordwestlicher Völker enthalten noch ein starkes additives Element. Auch im Ausdruck unserer Figuren findet man Übereinstimmungen. Besonders fällt die Unbewegtheit der Gesichter und ihr tiefer Ernst auf. Auch das gilt wohl allgemein für indianische Darstellungen des Menschen. Kaum findet man ein lachendes oder auch nur lächelndes Gesicht. Zwar kennt man aus dem Gebiet der Olmeken (im heutigen mexikanischen Staat Veracruz) Tonfiguren, die man die «Lachenden Gesichter» genannt hat, weil ihr Mienenspiel scheinbar vergnügt ist. Aber die halb zugekniffenen Augen und die verzogenen Lippen zeigen eher ein unheimliches Grinsen als ein befreiendes Lachen.

In der Kunst indianischer Völker ist also offenbar die Auffassung des Menschen schwerblütig, düster, unheimlich. Auch in anderen Bereichen, in denen Menschengestalten erscheinen, wird eine derartige Einstellung sichtbar. Das kann nicht zufällig sein. Die Ursache muß in den Ideen über den Sinn des menschlichen Daseins und die Stellung des Menschen in der Welt liegen. Solche Ideen werden am deutlichsten dann zum Ausdruck kommen, wenn der Mensch in eine den profanen Bereich des Lebens überschreitende Situation versetzt ist, in religiösen Zeremonien, Kulthandlungen, Ritualaufführungen.

Solche sind in verhältnismäßig großer Zahl aus verschiedenen indianischen Kulturen bekannt. Die folgenden Erörterungen behandeln ein Beispiel aus Mittelamerika.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entdeckte der französische Abbé Brasseur de Bourbourg während seiner Tätigkeit als Geistlicher und begeisterter Ameri-

kanist in Guatemala mehrere mündlich überlieferte Mayatexte, darunter den «Rabinal Achi», das Spiel des «Mannes von Rabinal». Brasseur de Bourbourg veranlaßte sogar eine Wiederaufführung des beinahe schon vergessenen Stücks und veröffentlichte es 1862 in Paris im Urtext und in französischer Übersetzung[1]. In dieser Fassung ist es auf uns gekommen und liegt heute auch in der neuen, ausgezeichneten Übersetzung durch Erwin Walter Palm vor[2]. Die Szeneneinteilung und die Regieanweisungen stammen von Brasseur, gehen aber wohl auf Angaben seiner indianischen Gewährsleute und Schauspieler zurück. Namen und andere Hinweise auf vorchristliche indianische Gottheiten sind verschwunden. Die Opferung des Gefangenen am Ende des Dramas wird nur noch als Tanzpantomime gegeben, im Original setzte hier sicher die wirkliche Kulthandlung ein. Es hat sich also etliches an der äußeren Form des Stückes geändert, doch Inhalt und Sinn sind geblieben.

Das Spiel «Der Mann aus Rabinal» ist ein Kultdrama, das sich aus Dialogen zweier Gegenspieler, Tanzpantomimen mit Trommelbegleitung und der Opferhandlung am Ende zusammensetzt. Der Ablauf ist kurz folgender:

Der «Mann von Rabinal», der Sohn des Herrschers von Rabinal und Anführer seiner Krieger nimmt im Kampf (der als Tanz dargestellt wird) den «Mann von Queché», den Sohn des Herrschers dieses Landes gefangen. Zornig stehen sich die beiden Gegenspieler gegenüber. Sie jagen Schmähreden hin und her, rühmen prahlerisch die eigene Kraft, schieben dem andern die Schuld an dem ausgebrochenen Krieg zu. Die eigentliche Ursache erfährt man nicht genau. Tatsache ist nur, daß der «Mann von Queché» verloren hat und nun als Gefangener nach altem Brauch den Tod erleiden soll. Mutig hält er sich in dem heftigen Dialog, doch wird er immer mehr in die Enge getrieben. Schon sieht er Folter und Tod. Da beginnt er den Sieger zu überreden, ihn freizugeben, versucht dessen Mitleid zu finden, ja selbst das Mittel der Bestechung wendet er an. Doch die Pflicht des Siegers, des «Mannes von Rabinal» ist es, den Gefangenen aus Queché seinem Herrn vorzuführen, damit man sehe «ob er ein Mann ohne Angst, ob er ein Mann ist». Da gibt der Besiegte auf: «Nun gut, so sei es, Mann ohne Angst, Mann von Rabinal. Wenn du die Nachricht melden mußt, daß ich da bin, vor dem Antlitz deines Herrn, im Innern der großen Mauern, der großen Burg, melde mich also. Seien Himmel und Erde mit dir, Vorgesetzter deiner Männer, Mann von Rabinal». Der besiegte «Mann von Queché» wird dem Herrscher von Rabinal gemeldet. Und dieser bestimmt den Tod des Gefangenen. Er soll vor dem Herrscher erscheinen, «wenn er gehorsam ist, wenn er geduldig ist, wenn er sich beugt, wenn er das Haupt beugt — — — denn er soll geachtet, er soll geehrt werden im Innern der großen Mauern, der großen Burg». Als der Gefangene vor dem Herrscher steht, versucht er ihn zu bedrohen, um sich zu befreien.

