

Zeitschrift: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums
Herausgeber: Bernisches Historisches Museum
Band: 37-38 (1957-1958)

Artikel: Der Heilige von Pucara im Bernischen Historischen Museum
Autor: Henking, Karl H.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1043522>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

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

DER HEILIGE VON PUCARA IM BERNISCHEN HISTORISCHEN MUSEUM

KARL H. HENKING

Der berühmte Forscher, Arzt, Landwirt und Diplomat Johann Jacob von Tschudi berichtet von seiner zweiten Forschungsreise in Südamerika folgende Episode¹:

«Nach einem schnell eingenommenen Mittagmahle besuchten wir den Pfarrer von Tiahuanaco² . . . Unterdessen hatte Ponce de Leon³, wieder von einer Schar von Indianern begleitet, ein Götzenbild, von dem er uns schon während der Exkursion viel erzählt hatte, nach dem Tambo⁴ gebracht. Es ist eine sehr interessante, gut gearbeitete Statuette von 5'' 3''' Höhe und 3'' 10''' Breite und gut erhalten; nur an der Nase ist ein kleines Stückchen abgebrochen; sie ist von einem dunkelgrünlichen Steine, in dem eine weiße Ader geschickt zur Abtheilung zwischen Kopf und Hals benutzt ist. Die Augen sind sehr groß und sehr schief von außen nach innen gerichtet und konkav. Als Ohrenverzierung fallen zwei Schlangen mit breiten Köpfen über die Achseln. Zwei ähnliche Schlangenreihen von der Mitte der Kopfbedeckung machen über den Nacken eine Biegung nach außen, drehen sich über einen Höcker des Rückens nach innen, um sich noch einmal mit dem Halse nach außen zu drehen, so daß die Köpfe auf den Schultern ruhen. Die Schlangen sind erhaben gearbeitet, die übrigen Verzierungen aber nur als Linien eingemeißelt. Dieses Götzenbild stand bei den Indianern von Tiahuanaco in hohem Ansehen und war weit in der Gegend unter dem Namen der «Gott der Diebe» (el Santo de los Ladrones) bekannt⁵. Die Indianer erzeugten ihm die nämliche Verehrung wie irgendeinem Heiligen der Kirche. Sein Besitzer zündete ihm alle Freitage eine Wachskerze an; fiel irgendwo ein Diebstahl vor, so brachte der Bestohlene eine Extrakerze und Opfertgaben, in der festen Überzeugung, daß er mit Hilfe des Heiligen den Dieb ausforschen werde.

Ich fragte scherzweise den Besitzer, ob er diesen Heiligen nicht verkaufen wolle, was er aber mit Entrüstung zurückwies. Meine beiden Reisegefährten

¹ *Johann Jacob von Tschudi*, Reisen durch Südamerika, Bd. 5, S. 295 ff., Leipzig 1869. Siehe dazu auch den biographischen Anhang.

² Dorf am Südende des Titicacasees und große archäologische Fundstätte. Siehe die Übersichtskarte. ³ Name des Dolmetschers. ⁴ Rasthaus.

⁵ Die Bezeichnung erhielt von Tschudi von seinem Dolmetscher. Der indianische Name ist nicht bekannt. Der spanische widerspricht der in Tschudis Text angedeuteten Verehrung der Statue. Dem Namen entsprechend wäre die Statuette nicht ein Diebesschreck, sondern der Schutzpatron der Diebe.

verstanden den Wink, und während ich das Idol zeichnete, beredeten sie Ponce de Leon, er solle dahin wirken, daß mir der Eigentümer dasselbe ablasse. Eine Flasche Kognak machte die Leute geschmeidiger. Nach langem Hin- und Herreden schienen sie sich endlich dahin zu einigen, ein Geschäft zu machen, und Ponce de Leon trat mit einer ganz unverschämten Forderung hervor. Ich wies sie einfach zurück und machte eine Gegenbietung, die ihrerseits wiederum als unannehmbar bezeichnet wurde. Ohne mich scheinbar weiter um die Angelegenheit zu bekümmern, vollendete ich die Zeichnung. Herr Pempel¹ hatte unterdessen Auftrag gegeben, die Tiere in Bereitschaft zu halten und verteilte den Rest der Flasche unter die Indianer. Nun ergriffen sie schon gänzlich betrunken die Initiative, und als wir schon im Sattel saßen, kam das Geschäft zustande. Ich zahlte schnell, steckte das Idol in die Satteltasche und ritt nun mit meinen Begleitern in raschem Tempo den schon lange vorausgegangenen Ladungen nach. Wahrscheinlich bedauerten die Indianer auf der Stelle das Geschäft, denn kaum hatten wir das freie Feld erreicht, so hörten wir einen infernaln Tumult hinter uns und sahen auch einige Indianer uns nacheilen, ihre Köpfe waren aber schwer und die Füße unsicher. Sie vermochten es nicht, uns einzuholen, ich besorgte aber doch, daß sie uns bei ihrer bekannten Zähigkeit wenigstens im nächsten Nachtquartier einen unfreundlichen Besuch abstatten könnten. Es geschah jedoch nicht. Vielleicht hatte der Unterhändler und Dolmetscher, unser Freund D. Ponce de Leon, besänftigend auf sie eingewirkt, denn der Brief des Jefe politico² von La Paz war in sehr gemessenen Ausdrücken abgefaßt und Ponce de Leon Supplent des Corregidors³. Wie mögen die Diebe von Tiahuanaco triumphiert haben, als sie Kunde von der Entführung des kuriosen Heiligen erhielten! »

Dieser «Gott der Diebe» gelangte zusammen mit anderen von J. J. von Tschudi in Südamerika gesammelten Gegenständen⁴ in den Besitz seines Enkels Gilg von Tschudi. Von ihm erwarb das Bernische Historische Museum im Jahre 1929 dreißig Objekte vorkolumbischer Zeit, und drei Jahre später erhielt es von dessen Gattin zwanzig weitere Stücke als Geschenk, wovon die Hälfte ebenfalls vorkolumbischen Kulturen angehört⁵.

¹ von Tschudis Begleiter.

² Präfekt.

³ Im Bericht Tschudis nicht näher bezeichneter Ortsfunktionär.

⁴ Zur Sammlung Tschudi siehe den biographischen Anhang.

⁵ Die Statuette ist neben der von Tschudi selbst in seinem oben zitierten Reisewerk gegebenen Beschreibung nochmals von ihm aufgeführt in: *Mariano Eduardo de Rivero e Juan Diego de Tschudi*, Antigüedades Peruanas, Viena 1851. Sodann ist sie erwähnt, jedoch ohne nähere Angaben oder Hinweise, in: *A. Stübel und M. Uhle*, Die Ruinenstätte von Tiahuanaco im alten Peru, Leipzig 1892, S. 23, Anm. 2. Als nächster bildet der Biograph Tschudis, *Paul-Emile Schazmann*, die Statuette ab und gibt verkürzt Tschudis Bericht wieder in: Johann Jacob von Tschudi, Forscher, Arzt, Diplomat. Jahrbuch des Historischen Vereins des Kantons Glarus, Glarus 1956. Dort entdeckte sie *John Howland Row*, Professor für Anthropologie an der Berkeley University in Kalifornien. In: *The adventure of two pucara statues*, archaeology, vol. 11, no. 4, 1958, S. 255—261, bespricht er sie kurz an Hand von Schazmanns Hinweisen sowie Angaben des Verfassers dieses Artikels. Hier wird die Statuette erstmals ausführlicher vorgeführt.

