

Bkann

v. 2

# Internationaler Amerikanisten-Kongress

Vierzehnte Tagung  
Stuttgart 1904

---

Zweite Hälfte

---

Verlag von W. Kohlhammer

Berlin W. 35  
Derfflingerstrasse 16

Stuttgart  
Urbanstrasse 14  
1906

Leipzig  
Rossplatz 16

# Die Kunst der Xingú-Indianer.

Von Dr. Herrmann Meyer, Leipzig.

---

Als ich in den Jahren 1896/97 und 1898/99 zwei Expeditionen in das Quellgebiet des Xingú machte, kam es mir vor allem darauf an, die geographischen und ethnologischen Untersuchungen Karl von den Steinen fortzusetzen, die angrenzenden Gebiete zu erschliessen und zu erkunden, inwieweit die eigentümlichen ursprünglichen Kulturverhältnisse, auf die von den Steinen bei einer Reihe von stammesfremden, noch unberührten Stämmen gestossen war, sich auch bei den von ihm noch nicht besuchten Völkerschaften dieses Gebietes nachweisen liessen, bezw. welchen Abweichungen im Kulturzustand man dort begegnen würde. Es gelang mir, namentlich auf meiner ersten Expedition zusammen mit Karl Ranke, einen weiten Vorstoss in das Gebiet zwischen den Quellflüssen des Kulisehu, in dem von den Steinen seine Hauptaussbeute hatte, und dem Kuluene zu machen und dort die beiden sehr nahe verwandten Stammesgruppen der Nabuqua und Akuku in einer Reihe von Dörfern zu besuchen, deren jedes seine Eigentümlichkeiten hat.

Diese von von den Steinen unter dem Namen Nabuqua zusammengefassten Stämme gehören wie die Bakairi zu den Karaiben, deren Urheimat in dem Xingúgebiet von den Steinen festgestellt hat. Von den 5 Hauptdörfern, 2 der Nabuqua und 3 der Akuku, konnte ich ein reiches ethnographisches und ethnologisches Material mitbringen, das über die Stellung dieser Stammeshauptgruppe innerhalb des Xingúvolkskreises guten Aufschluss zu geben geeignet ist. Von den übrigen Stämmen des Xingú, die ich besuchen konnte, waren besonders die Trumai von Interesse, weil diese von den Steinen nur auf der Wanderung vorübergehend kennen lernte, ohne sie in ihrem Dorfe

studieren zu können. Die Mutmassung von den Steinen, dass wir es in diesem Stamme mit einem ganz eigenartigen hierher verschlagenen Rudimente zu tun haben, das sich linguistisch in keine andere Stammesgruppe eingliedern lässt, bestätigte sich, denn es ist auch mir bis jetzt nicht gelungen, für das von mir aufgenommene reichhaltige Vokabular irgendwelchen Anklang zu finden.

So verschieden die Stämme des Xingú der Sprache nach sind, dass fast in jedem Dorfe, mit Ausnahme der Bakairi, Nabuqua, Akuku, eine andere Sprache gesprochen wird, die das Nachbardorf schon nicht mehr versteht, so ist das ethnographische Bild ein ziemlich einheitliches. Es hat im steten Verkehr der einzelnen Stämme zu einander, unter denen einzelne besonders enge wirtschaftliche Beziehungen bestehen, ein Ausgleich in Waffen, Hausgerät und Schmuck stattgefunden, der es ermöglicht, alle diese Stämme einheitlich als einem abgeschlossenen Kulturkreis zugehörig zu behandeln. Die gleichen wirtschaftlichen Grundbedingungen der ganzen Lebensführung, die wiederum von der einheitlichen Anpassung an die gleiche umgebende Kultur abhängt, haben den ethnographischen Ausgleich erleichtert. Aber so lange auch schon dieser Prozess gearbeitet haben mag, es gibt doch Eigentümlichkeiten, an denen der einzelne Stamm besonders festhält und die ihn vor anderen charakterisieren.

Diese zeigen sich vor allem in der Art der bildlichen Darstellung, in der der Xingúindianer bei aller Einfachheit doch ganz bedeutendes leistet, im Verhältnis zu den ihm zur Verfügung stehenden primitiven Mitteln an Werkzeug und Material.

In geistvoller Weise hat von den Steinen gerade diesem Gebiet ein seinem fundamentalen zweiten Werke seine besondere Aufmerksamkeit zugewendet und eingehend die verschiedenen Arten der bildlichen und körperlichen Darstellung gezeigt und vor allem auch klargelegt, wie sich die am Xingú gebräuchlichsten Ornamente aus dem »Bild« entwickelt haben. Ich will hier zunächst kurz die verschiedenen Gebiete, in denen sich der Kunstsinn des Xingúindianers betätigt, in Erinnerung bringen und das von den Steinen gegebene Bild auf Grund eigener Anschauung und nach meinen Sammlungen ergänzen. Dass in einzelnen Punkten das Bild sich etwas verschiebt, ist bei der reichlichen Erweiterung des Beobachtungsfeldes leicht zu verstehen.

Als Material bietet sich für die plastische Kunst Holz, Stein, Wachs, Muscheln, Lehm und Ton; das Werkzeug besteht aus Stein, geschärften Muscheln, Fischzähnen; Eisen fehlt gänzlich. Die Holzschnitzerei erstreckt sich zunächst auf die Schemel in Tiergestalt (Tafel I). Zu den Vögeln (Abb. 1) und Jaguaren (Abb. 2) gesellen sich aus meiner Sammlung als neu: ein Gürteltier (Abb. 3), ein Rochen (Abb. 4) (für einen Schemel gewiss ein eigentümliches Motiv) und ein kleiner Affe (Abb. 5). Den im allgemeinen recht rohen Darstellungen von Vögeln (Abb. 6) und Fischen stehen ein sehr sauber und gefällig geschnitzter Vogel (Königsgeier, Abb. 7) und mehrere Fische (Madrinchams, Abb. 8) der Bakairi gegenüber, sowie eine Piranya (Abb. 9) der Kamayura. Die kleinen Holzanhängsel der Schmuckketten, in sehr schwer definierbaren Formen, wurden durch eine elegante kleine Eidechse und durch einen aus einer Wurzel geschnittenen Fisch bereichert. An Griffen der Bejuwender lieferten die Mehinaku und namentlich die Bakairi interessante Formen von Vogelköpfen (Abb. 10 und 11) und Schlangen (Abb. 12 und 13), die Bakairi ausserdem einen hübschen Fisch (Abb. 14). Die Nabuqua und Akuku sind hierin wenig produktiv, ihre Formen sind steifer (Abb. 15); auch ein neues Stück der Trumai ist diesen ähnlich. Zu den Grabwespenmotiven der Mandioka-Grabhölzer der Mehinaku kamen drei abweichende Tierformen (Abb. 16 bis 18), von denen eine als Joho-Taube (Abb. 18) festgestellt wurde. Das Konventionelle, für den Gegenstand ein der Funktion nach entsprechendes Tier zur Dekoration zu verwenden, haben die Mehinaku mit der Anwendung des Vogels gebrochen. Unter den zahlreichen geschnitzten Kammgriffen in Tier-, namentlich Aguti-Gestalt, ist im wesentlichen eine abweichende Form nicht zu nennen.