[1] *Brasseur de Bourbourg:* Rabinal-achi, in: Grammaire de la langue quichée espagnole-française, Paris 1862.

[2] *Erwin Walter Palm:* Der Mann von Rabinal oder Der Tod des Gefangenen, Frankfurt a. M. 1961.

Vergeblich, denn seine Pflicht ist es, zu sterben: «Hier sollst du sterben, hier sollst du enden. Hier unter dem Himmel, hier auf der Erde. Seien Himmel und Erde mit dir, Oberster der Queché.» Nach dem Urteil erweist der Herrscher von Rabinal dem Gefangenen aus Queché die Ehren. Er erhält auf seinen Wunsch zunächst Speise und Trank. Doch als er trinkt, erkennt er das Gefäß: «das ist der Schädel meines Ahns, der Schädel meines Vaters, was ich da sehe, was ich da erkenne.» Er erschrickt nicht, sondern bittet, daß auch sein Schädel zum (wohl rituellen) Trinkgefäß genommen werde, sein Armknochen zum Stiel einer Rassel, sein Schenkelknochen zum Schlegel der Trommel, «der großen Trommel, der kleinen Trommel, die den Himmel, die die Erde dröhnen macht, im Innern der großen Mauern, im Innern der großen Burg». Darauf wird der Gefangene, immer auf sein Geheiß, herrlich gekleidet, erhält die «Mutter der grünen Vögel», die Gemahlin des «Mannes von Rabinal» zum Tanz, selbst die Krieger des Herrschers von Rabinal, die «zwölf gelben Jaguare» und die «zwölf gelben Adler» werden ihm überlassen, und er tanzt mit ihnen den Kriegstanz, als sei er nicht ihr Gefangener, sondern ihr Anführer. Doch alles wird ihm nur gewährt «als äußerstes Zeichen seines Tods, seines Endes», und er muß alles sogleich wieder zurückgeben. Ihm bleibt nur übrig, anzuerkennen: «Du hast mir gegeben, was ich wünschte, was ich verlangte, im Angesicht des Himmels, im Angesicht der Erde, und ich habe mich in ihm gezeigt, im Innern der großen Mauern, im Innern der großen Burg, den vier Enden der Welt, den vier Himmelsgegenden, als äußerstes Zeichen meines Tods, meines Endes, hier unter dem Himmel, hier auf der Erde.» Doch er verlangt noch mehr: «Gib mir dreizehnmal zwanzig Tage, dreizehnmal zwanzig Nächte, um Abschied zu nehmen vom Antlitz meiner Berge, vom Antlitz meiner Täler ...» Doch da antwortet ihm niemand. Der Gefangene tanzt, während alles schweigt, allein, verläßt den Kreis seiner Besieger, als sei er tatsächlich frei, kehrt aber, immer tanzend, sogleich wieder zurück und wendet sich den Jaguar- und Adlerkriegern zu. Die Stunde des Sterbens ist da. Klagend ruft er aus: «Zu nichts getaugt hat Ohne-Angst-Sein, ein Mann-Sein. — Soll ich nun wirklich hier sterben, hier enden, hier unter dem Himmel, hier auf der Erde?» Und er trauert, daß er fern seiner Berge und Täler den Tod leiden muß und nicht, wie das Eichhörnchen und der Vogel auf dem Ast, an dem Ort stirbt, wo er einst Wohnung und Nahrung gefunden hat. Dann ruft er selber die Krieger zur Opferhandlung herbei: «Kommt denn, ihr Adler, ihr Jaguare und tut euer Werk, tut, was eure Pflicht ist. Daß eure Klauen, daß eure Zähne mich sofort töten, denn ich bin ein Mann ohne Angst, denn ich kam herab aus meinen Bergen, aus meinen Tälern. Seien Himmel und Erde mit euch, ihr Adler, ihr Jaguare.» Das sind seine letzten Worte. Die Adler und die Jaguare ergreifen ihn, öffnen ihm die Brust und opfern sein Herz. In diesem Augenblick ist das Kultdrama in die Kulthandlung übergegangen.

