

CHASQUI



POST AUS PERU

Jahr 12, Nummer 22

Kulturbulletin des Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten

Mai 2014



Hut mit Bändern, von Luis Solorio Öl auf Leinwand, 2011. 95 x 125 cm

CARLOS GERMÁN BELLI: DER DICHTER DER KYBERNETIKFEE /
JUAN PÉREZ DE BOCANEGRA: EINE BEICHTANLEITUNG FÜR DIE
ANDEN / DIE KUNST DES ESSAYS CARLOS ARANIBAR UND LUIS
LOAYZA / CARLOS BACA-FLOR, DER LETZTE AKADEMIKER /
DIE HÖHEN DES LUIS SOLORIO/ KÜCHE VON LAMBAYEQUE /
DER ANTHROPOLOGE ARGUEDAS / DIE BRÜCKE Q'ESWACHAKA

JUAN PÉREZ BOCANEGRA EINE BEICHTANLEITUNG FÜR DIE ANDEN

Bruce Mannheim*

Veröffentlicht in Cuzco, als Faksimile Auflage, das „Ritual formulario“ von 1631, Beichtanleitung des berühmten Pfarrers von Andahuayllillas.

Der Autor von *Ritual formulario*, Juan Pérez Bocanegra oder Juan Pérez de Bocanegra (gest. 1645) war Pfarrer der Lehre von Andahuayllillas¹, im 17. Jahrhundert auch als «Antahuaylla la chica» bekannt. Pérez Bocanegra war ein weltlicher Pfarrer, das heißt, er gehörte keinem religiösen Orden an. Dennoch schloss er sich den Franziskanern des Dritten Ordens an, er vertrat also uneingeschränkt das Glaubensbekenntnis der Franziskaner ohne sich ihrer Disziplin unterzuordnen. Das *Ritual formulario* offenbart eine tiefe Vertrautheit mit dem andinen Landleben und liefert Information über die Traumdeutung und andere Formen von Wahrsagung, Trauungsritualen, usw.

Pérez Bocanegra, ein Franziskaner des Dritten Ordens, war verstrickt in einen langen Rechtsstreit mit den Jesuiten, die seine Pfarrei als Schule für Quechua für die Missionare beanspruchten, zusammen mit der Schule für Aymara, die sie in Juli führten. (Sie besaßen auch Titel von mehreren Haciendas in der Nähe). Das *Ritual formulario* wurde zu der Zeit veröffentlicht, als die Jesuiten die Pfarrei kontrollierten. Der Streit von Pérez Bocanegra mit den Jesuiten spiegelte sich in seinem Übersetzungsstil und seinen praktischen Empfehlungen wider. Das von den Jesuiten regierte Dritte Konzil von Lima (1583) empfahl den Pfarrern einheimische Anhänger in den Anden für die Beichtabnahme zu schulen, die im *Khuipus* registriert werden und der ganzen Gemeinde als Beichtvater dienen sollten. Pérez Bocanegra wandte sich ausdrücklich gegen diese Praktik. Während das Dritte Konzil den Einsatz von Neologismen wie *I nuy* (wörtlich 'I sagen' oder 'zustimmen') unterstützte, um im Süden Perus das Fehlen eines Glaubenskonzepts in der Quechua-Sprache zu überbrücken, zog es Pérez Bocanegra vor, quantitative Konstruktionen mit der üblichen Form des Verbs «sagen» zu verwenden, der gewöhnlichen und gebräuchlichen Art, in der Quechua-Sprache Glaubensvorstellungen zu übernehmen. Die Übersetzung von christlich-religiösen Texten beurteilte das Dritte Konzil von Lima, und schließlich empfahl es die Verwendung von dem Spanischen entlehnten Begriffen, um mögliche doktrinale Verfälschungen zu vermeiden. Im Gegensatz versuchte Pérez Bocanegra christlich-religiöse Konzepte in andinen Darstellungen zu



Foto: Raúl Montero Quijano

Portrait von Bachelor Juan Pérez Bocanegra Orant in der Kanzel des Tempels von Andahuayllillas.

konkretisieren, einschließlich der Übersetzung von Gott mit dem Namen des Bergs *Huanacauri*. Für diese Übersetzung gestaltete er die Seite so, dass die Texte in Quechua und Spanisch nicht unmittelbar miteinander in Verbindung gebracht werden. Der Textstellen in Quechua folgen ihre spanischen Gegenstücke, häufig in Form von Umschreibungen. Im Fall von *Hanaq pachap kusikuynin* und zwei weiteren noch komplizierteren Hymnen schließt Pérez Bocanegra keine Übersetzung ein. Dies ist an sich von Bedeutung, da es den Charakter des pastoralen und theologischen Projekts von *Ritual formulario* anbelangt, das sich zwischen zwei Spalten befand. Eine offenbart sich zwischen den praktischen prähispanischen und den von der Kirche zugewiesenen

Ritualen und die andere zwischen der franziskanischen und der jesuitischen Theologie in Bezug auf das Wesen der Jungfrau Maria².

Ritual formulario

Das *Ritual formulario* ist eine Beichtanleitung über 720 Seiten. Der Haupttext wurde zu Beginn des 17. Jahrhunderts³ in Cuzco-Quechua geschrieben, gefolgt von einer freien Übersetzung in Spanisch. Dem Haupttext folgen drei nicht übersetzte Hymnen in Quechua. Augenscheinlich (einschließlich einer Referenz auf die Hälften [moieties] des Dorfs Andahuayllillas, S. 619) können wir davon ausgehen, dass der Text in Cuzco-Collao-Quechua geschrieben wurde. Dieser dialektische Ursprung ist mit jedem linguistisch-grammatischen,

lexikalischen und orthografischen Beweis vereinbar. Zwar markierte Pérez Bocanegra nicht die glottalisierten und aspirierten Konsonanten des kolonialen Cuzco-Quechua. Jedoch wissen wir aber, dass die Quechua-Variante, in der er schrieb, sie durch das epenthetische h am Anfang des Wortes hatte, was –gemäß den vergleichenden Beweisen– einen glottalisierten Klang hat. Pérez Bocanegra unterscheidet konsequent zwischen zwei Phonemen des kolonialen Cuzco-Quechua, dem s <p.m.: Dies sollte einen Strich unterhalb des s> prä dorsal (wie das s im heutigen Cuzco-Quechua) haben, der in der Schriftsprache durch ç (c vor i und e, und z am Silbenende) kenntlich gemacht wird; und dem apikalen s <n.b.: Dies sollte einen Punkt unter dem s>, geschrieben s (SS zwischen Vokalen) haben.

Das *Ritual formulario* spiegelt sowohl die kirchliche als auch theologische Politik im Umfeld seiner Komposition wider. Fast ein Jahrzehnt lang, solange Pérez Bocanegra das Amt des Pfarrers von Andahuayllillas begleitete, wehrten sich die Jesuiten gegen die Kontrolle der Pfarrei und des Bistums Cuzco und der Streit führte sie bis vor den Indienrat in Spanien. Die Jesuiten beanspruchten die Pfarrei als Doktrin für die Schulung der Pfarrer in den indigenen Sprachen, ebenso haben sie in Juli von 1628 bis 1636⁴ mithilfe ihrer Doktrin die Kontrolle ausgeübt. Diesem Konflikt ist das eindrucksvolle Zeugnis des Tempels in Bezug auf die Kunst und die koloniale Architektur⁵ zu verdanken. Am Portal des alten Baptisteriums findet man den Taufspruch in fünf Sprachen: In Latein in einer von drei Engeln getragenen Medaille; in Spanisch in der gemalten Freske, die die Tür umrahmt; in Quechua (*Noca baptizayqui Yayap Chuwip Espiritu Sanctoꝑ Sutinpi Amen*) oberhalb des Bogensturzes; und an den Säulen⁶ in Aymara und Puquina. Der Tempel wurde sorgfältig strukturiert, um als pädagogisches Mittel und als geografische Karte der Etappen der christlichen Unterordnung zu dienen und ist so reich verziert, dass er volkstümlich als «Die Sixtinische Kapelle von Peru» bekannt ist. Die Malereien im oberen Bereich des Kapellenschiffs stellen das Leben des Heiligen der Pfarrei, des heiligen Petrus dar (MacCormack 1998).

Pérez Bocanegra ging mit der Problematik der pastoralen Arbeit mit den Indios auf völlig andere

Art um, als die gewöhnlich von dem Dritten Konzil empfohlene Form. Das Dritte Konzil näherte sich dem Evangelium über die Erklärung der christlichen Doktrin mithilfe einer ausgewählten Predigtsammlung. Pérez Bocanegra versuchte die heidnischen Praktiken zu verstehen und soweit es ihm möglich war, eine christliche Doktrin anhand der nativen religiösen Bilder zu formulieren. Daraus ergab sich eine synkretische Integration von andinen und europäischen Darstellungen, nicht in dem Sinne, dass die europäischen Formen die ursprünglichen Praktiken «überlagern», sondern dass die von Pérez Bocanegra empfohlenen religiösen Praktiken gleichzeitig aus verschiedenen kulturellen und religiösen Perspektiven interpretiert werden können.

Der Text wird in Cuzco-Quechua und in Spanisch veröffentlicht, obwohl der spanische Text den quechuasprachigen Teil eher umschreibt, als ihn übersetzt. Für religiöse Arbeiten in Quechua und Spanisch auf derselben Seite gegenüberzustellen. Pérez Bocanegra dagegen hat sie nacheinander angeordnet und lässt somit der Übersetzung ins Spanische den Haupttext in Quechua folgen (manchmal zwei oder drei Seiten später). Ich glaube, dass sich Pérez Bocanegra als allgemeiner Prüfer für Quechua im Bistum so sehr dem Arrangement der Texte widmete, um seine Strategien sowohl der Übersetzung als auch der Evangelisierung zu verdecken. Zum Beispiel bemerkt der Leser nur nach einer eingehenden Prüfung des Textes, dass das Wort 'Gott' im quechuasprachigen Text manchmal durch den Namen des Bergs *Huanacauri* ersetzt wurde. Diejenigen, die in der Kolonialzeit in Quechua schrieben, bemühten sich darum, dass ihre Übersetzungen im theologischen Rahmen blieben, in einer gewissenhafteren Form. Es ist also zu bedenken, dass die Übersetzungspraktiken von Pérez Bocanegra sowohl eine spezielle Theologie als auch eine spezielle Politik der Evangelisierung innerhalb der von der kolonialen Kirche gewährten Möglichkeiten widerspiegeln.

