

# Das *ira-arka*-Prinzip im symbolischen Dualismus andinen Denkens

*Max Peter Baumann*

Äußerlich betrachtet, scheint die kosmologisch-religiöse Weltvorstellung der Indios im Hochland der Anden in vielen Erscheinungen synkretistisch. Dennoch ist das zentralandine System der Weltauffassung in seiner Tiefenstruktur auf traditionelle Weise wirksam geblieben, wenn auch mit christlich geprägten Glaubenspraktiken verflochten und in einem gleichberechtigten Nebeneinander und Ineinander von zwei Lebenswelten durchwirkt. Zum Beispiel bezeichnet der Name der Mutter Gottes die konkrete Gestalt und Form der viel älteren Vorstellung der weiblichen Erdgottheit Pachamama. Andererseits wird Christus oder »Vater (Heiliges) Kreuz« (Tata Krus) oft mit der männlichen Erdgottheit Pachatata identifiziert. Traditionelle Vorstellungen haben in diesem Sinne eine Erweiterung erfahren, sie re-interpretieren das alte Konzept dynamisch mit neuen, von außen herangetragenen Namen und Inhalten, ohne in ihrer Grundsubstanz Wesentliches zu verändern. Die Flexibilität der als »andin« bezeichneten Denk- und Verhaltensstrukturen gründet wohl in erster Linie darin, daß das Andere, das Fremde, das von Außen eindringt, in seinem polaren Gegensatz prinzipiell komplementär zum Eigenen, Bekannten und Innen verstanden wird. Dies unterscheidet sich vom christlich orientierten Denken, das – von der Logik des Wahrheitsanspruchs her gesehen – im wesentlichen der Ausschließlichkeit verpflichtet bleibt. Ist das andine Weltbild von seinem Ansatz her prinzipiell dual und interpretiert polare Gegensätze als sich gegenseitig ergänzende Teile des **einen** umfassenden Ganzen, so erscheint das christlich-cartesianische Denken mit seinem rigiden Ansatz primär ausschließend, monistisch.

## Alles ist Mann und Frau

Pachamama und Pachatata versinnbildlichen das Konzept einer Paarbildung, wie es – der Natur abgeguckt – als Grundprinzip überall und allen Erscheinungen zugrunde liegt. Das gegenseitig sich ergänzende Prinzip von Männlich und Weiblich symbolisiert in seinen Grundzügen das andine Denken, denn *tukuy ima qhariwarmi*: »Alles ist Mann und Frau!« (Platt 1976:21). Die lebende Erde (*pacha*) als Ganzheit der Vorstellung ist Mann-Frau. Alles was ist, auch jedes einzelne für sich betrachtet, setzt sich aus den beiden komplementären Polen weiblicher und männlicher Grundeigenschaften zusammen. Das Eine existiert nicht ohne das Andere, das Helle (*sut'i*) nicht ohne das Dunkle (*laqha*), der Tag nicht ohne die Nacht, die Sonne nicht ohne den Mond, das Trockene nicht ohne das Feuchte, das Oben nicht ohne das Unten, das Bewegende nicht ohne das Bewegte, das Beginnende (*ira*) nicht ohne das Folgende (*arka*). Auch jeder einzelne Körper, jede Sache, die existiert, setzt sich aus komplementären Gegensätzen zusammen. Des Menschen rechte Seite ist die männliche, die linke seine weibliche. Die der Sonne zugekehrte Vorderseite des Körpers ist männlich, die Rückseite im Schatten weiblich, entsprechendes gilt von Haupt und Füßen. Selbst das oberste Schöpfungsprinzip Wiraqocha, bzw. das oft mit ihm identifizierte unsichtbare Prinzip Pachakamaq oder Pachayachachiq, ist Mann und Frau, ein eher androgyn zu verstehendes Urprinzip, aus dem alle polaren Gegensätze emanieren.<sup>1</sup> Alles, was existiert, am Himmel, auf Erden und alles, was hervorgebracht wird, ist mit allem verbunden und setzt sich im Mikrokosmos wie im Makrokosmos – auf sämtlichen Ebenen der Wirklichkeit – aus seinen gegenseitig jeweils sich ergänzenden, männlichen und weiblichen Eigenschaften zusammen (Kusch 1986:30f.; Andritzky 1988:299-304). Nach einem Aymara-Sprichwort ist alles in dieser Welt eine einzige Realität: *Taqui-puniw aka pachanx mayaki*, und alles steht zueinander in einem Geflecht von hierarchisch geordneten Wechselbeziehungen komplementärer Gegensatzpaare (van den Berg 1989a:158).

Eine von Cristóbal de Molina aus Cuzco um 1575 mitgeteilte Gebets hymne (*jailli*) charakterisiert in wenigen Versen wie alles, was ist, in dualer Form erschaffen wird (Lara 1980:37f.):

<i>Tijsi Wiraqucha,</i>	Quelle des Seins, Wiraqocha,
<i>Qaylla Wiraqucha,</i>	immer anwesendes Schöpfungsprinzip,
<i>Tukapu ajnupúyuj,</i>	elegant und herrlich gekleidet,
<i>Wiraqucha,</i>	Schöpfungsprinzip,
<i>Kámaj, chúraj,</i>	das beseelt und Leben gibt,
<i>Qhari kachun,</i>	und das Werden von Mann
<i>Warmi kachun,</i>	und Frau
<i>Ñispa rúraj.</i>	durch ein Wort erschafft.

Vergleichbares bezeugt das um 1613 von Santacruz Pachacuti Yamqui überlieferte tiefsinnige Gedicht, das nach solchen bipolaren, all-durchdringenden und voneinander abhängigen Ur- oder Energiekräften fragt: »Wo bist Du?« – *maypin kanki?* – »oh Lebenskraft, Wurzel aller Dinge?« (Harrison 1989:92-5).

<i>Ah, Wiraqocha tiksí qhapaq</i>	Oh, Lebenskraft, Wurzel aller Dinge,
	oberste Macht,
<i>kay qari kachun</i>	du sagst, laß Mann werden,
<i>kay warmi kachun</i>	du sagst, laß Frau werden
...	...
<i>Maypin kanki?</i>	Wo bist du?
<i>manachu rikuykiman</i>	Kann ich dich nicht sehen?
<i>hananpichum</i>	Oben?
<i>urinpichum</i>	Unten?
...	...
<i>intiqa killaqa</i>	Sonne, Mond,
<i>punchawqa tutaqa</i>	Tag, Nacht,
<i>poqoyqa chirawqa</i>	Regenzeit, Trockenzeit
<i>manan yanqachu</i>	nicht ohne Sinn,
<i>kamachisqam purin</i>	auf (höchste) Anordnung hin,
	folgen sie ihrem Weg.

Alles Geschaffene folgt dem Urprinzip der polaren Gegensätze. Oben ist männlich, unten ist weiblich. Komplementär ist das Gestirnenpaar Vater Sonne (*inti*) und Mutter Mond (*killá*). Es gibt männliche und weibliche Sterne: den männlichen Morgenstern *achachi ururi* und den weiblichen Abendstern *apachi ururi* (Harrison

1989:66). In der vertikalen Ordnung ist der Himmel männlich, die Erde weiblich. In der horizontalen Ordnung gliedert sich die Erde jedoch in die männlichen Bergketten (Wamanis, Apus oder Cerros) und die weiblichen Pampas (Earls und Silverblatt 1978:319). Das Wasser der Meere und Seen ist weiblich, nicht jedoch der Regen von oben, der die Erde befruchtet. Es gibt männliche und weibliche Steine, Pflanzen und Tiere (van den Berg 1989a:161). Alles sind Aspekte zweier sich gegenseitig ergänzender Energiekonzepte: von oben nach unten, von unten nach oben, von links nach rechts, von rechts nach links (Arnold 1986:4), von Hell und Dunkel, Tag und Nacht, Luft und Erde, Feuer und Wasser, heiß und kalt. In allen Formen des fließenden Daseins wirkt das Gesetz der komplementären Gegensätze, die sich im Paar vereinen. Es wirkt auf Erden, über und unter der Erde, im Jahreszyklus, in der der Sonne zugewandten Trockenzeit und der dem Mond zugewandten Regenzeit. Die oben, über der Erde liegende Dimension des lichten Himmels (*hanan pacha* oder *pata parti*) wird repräsentiert durch das Paar Tata Inti und Mama Killa. Es findet seine analoge Entsprechung in »dieser Welt« (*kay pacha*) – zwischen Himmel und Erde – im Menschenpaar von Mann und Frau (*qhari, warmi*). Und im dunkleren Unten (*ukhu pacha*) wirken die chthonischen Kräfte von Pachamama und Pachataata, bzw. im Inneren der Erde, in den Bergminen, jene von Tío und Tía (Arnold 1986:2, 7).

Pachataata und Pachamama beziehen sich auf das Erdreich im allgemeinen, auf das Erldinnere und auf die Berggipfel. Tata Inti wird von den Indios bzw. Bauern (*campesinos*) im christlichen Kontext öfter als Tata Santísimo, und der Mond, bzw. die Mutter Gottes, als Mama Santísima angesprochen. Innerhalb dieser dualistischen und jeweils in Gegensatzpaaren aufgebauten kosmologisch orientierten Vorstellung lebt der Mensch hier an der Schnittstelle des Raumes, zwischen Himmel und Erde, und jetzt an der Schnittstelle der Zeit, zwischen Vergangenheit und Zukunft (Abb. 1). Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind zueinander und aufeinander bezogen und formen ein Ganzes, den allumfassenden Kosmos »*pacha*«. <sup>2</sup>

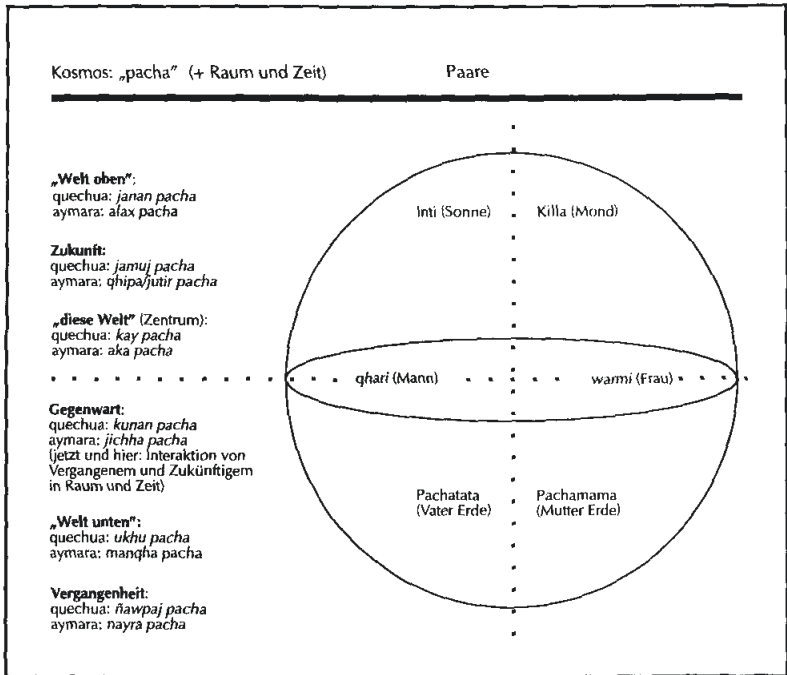


Abb. 1 Pacha-Konzept als Raum-Zeit-Vorstellung und die der pacha zugeordneten zentralen Paare.<sup>3</sup>

*Pacha* bedeutet im engeren Sinne Erde, darüber hinaus Raum, Zeit, Geschichte, Welt, – im weitesten Sinne jedoch auch Kosmos.

*Pacha* bringt in seinen räumlichen und zeitlichen Aspekten auf allen Ebenen des Weltgefüges den inneren Zusammenhang des Ganzen zum Ausdruck. Dies leitet sich unter anderem auch aus den Begriffen ab (Firestone 1988:36f.). In den Wort-Zusammensetzungen von *pacha* + Raumkonzept (oben, hier und unten) sowie *pacha* + Zeitkonzept (vergangen, jetzt und kommen) zentriert sich alles im Hier und Jetzt. Das Vergangene und Noch-nicht-Geschehene ist nichts weiter als wiederum ein Raumaspekt von Oben und Unten, bzw. von vorne und hinten, sowie umgekehrt der Raum als Aspekt der Zeit erscheint. Die *kay pacha* symbolisiert den Übergang von unterer und oberer Welt, d. h. zwischen weiblicher und männlicher Sphäre ist sie die hiesige Welt. In ihr vollzieht sich die Vereinigung der polaren Grundkräfte; diese sind Lebensgrundlage einer jeden fortlaufenden

Reproduktion (Vokral 1991:317). In einer mandala-ähnlichen Darstellung zu einem Jahreskalender (*marawata*) wird das *pacha*-Raum-Zeit-Konzept aus heutiger Sicht in Bolivien zeitgenössisch (re-)interpretiert (Abb. 2).