BESCHREIBUNG

Die Statuette besteht aus grünschwarzem Gabbro-Porphyr (Diabas), einem basischen Eruptivgestein¹. Sie mißt in der gesamten Höhe 16 cm, in der größten Breite 10 cm. Alles Meißelwerk ist sehr genau gearbeitet, die Oberfläche des Steins mit größter Sorgfalt behandelt und blank poliert. An der Basis und an der Rückseite sind viele kleine Splitter abgesprungen, einige auch an der Vorderseite. Größere Stücke fehlen seitlich an der Basis sowie an einer Ecke des Kopfaufsatzes. Sie alle stören aber den Gesamteindruck nicht. Hingegen verwischen die Brüche an der Nasenspitze und auf dem Nasenrücken, Schäden, die Tschudi schon erwähnt, die Profilansicht und lassen sie flacher erscheinen, als sie ursprünglich gewesen sein muß.

Der blockförmige, vorn gerundete, hinten flach gewölbte Körper mit bucklig überhöhtem Rücken trägt ein ohne Hals zwischen die Schultern gesetztes Haupt. Dasselbe ist in der Seitenansicht eiförmig in die Höhe gezogen. Offenbar soll eine Schädeldeformation dargestellt sein, wie sie in vorspanischer Zeit üblich war und an Schädeln aus altperuanischen Gräbern festgestellt werden kann. Von vorn gesehen zeigt das Haupt ein breites Gesicht. Kinn und Kiefer schwingen als scharf abgesetzte Kante weit aus. Die Wangen sind flach gewölbt. Die breite und infolge der Deformation des Hinterhauptes hochgezogene Stirn ist zum größten Teil bedeckt. Aus großen, kaum aus der Stirne tretenden Brauenbogen wächst breit die Nase hervor. Infolge der Beschädigung wirkt sie in der Zone der Flügel flachgedrückt. In vollständigem Zustand muß sie kräftig aus dem großflächigen Gesicht hervorgesprungen sein. Die auffallend schmalen Lippen pressen sich zusammen. Die Unterlippe schiebt sich dabei ein wenig über das gerundete Kinn. Die riesigen Augenhöhlen, von schmalen Randwülsten umfaßt, glotzen leer und ausdruckslos in die Luft. Ursprünglich waren wahrscheinlich irgendwelche Einlagen als Augen eingesetzt, vielleicht hellweiße Muschelscheiben. Ergänzt man solches heute fehlendes Material, blicken die Augen weit und groß aus dem völlig symmetrischen Gesicht. Es ist nicht die Erscheinung einer individuellen Persönlichkeit, wie man bei erster Betrachtung und ohne die Einlagen anzunehmen geneigt sein könnte, sondern der Bannblick einer übernatürlichen Potenz oder das Starren eines Toten.

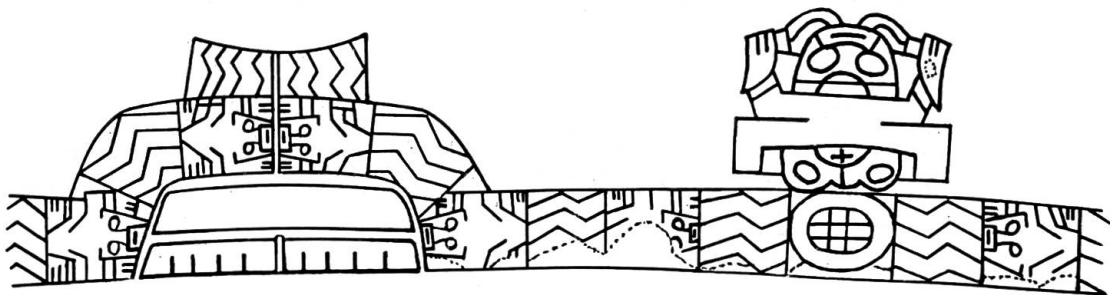
Schläfen, Hinterhaupt und Stirn verschwinden unter einer knapp abgesetzten Bedeckung, die vielleicht als Haartracht, doch eher noch als anliegende Kappe gedeutet werden könnte. Auf dem Scheitel erhebt sich ein viereckiger Aufsatz mit abgerundeten Ecken und einer niederen Eintiefung in der Mitte. In die Ohren sind runde Höhlen mit einfassender Randrinne eingetieft. Sicher waren auch sie einst mit kontrastierenden Einlagen versehen. Von jedem Ohr fällt, der schmalen Schulter in einer Zickzacklinie folgend, ein dreifach längsgestreiftes Band, das in einem breiten, gerundeten

¹ Die Bestimmung übernahm Prof. Dr. P. Niggli von der Universität Bern, wofür ihm auch an dieser Stelle bestens gedankt sei.

Gesicht endigt. Seine Merkmale sind ein tiefliegender, großer Mund mit dicken Lippen und ohne Kinn, eine breitgedrückte, niedere Stirn und große, schräggestellte Augen, deren ovale Pupillen durch feine, eingravierte Umrissbezeichnungen sind. Seitlich über der Stirn wachsen spitzige Ohren steil empor, deren Muschel durch eine kurze, senkrechte Rille angedeutet ist. Zwischen den Ohren sitzt ein eingraviertes Mäandermotiv, das den Ansatz zum Zickzackband bildet. Vom Aufsatz auf dem Scheitel fallen zwei ebenfalls dreifach längsgestreifte Bänder herab, legen sich auf dem überhöhten Rücken in scharfem Knick nach außen und schwingen dann in weitem Bogen über dessen Fläche. Sie endigen in gleichen Köpfen wie die Bänder an den Ohren.

Auf der Brust der Statuette hebt sich ein mondsichelförmiger Streifen wie ein Halskragen ab, von Ohr zu Ohr schwingend, dicht unter der scharfen Wangen-Kinn-Linie ansetzend, und vom Körper durch eine niedere Abstufung getrennt. Er fällt auf fast seiner ganzen Länge mit einer Aufhellung in dem sonst dunkelgrünen Gestein zusammen, die sich auch an der Rückseite entlang der Oberkante des Rückens weiterzieht.

