

ERNST HALBMAYER

Die Alltäglichkeit des Mythischen – Yukpa *irimi* als transhumane Kommunikation in einer segmentär differenzierten Welt

Grundlage für die folgenden Ausführungen sind meine Feldforschungen bei den Yukpa zu mehreren Zeitpunkten zwischen 1988 und Sommer 2001 und die dabei, insbesondere in den Jahren 1991/92 und 2001, aufgenommenen Tondokumente, die im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften archiviert sind. Diese Aufnahmen bestehen aus ca. 80h unterschiedlicher Materialien¹, wobei die Tonaufnahmen fast ausschließlich in Yukpa, der zur Carib-Sprachfamilie gehörenden Sprache dieser in NW-Venezuela lebenden indianischen Gruppe², aufgenommen wurden.

¹ Die archivierten Materialien umfassen insbesondere: Mythen und mythischen Erzählungen; unterschiedliche Lieder und Liedgattungen; Erzählungen und Oraltraditionen über bestimmte soziale Ereignisse, wie z.B. Konflikte; Erzählungen über Feste und Rituale, sowie Lebensgeschichten.

² Ein kleiner Teil wurde auch in Japreria (Yankshit) aufgenommen, die zweite indigene Carib-Sprache in der Sierra de Perijá. Die Yukpa-Aufnahmen wurden unter den Irapa-Yukpa, eine von fünfzehn Sub- bzw. Dialektgruppen (siehe Ruddle 1971, Halbmayer 1998) gemacht. Die Yukpa sind heute die nordwestlichste Carib-sprechende indigene Gruppe am Südamerikanischen Kontinent. Sie siedeln in NW-Venezuela, und NO-Kolumbien. Es handelt sich heute um mindestens 8000 Personen, die auf beiden Seiten der Grenze, in der Sierra de Perijá, siedeln. Die Berge der Sierra de Perijá sind ein nördlicher Andenausläufer und erreichen eine Höhe bis zu 3500 m. Die Yukpa siedeln auf einer Höhe zwischen 300 und 1600m Seehöhe. Heute leben sie aber nicht nur in den Bergen, die oft als Rückzugsgebiet, in welches die Yukpa unter dem Druck der Kolonisation gezogen sind, bezeichnet werden, sondern auch in den größeren umliegenden Städten wie Machiques, Maracaibo, der zweitgrößten Stadt Venezuelas, die ein Zentrum der Erdölindustrie ist, oder in Valledupar (Kolumbien). Die Yukpa sind also auf sehr unterschiedliche Art und Weise in die nationale und globale Gesellschaft integriert und während es Yukpa gibt, die in einem rein urbanen Umfeld leben, so gibt es solche, die in den schwer erreichbaren Höhen der Sierra de Perijá siedeln. Meine Feldforschungen wurden hauptsächlich in den Dörfern des Oberen Tukuku in den Bergen der Sierra de Perijá durchgeführt und die Aussagen in diesem Beitrag beziehen sich auf die dortige Situation.

1. MYTHISCHES WISSEN ALS SOZIALE KOMPETENZ

Im Folgenden werde ich mich insbesondere auf die Alltäglichkeit des Mythischen bei den Yukpa und eine bestimmte Liedgattung, die *irimi*, konzentrieren. Im Sinne des Programms „Feldforschung in Theorie und Praxis“ möchte ich die Mythen und *irimi*-Lieder sowie den Umgang mit dem Mythischen primär als eine spezifische Art der sozialen Kompetenz verstehen. Eine Möglichkeit, diese soziale Kompetenz zu illustrieren, besteht darin, einige Schwierigkeiten und Probleme bei der Dechiffrierung, dem Verständnis, der Übersetzung und der praktischen Anwendung der mythischen Kompetenz zu veranschaulichen, am besten vielleicht anhand meiner eigenen Erfahrungen.

Ich war erstmals als junger Student 1988 aus einer Kombination von dem, was wir Zufälle nennen, und nicht aus strategischer Planung zu den Yukpa in die Sierra de Perijá gekommen. Drei Jahre später kam ich wieder. 1991/92 war ich für ein- einhalb Jahre in Venezuela, um bei den Yukpa eine Feldforschung zu machen, eine Feldforschung, aus der später meine Dissertation entstand (Halbmayer 1998). Im Gegensatz zum ersten zufälligen Kontakt war ich nun vorbereitet, hatte die Literatur gelesen und wusste im Großen und Ganzen, was man aus der Ethnographie über die Yukpa wissen konnte.

Zu Beginn kontaktierte ich jene Personen, die ich beim ersten Mal kennen gelernt hatte, blieb kurze Zeit in der Missionsstation, um mich dann nach Tirakibu, einem kleinen Dorf im Tukukutal, zu begeben. In diesem Dorf, dessen Name den Ort bezeichnet, wo der Yukpa Tiraku getötet wurde und seine Knochen zu finden waren (*Tiraku-ibu*³ – die Knochen des Tiraku), wollte ich voller Tatendrang meine Feldforschung beginnen, und damit begann eine äußerst schwierige, frustrierende Zeit.

Mein Status im Dorf war schnell bestimmt: ich wusste nichts – nicht einmal die einfachsten, selbstverständlichsten Dinge, die jedes kleine Kind wusste! –, konnte nichts und ich verstand natürlich nichts. In diesem Dorf, wo es damals keine Schule gab, gab es auch niemanden, der wirklich Spanisch sprach, Shoko, der Kazique, bemühte sich zwar sehr, aber über ein äußerst rudimentäres Spanisch-Yukpa Pidgin kam unsere Kommunikation nicht hinaus. Es gab niemanden, der mir hätte helfen können die Sprache zu lernen, oder der auf Spanisch detaillierte Erklärungen abgeben hätte können.

³ Dieser Name kommt auch in der Menschenknochenflöte der Yukpa *ajiwu* zum Ausdruck, welche bei den Begräbnisritualen Verwendung findet.

Nur langsam begann ich mir ein erstes Verständnis der Sprache anzueignen, und auch wenn ich mich mit kurzen, bruchstückhaften Zusammenfassungen von langen Erzählungen zufrieden geben musste, so begann ich doch diese Erzählungen aufzunehmen in der Hoffnung, sie später übersetzen zu können, und sie eines Tages selbst zu verstehen. Und nach kurzer Zeit kristallisierten sich einige zentrale Themen und Figuren der Mythologie heraus: *Osema*, der die Landwirtschaft brachte, *Amouritsha*, der Kulturheros, der die Welt in ihren heutigen Zustand transformierte, *Sakurare*, der Specht und seine Rolle bei der Erschaffung der Frauen, die Erzählung von der Reise ins Land der Toten, usw...

