

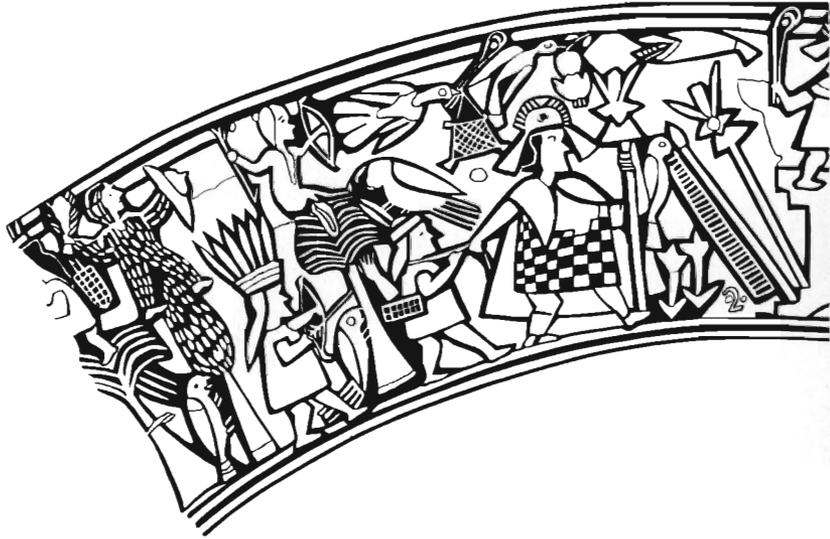
# Zu einem Zusammenhang zwischen Keru-Malerei und Cuzco-Schule

En el siguiente ensayo se trata de comprobar una afinidad entre los kerues indígenas y las pinturas cuzqueñas más diversas (principalmente hechas por mestizos) en base a similitudes de estilo. Una alusión al respecto se encuentra también en la "Nueva Corónica" de Guamán Poma de Ayala, que no hace diferencia entre pintores de kerues y pintores de cuadros. A modo de ejemplo se comparan dos kerues del Museo Estatal de Etnografía en Munich (Völkerkundemuseum), probablemente realizados poco antes o inmediatamente después de la Conquista (número de catálogo 285 y 276) con tres cuadros típicos de la escuela cuzqueña.

Das Münchener Museum für Völkerkunde besitzt eine Anzahl von teilweise ausserordentlich gut erhaltenen hölzernen Kerus (1). Wie schon ihre rund tausend Jahre früher entstandenen Vorgänger, die keramischen Kerus der Tiahuanaco-Kultur, sind die meisten dieser Zeremonialbecher bemalt.

Die Dekorationen, in einer speziellen Lacktechnik ausgeführt (2), sind besonders interessant, weil es im vorkolonialen Peru keine Malerei gab, die sich mit der europäischen hätte messen können. Anders als in Mexiko sind aus dem Andenraum kaum Fresken bekannt. Grossflächige Darstellungen finden sich fast nur auf Geweben, entweder auf Stoff gemalt (3) oder eingewebt und gestickt (4). Verglichen mit den Dekorationen auf Tongefässen der Inka-Zeit überraschen die Darstellungen auf den Kerus durch ihre Detailliertheit und besonders durch ihre Farbigkeit.





Seit den Studien von J.H. Rowe muss allerdings angenommen werden, dass in polychromer Lackeinlegearbeit gefertigte Holz-Kerus erst aus der Zeit nach der Eroberung Perus durch die Spanier stammen, da in keinem Fall nachweisbar vor 1532 hergestellte Gegenstände zusammen mit gänzlich mehrfarbig dekorierten Holzbechern gefunden wurden. Die einzige Ausnahme bildet ein Keru-Paar aus dem Grab D in Ollantaytambo (1934 bei den peruanischen Regierungsgrabungen gefunden), das neben eingekerbten geometrischen Mustern kleine Jaguarstellungen und Spuren von gelbem und schwarzem Lack zeigt: "The pair of cups in Grave D bearing lacquer inlay figures is especially important, since it provides the only evidence we have suggesting that the technique of lacquer inlay might have its beginnings before the Spanish conquest" (Rowe 1961:323). Diese beiden Kerus verdienen auch ein ganz besonderes Interesse im Hinblick auf die weitere künstlerische Entwicklung Perus, denn die Lacktechnik weist Ähnlichkeiten mit der Ölmalerei auf, so dass damit ein Anknüpfungspunkt für die von den Europäern eingeführte neue Technik vorhanden sein würde. Offensichtlich hat es aber nur sehr vereinzelte Stücke dieser Art gegeben.