Der Basis des Körpers folgt ein eingraviertes, dreistreifiges Zickzackband. An der Vorderseite des Körpers steigt es bogenförmig auf, eine breite Eintiefung umfassend, und knickt dann senkrecht nach oben ab, indem es der genau in der Mitte der Vorderseite liegenden senkrechten Rinne folgt. Aus der Eintiefung treten ein schwerer und dicht darunter zwei halb so lange Querstreifen, letztere mit je vier feinen, senkrechten Rillen versehen. Das Zickzackband wird an sechs Stellen von figürlichen Motiven unterbrochen, nämlich an der Vorderseite beidseits der senkrechten Mittelrinne und beidseits der Eintiefung sowie hinten am Übergang vom Rücken zu den Seiten. Deutlich ist jeweils ein stark stilisiertes Gesicht mit breitlippigem, geschlossenem Mund, breiter Nase und runden Glotzaugen. Die seitlich und darüber angefügten Linien sind verschiedentlich durch Absplitterungen im Gestein gestört. Was erhalten ist, läßt aber einigermaßen eine Deutung zu. Offenbar ist eine Figur dargestellt, die ihre vorderen Extremitäten seitlich neben den Kopf hält, während sie die hinteren anwinkelt und gleichzeitig die Füße nach außen stellt. Die Oberschenkel sind stark angezogen und berühren die vorderen Extremitäten, die Unterschenkel verschwinden oder sind nur wenig angedeutet. Finger und Zehen werden durch einfache, kurze Ritzlinien



Muster an der Basis der Steinplastik. Zeichnung nach einer Abrollung.

wiedergegeben. Der Leib ist überhaupt nicht bezeichnet, wenn man nicht die freie Partie zwischen den Umrissen der Extremitäten als solchen betrachten will. In diesem Fall wäre er aber nur rudimentär wiedergegeben. In der Mitte des Rückens wird das Zickzackband von einem neuen Motiv unterbrochen. Es setzt sich zusammen aus zwei konzentrischen Ovalen, deren inneres doppelte Längs- und Querschraffen enthält. Über ihm steigt ein seltsames Gebilde empor, das fast die ganze Fläche des Rückens bis hinauf zu den vom Kopfaufsatz herabschwingenden Bändern füllt. Es besteht aus drei Partien. Die unterste, dicht über dem Ovalmotiv liegend, zeigt eine in drei Bogen geführte Ritzlinie, die eine halbkreisförmige innere Linie umfaßt. In den seitlichen Bogen liegt je ein Kreis, in der Mitte steht eine Senkrechte, die innerhalb der Halbkreislinie von einer kurzen Waagrechten geschnitten wird. Die mittlere Partie besteht aus zwei breiten Querbalken, deren äußere Teile nach oben und nach unten abgeknickt sind. Die oberen Balkenenden stoßen auf flügelähnliche Formen. Die oberste Partie stellt offenbar ein auf die wesentlichsten Linienzüge reduziertes Gesicht dar. Im gerundeten Umriß liegen zwei große, schräggestellte, ovale Augen und ein großer, breitlippiger Mund. An dessen Unterlippe setzen zwei Bänder an, die bogenförmig seitlich ausschwingen und die flügelähnlichen Figuren berühren. Über den Augen des Gesichtes liegt eine Waagrechte, geschnitten von einer fast halbkreisförmigen Bogenlinie.

Unsere Statuette stellt wahrscheinlich eine hockende Figur dar. Der Körper ist in sich zusammengezogen, der Rücken schiebt sich bucklig in die Höhe, das Haupt ist zwischen die zusammengepreßten Schultern eingesunken. Die Arme und Beine erkennt man nicht. Offenbar muß man sie sich als am Körper eng anliegend denken. Die Beine sind dabei scharf angewinkelt, die Knie an die Brust hochgeschoben. Nur die Zehenspitzen sind sichtbar. Die beiden kurzen Querbalken in der Eintiefung an der Vorderseite der Statuette mögen so gedeutet werden. Dann wird der obere Querbalken ein Teil des Saumes des Gewandes sein. Dieses selbst sieht man jedoch nicht. Denn der ganze Körper samt seiner Bekleidung scheint von einer weiten, ärmellosen Hülle ver mummt zu werden. Nur vorn hebt sie sich ein wenig, den Saum des Gewandes und die Zehen der nebeneinandergestellten Füße freigebend. Die Hülle ist vorn über der Brust geschlossen. Die senkrecht verlaufende Rinne mag das andeuten. Unterkante und Vorderseite der Hülle sind mit einem Zickzackband verziert, das man sich eingewoben, vielleicht auch aufgestickt denken muß. Die figürlichen Motive können ihrerseits eingewebt oder gestickt sein, oder es handelt sich um Platten mit eingravierten oder eingepreßten Figuren, die auf das Zickzackband aufgenäht sind. Unter dem Kinn trägt die in ihrer Hülle hockende Gestalt einen breiten Kragen. Er ist anscheinend separat und über der Hülle befestigt. Aus dieser ragt nur das geschmückte Haupt frei heraus.

STILISTISCHE INTERPRETATION

Die einzige Überlieferung, der Bericht Tschudis nämlich, gibt keine Anhaltspunkte für die stilistische Einordnung der Statuette. Sicher ist bloß, daß sie am 19. Oktober 1858 in dem am Süden des Titicacasees gelegenen Dorf Tiahuanaco erworben worden ist, und daß sie in der dortigen Gegend offenbar schon lange bekannt war und eine gewisse Berühmtheit als Diebeschreck besaß. Das ist für andere, z. B. volkskundliche Gesichtspunkte wohl interessant, für die Bestimmung von Alter und Herkunft nützt es gar nichts. Sonstige Beweismittel fehlen ebenfalls. Man ist also vollkommen auf Spekulationen angewiesen. Doch bietet das Charakteristische der Statuette, wie es oben beschrieben worden ist und hier zusammengefaßt sei, wenigstens einen sicheren Ausgangspunkt. Die Statuette ist aus Stein, technisch vorzüglich gearbeitet mit sorgfältig ausgeführten Flachreliefs und Strichgravierungen. Sie ist nicht als Block, etwa im Sinn einer Stele oder eines Pfeilers, der nur figürlich ausgeformt ist, sondern als rundplastischer, räumlicher Körper aufgefaßt. Zudem ist sie vollkommen symmetrisch angelegt, im Ganzen wie in den Einzelteilen der Verzierung, und in knappen Umrissen, großen, sanft gewölbten Flächen statisch in sich ruhend dargestellt.

Technik und Stil versetzen die Statuette in den Umkreis der vorspanischen andinen Kulturen. Nach dem Ort der Entdeckung, Tiahuanaco, läge es natürlich nahe, die Statuette in die mit demselben Namen bezeichnete Epoche zu datieren¹. Technische Einzelheiten mögen tatsächlich Gemeinsames mit Steinplastiken der Tiahuanacozeit aufweisen. Damit ist noch nicht viel gewonnen, faßt man doch unter diesem Begriff Kunstwerke ähnlicher stilistischer Qualitäten zusammen, die aus verschiedenen Zonen des Hochlandes wie der pazifischen Küste stammen, nicht nur aus dem engeren Gebiet der Titularruinen am Titicacasee. Zudem muß man einwenden, daß gerade Steinplastiken aus Tiahuanaco selbst, die die sogenannte klassische Komponente der ganzen Stilgruppe verkörpern sollen, vielmehr stelenhafte Monumente denn menschliche Gestalten sind und auch nicht die Behandlung der Oberfläche in großen Schwingungen und Wölbungen und die feine Realistik kennen, die gerade den besonderen Reiz unserer Statuette ausmachen. Das fände sich schon eher in der anderen Komponente des Tiahuanacostils, im sogenannten Tiahuanaco der Küste, wie es besonders überzeugend in den keramischen Plastiken von Pacheco im Tal des Rio Grande de Nazca oder auch an hölzernen und goldenen Mumienmasken von Pachacamac und Moche erscheint. Auch dort der realistische Zug, aber großartig ins Überindividuelle-Allgemeine erhoben und das Dämonisch-Zwingende der weitgeöffneten, bei den Masken eingelegten Augen. Allein, das an der Basis unserer Statuette

¹ Diese und die folgenden Erörterungen beruhen auf Beobachtungen, die an Originalen vorspanischer andiner Kleinplastik, Keramik und Gewebemusterungen aus verschiedenen Museen und Privatsammlungen gemacht worden sind, während für die Großplastik aus Stein Abbildungen genügen mußten. Die benützte Literatur ist am Ende des Artikels gesammelt aufgeführt.

eingravierte Band dürfte hinsichtlich Motiven und Stil nicht so leicht hier anzuschließen sein.