Zum Beispiel identifiziert die Hymne *Hanaq pachap kusikuynin* (eine von drei Hymnen, die dem Haupttext hinzugefügt wurden) die Jungfrau Maria mit den Plejaden. Die Hymne –deren Autor vermutlich Pérez Bocanegra war– ist das erste Beispiel der in Amerika veröffentlichten vokalen Polyphonie. Die Melodie geht auf ein spanisches Volkslied (*Con que la lavare?*) zurück. Es wird eine Zweideutigkeit des Musters zwischen der poetischen Form, die als «sapphischer Vers» innerhalb der Regeln der Versdichtung des Goldzeitalters auf der Halbinsel durch Pérez Bocanegra (eine auch von Oré verwendete Form) bekannt wurde und des binären traditionellen Parallelismus im

Quechua deutlich. Ferner bieten die Darstellungen der Hymne die Möglichkeit für vielfältige Auslegungen. Einerseits werden die klassischen europäischen Darstellungen für die Jungfrau verwendet: *Stadt Gottes, die die Humanität in den Armen hält, Unterstützung der Schwachen*. Sogar die himmlischen Darstellungen, mit denen die Hymne überladen ist, haben ihre Wurzeln in Abbildungen und poetischen Ikonografie Europas. Die Verbindung von Maria mit dem Mond erscheint auf einem Bild von Diego Velázquez; die Distanz zwischen Maria *maris stella* ('Maria Seestern') und (13) *Chipchakachaq qatachillay* ('So das Plejade leuchtet') ist gering. Jedoch die spezielle Zusammensetzung der Darstellungen und Epitheten in der Hymne weisen eine klare Besonderheit innerhalb der europäischen Tradition auf, unter Hinweis auf die Fruchtbarkeit der Jungfrau Maria. Dabei wird sie als Quelle der landwirtschaftlichen Fruchtbarkeit gefeiert und als Brokatweberin, und systematisch mit den himmlischen Objekten der weiblichen Unterwürfigkeit in den präkolonialen Anden gleichgesetzt: Der Mond, die Plejade und die Konstellation der dunklen Wolke des Lamas und seiner Jungen. Die Zweideutigkeit in der poetischen Struktur wiederholt sich in den Darstellungen der Hymne. *Hanaq pachap kusikuynin* ist gleichzeitig eine Hymne auf Maria und eine auf die Plejade und andere himmlische Objekte zur Verehrung durch die Indios

in den Anden. Auch hier gibt es nicht nur eine Auslegung der Hymne. Ein katholischer Pfarrer könnte sie als annehmbares Mittel der Unterwürfigkeit der Maria betrachten, ein Bauer könnte darin eine bequeme Fortsetzung seiner althergebrachten religiösen Praktiken sehen, ohne dass die eine oder andere Auslegung vorherrscht.

Zusammengefasst, die Arbeit von Pérez Bocanegra ist von zentraler Bedeutung für das Verständnis der Christianisierung der Andenregion und der Andinisierung des Christentums aus der Perspektive eines ländlichen Pfarrers, und bietet uns eine detaillierte Sicht der Prozesse der religiösen Synkretisierung, wie sie an den ländlichen Grenzlängen des 17. Jahrhunderts stattfanden. Umso mehr, da die institutionellen Diskussionen, die die Form der Arbeit bestimmten, uns erlauben, die Verbindungen zwischen den lokalen Prozessen der Synkretisierung und der Kulturpolitik der kolonialen Kirche im weitesten Sinne zu erkennen.

Auszug aus dem Artikel 'Juan Pérez Bocanegra lesen, sein *Ritual formulario* und *Hanaq pachap kusikuynin*', von Bruce Mannheim aus dem Buch *Ritual formulario; e instituciones de curas, para administrar a los naturales de este reino...*, von Juan Pérez Bocanegra, 1631; neu aufgelegt vom Fondo Editorial de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, 2012.

* Dozent der Abteilung für Anthropologie der Universität von Michigan, Ann Arbor.

1 Abgesehen vom Essay von Presbyter Cucho Dolmos findet man Angaben



zum Leben von Pérez Bocanegra in: Mendoza 1665: 551; Esquivel y Navia 1753: 31, 58; Eguiguren 1951: I, 54, 358; Vargas Ugarte 1960: 368f; Stevenson 1968: 280ff; Zuidema 1977, 1982; Hopkins 1983, ch. 3; Mannheim 1999.

2 V. Stastney 1982.
3 Für weitere Angaben zum *Ritual formulario* siehe Kapitel von César Itier in diesem Band und Mannheim (1992).

4 Cisneros 1601: 285; Provincial Vázquez 1637; Vargas Ugarte 1960: 368-369; Hopkins 1983: 186-190.

5 MacCormack 1998.
6 Keleman 1967 [1951]: I, 175; II, 113; Mesa y Gisbert 1962: 40-41; Macera 1975: 70, 84; MacCormack 1998: 107; Tero 1987: 346-347, 358, für die Diskussion über die Einschreibung in Puquina und Mannheim 1992: 250-251, n.17 für eine Antwort.

7 Stevenson 1968: 280.

Faksimile der Hymne *Hanaq pachap kusikuynin*

708 ORACIONES

TIPLE.
Hanacpachapcullcicuinin, huaracaeta muchacaiqui,

Yupai rurupucoc mallqui, runacunap fuyacuinin,

Callpannacpa quemicuinin, huaciacaita.

TENOR.

Hanacpachapcullcicuinin, huaracaeta muchacaiqui,

Yupai rurupucoc mallqui runacunap fuya

cuinin, callpannacpa quemicuinin, huaciacaita.

DIVERSAS. 709

ALTO.
Hanacpachapcullcicuinin huarancaeta muchacaiqui,

lupairuru pucocmallqui, runacunap fuya

Cuinincallpannac paquemicuinin, huaciacaita,

BAXO.

Hanacpachapcullcicuinin, huarancaeta muchas

caiqui, lupai ru rurupucocmallqui, callpannacpa

quemicuinin runacunap fuyacuinin, huaciacaita, Zz 3

Übersetzung:
Freude des Himmels / Ich verehere dich tausendfach / Baum der unzähligen Früchte / Hoffnung der Menschen.

CARLOS GERMÁN BELLI DER DICHTER DER KYBERNETIKFEE

Mario Vargas Llosa*

Annäherung an das Werk einer der zentralen Gestalten der zeitgenössischen hispanoamerikanischen Poesie.

Innerhalb der spanischsprachigen Dichtung stellt Carlos Germán Belli einen Sonderfall dar. Seit er die Poesie noch in der Schule und nach eigenen Angaben, durch die Lektüre von Rubén Darío für sich entdeckte, hat er, ohne Vorgänger oder Nachfolger, einen sehr persönlichen Weg als Dichter verfolgt und, wie Borges es ausdrückt, seine eigenen Wegbereiter und ein Werk von schamlosem und überraschendem Charakter geschaffen, das, im Laufe der Jahre, als eines der tiefgründigsten und originellsten unserer Zeit anerkannt wurde.

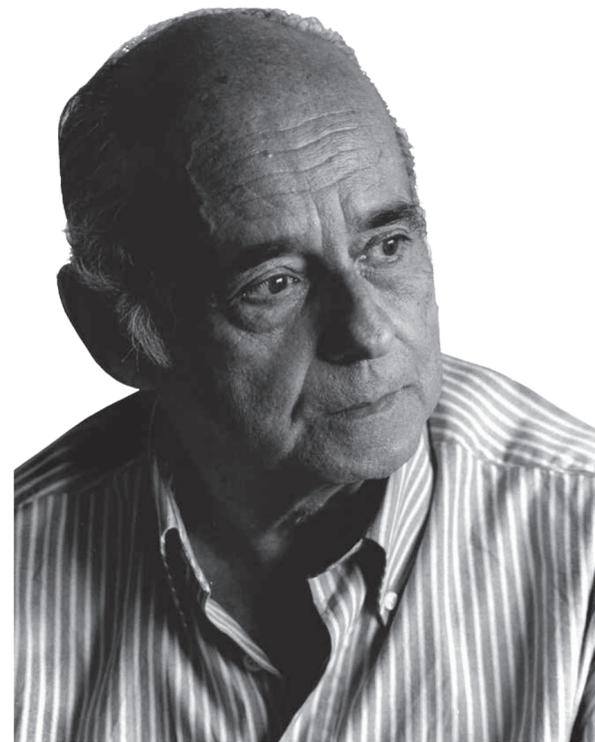
Eine Anerkennung, die auf sich hat warten lassen, da Bellis Poesie nicht einfach ist und dem Leser keinerlei Zugeständnisse macht und ihn vielmehr herausfordert, um sie letztendlich verstehen und genießen zu können, und ihn dazu verleitet, seine grundlegendste Auffassung von Dichtung und Schönheit, im weitesten Sinne, zu überprüfen.

Alles an diesem Werk, angefangen bei den so verschiedenartigen Quellen, ist erstaunlich. Sowohl Surrealismus, *Lettismus* und die Strömungen der sogenannten Vanguardia, als auch die großen Dichter des *Siglo de Oro* und Klassiker wie Petrarca haben ihre Spuren bei ihm hinterlassen. Genauso wichtig

und wesensbestimmend sind aber auch der für Lima charakteristische Jargon, sowie die Ausdrücke und Redensarten der Arbeiterviertel, die in Bellis Gedichten nicht selten mit den erlesensten bildungssprachlichen Ausdrücken und Archaismen zu unverhofften sowie überwältigenden Bildern, Metaphern und Allegorien verschmelzen.