Jede der vier auf die ebene Erde bezogenen Himmelsrichtungen repräsentiert unter anderem auch einen der vier Teile des Inkareiches (*tawantinsuyu*). Die Vierteilung (*cuatropartición*) gliedert sich jedoch in der nächst höheren Hierarchie in je eine komplementäre, zusammengesetzte Hälfte von linker und rechter Seite des Emblems, bzw. von oberer und unterer Hälfte, symbolisiert durch die vertikal oder horizontal gedachte Linie zwischen den doppelköpfigen Kondorköpfen. Doppelaspekte (*dualidad*) lassen sich aus der Ansicht herauslesen: das Oben und das Unten (*hanan, ukhu*) ist getrennt durch eine horizontale Grenzlinie. Diese Berührungspunkte der beiden Oppositionen, das *chawpirana*, scheidet die Hälften und läßt sie zugleich aufeinandertreffen. Jede der Hälften, die obere und die untere, bzw. die linke und die rechte Seite, verbinden sich zu einem Ganzen aus zweimal zwei Hälften, bzw. zweimal zwei Paaren. Es sind

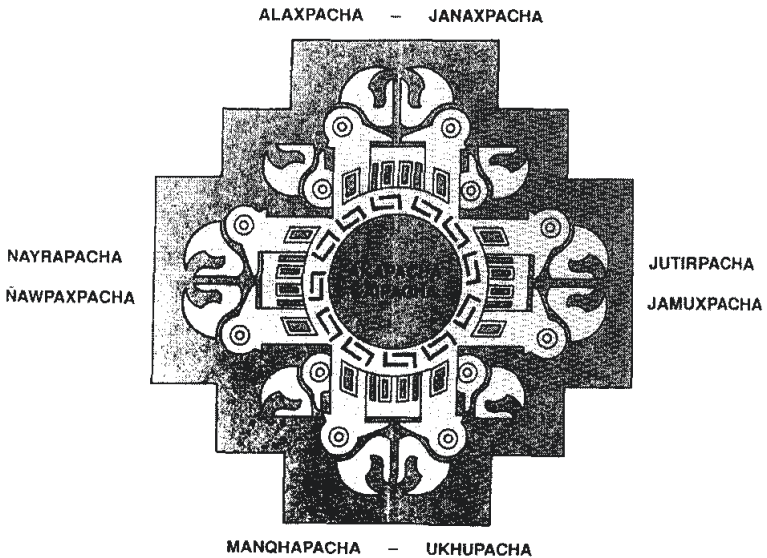


Abb. 2 Pacha-Konzept als zeitgenössische Rekonstruktion von Tiwanaku Wiñayqala (Thola 1992). – mara (Aymara) / wata (Quechua): Jahr(eskalender).

jeweils die männlichen und weiblichen Eigenschaften, die ein Paar bilden. Wie Mann und Frau (*qhariwarmi*) gehören sie gleichberechtigt als Partner in einer übergeordneten Einheit zusammen. Sie sind *yanantin*, »zu wechselseitiger Hilfe verbunden«, den symmetrischen Hälften eines jeden Körpers vergleichbar (Platt 1976:11, 27). Die symbolische Darstellung der ganzen Einheit erschließt sich dem Betrachter des Emblems dreidimensional sowohl als Aufsicht von oben, wie auch als Ansicht von vorne. In der Perspektive von »Himmel oben« und »Erde unten« ist das Licht des Himmels dem männlichen, das Dunkle der Erde dem weiblichen Element zuteilbar. Beide Raumhälften unterteilen sich allerdings in ihre eigenen polaren Eigenschaften wiederum dergestalt, daß die horizontale Beziehung der Paare (Inti-Killa, Pachatata-Pachamama) eine symmetrische, die vertikale Beziehung jedoch eine asymmetrische Beziehung ergeben:

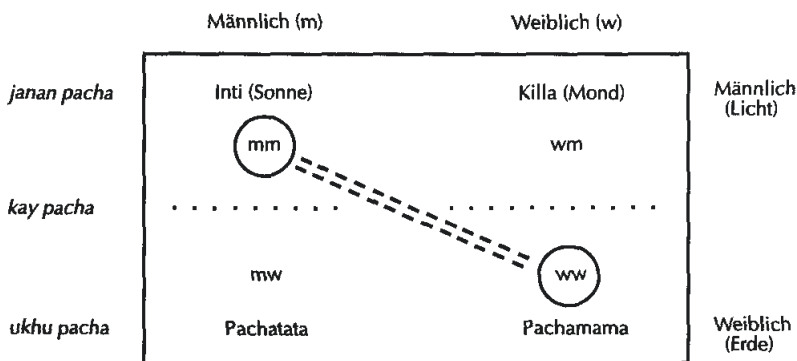


Abb. 3 Kosmologische Vierteilung als Ergebnis von Paarbildungen – cuatropartismo cosmológico<sup>4</sup>.

Bezogen auf die »Erde unten« bezeichnet *mama* in Pachamama den weiblichen Aspekt des Seins, das Hervorbringen, Wachsen und Vergehen, Tatapacha (auch Tayta Orqo, Apu oder Wamani) ihren männlichen Aspekt, das Befruchten, Organisieren und Töten. Es ist das zeitlos wirkende Prinzip der Erde, das sich in allem Dasein und Werden zu polaren Gegensätzen formt und sich überall im Individuellen und Kollektiven auf analoge Weise manifestiert. Durch die Jahrhunderte hindurch waltet dieses Prinzip, wenn auch um christli-

che Bilder in neuer Zeit erweitert. In dem Mutteraspekt manifestiert sich das Zeitlose als konkretisierte Manifestation des geschichtlich Bedingten. Das Prinzip Pachamama wird in der geschichtlichen Überlagerung als Mutter Gottes (Mamita) bzw. als Jungfrau Maria (*wirjin, ñusta*) wiedergeboren. Es wird immer wieder von neuem und während den lokalen und individuellen Festen als Ausdruck eines überzeitlichen Lebens- und Fruchtbarkeitsprinzips gefeiert. Die zahlreichen integrierten Marienkonzepte, wie die der Virgen de Candelaria, der Virgen de Copacabana, der Virgen del Carmen oder der Mamita Asunta (Mariä Himmelfahrt), sind in ihren historisch-konkretisierten Aspekten jenseits von Raum und Zeit auf den allgemeinen Urgrund der Pachamama-Vorstellung zu interpretieren. Das allgemeine Prinzip Pachamama ist gleichsam in der individualisierten christlichen Maria wiedergeboren. Es erschließt sich als konkrete Manifestation in lokaler Form zu einer bestimmten Fiesta-Zeit. Die zahlreichen »Marien« charakterisieren durch ihre individuellen Eigenschaften die herausgehobenen lokalen Zeit- und Raumaspekte eines ihnen zugrunde liegenden, allgemeinen weiblichen Wirkungsprinzips. Neben diesem Wirkungsprinzip existiert aber auch das männliche Ursacheprinzip. In ihrer Komplementarität ergänzen sich die beiden polaren Grundkräfte, garantieren in ihrem Zusammentreffen auf schöpferische Weise den Fortbestand dessen, was ist. Dies gilt insbesondere für »diese Welt« des Menschen, die aus dem Zusammentreffen der »Welt oben« und der »Welt unten« hervorgegangen ist und immerwährend in deren Einflußbereich bleibt.

»*Pachamama también tiene su esposo*«: Das Prinzip Erdmutter hat auch einen Mann (Firestone 1988:26). Die männliche Entsprechung findet die Erdgottheit im komplementären Prinzip des Pachatata (*tata* = Vater). Pachatata ist der schöpferische Aspekt zur polaren Entsprechung des empfangenden Aspektes der Pachamama. Gleichwertige Namen zu Pachatata sind etwa Tatapacha oder Taytacha. Überlagert durch die christliche Symbolik ist Tata Krus (= Vater Kreuz) eine Manifestation des männlichen Prinzips in der konkretisierten Gestalt Christi. Die großen Feste in der Trockenzeit wie Santa Vera Cruz (am 3. Mai) und Corpus Christi (Ende Mai oder Anfang Juni), wie auch die anderen zahlreichen Feste zu Ehren der (männlichen) Heiligen, etwa von Tata San Juan, Tata Santiago oder Tata Agustín, stehen im besonderen Kontext lokaler Aspekte des Pacha-



tata-Kultes. *Tata, tayta, taytacha, tatata* (= im Quechua synonym auch mit Phallus), *tatitu, tatalitu* verweisen inhaltlich auf die Formenvielfalt des männlichen Gestalt- und Ursache-Prinzips. Andere Verbindungen mit dem Namen Christi oder von Heiligen bezeugen in ähnlicher Weise das übergreifend männliche Prinzip, das in seinen lokalen Ausdrucksformen je spezifische Bezeichnungen erhält (Rocha 1990:78f.). Maria und Christus sind gleichsam zum göttlichen Paar erhoben.

Das Mond- und Sonnentor sind schon in vor-inkaischen Tempelanlagen von Tiwanaku als Gegensatzpaar bekannt. Félipe Guaman Poma de Ayala überlieferte um 1530 einen gesungenen Hymnus (*jailli*), mit dem der Indio der Inkazeit die Mama Killa, die Gattin der göttlichen Sonne, um Regen anflehte (Lara 1980:41; Sichra 1990:6):

<i>Killa Quya Mama,</i>	Königin und Mutter Luna,
<i>Yakuq sallayki,</i>	Gib uns Dein Wasser als Wolkenbruch
<i>Unuq sallayki,</i>	Deine Regenflut in Mengen.
<i>Aya uya waqaylli,</i>	Weine, ach!
<i>Aya uya puypulli.</i>	Laß fließen, ach!

Bei der Feldbestellung, beim Umbrechen der Scholle wurden solche und ähnliche *jailli*-Verse gesungen, die zudem im Wechselgesang von Männern und Frauen (*takipayanaku*) darüber berichten, wie die Sonne Gold und der Mond Silber regnen (*Inti qori paran, / Killa qolqe paran*; Lara 1980:44).

Tata Inti der Inkazeit wurde von den »christianisierten« Bauern zu Tata Santísimo (heiliger Vater/Geist), und die Mama Killa zu Mama Santísima (heilige Mutter) uminterpretiert (Platt 1976:22). Beide Prinzipien stehen aber für denselben symbolischen Dualismus, der sich als geschichtlich gewachsene Struktur sowohl durch alle Formen des Daseins als auch des Raumes und der Zeit hindurchzieht. In der Pflanzenwelt ist die Kartoffel als Knollenfrucht der dunklen Erde Ausdruck des dominant-weiblichen, der der Sonne zuwachsende Mais Ausdruck des dominant-männlichen Formprinzips, wobei sich aber jede Gattung bzw. jede Form wiederum in ihre polaren Unterarten bzw. polaren Paarbildungen gliedert (Andritzky 1988:265). Als Beispiel unterteilen sich die Kartoffeln nach ihren Ritualnamen in männliche und weibliche Form- bzw. Kreativitätsprinzipien (*jach'a mallku* und *imill t'alla*; van den Berg 1989a:129).

Der symbolische Dualismus bezieht sich auf alle Wesenheiten, auf die der Erde als auch auf die des Himmels, sowohl auf den Menschen wie auch auf seine Gesellschaft, auf das Tier- und Pflanzenreich, auf das Reich der Ahnen und Verstorbenen (z. B. heißt die Ahnfrau *awicha* und ihr männlicher Begleiter *achachi*). Innerhalb der sozialen Ordnung pflanzt sich dieses strukturelle Denken fort: es ist der Mann, der das Feld bestellt und mit dem Grabstock oder dem Pflug die Erde aufbricht, damit die Frau den Samen in die Erde bringt. Es sind die Männer, die arbeitsteilig Musikinstrumente spielen, und Frauen die dazu singen.

Die Berge beinhalten das lebenspendende Prinzip und umschließen als *tata*, *apu*, *machula*, *achachila*, *wamani* oder *mallku* (d. h. Kondor bzw. Herr der Berge) die Kraftzentren geweihter Gipfel im Unterschied zu den dazugehörigen weiblichen Wirkungskräften der Ebenen und Täler (*awicha*, *awila*, *mamita*, *t'alla*). Den lokalen Kraftzentren sind jeweils die spezifischen Namen und Gottheiten, bzw. Heiligen zugeordnet. Sie werden bei bestimmten Anlässen angerufen, ihnen werden Musik und Tanz als Opfer dargebracht, zum Dank für eine gute Ernte oder mit der Bitte um ein fruchtbares Jahr.

Pachamama und Pachatata verkörpern in einer Vielzahl von symbolischen Formen und Variationen die Grundstruktur des andinen Denkens. Sie verkörpern sich in weiteren Teilaspekten an kleineren Orten (*lugarniyoj*). Bei den Chipayas spielen die Schutzgeister Mallkus und Samiris eine wichtige Rolle für die Fruchtbarkeit von Land und Vieh. Sajama, der göttlich-männliche Berg wird mit Opfergaben verehrt, damit er das lebensnotwendige Wasser spende und das weibliche Prinzip der Felder, die Mutter Erde befruchte. Die geheiligten Orte (*wakas*) gliedern sich in die männlichen Berggipfel (*jurq'u*) und haben ihre Entsprechungen in den weiblichen Wasserhöhlen (*warmi jurq'u*), aus denen Quellwasser hervorspringt (Platt 1976:22). Nach einer alten mythologischen Erzählung sollen die Sonnenmenschen aus der Liebe zwischen dem Berg Illampu und dem Titicacasee hervorgegangen sein.

Innerhalb dieser komplexer-dualistisch aufgebauten Kosmologie lebt der Mensch in »dieser Welt« (*kay pacha*), intermediär zwischen oben und unten (*aransaya/urinsaya*). Die vertikale Verbindung zwischen dem Menschen, den Lebewesen der Gegenwart, und

den ewigen Prinzipien der Gottheiten von oben und der Gottheiten von unten, schafft auf individuelle Weise der Wissende oder Weise mit Gebeten und Gesängen. Es ist der *yachaj* bei den Quechuas und der *yatiri* bei den Aymaras. Sie sind, neben anderen Priestern und Heilern, Persönlichkeiten, die in sympathetischer Beziehung zum Blitz stehen oder schon einmal von ihm getroffen wurden. Mit Hilfe der Wetter- oder Gewittergottheit (Illapa, oder Tunupa) vermitteln sie zwischen oben und unten und gewähren den Menschen hilfreichen Schutz. Sie stiften die Verbindung zwischen den unterschiedlichen Ebenen. Die alte Gewittergottheit erhielt den neuen christlichen Namen Jakobus, bekannt als Santiago. Santiago symbolisiert die drei Kräfte des Blitzes, den Lichtblitz, die elektrische Energie und den Donnerschlag. In der Bilddarstellung nach christlicher Lesart hält Santiago eine Lanze, die von den Indios als Blitz der Gewittergottheit gedeutet wird. Der Blitz ist jene Entladung der polaren Energien, die im Zusammentreffen von oben und unten Neues schafft und neue Formen kreiert.