Man kann das Werk nach verschiedenen Gesichtspunkten interpretieren. Hier werden nur zwei Ideen vorgeführt, die offenbar im Mittelpunkt stehen. Die eine

ließe sich so formulieren: Was auch immer die Ursache des Krieges war, der eine hat gesiegt, der andere ist unterlegen. Der Gefangene hat die Pflicht zu sterben, der Sieger, ihn zu töten. So ist es vorbestimmt. Eine andere Lösung ist nicht möglich. Das Töten aber ist kein Rachemord, sondern eine Opferhandlung. Das Sterben erhält damit einen tieferen Sinn. Darum wohl behalten alle Beteiligten selbst dann, wenn Schmähreden und Prahlereien ausgetauscht werden, ihre würdevolle Haltung. Die zweite Idee kommt in der Szene zum Ausdruck, wo der Gefangene im Ritualbecher den Schädel seines Vaters erkennt und für sein eigenes Skelett dieselbe rituelle Verwendung erbittet. Die Knochen des Skeletts sind besonders wertvoll, sie gelten nach allgemeiner indianischer Ansicht als Träger von Lebenskräften[1]. Das Töten ist also nicht nur vorbestimmtes Schicksal und Opfer, sondern wird auch darum vollzogen, um die dem Gefangenen innewohnenden Kräfte in den aus seinen Gebeinen hergestellten Ritualgeräten wirksam werden zu lassen. Der Gefangene wird so zu einer für seinen Gegenspieler lebenswichtigen Potenz. Als Toter beherrscht er den Lebenden.

Doch dieser Gedankengang setzt erst in der zweiten Hälfte des Dramas ein, nachdem in der Mitte die endgültige Entscheidung gefallen ist, daß der Gefangene getötet werden muß. Gleichzeitig geschieht ein Sinnwandel. In der ganzen ersten Hälfte stand die Kriegsschuld des Gefangenen im Vordergrund, die gesühnt werden muß. Nach der Urteilsverkündung erscheint der Tod nicht als Strafe, sondern als unabänderliche Schicksalsbestimmung, und am Ende ist er eine feierliche Kulthandlung. Parallel dazu nehmen Intensität und Tempo des Spiels ständig zu. Der erste Teil läuft in langen Dialogen langsam ab, der mittlere mit der Urteilsverkündung knapp und geradlinig, der dritte setzt sich von dem Augenblick an, wo der Gefangene die Ehrengaben erhält, also symbolisch noch einmal alle Güter des Lebens besitzt und sich gleichzeitig von ihnen löst, aus immer schneller sich folgenden kurzen Szenen zusammen. An der Stelle, wo der Gefangene die Freiheit verlangt, aber von eisigem Schweigen getroffen nur einen symbolischen Tanz aufführen kann, völlig einsam und verlassen, wird die dichteste Spannung erreicht, tritt die Klimax ein. Und das nur wenige Augenblicke vor dem Ende des Spiels. Dann folgt sofort die Antiklimax: Die letzte Klage des Gefangenen verklingt und die Tötung geschieht schnell, ohne Aufwand und ohne ein einziges Wort.

Die drei figürlichen Darstellungen und das Schauspiel verbinden sich in einem sinnvollen Zusammenhang. In den Plastiken erscheint die Vorstellung von metaphysischen Kräften, die das menschliche Leben bestimmen. Im Schauspiel wird gezeigt, daß der Tod nicht nur ein durch die Gesetze der Natur bedingtes Geschehen, sondern auch ein magisches Mittel sei, durch das jene numinosen Potenzen wirksam werden.