So hatte ich eine Reihe von Aufnahmen, aber nur ein rudimentäres und reduziertes Verständnis dessen, was gesagt wurde. Die nächste Aufgabe, wieder in der Missionsstation angelangt, war also zu Übersetzungen zu kommen. Dies gestaltete sich aber schwieriger als gedacht. Einerseits wurden die Aufnahmen sowohl in der Missionsstation wie auch später in den weiter entfernten Dörfern immer mit großem Enthusiasmus gehört, Trauben von Kindern versammelten sich um Lautsprecher und Kassettenrecorder, oder das ganze Dorfleben kam zum Zusammenbruch, weil alle hören wollten, was die Bekannten und Verwandten aus einem anderen Dorf erzählt hatten, in welchem ich mehrere Tage gewesen war, bevor ich wieder zurückkam. Meine Aufnahmen übernahmen offensichtlich eine Kommunikationsfunktion zwischen den vereinzelt Siedlungen und den Gehöften. Als ich dann besser Yukpa beherrschte, setzte ich dieses „Vorspielen“ bewusst ein, um das Gesagte zu evaluieren, verschiedene Auslegungen und Interpretationen des Gesagten zu erhalten, und nicht thematisierte Zusatz- und Hintergrundinformationen in Erfahrung zu bringen. Sobald das Instrument des Tonaufnehmens einmal akzeptiert war, ging die Initiative oft auch von den Yukpa aus, doch auch ihre Lieder oder Erzählungen aufzunehmen.

Weit schwieriger aber war es zu schriftlichen Übersetzungen⁴ zu kommen; dies hatte mehrere Gründe:

Yukpa ist keine Schriftsprache und wurde als solche auch nie unterrichtet oder gelehrt⁵. Schreiben ist auf das Engste mit dem Spanischen verbunden. Und viele sind implizit der Meinung, dass man Yukpa gar nicht schreiben könne. Deshalb bekam ich immer mehr oder weniger genaue Zusammenfassungen der Erzählungen, aber keine schriftlichen Transkriptionen oder detaillierten Übersetzungen.

⁴ Dies hat bei den Yukpa nichts mit „keeping it oral“ (Guss 1986) zu tun und einem Verbot rituelle Gesänge aufzuzeichnen oder aufzunehmen, sondern damit, dass im Vergleich zu anderen indianischen Gruppen die Missionare keine Yukpa-Schriftsprache etabliert haben.

⁵ Im Gegensatz zu anderen Regionen wo z. T. sogar eigene Alphabete entwickelt und im Schulunterricht gelehrt wurden.

Viele der Jüngeren und Schriftkundigen, die fließend spanisch sprechen, aber welchen das Wissen über diese Mythen fehlte, hatten oft große Schwierigkeiten, den Sinn des Gesagten, den Sinn des Mythos, vollständig zu erschließen. Es begann deutlich zu werden, dass die Mythen nicht bloß Texte waren, Texte, wie man sie in vielen Ethnographien, so auch in jenen zur Mythologie der Yukpa findet, die sich oft als spanische bzw. englische Zusammenfassungen viel komplexerer Erzählungen herausstellen (z.B. Wilbert 1974) – Texte, die nichts mehr von den diskursiven Strategien der Erzähler und der Koproduktion des Mythos im Zusammenspiel mit den Anwesenden widerspiegeln.

In etlichen Fällen war spezifisches Wissen Voraussetzung, um den Inhalt des Mythos zu verstehen. Diese vorauszusetzende, gemeinsame Wissensbasis, die ich als soziokulturellen Interpretationskontext bezeichnen will, ist notwendig, um den spezifischen Inhalt einer Narration, welche auf diesen Kontext zwar verweist aber ihn nicht explizit mittransportiert, überhaupt zu verstehen. In gewissem Sinne musste man also bereits wissen, *worum* es gehen könnte (d.h. den soziokulturellen Interpretationskontext⁶ teilen), um zu wissen, *wie* die Narration zu verstehen sei. Vielen der jungen Yukpa in der Mission fehlte dieses Wissen offensichtlich genauso wie mir.

Diese eigenartige Situation, dass man zu einem gewissen Grad bereits wissen musste, was gesagt werden könnte, um zu verstehen, was erzählt wurde, kommt auch in der traditionellen diskursiven Inszenierung der Erzählung zum Ausdruck. Diese Ethnomethode wechselseitiger Sinnproduktion⁷ kann am besten als spezifische Koproduktion beschrieben werden. Die Koproduktion besteht darin, Teile des Gesagten zu wiederholen, um zu bestätigen, dass man verstanden hat, was gesagt wurde, oft genügt es auch „*aha*“ zu sagen, eine rituelle Floskel, die auch für andere Carib-sprechende Gruppen beschrieben wurde.⁸ Man kann aber auch Paraphrasieren, d.h. eine eigene pointierte Zusammenfassung einbringen, die Zustimmung

⁶ Eines der Probleme der Interpretation in kulturell sehr verschiedenen Kontexten produzierter Texte mittels hermeneutischer Textanalysemethoden, wie zum Beispiel der Objektiven Hermeneutik, ist genau das Axiom der Kontextfreiheit. Bei diesem Analyseverfahren ist im ersten Analyseschritt vom Wissen um den Kontext, aus dem eine Äußerung stammt, zu abstrahieren, mit dem Ziel, gedankenexperimentell mögliche Kontexte der Äußerung zu entwerfen. Es stellt sich in diesem Zusammenhang eine doppelte Frage, erstens nach der Sprache, in der der (übersetzte?) Text vorliegt und möglichen schon vor der Interpretation aufgetretenen Übersetzungsproblemen, zweitens die soziokulturelle Zusammensetzung bzw. Homogenität der Interpretanten und ihrer jeweils tief verwurzelten und zumeist unbewussten Annahmen über mögliche Kontexte.

⁷ Dies durchaus im Sinne der auf Garfinkel (1967) zurückgehenden Ethnomethodologie.

⁸ Z.B. für das *oho* der Waiwai (Fock 1958).

mung oder Ablehnung signalisiert, oder bisher nicht gesagte Aspekte einwerfen, um so weitere Ausführungen und Elaborationen des Inhalts anzuregen.