Auch Musikrituale und Feste vermitteln als gemeinschaftliche Anlässe zwischen den Gegensätzen von Profanem und Sakralem, von Wachsen und Sterben, Leben und Tod, Überfluß und Mangel. Im Ausdruck der Gemeinschaft schlagen Huldigung und Opfergaben die Brücke zur Vergegenwärtigung des Vergangenen. In der ritualisierten Form des Austragens von Gegensätzen, im Aufeinandertreffen von Menschen an einem bestimmten geweihten Ort und zu einer bestimmten Festzeit, bei Fruchtbarkeitsriten und Prozessionen, wird die Vereinigung (*tinku*) der gegensätzlichen Pole gefeiert.

## Jahreszyklus und Musik

Im traditionsbezogenen andinen Denken und Handeln sind Musik, Tanz und Gesang aufs innigste mit den jahreszeitlichen Ritualen verknüpft. Musizieren und Singen sind bestimmt durch den großen Kreislauf im Agrarzyklus der Trockenzeit, in der die Erde gereinigt und umgepflügt wird, und im Zyklus der Regenzeit, in der die Saat ausgesät und die Ernte eingebracht wird. Im allgemeinen bestimmen die Trocken- und die Regenzeiten darüber, welche Musikinstru-

mente gespielt werden, welche Melodien erklingen und welche Tänze zur Ausführung gelangen.

Die Sommersonnenwende (Sonnenhöchststand) fällt in den Zentralanden am 21. Dezember mit dem Höhepunkt der Regenzeit und zugleich mit den Weihnachtsfeierlichkeiten zusammen. Die Regenzeit heißt in quechua *paray mita*, in aymara *jallu pacha*; sie liegt je nach Breitengrad etwas unterschiedlich – in der Zeit von Ende September/Mitte Oktober bis Ende März/Anfang April. Die Trockenzeit, in quechua *ruphay mita*, in aymara *thaya* oder *awti pacha*, erreicht ihren Höhepunkt am 21. Juni mit der andinen Wintersonnenwende, unmittelbar im Zusammenhang mit dem großen Fest von San Juan, der kältesten Nacht (am 24. Juni). Das Sonnenfest der Wintersonnenwende war das einstige Fest des Inka-Königs (Inti Raymi), das inmitten der Trockenzeit gefeiert wurde. Ihm folgte entsprechend bei Beginn der Regenzeit, am 22. September zur Tag- und Nachtgleiche, das Mondfest der Königin (Qoya Raymi). Die Sonnenwenden am 21. Juni und 21. Dezember sowie die Äquinoktien am 22. September und 21. März, bilden heute noch die wichtigsten Eckpunkte der solaren und lunaren Feierlichkeiten, bzw. der ihnen später überlagerten Christus- und Marienfeste (Abb. 4).

Die heutigen Fiestas müssen in Verbindung mit den historischen Überlagerungen und traditionsbezogenen Reinterpretationen betrachtet werden. Der alte (astronomische) Kalender der Inkas, der christlich-gregorianische Kalender der Liturgie und der traditionelle Agrarkalender haben sich teilweise übereinandergeschichtet und in einzelnen Funktionen und Formen vermengt. Alte indianische Feste wurden den katholisch-liturgischen Feiertagen einverleibt. Dennoch sind viele Grundlagen weiterhin klar erkennbar. Jedes Fest ist weiterhin immer auch komplementär ausgerichtet, indem – neben dem dominanten weiblichen oder männlichen Aspekt – auch sein entsprechender Nebenaspekt von Bedeutung bleibt.

Die aus hartem Bambusholz hergestellten Panflöten (*sikus*) und Kerbflöten (*kenas*) sind mit den Festen der Trockenzeit assoziiert. Sie werden vorwiegend während des »männlichen« trockenen Jahreszyklus gespielt. Dagegen erklingen die aus massivem Holz hergestellten Kernspaltflöten (*pinkillo*-Typen) überwiegend in der Regenzeit. Die Unterscheidung zwischen »weiblichem« und »männlichem« Jahreszyklus, d. h. zwischen Regen- und Trockenzeit und den ihnen zuord-

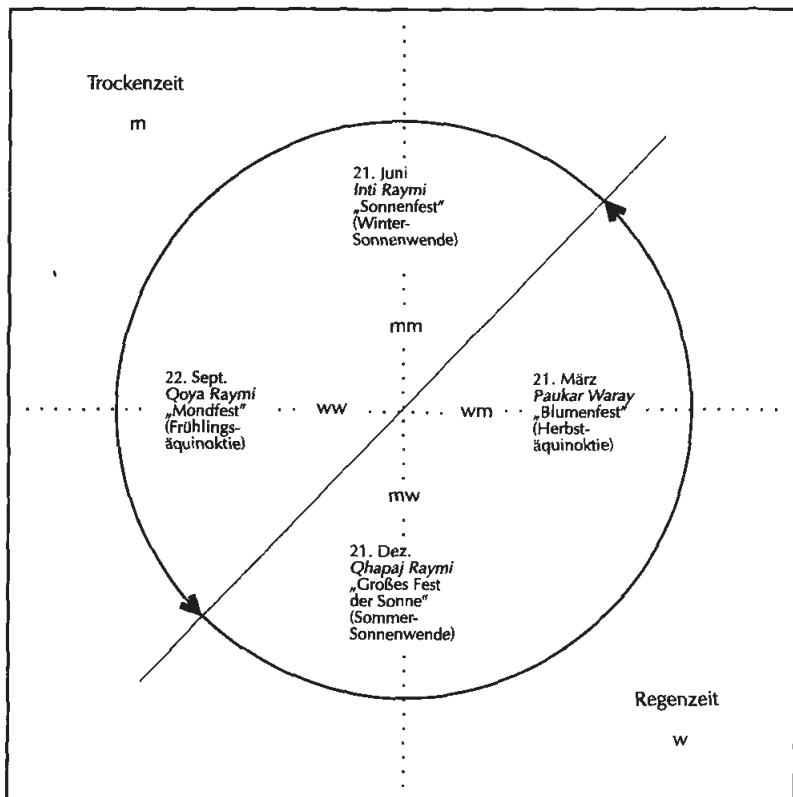


Abb. 4 Sonnenwende, Äquinoktien, Regenzeit und Hauptfeste des alten Inkakalenders. (Das neue Jahr beginnt im Agrarkalender am 21. Juni, das neue Jahr des Ritualkalenders zur Sommer-Sonnenwende, am 21. Dezember.)

nungsbaren Musikinstrumenten, muß im Kontext der gesamten Kosmologie verstanden werden, die als Ganzes von dem grundlegenden Denken in komplementären Oppositionen ausgeht.

Während der Trockenzeit erklingen an den zahlreichen männlich-dominanten Festen, wie der Fiesta de Santiago oder der Fiesta de San Agustín, je nach Anlaß und Monat, unterschiedliche Ensembles von Kerbflöten (*kenas*, *choquelas*, *kena-kenas*, *lichwayus*, *pusi-p'iyas*) oder Panflöten (*sikus*, *sikuris*, *antaras*, *julajulas*, *lakitas*).

Demgegenüber werden die hölzernen (weiblichen) Kernspaltflöten der Regenzeit zugeordnet. Sie symbolisieren das weibliche

Prinzip der Fruchtbarkeit. Die Holzflöten werden vor dem Spiel oft mit Wasser gefüllt, damit sie aufquellen und gut dichten, bevor sie erklingen. Infolge der christlichen Überlagerung sind die Kernspaltflöten eng verbunden mit zahlreichen Marienfesten, so mit der Fiesta de la Concepción (8. Dezember) und der Fiesta de la Candelaria (2. Februar). Die Instrumente verkünden Freude zur Weihnachts- und Neujahrszeit, zur Sommer-Sonnenwende im Höhepunkt der Regenzeit. Im bolivianischen Departement von Oruro erklingen zum Beispiel während der Regenzeit *charkas*-Flöten, mit denen der Pachamama ein Dank für die ersten guten Ernteerträge abgestattet wird. *Charkas* sind Kernspaltflöten, ähnlich im Prinzip wie große Blockflöten in verschiedenen Größen, die von Männern zum Tanz und zum Gesang unverheirateter Mädchen gespielt werden: Mit hoher Falsettstimme singen die Mädchen: *Takisun Pachamamaman mañarisun* – Laßt uns singen und die Pachamama anflehen!

## Musik und Opferritual

Das quechuasprachliche Wort *taki* bezeichnete in vorspanischer Zeit wie heute noch nicht nur Gesang, sondern schließt gleicherweise das Tanzen und Musizieren im funktionalen Zusammenhang der Rituale ein. Die Quechua-Begriffe *takiy* (singen), *tukay* (spielen) und *tusuy* (tanzen) gewichten jeweils nur einen Gesichtspunkt eines Ganzen. Zusammen ergänzen sie sich gegenseitig zu einer inneren Einheit von strukturiertem Klang, textlicher Symbolik und körperlicher Bewegung.

Zahlreiche Feste werden vor allem zu Ehren von Aspekten der Erdgottheiten und ihrer Fruchtbarkeit gefeiert. Musikrituale begleiten alle Produktionsabläufe der Land- und Viehwirtschaft und sind bei Familien- und Gemeindefesten sowie bei Heilungszeremonien unerlässlich. Im Zusammenhang von Feiern und Zeremonien werden immer Maisbier (*aqha*, span. *chicha*), alkoholische Getränke, Koka-Blätter und Weihrauch (*q'oa*) als Opfer dargebracht. Tanz, Musik und Lieder sind ihrerseits Bestandteil einer ritualisierten Form von Opfergabe im Zusammenhang der *ch'alla* (Getränkeopfer) bzw. der *wilancha* (Tieropfer). Jedem größeren Fest geht die Opferung eines oder mehrerer Schafe oder Lamas voraus. Den Tieren werden die

Halsschlagadern durchschnitten. Das in einem Gefäß aufgefangene Blut wird unter Anrufung der Pachamamas und Apus – bzw. der verschiedenen Mallkus oder Heiligen – in die vier Himmelsrichtungen und in Richtung Himmel und Erde versprengt. Damit das Fest gut abläuft, die bösen Kräfte ferngehalten und die guten herbeigerufen werden, besprengt der Ritualpriester (*mallku*, *yachaj*, *yatiri* oder *sukachiri*) unter anderem auch die Musikinstrumente. Sie werden vor dem Spielen mit Blut und alkoholischen Getränken fürs Fest geweiht. Bei der Markierung von Lamas und Schafen (*markara*) wird oft auch dem Santísimo und der Virgen ein Tribut in Form der *t'inka* (Besprengung) gezollt, nicht ohne zuvor die Pachamama und den Apu anzurufen. Dazu erklingen zwei Musikinstrumente, im besonderen Kontext z. B. die (männliche) *pinkillo*-Flöte, gespielt von einem Mann, und die (weibliche) *tinya*-Trommel, geschlagen von einer Frau (Ráez Retamozo 1989:7-10). Zu jedem Fest gehören darüber hinaus unverwechselbare Melodien (*wirus* oder *tonadas*) und *huayños* (*wayñus*), die nur zu diesen besonderen Anlässen erklingen.

Durch die traditionelle Überlieferung sind nicht nur die Art der Musikensembles, sondern auch die Art der Festbekleidung, die Tanzrequisiten und der choreographische Ablauf festgelegt. Musik, Ritual und Tanz sind sowohl Ausdruck der Lebensfreude als auch musikalisches Opfer zu Ehren der beiden göttlichen Prinzipien von Mutter Erde (Pachamama) und Vater Erde (Pachatata), bzw. einer lokalen Jungfrau Maria oder eines lokalen Heiligen. Musik erklingt im Zyklus des solaren und lunaren Kalenders, an den christlich ausgerichteten Hauptfesten und an Festen zu Ehren von (weiblichen und männlichen) Heiligen (*santos*). Das Geschehen der Rituale ist jeweils zu bestimmten Zeiten auf bestimmte Orte ausgerichtet, von denen man glaubt, daß ihnen eine besondere Kraft und Energie innewohnt. Die Rituale sollen aber auch den Geist und die Kraft der Erde beschwören und ihre Schutzkräfte günstig stimmen und erfreuen. Man sagt, »den Achachilas und Pachamama gefällt es, unsere Musik zu hören« (*Achachilas y la Pachamama les agrada escuchar nuestra música*) (van den Berg 1989a:177). Ihnen wird aus Dankbarkeit geopfert. Man bittet um günstiges Wetter, gutes Wachstum und Gedeihen von Pflanzen und Tieren. Man bittet um das Fernhalten von Unglück und schlechtem Wetter, um Hilfe und Schutz, für eine

gute Aussaat und um eine erfolgreiche Ernte. Ein Gebet beim Getränkeopfer (*ch'alla*) lautet zum Beispiel, wie folgt:

*Pachamama, Santa Tierra, Virgen, recíbelo y bébelo,  
y envíanos el sustento para nosotros, tus hijos,  
no suframos el hambre.*

*Achachila de Qhapía, de Illampu, de Anuanuni  
recíbanlo y beban,  
protéjanos de las sequías, heladas y granizos.*

(Llanque Chana 1990:147)

Pachamama, Geheiligte Erde, Jungfrau, empfangen und trinke ihn  
(den Trank)

und gib uns den Lebensunterhalt, damit wir, deine Kinder,  
nicht Hunger leiden.

Achachila von Qhapía, von Illampu und Anuanuni  
empfangen und trinkt ihn (den Trank),  
schützt uns vor Dürre, Frost und Hagel.