Die beiden anderen großen, nach ihren Zentren und Hauptfundorten Chavín und Cuzco-Inca benannten Stile kommen für unsere Statuette wohl ebenfalls weniger in Betracht, obgleich zum mindesten theoretisch eine Verbindung nicht unmöglich wäre; denn sie haben ihre Wirksamkeit über weite Gebiete ausgedehnt — man spricht ja auch von ihnen, ebenso wie vom Tiahuanacostil als von Panstilen —, und gerade der Cuzco-Inca-Stil hat sich bis ins Titicacaseegebiet vorgeschoben, wo unsere Statuette gefunden worden ist. Zudem finden sich auch stilistisch vergleichbare Merkmale. So weisen Gold- und Silberstatuetten des Cuzco-Inca-Stils in der großflächigen Bildung ihrer Köpfe und Körper eine gewisse Ähnlichkeit mit unserer Statuette auf. Für ein Incawerk erscheint deren Stil aber doch zu archaisch, und das gravierte Basisband wäre ebenfalls nicht ohne weiteres mit Cuzco-Inca-Werken in Verbindung zu bringen.

Der Stil von Chavín, dessen Erscheinen die Geschichte altindianischer Steinplastik im Gebiet der Anden, soweit sie heute bekannt ist, gleich mit einem der größten Rätsel beginnen läßt, weist zwar Merkmale auf, die man auch an unserer Statuette mehr oder weniger deutlich ausfindig machen könnte — etwa die kräftigen Konturen des Reliefs, die bisweilen wie mit einem scharfen Messer herausgeschnitten erscheinen —, aber nirgends bricht aus ihr die leidenschaftliche Wildheit hervor, die den Statuen und Reliefs des Chavínstils eine so überwältigende Wirkung verleiht. Unsere Statuette ist, verglichen mit ihnen, ein stilles, in sich gekehrtes Werk.

Lassen wir die lange Reihe von Epochen vorkolumbischer andiner Kunst vorüberziehen, für die Steinplastiken charakteristisch sind, so fällt eine noch besonders ins Auge: Pucara. Ob man dabei von einer selbständigen Epoche, einer Stilgruppe, die mit anderen im selben Umkreis gleichzeitig wäre oder nur von einer Variante irgendeines Stiles sprechen soll, ist heute noch nicht ganz deutlich; doch weisen die Forschungen von Kidder¹ und Tschopik¹ wohl eher darauf hin, daß es sich bei den unter dem Namen «Pucara» zusammengefaßten Plastiken und steinernen Reliefs um eine Gruppe handelt, die zwar etliche Verbindungen zu anderen Stilbereichen aufweisen mag, aber doch als eine eigene und selbständige zu betrachten ist, ja sogar in der Kunstgeschichte der Andenhochtäler eine sehr wichtige Etappe darstellt. Pucara ist eine etwa 50 km nördlich vom Nordende des Titicacasees im Tal des Rio Pucara auf gegen 4000 m ü. M. gelegene archäologische Fundstätte, in der Nähe einer Ortschaft gleichen Namens. Nach den Ausgrabungen durch Alfred Kidder in den Jahren 1939 und 1941 sowie ergänzenden Forschungen durch Marion Hutchinson Tschopik anno 1940 kennt man von dieser vorspanischen Siedlungs- und Kultstätte ziemlich großzügig angelegte Grundrisse von Gebäuden, Reste von Tempeln, Steinplastiken und -reliefs sowie

¹ Siehe das Literaturverzeichnis.

Keramik. Die Verbreitung dieser Gruppe erstreckt sich auch nordwärts weiter in ein archäologisch noch nicht genauer erforschtes Gebiet und südwärts bis über Puno an der Westküste des Titicacasees hinaus. Wie die Pucara-gruppe zeitlich einzureihen wäre, ist noch unsicher, doch dürfte nach Kidder ihr Höhepunkt zwischen 500 und 1000 n. Chr. anzusetzen sein. Sie wäre also etwa gleichzeitig mit dem klassischen Tiahuanacostil, für den gewöhnlich das 7.—9. Jahrhundert n. Chr. angegeben wird.

Für Statuen des Pucarastils, die jeweils stehende oder hockende menschliche Figuren, gelegentlich auch Kriechtiere darstellen, ist charakteristisch, daß sie als plastische Rundkörper behandelt sind. Die Einzelheiten von Gesicht, Körper und Bekleidung werden jedoch flächig und linear in Gravur oder niederem Relief wiedergegeben. Dazu kommt, als zweites typisches Merkmal, daß die ganze Figur monumental stilisiert, gleichzeitig aber, besonders in der Bildung des Gesichtes, recht realistisch aufgefaßt ist. In nicht figürlichen Reliefwerken kann man Ähnliches beobachten. Durch tiefes Einschneiden entstehen scharfe Schatten. So heben sich die Hauptmotive deutlich vom Grund ab, um sich fast als selbständige plastische Gebilde scheinbar von ihm zu lösen oder über ihm zu schweben. Die Rand- und Nebenmotive dagegen sind durch feine, wenig tiefe Rinnen und Gravuren wiedergegeben.

Die Verbindung von plastischer und linearer Ausdrucksweise findet sich auch auf der Keramik von Pucara, indem aus der Wandung des Gefäßes plastische Tier- (häufig Puma-)köpfe hervorwachsen, verbunden mit polychromer Malerei, deren Umrisse durch eingravierte Linienzüge bezeichnet werden.

Solche Kombination von Plastik, Gravur und polychromer Malerei findet sich ausgeprägt sonst nur noch in den Keramiken der Paracas-Cavernasgruppe in den Tälern der Südküste Perus. Wie diese Parallelen auszudeuten wären, als innere gegenseitige Abhängigkeit der einen Gruppe von der anderen in zeitlicher Nacheinanderfolge, als gleichzeitige gegenseitige Beeinflussung oder gar als jeweils eigene lokale Erfindung, ist eine noch ungeklärte Frage und erleichtert die stilistische und zeitliche Einordnung unserer Statuette keineswegs.

Die Verbindung von rundplastischer räumlicher Durchbildung des Ganzen mit linearer Darstellung der Einzelheit in Gravur oder Flachrelief zeigt auch unsere Statuette. Darin steht sie den Werken der Pucaragruppe nahe. Doch gehen die Übereinstimmungen mit solchen noch weiter. Die monumentale Stilisierung bei gleichzeitiger Realistik — ein sehr wesentliches Merkmal — ist Pucarawerken und unserer Statuette gemeinsam; bei dieser scheint es aber noch stärker ausgeprägt; aber das kann damit zusammenhängen, daß unsere Statuette vollkommen erhalten ist — bis auf wenige in diesem Fall unbedeutende Schäden —, jene aber zum großen Teil schwer zerstört sind.