An diesem Punkt manifestierte sich auch eine andere – scheinbare – Paradoxie: nämlich, dass in den abgelegenen Dörfern das mythische Wissen weit verbreitet, ja fast generalisiert ist. Dieses Wissen geht aber vergleichsweise selten mit der Gabe oder dem Willen einher, eine ausführliche und kohärente Erzählung eines Mythos in Form einer geschlossenen Geschichte zu produzieren. Erst die genannte Diskursform stellt dies sicher. Inhalt und Inszenierung des Mythos sind somit nicht allein in den oralen Text eines Erzählers eingeschrieben und die Verantwortung für die Inszenierung des Inhaltes liegt nicht beim Erzähler allein. Es handelt sich vielmehr um eine dialogische Koproduktion, die den ständigen Rückgriff auf das Gesagte ermöglicht und Bestätigungen bzw. Widerlegungen einfordert und Aufforderungen zur weiteren Elaboration des Gesagten beinhaltet.

Personen, die von sich aus ausführliche, kohärente und in sich geschlossene Erzählungen produzieren, sind deshalb rar. Ohne diese dialogische Struktur verlieren viele Erzähler das Interesse an der Erzählung, brechen ab, verebben oder produzieren selbst nur eine äußerst dünne und zusammenfassende Version des zu Erzählenden. Und die Übersetzung steht vor dem Problem, dass ein indigener Übersetzer, der sich diese Aufnahmen zu einer anderen Zeit an anderem Ort anhört, selbst wenn er den gleichen Interpretationskontext teilt, diese Strategie wechselseitiger Sinnproduktion mit dem Erzähler nicht einsetzen kann, um sein Verständnis des Gesagten zu evaluieren.

Die soziale Kompetenz im Umgang mit Mythen, die man sich als Feldforscher aneignen kann, geht also weit über das *inhaltliche* Verständnis mehr oder weniger standardisierter oraler Formen hinaus. Sie schließt nicht nur die praktische Beherrschung bestimmter Diskursformen mit ein, sondern führt letztendlich im Zuge der Feldforschung durch eine zunehmende Erschließung des soziokulturellen Interpretationskontextes zu einem anderen Verständnis der lokalen Alltagswelt.

2. DIE SEGMENTÄRE DIFFERENZIERUNG DER WELT

Die Beschäftigung mit den Mythen ist deshalb weniger exotisch als sie scheinen mag und bei Weitem nicht nur für das Verständnis von Religion und Kosmologie relevant. Unter nicht säkularisierten, bzw. – wie Max Weber sagen würde – nicht entzauberten Bedingungen ist Mythologie – so meine These – für das Verständnis des Alltags zentral. Ich werde an Hand der Yukpa exemplarisch skizzieren, wie und auf welche Weisen sich die Alltäglichkeit des Mythischen manifestiert und will betonen, dass es zwei zentrale Voraussetzungen für diese Manifestationen und die

Alltäglichkeit des Mythischen gibt. Diese beruhen auf einer primär segmentären Differenzierung der Welt im Gegensatz zu einer primär funktionalen Differenzierung von Gesellschaft.

Funktionale Differenzierung ist nach Luhmann das primäre Differenzierungsprinzip moderner Gesellschaften, welches zur Herausbildung unterschiedlicher Funktionssysteme wie Wirtschaft, Religion, Kunst, Recht, Politik, Wissenschaft, etc. führt. D.h. diese Differenzierungsform etabliert gesellschaftliche Subsysteme, die sich jeweils anderen Werten (Codes) und Programmen verpflichtet fühlen und eine gesellschaftliche Integration unter gemeinsame „höchste Werte“ für die Moderne obsolet machen. Segmentäre Differenzierung ist im Gegensatz dazu auch im Rahmen der Moderne eine Differenzierungsform in prinzipiell gleichartige Einheiten (z.B. Familien, Dörfer, etc.).

In der Welt der Yukpa spielt funktionale Differenzierung keine zentrale Rolle. Kommunikationen, Handlungen und Rituale sind folglich nicht primär funktional spezifisch sondern vielmehr multifunktional. Sie reproduzieren für einen Beobachter, der gewohnt ist in Kategorien funktionaler Differenzierung wie religiös, ökonomisch oder z.B. juristisch zu denken, im besten Fall mehrere Funktionen gleichzeitig, allzu oft erkennt er aber nur jene Funktion, der seine Aufmerksamkeit gilt.

Die zweite angesprochene Differenz, die zwischen Gesellschaft und Welt ist anders gelagert, denn sie verweist auf die Historizität des modernen Gesellschaftsbegriffes, der sich im Zuge der Aufklärung herausgebildet hat und das Soziale als Summe der Beziehungen zwischen Menschen und im Gefolge mit Durkheim als „Realität sui generis“ verstand, die weder aus kosmologisch-religiösen Vorstellungen noch aus naturwissenschaftlichen Erkenntnissen wissenschaftlich erklärt werden konnte. Die methodische Festlegung besagte vielmehr, dass soziale Fakten nur durch soziale Fakten erklärt werden konnten (Durkheim 1961). Dies hat zur Etablierung von Sozialwissenschaften bzw. Kultur- und/oder Geisteswissenschaften in Abgrenzung zu Naturwissenschaften beigetragen und gleichzeitig jene „great divide“, die unser „naturalistisches“, d.h. im Sinne Descolas (1992, 1996) auf der Trennung von Kultur und Natur beruhendes Weltbild so unbarmherzig prägt, verfestigt.

Welt (griech. *Kosmos*) im Gegensatz zu Gesellschaft umfasst noch keine solche interne Trennung. Wenn ich von einer segmentären Differenzierung der Welt spreche, dann verweist dies u.a. auf die Kosmologie der Yukpa, die davon ausgeht, dass neben dieser Welt noch andere Welten (*kopatka owaija*) existieren, d.h. es existiert eine raum-zeitliche Differenzierung der Welt, die ich an anderem Ort als *timescapes* (s. Halbmayer 2004) bezeichnet habe. Diese Differenzierungen können die Form anderer Welten wie des Totenreichs, einer Unter-, Himmels- oder Unterwasserwelt

annehmen, aber auch in Form fremdartiger und offensichtlich weit entfernter Welten wie Europa, aus der der Feldforscher kommt, existieren. Wesen und Kräfte aus diesen anderen Welten können sich in der sichtbaren Landschaft manifestieren und diese Landschaft besitzt meist gemiedene Zugänge zu diesen anderen Welten (z.B. Höhlen, Berggipfel, Seen, etc.). Vor diesem Hintergrund werden unerwartete und überraschende Veränderungen in der natürlichen Umwelt als Mitteilungen nicht-sichtbarer aber kopräsender Wesenheiten verstanden, d.h. sie werden zur Mitteilung einer Information und damit zu Kommunikation.⁹

Kommunikation ist somit nicht auf Menschen beschränkt, sondern findet – zumindest potentiell – zwischen unterschiedlichen Wesenheiten und Spezies statt, d.h. Kommunikation ist nicht nur multifunktional, sondern überbrückt die segmentäre Differenzierung zwischen den Welten einerseits und zwischen den Spezies in dieser Welt andererseits, d.h. sie ist multifunktional und transsegmentär, und in letzter Konsequenz nicht auf den Menschen reduziert. Es ist die Mythologie, die diese Segmentierung sowie die transsegmentäre Kommunikation und Transformationen beschreibt und in der deutlich wird, dass Tiere wie Yukpa einen gemeinsamen menschlichen, nicht einen tierischen Ursprung haben.