Die Rituale schaffen die Verbindung zwischen Vergangenheit und Zukunft und garantieren den Fortbestand des Lebens und des Lebensunterhalts in der Wechselbeziehung von Mensch und Kräften der Natur: Man opfert den in Paaren auftretenden göttlichen Wirkkräften, die als lokale Manifestationen (*espíritos*) in Erscheinung treten, man opfert ihnen, damit diese einem wohlgesinnt zurückgeben. Es ist eine Art reziproke Übereinkunft: du gibst, damit dir gegeben wird («Es una especie de *ayni*: te da, le das»; van den Berg 1989a:173).

## Das *ira-arka*-Prinzip der Panflöten-Paare

Das reziproke Verhältnis, bei dem jeder auf den anderen angewiesen ist, findet seinen schönsten Ausdruck in der Musik des andinen Panflötenspiels. Die traditionellen Panflöten-Ensembles werden vorwiegend in der einen Jahreshälfte, während der Trockenzeit, gespielt und unterliegen der Technik des paarweisen Zusammenspiels. Je ein männliches Instrument (*ira*) und ein weibliches Instrument (*arka*) ergänzen sich zu einem Paar (*par*), das nur im wechselweisen Zusam-



menspiel seiner komplementären Teile die Melodie als Ganzes hervorbringen kann. Innerhalb eines Panflötenorchesters gibt es in der Regel immer mehrere solcher gleicher Paare, die in verschiedenen Größen und somit in unterschiedlichen Stimmlagen erklingen. In den gleichen Registern können Paare auch doppelt oder mehrfach besetzt sein. Das Spiel in komplementären Paaren findet sich nahezu bei allen traditionellen Panflöten-Ensembles, so bei den einfachsten *maizus*-Flöten der Chipayas, bei den diversen Panflöten-Ensembles der Aymaras und Quechuas, den *julajulas*, *julu-julus*, *chirivanus*, *lakitas*, *antaras*, *sikus* oder *sikuris* sowie bei den *phukunas*-Panflöten der Kallawayas.

Mit wenigen Ausnahmen umfaßt jedes Ensemble (*tropa*) bei den Indios identische Typen von Instrumenten. Alle Panflöten treten in einer Art einheitlicher, »chorischer Besetzung« auf. Im Unterschied zu den städtischen Orchestern (*conjuntos*) mischen die Bauern (*campesinos*) traditionellerweise ihre spezifischen Panflöten z. B. nicht mit Kerbflöten (*kenas*) oder Kernspaltflöten (*pinkillos*), oder gar mit Saiteninstrumenten wie *charangos* oder *guitarras*. Etwas verallgemeinert können die Panflöten-Ensembles in *tropas* mit einreihigen Panflötenpaaren (ohne Trommelbegleitung) und in *tropas* mit zweireihigen Panflötenpaaren (mit Trommelbegleitung) eingeteilt werden.

In den meisten Fällen setzt sich ein Panflöten-Paar jeweils aus je einem Instrument zusammen, das eine gerade Zahl von Pfeifen aufweist und einem anderen Teil mit einer ungeraden Zahl von Pfeifen. Um den Sachverhalt hier näher zu illustrieren, sollen zwei Haupttypen von Panflöten-Paaren und Ensembles exemplarisch beschrieben werden. Es handelt sich um *julajula*- und *siku*-Panflöten. Beide bilden eigenständige Ensembles, die bei zahlreichen Fiestas in den Zentralanden eine herausragende Rolle spielen.

Gemäß der einheimischen Terminologie und den Erklärungen der Musiker selber hat jedes Teil eines Panflötenpaares eine männliche oder weibliche Konnotation. *Ira* ist das dominante männliche Instrument, das gewöhnlich die Melodie beginnt und das Spiel führt, während *arka* (oder *sanja*) folgt und den anderen Teil ergänzt. *Ira* und *arka* werden alternierend je von einem Spieler geblasen (Abb. 5): Während der erste Spieler einen Ton oder eine Gruppe von zwei bis vier Tönen spielt, pausiert der zweite und setzt dann (wenn im

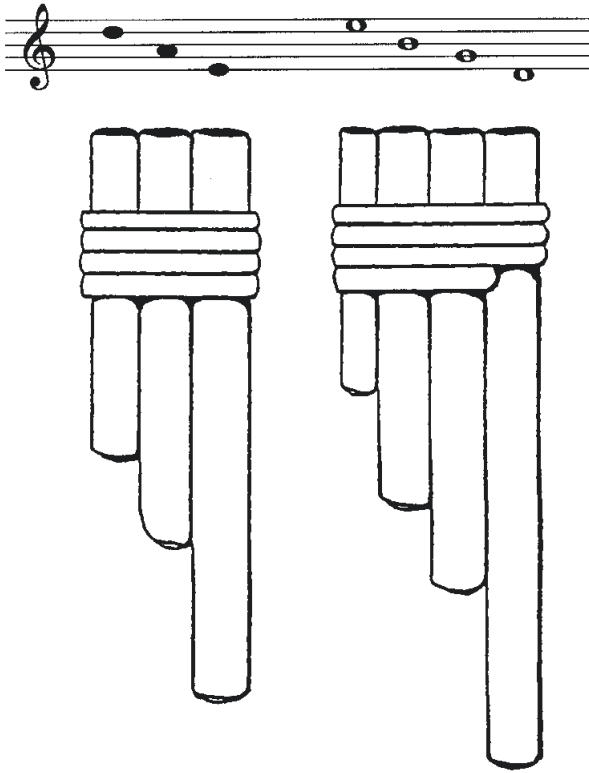


Abb. 5 Paar der julajula-Panflöten (weibliches arka-Instrument mit  $\underline{3}$  gedackten Pfeifen; männliches ira-Instrument mit  $\underline{4}$  gedackten Pfeifen) im mittleren liku-Register.

Wechsel zu ihm der erste zu pausieren beginnt) die Melodie fort, und so weiter. Auf diese Weise ergänzen sich die nacheinander wechselweise geblasenen Töne der beiden Instrumente und kreieren im hoquetierenden Spiel eine gemeinsame Melodie.

Beide Begriffe, *ira* (span. *macho*: Männchen) und *arka* (span. *hembra*: Weibchen) sind sowohl bei den Aymaras und den Quechuas gebräuchlich.<sup>5</sup> Das wechselweise, hoquetierende Zusammenspiel der paarweise aufeinander abgestimmten Panflöten wird als Wettstreit (spanisch: *contrapunto*) aufgefaßt. Einige quechuasprachige Indios nannten es *purajsikinakuy*, wörtlich »wir holen uns beide gegenseitig ein«. Bei den Aymaras ist die Technik bekannt als *jaktasina irampi arkampi* (Valencia Chacon 1989:36), was bedeutet

»mit *ira* und *arka* übereinstimmen«. Der Charakter der Begegnung oder des Zusammentreffens eines Paares kommt auch in der Bezeichnung der Spieltechnik als *tinku* zum Ausdruck<sup>6</sup>.

Den sieben Tönen der beiden aufeinander abgestimmten *julajula*-Panflöten (e'-d'-h-a-g-e-d) liegt eine absteigende, halbtönlose pentatonische Skala (e'-d'-h-a-g) zugrunde (Abb. 5). Die nur in mündlicher Tradition überlieferte Melodie ist ein »kämpferischer Tanz«, der *chúkaru-baile*, der im folgenden in Notenumschrift wiedergegeben wird (Abb. 6). Die vom *ira*-Instrument gespielten Töne sind mit dem Notenhals nach unten symbolisiert, die Töne des *arka*-Instruments mit dem Notenhals nach oben. Die erste Phrase A und die zweite Phrase B der Melodie werden jeweils als einzelne wiederholt und münden in den kleineren Teil C ein, der sich inhaltlich aus einzelnen Noten der (männlichen) Phrase A und der (weiblichen) Phrase B zusammensetzt. Im Zusammentreffen (*tinku*) von *ira* und *arka* formt sich zuerst die »führende« Melodiephrase A, der (nach ihrer Wiederholung) die zweite Melodiephrase B »folgt«. Nachdem auch diese repetiert wurde, entspringt aus den zwei mal zwei Phrasen der abschließende Teil C. C setzt sich aus Einzeltönen der Phrasen A und B zusammen. Der melodische Formverlauf (AA-BB-C) wird während des Spiels unzählige Male und in ritualisierter Form zum Tanz des ganzen Ensembles »da capo« mehrmals wiederholt.

Ein *julajulas*-Ensemble setzt sich, wie bereits erwähnt, aus mehreren Paaren in verschiedenen Oktavlagen zusammen (s. Abb. 7). Die einzelne Melodie erklingt demgemäß gleichzeitig in parallelen Klängen, verteilt in vier bis fünf Stimmlagen im Abstand je von einer

Abb. 6 Julajula-Panflöten: Hoquetierendes Zusammenspiel von *ira* (4 Pfeifen) und *arka* (3 Pfeifen). Notenschriftliche Übertragung des »chúkaru-baile« (Stimmlage: mittleres Paar *liku*).

Oktave. Die in gleichen Intervallen aufeinander abgestimmten identischen Panflötenpaare sind dem andinen Prinzip entsprechend in ihrer horizontalen Ebene je als gleichwertige Paare (*ira* und *arka*) konzipiert, in ihrer vertikalen Ordnung sind sie jedoch hierarchisch geordnet, wobei das größte Panflötenpaar (das *ira-arka* Paar *machu*) bis zu 1,2 m lang ist und von den beiden ältesten und angesehensten Musikern geblasen wird. Das nächst kleinere, halb so lange Paar *mali* wird von den Zweitältesten gespielt, und so weiter, und das kleinste Paar (*ch'ili*) von den jüngsten und damit auch unerfahrensten Spielern. Die hierarchische Ordnung der Paare gliedert sich demnach in das »alte«, »ehrwürdige« Paar der *machu*, in das »schmächtigere« Paar der *mali* (oder *mallta*), das »dritte« Paar *liku*, der »nächst mittleren Größe« *tijli* und das »kleine« *ch'ili* (Baumann 1981:158ff.; 1990:276f.):

Dasselbe *ira-arka*-Verhältnis liegt auch bei doppelreihigen Panflöten vor. Die allgemeine Bezeichnung für die meist zweireihigen Panflöteninstrumente ist *siku*, *antara* oder *lakita*. Zu ihnen zählen verschiedene Typen, die innerhalb eines bestimmten Ensembles je eine unterschiedliche Anzahl von doppelreihigen Pfeifen aufweisen. Die Einzelinstrumente haben in der Regel eine gedackte Reihe unterschiedlich langer Pfeifen, der vorne eine zweite Reihe gleich langer Pfeifen aufgebunden ist, die ihrerseits aber offene Pfeifenenden aufweisen. Die gebräuchlichsten *sikus* (oder *lakitas*) setzen sich meist aus einem Paar zusammen, dessen *ira*-Instrument sich aus sieben offenen und sieben geschlossenen Pfeifen zusammensetzt (7+7) und dessen komplementäres *arka*-Teil sechs gedackte und sechs offene Pfeifen (6+6) umfaßt<sup>8</sup>. Die (gedackten) Melodiepfeifen von *ira* und *arka* ergänzen sich in der Abstimmung zu einer »diatonischen Spielskala« mit einem Umfang von dreizehn Tönen (Abb. 8). Sie werden in der Technik des Hoquetierens angeblasen und kommen meist in zwei unterschiedlichen Größen vor, zum Beispiel in einem kleineren Ensemble von zwei größeren *liku*-Paaren zusammen mit einem halb so grossen *ch'ili*-Paar. Die *siku*-Panflöten werden in diesem Falle von einer großen Trommel (*wankara*) und einer kleinen Trommel (*wankarita*) begleitet.

Auch bei den *siku*-Ensembles läßt sich die in allem Denken vorhandene Struktur der komplementären Paarbildung herauslesen (Abb. 9). Jedes der einzelnen doppelreihigen Panflöteninstrumente,

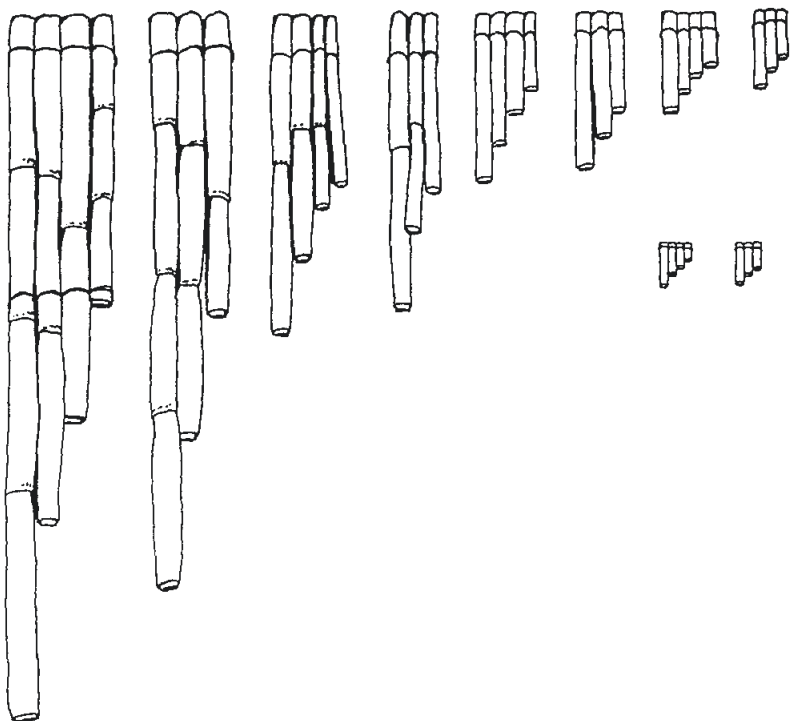

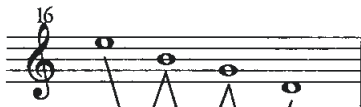


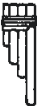




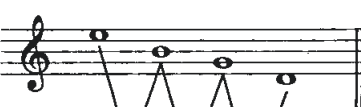


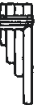









Abb. 7 Ensemble von julajula-Panflöten-Paaren und deren unterschiedliche Stimmungen (im Abstand von je einer Oktave): vom tiefsten bzw. größten zum höchsten bzw. kleinsten Paar: machu (ira-arka), mali (ira-arka), liku (ira-arka), tijli (ira-arka), ch'ili (ira-arka). Als Beispiel ist ein Ensemble mit 16 Musikern vertreten (d. h. 8 Instrumentenpaare), wobei das liku-Paar doppelt und das tijli-Paar dreifach besetzt ist.<sup>7</sup>

sowohl *ira* als auch *arka*, unterteilt sich wiederum in seine zwei polaren Teile, nämlich in die männlich verstandenen gedackten Rohre (*qharis*) der Melodiereihe (*tukanan*) und in die weiblich geltenden offenen Rohre (*chinas*) der als »Hauchklang« mitklingenden zweiten Reihe (*kacharisqa*). Jede offene und gedackte Einzelfeife gleicher Länge bildet ein zusammengebundenes Paar (*qhari-china*). Darüber hinaus steht aber jedes dieser Paare in einem besonderen Verwandtschaftsverhältnis zum *qhari-china*-Paar der anderen Panflöte.