Auch in der Gestaltung bestimmter Einzelheiten des Gesichtes, der Kleidung und des Schmuckes finden sich Ähnlichkeiten. Die von den Ohren und dem Kopfaufsatz herabhängenden Bänder unserer Figur endigen in breiten Spitzohrengesichtern. Steinerne Reliefs von Pucara zeigen ebenfalls solche Gebilde als geläufiges und in verschiedenen Varianten verwendetes Motiv. Auch der mäanderartige Ansatz des Bandes zwischen den Ohren ist in Pucara



bekannt. Die Art und Weise, wie die Augenringe eingetieft sind, wie die Nase aus Stirn und Wangen entwickelt ist, wie der Mund schmale Lippen vorschiebt, kann man auch an einer 53 cm hohen Sandsteinfigur beobachten, die sich im Museum von Puno befindet, ebenso wie an einer gegen 48 cm hohen Statuette des Museo Nacional in Lima. Beide sind in der Umgebung von Puno gefunden worden und gehören in den Kreis der Pucaragruppe. Die in das gravierte Basisband eingefügten Figuren weisen Gesichtsbildungen auf, die wiederum solchen auf Pucarareliefs nahe kommen. Freilich, der Ablauf des Bandes selbst in Form von parallelen Zickzackstreifen findet weniger

überzeugende Parallelen an Pucarawerken. Aber die Tendenz, Rautenreihen, verbunden mit eingefügten Dreiecken und schräglaufende Stufenreihen zu bilden — letztere könnte man ja auch als diagonal geführte Zickzackstreifen interpretieren — ist gerade an Pucarareliefs sehr deutlich. Die Zickzackstreifen der Statuette könnten unter diesem Gesichtspunkt als weitere Ausdrucksmöglichkeit derselben Tendenz verstanden werden und würden so stilistisch, wenn auch nicht ausgesprochen motivisch, eine Parallele zur nicht figürlichen Ornamentik von Pucarareliefs bilden. Trotzdem wird man diese spezifische Kombination von Zickzackband mit eingefügten oder aufgesetzten Figuren nicht leicht unter die in der Pucaragruppe geläufigen Anordnungen einfügen können. Läge hier am Ende ein Hinweis auf mögliche Zusammenhänge mit anderen Stilgruppen? Man denke etwa an Darstellungen von Gefäßmalereien der Nazcagruppe oder auf Textilien von Paracas. Dort tragen Dämonenwesen riesigen Kopfschmuck und lange, von Stirn und Scheitel herabfallende Bänder, die mit Trophäenköpfen besetzt sind. In der Art der Wiedergabe mögen solche Darstellungen und das Basisband unserer Statuette verwandt sein, oder dann beruhen sie auf ähnlichen geistigen Vorstellungen, die ihrerseits zu ähnlichen bildlichen Ausdrucksformen geführt haben.

Nun bleibt noch das eingravierte Gebilde am Rücken der Statuette, das in der Beschreibung noch nicht gedeutet worden war, zu bestimmen übrig.



An jener Stelle wurde lediglich der oberste Teil als stark stilisiertes Gesicht mit runden Glotzaugen und breitem Mund erkannt. Das Gebilde ist in der Tat nicht so leicht zu erklären; besonders irritieren die beiden Querbalken. Abgesehen von diesen, könnte aber ein Zusammenhang mit Froschfiguren gefunden werden, wie sie wiederum an Pucarareliefs erscheinen. Die Bildung des Kopfes und die Haltung der vorderen Extremitäten stimmen bei beiden weitgehend überein. Freilich wäre dann die Wiedergabe der hinteren Extremitäten durch einen unförmigen, an den Enden abgewinkelten Querbalken eine vom sonst Üblichen abweichende Variante.

Das im Basisband eingefügte Ovalmotiv unter der «Frosch»-Figur findet Parallelen in Kreisen und Ringen, die an Pucarareliefs häufig mit Reptilienfiguren verbunden sind. Allerdings liegen sie dort in der Regel vor dem Kopf des Tieres, an unserer Statuette aber liegt das Motiv hinter dessen Rücken.

Wenn die Deutung als Froschmotiv richtig ist, dann müßten die an ihren Bändern von den Ohren und vom Kopfaufsatz herabhängenden Köpfe nach dem für die analogen Pucaraformen gebräuchlichen Terminus als Reptilienköpfe bezeichnet werden.

Auch diese «Frosch»-Figur scheint formal vielleicht in Verbindung zu stehen mit Darstellungen von Dämonengesichtern auf Nazca- und Paracaswerken. Auch sie sind, wie unsere Figur, in drei Partien aufgebaut: dem Gesicht, einem gewaltigen, balkenförmigen Stirnschmuck und einem kronenartigen oder maskenförmigen Aufsatz. Die wesentlichen Formen des Gesichts mit seinen seitlichen Gehängen oder Flügeln und den unter dem Mund vortretenden Bogenlinien — stilisierten Haarstränen — finden sich auch an unserer Figur. Dem Stirnschmuck entsprächen an dieser die Querbalken, die Partie darunter der Maske. So betrachtet könnte das Ovalmotiv als Scheitelaufsatz interpretiert werden, wie ihn auch die Statuette selbst trägt, und von ihm fielen nun beidseits die langen Bänder mit ihren Figuren herab. Doch solche Interpretation sei vorläufig als reine Hypothese aufgefaßt. Sie mag bei vergleichender Betrachtung der fraglichen Gegenstände einiges für sich haben, überzeugende Argumente dafür oder dagegen wird nur eine in alle Einzelheiten gehende, gründliche Untersuchung bringen können.

Sieht man von solchen Unsicherheiten ab, so steht unsere Statuette den Werken der Pucaragruppe besonders nahe. Eindrückliche Übereinstimmungen weisen darauf hin. Demnach dürfte sie also in der Gegend am nördlichen oder nordwestlichen Ende des Titicacasees entstanden sein und eben jener Epoche und Stilgruppe angehören, die man heute mit dem Namen «Pucara» bezeichnet.

Doch damit ist eigentlich erst der Ausgangspunkt gewonnen. Es erheben sich nun neue Fragen, deren Beantwortung erst die endgültige stilistische Interpretation unserer Statuette ermöglichte. Wo müßte sie innerhalb der Pucaragruppe eingereiht werden? Stellt sie eine hochentwickelte, abgeklärte Phase in der Entwicklung des Pucarastiles selbst dar, oder ist sie vielmehr zu verstehen aus einem Zusammenhang des Pucarastiles mit den Ausdrucksformen anderer Stilgruppen des Hochlandes oder gar der Küstenzonen? Solche Fragen kann man heute noch nicht beantworten. Über mehr oder

weniger vage Hypothesen wird man vorläufig nicht hinauskommen. Sie sind zwar sehr wichtig, bringen sie doch neue Möglichkeiten und weisen Wege, die man vielleicht noch nicht beachtet hat; in welcher Richtung aber die Zusammenhänge tatsächlich liegen, werden erst weitere und umsichtige archäologische Forschungen eröffnen.

