DIE MESTIZISCHEN MALEREIEN IN DER KIRCHE VON SUTATAUSA ODER DIE ROLLE DES INDIGENEN IM KOLONIALSYSTEM NEU GRANADAS

Julia Pagel / Magisterarbeit FU Berlin

Sutatausa liegt im Ubaté-Tal der Provinz Cundinamarca in Kolumbien, zirka 80 km entfernt von der Hauptstadt Bogotá. Durch seine geographische Lage in der Nähe vom Boquerón de Tausa war es schon in vorspanischer Zeit ein strategisch wichtiger Ort, der die Hochebene mit dem Ubaté-Tal verband. Der Ort entstand 1762 im Kontext der Kolonisierung aus der Zusammenlegung der *muisca*- Gemeinschaften Suta und Tausa; eine enge Beziehung und Zusammenarbeit zwischen den Bewohnern von Suta und Tausa ist allerdings schon seit Beginn der Kolonisierung dokumentiert.[1]

Die Kirche von Sutatausa, *San Juan Bautista,* wurde erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts im Zuge der Christianisierung der *Muisca* vom Franziskanerorden erbaut. Bei den Restaurierungsarbeiten im Jahre 1996 wurden unter den mit Kalk überzogenen Mauern des Hauptschiffes zahlreiche Wandmalereien gefunden. Hierbei handelt es sich um die Originalausmalung der Kirche, die sich auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datieren lässt. Die Wandmalereien im Innenraum der Kirche zeigen mehrere Szenen aus dem Bilderzyklus der *Passion Christi*, verschiedene Heilige sowie eine Darstellung des Jüngsten Gerichts und dessen indigene Stifter. Die einzelnen Motive sind von Darstellungen architektonischer Elemente im Renaissancestil eingerahmt, die den Raum strukturieren und die verschiedenen Bildthemen voneinander abgrenzen.

Als einzige Darstellung ihrer Art in Kolumbien sticht das Portrait einer Kazikin (Abb. 1) hervor.[2] Sie trägt einen traditionellen Umhang, in ihren gefalteten Händen hält sie einen Rosenkranz. Jaime Lara stellte bei einer ersten Untersuchung der Wandmalereien fest, dass der Passionszyklus nicht zu Ende geführt worden war und die Darstellung des Jüngsten Gerichts anstelle der Kreuzigung die abschließende Szene des Zyklus bildete. So ging er davon aus, dass das Bildprogramm im Zusammenhang mit der *Semana Santa* eine liturgische Funktion hatte. Er datierte die Malereien auf das Jahr 1626.[3] Für die

---

[1] Über die Zerstörung Tausas und dessen Anschluss an Suta siehe Velandia, Roberto, *Enciclopedia histórica de Cundinamarca*. Bde.1 und 4. Coopnal Gráficas. Bogotá. 1982, (hier IV, S. 2233).

[2] Die so genannte „*cacica de Sutatausa*". Bei den *muisca* konnte das Amt des Kaziken, verantwortlich für die soziale, politische und oftmals auch geistige Führung einer Gemeinschaft, auch von Frauen bekleidet werden, wie Gonzalo Jimenéz de Quesada im *Epítome de la conquista del Nuevo Reino de Granada* beschreibt (s. Jiménez de Quesada, Gonzalo, *Epítome de la conquista del Nuevo Reino de Granada*. (red.: Gómez Vergara, Max). In: Pensamiento y acción. No.11. März- April 1979. Tunja (Kolumbien), S. 5 – 11, s. S. 9): „(...) Los que an de ser caciques o capitanes, ansy honvres o mugeres, métenlos quando pequeños en unas casas; encerrados allí, están algunos años, según la calidad de lo que quesperan heredar." Die besondere Stellung der Frau in der *muisca*- Gesellschaft lässt sich weiterhin durch ein Vererbungssystem von sozialen Positionen und Besitz auf matrilinearem Weg belegen.