All dies scheint darauf hinzuweisen, dass es sich bei Bellis Poesie um eine formalistische und experimentelle Dichtung handelt, um eine Suche nach einem neuen und gewagten Beherrschenden des Wortes, des Rhythmus, der Strophe und des Verses. Und das ist sie auch tatsächlich, allerdings nur in zweiter Linie. So ist sie denn, mit ihrem geschliffenen, einzigartigen und so exquisit manieristischen Ausdruck, in Wirklichkeit durchtränkt mit Erlebtem, mit Leidenschaft und Leiden und stellt ein dramatisches Zeugnis des alltäglichen Lebens dar, der Desillusion, des Elends, der Enttäuschung, der Hirngespinnste und unbedeutenden Einfälle, die der Dichter auf schamlose und gleichzeitig auf verschämte Weise darstellt, um sie mit luxuriösen Gewändern zu verkleiden, gleich einer maroden, zahnlosen und fauligen Alten, die sich in Hermelinmäntel hüllt und mit aufwendigem Schmuck behängt.

Foto: Herman Schwarz



Eine weitere Konstante des poetischen Universums von Carlos Germán Belli, ist der Humor, der all das Grotteske der phantastischen Gegensätze, aus der seine Dichtung besteht, menschlich macht. Ein Humor, der mal beißend, mal herausfordernd und wild ist, ein Humor, der gleichzeitig Lachen und Alarmbereitschaft auslöst und der uns nachdenken lässt über das, was für den Dichter Grund zu Gelächter und Spott ist: die Beschaffenheit des Menschen, Transzendenz, Freiheit, Schicksal, Zeit, das Alter, der Tod und die Einsamkeit. Mir ist kein anderer Dichter unserer Sprache bekannt, der das, was André Breton in seiner berühmten Anthologie als „schwarzen Humor“ beschrieb, besser verwirklicht als Carlos Germán Belli.

In Bellis Gedichten leckt ein Zebra den verstümmelten Oberschenkel eines kleinen Mädchens und zwei Klumpen Speisebrei unterhalten sich im „profanen Magen“ des Dichters und fragen sich wohin die Reise geht; der Dichter selbst ist ein armer peruanischer Protokollant, der vor lauter Schuften vor die Hunde geht und sich „kaum noch im Sattel halten kann“ und es gibt einen Ort namens „El Bofedal“, eine Art Müllhalde, den all jene Menschen aufsuchen, die, genauso wie der Dichter, diese Welt als trostlos und verdorben empfinden, um sich dort ihre Seelen herauszureißen und sich ihrer zu entledigen. So verwundert es auch nicht, dass der Fötus, der sich in dieser abscheulichen Welt wiederfindet, vor einer derartigen Szenerie nur die Stirne runzelt und die Augenbrauen hochzieht. Es besteht kein Zweifel, dass er, sobald er herangewachsen ist und sich mit seinem abscheulichen menschlichen Schicksal abgefunden hat, letztendlich auch der Kybernetikfee huldigen wird, jenem bizarr grotesken Fetisch, der seit den Anfängen in Bellis Poesie als Göttin und Beschützerin auftritt, genauso künstlich und barock, genauso makaber und absurd wie die betäubte, verwirrte und kranke Menschheit, die sie zu ihrer Gottheit gemacht hat.

Der Pessimismus, der in der Dichtung von Carlos Germán Belli zum Ausdruck kommt, ist gleichzeitig historisch und metaphysisch. Er hängt mit den sozialen Bedingungen zusammen, die die Ungerechtigkeit, Ungleichheit, den Missbrauch und Frust vervielfachen, und auch mit der Existenz selbst, einer Bedingung, die den Menschen zu einem Schicksal aus Schmerz und Scheitern verurteilt. Wäre aber diese Stimme, die sich selbst auf so erbarmliche Weise bemitleidet, die jammert, klagt und protestiert und die gleich einem Masochisten, es manchmal sogar zu genießen scheint, wäre sie nur absolute Verzweiflung, ständige Zerrissenheit, so würde sie nur schwerlich diese Verzauberung, diesen Anklang erwecken, den gute Dichtung immer verdient. Und so ist es auch im Fall von Bellis Poesie, die, erst wenn

der Leser gelernt hat ihren Code zu entschlüsseln und in ihre Labyrinth vorzudringen, die Schätze enthüllt, die sich hinter den weinerlichen und verzweifelten Masken verstecken: unendliche Zärtlichkeit und aufrichtiges Erbarmen mit der moralischen und materiellen Misere all jener, die leiden und nicht im Stande sind, den Wogen eines Lebens Widerstand zu leisten, welches sie nicht verstehen, welches sie durchrüttelt und dann zu Boden schmettert wie ein Wirbelsturm oder eine plötzliche Sturmflut. Erbarmen, Menschlichkeit, Verbundenheit mit all jenen, die leiden, ausgehend vom Leiden selbst, unter Flitter und Lamento ein Herz, das ausblutet, Tropfen für Tropfen und den Schmerz, der die Welt durchtränkt, zu seinem eigenen macht: das ist es, was die Dichtung Bellis darstellt.

Und ich verwende „darstellt“ hier im theatralischen Sinne des Wortes. Denn Bellis Poesie ist auch Schauspiel. Wir haben bereits einige der exzentrischen, grotesken und pathetischen Gestalten gesehen, die die zentralen Figuren dieser makabren Komödie ausmachen, doch sind sie nur eine kleine Kostprobe der bunte gemischten Vielfalt an menschlichen und nicht menschlichen grotesken Figuren, die durch dieses karikaturreske und phantastische Universum wandeln.

Doch genauso wie der Pessimismus werden auch die Extravaganzen und das Farceartige in diesem Albtraum mit dem schwarzen Humor des poetischen Kosmos Bellis menschlich gemacht durch die Reinheit des Gefühls, die dieser seltsamen Komödie Authentizität verleiht, durch ihre Suggestivkraft und ihre Wahrhaftigkeit. Es ist eine verspielte und zirkusartige Welt, doch der Dichter spielt nicht mit ihr, oder, wenn überhaupt, so spielt er nur mit der Ernsthaftigkeit, mit der jemand sein Leben verwettet, alles was er hat riskiert in einem Spiel auf Leben und Tod.

Ich begann Belli zu lesen, als er in den fünfziger Jahren seine ersten Gedichte in der Zeitschrift „Mercurio Peruano“ veröffentlichte. Mir reichte dieses halbe Dutzend Texte um zu spüren, dass es sich hier um eine neuartige Stimme handelte, von kraftvollem lyrischen Charakter und großer imaginärer Kühnheit, eine Stimme, die in der Lage ist –wie es nur die großen Dichter vermögen– jene Wandlung zu vollziehen, die darin besteht, Hässliches in Schönheit zu verwandeln, Trauriges in Anregung und alles, was sie anfasst –nämlich die Poesie– zu Gold werden zu lassen. Alles, was Carlos Germán Belli seitdem geschrieben hat, hat seine außergewöhnliche Begabung zum Dichten nur bestätigt und bereichert.

Vorwort aus *Los Versos juntos. Poesía completa* [dt. Die Zusammenstellung der Verse. Vollständige Poesie] (Sevilla 2008).

DAS LAND DER DICHTER

Das Kulturzentrum Inca Garcilaso des Außenministeriums eröffnet die Reihe *Das Land der Dichter. Lebendige Anthologie der peruanischen Poesie 2014-2021* mit einer Lesung von Carlos Germán Belli und einer seinem Werk gewidmeten Ausstellung.



C. G. Belli, 1933.

CAVILACIÓN DEL CAMINANTE

Diariamente camino siempre
Por la faz del sublunar mundo
Para preservar la salud,
Y de preferencia en un parque
Donde plantas y animalillos
Viven codo con codo en paz;
Y por allí feliz discurro
Sin reparar que a unos seres,
Justo como yo en plena vida,
Involuntariamente piso.

Y a la verdad qué bien estoy,
Aunque rápido asesinandolos
A quienes acá abajo yacen

A rastras entre suelo y cielo
Sin poder esquivar la muerte
Que les llega así de improviso
Cuando alguien viene en dos zancadas
Y con la suela del zapato
Sin más ni más así deshace
Cada mínimo hijo de Dios.

He aquí la multitud de hormigas
Que dan el suspiro postrero
A causa de las mil pisadas
Del caminante cotidiano
En homicida convertido,
No queriéndolo, no, sin duda;
Mas tales son las circunstancias
En que un gigante humano mata
Al animalillo invisible
E inerme ante el andar ajeno.

Es el más inexplicable hecho,
Y por añadidura absurdo,
Que alguien por preservarse a fondo
—¡Tal como yo cada mañana!—
De un tajo la vida le siegue
A aquel que nunca daña a nadie
Ni a los imperceptibles seres;
Que el firmamento entonces caiga,
Igual que un castillo de naipes,
Sobre mí un mal día. Así sea.

EN *EL ALTERNADO PASO DE LOS HADOS* (2006)

¡OH HADA CIBERNÉTICA...!

¡Oh Hada Cibernética!, ya libranos
con tu eléctrico seso y casto antídoto,
de los oficiosos horribidos humanos,
que son como tizones infernales
encendidos de tiempo inmemorial
por el crudo secuz de las hogueras;
amortigua, ¡oh señora!, la presteza
con que el ciego sañudo y tan frío
bate las nuevas aras, en el humo enhiestas,
de nuestro cuerpo ayer, cenizas hoy,
que ni siquiera pizca gozó alguna,
de los amos no ingas privativo
el ocio del amor y la sapiencia.

EN *¡OH HADA CIBERNÉTICA!* (1962)

GEDANKEN EINES FUSSGÄNGERS

Ich laufe täglich
Im Antritt dieser vergänglichen Welt
Um die Gesundheit zu erhalten
Nach Möglichkeit in einem Park
Wo Pflanzen und Tiere
Friedlich nebeneinander leben;
Dort laufe ich glücklich umher
Ohne Rücksicht darauf, dass ich auf einige Wesen,
Die genau wie ich mitten im Leben stehen,
Aus Versehen trete.