Die uns bekannten reich bebilderten Gefäße, auch die der Münchener Sammlung, stammen dagegen mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit aus der Kolonialzeit. Sie entstanden wohl unter dem Einfluss der bunten spanischen Bilder. Trotzdem sind sie wichtig als Zeugen einer rein indianischen Kunst, denn bekanntlich war der Keru eng mit dem Kult der Hochlandindianer verbunden; er diente bei Zeremonien als Chicha-Becher, aus dem alle Anwe-



senden tranken (5). So könnten die Darstellungen auf den Kerus eine Hilfe für das Verständnis der kolonialen Cuzco-Malerei sein, handelt es sich doch um eine von europäischen Vorbildern nicht direkt abhängige peruanische Malerei.

Der Gedanke, dass es in der frühen Kolonialzeit eine enge Beziehung zwischen Tafelmalerei und Keru-Malerei gegeben hat, kann sich auch auf eine historische Quelle stützen. Felipe Guamán Poma de Ayala charakterisierte bei der Aufzählung der Berufe in seiner "Nueva Corónica y Buen Gobierno" die Maler wie folgt: "Pintores q. pintan en paredes y en quiro y en mate q. le llaman cuscoc Ilimpec" (6).

Einleuchtender werden die Zusammenhänge durch stilistische Vergleiche. Pál Kelemen (1967, I:199) und auch M.S. Soria (Kubler und Soria 1959: 322) unterscheiden zwei Hauptrichtungen innerhalb der Cuzco-Schule; einmal die stark europäisch ausgerichtete und zum anderen die naivere, hauptsächlich von Mestizen und Indianern getragene Malerei. Kelemen (1967, I:199) stellt besonders bei der zweiten Gruppe Ähnlichkeiten mit der byzantinischen Kunst fest: "As in Byzantine art, personal characteristics are submerged - resolved, as a chord in music - in the expression of the general devotional attitude". Die an byzantinische Kunst erinnernden Merkmale - auch M.S. Soria spricht von Ikonen - finden sich aber ebenfalls in der indianischen Keru-Malerei, nämlich:

1. Flächigkeit, Verzicht auf konsequente Perspektive;
2. Bewegungslosigkeit, Vorliebe für Symmetrien;

3. Horror vacui, Vorliebe für dekorativen Schmuck;
4. Darstellung mehrerer Szenen nebeneinander;
5. Häufige Wiederholung von Motiven;
6. Herausarbeiten einfacher Umrisse.

Immerhin ist es viel wahrscheinlicher, dass ein Bezug zur Keru-Malerei bestand, als dass eine Beeinflussung durch byzantinische Kunst stattgefunden hätte. Selbst Bilder, die eindeutig auf barocke Vorbilder zurückgehen, wurden ja in der hier geschilderten Weise gemalt. Das "Byzantinische" der Cuzco-Schule beruht offensichtlich auf einer Übereinstimmung im Bewusstsein. Es ist ja kein Einzelfall, dass sich Kunstwerke ganz entfernter Völker erstaunlich ähneln, ohne dass je eine direkte Beziehung stattgefunden hätte (7). Ausserdem sind die hier byzantinisch genannten Elemente eigentlich nur solche einer archaischen, noch unentwickelten Kunst, und bei der byzantinischen Ikonmalerei handelte es sich ja um eine auf Grund religiöser Überzeugungen bei aller Verfeinerung im Detail bewusst archaisierende Kunst (8); sie war das Ergebnis einer schrittweisen Reduktion. Dass sich alle sechs der hier aufgeführten Merkmale der Cuzco-Schule – besonders deutlich bei Werken der zweiten Gruppe, die ja fast ausschliesslich von einheimischen Künstlern geschaffen wurden – noch viel ausgeprägter bei den Lackmalereien auf Kerus wiederfinden, kann nur die Gegenüberstellung von Einzelstücken zeigen.