VERSUCH EINER DEUTUNG

In der stilistischen Interpretation ist unsere Statuette als Darstellung einer mit angezogenen Beinen hockenden menschlichen Figur bezeichnet worden. Damit war sie erst motivisch definiert. Was sie aber bedeuten sollte, ist noch nicht abgeklärt.

Nun ist es freilich eine fast hoffnungslose Angelegenheit, Werke andiner Kunst aus vorspanischer Zeit nach ihrem Sinn und Zweck deuten zu wollen. Schriftliche Überlieferungen aus der Zeit fehlen, ausgenommen die Jahre während und nach der Eroberung durch die Spanier. Andere Anhaltspunkte gibt es ebensowenig, wenn nicht bestimmte Umstände bei der Entdeckung beziehungsweise Ausgrabung oder besondere charakteristische Einzelheiten des betreffenden Werkes Schlüsse ziehen lassen.

Für unsere Statuette stehen die Aussichten für eine Deutung schlecht. Ihre Verwendung zur Zeit der Reise von Tschudis als Diebesschreck gibt keinen Hinweis auf ihre ursprüngliche Bedeutung; und woher und wie ihr letzter indianischer Besitzer sie bekommen hatte, ist völlig unbekannt.

Man muß sich also wieder einmal mit einer Hypothese begnügen und fehlendes Wissen durch Beobachten ersetzen. Damit gewinnt man zwar nicht immer eine jede Einzelheit erklärende Deutung, es wird aber doch meist möglich sein, das betreffende Werk in die geistige Umwelt zu versetzen, aus der es entstanden ist.

Was kann man nun an unserer Statuette als besonderes Charakteristikum beobachten, das auf ihren ursprünglichen Sinn und Zweck hinweisen könnte?

Da ist zunächst die auffallende Stellung des zusammengepreßten Leibes. Hockende Figuren, deren Glieder dicht an den Leib gelegt sind, finden sich recht häufig als Motiv andiner Kunst, so auf Reliefs, in der Steinplastik, bei Kleinfiguren aus Edelmetall, Bein und anderem Material, in der Keramik und so weiter. Das Motiv erscheint in fast allen Epochen andiner Kunst und über das ganze Gebiet verbreitet, das sie einst bedeckt hatte, von Bolivien bis hinauf nach Ecuador. Doch der so Hockende ist nicht allein ein Motiv der Kunst. Man findet ihn auch gewissermaßen im Original: Mumifizierte Tote sind oft in dieser Stellung beigesetzt, Arme und Beine dicht an den Leib gepreßt, der ganze Körper zu einem Paket zusammengelegt.

Zum zweiten muß der Schmuck unserer hockenden Figur auffallen. Er besteht, die Ohrscheiben ausgenommen, aus tiergestaltigen Gebilden. Sie sind aber nicht Abbilder wirklicher Tiere aus der Natur, sondern offenbar Fabelwesen, und zwar hier in der Gestalt von Fröschen und Kriechtieren. Solche Wesen spielten, ebenso wie katzenartige und kondorgestaltige Erscheinungen, in der religiösen

Vorstellungswelt der alten Andenvölker als Träger übernatürlicher Kräfte und als Erhalter allen Lebens eine große Rolle. Hundertfältige Abbildungen in allen Arten der Kunst und des Kunstgewerbes und spanische Berichte aus der Zeit der Eroberung bezeugen es. Unser Hockender ist also ganz umgeben von mythologischen Wesen. Wenn ihre Darstellung an ihm Schmuck sein soll, so ist er gewiß nicht als bloße Verzierung, sondern als ritueller Schmuck gedacht. Auch Tote in ihren Gräbern wurden mit Tüchern, Keramiken und anderen Dingen versehen, auf denen solche Wesen wiedergegeben waren.

Zum dritten muß man beachten, daß die Augen unserer Figur sehr wahrscheinlich eingelegt gewesen sind. Darstellungen menschlicher Gestalten mit eingelegten Augen kennt man genügend aus vorspanischer andiner Kunst, und vor allem die Totenmasken besitzen sie.

Damit hängt das vierte auffallende Merkmal unserer Statuette zusammen. Ihr Kopf sitzt eigenartig unorganisch auf dem Körper, so, als ob man hätte andeuten wollen, es handle sich gar nicht um den wirklichen, zum Leib gehörenden Kopf, sondern um einen nachträglich aufgesetzten. Man weiß von vielen Ausgrabungen in Nekropolen vorspanischer Zeit, daß Tote oft, in kauender Stellung zusammengelegt, in Beutel oder Bündel aus Flechtwerk und Tüchern eingepackt worden sind. Diese wurden außen mit allen möglichen Beigaben behängt, und oben setzte man einen künstlichen Kopf aus Holz oder Edelmetall oder eine Maske auf, die hinsichtlich ihrer Größe und Ausführung in keinem Verhältnis zu dem eher unförmigen Mumienbündel standen. Und beide, Kopf und Maske, hatten oft eingelegte Augen. Findet sich hier vielleicht eine Verbindung auch zu unserer Statuette? Es gibt dafür keine Beweise. Aber nach den angeführten besonderen und charakteristischen Eigenheiten, die an unserer Statuette beobachtet werden können, mag folgende Deutung versucht sein:

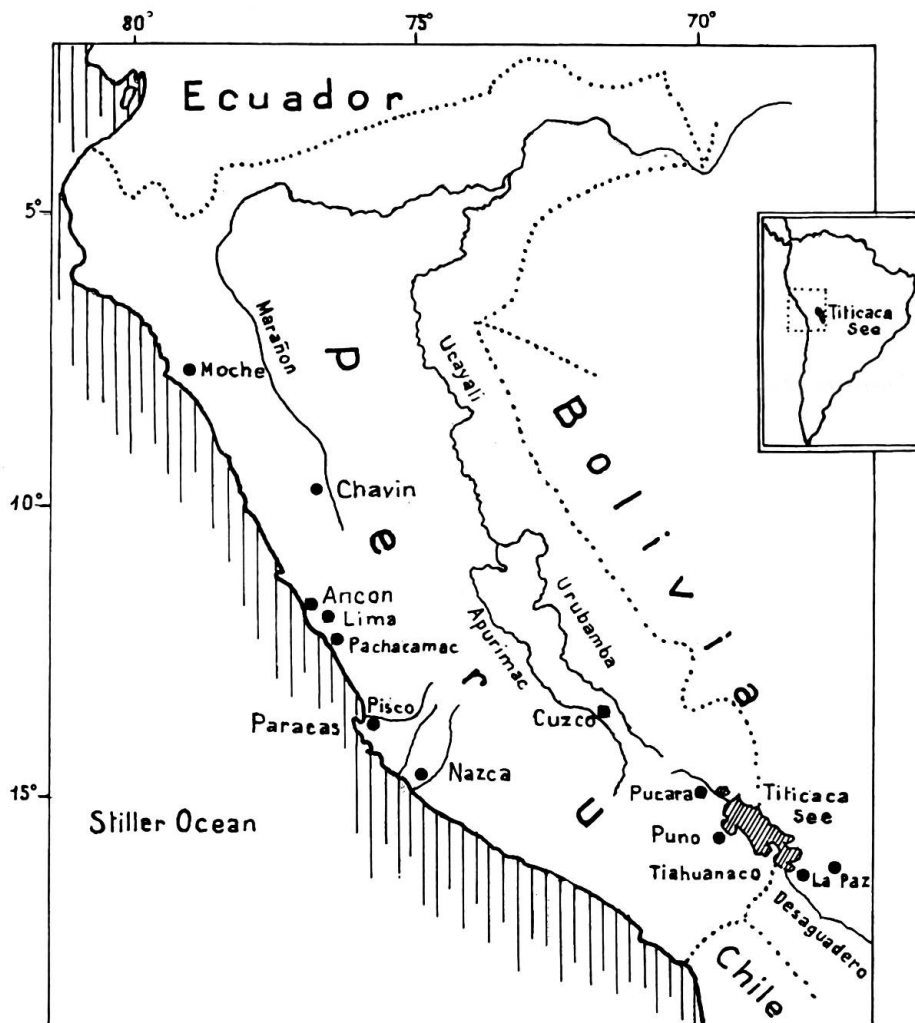
Unsere Figur hing vielleicht zusammen mit dem Totenritual und den dort göltig gewesenen religiösen Vorstellungen. An der Statuette sieht man den Toten nicht. Er ist eingepackt in sein unförmiges Mumienbündel. Dessen äußere Hülle ist bestickt oder belegt mit Darstellungen mythologischer Wesen, die dauernde oder immer neu erstehende Lebenskraft versinnbildlichen. Oben auf dem Mumienbündel sitzt eine Kopfmaske, geschmückt wiederum mit Emblemen lebensspendender übernatürlicher Mächte.