[3] Lara, Jaime, *Los frescos recientemente descubiertos en Sutatausa, Cundinamarca*, Universidad Nacional. Centro de Investigaciones Estéticas. Ensayos 1995- 1996. Bogotá. 1996,

Szenen des Passionszyklus zeigte er eine große Ähnlichkeit mit den aus Europa importierten Stichen nach Marten de Vos (1532- 1603)[4] aus der Werkstatt der Brüder Wierix aus Antwerpen auf. Für die Darstellungen des Jüngsten Gerichts und der indigenen Stifter konnte er jedoch keine passenden europäischen Vorbilder identifizieren.[5]

Rodolfo Vallín begründete diese Tatsache mit der Feststellung, dass ein Teil der Darstellungen, unter ihnen das Jüngste Gericht, die Portraits der Kaziken und einige Elemente des Hauptbogens, erst in einer späteren Phase über der ersten Ausmalung ausgeführt wurden.[6] Geht man davon aus, dass die erste Ausmalung des Hauptschiffes kurz nach der Fertigstellung der Kirche entstanden ist und die spätere Phase sich nach der Interpretation von Jaime Lara auf das Jahr 1626 datieren lässt, würde zwischen den früheren und den späteren Malereien ein Zeitraum von zirka zwanzig Jahren liegen.[7] Anhand der aufeinander folgenden Ausmalungsphasen der Kirche soll die Koexistenz der spanisch-europäischen und der indigenen Elemente in den mestizischen Malereien im Hinblick auf die Entstehung einer hybriden Kultur im ersten Jahrhundert der Kolonisierung Neu Granadas untersucht werden.

Charakteristisch für die gesellschaftliche Entwicklung im 17. Jahrhundert ist das Entstehen einer hybriden Kultur aus dem Zusammentreffen der spanisch-europäischen und der indigenen Kultur. In diesem Kontext wird der Indigene mehr und mehr in die koloniale Gesellschaft mit einbezogen. Dies geschieht nicht nur im Sinne einer effizienten Christianisierung der indigenen Gemeinschaften, auch in gesellschaftlicher Hinsicht wird die soziale indigene Struktur des Kazikentums für das koloniale System nutzbar gemacht, um auf die verschiedenen Gemeinschaften eine bessere Kontrolle ausüben zu

---

S. 263. Lara identifiziert das Datum in der Inschrift, die Teil der Darstellung des Jüngsten Gerichts ist.

[4] Lara 1996 (wie Anm. 3), S. 264 wies außerdem darauf hin, dass die Passionsdarstellungen von Marten de Vos von den Holzschnitten der Großen Passion von Albrecht Dürer (1471- 1528) inspiriert waren.

[5] Auch für die von ihm nicht untersuchten Szenen sind von der Autorin Vorlagen aus verschiedenen Passionszyklen nach Marten de Vos identifiziert worden (Magisterarbeit Julia Pagel: Bibliothek Lateinamerikainstitut, Freie Universität Berlin). Lara 1996 (wie Anm. 3), S. 267 zeigt als Vorlage für die Darstellung des Jüngsten Gerichts eine Kombination aus verschiedenen Stichen und Holschnitten auf. Zur Bedeutung der europäischen Stiche im kolonialen Neu Granada siehe: Giraldo Jaramillo, Gabriel, *El grabado en Colombia*, Editorial ABC. Bogotá. 1959, S. 79- 96; Sebastián, Santiago, *La importancia de los grabados en la cultura neogranadina,* in: Anuario colombiano de historia social y de la cultura. No. 3, Vol. 2. Bogotá. 1965, S. 119- 135; Schatz, Michael, *La recepción de los grabados europeos en los murales de la época colonial temprana en el nuevo reino*, in: Helga von Kügelgen (Hrsg., Mitar. Gabriele Schulze), Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea, actas del coloquio de la Asociación Carl Justi y del Instituto Cervantes de Bremen, Frankfurt a, Main 2002, S. 123- 166.

[6] Vallín, Rodolfo, *Imágenes bajo cal y pañete. Pintura mural en Colombia*, El Sello Editorial, Bogotá 1998, S. 81 – 84.