Der Keru der Sammlung Norbert Mayrock (Nr. 276) im Münchener Völkerkundemuseum wird in die Zeit kurz vor der Eroberung oder unmittelbar danach datiert ("Altamerikanische Kunst" 1968:124, Kat. Nr. 285). Dargestellt sind im breiten oberen Fries Kämpfe zwischen Indianern und die Wegführung von Gefangenen (Fig. 1-2 und Textabb.). Im unteren Fries sind Ranken mit Blüten des Ccantu (*Cantua buxifolia*), auch "Flor del Inca" genannt, und des Chinchirkuma-Strauches (*Mutisia viciaefolia*) und dazwischen stilisierte Vögel dargestellt. Die eine Seite des Bechers wird beherrscht von der zentralen Figur eines Inka-Kriegers, der von einem Podest aus kämpft, in der Rechten eine Steinschleuder schwingend und in der Linken den viereckigen Schild haltend. Auffällig sind die symmetrisch von beiden Seiten schräg auf das Podest zulaufenden Treppen oder Leitern; links ist dazu parallel eine Lanze aufgepflanzt. Auf der rechten Leiter steht ein Krieger, der gerade eine Waffe schleudert gegen die offensichtlichen Angreifer: Männer, die mit Pfeil und Bogen ausgerüstet sind. Unmittelbar darunter im selben Fries ist ein Aufzug dargestellt. Der Anführer ist ein Inka-Krieger, bekleidet mit Mütze, einem schachbrettförmig gemusterten Hemd (9) und Umhang; in der Linken trägt er eine Lanze, mit der anderen Hand zieht er einen Gefangenen an einem Strick hinter sich her, anscheinend einen Indianer aus dem tropischen Regenwald, denn er trägt eine Federkrone und ist viel kleiner als die Inka-Krieger.

Auffällig ist die Dichte des Frieses, alle Zwischenräume sind ausgefüllt mit Pflanzen und Vögeln. Die Tiere scheinen sich auch an dem Zug zu beteiligen; es sieht so aus, als trügen sie Pflanzen und Blumen herbei. Darüber fliegen andere Vögel, die in ihren Schnäbeln eine Tasche und eine grosse Fuchsienblüte tragen. Trotz aller Fülle ist dieser Fries streng geordnet, insbesondere

die zuerst beschriebene Seite mit dem von einem Podest aus kämpfenden Inka-Krieger, auf der es einen sehr durchdachten Bildaufbau gibt und alle Linien auf die zentrale Figur zulaufen. Wahrscheinlich sollen Podest und Treppen eine Festung symbolisieren. Die so deutliche Herausstellung des Kriegers lässt vermuten, dass ein besonders Hochgestellter, vielleicht sogar ein Angehöriger der Inka-Sippe, gemeint ist. Die einzelnen Figuren sind sehr vereinfacht und eingefasst von dunklen Linien, nämlich den zwischen bunten Flächen stehengebliebenen Holzgraten. Perspektive fehlt vollkommen, alles ist in die Fläche projiziert. Ähnlich wie in der ägyptischen Kunst sind manche seitwärts laufenden und blickenden Figuren mit dem Rumpf in die Frontalansicht gedreht. Es handelt sich aber nicht um ein durchgängiges Prinzip, vielmehr richtet sich die Darstellungsweise nach der Funktion im Bildaufbau, denn während der Inka-Krieger auf dem Podest in beschriebener Weise gedreht ist, sind einige Figuren in reiner Seitenansicht dargestellt.