Aus Wachs sind einzelne Vögel, ein Wildschwein modelliert. Auch meine Sammlung enthält einige Vögel, nämlich Tauben, von den Nabuqua. In der Dekoration der ihnen eigentümlichen kleinen Tanzrasseln mit Wachsköpfchen mit verschiedenen Tierfiguren, leisten die Nabuqua viel hübsches. Aus Stein, Harz und Muschelstückchen sind eine Reihe kleiner, mehr oder weniger schwer zu deutender Anhängsel für Ketten, zumeist in Fisch- und Vogelform, geschaffen. — Ton und Lehm bilden das Material zu Tier- und menschlichen Figuren, sowie für die

in unendlichem Formenreichtum gebildeten Töpfe mit Tiermotiven. Namentlich von den Trumai konnte ich noch eine grosse Reihe dieser Tiertöpfe (Abb. 19 und 20) mitbringen, für die zum grössten Teil die Motive der Wasserfauna (Wasserassel, Abb. 19) entnommen sind. Stereotyp ist die Schildkröte (Abb. 21), die in allen Grössen wiederkehrt, aber auch von den übrigen ganz abweichenden Formen wurden mir mehrere als Schildkröten genannt. In der Töpferei leisten die Trumai noch am meisten, allerdings in strenger Anlehnung an die Typen ihrer Nachbarn. Einen dem Rochenschemel etwa entsprechenden Topf (Abb. 22) erhielt ich von den Kamayura. Auch von den Mehinaku, den Haupttöpfern des Xingú, konnte ich neue Formen liefern, namentlich 3 Töpfe (Abb. 23) mit eigentümlichen als offene Henkel gebildeten Extremitäten. — Gleichfalls figürliche Darstellung wird aus Maisstroh, Geflecht aus Rohr oder Palmstroh erzielt. Maiskolben sind durch Einknüpfen von Stroh-, beinen, -flügeln oder -kopf in Vögel (Abb. 24) verwandelt oder eigentümlich dekorativ umflochten (Abb. 25). Aus Stroh und Baumwolle sind menschliche Figuren (Abb. 26) gewickelt, die auch als Tanzaufsätze Verwendung finden. Eigentümliche kleine Palmstrohgeflechte, die dem geflochtenen Strohtanzreifen angeknüpft werden, stellen Kröten (Abb. 27) und bis jetzt noch nicht ermittelte Gestalten, vielleicht das Uluri (Abb. 28) dar. Einen sehr fein aus feinem Bast geflochtenen Fisch (Abb. 29, das Geflecht ist nur angedeutet), einen Wels, lieferten mir die Akuku von Kalapalu, ein ganz aus der übrigen Technik herausfallendes Stück, dessen Provenienz mir unklar ist; einen anderen riesigen aus Maisstroh in einen Holzrahmen gebundenen Piranya-Fisch (Tafel II, Abb. 30), der bei Tänzen Verwendung findet, fand ich in Arikuanako, dem letzten Akukudorf. Auch die Körbe stellen zum Teil Tiergestalten vor, indem die Flechtstreifen der zum Körbeflechten verwendeten Buritipalmenblätter zu Beinen oder Schwänzen zusammengeflochten sind (Abb. 31). Aus Fellen geschnittene Tierfiguren, in der Form der dem Fell zugehörigen Tiere, werden gleichfalls beim Tanz als Anhängsel benützt.

Ist somit die figürliche Darstellung schon eine vielseitige, so tritt der künstlerische Sinn noch mehr in der Dekoration von Gebrauchs- und Ziergegenständen mit Ornamenten zutage, auf die ich noch näher eingehe. Im Geflecht werden Muster

auf Körben, Matten, Fächern, Stirnreifen aus Rohr oder Stroh erzielt. Wie diese Muster entstehen, das hat vor kurzem Max Schmidt in einem Vortrag der Berliner ethnographischen Gesellschaft sehr hübsch gezeigt. Neben den rein aus der Technik des Flechtens hervorgehenden Mustern, die die Geflechtsornamente der offenen Raute, des Kreuzes und des Punktes im Zentrum der sogenannten Geflechtvierecke ergeben, sind in das Geflecht verschiedener Körbe durch anders gefärbte Geflechtstreifen auch die später zu behandelnden Naturornamente, namentlich aus Tiermotiven hervorgegangen, eingefügt. Beide, sowohl die Tier- wie die Flechtornamente, letztere selbständig ohne technischen Zwang, dienen zur Dekoration der Tanzrohr-Diademe, an denen das ganze Gebiet reich ist. Die gleichen Ornamente zeigen die Kämme im Fadendurchschuss der Zinken.

Naturornamente zeigen die vielfach verwendeten Kürbisse, Rasseln, die Weiberschemel, Spinnwirtel, Rückenhölzer und andere in mehr oder weniger fein ausgeführter Ritzzeichnung oder im Einbrand, während vielfach dieselben Ornamente in schwarzroter Bemalung auf Schwirrhölzern, Tanzstäben (Besonderheit der Guikuru-Nabuqua), Grabhölzern (Mehinaku) und Bejuwendern wiederkehren. Neben den Ornamenten sind noch nicht stilisierte Tierzeichnungen oder Teile derselben nicht selten, und die Abwandlung in das Ornament ist oft noch deutlich erkennbar. Namentlich ist dies bei den Tanzmasken hervorzuheben, in denen natürliche Tierdarstellungen, Tierembleme und Ornamente oft eigentümlich verquickt sind. Die mannigfache Gestalt der Tanzmaske, sowohl der Holz- wie der Gewebemaske, lassen dies Gebiet besonders interessant werden, namentlich weil hier am ehesten die Eigenart der einzelnen Stämme gewahrt ist. Sie werden noch speziell unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen.

Über die zeichnerischen Talente der Indianer, die von den Steinen zu einem höchst erquicklichen Aufsatz Veranlassung gaben und von denen ich gleichfalls einige hübsche Portraitproben in meinem Tagebuch besitze, sowie über die sehr vielgestaltige körperliche Bemalung will ich hier hinweggehen, soweit sie nicht speziell für die dekorative Kunst der Gegenstände Bedeutung haben. —