<i>ch'ili</i>	<i>ira</i>		
	<i>arka</i>		
<i>tijli</i>	<i>ira</i>		
	<i>arka</i>		
<i>liku</i>	<i>ira</i>		
	<i>arka</i>		
<i>mali</i>	<i>ira</i>		
	<i>arka</i>		
<i>machu</i>	<i>ira</i>		
	<i>arka</i>		

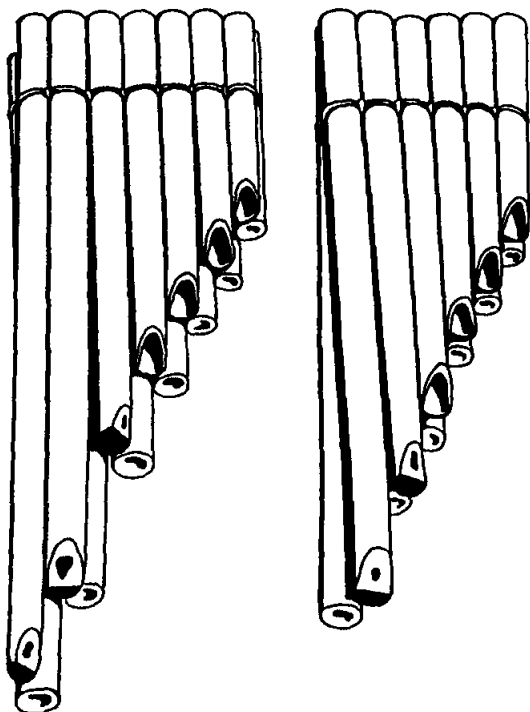


Abb. 8 Beispiel eines doppelreihigen siku-Paares: ira (7+7) und arka (6+6) mit der entsprechenden komplementären Aufteilung der Einzeltöne.

## **Tinku – Fest der Begegnung**

Am 15. August und in der darauffolgenden Woche feiern die bolivianischen Indios in Arampampa, einem kleinen Dorf im Norden des Departements von Potosí, jeweils das Fest der Himmelfahrt Mariae, die Fiesta de Mama Asunta (Virgen de Asunción). Christliche Volksfrömmigkeit ist mit dem traditionellen Glaubenssystem der andinen Welt zu einem farbenprächtigen, religiösen Kult synkreti-

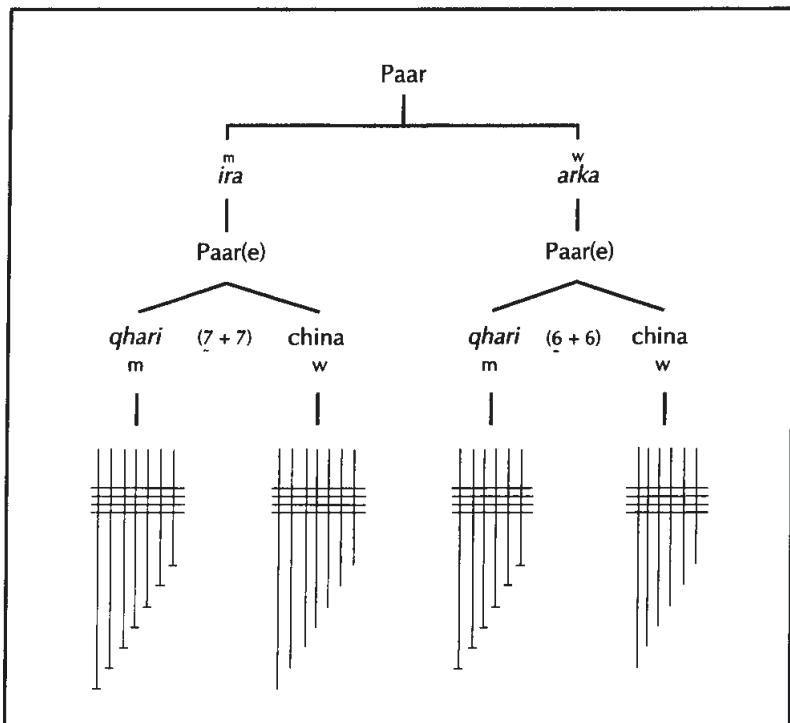


Abb. 9 Doppelreihiges ira-Instrument ( $\underline{7}+7$ ) und arka-Instrument ( $\underline{6}+6$ ) und entsprechende Unterteilung in 7 bzw. 6 Pfeifenpaare von je einem männlichen (gedackten) und weiblichen (offenen) Rohr (qhari-china). Vgl. auch Abb. 8.

sier, der in seinen Grundzügen das andine Konzept des symbolischen Dualismus offen darlegt.

Zu diesem Fest pilgern die Indios aus den umliegenden Bauernsiedlungen und vom Hochland in zwei bis drei Tage dauernden Wanderungen nach Arampampa. Aus allen vier Himmelsrichtungen, von oben, aus der Puna, und von unten, aus den Tälern (*valles*) strömen sie in Gruppen zusammen und versammeln sich in dem kleinen, etwa 500 Seelen zählenden Dorf Arampampa, das als einstige spanische Siedlung, eine Kirche besitzt. Diese ist zwar das ganze Jahr über verwaist, erhält aber zum Tag ihrer Schutzpatronin, der Virgen Asunta, für eine Woche von einem Pfarrer Besuch. Einmal im Jahr liest er die Messen, hält Hochzeiten und Taufen ab.



Die Indios kündigen sich auf der Höhe mit Dynamitknallern an und ziehen musizierend in das Dorf ein. Vorab traben die mit dem Lebensnotwendigsten bepackten Maulesel, angetrieben von dem ältesten Indio, dem *tata mayor*, gefolgt von den tanzenden Paaren und schließlich von den Panflöten spielenden Männern. Von vier Regionen der Pampa (*aransaya*) kommen die Indios mit *julajulas*-Panflöten-Ensembles zu unterschiedlichen Zeiten in Arampampa an. Von vier weiteren Orten aus der näher liegenden und tiefer liegenden Umgebung (*urinsaya*) erreichen weitere vier Gruppen nacheinander das Dorf und führen ein *siku*-Ensemble mit sich<sup>9</sup>. Immer ist es das gleiche Ritual. Die *siku*-Spieler umgehen musizierend den Kirchplatz. Im Gegenuhrzeigersinn und von einer Ecke zur andern umtanzen die Musiker und die mitziehenden Frauen und Männer den Platz in trippelnden *huayño*-Schritten. Jede der *siku*-Gruppen führt ein großes Kreuz mit, die einen den Tata Markabí, die andern den Tata Sanq'ani bzw. Tata Killaqas, die andern einen großen Stein, auf dem ein Kreuz aufgezeichnet ist. Nach dem Umtanzen des Kirchplatzes begibt sich die einzelne Gruppe jeweils in die Kirche, wo das Kreuz neben die Statue der Virgen de Asunta gestellt wird. Die obere Spitze der großen Holzkreuze ist (als Kopf) mit einem Sombrero oder einem Helm geschmückt. Über dem Querbalken des Kreuzes, den ausgebreiteten Armen, hängt ein Poncho, der bei dem einen Kreuz mit einem Lasso, bei dem anderen mit einer Peitsche zusammengehalten wird. Unverkennbar sind die männlichen Insignien für Pachatata als Vater der Landwirtschaft (mit Sombrero und Lasso) und Pachatata als der Vater der Krieger (mit *tinku*-Lederhelm und Peitsche) angedeutet (Abb. 10). Sowohl im symbolischen wie auch im realen Sinne werden am Fest der Begegnung Tata Krus und Mama Asunta zusammengebracht. Die zugrundeliegenden Prinzipien bleiben Pachamama und Mallku (bzw. Apu), wenn auch zum Teil mit christlichen Elementen durchmischt. Man trifft sich aus allen Himmelsrichtungen kommend an einem zentralen Ort des Geschehens. Hier, im Zentrum von oben und unten, im Austausch zwischen den *ayllus*, zwischen Dorf und Land, zwischen gesellschaftlicher und ritueller Begegnung, schöpft sich die neue Kraft im Dank für das Vergangene und in der Bitte um das Kommende, wobei dies nur gelingen kann, wenn die polaren Kräfte aufeinandertreffen und zum Austausch gelangen. In dieser »Zeit außerhalb der Zeit« wird Aram-

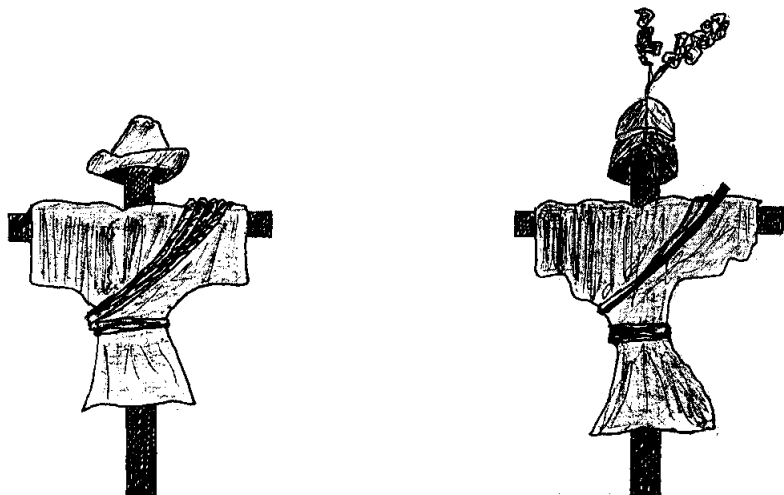


Abb. 10 *Tata Markabí* (mit *Sombbrero*) und *Tata Sanq'ani* mit *montera* (Helm).

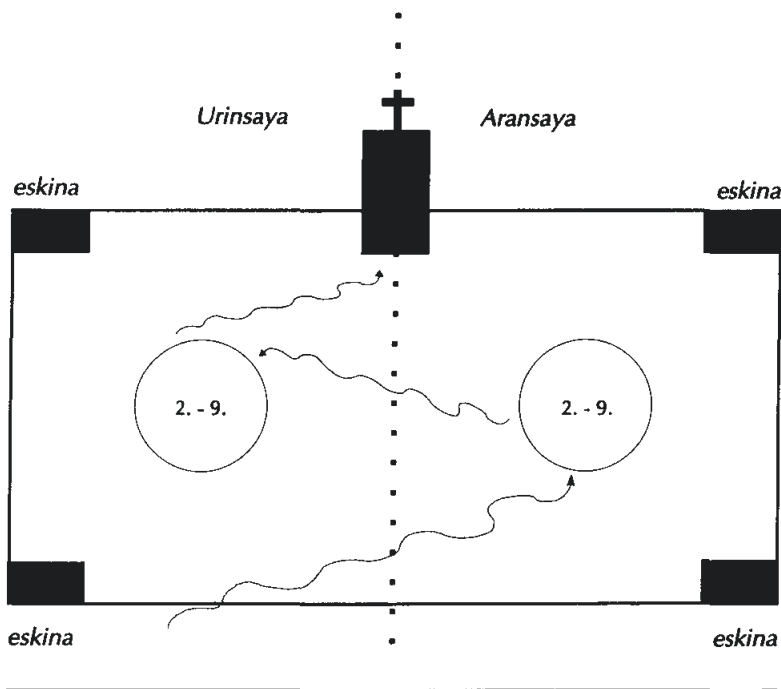
pampa symbolisch der Nabel der Welt im kleinen, wie im großen Cuzco einst das Zentrum des *tawantinsuyu* war. Auch hier spiegelt sich das Verbundensein von allem wider: wie im großen so im kleinen und umgekehrt.