Ein ähnlicher zentraler Bildaufbau wie bei der Darstellung des Inka-Kriegers in einer Festung findet sich bei vielen Gemälden der Cuzco-Schule, insbesondere bei Bildern der Gottesmutter, mag auch das Motiv grundverschieden sein. Vor allem gilt das für Darstellungen, die nicht direkt nach europäischen Vorlagen - seien es nun Stiche oder Gemälde - angefertigt wurden, also vor allem Bilder der oben beschriebenen zweiten Gruppe (10).

Vergleichbar scheint mir das von P. Kelemen (1967, II:Taf. 132a) abgebildete Gemälde einer thronenden Gottesmutter mit Kind zu sein (Fig. 4). Sicher lässt sich auch hier - vor allem im Motivischen - die Einwirkung europäischer Vorbilder nicht abstreiten, doch die Strenge der gesamten Komposition, die alle Teile des Bildes in das Schema der sich kreuzenden Senkrechten, Waagerechten, Diagonalen, der Kreisausschnitte und Tangenten einbezieht, deutet auf eine Verwandtschaft mit den Keru. Auch bei dem Gemälde fehlt jede Perspektive; Figur und Sessel erscheinen als untrennbar, folienhaft einem ebenen Untergrund aufgeklebt, dem auch nicht die in den oberen Bildecken angedeuteten Vorhänge Räumlichkeit verleihen können, denn diese sind nur durch Vorwissen des Beschauers als solche erkennbar, in Wirklichkeit aber ein Ornament. Wie schon bei dem oben besprochenen Keru fällt bei diesem Madonnengemälde der feine Sinn für das Ornamentale auf. Das gesamte Bild liesse sich als Ornament ansprechen, darüber hinaus sind Gewand und Thronlehne von einem Ornamentnetz überzogen, das ohne Beziehung zum gemeinten Material bleibt und die Körperlichkeit der Dargestellten negiert. Besonders deutlich wird das bei den weiten Ärmeln, die wie aus Blech gestanzelt erscheinen, nicht zuletzt wegen der vollkommen parallelen Streifenmusterung auf dem Ärmelfutter. Trotz aller Ordnung und Steifheit im Bildaufbau äussert sich in der überreichen Ausschmückung aller Bildteile "horror vacui", der bei dem Münchener Keru besonders ausgeprägt ist: jedes freie Plätzchen ist mit Füllmotiven, Vögeln und Pflanzen geschmückt. Wie schon erwähnt, spielen die Umrisse der Figuren, oft als farbig abgesetzte Linien hervorgehoben, bei vielen Bildern der Cuzco-Schule eine grosse Rolle. Auch für das Bild der thronenden Gottesmutter trifft das zu. Es liesse sich an ein Nachwirken der Lacktechnik mit erhabenen Holzgraten zwischen den Farbflächen, so wie sie bei der Keru-Malerei angewandt wurde, denken.

Ähnlich in der Auffassung, wenn auch zum in Peru häufigen Gnadenbildtypus gehörig, ist ein Bild der Hlg. Rosa von Lima aus dem 17. Jhdt., ebenfalls ein Werk der Cuzco-Schule ((11). Hier Fig. 5). Die auf einem flachen Podest stehende Heiligenfigur fordert geradezu den Vergleich mit dem von einem Podest aus kämpfenden Indianerkrieger auf dem Münchener Keru heraus. Ins Auge fällt bei dem Bild der Hlg. Rosa das Fehlen jeglicher Perspektive, die Figur wirkt - wie die thronende Gottesmutter - gänzlich flach, die einzige Ausnahme bildet die rund schattierte Halskrause, wodurch auch das zarte "Porzellangesicht" eine gewisse Rundheit erhält. An die Kerus erinnert die Betonung der Umrisse und der Verzicht auf eine nähere Charakterisierung des Materials. Ganz besonders fällt das bei dem Umhang auf, der als dichte schwarze Masse erscheint. Allerdings verleiht gerade der Gegensatz zu dem zarten Dekor aus Blüten und Perlen dem Bild einen besonderen Charme, der nicht unähnlich dem mancher naiven Bilder unserer Zeit ist. Blumen und Vögel füllen die freien Flächen des Keru; hier spriessen Blumen überall. Zwar ist der Blütenkranz ein Motiv des europäischen Barock, doch nirgendwo war er so beliebt wie in Cuzco. Wahrscheinlich lässt sich die Häufigkeit dadurch erklären, dass der Blütenkranz sehr gut in die alten Traditionen passte: in allen Bereichen der Inka-Kunst findet man Darstellungen von Blumen, und auch die Spanier berichteten von der Naturliebe der Inka.