Beim Anlegen meiner Sammlungen bei den einzelnen Stämmen habe ich in den meisten Fällen mir von jedem Gegen-

stand und dem darauf befindlichen Zierrat, Ornament, den einheimischen Namen sagen lassen und damit nicht nur das Vokabular bereichert, sondern auch die Möglichkeit erhalten, einen Rückschluss von der Bedeutung auf die Entstehung des Ornamentes zu ziehen. Nebenher liess ich mir aus einem nach Brehms Tierleben zusammengestellten brasilianisch-zoologischen Bilderbuch die Namen der abgebildeten Tiere angeben. Schon hier traf ich aber auf erhebliche Unsicherheiten in der Bestimmung, was ich nicht sowohl Brehms Illustrationen zur Last legen möchte, als der Schwierigkeit für den Indianer, sich in eine bildliche Darstellung nach unserer Art hineinzufinden, weil wohl zu viele dekorative Momente von uns in der Illustration berücksichtigt werden. Dieselbe Unsicherheit zeigte sich mir aber auch bei der Präsentierung der Abbildungen aus von den Steinens Werk. Hier waren es namentlich die Ornamente, welche schon innerhalb eines Stammes eine verschiedene Deutung erfuhren. So wurde von den Trumai das Uluridreieck (analog den Dreiecken Tafel IV, Abb. 12) mit dem Fledermausdreieck (Tafel IV, Abb. 2) regellos beide durcheinander bald mit »olétapai«, »kupiyanaláf« und »mulützikakóš« bezeichnet. Was die einzelnen Worte bedeuten, ist noch nicht erwiesen, denn die linguistisch völlig isolierte Stellung der Trumai erschwert beim Mangel an jeglichem Vergleichsmaterial die sprachliche Bestimmung ungemein. »mulützi« kommt in den Worten Strohhalbm, Matte und anderen als Stamm vor, es ist also wahrscheinlich, dass es für das Baststrohdreieck, das Uluri, ein Wort darstellt, welches das Material als Stamm enthält. Da sonst für Uluri erhaltene Wort ist »desni haptü« (Frauenkleid), also auch kein prägnantes Wort wie Uluri, sondern eine Umschreibung. Dies erklärt sich daraus, dass ja die Trumai erst das Uluri von den Kamayura akzeptiert haben. Bei meinem Besuch hatten nur die alten Weiber die stammeseigentümliche Bastbinde noch an, die jungen kokettierten bereits in der neu überkommenen Kamayuramode. Es ist daher auch begreiflich, dass das Uluri als Motiv bei den Trumai nicht feststeht, da sie nicht unbedingt in dem Dreieck ein Uluri erkennen und anfangen zu raten, wenn ihnen ein Dreieck zur Deutung vorgelegt wird. Die bei den Trumai beobachtete Unsicherheit in der Bestimmung des Ornamentes zeigte mir bereits, dass durchaus nicht alle Stämme in demselben Ornament dasselbe

Motiv erkennen. Dies erhärtete sich bei den Akuku. Dort wurde das von den Steinensche Ulurimuster stets mit »fenigl« (Piranyazahn) bezeichnet, das auch auf Masken gern verwendet wird (Tafel IV, Abb. 12). Die Bedeutung als Uluri war gänzlich unbekannt. —

Eine grössere Verbreitung hat das Mereschumuster (Tafel II, Abb. 32), das im ganzen Gebiet die gleiche Bedeutung besitzt. Die Annahme von den Steinens, dass es von den Auetö erfunden sei, weil es bei diesen die vollkommenste Ausbildung erhalten hat, ist nach meiner Erfahrung durchaus berechtigt. Bei den Trumai, die künstlerisch ja auf einer sehr tiefen Stufe stehen, war von einer Entwicklung dieses Musters nichts zu erkennen. Verschiedene gut ausgeführte Zeichnungen von Mereschumustern auf Kuyen, wie sie Abb. 32 zeigt, spreche ich den Trumai nicht zu. Die engen Beziehungen zu den Kamayura, von denen sie wirtschaftlich ganz abhängig waren, werden auch manches Stück aus dieser höher entwickelten Kultur zu den Trumai verschleppt haben. Auch wo das Mereschumuster als eigene Arbeit erscheint, ist es, namentlich auf den Holzmasken, wie häufig bei den Kamayura, von einem äusserst fadenreichen Netz umgeben (Tafel IV, Abb. 4). Dieses Netz ist aber teilweise unvollkommen und geht in die bei den Trumai beliebte Schlangenzeichnung über. Bei den Nabuqua und mehr noch bei den Akuku überwiegt, wie bei den Bakairi, noch vielfach das Motiv das Ornament, sie sind also viel weiter zurück als die stilvolleren Kulisehustämme. Das Ornament ist von ihnen noch nicht genügend als solches verstanden, das zeigt sich allorts. Es finden sich neben sehr primitiven Ausführungen wohl auch tadellos stilgerechte Muster. Sehr hübsch hatte namentlich ein Yamarikuma seine Fingernägel ornamentell mit Ritzmustern verziert. Es ist dies aber der einzige mir bekannte Fall und wohl nur eine absonderliche Spielerei eines Einzelnen. Bei den Kuyen aber ist es sehr wahrscheinlich, dass ein grosser Teil dieser Stücke von den Auetö stammt, mit denen sie die meisten Beziehungen haben, wie wir wiederholt in ihren Dörfern Auetö antrafen und auch von den Auetö aus ihr Gebiet am leichtesten erreichen konnten. Die Nabuquakünstler gaben sich nun redlich Mühe, von den Auetö zu lernen. Wo ihnen eine für die Einteilung geeignete Fläche zur Verfügung stand, gelang es ihnen auch, das stilisierte Mereschumuster der Auetö korrekt zu übertragen, z. B. bei den Holz-