[7] Das genaue Entstehungsdatum der Kirche ist ungeklärt. Nach einer historischen Forschung im Rahmen der Restaurierung des Komplexes wird die Anweisung des *oidor* Luis Enríquez zum Bau einer Kirche in *Suta* im Juli 1600 als Anhaltspunkt für den Beginn der Bauarbeiten genommen (Archiv des Ministerio del Patrimonio Cultural, Bogotá).

können. Die Präsenz der indigenen Elite in den Wandmalereien von Sutatausa dokumentiert dabei den Weg zu einer hybriden Kultur, in der die indigenen Christen eine feste Position im kolonialen System einnehmen. Die hybride Gesellschaft Neu Granadas wird somit aktiv von dem indigenen Teil der Bevölkerung mitgestaltet.[8]

Die Kunst dieser hybriden Gesellschaft setzt sich dabei aus einer Kombination von Symbolen und Formen zusammen, die aus verschiedenen Quellen schöpfen und verschiedenen Interpretationen, Improvisationen und Adaptionen unterlegen sind.[9] Schon Michael Schatz wies darauf hin, dass die *capillas posas* (Seitenkapellen) als Teil des Kirchenkomplexes von Sutatausa ein gutes Beispiel für die Adaption von indigenen Elementen durch die Missionare im Sinne einer effektiven Christianisierung darstellen.[10] Diese Adaption und Integration verschiedener Elemente der indigenen Kultur im kolonialen Neu Granada lässt sich auch anhand der verschiedenen Ausmalungsphasen der Kirche bestätigen, die die koloniale Kultur im Wandel bezeugen. Im Zuge der ersten Ausmalung um 1600 wird ein Bildprogramm der Passion Christi ausgeführt, welches fast unverändert die Vorgaben europäischer Stiche nach Marten de Vos kopiert, ohne Elemente aus dem kolonialen Umfeld mit einzubeziehen. Die Darstellung des Jüngsten Gerichts hingegen, welche 1626 über den letzten Szenen des Passionszyklus ausgeführt wurde, zeigt sowohl spanische als auch indigene Gestalten sowie die Inschrift über dessen indigene Auftraggeber.

Erkennbar wird die Öffnung des kolonialen Systems für die indigene Elite nicht nur durch deren Präsenz in der Szene, sondern vor allem dadurch, dass sie ein Bildthema wie das des Jüngsten Gerichts in Auftrag gab, was ihre finanzielle Disponibilität voraussetzte. Ursprünglich hatte die Darstellung des Jüngsten Gerichts im missionarischen Zusammenhang die erzieherische Funktion, den indigenen Gemeinschaften die Konsequenzen eines heidnischen und somit sündhaften Lebens vor Augen zu führen.[11] So wurden vorspanische rituelle Gegenständen und der Indigene vor allem in der frühen Missionszeit auf der Seite der Verdammten dargestellt.[12] In Sutatausa werden sowohl unter den Erlösten als auch unter den Sünder Personen mit indigenen wie auch europäischen Zügen dargestellt. Man kann davon ausgehen, dass das Motiv hier nicht mehr primär der Bekehrung der Indigenen dienen sollte. Das Bildthema wird von der indigenen Elite selbst ausgewählt, was bezeugt, dass sie sich als gläubige Christen vor Gott gleichgestellt mit den Spaniern fühlte. Weiterhin dokumentiert die Inschrift, welche sich

---

[8] Siehe dazu López, Mercedes, *Tiempos para rezar y tiempos para trabajar: La cristianización de las comunidades muiscas coloniales durante el siglo XVI (1550- 1600)*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Bogotá. 2001, die in ihrer Untersuchung die Komplexität des Kolonisierungsprojektes in den Vordergrund stellt und in diesem Zusammenhang auf die aktive Rolle der indigenen Gemeinschaften in der Kolonialgesellschaft eingeht.

[9] Siehe zu den verschiedenen Einflüssen auf die mestizische Kunst: Gruzinski, Serge, *The mestizo mind*, Routledge, New York 2002.

[10] Schatz 2002 (wie Anm. 5), S. 136.

[11] Siehe dazu auch die bei Gisbert, Teresa, El Paraíso de los pajaros parlantes, Plural Editores, Universidad Nuestra Señora de la Paz. La Paz. 1999 aufgeführten Beispiele für das Andengebiet, in denen die Darstellungen des Jüngsten Gerichts der Christianisierung dienten.