Nicht nur Landschaft kann in einer segmentär differenzierten Welt als Kommunikationsmedium fungieren. Auch die Menschen entwickeln Formen der Kommunikation mit und Intervention in diese anderen, aber prinzipiell gleichartigen Einheiten. Ritualen und Musik kommt bei diesen kommunikativen Interventionen in andere Welten und die Welten unterschiedlicher Tierspezies eine zentrale Bedeutung zu.

3. MUSIK ALS TRANSHUMANE KOMMUNIKATION

Die Erforschung der Musik und der Rituale hat sich bei den Yukpa bislang auf weitgehend von außen herangetragene etische Klassifizierungen beschränkt. So gibt es im Bereich der Vokalmusik eine primär funktionale Einteilung von Toledo (1978) in Wiegenlieder, Kindergesänge, Jagdgesänge, Arbeitsgesänge, Biertrinklieder, Gesänge zum persönlichen Vergnügen (Reisen) und Erntelieder. Weiters nennt er zwei Liedarten in Zusammenhang mit Ritualen, nämlich anlässlich der Präsentation der Neugeborenen und anlässlich der sekundären Begräbnisse¹⁰.

Lira (1989) hat eine Übersicht der Instrumente der Yukpa produziert, in der er Idiophone (z.B. Rassel – *Coro*), Membranophone (z.B. Trommel – *Tampora*), Chor-

⁹ Im Sinne einer systemischen Auffassung von Kommunikation (Luhmann 1995).

¹⁰ Nur bei diesem Fest kommen neben allen erwähnten Anlässen auch Instrumente wie die Knochenflöte *ajiwu* oder die Panflöte *jok'ku* zum Einsatz.

dophone (den Musikbogen – *Turumpse*) und Aerophone gegenüberstellt, welche bei weitem die größte Instrumentengruppe ausmachen. Acuña (1998a) wiederum liefert eine etische Beschreibung der „Ethnomotorik“ einzelner Yukpa Tänze, die er in vier Gruppen mit z.T. irreführenden Bezeichnungen einteilt, nämlich „Tanz für *Casha Pisosa*¹¹ (Neugeborene)“, „Tanz für *Okatu*¹² (Begräbnis)“, „Tanz für *cushe*¹³ (erste Maisernte)“. Diese Feste, so der Eindruck bei Acuña, bestehen aus jeweils einer Art des Tanzes. Auch wenn ich mich nie systematisch der Erforschung der Tänze gewidmet habe, besteht zumindest das Fest für die Neugeborenen nicht nur aus einem Tanz. Die vierte und letzte Kategorie, die Acuña anführt, sind die „Tänze für *tomairé*“, was übersetzt soviel wie „Tänze, um zu tanzen bzw. zu singen“ bedeutet, offensichtlich eine Sammelkategorie, in die acht Modelle von Tänzen mit jeweils bis zu siebzehn Varianten angeführt werden. *Tomairé* (tanzen/singen) wird so bei Acuña zu einem Verbrüderungsritus bzw. -ritual¹⁴.

Tomaira ist vielmehr ein in der Literatur der Yukpa eingeführter Begriff für den Sänger bzw. Liedmeister, der oft als Ritualleiter fungiert (s. z.B. Wilbert 1960, Ruddle & Wilbert 1983) und sich vom Heilkundigen, *tupiacha*, unterscheidet (s. Halbmayer 1998). Beide haben innerhalb der Yukpa einen besonderen Status¹⁵, der darauf zurückgeht, dass sie mit unterschiedlichen Zielsetzungen die besondere Fähigkeit besitzen, über die segmentäre Differenzierung der Welt hinweg zu kommunizieren und zu interagieren.

¹¹ An anderem Ort übersetzt Acuña dies als „Fest des Kindes“ (1998b: 149). *Gatsba bisóso* bedeutet aber wörtlich. Kinder (*gatsba*) -blüten (*bisóso*). Im Gegensatz zu dem Tanz, den Acuña beschreibt, gibt es beim *gatsba bisóso* aber noch einen Tanz, bei dem ein abgeschnittener, mit Bändern geschmückter Baum im Zentrum steht. Wilbert (1961) beschreibt analoges unter Verwendung des *tyo-tyo*.

¹² *Okatu* ist der Totengeist bzw. allgemeiner die menschliche „Seele“ und nicht wie Acuña meint ein „Todesritus“ (Acuña 1998a: 148, 1998b: 207) bzw. „Begräbnisritual“ (1998a: 169, 1998b: 217). Das sekundäre Begräbnisritual wurde mir gegenüber vielmehr als *ikane yoppe* (*ikane* - der Kadaver/Leichnam, *yoppe* – „in reinen Knochen“ laut Vegamian 1978: 251) bezeichnet. Es weist also darauf, dass die sekundäre Bestattung erst dann stattfindet, wenn vom Leichnam nur noch die Knochen übrig sind.

¹³ *Kushe* sind in Bananenblättern gekochte Maisbällchen, die sowohl zur Maisbierherstellung verwendet werden als auch bei solchen Anlässen gegessen werden. *Kushe* bezeichnet aber keinen „Landwirtschaftsritus der Maisernte“ (Acuña 1998a: 148). Das Ritual wird als *otambre watpo* bezeichnet (Lira 1989: 50).

¹⁴ Manchmal wird sogar *soja* (Maisbier) synonym mit *tomairé* (singen/tanzen) verwendet (Acuña 1998b: 100, 178).