[1] *J. Frazer:* Spirits of Corn, London 1913 Bd. 2, S. 247ff.; *H. B. Alexander:* Latin American Mythology, in: The Mythology of all Races, Bd. 11, Boston 1920, S. 90; *Mircea Eliade:* Schamanismus und archaische Ekstasetechnik, Zürich-Stuttgart 1957, S. 161f.; *Paul Radin:* Indians of South America, New York 1942, S. 130.

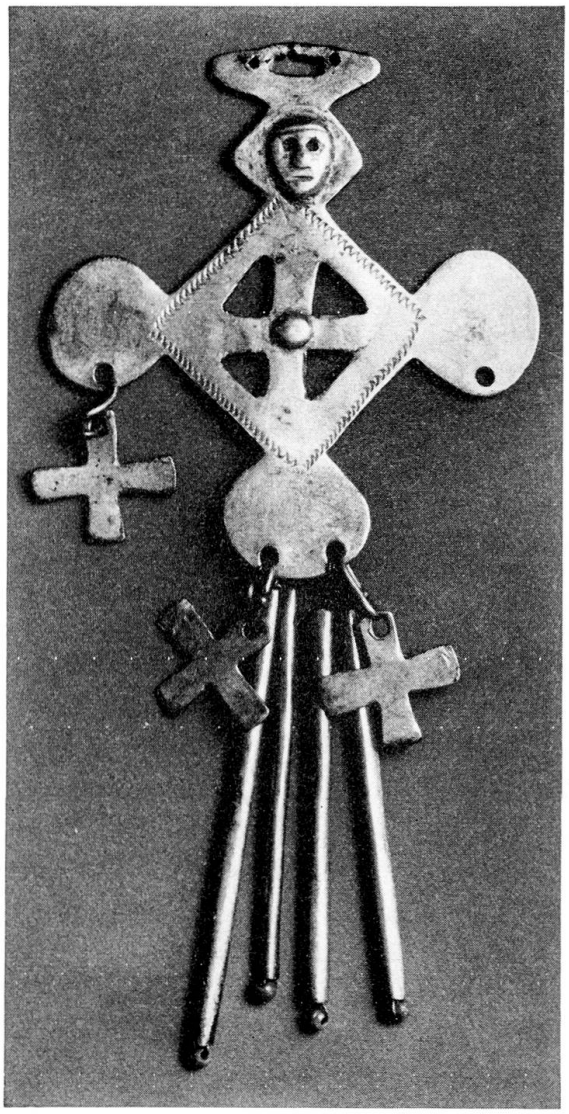

Abb.6. Schmuckgehänge, Silber. Chile, 19. Jahrh. Dm. 15 cm (Inv.-Nr. Chile 25)

Es scheint, daß diese Idee Allgemeingut der Indianer war. Sie tritt nicht nur in dem Schauspiel der Maya, sondern auch in religiösen Handlungen der verschiedensten indianischen Völker auf. So findet der Jäger im schamanistischen Ritual seinen persönlichen Schutzgeist durch eine bis an den Rand des Lebens getriebene Ekstase; in Bauernkulturen wird das Gedeihen von Mensch und Erde in einem Ritual symbolischen Sterbens und Geborenwerdens gewährleistet; in der Lehre der Azteken opfern Götter sich selbst, um der Welt Leben zu verleihen, während der Mensch im rituellen Tod die Götter lebensfähig macht. Sterben erst bringt Leben. Dadurch bleibt das Gleichgewicht der Kräfte erhalten und die Weltordnung gesichert[1].

Diese Idee hat sich mancherorts auch heute noch unter Indianern erhalten. Man findet sie ebenfalls in den mit afrikanischen Elementen und christlichen Motiven vermischten Kulten auf karibischen Inseln. Im Silberschmuck der Araukaner in Chile wird sie sogar im Bereich dekorativer Formen erfaßbar. Dort erscheint das alte indianische Symbol des Totenkopfes wieder, gemeinsam mit dem christlichen Kreuzesmotiv. Die alte Idee und eine neue Lehre sind hier zu einer eigenartigen Symbiose vereint (Abb. 6).

[1] *Mircea Eliade:* op. cit. S. 62ff.; *Paul Radin:* Gott und Mensch in der primitiven Welt, Zürich 1953, S. 167ff., 418ff.; derselbe: Primitive man as philosopher, New York 1956, S. 11.