Wenn unsere Statuette ein solches Totenbündel und besonders die Grabattribute darstellt, so mag das wohl nicht einfach ein attraktives Motiv für eine künstlerische Darstellung gewesen sein, sondern muß einen tieferen, in diesem Fall religiösen Grund gehabt haben. Die magischen Kräfte, die den Toten beschützen, sind an unserer Figur zusammengefaßt. Zu Stein geworden bleiben sie immer da und wirken weiter. Vielleicht stand unsere Statuette in einem Grab als Beigabe für den Toten und als Sinnbild jener Potenzen, die über den Tod des Leibes hinaus bestehen bleiben, vielleicht befand sie sich in einem Heiligtum und sollte die magische Macht jener übernatürlichen Wesen, die in der Kunst der Anden so oft dargestellt worden sind, in die Welt der Menschen ausstrahlen.

So wäre also unsere Statuette nicht ein Kunstwerk um der Kunst willen, sondern Ausdruck einer mythologischen Vorstellungswelt; eine Gestalt, die auf die Gläubigen jener Zeit beschwörend gewirkt haben muß, und die auch uns heutigen, entmythologisierten Menschen noch immer so eindrucksvoll entgegentritt.

BIOGRAPHISCHER ANHANG

Johann Jacob von Tschudi wurde am 25. Juli 1818 in seinem Heimatort Glarus geboren¹. In den Jahren 1838—1843 reiste er in Chile und Peru und führte in den Anden unter größten Strapazen naturwissenschaftliche, seit etwa 1842 auch archäologische Forschungen durch, für die er sich aber schon in seinen Studienjahren interessiert hatte. Dann folgte, nun wieder in Europa, eine umfangreiche schriftstellerische Tätigkeit. 1848 erwarb von



Übersichtskarte: Südamerika und Andenländer.

¹ Die Lebensdaten sind der Biographie von Tschudis von Paul-Emile Schazmann entnommen. Siehe das Literaturverzeichnis.

Tschudi das bei Wienerneustadt in Österreich gelegene Landgut «Jakobshof» und lebte dort nach seiner Heirat mit der Tochter Ottilie des Malers Ludwig Schnorr von Carolsfeld gleichzeitig als Landwirt, Arzt und Schriftsteller. 1857—1859 unternahm er seine zweite Reise nach Südamerika, betrieb Forschungen in Brasilien und, nach einem kühnen Ritt von 3600 Kilometern mitten im Winter über die Anden, auch in Peru und Bolivien. Die anfangs zitierte Episode in Tiahuanaco datiert von dieser Reise (18. Oktober 1858). 1859 befand sich von Tschudi wieder in Europa. Im selben Jahr ernannte ihn der Schweizer Bundesrat zum Gesandten am Hof des Kaisers Dom Pedro II von Brasilien zur Vertretung der Interessen schweizerischer Kolonisten. 1861, nach der Erfüllung seiner Mission, kehrte von Tschudi auf sein Landgut zurück. Drei Jahre später wurde er Geschäftsträger, 1868 Minister der Schweiz in Wien. Nach vielen Anfeindungen, denen er mannhaft standgehalten hatte, nahm er 1882 seinen Rücktritt aus dem diplomatischen Dienst. Von da an, wieder auf seinem Gut «Jakobshof», befaßte von Tschudi sich bis zu seinem Tod am 8. August 1889 intensiv mit der wissenschaftlichen Ausarbeitung seiner archäologischen und philologischen Forschungen in Südamerika.

Die im Bernischen Historischen Museum befindliche Sammlung von Tschudi umfaßt 2 Steinplastiken, 27 Keramiken, 1 Lamafigur aus Silber, 14 Gerätschaften, 1 Motivbild einer Mondsichelmadonna, das Gründungsdokument der Stadt Cobija (Chile), 1 menschliche Mumie, die Mumie eines Ara und Skeletteile.

Die Sammlung von von Tschudi bildet zusammen mit den Sammlungen Johann Wäber (Alaska), Lorenz Alphons Schoch und Rudolf Friedrich Kurz (Prärieindianer), W. Staub (Alt-Mexiko), Oscar Obrist (Alt-Peru), O. Fuhrmann (Alt-Kolumbien), Emilio Goeldi, A. Béha, Voitech Fríc und N. Schuster (Amazonas und Gran Chaco), Fr. Wiederecht und Th. Alemann (Alacaluf und Jaghan, Feuerland), F. Althaus und Fr. Wiederecht (prähistorisches Patagonien) den Grundstock der Amerikasammlung des Bernischen Historischen Museums. Sie alle zeichnen sich durch sorgfältige Auswahl oder Seltenheit und Qualität der Gegenstände aus und stellen darin ein Material dar, mit dessen Hilfe sich die wesentlichen Abschnitte indianischer Kulturgeschichte eindrücklich darstellen lassen. In der Literatur sind bisher nur die Sammlungen Wäber, Kurz, Staub und Wiederecht veröffentlicht worden ¹.

¹ *Henking, K. H.*, Die Südsee- und Alaskasammlung Johann Wäber. Beschreibender Katalog. Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums XXXV. und XXXVI. Jahrg., 1955 und 1956, Seiten 325—389, Bern 1957.

Kurz, R. F., Journal of ..., translated by Myrtis Jarrell, ed. by J. N. B. Hewitt. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 115, Washington 1937.

Staub, W., Neue Funde und Ausgrabungen in der Huasteca. Jahresbericht des Historischen Museums in Bern 1920, Seiten 99—143, Bern 1921.