¹⁵ Diese Differenzierung ist auch sonst bei den Carib-Sprechern oft anzutreffen: etwa zwischen den *aremi edamo* (Liedmeistern) und den *buhai* (Schamanen) bei den Yekuana, aber auch bei den Trio, Wayana und Akuriyo (Jara 1996: 59)

Diese Kommunikation mit anderen Wesenheiten drückt sich beim *tomaira* u. a. dadurch aus, dass er in seinen Träumen Lieder empfängt. Während meiner Feldforschungen kam es öfter vor, dass ich in der Nacht aufwachte, weil ich jemanden, der gerade versuchte, sein soeben geträumtes Lied zu reproduzieren, in einer der angrenzenden Hütten singen hörte. Um ein Lied zu erhalten, genügt es nicht, dieses nur zu träumen bzw. im Traum gelehrt zu bekommen, zentral ist die Fähigkeit, es beim Erwachen auch reproduzieren zu können (siehe auch Wilbert 1960: 133, Ruddle & Wilbert 1983: 99, Lira 1989). Bei der Reproduktion zeigt sich auch, „ob es sich bei der erlauschten Weise tatsächlich um eine originale Botschaft aus einer überirdischen Welt handelt ... Gleichzeitig mit der Melodie erhält der *tomaira* auch den dazugehörigen Text, sowie die Anweisung über die Form, in der das Lied von der Gemeinschaft gesungen und getanzt werden soll.“ (Wilbert 1960: 132f.). Wie Wilbert (1960, 1974: 49, Ruddle & Wilbert 1983: 99) berichtet, wurden noch in den späten 50-er Jahren des 20. Jahrhunderts Gesangswettbewerbe zwischen den *tomaira* durchgeführt, wobei der Umfang des Repertoires der Lieder, die ein *tomaira* beherrschte, das entscheidende Kriterium war. Dieses konnte über 60 Lieder umfassen und wurde mit eigenen mnemotechnischen Hilfsmitteln festgehalten. Es waren eigene Sangestafeln in Gebrauch. Wilbert beschreibt dies wie folgt:

Ein Tomaira, der anfängt Homáiki zu empfangen, schnitzt sich aus weißem Holz eine mehr oder weniger große Tafel, auf die er mit schwarzer, roter und blauer Farbe Symbole aufmalt, die jedes für ein Lied stehen. Hat sich nach einiger Zeit die gesamte Oberfläche mit solchen Symbolen angefüllt, so bereitet er eine größere Tafel vor und überträgt die alten Symbole in ihrer chronologischen Reihenfolge. Diese Gesangstafel wird interessanterweise mit dem Wort *wisiyá - k e p ú*¹⁶ bezeichnet und vom Tomaira unter dem Dach seines Hauses aufbewahrt ... Ich habe mich davon überzeugen können, daß ein jeweiliges Symbol stets nur für einen bestimmten Gesang steht, dessen Worte und Musik sich bei Wiederholungen in kleinen Nuancen ändern können, ohne daß jedoch das Grundmotiv dadurch unkenntlich würde. (1960: 133f.)

Der *tomaira* instruierte vor den Festen auch die Festteilnehmer:

Die neuen Lieder müssen von allen Festteilnehmern erlernt werden, bevor sie am eigentlichen Fest und Tanz teilnehmen können. Der Tomaira legt seine Gesangstafel (100:60 cm) auf dem Boden nieder und nimmt an einer Längsseite derselben Platz. Ihm gegenüber sitzen die Frauen und an den Breitseiten die Männer. Alle halten zwei mit den Symbolen der zu erlernenden Lieder bemalten Stäbe in den Händen und singen dem Tomaira nach, mit den Stäben auf die Kante der Gesangstafel schlagend und den Rhythmus markierend. (Wilbert 1960: 184)

¹⁶ Wilbert bringt *kepü* mit dem Quipu der Inka in Verbindung, mittlerweile ist aber klar, dass quipuartige mnemotechnische Hilfsmittel auch im Tiefland weite Verwendung gefunden haben, bei den Carib-Sprechern etwa unter den Waiwai, den Barama River Caribs, Makushi, Pemon, Akawaio und den Kariña.

Viel von dieser Komplexität scheint mittlerweile verschwunden, nur ein einziges Mal sah ich in Yurmutu, einem der abgelegenen Dörfer, dass man, bevor man zu einem Fest nach Pishikakaw ging, flache, handtellergroße, mit verschiedenen Zeichen bemalte Holztäfelchen anfertigte, ohne dass ich allerdings mehr in Erfahrung bringen konnte, und ohne dass diese beim anschließenden Fest in irgendeiner für mich sichtbaren Art zum Einsatz gekommen wären. Viele der Lieder (*omeike*), die ich aufgenommen habe und die zumeist unter die Toledosche Kategorie „Gesänge zum persönlichen Vergnügen (Reisen)“ fallen, berichten von Besuchen an fernen Orten und von weiten Reisen. Darunter finden sich z.B. Lieder, die Reisen in die Städte Machiques, Maracaibo oder La Fria besingen, aber auch solche, wo die Reise im Traum stattgefunden hat und die Welt, so wie sie dort erlebt wurde, besungen wird. Oft wird nach einem Lied festgestellt „*awü wosetiyan* – ich habe das geträumt“. Neben diesen durchaus individuellen *omeike*-Liedern gibt es aber noch eine andere Kategorie von Liedern, nämlich *irimi*.

Der Begriff *irimi* als Bezeichnung einer Liedform kommt in der Yukpa-Literatur bisher nicht vor¹⁷. Die Yukpa selbst haben mir diesen Begriff neben dem offensichtlichen Faktum, dass es sich um Lieder bzw. Gesänge handelt, auch mit dem spanischen *tradición* übersetzt. *Yukpa irimi* wurde somit als Tradition der Yukpa verstanden und bezieht sich als solches insbesondere auf die standardisierten Liedformen bei zentralen Ritualen. Neben diesen *Yukpa irimi* gibt es aber noch eine Reihe weiterer *irimi*, insbesondere von bestimmten Tierarten, welche durchaus auch bei kollektiven Festen zum Einsatz kommen. D.h. es existiert unter den Yukpa ein tradiertes Repertoire von Traditionen bzw. Gesängen bestimmter Tiere. So kann es etwa vorkommen, dass während der Erzählung eines Mythos der Erzähler plötzlich das *irimi* des Tieres, von dem die Rede war, zu singen beginnt.

Wodurch zeichnen sich diese *irimi* der Tiere aus? Formal betrachtet handelt es sich um zum Großteil gesummte Lieder mit nur wenigen Worten, also um eine kurze Grundmelodie, die aber unbegrenzt wiederholt werden kann. Der Melodie scheint die zentrale Wichtigkeit zuzukommen, denn das Ausmaß der Worte variiert und kann gegen Null gehen. Ein *irimi* kann also einfach eine repetitiv gesummte Melodie sein, die aber in den Ohren der Yukpa durchaus spezifisch für eine jeweilige Tierart ist.