Die von *aransaya* kommenden Indios und *julajula*-Spieler begehen bei der Ankunft in Arampampa auf ihre eigene Weise den Kirchplatz. In einer sich vorwärtsschlängelnden Zickzack-Bewegung (*linku linku rayku*) schreiten die Musiker, einer hinter dem andern, auf den Platz (*plasa t'alla*) zu und nehmen diesen tänzerisch in Besitz. Unter den Klängen des »kämpferischen Tanzes« (*chúkaru-baile*) trippeln sie zur »oberen Hälfte« (*aransaya*) des Platzes. Die Serpentine der Tänzer geht dort in einen Kreistanz über, der im Gegenuhrzeigersinn beginnt. Neben den *julajula machus* tanzen Frauen einher, die ihre farbigen Fahnen (*wiphalas*) in Achterbewegung knattern lassen. Wenn sich der Kreis der hintereinander tanzenden Panflötenspieler geschlossen hat und die Runde mehrmals gedreht wurde, unternimmt der älteste *ira*-Panflöten-Spieler (mit der *julajula machu*) eine Kehrtwende und bricht aus, um so die hinter ihm folgenden Spieler in den Uhrzeigersinn überzuleiten. Wiederum bewegt sich der Kreis mehrmals in dieser eingeschlagenen Richtung. Nach einer Weile kommen alle zum Stillstand, richten ihre Blicke auf

die Mitte des Kreise hin, wo der *tata mayor* steht, und spielen weiter, bis daß – wiederum von vorne beginnend – sich alle Panflötenspieler hintereinander im Tanz gegen den Uhrzeigersinn finden. Und noch einmal geht es weiter, doch diesmal setzt der älteste *arka*-Spieler (*julajula machu*) zur Kehrtwende an. Er bricht in den Kreis ein, so daß er nun als zweiter Anführer die Schlange wiederum als Kreis in den Uhrzeigersinn überführt. Es folgt wie vorher ein Stillhalten mit Konzentration auf die Mitte hin und die Fortsetzung des Hintereinander-Tanzens im Gegenuhrzeigersinn. Von da aus geht der Kreis erneut in die sich schlingelnde Bewegung über, die sich dann diagonal über den Platz auf die andere Hälfte (*urinsaya*) zubewegt, wo in symmetrischer Weise das Ganze sich wiederholt (Abb. 11). Zum Schluß bewegen sich die Spieler in Schlangenbewegung zum Kirchturm, zum (*torre mallku*) hin. Vor dem Eingang der Kirche knien die Musiker nieder, um mit einer sanfteren Panflöten-Melodie, mit einer *copla* oder *plegaria*, Mama Asunta bzw. Pachamama um Vergebung dafür zu bitten, daß sie sich auf dem Höhepunkt des Festes auf einen blutigen Kampf, den *tinku*, einlassen müssen. Beim *tinku* werden die Gruppen der *ayllus* von oben mit jenen der *ayllus* von unten mit aller Heftigkeit aufeinanderprallen.

Die Tänze wiederholen sich so über mehrere Tage. Einzelne Messen und Prozessionen werden abgehalten. Die Gruppen sind den vier Windrichtungen entsprechend in der näheren Umgebung bei Bekannten untergebracht (*amistad*). Für jede Gruppe kommt ein *pasante*, *preste* oder *alférez* für die Verpflegungskosten auf und ist darum besorgt, daß im Anschluß an die gelesene Messe eine Prozession durchgeführt wird. Die Prozession geht, nach einer ersten Station kurz vor der Kirche (als Zentrum der vier Richtungen), unter den Klängen der Panflöten, zur ersten Ecke des Platzes im Gegenuhrzeigersinn. An dieser wie an den drei folgenden Ecken (*eskinas*) ist ein einfacher, gelegentlich auch geschmückter Gabentisch als Altar (*altar*) hergerichtet. Hier wird das Standbild der Maria und das mitgebrachte Holzkreuz jeweils bei einem kurzen Halt abgestellt. Der Priester spricht ein Gebet, Knallkörper krachen, und die Musik setzt zur Fortsetzung der Prozession wieder ein, bis die nächste Ecke erreicht ist.

In der Nacht vom 18. auf den 19. August gibt es bei nächtlichen Feuern je ein *kawildu* (*cabildo*). In der Diagonale, auf der einen und












1.  Schlangenbewegung, Einerkolonne (*linku linku rayku*)
2.  Kreistanz im Gegenuhrzeigersinn (*ira*-Richtungssinn)
3.  Kreistanz, der sich nach außen öffnet (*ira*-Bewegung)
4.  Kreistanz im Uhrzeigersinn (*arka*-Richtungssinn)
5.  Stillstand mit Blickrichtung zum Zentrum
6.  Kreistanz im Gegenuhrzeigersinn (*ira*-Richtungssinn)
7.  Kreistanz, der sich nach innen öffnet (*arka*-Bewegung)
8.  Kreistanz im Uhrzeigersinn (*arka*-Richtungssinn)
9.  Stillstand mit Blickrichtung zum Zentrum

Abb. 11 Julajula-Tanzverlauf: »wilder Tanz« (chúkaru-baile).

der anderen Hälfte des Kirchplatzes, wird Feuer gemacht. Zu Musik, Gesprächen, Tanz und Trinken von Maisbier sind die verschiedenen Gruppen aus *aransaya* und *urinsaya* je um ein Feuer versammelt. Es werden Rauch- und Trankopfer zu Ehren der Pachamama, der Mallkus und der Heiligen in die vier Himmelsrichtungen dargebracht. An der *octava*, d. h. am achten Tag nach Mariä Himmelfahrt, ist der erste (christliche) Höhepunkt des Festes. Es beginnt mit einer gemeinsamen Messe aller Gruppen und einer anschließenden Prozession. Die *julajula*-Ensembles und die *siku*-Ensembles bilden die Prozessionsmusik. Die *julajulas* spielen die *tonada* ihres »wilden Tanzes«, die *sikus* ihren *wayñu*. Im gegenseitigen Wettstreit versucht man sich musikalisch zu überbieten. Diesmal wird das Standbild der Virgen Asunta sowie jenes des San Isidro aus der Kirche mitgetragen. Isidor ist der Heilige der Bauern. Er ist mit einem Ochsengespann und Pflug dargestellt. An jedem Altar in den vier Ecken wird auf das Glockenzeichen hin haltgemacht, um ein Rauchopfer darzubringen (*q'oa*). Auf den Tischen der kleinen Eckaltäre mit geschmückten Arkaden liegen Getreide, Mais- und Bohnensamen, sogar ein Hähnchen. Was in christlicher Sicht einen Bezug zu den Erntedankgaben darstellen könnte, ist jedoch für den *campesino* eine Opfergabe, mit der Mamita Asunta und Tata Isidro (bzw. Pachamama und Tata Krus) um eine erfolgreiche Ernte gebeten werden. Auf symbolische Art wird das lebenspendende Paar verehrt. Es ist zugleich die Zeit, wo mehrere Paare ihre Hochzeit feiern.

Der zweite (rituelle) Höhepunkt des Festes beginnt unvermittelt im Anschluß an die gemeinsame Prozession. Es setzt der *tinku* ein, das traditionelle Aufeinander-Losgehen der gegensätzlichen Parteien. Es ist ein Kampf zwischen den verschiedenen *ayllus* (Dorfgemeinschaften), bzw. *sayas*. In der Konfrontation der Gruppen gehen die mit Lederhelmen und einem Brustpanzer bewehrten Bauern aufeinander los, schlagen und stoßen sich mit Schlagringen und -handschuhen (*ñuk'us*), zerren und stoßen mit Händen und Füßen, bis daß das Blut fließt, angespornt durch die vorausgehende Musik des *chúkaru-baile*, ermutigt durch alkoholische Getränke und angefeuert durch die kreischenden Rufe der Frauen. Die Kämpfe fordern – wo sie nicht unter Kontrolle durch Aufpasser gehalten werden – oft einen hohen Blutzoll, gelegentlich gar Tote. Es wird gesagt, ein *tinku* ohne einen Toten wird ein schlechtes Jahr bringen (Baumann

1982:2f.). Es scheint, daß dem *tinku* ein altes Blutopfer zugrunde liegt. Neben der Idee der Initiation und Fruchtbarkeit aus der Zeit der Inkas festigt der *tinku* auch die politische Struktur und bekräftigt die Rechte des einen *saya* in bezug zum anderen und in bezug auf Land und Sippen<sup>10</sup>. *Tinku* signalisiert die territoriale Grenzlinie, aber auch Kraftlinie, die sich zwischen zwei zusammengehörenden Gruppen herausbildet. Sie teilt und verbindet zugleich die beiden Hälften, sie setzt Energien frei, schafft aber auch das Gleichgewicht in der Wechselbeziehung. Das Wort *tinku* leitet sich vom Verb *tinkuy* ab, was soviel heißt wie »paaren«, »Herstellen des Gleichgewichts«, »zwei gleiche Hälften, die einander entgegengesetzt sind, aneinander anpassen«, »dynamisches Zusammentreffen von männlichem und weiblichem Prinzip« (van Kessel 1982a:286; Randall 1982:54). *Tinku* ist der Ort in Raum und Zeit, wo zwei entgegengesetzte Kräfte aufeinandertreffen, zwei Konzepte koexistieren oder sich vermischen (Harrison 1989:103). Es ist der Ort und die Zeit des Überganges, an dem das *ira*- und *arka*-Prinzip ihre Kräfte im dynamischen Wechselspiel freisetzen, sei dies nun in einem verbindenden (produktiven) oder in einem trennenden (zerstörerischen) Sinne. Angestrebt ist allerdings das dynamische Gleichgewicht, das kreative Zusammenwirken gleichgewichtiger Gegensätze. Die Ritualisierung der dualen Form in allen Ebenen des Denkens und Handelns erwirkt das symmetrische Zusammengehen im *yanantin*, in der erfahrbaren Identifizierung zweier Elemente als Teile eines Ganzen (Platt 1976:27), oder wie die *campesinos* sagen: »Auch ein Wurm der Erde hat seine *yana*, und der Faden besteht ebenso aus zwei gezwirnten Fäden ...« (Müller 1984:164).

## Symbolischer Dualismus

Das verbindende Konzept von *ira* und *arka* baut auf einem symbolischem Dualismus und seiner Verdoppelung in der Quadripartition auf. Alles ist auf engste mit der anthropomorphen Weltsicht der andinen Kulturen verknüpft. Gemäß dieser Kosmologie entwickelt sich alles, was wird, aus seinen zwei komplementären Gegensätzen und gründet letztlich in der Körper-Metaphorik des Individuums, des Paares und der daraus wiederum paarweise abgeleiteten Wechselbe-

ziehungen. Das weibliche und das männliche Element sind jeweils die sich gegenseitig ergänzenden Kräftepole, sie gehören zusammen wie der Tod und das Leben. Alles Seiende weist beide Eigenschaften als Aspekte des einen Zusammengehörenden auf. Im energetischen Spannungsgefälle und im wechselweisen Zusammenwirken zweier polarer Grundkräfte definiert sich das Werden und das Sein in seinem Fortbestehen. Der Anteil des einen im Verhältnis zum anderen verändert sich im Laufe des Daseins. »In den Anden ist fast alles als das Zusammenwirken seiner Gegensätze verstanden« (Duviols 1974), oder wie Bastien (1978:104) feststellt:

Verwandschaftssysteme, zum Beispiel, unterscheiden zwischen der Familiengruppe des Mannes und der der Frau; Geschwister werden in jüngste und älteste eingeteilt, und Gemeinden haben einen oberen und einen unteren Abschnitt. Ritualisten bringen jeweils jedem Erdschrein zwei Opfertgaben dar. Ist zum Beispiel ein Schrein männlich, dann wird ebenso eine Gabe seinem weiblichen Gefährten dargebracht. Die sakralen Orte werden in der Regel in Paaren verehrt, als jung und alt, Berg und See und Helfer und Besitzer. Jedes Ritual lehrt die Andenbewohner die Komplementarität zwischen kontrastierenden Paaren.

Bastien's Untersuchungen beschreiben darüber hinaus, wie der Makrokosmos der andinen Bergketten sich symbolisch im Mikrokosmos des menschlichen Körpers widerspiegelt, und umgekehrt. Der symbolische Dualismus ist ein metaphorisches Denken, das die Wirklichkeit des Individuums, der Gesellschaft, der Lebenszyklen, des ganzen Universums auf der Grundlage zweier gegensätzlicher, aber dennoch zusammengehörender Kräfte interpretiert.

Zahlreiche archäologische Funde, Gefäße und reliefartige Darstellungen und Abbildungen aus vorinkaischer Zeit weisen übrigens diesen symbolischen Dualismus schon auf, so unter anderem Fundstücke der Moche- und Chavín-Kultur. Paarweise Panflöten aus Keramik wurden von Archäologen auch in Nazca gefunden. Die Wahrscheinlichkeit, daß sie nach dem hoquetierenden Prinzip von *ira/arka* geblasen wurden, ergibt sich auch aus der Tatsache, daß auf Keramikgefäßen und Abbildungen die Panflöten immer paarweise dargestellt sind, oft sind zudem das *ira*- und *arka*-Instrument mit einer Schnur verbunden. Die Praxis, zwei zusammengehörende Instrumente mit

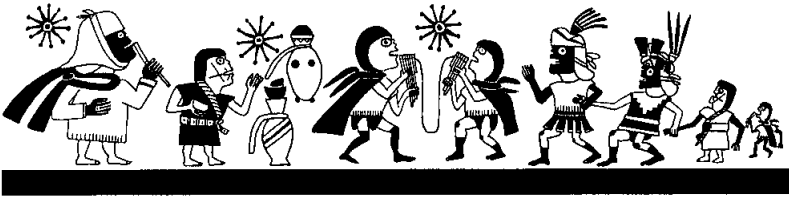


Abb. 12 Fest der Totengeister. Im Zentrum zwei Musiker mit je einem siku-Instrument (ira mit 7, arka mit 6 gedackten Pfeifen). Mochica 0-800. Nach Kutscher (1950:31).

einer Schnur zu verbinden, scheint noch bis in jüngste Zeit üblich gewesen zu sein (Vargas 1928:8; Valencia Chacon 1989:33, 35). Die im folgenden ausgewählten Abbildungen (Abb. 12-15) sollen zeigen, wie im Bereich des andinen Panflötenspiels das *ira/arka*-Prinzip mit größter Wahrscheinlichkeit überall verbreitet war und allem Anschein nach älter ist als die Inka-Tradition.