Und doch geht es mir gut,
Obwohl ich sie mal soeben töte
Die da unten ruhen.

Träge zwischen Himmel und Erde
Ohne dem Tod ausweichen zu können
Der sie so unvorbereitet erreicht
Wenn jemand so überraschend daherkommt
Und mit der Sohle seines Schuhes
Einfach so zerstört
Jedes noch so kleine Geschöpf Gottes.

Hier das Volk der Ameisen
Die den letzten Atemzug machen
Nach Tausend Tritten
Des gewöhnlichen Fußgängers
Der zum Mörder wurde,
Zweifello, ohne es zu wollen;
Mas sind die Umstände
Unter denen ein menschlicher Riese tötet
Das unsichtbare und wehrlose Tier
Beim unbedarften Umhergehen.

Es ist ein unerklärlicher Umstand,
Und außerdem unsinnig,
Dass jemand, zum eigenen Wohlbefinden
- Wie ich es jeden Morgen tue! -
Anderem Leben ein Ende setzt
dessen, der niemanden ein Leid zufügt
Nicht einmal den unscheinbaren Wesen;
Also soll das Firmament doch zusammenfallen,
Wie ein Kartenhaus,
Über mir, an einem schlechten Tag. So wird es kommen.

AUSZUG AUS *EL ALTERNADO PASO DE LOS HADOS*
[DT. DER WECHSLSCHRITT DES SCHICKSALS] (2006)

OH KYBERNETIKFEE...!

Oh Kybernetikfee, befreie uns endlich,
Mit deinem elektrisierenden Geist und deinem keuschen Heiltrank,
Von den scheußlichen menschlichen Aufgaben,
Die wie Höllenbrände sind
Seit Menschengedenken einfach
Von dem unerbittlichen Komplizen der Feuersbrunst;
Oh Frau, mildere die Eile
Mit dem erbarmungslosen und so kalten Nordwind
Besiege die neuen Opferstätten, im aufsteigenden Rauch
unseres Körpers von gestern, heute Asche,
Der nicht die geringste Freude genoss,
Der nicht anestrallen Schranken setzenden Herrscher
Die Muße der Liebe und die Weisheit.

AUSZUG AUS *OH HADA CIBERNÉTICA!* (1962)

A MI HERMANO ALFONSO

Pues tanto el leño cuanto el crudo hierro
Del cepo que severo te avasalla,
Unidos cual un órgano hasta las plantas,
No solo a flor de cuero,
Mas sí en el lecho de tu propio tuétano,
Que te dejan cual ostra
A la faz del orbe así arraigado;
Y el leve vuelo en fin
Que en el cerúleo claustro siempre ejerce
El ave más que el austro desalada,
¿Cuánto a ti llegará?,
Mientras abajo tú en un aprisco solo
No mueves hueso alguno
Ni agitas ya la lengua
Para llamar al aire;
Pues en el orbe todo viene y va
Al soplo de la vida,
Que pródigo se torna
Para muchos y a no más otros pocos,
Áspero, vano o nada para siempre.

EN *EL PIE SOBRE EL CUELLO* (1964)

FÜR MEINEN BRUDER ALFONSO

Sowohl das Holzklotz, wenn das raue Eisen
Des Fangeisens es fest umschließt
Vereint wie ein Ganzes bis zu den Pflanzen,
Nicht nur zum Schein,
Sondern im Lager deines eigenen Marks,
Was dich einer Muschel ähnlich werden lässt
So verwurzelt der Welt zugewandt;
Und schließlich der leichte Flug
Den in der himmelblauen Kammer
Eher der Vogel als der begierige Südwind vollführt,
Wann wird er dich erreichen?
Solange du da unten machtlos eingepfercht
Keinen Knochen bewegst
Und nicht einmal die Zunge lockerst
Um zu rufen;
Denn in der Welt kommt und geht alles
Im Takt des Lebens,
Das sich schnell ändert
für viele und für andere nicht,
Spröde, vergeblich und niemals endgültig.

AUSZUG AUS *EL PIE SOBRE EL CUELLO*
[DT. DER FUSS AUF DEM HALS] (1964)

CARLOS GERMÁN BELLI (Lima, 1927) gilt als einer der bedeutendsten Dichter Hispanoamerikas. Zu seinen wichtigsten Büchern gehören *¡Oh Hada Cibernética!* [dt. Oh Kybernetikfee!] (1961), *El pie sobre el cuello* [dt. Der Fuß auf dem Hals] (1967), *Sextinas y otros poemas* [dt. Sestinen und andere Gedichte] (1970), *En alabanza al bolo alimenticio* [dt. Ein Lob auf den Speisebolus] (1979), *Los talleres del tiempo* [dt. Die Werkstätten der Zeit] (1992), *Sextinas, villanelas y baladas* [dt. Sestinen, Villanelas und Balladen] (2007), *Los versos juntos 1946-2008. Poesía completa* [dt. Die Zusammenstellung der Verse 1946-2008. Vollständige Poesie] (2008). Er wurde mit dem Nationalen Poesiepreis (1962), dem Pablo Neruda-Preis für iberamerikanische Poesie (2006), dem Poesiepreis Casa de las Américas José Lezama (2009) ausgezeichnet und für den Cervantes-Preis und den Königin Sofia-Preis für iberamerikanische Poesie vorgeschlagen.

DIE KUNST DES ESSAYS

Guillermo Niño de Guzmán*

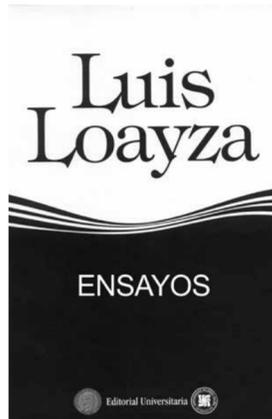
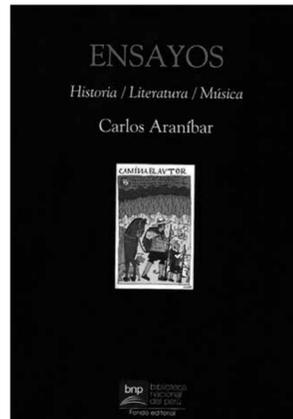
Gesammelte Essays von Luis Loayza und Carlos Aranibar, zwei unentbehrliche Prosaschriftsteller der peruanischen Literatur.

In der sogenannten *Generación del 50*, einer der brilliantesten Jahrgänge peruanischer Künstler und Intellektueller des 20. Jhd., hat die Literatur eine zentrale Stellung, vor allem in Bezug auf Poesie und Prosa. Jene Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg waren für die Entwicklung unserer modernen Literatur ausschlaggebend. In dieser Zeit tauchten Dichter wie Eielson, Sologuren und Blanca Varela auf, Verfasser von Kurzgeschichten wie Ribeyro, Congrains und Vargas Vicuña, sowie ein solch wichtiger Romanautor wie Vargas Llosa (welcher der jüngste jener Generation ist, bedenkt man, dass ihre Mitglieder zwischen Anfang der 20er und Mitte der 30er Jahre geboren wurden), um nur ein paar wenige Namen einer langen und vielfältigen Liste zu nennen. In diesem Zusammenhang möchten wir das Werk von zwei Schriftstellern hervorheben, die eine etwas weniger genutzte literarische Form kultivierten und sie auf ihr höchstes Niveau brachten. Wir sprechen von Carlos Aranibar, Luis Loayza und der Kunst des Essays.

Der Essay ist bekanntlich ein verhältnismäßig freies und wandelbares Genre, welches es zulässt verschiedenartige Ausdrucksformen in sich zu vereinen, da es die Erzählung mit der kritischen Analyse, den Bericht mit der Erinnerung, den gelehrten Kommentar und spekulative Gedanken miteinander verschmelzen lässt. Zweifellos geht es dabei um Reflexion, doch hängt der Reiz nicht nur vom Scharfsinn der Überlegungen des Autors ab, sondern auch vom Tonfall und Stil der Sprache, mit der die Abhandlung verfasst wird. Seit der Franzose Michel de Montaigne dieses Genre im 16. Jhd. begründete, hat es sich, dank seiner schöpferischen Freiheit und seines nichtsystemischen Charakters, zu einer äußerst attraktiven literarischen Ausdrucksform entwickelt.

Carlos Aranibar und Luis Loayza sind nicht die einzigen Mitglieder der *Generación del 50*, die sich als Essayisten hervorgetan haben. Sebastián Salazar Bondy unternahm einen maßgeblichen Vorstoß mit seinem *Lima, la horrible* (1964) [dt. Lima, die Schreckliche], in dem er gegen den Mythos der Hauptstadt als gelobtes Land wette. José Durand seinerseits, schuf während seinem Mexicofenhalt ein unklassifizierbares Buch voller essayistischer Kraft, *Ocaso de sirenas* (1950) [dt. Niedergang der Sirenen], ein Juwel, in dem sich Erzählkunst mit Geschichte paart und das seinen Ausgangspunkt bei den Dokumenten der Conquista-Chronisten hat. Ribeyro wiederum gelang eines seiner originellsten Projekte mit den *Prosas apátridas* (1975) [dt. Staatenlose Prosa], in denen er den Spuren Montaignes und anderer französischer Denker folgte. Auch Vargas Llosa hat mehrere Bücher mit Essays veröffentlicht, in denen er anderen Schriftstellern Tribut zollt (Flaubert, Victor Hugo, Arguedas, Onetti, etc.), politische Ideen aufgreift (*Entre Sartre y Camus*, 1981) [dt. Zwischen Sartre und Camus] oder die zeitgenössische Kunst analysiert (*La civilización del espectáculo*, 2012) [auf Deutsch erschienen als: *Alles Boulevard: Wer seine Kultur verliert, verliert sich selbst*].