[12] „Heidnische" rituelle Gegenstände stellten im Andengebiet z. B. der *kero* oder *uncu* dar.

im unteren Teil des Jüngsten Gerichts auf der Seite der Gläubigen befindet, das entstandene Selbstvertrauen der indigenen Christen und deren Kenntnisse im Umgang mit den kolonialen Strukturen (Abb. 4).[13] Dadurch, dass die Namen der Kaziken in der Inschrift festgehalten sind, werden sie sinnbildlich auch als Personen in den Reihen der Erlösten repräsentiert, die von Christus in den Himmel erhoben werden[14].

Durch die Auswahl des Jüngsten Gerichts als Bildthema bestätigen die *muisca* nicht nur die Annahme des christlichen Glaubens, sondern auch ihre wichtige Position in der kolonialen Gesellschaft. Sie nutzen das Portrait wie in der europäischen Tradition, um ihre Stellung in der politischen und sozialen Hierarchie auszudrücken.[15] Die wachsende Bedeutung der indigenen Elite in der Gesellschaft und ihr zunehmendes Auftreten in der kolonialen Malerei war vor allem mit ihrem finanziellen Aufstieg verbunden, der nur durch ihre erstarkte Position als Mediator zwischen der spanisch-europäischen und der indigenen Welt möglich geworden war.

Ein weiteres außergewöhnliches Beispiel für die Entstehung einer hybriden Kolonialkultur ist das Portrait der Kazikin von Sutatausa. In der Repräsentation der indigenen Christin vermischen sich Elemente aus beiden Kulturen: In ihren Händen hält sie einen Rosenkranz, der mit dem Passionszyklus in Verbindung steht. Die Gewandnadel, die Ihre Bluse zusammenhält, ist bis heute ein typischer Bestandteil der indigenen Tracht. Ein weiteres traditionelles Kleidungsstück der *muisca* stellt der Umhang dar. Die Schärpe, die sie um den Hals trägt, ist dagegen europäischer Herkunft. Die reiche Ornamentik auf Umhang und Schärpe entstammt der Formenwelt der *muisca.* Der Umhang ist sogar

---

[13] Der Text der Inschrift lautet: *„Pintose este juizio a devoción de el pueblo de Suta. Siendo cacique don Domingo y capitanes don Lazaro, don Juan Neaetariguia, don Juan Corula y don And...Año 16..."*

[14] Über die Interaktion von Wort und Schrift in der andinen Zone haben Rappaport und Cummins gearbeitet. s. Rappaport, Joanne; Cummins, Tom, *Between Images and Writing: The Ritual of the King's Quillca,* in: Colonial Latin American Review. Vol.7, No.1, Juni 1998, New York. SS. 7- 32. Sie weisen auf die simultane Einführung der Spanier von Bild und Schrift in der andinen Zone hin, die dazu führen, dass das Wort nicht nur als erklärender Teil eines Bildes, sondern als dessen Bestandteil aufgefasst wird. Wort und Schrift waren somit auf multiplen Ebenen miteinander assoziiert. So wurde von den spanischen Autoritäten sowohl ein schriftliches Dokument als auch das Portrait einer Person, eine Landkarte oder die Darstellung einer historischen Szene als juristischer Beweis akzeptiert, und andersherum konnte ein Name die bezeichnete Person an dem Ort, an dem der Name aufgeführt worden war, repräsentieren.

[15] Zur hierarchisierenden Funktion von Portraits bei den indigenen Eliten vgl. auch López, Mercedes, *La memoria de las imágenes: Donantes indígenas en el lienzo de ánimas de San Nicolás de Tolentino*, in: Historia e imagenes. Los agustinos en Colombia, 400 años, (Ausstellungskatalog), Museo Nacional de Colombia, Grupo OP S. A., Bogotá. 2002. SS. 28-40. Unter anderem wird der sichere Umgang mit den spanischen Strukturen seitens der indigenen Gemeinschaften auch durch das Aufsetzen von Testamenten deutlich. Mit der Akzeptanz des Christentums wurden sie zu legalen Personen und Untertanen des spanischen Königs mit dem Recht, ihren Besitz an ihre Nachkommen zu vererben. In den Testamenten wird außerdem offensichtlich, dass die indigene Elite über größeren Besitz verfügte. Siehe dazu: Rodríguez Jiménez, Pablo, Testamentos indígenas de Santafé de Bogotá siglos XVI- XVII, Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá 2002.