In Huayñopasto Grande, im heutigen bolivianischen Departement von Oruro, spielen die Indios in der Trockenzeit die *sikuris*-Panflöten. Es sind doppelreihige Panflöten mit je 17 geschlossenen und 17 offenen Pfeifen (17+17). Obwohl das männliche und weibliche Instrument gleich gebaut sind, werden sie dennoch als *ira* und *arka* bezeichnet und in der Hoquetus-Technik gespielt. Die Musiker pflegen die Instrumente nach dem Spiel auf dem Boden in der Form



Abb. 13 Musiker mit Panflöten-Paar (ira 5; arka 5) und Tontrompete (pututu). Nach Kutscher (1950:30).





Abb. 14 Keramikgefäß mit zwei Panflötenspielern (arka: 6 und ira: 7), Moche-Kultur, Nord-Peru, 400-600 n. Chr., (Detail), Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, Abtlg. Altamerikanische Archäologie, VA 17 625 (Foto: Dietrich Graf).



Abb. 15 Zwei Panflötenspieler. Reliefdarstellung auf einem Keramikgefäß (Detail), Moche-Kultur, Nord-Peru, 400-600 n. Chr., Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Museum für Völkerkunde, Abtlg. Altamerikanische Archäologie, VA 17 881 (Foto: Waltraut Schneider-Schütz). Vgl. auch d'Harcourt (1925:1,98).



Abb. 16 Sikuri-Panflöten-Ensemble in der Form eines Körpers, ausgelegt von den Indios aus Cantón Sepulturas, Provinz Cercado de Huayñopasto Grande, Departement von Oruro: 13 sikuris (je  $17+17$ ), d. h. 10 liku- und 3 tarka-Instrumente, dazu 1 Kuhhorn (pututu) und 7 Trommelschlegel (wajtanas) der dazugehörenden 7 großen Trommeln (wankaras).

eines Menschen auszulegen. Die Bedeutung der Paare als Verkörperung des einzelnen in bezug zum ganzen Körper des Ensembles, veranschaulicht auf präzise Weise, wie die Summe der Teile immer auch mit dem Ganzen der Wirklichkeit zusammenhängt (Abb. 16).

Die Körper-Metaphorik der *sikuri*-Instrumente macht deutlich, wie alles als Ausdruck von zusammengehörenden Hälften verstanden werden kann. Das Oben des Kopfes und das Unten des Geschlechts, – sie umschließen das Zentrum des Herzens (*sonqo*), die Mitte des Seins. Das Herz, als Sitz des Lebens und des Blutes, ist umschlossen von den zwei mal zwei *sikuri*-Paaren, die (1.) in vertikaler Trennung den männlichen Himmel als Gewölbe von oben, und die weibliche Erde als Gewölbe von unten einschließen, und (2.) in horizontaler Trennung, die zwei Hälften von (männlicher) rechter Seite und von (weiblicher) linker Seite markieren. Zugleich symbolisiert die Zahl Vier die Windrichtungen. In Analogie zum alten Inka-Reich der vier Richtungen stellt sich die metaphorische Einheit dar, die hier das Herz als Zentrum meint, wie im alten *tawantinsuyu* das Cuzco von einst, »den Nabel der Welt«. Die rechte Seite der *sikuri*-Körperdarstellung wird zusätzlich markiert durch die das himmlische Licht symbolisierende blaue Farbe der Trommelschlägel im Unterschied zu der dunklen, roten Farbe der linken Seite (Erde). Der quer gelegte Trommelschlegel symbolisiert wohl die (weiblichen) Brüste und steht in Opposition zum (männlichen) Geschlecht des *pututu*-Horns. Auch in diesem Sinne kann das Ganze als (»gepaarter«) Mensch verstanden werden, der im übertragenen Sinne das göttliche Prinzip Wiraqocha meint, so wie es sich in seinem (androgynen) Urzustand als Doppelaspekt von *ira* und *arka* repräsentiert.

Nach Rodolfo Kusch (1986:34) ist Wiraqocha jenes Erstprinzip, das selbstzeugend die Schöpfung in Gang setzt. Mit Bezug auf den von Pachacuti Yamqui Santa Cruz mitgeteilten Hymnus interpretiert Kusch das Schöpfungsprinzip Wiraqocha als heiligen Quell, der aus dem Berge sprießt (*willka ulka apu*). Kusch deutet den zusammengesetzten Begriff *urquraqa*, mit dem Yamqui das Schöpfungsprinzip paraphrasiert, als *urqu raqa* oder *ullu raqa*, als Phallus-Vulva, in analoger Weise wie es etwa im »*linga-yoni*«-Prinzip des Tantrismus zum Ausdruck gebracht ist. Jorge Miranda-Luizaga (1985:198, 210) deutet Wiraqocha (bzw. Pachakamaq) in symbolischer Nähe zum chinesischen Yin und Yang als eine innige Verbindung zweier polarer

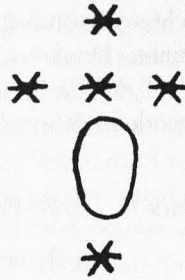


Abb. 17 *Duales Wiraqocha-Symbol (Oval und Kreuz): Unanchan (von unanchay: bestimmen, vorsehen, die Wahrheit voraussagen, prophetisch verkünden). Nach Santacruz Pachacuti Yamqui (um 1613).*<sup>12</sup>

Urkräfte bzw. als »das einzige Licht mit dem Kraftimpuls der Zweiheit«<sup>11</sup>. Zeichnerisch wurde Wiraqocha bzw. Pachakamaq von Santacruz Pachacuti Yamqui durch das *unanchan*-Symbol wiedergegeben (Abb. 17), durch ein kosmisch-ovales Ei mit aufgesetztem Sternenkreuz.

Das duale Prinzip fand in anderer Ausformung eine Entsprechung in der Ruinenstadt von Machu Picchu, wo der Mallku als »Kondor und Herr der Berge« gleichsam das geöffnete Ei der Pachamama befruchtet (Abb. 18).

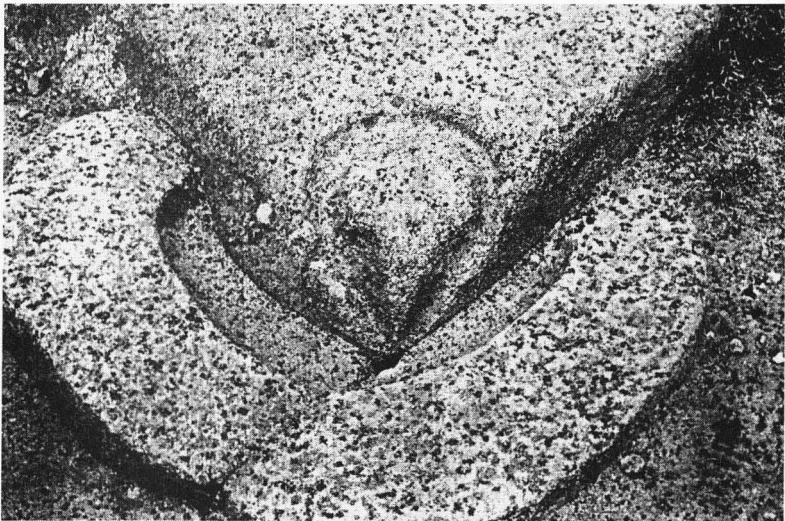


Abb. 18 *Mallku/Pachamama: sakraler Opferstein in Machu Picchu.*

Überblickt man die gesichtete Grundlage des symbolischen Dualismus als Struktur des »andinen« Denkens, so lassen sich das *ira*- und das *arka*-Prinzip in bezug auf die Fiesta de Mama Asunta in allen Ebenen der Wirklichkeit modellhaft mit folgenden Konnotationen zusammenfassen:

<i>ira</i> -Prinzip (das Bestimmende)	<i>arka</i> -Prinzip (das Folgende)
– rechte Seite, vorne	– linke Seite, hinten
– Sonne ( <i>inti</i> ), Trockenzeit,	– Mond ( <i>killa</i> ), Regenzeit,
– Osten, Licht, Tag,	– Westen, Dunkelheit, Nacht,
– Berge, kalte Region ( <i>chirirana</i> ), oben	– Ebene, Täler, gemäßigte Region ( <i>patarana</i> ), unten
– ( <i>aransaya</i> ), Land des Mannes ( <i>jatun ayllu</i> ),	– ( <i>urinsaya</i> ), Land der Frau ( <i>masi ayllu</i> ),
– Gegenuhrzeigersinn	– Uhrzeigersinn
– Geburt der Sonne, politische Macht, Aufwärts- bewegung, Wachsen,	– Tod der Sonne, religiöse Macht, Abwärts- bewegung, Sterben,
– Organisation, Reinigung,	– Produktion, Bepflanzen,
– Pflügen	– Säen
– beginnen, dominant, führen,	– folgen, subdominant, enden,
– größer, männlich	– kleiner, weiblich
– <i>qhari</i> , Pachatata, Tata Krus,	– <i>warmi</i> , Pachamama, Wirjin,
– Santísimo, Achachi	– Santísima, Awicha
– Kondor, <i>mallku</i> , <i>torre mallku</i> ,	– Puma, <i>plasa t'alla</i>
– Mais, Bambus, Panflöte ( <i>siku</i> ), Spaltflöte ( <i>kena</i> )	– Kartoffel, Holz, Kernspalt- flöte ( <i>pinkillo</i> , <i>tarka</i> )
– Kreistanz, der nach außen öffnet	– Kreistanz, der nach innen öffnet

Über dies hinaus sind alle Aspekte der Komplementarität in ihrer Wechselwirkung zu interpretieren. Sie beziehen sich sowohl auf Raum und Zeit, wie auch auf die hierarchische Ordnung des gesamten Kosmos, auf die Natur und den Menschen und auf dessen Gesellschaft. Im allgemeinen befaßt sich das männliche Prinzip mit der Organisation, das weibliche mit der Produktion. Aber nur wo beide Elemente interagieren, sich im wechselweisen Zusammenspiel ausbalancieren, ist eine ständige Reproduktion durch Raum und Zeit

hindurch gewährleistet. Im Zyklus des Jahres, im Kreislauf des Lebens, im Traditionsablauf, im Ritual und in der Musik, sowohl im kleinen wie im großen, wiederholt sich fortwährend die Kreation als Raum-Zeit-Gefüge: als Zusammentreffen (*tinku*) von *ira* und *arka*.

Diese duale Form zeigt Santacruz Pachacuti Yamqui um 1613 in seiner kosmologischen Sicht der inkaischen Weltauffassung. Aus seiner Zeichnung, mit der er den Innenraum des Sonnentempels von Cuzco, Qorikancha, abbildet, läßt sich die duale Grundstruktur herauslesen (Abb. 19). Nach den Berichten der Chronisten soll eine riesige goldene und ovale »Sonne« an der äußersten Westecke des Tempels gestanden haben, geschmückt mit Smaragden und Edelsteinen. An der Decke des Tempels symbolisierten funkelnde Kristalle das Firmament mit seinen wichtigsten Sternen. In der ovalen Sonne spiegelte sich am Morgen die aufgehende Sonne und in der Nacht das helle Licht des Mondes.

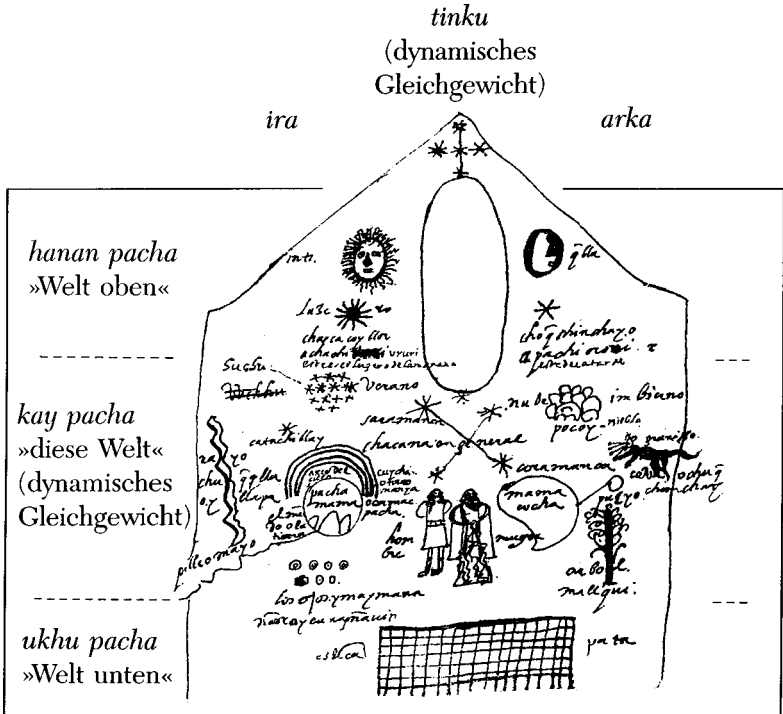


Abb. 19 Kosmologischer Aufbau des Tempels von Coricancha (Cuzco) nach Santacruz Pachacuti Yamqui (um 1613). Vgl. Urton 1981:203.

Die Darstellung repräsentiert das komplementäre Eins-Sein im großen goldenen Oval des dynamischen Gleichgewichts von Wiraqhocha. Wiraqhocha umfaßt die Gesamtheit aller komplementären Gegensätze und die Vereinigung aller zeitlichen und räumlichen Polaritäten. Wiraqhocha repräsentiert das absolute dynamische Gleichgewicht zwischen oben und unten, rechts und links, zwischen außen und innen, männlich und weiblich, zwischen Licht und Dunkel, Zeit und Raum, Geist und Materie. Aus der Totalität dieses dynamischen Urprinzipes (*tinku*) emaniert alles, und alles spaltet sich auf (*pallqa*) in seine duale Form von männlichem *ira*-Prinzip und weiblichem *arka*-Prinzip (vgl. Earls und Silverblatt 1976:312). *Ira* und *arka* sind Teile eines Systems, das nicht erfaßt werden kann, wenn man nur seine Einzelteile beschreibt.<sup>13</sup> In der Wechselwirkung der beiden Kräftepole entsteht das Neue auf der nächst niederen Ordnung und verstärkt zugleich den Doppelaspekt der Wirklichkeit in seiner höheren Ordnung (Abb. 20).