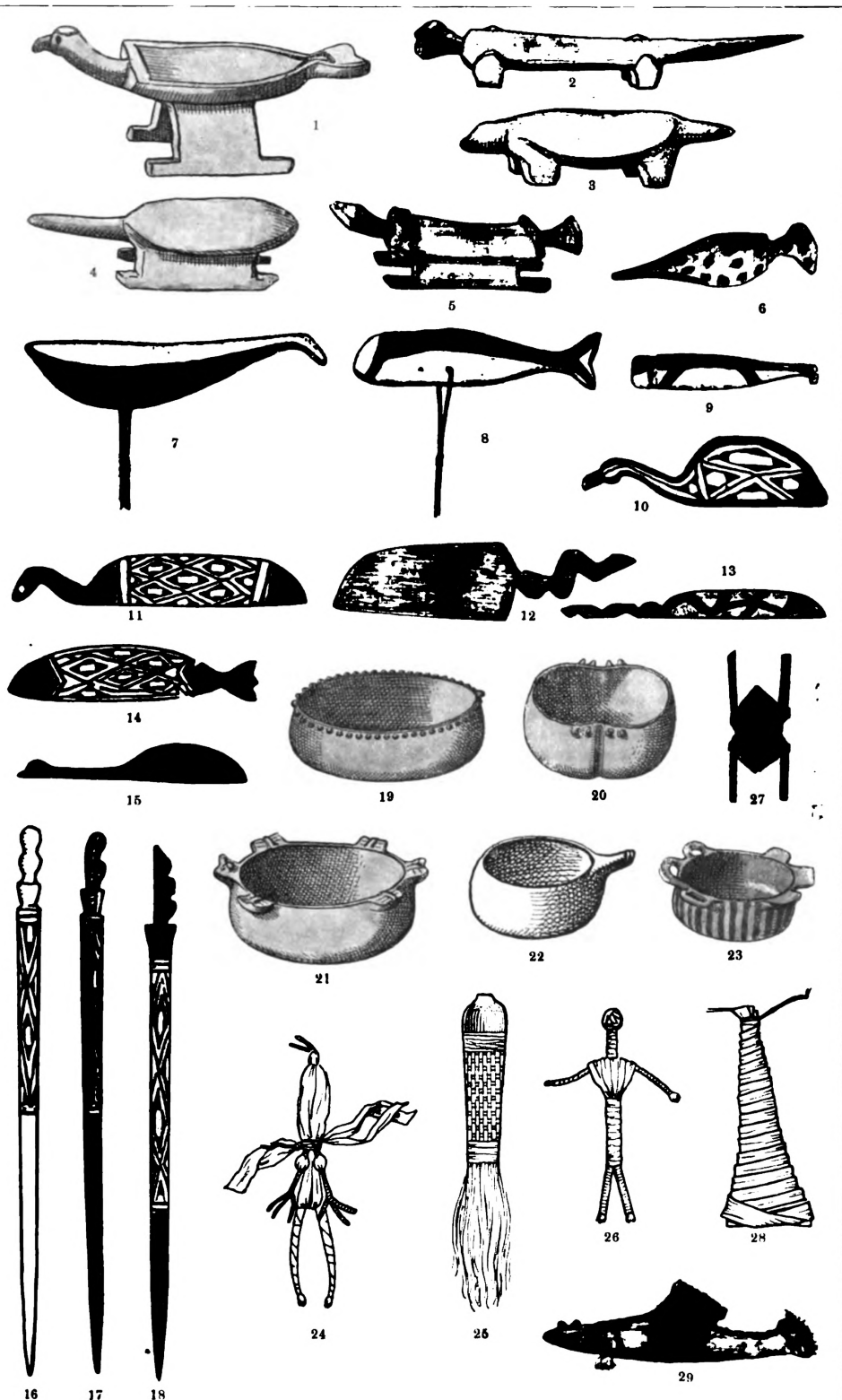
masken. Anders aber, wenn sich der Künstler vor die Aufgabe gestellt sah, auf zwei symmetrisch unregelmässigen Flächen die Dekoration anzubringen. Dann passierte es ihm zuweilen, dass er in der Ausnützung des Raumes oft arg ins Gedränge kam (Tafel II, Abb. 33), weil er eben nicht ornamental-stilistisch in seiner Zeichnung verfuhr, sondern Stück an Stück aneinandersetzte. So nahm unwillkürlich das Muster auf der einen Seite oft mehr Raum ein als auf der anderen. Im Gefühl, eine symmetrische Dekoration herstellen zu müssen, suchte der Künstler nun nach einer passenden Korrektur durch Ausfüllung des auf der einen Seite überschüssigen Raumes mit dem gleichen Motiv, liess sich aber in seiner Bedrängnis die Gedankenlosigkeit zu Schulden kommen, dass er das eigentliche Motiv übersah und ohne auf Anordnung des Netzes Rücksicht zu nehmen, die Mereschuraute unmittelbar an die Nachbarraute anschloss, also das Netz vergass. Man sieht aus diesem Beispiel, das sich oft wiederholt, dass der Nabuquakünstler für die ornamentelle Dekoration noch nicht weit genug im Urteil ist. Wir dürfen deshalb diese vollkommene Ornamentierung als fremd von der Kunst der Nabuqua ausschliessen. Um so interessanter sind aber die primitiven, nicht oder nur wenig stilisierten Figuren, an denen die Nabuqua und Akuku weit reicher sind als die Kulisehustämme. Die Fischzeichnung als Raute mit Kiemenbogen und Schwanz findet sich häufig (Abb. 34), namentlich auf Rasseln, daneben die einfache Netzzeichnung (Abb. 35), Masche an Masche gesetzt, oder die Fischraute (Abb. 36). Zuweilen suchte nun der primitive Künstler eine Verbindung, konnte sich aber von dem Vorbild, dem Fische Schwanz und Kiemen zu geben, nicht trennen und setzte in einigen Maschen des Netzes noch einige mit den Attributen ausgestattete Rauten (Abb. 37), gleichsam, als wolle er eine Erklärung für die Kühnheit seiner Kombination geben. Die vielen unbeholfenen Versuche machen es auch wenig wahrscheinlich, dass die einzelne Mereschuraute (Abb. 38) als selbständiges Ornament, die sich häufig findet, den Nabuqua und Akuku eigen ist. Jedenfalls ist auch sie von den Auetö entlehnt, wo sie gleichfalls häufig vorkommt, sowohl in der einfachen Form als auch mit den Rudimenten der Netzfäden, die aus der Raute ein neues Ornament (Abb. 39) machen. Ein eigenartiges Ornament entsteht auch in der Teilung der Mereschu-

raute (Abb. 40), die durch eine Unterbrechung des Mereschu-netzornamentes mitten durch die Raute durch den Rand des Gegenstandes oder eine Abschlusslinie entsteht. Diese halbe Raute bildet alsdann ein selbständiges Ornament (Abb. 41), und meist sind mehrere durch einen Faden des Netzes verbunden. Auch die einfache Fischraute, durch Netzfäden verbunden, folgt diesem Prozess und wird geteilt, oft entweder zu gegabelten Stäben (Abb. 42) oder zu einem Kreuze (Abb. 43) mit Gabelenden. Nur die offene Fischraute kann ich im Gegensatz zu den Mereschurauten als geistiges Eigentum der Nabuqua-Akuku annehmen, da, wie ich oben schon sagte, auch in der ursprünglichen Form mit Schwanz und Kiemenbogen sie häufig vorkommt. Auch das Netz an sich ist beliebt, namentlich die parallele Aufzeichnung der Netzfäden, aber nicht in der hübschen Übereinanderschlebung (Abb. 44) der Auetö und Bakairi; das Netz löst sich vielmehr in konvergierend gestrichelte Reihen (Abb. 45) auf. Sehr gern wird von den Nabuqua-Akuku auch das Zickzack der Schlangenlinie und eine die ganze Fläche (Abb. 46) überziehende Tüpfelung (Abb. 50) angewendet, die teils allein, teils mit der Fisch- und Netzraute, teils mit dem Schlangenzickzack zusammen vorkommt. Für die Etagl-Nabuqua ist ausserdem eine schwarz ausgefüllte Fischraute (Abb. 47) im Netz, sowie eine offene Fischraute mit Mittelpunkt eigentümlich, für die ich die Bezeichnung »asikantivöt« und »aseminotepüt« erhielt, deren Bedeutung mir noch nicht klar ist. Die Auetö haben eine schwarze Mereschuraute und die Bakairi eine der zweiten Raute gleiches Paku-Fischmuster. Möglich, dass die Etaglrauten diesen entsprechen. Auch eine eigenartige Gruppierung verschiedener, der Länge nach halbierten, ausgefüllter Fischrauten (Abb. 48), die der auch bei den Nabuqua vorkommenden Panzerfischraute anzugehören scheinen, kommt auf einer Rassel vor. Ein grosses künstlerisches Geschick verrät die Gruppierung nicht, das spricht für die Nabuqua als Erfinder.