Carlos Aranibar wurde 1928 geboren, ist als Intellektueller sehr mit der Geschichte verbunden und gilt als Experte für El Inca Garcilaso und Guaman Poma de Ayala. Als Schüler und persönlicher Sekretär von Raúl Porras Barrenechea, bemühte er sich dem Weg, den der Meister gebahnt hatte, zu folgen. Hieraus erklärt sich sein Interesse für die Chronisten, über die er derzeit eine tiefgreifende Studie verfasst. Als minutiöser und ausdauernder Forscher war er über viele Jahre akademisch tätig. Inzwischen emeritierter Professor der Universidad Nacional Mayor de San Marcos, war er Direktor des Nationalen Geschichtsmuseums und stellt das letzte



Verbindungsstück zu einer humanistischen Tradition dar, die in Peru zu ihrem Ende gekommen scheint. Zumindest was diesen Menschenschlag von Gelehrten anbetrifft, die in der Lage sind, sich dem Wissen zu widmen als handelte es sich um ein Apostolat und deren Wissensliebe auf die folgenden Generationen abstrahlt.

Aranibar hat seine intellektuelle Tätigkeit mit Bescheidenheit und Diskretion ausgeübt, weshalb sein Werk nicht allzu bekannt ist. Er verfügt über eine umfassende Kenntnis und seine Interessen beschränken sich nicht auf seine vorrangige Berufung, wie auch sein kürzlich erschienen Buch *Ensayos* (Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2013) [dt. Essays] zeigt, dessen Untertitel (*Historia/Literatura/Música*) [dt. Geschichte/Literatur/Musik], seine Interessensbereiche verdeutlicht. Offenkundig ist der Autor Historiker, doch versteckt er seinen literarischen Enthusiasmus keineswegs und widmet zwei Stücke des Bandes seinen Generationsgefährten Francisco Bendeuz und Washington Delgado. In den Texten hält Aranibar das Vermächtnis dieser beiden Dichter hoch und erlaubt sich außerdem, Bilder einer Freundschaft und die gemeinsame Vergangenheit heraufzubeschwören, die ihren Dreh- und Angelpunkt im Innenhof der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Casona de San Marcos und in der legendären Kneipe Palermo, direkt gegenüber der Universität, hatte.

Einer der Verdienste der Sammlung (der Großteil der Essays wurde in der großartigen Zeitschrift der Nationalbibliothek *Libros & Artes* veröffentlicht, die von Luis Valera herausgegeben wird) besteht darin, dass sie uns einen wahrhaftigen Musikliebhaber offenbart. Denn Carlos Aranibar ist ein großer Kenner der Musik und zwar auf höchstem Niveau, wie seine Abhandlungen über Bach und Mozart beweisen, sowie auch eine veranschaulichte und scharfsinnige Untersuchung der Musikalität von Cervantes Prosa im *El Quijote*, «dem herrlichsten Roman der Welt». Aranibar weiß wovon er spricht, doch einmal abgesehen von der Gelehrtheit (zweifelslos verlangt die Gegenüberstellung von Musik und Literatur eine tiefgehende Kenntnis der Technik), sind es die fortwährende Neugier des Autors, seine kleinen und großen Entdeckungen, seine ästhetischen Freuden, die auf den Leser übergehen und ihn begeistern.

Aranibar zeigt seine Brillanz bei Themen wie der Beziehung zwischen der Anekdote und der Geschichte oder wenn er den Inca Garcilaso und Guaman Poma de Ayala behandelt. Seine Essays über Raúl Porras und Jorge Basadre sind aufgrund

des erreichten Gleichgewichts zwischen der Bewertung ihrer Beiträge als Historiker und dem Zeugnis seines persönlichen Umgangs mit ihnen, bemerkenswert. Übergau und perfektionistisch, scheut er sich nicht davor, den ein oder anderen seltenen und ungebräuchlichen Terminus aus dem Ärmel zu schütteln, wenn er ihm unabdinglich erscheint um sich auszudrücken. Es ist offensichtlich, dass Aranibars Adressaten Seinesgleichen sind, auf jeden Fall aber Leser, die die Herausforderungen des Wissens auf sich zu nehmen bereit sind. Nichtsdestotrotz muss zugegeben werden, dass er von Zeit zu Zeit Gefahr läuft, zu übertreiben und einem gewissen Barockismus und sogar intellektueller Schadenfreude zu verfallen, vor allem wenn er seine Wortgewalt nicht zu zügeln weiß und sich zu sehr vom Gebrauch von Fremdwörtern verführen lässt.

Die gleiche Raffinesse und Eleganz Aranibars lässt sich auch bei dem Werk von Luis Loayza erkennen, wenngleich sein Konzept ein anderes ist. Sein Essayband *Ensayos* (Lima: Editorial Universitaria, 2010), welcher seine drei Schriften in diesen Genres vereint (*El sol de Lima, Sobre el Novecientos y Libros extraños*) [dt. Die Sonne von Lima, Über die Generation Novecientos und Seltsame Bücher], konzentriert sich auf die Welt der Geisteswissenschaften. Loayza wurde 1934 geboren und studierte Jura an der Universidad Católica, sollte allerdings später als professioneller Übersetzer tätig werden. Mit seinen Freunden Abelardo Oquendo und Mario Vargas Llosa wagte er kleine Auflagen, wie z.B. *Cuadernos de Composición* und die Zeitschrift *Literatura*. 1955 veröffentlichte er *El avatar* [dt. Der Getzthals], eine Sammlung fantastischer Erzählungen, die seine Schwäche für Borges offenbarte, sowie seine Absicht, sich vom damals vorherrschenden Neorealismus abzuwenden. Gegen Ende der 50er Jahre reiste er nach Europa; er kehrte zurück, allerdings nur, um ein paar Jahre später Peru für immer zu verlassen. 1964, als er schon im Ausland lebte, erschien in Lima sein einziger Roman *Una piel de serpiente* [dt. Eine Schlangenhaut].

Loayza entschied sich für ein Leben als Übersetzer und arbeitete für internationale Organisationen, doch führte er seine literarische Arbeit weiterhin fort, fast im Geheimen und abseits der intellektuellen Zirkel. Trotz seiner beinahe starsinnigen Abwehr gegen die Veröffentlichung seiner Werke – was seine Selbstkritik nur zu deutlich macht – haben doch eine Hand voll ausgezeichnete Kurzgeschichten (*Otras tardes*, 1985) [dt. Andere Abende] das Licht der Öffentlichkeit erblickt, ebenso

wie auch die Übersetzungen einiger seiner bevorzugten Schriftsteller (Thomas de Quincey, Arthur Machen, Robert Louis Stevenson). Das Wertbeständige seines Schaffens jedoch ist vielleicht unter seinen Essays zu finden, deren wundervolle und subtile Texte er mit der Liebe zum Detail eines Goldschmiedes vollendet hat.

Anders als Aranibar blieb Loayza, nachdem er sein Anwaltsstudium beendet hatte, den akademischen Kreisen fern. Jura studierte er wahrscheinlich aus rein praktischen Gründen. Schließlich war es in Peru in den 50er Jahren nicht mehr als ein Wunschtraum, zu glauben, man könne mit einer Schriftstellerkarriere einen Lebensunterhalt verdienen. Wie dem auch sei, seine Leidenschaft für die Literatur blieb unversehrt und bestand fort, abseits der öffentlichen Blicke und wie ein hochgeschätztes Erwas, das man lieber alleine betrachtet, zum eigenen Genuss und ohne jeglichen Anspruch auf Berühmtheit oder Anerkennung, eine Tatsache, die durchaus ungewöhnlich ist innerhalb des Panoramas der Geisteswissenschaften.

Möglicherweise sind die Schriften Loayzas deswegen im Bereich des Essays frei von jenen Fesseln, mit denen sich nicht selten all jene verheddern, die sich in akademischen Ambiente bewegen, in denen sich Analyse- und Interpretationsmethoden ständig ändern und Trends unterliegen, die an das Kommen und Gehen der Mode erinnern. Das ist es, unter anderem, was Loayza, der in erster Linie ein ausgereifter Leser ist, so einzigartig macht. Seine literarischen Essays entsprechen keinem kritischen Muster und verzichten auf jeglichen Fachjargon. Seine Stücke sind einfach und doch genauso sensibel wahrnehmend, wie die geistreichsten akademischen Arbeiten. Ihr Reiz geht aus der Feinheit ihrer Prosa hervor, aus der Natürlichkeit mit der ihre Sätze aufeinander folgen und ihre Gedanken miteinander verknüpft sind. Loayza hat seinen Stil gereinigt und strebt so nach Licht und Durchsichtigkeit. Mit seinen Annäherungen an den Inca Garcilaso, seinen Abhandlungen über Riva-Agüero, Valdelomar und die Autoren des *Novecientos*, sowie seinen Erkundungen über Joyce' *Ulysses*, gelingt es Loayza, die Lektüre eines Essays zu einem so kreativen und erfreulichen Erlebnis werden zu lassen, wie es die Lektüre eines Gedichtes oder einer Geschichte sein mag.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Carlos Aranibar und Luis Loayza aus diesem Genre eine bewundernswerte intellektuelle Übung gemacht haben, in der das Gefühl für das Wort, die Gelehrtheit, gedankliche Hellsichtigkeit und kritische Vorstellungskraft ineinanderfließen. Ihre Annäherung an den Essay ist von Grund auf verschieden. Aranibar bevorzugt meist das komplexe Vorhaben, das seinem multidisziplinären Interesse gerecht wird, woraus sich vielleicht auch die Fülle seiner Erzählkunst erklären lässt; Loayza begnügt sich damit, sich in die literarischen Welten zu vertiefen und hierfür macht er von einer Sprache gebrauch, die so fein und scharf ist wie ein Stilet. (Würde man die bewährte Unterscheidung von Isaias Berlin anwenden, so gäbe es keinen Zweifel daran, wer der Igel und wer der Fuchs wäre.)

Schließlich und endlich ist zu sagen, dass beide Autoren ein Beispiel für Eifer und Diskretion darstellen, für Bescheidenheit und Eleganz. Wären sie nur ein kleines bisschen eitel, so würden sie möglicherweise mehr schreiben und veröffentlichen, was uns natürlich das größte Vergnügen wäre.