Staub, W., Über die Altersfolge der vorspanischen Kulturen in der Huasteca. Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums, V. Jahrg., 1925, Seiten 84—96, Bern 1926.

Zeller, R., Beiträge zur Ethnographie der Feuerländer. Jahresbericht des Historischen Museums in Bern 1908, Seiten 75—91, Bern 1909.

Unter den Namen der oben genannten Sammler und Forscher sind zwei, die in der Geschichte der Amerikanistik einen Ehrenplatz einnehmen: von Tschudi und Goeldi. Goeldi, am 28. August 1859 geboren, wirkte vor allem als Museumsmann und Professor, erst am Museo Nacional in Rio de Janeiro, dann als Direktor des Museums in Belém (Pará), das seither ihm zu Ehren Museo Goeldi heißt, zuletzt bis zu seinem Tod am 5. Juli 1917, als Professor für Biologie an der Universität Bern. Leider fehlt der dritte berühmte Schweizer Amerikaforscher, der Berner Adolph Francis Alphonse Bandelier. Von seinen Sammlungen ist nichts nach Bern gekommen.

Das ist schade, treten doch gerade von Tschudi und Bandelier unter den Amerikanisten des 19. Jahrhunderts als besonders interessantes Forscherpaar hervor. Ein Hinweis sei hier gegeben. Ausführlicheres bleibe einer späteren Studie vorbehalten. Von Tschudi durch Schüler Heinrich Pestalozzis und den Historiker J. J. Hottinger, Mitbegründer der Universität Zürich, in klassischer Bildung erzogen, durch die damals führenden Naturforscher Schinz, Heer, Oken und Escher von der Linth geschult, von den Thesen Cuviers, Wilhelm von Humboldts und seines eigenen Lehrers Agassiz, einem Freund Humboldts geprägt; Bandelier, etwas jünger als Tschudi, am 6. August 1850 in Bern geboren, schon als Knabe nach Amerika gekommen und in Sevilla am 19. März 1914 gestorben, mit geringer Schulbildung, aber klarem Kopf und starkem Willen sich selbst entwickelnd, der wissenschaftliche «Selfmademan». Von Tschudi als Archäologe die großen Linien erfassend, ohne sich im Einzelnen zu verfangen; Bandelier alles fixierend, einer der Väter systematischer archäologischer Forschung, aus vielen Einzelheiten das Ganze erbauend. Beide Vertreter verschiedener Methoden und vielleicht noch mehr: Exponenten zweier Abschnitte in der Geschichte der Wissenschaft.

Und doch ist beiden ein Wesentliches gemeinsam: Sie begegnen aufgeschlossen und unvoreingenommen fremder Kultur, und sie fassen sie auf als ganzheitlichen Organismus. Der eine aus humanistischem Weltbürgertum, der andere, weil er frei ist von bloß anezogenen und darum einengenden Denktraditionen. Und beiden gemeinsam ist auch die Idee, es sei der materielle Gegenstand wie die historische und kulturelle Erscheinung nicht gültig an sich, sondern als Ausdruck menschlicher Schöpfung. Sie sehen gewissermaßen durch Gegenstände und Erscheinungen hindurch und finden den Menschen. Aus der Beschreibung des Erschaffenen lassen beide vor unserem Auge vergangene Menschheit wieder lebendig erstehen. Geringe Ungenauigkeiten mögen unterlaufen sein; als Entwerfer grandioser Kulturbilder aus präzisiertem Wissen und genialer Intuition sind beide unübertroffen. Das vergleichende Studium ihrer Werke ergäbe vertiefte Einsicht in den Charakter altindianischer Kultur und zugleich manchen Hinweis auf die geistigen Strömungen im 19. Jahrhundert hinsichtlich der Interpretation fremder Völker. Eigentlich ein aktuelles Thema im Blick auf den weiten Raum, den sogenannte «unterentwickelte» Völker im heutigen Denken einnehmen.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bennett, Wendell C.*, The archeology of the Central Andes. In: Handbook of South American Indians, vol. 2, S. 61—147. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143, Washington 1946.
- Excavations at Tiahuanaco. Anthropological papers of the American Museum of Natural History, vol. XXXIV, part 3, New York 1934.
- Disselhoff, Hans Dietrich*, Sogenannte «Chavín»-Gefäße im Berliner Museum für Völkerkunde. Baeßler Archiv, Bd. XXIII, Berlin 1940.
- Kidder, Alfred*, Some early sites in the Northern lake Titicaca basin. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, vol. XXVII, no. 1, Cambridge 1943.
- Kroeber, A. L.*, Esthetic and recreational activities. Art. . . . In: Handbook of South American Indians, vol. 5, S. 411—492. Smithsonian Institution. Bureau of American Ethnology, Bulletin 143, Washington 1949.
- Larco Hoyle, Rafael*, A culture sequence for the North Coast of Peru. In: Handbook of South American Indians, vol. 2, S. 149—175. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 143, Washington 1945.
- Réal, Daniel*, La décoration primitive, vol. III: Amérique pré-colombienne, Paris o. J.
- Reiß, Wilhelm und Stübel, Alphons*, Das Totenfeld von Ancon in Peru, Berlin 1880—1887.
- de Rivero, Mariano Eduardo e de Tschudi, Juan Diego*, Antigüedades Peruanas, Viena 1851.
- Rowe, John Howland*, An introduction to the archaeology of Cuzco. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, vol. XXVII, no. 2, Cambridge 1944.
- The adventures of two Pucara statues. In: Archaeology, vol. 11, no. 4, 1958, S. 255—261.
- Schazmann, Paul-Emile*, Johann Jacob von Tschudi, Forscher, Arzt, Diplomat. Jahrbuch des Historischen Vereins des Kantons Glarus, Glarus 1956.
- Jean-Jacques de Tschudi, explorateur, médecin, diplomate, Zürich 1956.
- Schmidt, Max*, Über altperuanische Gewebe mit szenenhaften Darstellungen. In: Baeßler-Archiv, Bd. 1, S. 1—61, Leipzig-Berlin 1911.
- Seler, Eduard*, Die buntbemalten Gefäße von Nasca im südlichen Peru und die Hauptelemente ihrer Verzierung. In: Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde, Bd. 4, S. 169—338, Berlin 1923.
- Stübel, Alphons und Uhle, Max*, Die Ruinenstätte von Tiahuanaco im alten Peru, Leipzig 1892.
- Tschopik, Marion Hutchinson*, Some notes on the archaeology of the department of Puno, Peru. Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, vol. XXVII, no. 3, Cambridge 1946.
- Ubbelohde-Doering, Heinrich*, Kunst im Reiche der Inca, Tübingen 1952.
- Der Gallinazostil und die Chronologie der altperuanischen Frühkulturen. In: Bayerische Akademie der Wissenschaften philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte. Jahrg. 1957, Heft 9, München 1957.
- von Tschudi, Johann, Jacob*, Reisen durch Südamerika, Bd. 5, Leipzig 1869.

Der Aufsatz erscheint in gekürzter Fassung.



Steinplastik. Alt-Peru. Sammlung Joh. Jac. von Tschudi.



JOHANN BERNHARD KOCH, Basel, Kauzbecher. Silber vergoldet, um 1590. Geschenk des Museumsvereins. Text S. 317.