Ein sehr merkwürdiges Ornament, das allein den Nabuqua-Akuku eigen ist, erscheint als ein liegendes »E«, namentlich auf Tanzrasseln. Es ist dies das Rudiment der menschlichen Figur, wie es deutlich aus der Ritzfigur auf einer Flöte (Abb. 49) und auf einigen Rasseln (Abb. 50) hervorgeht. Die ersten Zeichnungen zeigen noch Arme, Kopf und Beine und erinnern in dieser Gestalt

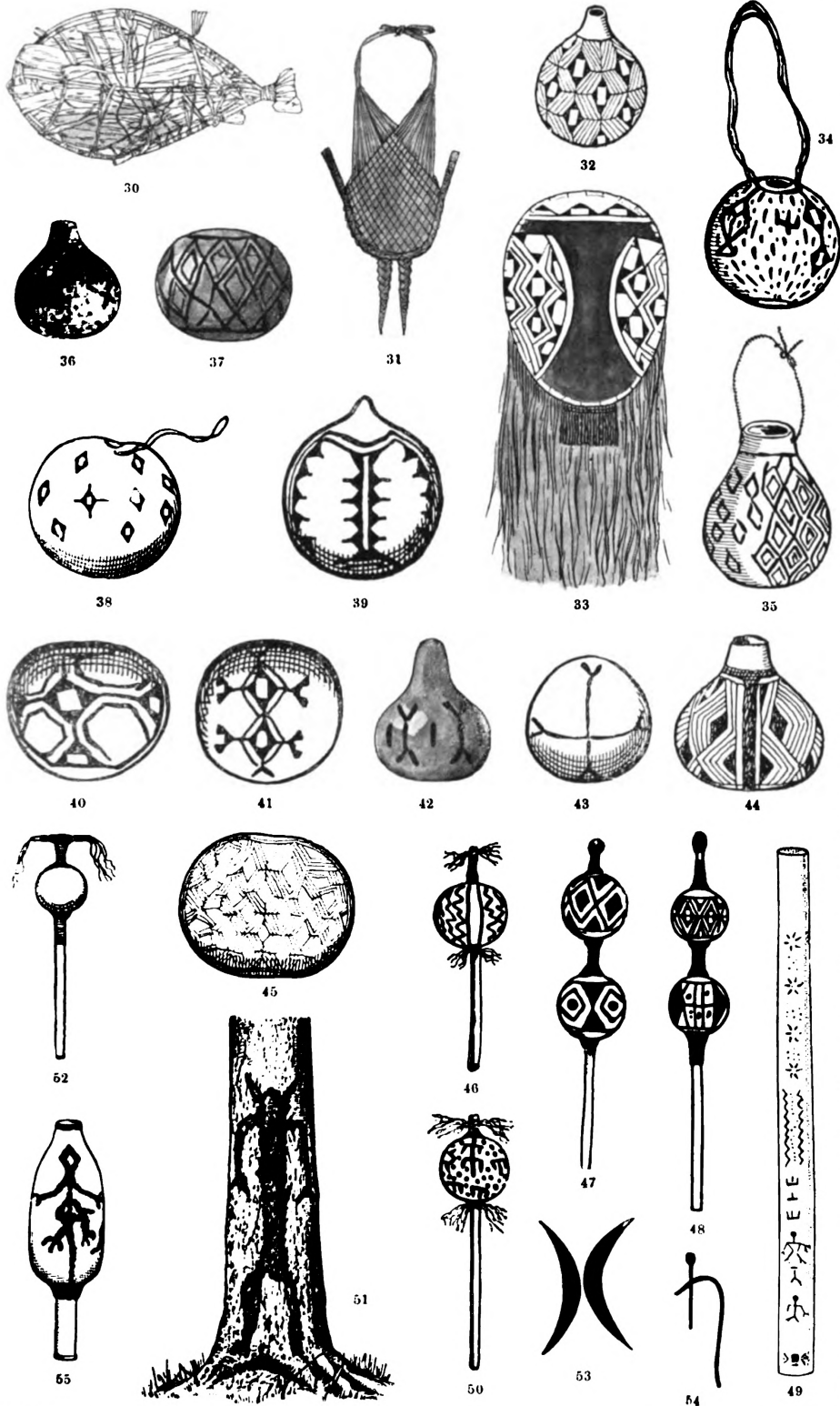
an die im von den Steinenschen Werk abgebildete Rindenzeichnung (Abb. 51) und an die Kopfteile einzelner Tanzrasseln (Abb. 52). Die untere Hälfte dieser Figur fällt alsdann ganz weg. Wir haben auf einer Kuye derartige Figuren, »kure« genannt (vgl. Abb. 34). Schliesslich, nachdem die Kopflinie auch noch weggefallen ist, bleibt das liegende E übrig. Namentlich auf der Flöte (Abb. 49) ist die ganze Entwicklung gut zu erkennen, auch die untere Partie der Abbildung hat hier eine selbständige Entwicklung genommen. Ganz ähnlich ist eine Kuyenzeichnung der Etagl, für die ich den Namen »tunduni« erhielt. Das bedeutet nach meinen Brehms Aufnahmen Libelle oder Fliege. — Auch mehrere kleine Kreuze, über die Kuyenoberfläche verteilt, finden sich auf einem Stück der Kalapalu und analog auf einer Bakairi-Kuye. Es ist dies jedenfalls ein Flechtornament. Die nach von den Steinens Reise auch an den Kulisehu gelangenden flachen Körbe der Paressi zeigen diese hübschen Flechtkreuze. Da von den Steinen bei den Bakairi dieses Ornament noch nicht fand, so ist es wahrscheinlich, dass es jetzt übernommen wurde, aber noch wenig Eingang gefunden hat, wie die Seltenheit des Musters beweist. — Als vereinzelt auftretende Motive sind die Gürteltierkrallen, in Form zweier Halbmonde (Abb. 53) gegenübergestellt, ein unbekannter Vogel (Abb. 54) und ein Alligator (Abb. 55) zu nennen.

Im Anschluss an diese Ornamente und Zeichnungen der Nabuqua-Akuku möchte ich hier noch gleich eine Reihe von Zeichnungen und Ornamenten zeigen, die ich in der Festhütte des Trumaidorfes auf einer Reihe von Hauspfosten eingeschnitten und ausgemalt sah, ein grosses Bilderbuch, das von der Darstellungsweise dieses rätselhaften Stammes einen Begriff geben kann (Tafel III). Neben dem Pakufisch (1) und der schwarzen Piranya (2) steht eine Schlange (3). Dann folgen zwei Schildkröten verschiedener Art (4 und 5). Das nächste Bild stellt einen Alligator (6) dar, das folgende eine Fledermaus (7). Es folgen drei Tiere (8—10) mit dem gleichen Namen »ualatu«, der auch dem hier aus seinem Werk beigesellten von den Steinenschen Affen (11) gegeben wurde, weshalb ich nicht zögere, zumal grosse Ähnlichkeit vorliegt, alle drei für Affen anzusprechen. Die nächsten beiden Vierfüssler (12 und 13) sind mir unbekannt, sie tragen den Namen »dusuk« und »paskuan«. Das kleine Bild daneben (14) stellt