Wiraqhocha bringt als ersten himmlischen Doppelaspekt Sonne und Mond hervor: die antropomorphen Groß-Großeltern (*bis-abuelos*) der Menschheit. Sie zeugen in ihrer Wechselwirkung auf nächst niederer Ordnung ihre beiden Kinder, das Geschwisterpaar als Morgen- und Abendstern, bzw. die Großeltern (*abuelos*) der Menschheit. Zusammen mit den aus ihnen wiederum hervorsprossenden Sternen beschreiben sie metaphorisch die »Welt oben«, die sich von der »Welt unten« abhebt und symbolisch geschieden bleibt durch die sowohl trennende als auch verbindende Schlange *amaru*. Sie ist der Zwischenbereich der Fulguration, die den Himmel mit der Erde in Berührung setzt und die mittels Regen- und Himmelsbogen, Frost und Nebel, Blitz und Hagel, den kreativen Austausch der gegensätzlichen Energien schafft.

Auf der »Welt unten« sind Erde (*kamaq pacha*) und Wasser (*mama qocha*) als polare Urelemente voneinander geschieden. Die Erde als Ganzes unterteilt sich wiederum in ihre Doppelaspekte der männlichen Berge (*kamaq pacha*) und der weiblichen Ebenen (*pacha mama*), wie sich auch die Wasser als Gesamtheit in die weiblichen Elemente des Meeres und der Seen (*qocha*) und die männlichen Flüsse (*mayu*) unterteilen.

Die Welt des Menschen ist im Schnittpunkt von alledem, von oben und unten, zwischen Himmel und Erde, zwischen links und rechts,

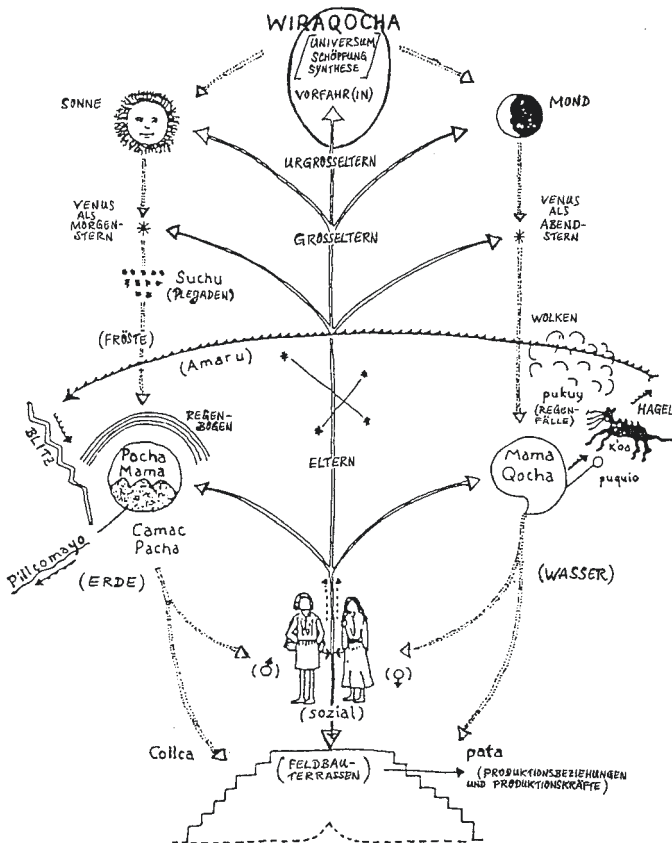


Abb. 20 Zirkulation der ira-arka-Energien im Universum nach Pachacuti Yamqui (vgl. Abb. 19). Stilisierte Interpretation nach Earls und Silverblatt (1978:320, Fig.7).

zwischen Sonne und Mond, zwischen Erdboden und Wasser. Die Menschheit symbolisiert das dynamische Gleichgewicht der sozialen Ordnung unter dem Himmel einerseits und über den landwirtschaftlichen Anbauerrassen (*pata*) und den angelegten Kornspeichern (*qollqa*) andererseits. Im dynamischen Kreuzpunkt der beiden Diagonalen – dargestellt im quadrierten *tinku*-Kreuz des Südens – lebt das (erste) Menschenpaar (*padres*) in der Mitte »dieser Welt«, es bildet den erfahrbaren Mittelpunkt aller polaren Gegensätze und ist allen komplementären Wechselwirkungen ausgesetzt. Der Mensch



ist alles und eins, ein Produkt aus Zeit und Raum, er ist der Mikrokosmos, der sich im Makrokosmos spiegelt, er ist der Teil und das Ganze zugleich. Er ist *ira* und er ist *arka* und als metaphorisches Ganzes ist er mehr als nur die Summe seiner Teile, denn alles, was ist, ist Wiraqocha, und Wiraqocha ist Mann und Frau...

### Anmerkungen

- 1 Auf Grund von mythischen Erzählungen werden Wiraqocha und Pachakamaq in anderen Interpretationen als komplementäres Schöpferpaar verstanden, aus deren geschlechtlicher Vereinigung Pachamama als Tochter hervorgegangen sei (vgl. Rocha 1990:73). *Wira-qocha* bezeichnet im allgemeinen Sinn jedoch »das oberste Schöpfungsprinzip«, das nach einigen Autoren zusammengesetzt ist aus *pachakamaq*, dem ersten Schöpfungsgrund (»das den Kosmos regierende Prinzip«) und *pachayachachiq*, dem zweiten Schöpfungsgrund (»das den Kosmos instruierende Prinzip«). Der um den Infinitiv *kamay* (befehlen, gebieten, regieren) bzw. *yachay* (wissen, erkennen, lernen) erweiterte Begriff *pacha* könnte in diesem Zusammenhang die männlich-weiblichen Erstaspekte der impliziten Ordnung einer alldurchdringenden Schöpfungsenergie bedeuten, die jenseits von Zeit und Raum angesiedelt wäre.
- 2 Die Dreiteilung in Himmel (*hanan pacha*), Erde (*kay pacha*), Hölle (*ukhu pacha*) reflektiert nach Izko (1985:74) und Rocha (1990:106) bereits das christliche Weltbild. Es scheint, daß die ältere Zweiteilung von *pacha de arriba* und *pacha de abajo* die Grundlage der vorspanischen Kosmosvision dargestellt hat. Im Spannungsgefälle der beiden grundsätzlich voneinander unterscheidbaren Gegensätze konstituierte sich in impliziter Ordnung die Wirklichkeit des Menschen. In der christlichen Deutung wurde aus der »Welt unten« die Unterwelt (*ukhu pacha*), wo die zu (christlichen) Teufeln degradierten Gottheiten des Erdinneren (*supaykunas*) angesiedelt wurden. Der andinen Vorstellung nach können alle »Gottheiten« und »Geister« sowohl gute als auch schlechte Eigenschaften verkörpern. Entscheidend ist die Balance der jeweiligen Doppelseigenschaften. Wohl wegen des stark verwurzelten Glaubens an Pachamama und der daraus resultierten synkretistischen Nähe zum Marienkult, konnte sich das Konzept Pachamama in christlicher Sicht halten. Wegen der engen Verknüpfung von Maria-Pachamama wurde es den Priestern selber unmöglich gemacht, die Erdgottheit dem Bereich der »Hölle« zuzuweisen. Die seltsame Ambivalenz, ob Pachamama nun der *ukhu pacha* oder der *kay pacha* zuzuordnen sei, bleibt deswegen bei vielen Autoren bestehen und oft gar ungeklärt.
- 3 Vgl. Platt 1976:23; Llanque Chana 1990:88-90; Thola 1992.
- 4 Vgl. Platt 1976:Fig. 16, 17; vgl. Ansión 1987:143.
- 5 Das Aymara-Wort *ira* oder *irpa* heißt »Führer« oder »jener, der führt«. Andere gleichwertige Namen für dasselbe männliche Prinzip sind *sanja* oder

*guía*, synonym für *primero*, bzw. in Quechua *pusaq* (= *pusaj*, vom Verb *pusay*: führen.) *Arka* leitet sich wohl aus dem Aymara-Wort *arkana* ab, und bezeichnet »folgen«, »derjenige, der folgt«, im Spanischen *trasguía* oder *segundo*, in Quechua auch *qhatiq* (= *qhatij*, vom Verb *qhatiy*: folgen, jemandem nachgehen). *Ira* ist immer jenes Instrument, das beginnt. In den quechuasprachigen Gebieten ist es in der Regel jener Teil des Panflötenpaares, der eine Pfeife mehr aufweist (Baumann 1982:6ff.). In dem Aymara-Gebiet scheint es öfter gerade umgekehrt zu sein (vgl. Valencia Chacon 1989:37f.). Methodisch gesehen standen die empirischen Beobachtungen und Befragungen zu der Panflötentechnik am Beginn meiner Untersuchungen. Sie begannen gleichsam im Mikrokosmos und weiteten sich in der Fragestellung auf den kosmologischen Zusammenhang aus (vgl. Baumann 1990). In der vorliegenden Darstellung wurde bewußt der Weg vom Allgemeinen zum Besonderen und wieder zurück zum Allgemeinen gewählt. Das Vorgehen weist sinngemäß eine deduktiv-analytische und eine induktiv-synthetische Komponente auf: Implizit ist die duale Form im Wiraqocha-Begriff vorgegeben, explizit manifestiert sich die abgeleitete *ira-arka*-Struktur als Vielfalt der Formenbildung und damit auch der unterschiedlichen Benennungen und Manifestationen. Über das bloße Identifizieren von Polaritäten hinaus wird das Weiterdenken in diesen Kategorien selber zum Gegenstand der Reflexion.

- 6 *Tinku* bezeichnet das kraftvolle Zusammentreffen von zwei gegensätzlichen, aber doch miteinander verbundenen Parteien oder Partnern. Es beinhaltet sowohl die kampfesportartigen Karnevalspiele der rituellen Geißelung mit Peitschen (*wajta tinku*) oder Schleudern (*waraq'a tinku*), als auch die (geschlechtliche) Vereinigung zweier Partner, Tiere oder Sachen, z. B. von Lamas oder Flüssen (*llama tinku*, *mayu tinku*; Baumann 1982:3f.). Weitere Prinzipien der Interaktion sind *ayni*, *mita*, *pallqa* und *amaru* (vgl. Earls und Silverblatt 1976:321).
- 7 Auf die unterschiedlich großen Besetzungen der Ensembles und die voneinander gering abweichenden lokalen Bezeichnungen hierarchisch geordneter Paare wird weiter nicht eingegangen. Im wesentlichen wird hier nur das überregionale Prinzip erläutert, das aber immer durch seine lokalen Varianten und Dialekte hinsichtlich der Melodie, Abstimmung der Pfeifen und der Terminologie gekennzeichnet bleibt (vgl. Baumann 1981, 1982, 1990). Das paarweise Prinzip von *ira* und *arka* ist übrigens in allen traditionellen Panflöten-Ensembles vorhanden (Baumann 1992).
- 8 *Ira* wird in quechua oft mit dem Begriff *ñaupaj* (vorne; derjenige, der vorausgeht) gekennzeichnet und *arka* mit dem Begriff *qhepaj* (hinten; derjenige, der nachgeht). Die gedackte, d. h. unten geschlossene Pfeifenreihe in floßförmiger Anordnung, wird im folgenden jeweils mit Unterstreichung der entsprechenden Zahl charakterisiert, die offene, gleichzählige zweite Reihe von offenen Pfeifen mit der entsprechenden Zahl ohne Unterstreichung, z.B. *ira*: (7+7). Auf die akustische Bedeutung der »sympathetisch« mitklingenden offenen Pfeife wird hier nicht eingegangen. Zur näheren Erläuterung vgl. Baumann (1985).

- 9 Die Angaben beziehen sich auf die Feldforschungsdokumentation während der Fiesta vom 15.-23.8.1978 in Arampampa. Die *julajulas*-Ensembles kamen aus Obejería, Pararani und Sarkuri (30, 26, 24 Musiker), die *sikus*-Ensembles aus Asanquiri, La Fragua, Mollevillque und Charka-Markabi/Taconi-Caine (6, 6, 6, 12 Panflötenspieler und mit je einem *wankara*- und einem *wankarita*-Spieler). Die vierte *julajulas*-Gruppe kam zu früh in Arampampa an, zog dann aber wieder weg, nachdem sie glaubte, es kämen keine anderen Gruppen zum *tinku*.
- 10 Cereceda 1978; Platt 1976:18; van den Berg 1989a:101ff.
- 11 Er übersetzt *pachakamaq* aus folgenden bedeutungstragenden Aymara-Silben: »*Pa(ya)* = zwei, *Cha(cha)* = Kraft, *Qha(na)* = Licht, *Ma(ya)* = eins, einzig« Miranda-Luizaga (1985:210).
- 12 Vgl. Harrison (1989:80, 83); Kusch (1986:34); Miranda-Luizaga (1985:168).
- 13 Die Terminologie von *ira* (das Prinzip, das anführt) und *arka* (das Prinzip, das folgt) wird hier bewusst weitergeführt, um von den einseitig konnotierten Begriffen »männlich«, »weiblich« wegzukommen. Man vgl. dazu auch Miranda-Luizaga (1985:104f.), der allerdings bezogen auf die »Geomantie der Anden« von dem *arka-kamachita* (»bestimmendes« Prinzip) und dem *ira-kamachita* (»folgendes« Prinzip) spricht; Miranda-Luizaga verwendet die Aymara-Begriffe *ira* und *arka* wohl fälschlicherweise im umgekehrten Sinn.