* Autor der Kurzgeschichten *Caballos de medianoche* (1984), [dt. Mitternachtspferde], *Una mujer no hace un verano* (1995) [dt. Eine Frau macht noch keinen Sommer] und *Algo que nunca serás* (2007) [dt. Was du niemals sein wirst].

AKADEMIE UND STAATLICHES MÄZENATENTUM

CARLOS BACA-FLOR

Luis Eduardo Wuffarden*

Eine Retrospektive im Kunstmuseum von Lima und die Veröffentlichung eines anschaulichen Kataloges werfen neues Licht auf Leben und Malerei dieses bemerkenswerten Künstlers zum Ende des 19. Jhd.



La vocación natural, [dt. Die natürliche Berufung] von Carlos Baca-Flores. Öl auf Leinwand, 1886. 65,5 x 79 cm. Banco Central de Reserva del Perú.

Seit 1955, also sechs Jahre vor seiner offiziellen Eröffnung, erhält das Kunstmuseum von Lima die vollständige Werkesammlung von Carlos Baca-Flores (1869-1941), einer der letzten großen Repräsentanten der peruanischen Akademischen Kunst im Exil. Diese umfangreiche Kollektion von Gemälden, Zeichnungen, Skizzen und Skulpturen wurde nach langwierigen Verhandlungen mit den Erbinnen des Künstlers in seinem Haus und Studio in Neuilly-sur-Seine erworben und damit zum ausschlaggebenden Kern der Sammlung des MALL, einer Institution, welche zur Aufgabe hat,

einen repräsentativen Überblick über die peruanische Kunst aller Zeiten zu bieten. Aus diesem Grund stellen die umfassende Baca-Flores Retrospektive und das begleitende, im April 2013 veröffentlichte Buch, auch eine Anerkennung des emblematischen Wertes dar, den seine Person für die Geschichte des Museums bedeutet, zu einem Zeitpunkt an dem der 60. Geburtstag der Gründung des Patronato de las Artes kurz bevorsteht.

Carlos Baca-Flores. *El último académico* [dt. Carlos Baca-Flores. Der letzte Akademiker.] legt die Produktion des Künstlers erstmals auf erschöpfende

Weise dar und bietet gleichzeitig einen neuen Blickwinkel auf sie: frei von den sowohl positiven als auch negativen Vorurteilen, die die Bewertung seines Vermächtnis bisher bestimmt haben. Vor diesem Hintergrund regt der Werdegang Baca-Flores zu der Überlegung an, welchen großen Einfluss die Schönen Künste im Rahmen der nationalistischen Diskurse des 19. Jhd. und das unterschiedene Mäzenatentum von Seiten der verschiedenen Regierungen des Kontinents in diesem Bereich, erlangten. Die Disziplin der Malerei war zweifelslos dazu auserkoren, den kulturellen Fortschritt der jungen

lateinamerikanischen Republiken zu verkörpern, um sie in die Reihen der «zivilisierten» Nationen einzuordnen. So erklärt sich auch, dass nach Baca-Flores Ausbildung an der Akademie der Schönen Künste von Santiago de Chile während der Jahre des Salpeterkrieges und seiner gescheiterten Europareise zur Vervollkommnung der Technik, die Rückkehr des Künstlers in sein Heimatland von einem nie dagewesenen Glanz und patriotischer Verherrlichung umgeben war.

Zu diesem Zeitpunkt spielte das peruanische diplomatische Korps in Chile eine entscheidende Rolle

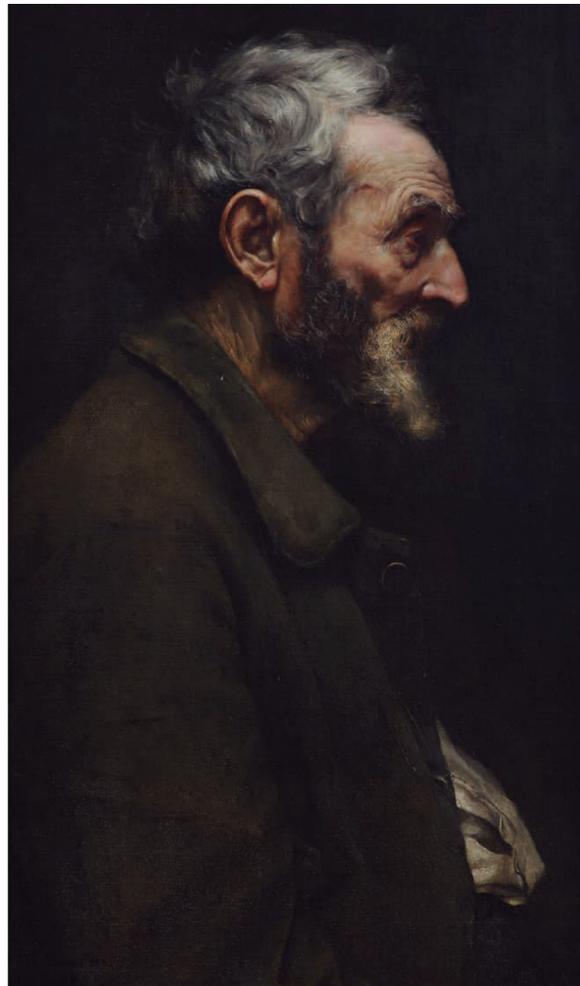
Academia femenina. [dt. Weibliche Akademie] Kohle auf Leinwand, ca. 1893, 62,5 × 48 cm, Kunstmuseum von Lima.



Carlos M. Elias. Öl auf Leinwand, 136,5 × 91 cm, 1887, Außenministerium von Peru.



Abel muerto. [dt. Toter Abel] Öl auf Leinwand, ca. 1886, 61,5 × 116 cm, Kunstmuseum von Lima.



Anciano. [dt. Alter] Öl auf Leinwand, 1892, 75 × 40,5 cm, Kunstmuseum von Lima.

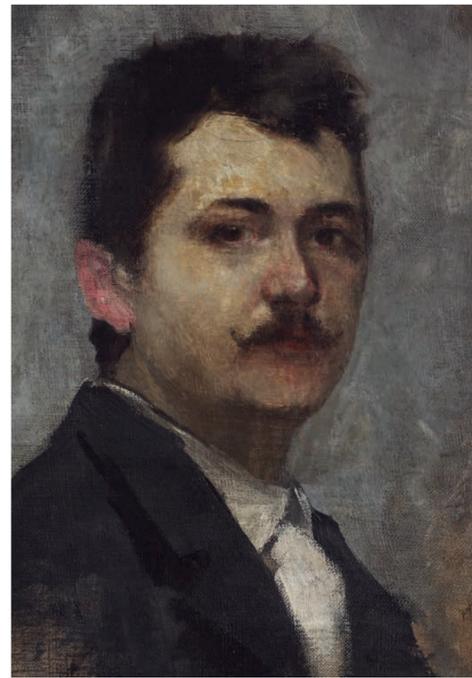
in der Entstehung dieser Situation. Als nämlich dem bevollmächtigten Minister in Santiago, Carlos M. Elias, zu Ohren kam, dass der junge Baca-Flor – welcher sich über mehrere Jahre als Bester der Akademie von Santiago hervorgetan hatte – ein Stipendium in Rom abgelehnt hatte um nicht auf seine peruanische Nationalität zu verzichten, ergriff er die Initiative, lud ihn nach Lima ein und arrangierte es, dass die peruanische Regierung ihm zur Entschädigung, ein dem abgelehnten ähnliches Stipendium gewährte. 1887 reiste Elias in die Hauptstadt, in Begleitung des jungen Baca-Flor, der eine eigenhändig angefertigte Kopie seines Werks *La vocación natural* [dt. Die natürliche Berufung] im Gepäck hatte, eine komplexe Gemälde mit autobiographischen Zügen, sein meist gefeiertes Werk in Santiago.

Bezeichnend ist, dass diese Kopie gerade für den Minister Elias bestimmt war, sein erster peruanischer Mäzen, von dem Baca-Flor um diese Zeit auch ein Portrait malte, das sich heute im Besitz des Peruanischen Außenministeriums befindet. Anders als dieses Bildnis, das die Formvollendung seiner offiziellen Malereien veranschaulicht, zeigen die «intimen» Werke, die er seinen Freunden und Figuren aus Lima während seinem fast dreijährigen Aufenthalt in der Stadt widmete, eine charakteristische Ungezwungenheit der Ausführung und ein kürzeres Format, wie es zum Beispiel bei dem Portrait der Gattin des Beamten *Jesús Beltrán de Elias* der Fall ist. Seine Nähe zur Familie des Präsidenten Andrés A.

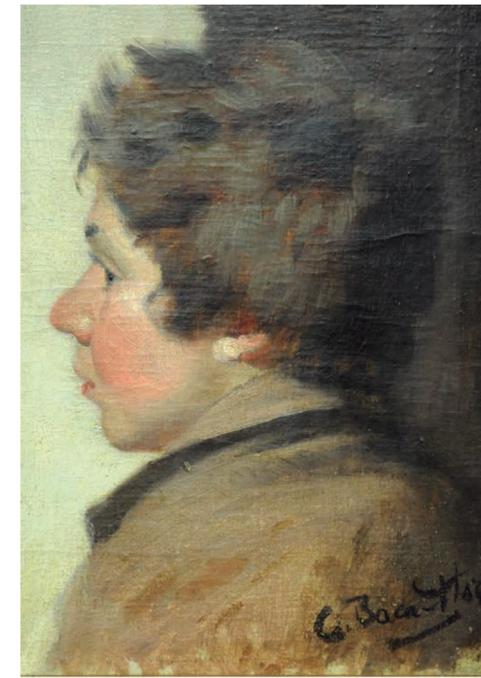
Cáceres und die zahlreichen und rasch geknüpften Bekanntschaften zu den wichtigsten intellektuellen Kreisen der Stadt, öffneten dem jungen Talent bald seinen Weg und verhalfen ihm zu einer völlig neuartigen öffentlichen Präsenz in einem Umkreis, in dem es weder künstlerische Institutionen noch erstklassige Maler gab.