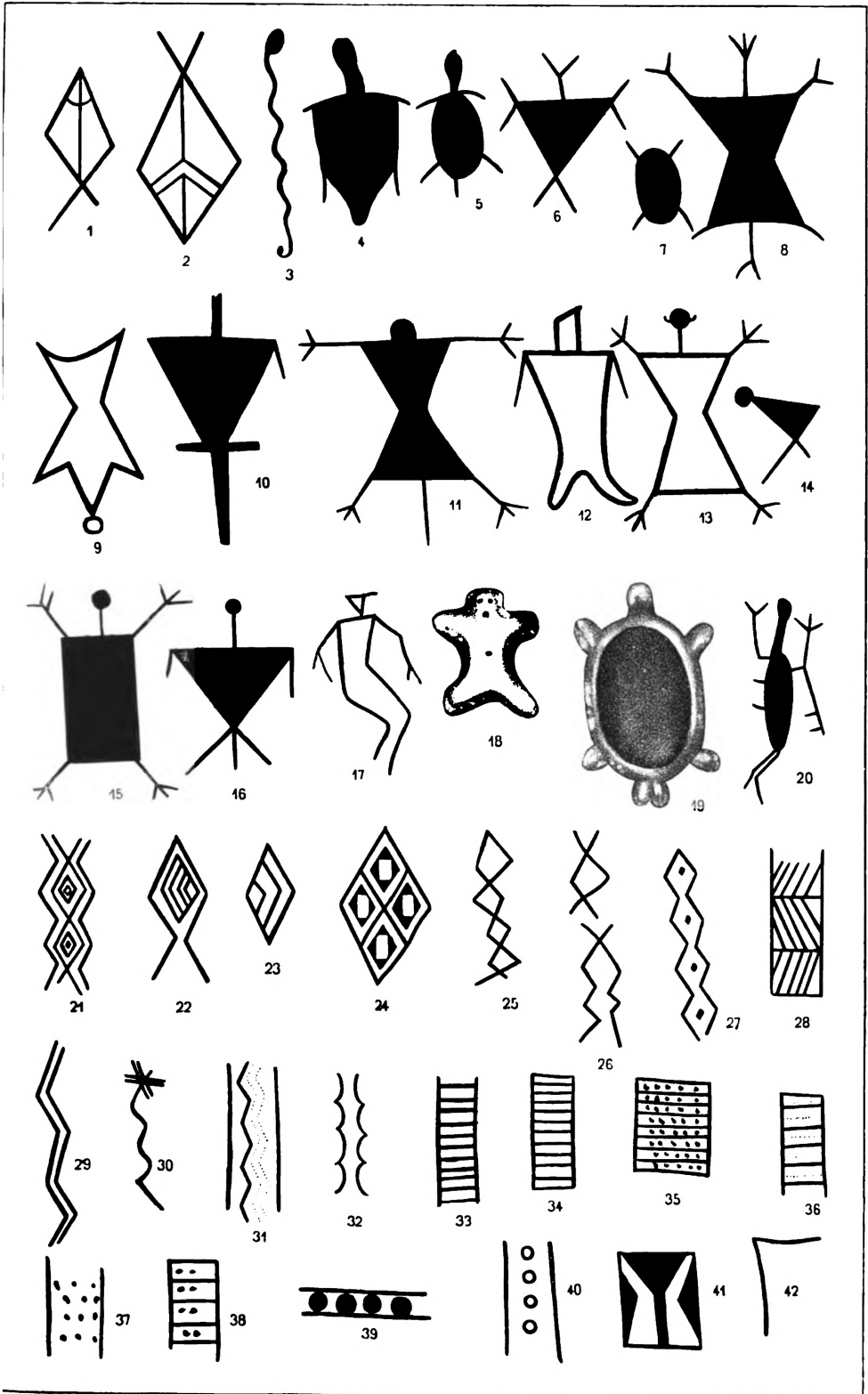
Figürliche Darstellungen der Xingú-Indianer.





Flächenornamente der Xingü-Indianer.





Pfostenzeichnungen der Trumai.





Tanzmasken der oberen Xingú-Indianer.



einen Affen, einen Makako, dar; daran reihen sich zwei Wesen (15 und 16), die mir mit demselben Namen wie die von den Steinensche menschenähnliche Tokangiraameise (17), seine menschliche Lehmpuppe (18) und der von den Steinensche Topf der Wasserassel (19) belegt waren, mit »yauian«. Die Natur dieser Wesen ist mir unklar. Sollte tatsächlich damit ein Mensch bezeichnet werden? Die Wasserassel braucht uns bei der Definition nicht zu stören, da wir ja gesehen haben, wie unsicher der Indianer im Definieren von Zeichnungen und Ornamenten ist. Das letzte körperliche Wesen ist ein Vogel (20), welcher Art, ist unbekannt. Er hat Ähnlichkeit mit der Bororozeichnung des Kolibri im von den Steinenschen Werk. Die Bestimmung der nun folgenden Ornamente ist schwieriger. Die ersten Rauten (21) wurden mit »báskepai« (Mereschufisch) bezeichnet. Die beiden nächsten, »nini« (22 und 23) erinnern an die übereinandergeschobene Netzzeichnung der Auetö. Es folgt wieder das typische Mereschunetzornament (24), und auch die nächsten Figuren (25—27) sind Fischrauten. Alsdann kommen mehrere Schlangemotive (27—31), das letzte mit roter Parallelzeichnung (auf der Abbildung punktiert). Die schlangenartige Zeichnung (32) mit korrespondierenden, nach aussen offenen Bogen ist mir unbekannt, desgleichen das Gitterwerk der nächsten Figuren (33 und 34), der Tupfen, »sölt« (35 und 37), und »paraksö« (39), sowie das abwechselnde schwarzrote Gitter »urinahanahát« (36). Die nächste Zeichnung, ebenfalls Gitter (38), stellt ein Netz dar mit undefinierbaren Tupfen »tetlesásko«. Der gleiche diesen Worten zugrunde liegende Stamm »saško« findet sich auch bei den mehrfachen Mereschunetzen der Masken und bei den Netzzeichnungen, die den Mädchen als Schutz gegen Menstrualblutungen auf die Haut gemalt werden. Da ich für Jaguar auch das Wort »saško« erhielt, so glaubte ich in den Tupfen Jaguarflecke zu erkennen, doch ist diese Erklärung mit der Netzdeutung nicht gut zu vereinigen. Die aufrechte Tupfleiste (40) heisst »ualála«. Die nächste Zeichnung (41) trägt denselben Namen wie der Vierfüssler (8), und das letzte Zeichen, ein Winkel (42), wurde mir allen Ernstes als Termite genannt. Hoffentlich gelingt es mir noch, für die unbestimmten Figuren die Deutung zu finden. Auffallend ist, dass die eigenartigen Gitterornamente sich bei keinem der anderen Stämme in dieser Gestalt wiederfinden, sie sind jedenfalls von

den Trumai aus ihrer früheren unbekannten Heimat mitgebracht und haben sich, wie die Weiberbastrolle, noch einige Zeit neben den typischen Xingúornamenten erhalten.

Ich möchte nun auf ein Hauptkapitel der Xingúkunst noch etwas eingehen, das der Tanzmaske (Tafel IV), in dem der Xingúindianer die meiste Sorgfalt in der Dekoration entfaltet. Das Wesen der Tanzmaske hier genauer zu erörtern, würde zu weit führen; es erübrigt sich auch insofern, als von den Steinen die Bedeutung dieses Schmuckes in einem sehr eingehenden Kapitel klar beleuchtet hat. Deshalb möchte ich von der Verwendung der Masken bei den von mir besuchten Stämmen hier schweigen und nur die Eigentümlichkeiten der Trumai- und Nabuquamasken näher erörtern.