so gestaltet, dass die verschiedenen Formen und Symbole ohne Beeinträchtigungen wie Stofffalten und Körperformen zu erkennen sind. Die besondere Behandlung des Umhangs stellt dessen repräsentativen Charakter heraus. Die soziale Position der Kazikin wird also nicht nur durch das Portrait, ein aus dem europäischen Repräsentationssystem stammendes Element, wiedergegeben, sondern es wird auch die hierarchisierende Funktion des Kleidungsstücks bei den *muisca* mit einbezogen.[16] In der Ornamentik des Umhangs und der Schärpe treten einige Formen hervor, die auf Vorbilder in vorspanischen Textilien, Keramik, Goldschmuck und Wandmalereien der *muisca* zurückgehen. Dabei fällt auf, dass nicht nur die Formen, sondern auch die räumliche Aufteilung der Musterung, die Kontraste und das Verhältnis von schwarz und weiß den vorspanischen Ornamentiktraditionen entsprechen.[17] (Abb. 2)

Das in den Textilarbeiten der *muisca* am meisten benutzte Kompositionsschema eines großen Kreises, der mehrere kleine Kreise umschließt, findet man am unteren rechten Ende des Umhangs wieder.[18] Weiterhin ist in den oberen Kreisen ein Element zu finden, welches den symbolischen Repräsentationen der Sonne gleicht. Von einem roten Punkt gehen halbseitig strahlenartig Linien aus. Ähnliche Darstellungen dieses Elements kann man im Kopfschmuck der *tunjos* (Abb. 2), (Goldschmiedearbeiten, die Schamanen oder Kaziken repräsentieren) als Symbol für deren Verbindung zum Göttlichen sehen. Als Symbol für die Sonne galt außerdem ein Vogel mit Hahnenkamm, der als Mediator zwischen Himmel und Erde diente. Seine Darstellung in abstrakt- stilisierter Form (Abb. 3 a & b) gleicht dem auf dem Umhang dargestellten Element.

Die Kazikin von Sutatausa repräsentiert einerseits in ihrer besonderen sozialen Stellung die *muisca*- Kultur, andererseits besteht sie in den spanisch-christlichen Strukturen, die ihre soziale Position legitimieren. Sie bezeugt die Entstehung einer hybriden Kolonialkultur, die von Kolonisatoren und Kolonisierten geteilt wird.

---

[16] Nur den Kaziken und Schamanen war es bei den *muisca* gestattet, farbige oder ornamentierte Kleidungsstücke zu tragen. Siehe dazu: Tavera de Téllez, Gladys; Urbina Caycedo, Carmen, *Textiles de las culturas Muisca y Guane*, Universidad de los Andes, Editorial IADAP, Quito 1994, S. 49 und Kurella, Doris, *The Muisca: Chiefdoms in Transition*, in: Redmond, Elsa M. (Hrsg.): Chiefdoms and Chieftaincy in the Americas. University Press of Florida. Gainesville (Florida). 1998, S. 189- 216 (hier besonders S. 200).

[17] Dies fällt besonders beim Vergleich der Ornamentik der Schärpe mit der eines in der Hochebene von Pisba (Kolumbien) gefundenen Beutels auf, der Teil einer Grabbeigabe war.

[18] Zu den verschiedenen Kompositionsschemata siehe: Tavera de Téllez und Caycedo 1994 (wie Anm. 14), S. 118. Die „Kreis im Kreis" Komposition wurde u. a. in aus Pisba stammenden Textilfragmenten gefunden.