Fast überwuchert vom Dekor erscheint ein zweiter Münchener Keru ("Alt-amerikanische Kunst" 1968:122, Kat. Nr. 276. Hier Fig. 3). Überall füllen Nūck!u-Blüten (*Salvia biflora*), Punkte (Coca-Blätter?), Wildkatzen, Hunde und Vögel die Zwischenräume im breiten oberen Fries. Der untere Fries zeigt wie bei dem älteren Gefäss (Nr. 285) Blütenranken und stilisierte Vögel. Dieser Holzbecher stammt eindeutig aus der Kolonialzeit, denn es sind Spanier dargestellt, die grosse Hüte und Radmäntel tragen.

Wie sehr gerade die prächtige Ausschmückung für die Bilder der Cuzco-Schule bezeichnend ist, macht auch die bei Kubler und Soria (1959: Taf. 178 B) abgebildete Darstellung der Mutter Anna mit der jugendlichen Maria deutlich (Fig. 6). Gerade die Gegenüberstellung mit der Vorlage (12), einem Stich nach Rubens (Fig. 7), lässt erkennen, dass der Kopist zwar die Komposition - wenn auch seitenverkehrt - ziemlich genau übernommen hat, doch die Bildauffassung eine völlig verschiedene ist. Der Kopist wollte offensichtlich das Vorbild an Schönheit noch übertreffen und überzog die Gewänder mit einem Netz goldener Blüten. Auffällig ist die Beziehungslosigkeit der Stoffmuster zum Faltenwurf, wodurch jede Bewegung im Bild erstarrt.

Sicherlich haben auf die Malerei der Cuzco-Schule die vielfältigsten Einflüsse eingewirkt, sich überlagert und miteinander vermischt, aber man sollte auch immer wieder den Zusammenhang mit indianischen Traditionen sehen, die in Peru viel länger fühlbar blieben als in Mittelamerika, wo sich schneller eine gänzlich europäisch wirkende Barockmalerei durchsetzen konnte.

## ANMERKUNGEN

- (1) Vgl. den Katalog des Staatlichen Museums für Völkerkunde München: "Alt-amerikanische Kunst" 1968: 123 f.
- (2) Es handelt sich nicht um einfache Bemalungen, sondern die Farbe wird in rund ein Millimeter tiefe ins Holz geschnittene Felder gefüllt; zwischen diesen bleiben erhabene Grate stehen. Abschliessend wird das Ganze mit einer matt glänzenden Lackschicht überzogen.
- (3) Vgl. z.B. ein bemaltes Gewebe mit Fischdarstellungen im Chimu-Stil (1200-1400), im Museum für Völkerkunde München ("Altamerikanische Kunst" 1968: Kat. Nr. 410).
- (4) Vgl. z.B. das Totentuch mit Darstellungen vieler Dämonen, Paracas Nekropolis, im Museum für Völkerkunde München ("Altamerikanische Kunst" 1968: Kat. Nr. 834).
- (5) Kerus wurden von einzelnen Stämmen bis in unsere Zeit aufbewahrt und benutzt. Vgl. dazu S. Linné 1949: 118.
- (6) "Maler, die mit Lackfarbe, die sie cuscoc llimpec nennen, Wände und Kerus bemalen" (Guamán Poma de Ayala 1944: foja 191).
- (7) Als naheliegendes Beispiel seien hier nur die "kyklopischen" Mauern der Inka-Festung Sacsahuaman aufgeführt, die grosse Ähnlichkeit mit denen von Tiryns und Mykene aufweisen.
- (8) In anderen Bereichen der byzantinischen Kunst trifft das nicht zu; so gab es z.B. in der Architektur durchaus neue Entwicklungen.
- (9) Ein ähnliches schachbrettförmig gemustertes Gewand besitzt das Münchener Museum für Völkerkunde ("Altamerikanische Kunst" 1968: 126, Kat. Nr. 315).
- (10) s.o. S. 188.
- (11) München, Privatbesitz.
- (12) In dem Buch sind Kopie und Vorlage zum Vergleich nebeneinander abgebildet (Kubler und Soria 1959: Taf. 178 A-B).