Im ersten Moment hielt es die peruanische Regierung für die beste Form von Unterstützung, das junge Talent zu einem Mitglied der Peruanischen Gesandtschaft in Italien zu ernennen. Nachträglich wurde Baca-Flor das Amt des Konsuls in Genf zugesprochen, worauf er allerdings kurze Zeit später verzichtete, um ein Stipendium in Anspruch zu nehmen, welches ihm das Abgeordnetenhaus der Republik letztendlich im Jahr 1889 gewährte. Wenngleich der Bewilligungsentscheid selbst keinen konkreten Bestimmungsort sondern nur die «Perfektionierung in Europa» erwähnt, deutet die Tatsache, dass sein Stipendium auf eine italienische Bank überwiesen wurde, darauf hin, dass man damit rechnete, dass er nach Italien reisen würde, wie es sich dann auch tatsächlich ergab.

Während der Jahre seiner akademischen Ausbildung wurde José Canevaro, Minister und peruanischer Beauftragter bei den Regierungen von Italien und Frankreich, zu seinem wichtigsten Schirmherrn. Dies kommt auch durch die sich ab September 1891 wiederholenden Anträge zum Ausdruck, die Canevaro an die Regierung Cáceres' stellte, um die zweite Hälfte des Stipendiums an Baca-Flor auszubezahlen, da



Autometrato. [dt. Selbstportrait] Öl auf Leinwand, 1893, 46 × 35,5 cm, Kunstmuseum von Lima.



Perfil de niño. [dt. Kinderprofil] Öl auf Leinwand, ca. 1890/1895, 30 × 25 cm, Banco Central de Reserva del Perú.



Mujer del velo. [dt. Frau mit Kopftuch] Öl auf Holz, ca. 1896, 39 × 27,5 cm, Kunstmuseum von Lima.

dieser in Rom unter Geldnöten lebte, seit die erste Sendung ausgeschöpft war. Diese Beziehung wurde vier Jahre später noch zusätzlich verstärkt, als der spanische Meister Raimundo de Madrazo dem Diplomaten gegenüber den jungen peruanischen Künstler zum «zukünftigen Velázquez», erklärte. Ab diesem Zeitpunkt wurde Canevaro zu seinem wichtigsten Kontaktmann für die neue nationale Regierung nachdem die Revolution das ausgediente Cáceres-Regime gestürzt hatte und den zivilen Caudillo Nicolás de Piérola an die Macht gebracht hatte.

Nachdem Baca-Flor 1896 zum letzten Mal staatliches Kostgeld erhalten hatte, begann seine Beziehung zu den offiziellen peruanischen Sphären

sich allmählich zu verschlechtern. Der anfängliche Grund hierfür stand in Zusammenhang damit, dass der Künstler seiner Verpflichtung, drei große historische Werke – unter anderem *El rescate de Atahualpa* [dt. Atahualpas Rettung] – dem peruanischen Staat auszuhändigen, nicht nachkam. Seine Weigerung diese Werke auf der Weltausstellung in Paris von 1900 auszustellen, da er sie als unvollendet ansah, führte zu der unverzüglichen Annullierung seines Stipendiums. Zweifelsohne führte dieser Zwischenfall zu einem Bruch zwischen dem Maler und dem peruanischen Staat, der sich mit dem tragischen und unerwarteten Tod des Ministers Canevaro noch verstärken würde.

Nichtsdestotrotz wird Baca-Flor noch mindestens bis 1905 mehrfach versuchen, seine offiziellen Kontakte wieder herzustellen. In jenem Jahr nahm er von Europa aus an dem öffentlichen internationalen Wettbewerb teil, den die Verwaltung von José Pardo y Barreda bezüglich eines Denkmals des Freiheitskämpfers José de San Martín ausrief. Trotz der unbestreitbaren Qualität seines bildhauerischen Projekts – wie es verschiedene Modelle und Photographien jener Zeit bezeugen – wurde der Wettbewerb letzten Endes nicht ausgetragen, einigen Stimmen zufolge auf Grund der Abneigung, die der umjubelte vermeintliche Gewinner bei der zivilen Führungsspitze auslöste. Dieser Umstand erwies sich als aus-

schlaggebend für Baca-Flor, der sich von nun an um private Schirmherrschaft bemühte, was im Nachhinein seine Karriere definitiv veränderte und ihn letztendlich zu einem der meistgeschätzten Porträtmaler der höheren Gesellschaftsschichten von New York und Paris der ersten Jahrzehnte des 20. Jhd. werden ließ.

* Kunsthistoriker und Kritiker. Er studierte Geisteswissenschaften und Geschichte an der Pontificia Universidad Católica del Perú und wurde für seine Forschung über peruanische Malerei mit dem Concytec-Preis ausgezeichnet. Er hat Essays in ausländischen Fachzeitschriften veröffentlicht und ist Autor und Coautor von mehreren Büchern.
1 Ricardo Kusunoki, Natalia Majluf und Luis Eduardo Wolfenden, mit Unterstützung von Pablo Cruz. *Carlos Baca-Flor. El último académico*. Lima: Kunstmuseum von Lima, 2013.

DIE HÖHEN DES LUIS SOLORIO

Oswaldo Chanove*

Retrospektive über den Maler und Drucker aus Cuzco, dessen Thematik um das peruanische Hochland und seine Traditionen kreist.



1. De cerro a cerro. [dt. Von Hügel zu Hügel] Öl auf Leinwand, 2011, 84 × 100 cm. 2. El aparecido. [dt. Die Erscheinung] Öl auf Leinwand, 2011, 80 × 100 cm. 3. Sikuri mayor. [dt. Tanz aus dem Altiplano] Öl auf Leinwand, 2010, 140 × 150 cm.



Das erste, was einem bei der Betrachtung von Luis Solorios Werk auffällt, ist die Reinheit seiner Kompositionen sowie die Erhabenheit seiner Konzeption. Sein Thema sind die Bauern des Hochlands, doch sein Blick wendet sich auf die Zeit vor der zeitgenössischen Schillere. Sein Werk ist in einer mythischen und persönlichen Zeit aufgehoben. Diese introspektive Haltung hat bewirkt, dass seine Arbeit sich in einer formalen Spannweite auf tut, die vom offensichtlich Figürlichen bis hin zu den Grenzen des Abstrakten reicht. Solorios Werk birgt ein Streben nach Synthese und ist auf der Suche nach jener exakten Zusammenfügung von Linien und Formen, die zum Ursprung von Allem werden.

Zweifelsohne waren die Jahre, in denen er in Europa und Japan Druck- und Stichtechniken studierte, ausschlaggebend für die Kompositionen der Ölgemälde der aktuellen Ausstellung. Solorio versichert, dass seine Überzeugung, die japanische Kunstauffassung unterscheidet sich von Grund auf von der traditionellen europäischen Kunst, zu Zeiten seines Studiums absolut wegweisend war. Befreit von den Konventionen der traditionellen Schönheit, begann Solorio seine wichtigsten Werke auf einem kompositorischen Geflecht aus geraden Linien auszuführen, in dem eventuelle Krümmungen nur als sekundäre Vektoren dienen, als Teile, die die innere Bewegung darstellen, in einem Universum, dessen Würde in seinem unendlichen Fortdauern liegt. Diese ruhende Unermesslichkeit, diese überwältigende Unbeweglichkeit, die hinter jeglicher Bewegung steht, übersetzt sich bei Solorio in ein Werk, das von Gleichmut und Melancholie durchtränkt ist.

Die etwas verhaltene Farbpalette verweist uns möglicherweise auf die Erfahrung in der Puna und die Prä-



Ausschnitt aus Queñual. [dt. Polylepisbaum] Holzschnitt. 2005. 50 × 60 cm.

senz von massigen Formen, die Berge oder geographische Erhebungen darstellen, die von kleinen menschlichen Figuren ohne Gesichter bewohnt werden, verleiht seinem Werk etwas Geheimnisvolles, was sich von Zeit zu Zeit mit Furcht paart, jener ehrerbietigen Haltung gegenüber den Apus [eine Art Berggottheit].

Diese ruhende Unermesslichkeit, diese überwältigende Unbeweglichkeit, die hinter jeglicher Bewegung steht, übersetzt sich bei Solorio in ein Werk, das von Gleichmut und Melancholie durchtränkt ist.

Kann man, von Solorio ausgehend, anfangen von einem neuen Indigenismus zu sprechen, der sich befreit hat von den ideologischen Kompromissen und anekdotischen Zugeständnissen, die ihn einst abnutzten? Solorio versichert, dass er es vorzieht, sich nicht auf diese Art von Klassifizierungen einzulassen. Seine Vision des indianischen Universums hat nicht die Qualität der Unmittelbarkeit, sondern umschließt das weite Gebiet der Pampas und Berge, wo sich der Mensch aufhält, als innewohnendes Element, mit seinem Poncho, seinen Sandalen und seiner Trommel, die er zu den rituellen Festen schlägt.

* Dichter. Seine gesammelten Werke sind 2013 unter dem Titel *Poesía y prosa*, in Arequipa erschienen.

Luis Solorio wurde 1955 in Siquani, Cuzco, geboren und lebte in jungen Jahren in Juliaca, Puno. Von 1975 bis 1981 studierte er an der Escuela de Artes Plásticas der Pontificia Universidad Católica del Perú. Von 1982 bis 1984 spezialisierte er sich in Genf in der Kunst des Druckes an der Ecole Supérieure d'Arts Visuels. Diese Spezialisierung gipfelte 1984 in der Bigako Werkstatt in Tokio, Japan. 1989 erhielt der Künstler den ersten Preis des Internationalen Wettbewerbs für Malerei in Mallorca, Spanien. Solorios Werke wurden in der Schweiz, Deutschland, den Niederlanden, Frankreich und Italien ausgestellt. In Peru wurden seine Arbeiten in verschiedenen Galerien präsentiert. Das Kulturzentrum Inca Garcilaso des Außenministeriums organisierte in den Monaten März und April 2014 eine Retrospektive seiner Werke.