Die vor dem Hintergrund einer gesummen Melodie eingebrachten Worte bringen einerseits eine spezifische Positioniertheit des Sängers zum Ausdruck und

¹⁷ Einzig Ruddle (1970: 43) führt den Begriff *Irimi* als Bezeichnung der Maraca-Yukpa für das Opossum an. Die Irapa-Yukpa unterscheiden allerdings zwischen Opossum (*Didelphis*), welches *Yare* heißt und *Irimbi*, den Wollbeutelratten (*Caluromys*). Ob ein Zusammenhang zwischen den Wollbeutelratten und dieser Liedgattung besteht ist mir nicht bekannt.

andererseits können sie ein fokussierter und kondensierter Ausdruck des Wesens des Tieres sein. Die Positioniertheit des Sängers ist einfach festzumachen, es handelt sich immer um die erste Person singular: ein Wiederholen von *awü* (ich) ist Bestandteil von allen Texten. Dieses *awü* ist aber nicht Ausdruck der Individualität, Singularität oder des Beobachtungsstandpunktes der Person des Sängers in Bezug auf die Welt oder die jeweilige Tierspezies, sondern es markiert die Position, Eigenheit und Wesenheit des Tieres selbst.

Anders formuliert, die erste Person singular, die Position des Akteurs, die in den *irimi* zum Ausdruck kommt, ist nicht jene des Sängers, sondern die des Tieres. Es ist die Wesenheit und Tradition des Tieres, in welche sich der Sänger durch das Singen begibt, und es ist dieser Positions- bzw. Perspektivenwechsel, diese Aneignung der Perspektive des Anderen, die es dem Sänger ermöglicht, eine spirituell-kommunikative Ebene mit den Wesenheiten „seiner“ Art, bzw. dem jeweiligen Tierherren (*watupe*) der Spezies zu etablieren, und/oder sich die Eigenschaften und Fähigkeiten dieser Art anzueignen und aus ihrer Perspektive zu agieren.

Diese Eigenschaften und Fähigkeiten, d.h. das Wesen der jeweiligen Spezies, können in kondensierter – um nicht zu sagen in minimalistischer – Form auch in den Texten der *irimi* zum Ausdruck gebracht werden. Wie etwa im Folgenden *irimi* des *sirirmo* (Prachthaubenadler – *Spizaetus ornatus*):

mmmmh und ich mmhmm

hmm immer alleine, jagend, alleine dort jagend mhmmm

mmmmh und ich, ich mmmmh

mmmmhmm jagend, jagend, werde ich (das Wild) mit mir fortreißen

mmmmhmm¹⁸

Irimi von Tierarten kommen in unterschiedlichen Kontexten zum Einsatz. Etwa bei kollektiven Ritualen vor Kriegszügen oder bei der Geburt eines Kindes, wenn eine symbolische Tötung eines Feindes vorgenommen wird und man dabei das *irimi* des Jaguars (*isbo*) singt (siehe Halbmayer 2001: 60), um entweder die Kraft und Aggressivität des Tieres auf die Jäger zu übertragen oder aber um zu gewährleisten, dass das Kind tapfer und furchtlos wird. In beiden Fällen geht die Übertragung dieser Kräfte mit einer spirituellen Tötung der Feinde einher.

¹⁸ Im Original: *mmmmh* awürap *mmhmm*
hmm anipaperkopap uchaka uchakaporko *mhmmm*
mmmmh awürap awüra *mmhmm*
mmmmhmm uchaka uchaka purumasase *mmmmhmm*

Dieselbe Logik der Beeinflussung der Welt kommt nicht nur durch Gesang, sondern auch durch den Einsatz insbesondere von Blasinstrumenten zum Ausdruck, etwa durch das Herbeirufen und die Kontaktertablierung mit den Totengeistern mittels der Knochenflöte *ajiwu*, oder durch die „Axt“flöte *atujsa*, welche der Kulturheros *Osema* zu den Yukpa brachte, und auf der, wie Lira (1989: 34) feststellt, eine ganze Reihe von Stücken, insbesondere für Vögel, interpretiert werden.

Die von mir gesammelten *irimi*¹⁹ sind nur als kleiner Ausschnitt zu betrachten und keine auch nur annähernd vollständige Auflistung. Etliche Fragen sind auf Basis der vorhandenen Daten bisher nicht zu klären, so etwa das Verhältnis zwischen Krankenbehandlung, über die wir bis heute bei den Yukpa so gut wie gar nicht wissen, der Heilung und den *irimi*. Zentrale Aspekte für weitere Untersuchungen und ein besseres Verständnis der *irimi* in diesem Bereich lassen sich aber aus einer komparativen Betrachtung erschließen und sollen hier zumindest kurz angedeutet werden.

Denn auch wenn den *irimi* unter den Yukpa bisher keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde, so wird aus einer vergleichenden Perspektive deutlich, dass es sich dabei um einen Komplex handelt, der unter den Carib-Sprechern Guianas unter den Namen *alemi*, *ademi*, *aremi*, bzw. *eremu*, *eremi* bekannt ist und bei folgenden indigenen Gruppen – wenn auch in unterschiedlicher lokaler Ausprägung – dokumentiert ist: den Wayana, Yekuana, Waiwai, Waimiri-Atraori, Trio, Kariña, Pemon, den Barama River Caribs, Akuriyo und den Apalai. Damit kann ein Komplex von Liedern und Gesängen umschrieben werden, die in der Literatur als Anrufung, Beschwörung, als magische Lieder, aber auch als Tradition mit rigiden und exakten Texten (Civrieux 1980: 16) bezeichnet werden.²⁰ Auf alle Fälle handelt es sich um ein Mittel, um mit dem Übernatürlichen zu kommunizieren (Guss 1986: 422, Magaña 1986: 43), um die Geisterwelt zu beeinflussen (Civrieux 1980: 16), oder um eine präventive oder kurative magische Medizin gegen spezifische Krankheiten (Arvelo-Jimenez 1971: 209), die z.B. dem Patienten hilft, sich von den „bösen Geistern“ zu befreien.

¹⁹ Diese umfassen u.a. folgende Tierspezies: *sirimo* (*Spizaetus ornatus* – Prachthaubenadler), *ipuku* (*micrastur semitorquatus* – Halsringwaldfalk), *napa* (*micrastur ruficollis* – Rotkehlwaldfalk), *isho* (*panthera onca* – Jaguar), *shuwi* (*Cerdocyon thous* – Fuchs), die Fische *poshi* (*Prochilodus reticulatus* – Bocachico), *kirista* (*Astyanax magdalenas* – Sardina), und *kane* (ein kleiner Wels), sowie *matowre* (eine Kaulquappe), *masaya* und *mashbi* (zwei Wespenarten), *kówo* (ein kleiner Leguan), *moke* (*micurus spp.* – die Korallenschlange), *shipa* (eine grüne Giftschlange).