## BIBLIOGRAPHIE

### "Altamerikanische Kunst"

1968 Katalog zur Ausstellung des Staatlichen Museums für Völkerkunde München. Altamerikanische Kunst, Mexico - Peru. Herausgegeben von Andreas Lommel. Wissenschaftliche Bearbeitung: Otto Zerries. München.

### Guamán Poma de Ayala, Felipe

1944 Primer Nueva Cronica y Buen Gobierno. (Escrita entre 1584 y 1614). Publicada por anotada por Arthur Posnansky. Editorial del Instituto "Tihuanacu" de Antropología, Etnografía y Prehistoria. La Paz.

### Herrera, Fortunato L.

1923 Fitopatría indígena. Plantas y flores simbólicas de los Inkas. "Inca", I, 2: 440-446. Lima.

- 1935 La flora en el Departamento del Cuzco. Herbarium Herrerae. "Revista del Museo Nacional", IV: 121-133. Lima.
- Herrera, Fortunato L. - Eugenio Yacovleff  
 1934/1935 El mundo vegetal de los antiguos peruanos. "Revista del Museo Nacional", III: 243-322; IV: 31-102. Lima.
- Kelemen, Pál  
 1967 Baroque and Rococo in Latin America. In two volumes. 2<sup>nd</sup> ed. New York.
- 1969 Art of the Americas, Ancient and Hispanic with a Comparative Chapter on the Philippines. New York.
- Kubler, George A. - Martin S. Soria  
 1959 Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800. "The Pelican History of Art". Harmondsworth.
- Linné, Sigvald  
 1949 Keru: Inca Wooden Cups. "Ethnos", 14, 2-4: 118-139. Stockholm.
- Rowe, John Howland  
 1961 The Chronology of Inca Wooden Cups. "Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology" by Samuel K. Lothrop and others: 317-341. Cambridge, Mass.

#### ABBILDUNGEN

- Fig. 1-2: Bemalter Holz-Keru. Museum für Völkerkunde, München. Sammlung Norbert Mayrock Nr. 276. Höhe 20 cm.
- Fig. 3: Bemalter Holz-Keru. Museum für Völkerkunde, München. Höhe 20,5 cm.
- Fig. 4: Thronende Gottesmutter mit Kind. Cuzco-Schule. Ölgemälde. Nach Kelemen 1967: Taf. 132a.
- Fig. 5: Hlg. Rosa von Lima. Ölgemälde. München. Privatbesitz.
- Fig. 6: Hlg. Anna mit der jugendlichen Maria. Cuzco-Schule, ca. 1680-1720. Nach Kubler und Soria 1959: Taf. 178 B.
- Fig. 7: Hlg. Anna mit der jugendlichen Maria. Stich nach Rubens von Schelte à Bolswert. Nach Kubler und Soria 1959: Taf. 178 A.
- Textabb.: Bemalter Holz-Keru. Museum für Völkerkunde, München. Sammlung Norbert Mayrock Nr. 276. Abrollung von Anneliese Zerries. (Vgl. Fig. 1-2).



Fig. 1



Fig.2



Fig. 3



Fig.4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7