Abb. 1: **La cacica de Sutatausa**. Wandmalerei in der Kirche von Sutatausa, Kolumbien (Foto: Pagel)

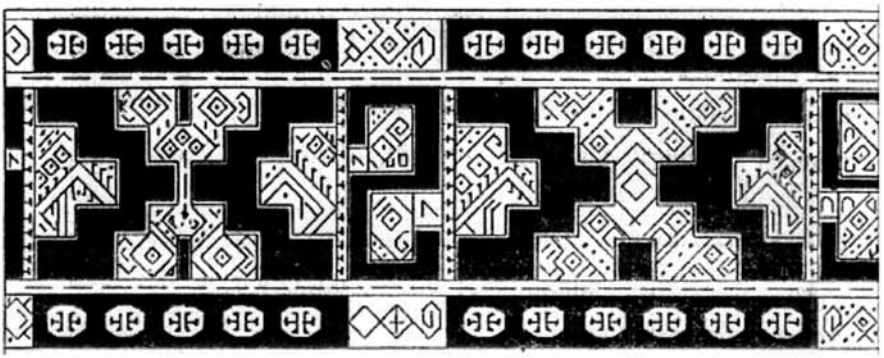
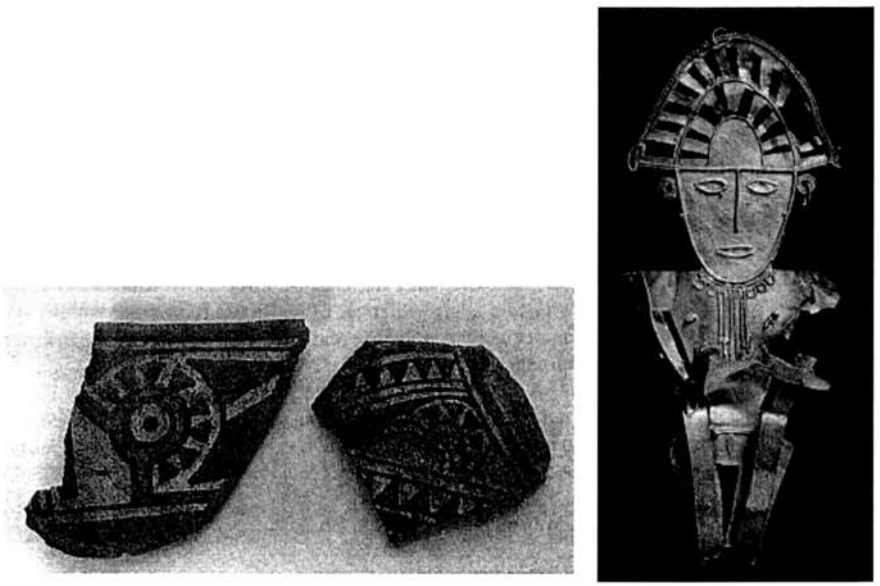


Abb. 2: ***mochila* aus Pisba**, Kolumbien. Kunsthistorisches Institut (KHI), Freie Universität Berlin.



a b

Abb. 3a & b: a: ***muisca*- Keramik**, Kolumbien. KHI, FU Berlin
b: **Tunjo**, Kolumbien. KHI, FU Berlin.

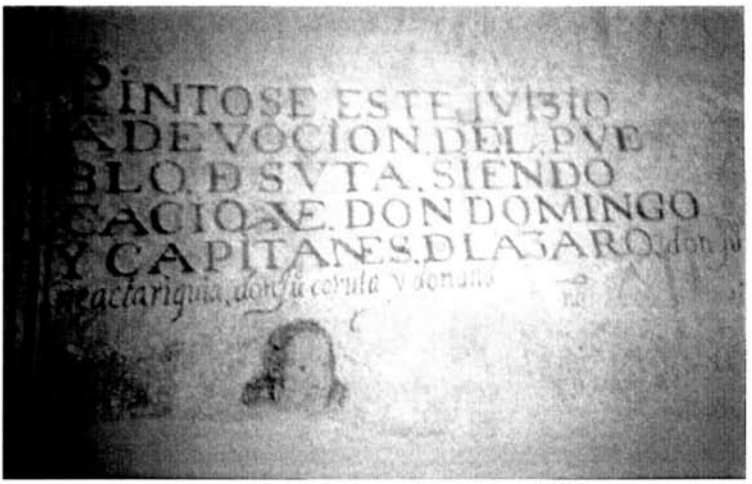


Abb. 4: **Inschrift im Jüngsten Gericht. Wandmalerei in der Kirche von Sutatausa**, Kolumbien (Foto: Pagel).