²⁰ Analoge Traditionen gibt es auch in nicht Carib-sprechenden Gruppen, siehe z.B. Mader (2004).

Der Komplex kann sich in großen und mehreren Tagen dauernden Ritualen manifestieren, wie etwa bei den Yekuana, und in – in einer detaillierten und für Uninitiierte weitgehend unverständlichen Sprache – kollektiv gesungenen Rezeptionen der Schöpfungsepen (Watuna – Civrieux 1980) bestehen, oder aber in *eremu-Liedern* für Jagdzwecke, welche sich nur aus einem „single word repeated a long time“ zusammensetzen (Fock 1963: 27). *Alemi*-Gesänge können eine Reinigung, „Impfung“ und „Immunisierung“ der Gemeinschaft sein (Guss 1989) oder in individuellen Heilungen von Kranken wie bei den Waiwai (Fock 1963: 110) oder den Trio (Magaña 1990) zum Ausdruck kommen, mittels derer versucht wird, die verloren gegangenen bzw. geraubten menschlichen Seelen „anzulocken oder ihnen den weltlichen Ort zu zeigen“. Bei den Wayana werden sie eingesetzt, um den Patienten zu helfen, sich von den „bösen Geistern“, die andere Schamanen geschickt haben, zu befreien (Magaña 1986: 43) bzw. um Seelen, die sich im Körper eingestiegen haben, zu vertreiben (Fock ebenda). Auch als magische Jagdlieder, die nur dem Medizinmann bekannt sind und gesungen werden, nachdem man von dem Tier geträumt hat, kommen sie zum Einsatz, und es können damit Tiere angelockt, wild gemacht und in der Gegend gehalten werden.

Alemi können aber auch, zumindest bei den Trio (Magaña 1990: 136), Wayana (Fock 1963: 105) und Akuriyo²¹ (Jara 1996) eingesetzt werden, um zu töten und sich zu rächen. „Ein *alemi* Sänger benützt seine Gesänge, wie ein Jäger seine Pfeile“ schreibt Jara (1996: 220), und Civrieux (1974: 74) stellt fest, „zu heilen und zu kämpfen sind dieselbe Sache“ im Kontext dieser Beeinflussung der Welt.

Diese Gesänge werden oft durch einen direkten Kontakt mit der spirituellen Welt „angeeignet“, d.h. im Traum oder in einer Vision, und selbst dort, wo sie wie bei den Yekuana in kollektiven Ritualen erlernt werden, heißt es „The Adahe ademi hidi, the ritual complex of the tribe’s great myths, must be comprehended directly, like dreaming. It is an intuitive communication increasing in accordance with the initiate’s progressive mental change. It is only through submission to the rigorous demands of the initiation that the candidate can receive it.“ (Civrieux 1980: 13). Für die Kariña meint derselbe Autor (1974), dass die *alemi* eine einzige fixe und exklusive Idee verfolgen, nämlich durch ihre Monotonie und lange Dauer den Geist zu konzentrieren, die Stimme und die Macht des (Tier-)Geistes zu ergreifen und diesen zu personifizieren. Der Sänger gibt dabei seine eigene Persönlichkeit auf, denn

²¹ Deshalb appelliert Jara (1989, 1996: 220) für eine Trennung von Schamanismus, der auf Ausgleich und Kommunikation mit den Tierspezies setzt und wo unvorhersehbar ist, was der Schamane singt, und den *alemi*-Praktiken, die ihrer Interpretation nach auf die Zerstörung des Tieres abzielen und wo die Lieder eine tradierte Tradition darstellen. Für Heilungslieder bei den Akuriyo siehe Jara (1996:215f.).

es ist nicht der Sänger sondern „der andere, der weiß, der einzige, der arbeitet und heilt“ (Civrieux 1974: 64).

Ein weiterer Zusammenhang, der aus der Literatur deutlich hervorgeht, ist jener zwischen den *aremi*-Gesängen und dem unter Carib-Sprechern weit verbreiteten rituellen Blasen²² zur Beeinflussung der natürlichen Umwelt und anderer Personen. Die bewusste Entäußerung des menschlichen Atems sowie des magischen Gesangs dienen offensichtlich beide dazu, mit der Welt zu kommunizieren und diese zu beeinflussen.²³ Bei den Pemon haben sich zwei unterschiedliche Weisen mittels Worten auf die Welt Einfluss zu nehmen herausgebildet: einerseits die zumeist kollektiv inszenierten Gesänge (*eremuk*), andererseits die gesprochenen *tarén*²⁴, die bereits Koch-Grünberg als Zaubersprüche bezeichnet hat (Koch-Grünberg 1923, Armellada 1972).

Im Bereich der Instrumentalmusik sind innerhalb dieser skizzierten Logik die Blasinstrumente insbesondere die Flöten und Trompeten und die nach ihnen benannten Kulte eine zentrale Strategie der Beeinflussung der „natürlichen“ Umwelt, der Aktivierung von Lebenskraft, Fruchtbarkeit, bzw. spezifischer Tierspezies für die Jagd.

Unter diesen komparativen Aspekten wird deutlich, dass *irimi* nicht bloß Lieder sind, sondern ein Teilaspekt einer übergeordneten Logik, die davon ausgeht, dass bewusst eingesetzte und zielgerichtete menschliche Entäußerungen in Form des rituellen Blasens, des Sprechens ritueller Formeln (*tarén*), des Singens magischer Lieder sowie des Spielens spezifischer Blasinstrumente eine Form der Beeinflussung der und Kommunikation mit der Welt darstellen, die nicht nur auf Menschen begrenzt ist. Vielmehr stellt sie eine Kommunikationsform dar, die innerhalb einer segmentär differenzierten Welt ihre Wirkung über Spezies und Welten hinweg ausüben kann und deren Grundlage, zumindest bei den Tier-*irimi* der Yukpa, darin liegt, dass die Perspektive des Anderen eingenommen und somit eine gemeinsame Ebene und Basis für diese Interventionen etabliert wird.

4. CONCLUSIO

Ausgehend vom zu Beginn formulierten Anspruch, das Wissen um den Mythos und seine Alltäglichkeit als soziale Kompetenz zu verstehen, wurden auf den letzten Seiten einige praktische Probleme der Aneignung eines Verständnisses mythischer Narrative und eines gemeinsamen soziokulturellen Interpretationskontextes benannt und illustriert. Im Anschluss daran wurde das Argument formuliert, dass auf

²² Zum rituellen Blasen siehe z.B. Butt 1956.