Von den Trumai hatte von den Steinen auf der ersten Reise nur einige Gewebemasken bekommen. Mir ging es gerade umgekehrt. Ich konnte trotz aller Gebote im Trumaidorf keine dieser Gewebemasken auftreiben, sondern lediglich Stroh- und Holzmasken. Sie kannten diese Gewebemasken wohl, als ich sie ihnen aus von den Steinen Werk zeigte, sie nannten sie sämtlich »kešné«, die Piavagewebemasken der Bakairi in von den Steinen Werk aber mit dem Kamayurawort »koaháa«. Auch die Holzmasken wurden erst auf meine Bestellung gemacht. Den armen Teufeln schien vor Angst vor den sie hart bedrängenden Erbfeinden, den Suyas, die Lust an Festlichkeiten ganz vergangen zu sein, jedoch nahmen sie sich, da ich mehrere Tage bei ihnen blieb, wenigstens Zeit zur Anfertigung der Muster und lieferten halbwegs brauchbares Material. Sie zeigen alle den gleichen Grundtypus (1) und heissen »saramuká«. Es sind schmale dünne Bretter mit ganz schmaler Stirnleiste. Die kleinen Augenlöcher stehen sehr dicht zusammen unter der Nase, die winzig klein aus dem Stirnwulst hervorragt, der Mund fehlt ganz. Alle Stirnleisten haben ein schmales rotes Mittelfeld. Dicht unter den Augen beginnt das eingerahmte Gesichtsfeld mit derselben reichen Netzzeichnung, die wir von den Kamayura her kennen, mit Mereschu, Panzerfisch und dem Fledermausornament von den Steinen (2), über dessen anscheinende Verwechslung mit dem uluri ich schon sprach. Ein Feld war völlig von Piranyazahnleisten umrahmt (1). Drei der Masken teilte die rote Mittellinie der Yakuikatúmaske der Auetö. Dabei zierte die äusseren Augenwinkel durchweg

die Flügelzeichnung dieser Masken; also durchweg Anklänge an die Nachbarn bei aller Originalität. Dass sie von den Auetö in den Masken mehr akzeptiert haben als von den Kamayura, scheint mir für die Bedeutung der Auetö als Ursprung dieser Yakuikatumasken zu sprechen. Ausserdem erhielt ich zwei Strohmasken (3), fast rechteckige Kopfhauben mit Querstab am oberen Ende, «urukuké» genannt. Auf dem Stroh waren in roter und weisser Farbe eigentümliche Rautenzeichen angebracht, die Fische darstellen sollen.

Bei ihren Nachbarn, den Kamayura, fand ich die von von den Steinen aufgeführte Huvatholzmaske (4), aber ohne die Nasenzeichnung, ferner eine grosse Anzahl kleiner Gewebemasken (5) in Form einer unten quer abgeschnittenen Ellipse. Sie entsprechen in der Zeichnung im allgemeinen den Hüvatgewebemasken von den Steinens, doch fehlt deren Augenzeichnung. Durchweg ist ein Stirnfeld abgeteilt und stets trennt ein roter oder schwarzer Mittelstreifen zwei Mereschufelder. Eine kleine eigentümliche ovale Maske (6) aus schwarz-weissem Strohgeflecht entspricht wohl der Siebfiltermaske der Bakairi. Ausserdem traf ich noch eine typische Auetö-Koahalumaske an.

Von den Auetömasken in meiner Sammlung sind die Gewebemasken »koahalu« (7) alle durch ein schwarzes Stirnfeld und unmittelbar anschliessende schwarze Mittellinie ausgezeichnet, die mehrfach nach aussen eine Schweifung zeigt, der wir noch öfters begegnen werden. Die Augen- und Mundringe der von den Steinenschen Koahalumasken fehlen, oder die Augen sind nur aufgemalt. Mereschumuster ist nur bei einer verwendet, dagegen haben zwei Masken lange Zickzacklinien, die bekannten Schlangenzeichen. Die gleichen Schlangenzeichen zeigt eine mächtige und sehr akkurate Maske »nurturua« (8), das grosse hüttenartige Gebilde, von denen ich bei den Auetö fünf vorfand, aber nur eines mitzunehmen in der Lage war. von den Steinen erwähnt diese Masken als »turua« bei den Kamayura. Ein bemaltes Mittelteil fand ich bei den Guikuru-Nabuqua mit den typischen Nabuquamustern, weshalb ich annehme, dass sie auch dort heimisch sein mag. Über die Bedeutung dieser Maske ist mir nichts weiter bekannt. Merkwürdig ist es, dass von den Steinen in seinem zweiten Buch unter den Sandzeichnungen ein Mittelfeld dieser Maske abbildet, ohne dass

er es als solches erkennt. Holzmasken erhielt ich von den Auetö keine. — Auch bei den Mehinaku, die ich allerdings nicht in ihrem Dorfe besuchte, ging ich leer aus.

Dagegen wurde ich reichlich belohnt bei meiner Exkursion in das Nabuqua-Akukugebiet. Schon im ersten Nabuquadorf, Etagl, erhielt ich 19 sehr schön ausgeführte Masken der verschiedensten Typen. Zunächst war es eine Strohmaske nach Art der Trumaistrohmasken, aber breiter und ohne Bemalung. Ferner erhielt ich eine Maske aus Rohrgeflecht (9), die in ähnlichen Formen von den Steinen schon bei dem von ihm besuchten Nabuquastamme am Kulisehu gesehen haben mag. — Auch eine glatte Holzmaske (10) in der Form der Gewebemasken war vorhanden, mit Rohraugenringen und mächtigem Nasenstrich. Ob die von den Steinensche Auetömaske dieser Art von hier hergekommen ist, oder ob die Etagl sie von den Auetö erhalten haben, lasse ich dahingestellt. Von viereckigen Holzmasken, auch hier mit dem Tupiwort »yakuikatu« bezeichnet, waren mehrere Typen in diesem Gebiet vertreten. In Etagl zunächst gab es schmale Formen (11), ähnlich denen der Trumai, mit schwarzem Mittelstreifen und Mereschuzeichnung in roter Umrahmung und kleinen Augenlöchern. Die Guikuru und Etagl hatten eine weitere Form gemeinsam (12) mit breiter Nase, breiteren Augen und hellem Grund und schwarzem oder rotem Mittelstreifen. Die Hüvatlinie mehrerer Stücke lässt auch hier deutlich den Einfluss der Auetö erkennen. Die Hauptform (13), die namentlich den Akuku eigen war, ist gross und sehr schwer, mit gewaltigem Stirnwulst, die Augen mit Muschelstücken besetzt, der Mund mit Piranyazähnen in Wachs bewehrt. Die Stirnwulst ist durchweg oben schwarz, unten rot; der Mittelstreifen ist rot. Sämtliche Yakuikatumasken der Nabuqua-Akuku schmückt das Mereschumuster. Es ist namentlich bei den entfernteren Stämmen ein gewisses stereotypisches Muster üblich, das nur wenige kleine abweigende Varietäten aufweist und im Gegensatz zu den Mannigfaltigkeiten der Kulisehuformen entschieden auffällt, weswegen mir eine Entlehnung der Holzmaske von den Auetö sehr wahrscheinlich zu sein scheint, zumal sie kein eigenes Wort für sie haben. Anders ist es mit den Gewebemasken die Koambü genannt werden. Auch sie tragen fast alle das Mereschumuster, zeigen daneben aber eine grosse Mannigfaltigkeit

in der Einteilung. Bereits in Etagl fand ich eine Reihe dieser Masken, von denen eine den oben erwähnten Auetömasken gleicht, zwei andere nur ein abgetrenntes rotes Stirnfeld tragen, im übrigen aber mit dem Mereschumuster geschmückt sind, zwei weitere aber eine kompliziertere Einteilung der Felder aufweisen.