²³ Bei den Yukpa heißt etwa: *yorimi* – mein *irimi*, und *yoramshi* – mein Atem.

²⁴ *t-arén* und *arem-i* sind wohl auf denselben Wortstamm zurückzuführen.

dieser Basis auch ein anderes, nämlich emisches Alltagsverständnis ermöglicht wird, da die Relevanz der Mythen in einer primär segmentär differenzierten Welt weit über Religion hinausgeht und zentral für das Verständnis des Alltags ist. Ein solches kann zur Aufdeckung lokaler Kategorien im Gegensatz zu von außen herangebrachten Kategorien und Klassifikationsversuchen führen, deren genauere interne wie extern vergleichende Analyse zu einer alternativen Auffassung von Kommunikation und Kommunikationsmöglichkeiten in einer segmentär differenzierten Welt führen kann. Diese Skizze führte uns schließlich zum Argument, dass Formen des Atmens (rituelles Blasen), des Singens und Spielens von Instrumenten Interventions- und Kommunikationsstrategien in und mit der Welt darstellen und die *irimi* ein Teil davon sind. Diese Information steckt auch in den Tondokumenten und -aufzeichnungen, doch es setzt einen durch Feldforschung und vergleichende Analysen erworbenen Interpretationskontext voraus, um den Informationen, welche die archivierten Daten beinhalten, ein solches Wissen zu entlocken.

LITERATUR

- Acuña Delgado, Ángel. 1998a. *La Danza Yu'pa. Una interpretación antropológica*. Quito: Abya-Yala.
- , 1998b. *Yu'pa obaya tuwiva. Yu'pa: un pueblo que danza*. Quito: Abya-Yala.
- Armellada, Fray Cesáreo de. 1972. *Pemontón Taremuru (Los Tarén de los Indios Pemón)*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Arvelo-Jiménez, Nelly. 1971. *Political relations in a tribal society: A study of Yécuana Indians*. PhD dissertation, Cornell University.
- Butt, Audrey. 1956. "Ritual Blowing. Taling – A Causation and Cure of Illness among the Akawaio". *Man* 48: 47-55.
- Civrieux, Marc de. 1974. *Religion y Magia Kariña*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- , 1980. *Watunna: An Orinoco Creation Cycle*. San Francisco: North Point Press.
- Descola, Philippe. 1992. "Societies of nature and the nature of society". In: Kuper, Adam (ed.) *Conceptualizing Society*. London and New York: Routledge, 107-126.
- , 1996. "Constructing natures: Symbolic ecology and social practice". In: Descola, Philippe & Gíslí Pálsson (eds.). *Nature and Society: Anthropological Perspectives*. London and New York: Routledge, 82-123.
- Durkheim, Emile. 1961. *Die Regeln der soziologischen Methode*. Neuwied: Luchterhand.
- Fock, Niels. 1958. "Cultural Aspects and Social functions of the 'Oho' Institution among the Waiwai". *Proceedings of the 32nd International Congress of Americanists*: 136-40.
- , 1963. *Waiwai: religion and society of an Amazonian tribe*. Copenhagen: The National Museum.
- Garfinkel, Harold. 1967. *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Guss, David M. 1986. "Keeping it oral: a Yekuana ethnology". *American Ethnologist* 13: 413-29.
- Halbmayer, Ernst. 1998. *Kannibalistische Sonne, Schwiegervater Mond und die Yukpa*. Frankfurt/Main: Brandes & Apsel.
- , 2001. "Socio-cosmological Contexts and Forms of Violence. War, Vendetta, Duels and Suicide among the Yukpa of North-Western Venezuela". In: Schmidt, Bettina and Ingo Schröder (eds.). *The Anthropology of Violence and Conflict*. London: Routledge, 49-75.

- , 2004. "Timescapes and the Meaning of Landscape: Examples from the Yukpa." In: Halbmayer, Ernst & Elke Mader (Hg.). *Kultur, Raum, Landschaft: Die Bedeutung des Raumes in Zeiten der Globalität*. Frankfurt/Main: Brandes & Apsel, 136-154.
- Jara, Fabiola. 1989. "Alemi songs of the Turaekare of Southern Surinam". *Latin American Indian Literatures Journal* 5: 4-14.
- , 1996. *El Camino del Kumú. Ecología y ritual entre los akuiyó de Surinam*. Quito: Abya-Yala.
- Koch-Grünberg, Theodor. 1923. *Vom Roraima zum Orinoko*. Stuttgart: Strecker & Schröder.
- Lira B., Jose R.. 1989. *Yukpa Emai'k'pe (Aproximación al mundo musical Yukpa)*. Maracaibo: Dirección de Cultura.
- Luhmann, Niklas. 1995. „Was ist Kommunikation?“ In: Luhmann, Niklas (Hg.). *Soziologische Aufklärung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 113-124.
- Mader, Elke. 2004. "Un discurso mágico del amor: Significado y acción en los hechizos shuar." In: Cippolletti, Maria Susana (ed.). *Los Mundos de abajo y los mundos de arriba: Individuo y sociedad en las tierras bajas, en los Andes y más allá*. Quito: Abya Yala, 51-80.
- Magaña, Edmundo. 1986. *Los Wayana de Suriname*. Amsterdam: CEDLA.
- , 1990. "Zarigüeya Señor de los sueños: Una teoría tarëno". In: Perrin, Michel (ed.). *Antropología y experiencia del sueño*. Quito: Abya Yala, 117-143.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1945. "Los Indios Motilonés". *Revista del Instituto Etnológico Nacional* 2: 15-115.
- Ruddle, Kenneth. 1970. "The Hunting Technology of the Maracá Indians". *Antropológica* 25: 21-63.
- , 1971. "Notes on the Nomenclature and Distribution of the Yukpa-Yuko Tribe". *Antropológica* 30: 18-28.
- Ruddle, Kenneth & Johannes Wilbert. 1983. "Los Yukpa". In: Coppens, Walter (ed.). *Los Aborígenes de Venezuela*. Caracas: Fundación La Salle de Ciencias Naturales. Instituto Caribe de Antropología y Sociología, 33-124.
- Toledo, Manuel Juárez. 1978. "Música tradicional de los Yucpa-Irapa del Estado Zulia, Venezuela". *Folklore Americano* 26: 59-79.
- Vegamian, Felix Maria de. 1978. *Diccionario ilustrado Yupa-Español, Español Yukpa*. Caracas: Formateca.
- Wilbert, Johannes. 1960. „Zur Kenntnis der Pariri.“ *Archiv für Völkerkunde* 15: 80-153.
- , 1974. *Yupa folktales*. Los Angeles: Latin American Center, University of California.