Je weiter wir im Nabuquagebiet vordringen, um so komplizierter (14) wird die Dekoration der Gewebemasken, destomehr hat der Künstler in der Maske durch allerlei Linien und Flächenabteilung auszudrücken gesucht. Der nach aussen ausbiegenden Mittellinie bzw. Mittelfeldes sind wir bereits bei den Auetö (vgl. Tafel II, Abb. 33) begegnet. Es stellt dies nichts anderes vor als die von den Nabuqua bei bestimmten Maskenfesten getragene Körperbemalung. Das Maskenfeld ist nicht mehr das Gesicht allein, es repräsentiert den ganzen Körper, und durch allerlei Linien sucht der Künstler der Verteilung einiger ihm besonders wichtig erscheinender Körperteile gerecht zu werden. Dabei verquickt er jedoch zwei Ideen, die, menschliche Körperteile zum Ausdruck zu bringen, mit der Wiedergabe speziell den Zweck der Maske charakterisierender Tierabzeichen, wie dies in der roten Mittellinie des Jakuvogels auf den Yakuikatuholzmasken uns schon wiederholt begegnet ist. Ich habe mir bei den meisten Masken jedes Feld und jede Linie bezeichnen lassen, doch war mir die Deutung aller dieser Worte bisher nicht möglich. Wie weit diese Maskenteile auf Rechnung des menschlichen Körpers oder auf Rechnung des mit verewigten Tieres zu setzen sind, lässt sich oft schwer entscheiden, zumal eben auch noch die Festbemalung des Körpers eine grosse Rolle mitspielt, die grosse Verschiedenheiten aufweist. Stirn, Kopf, Augen, Hals, Brust, Weichen und Nabel lassen sich vielfach nachweisen, dagegen fehlt die Nase fast stets oder für sie ist ein kleiner Raum an der obersten Spitze des Maskenfeldes abgegrenzt, was der Anordnung von Nase und Augen auf den Trumaimasken entspricht. Für den Nabel (die unteren Kreise in Abb. 14 bis 16 wird auch) oft der Mund gesetzt. Bei der Willkür der Verteilung der Körperteile über das Feld darf uns das nicht wundern, ebenso, wenn unterhalb des Nabels noch der Kinnbart, meist durch dichtes Strohgehänge, dargestellt wird. Eine namentlich bei den Akuku häufig erscheinende

Zeichnung ist die Abgrenzung des dunkelen Feldes (14) um die Augen mit einem Rohrstreifen. Jedenfalls stellt auch dieses Feld eine Festbemalung dar. Der interessanteste Maskenort war Arikuanako. Hier hatte die Kunst und Phantasie in der Dekoration der Masken die grössten Orgien gefeiert. Hier fanden sich aber auch Gegenstücke zu der von von den Steinen beschriebenen Piavamaske der Bakairi, die zu diesen von den Akuku gelangt sein muss, weil diese Dekoration den Bakairi nicht eigentümlich ist. Ein Fisch (15) und ein Jaguar (16) waren in sehr guter Wiedergabe in der Mitte der Masken aufgenommen, ein anderer Fisch war nur in der Hälfte sichtbar.

Die ganze Entwicklung dieser Koambümasken bei den Akuku scheint mir zu beweisen, dass für die Gewebemasken kein anderer Ursprungsort gesucht werden darf als eben die Akuku, denn es muss eine lange Durchbildung der Formen vorgehen, um eine derartige gefällige und reichhaltige Gruppierung zu erzielen. Bei der Einfachheit der Gewebemasken der Auetö möchte ich bezweifeln, dass sie, wie von den Steinen meint, auch die Gewebemasken geschaffen haben; ihr sonst so weit entwickelter Kunstsinn würde sie entschieden auch nach dieser Richtung hin weitergeführt haben. Ihnen bleibt der Ruhm der Holzmaske, die Gewebemaske aber gehört den Akuku.

Durch die Kenntnis der Nabuqua-Akukugruppe ist nach meiner Meinung dieser Kulturkreis der oberen Xingúvölker als abgeschlossen zu betrachten, denn es ist nicht anzunehmen, dass einzelne lose Beziehungen einiger Nabuqua-Akukustämme am Kuluene mit Stämmen des nördlichen Parallelfusses, Paranayuba, zu denen nur eine mehrwöchentliche Reise über Land führt, auch hier einen grösseren ethnographischen Ausgleich hervorgerufen haben, zumal nach einzelnen mir gemachten Sprachangaben die Mehrzahl dieser Paranayubastämme einer ganz anderen Sprachgruppe, der der Gesindianer, anzugehören scheint, deren einzige Repräsentanten am Xingú die gefürchteten Suya sind, mit denen aber auch schon wegen wiederholter Feindseligkeiten ein grösserer Ausgleich seitens ihrer Nachbarn nicht stattfinden konnte. Nach Westen reicht der Kulturkreis bis zum Ronuro. Die Indianer an dessen linkem Ufer, an dem wir eine Ansiedlung antrafen, ohne mit ihnen selbst wegen ihrer Scheuheit in Verbindung treten zu können, gehören, wie sämt-

liche dort entnommene Gegenstände zeigen, einem ganz anderen Kulturkreis an, der bereits typische Tapajozformen aufweist. Auch die wenigen Kayapo- und Kayabihorden, welche als Jäger die Kampfstrecken zwischen den Quellflüssen des Xingú unsicher machen, aber scheu jeder Begegnung ausweichen, stehen ausserhalb des von uns betrachteten Kulturkreises, da keine Beziehungen zwischen den Waldindianern und diesen Kampindianern bestehen.

Durch von den Steinens und meine Reisen ist für die Kunst der Xingúindianer insofern ein Niedergang eingetreten, als sie im Besitz der neuen technischen Hilfsmittel — Messer und Axt — nicht mehr mit der alten Liebe und Genauigkeit bei ihrer Arbeit verfahren. Diese Erfahrung konnten wir schon bei meiner zweiten Expedition machen und wird auch späteren Reisenden nicht erspart bleiben. Immerhin ist noch viel am Xingú zu holen, auch wenn der noch ganz unbekannte Paranayuba nicht als Ziel ins Auge gefasst wird. Eine intensive Vertiefung in Leben, Sitten und soziale Verhältnisse dieser primitiven Waldindianer verspricht noch interessante Einblicke und reiches Material für die Erkenntnis der Urgeschichte der Menschheit.

---