II FOTOGRAFIE BIENNALE VON LIMA

Die Fotoausstellung, die vom Centro de la Imagen und der Stadt Lima organisiert wird, konsolidiert sich in der peruanischen Hauptstadt

Das Hereinbrechen der digitalen Technologie und die daraus folgende Omnipräsenz der Fotografie im Alltag von heute ist nichts anderes als die Krönung eines langen Prozesses, der im Jahr 2014 seinen 175. Geburtstag feiert, wenn man ab der offiziellen Bekanntmachung der Erfindung der Daguerreotypie an jenem fernen 19. August 1839, in Paris, rechnet. Die Fülle an Bildern, die heutzutage produziert werden, sei es auf professioneller Ebene, wie in der Kunst, der Presse oder in der Werbung, oder im Alltag, anhand all jener die ein mobiles Gerät mit Kamera haben, hat allerdings zur Folge, dass das Verständnis der Fotografie als kulturelle Ausdrucksform sich beeinträchtigt sieht. In diesem Sinne versucht die Lima Biennale für Fotografie einen Raum zu schaffen, in dem es möglich ist, unseren Blick ruhen zu lassen und darüber nachzudenken, auf welche Art und Weise die Fotografie die Kultur widerspiegelt und formt. Das gilt ganz besonders für ein Land wie Peru, in dem eine reiche Tradition die Fotografie zu einem einzigartigen

Weg macht, um zu verstehen, wer wir sind.

Aus diesem Grund ist eines der wichtigsten Ziele der Fotografie Biennale von Lima, zu einem größeren Verständnis der fotografischen Produktion in Peru beizutragen. Die Suche nach einem Diskurs, der dem Fotografischen Schaffen zu verschiedenen Momenten und an unterschiedlichen Orten Einheit, Fortbestand und Kohärenz verleihen soll, stolpert jedoch ein ums andere Mal über dasselbe Hindernis: die Feststellung, dass es nicht nur eine Geschichte der Fotografie in Peru gibt, sondern dass mehrere verschiedene und verstreute Geschichten existieren. Es handelt sich um Geschichten, die mit dem Gebrauch und den Funktionen der Fotografie zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstehen. Geschichten, die von den Fotografen in ihrer alltäglichen Arbeit geschaffen werden, welche geprägt ist von einer fortwährenden Spannung zwischen Tradition und Erneuerung. Geschichten, die ihren Ursprung haben im Austausch von regionalen visuellen Formen und je-

nen, die von außerhalb kommen und auf die Veränderungen am globalen kulturellen Horizont reagieren. Aus diesem Grund erkennen wir neben den heutigen Ausdrucksformen der Fotografie, auch das Video als derzeit prominenteste und allgegenwärtigste persönliche Schaffensform an, und das, obwohl diese Praxis in unserem Land paradoxerweise in den letzten Jahren an Intensität verloren hat.

Die II Fotografie Biennale von Lima nimmt sich vor, eine Auswahl der möglichen Geschichten der Fotografie hervorzuheben, die an unserem eigenen kulturellen Horizont zu Beginn des 21. Jhd. hervorstechen. Diesbezüglich versucht der Ansatz des Kuratoriums, den Blick auf die lokale fotografische Produktion zu lenken, sowie auf einige entsprechende Konzepte aus anderen Breitengraden, im Einklang mit den Dynamiken von Veränderung, Übergang und Ausdruck.

Auszug aus dem Artikel "La fotografía en flujo: dinámicas contemporáneas" [dt.: Fotografie im Fluss: zeitgenössische Bewegungen] der Kuratoren Jorge Villacorta, Andrés Garay und Carlo Trivelli, der im Katalog der II Fotografie Biennale von Lima erschienen ist. www.Bienalafotolima.com



Barbara, Providence, Rhode Island, 1981.

Foto: Roberto Farnetti

KÜCHE VON LAMBAYEQUE DAS KÖNIGREICH DES LOCHE

María Elena Cornejo*

Illustrierte Reise ins Innere einer der charakteristischen Küchen im Norden Perus.

Dieses Buch¹ kann als Abhandlung der kulinarischen Geschichte oder angenehmer und exklusiver Straßenführer betrachtet werden. Sein Autor, Mariano Valderrama hat Chronisten, Erzähler, Prosaiker und Studierende mit der gleichen Hingabe befragt, wie er sich unter Köchen, Köchinnen und Marktfrauen umgehört hat, um die Geschichte, die Bräuche und Veränderungen der Küche in Lambayeque im Laufe der Jahre anschaulich darzustellen.

Anekdoten, Glossen und Gedichte sind reich an schelmischen und amüsanten Details, während die Hüter der kulinarischen Tradition im Norden (hochbetagte Fischer, würdevolle Matronen, verschrobene Pfarreimitglieder) die Erinnerung auffrischen, um unzählige Geheimnisse preiszugeben, die von Generation zu Generation weitergegeben werden, obwohl sie sich manchmal dem Risiko aussetzen, sich in der Nacht der Stille zu verlieren.

Mit der Ungeduld eines Weltenbummlers und der Begierde eines Schiffsbrüchigen bereiste Mariano Valderrama und der Fotograf Heinz Plenge den Norden des Landes, insbesondere die Region Lambayeque, einschließlich ihrer kleinen Buchten, Distrikte, Weiler, kleinen Dörfer in den Höhen. Sie speisten in versteckten Wirtshäusern, Ausflugslokalen, in Restaurants, besuchten den einzigartigen Markt von Moshoqueque, den Spuren der Zutaten folgend, und erforschten die kulinarischen Gewohnheiten, die Teil der nördlichen Identität sind. Sie besuchten Monsefú, Callanca und Reque, durchwanderten Chiclayo und Ferreñafe, durchstöberten Villa Eten und die Verkaufsstände der Strohüte, reisten weiter bis Pomalca und Pampa Grande, gelangten nach Zaña, Olmos und Illimo. Überall fanden sie ein Gericht zum Probieren, eine Geschichte zum Erzählen, ein unvergessliches Gesicht.

Die Küche von Lambayeque ist vielfältig und großzügig, mit einer Speisekammer, die erst kürzlich der Welt vorgeführt wurde. Die Leute aus Chiclayo von Früher hatten Gerichte für jeden Wochentag, Bräuche, die noch in einigen ländlichen Bereichen erhalten werden. Valderrama stellt Dutzende von Zeugnissen von kulinarischen Gewohnheiten zusammen, die darüber berichten, dass sonnig Frittüre und Causa [geschichteter Kartoffelbrei mit frischen Zutaten], montags Espesado [eingedickte Suppe], Manías [zerkleinertes Reis mit Schweinefüßen] und Migadito [Kichererbsen mit Rindfleisch], dienstags Boda [Huhn mit gemahlenem Reis] und Seco de Cabrito [Ziegenbraten], mittwochs Reis mit Ente, donnerstags Sancochado [Fleischartopf] auf dem Speiseplan stehen, und freitags der Aquadito [Suppentopf], Reis mit Bohnen und die Humitas [Maispasteten] und samstags Reis mit Schweinefleisch serviert werden.

Die Produkte

Eine vielseitige Küche bedarf natürlich einer privilegierten Speisekammer. Der Autor erzählt, dass die Mo-



Foto: Heinz Plenge

lockten Geheimnisse sollte ein Loche-Paar auf dem Feld bei Vollmond kopulieren, um so die reiche Ernte sicherzustellen.

Diese Suche nach Produkten durchzieht in gewisser Weise das Loche-Reich, um den Kräutern, Chilis und Pescadillos, die auf den Reisfeldern (viele von ihnen sind verschwunden oder gefährdet) wachsen, Früchten in unerwarteter Vielfalt, Meeresfrüchten, Fischen und Geflügel, einige von ihnen von prähispanischer Herkunft, den Weg zu ebnen. Valderrama erwähnt auch den Johannisbrotbaum, dessen Holz, Blätter und Früchte häufig verwertet werden und den Mais, der der Zubereitung einer Vielfalt von Chicha-Getränken mit unbekanntem Rezepten dient.

Die Ente, der Reis und das Zicklein sind wesentliche Bestandteile vieler Gerichte. Das Buch dokumentiert die manchmal subtilen, manchmal offensichtlichen Unterschiede in der Zubereitung, je nach Zone und Familie. «Seco de Cabrito hatte keine grüne Farbe, sondern war scharlachrot, da man den Koriander nicht pürieren konnte, sondern kräftig zerdrücken musste» erläutert Don Eugenio Ibáñez. «Der Reis mit Ente war gelblich, da man ihn mit Safran zubereitete zusammen mit eingezalzenem Fisch und Sarza» erinnert sich Rosa Mavila.

Auf seiner schmackhaften Wallfahrt stellt der Autor auch Techniken und Kochmodalitäten aus früheren Zeiten zusammen, zum Beispiel die von William Mansilla in Ton gekochte Ente in Ferreñafe. «Es ist besser eine kreolische Ente von eineinhalb Kilo zu verwenden, als einen Enterich, denn das Fleisch der Schenkel ist weicher. Am Vorabend wird das Fleisch in einem Aufguss aus Knoblauch, Kümmel und Chicha eingelegt. Zum Kochen werden in zwei Reihen jeweils drei Backsteine aufeinander geschichtet und in die Mitte legt man Brennholz vom Johannisbrotbaum und zündet es an. Die Ente wird mit Loche-Kürbis und Koriander gefüllt, und in Bananenblätter gewickelt. Später wird sie mit einer Schicht Lehm im Wechsel mit Stroh abgedeckt, woraus ein noch feuchter Lehmziegel entsteht. Der wird auf jeder Seite eine Stunde auf die Glut gelegt. Nach zweistündiger Garzeit wird der Lehmziegel vom Feuer genommen und man lässt ihn abkühlen, bis er aufreißt. Der Geschmack des Geflügels ist unvergleichlich, köstlicher als im Schnellkochtopf».

Abgesehen von den Produkten des Meeres hielten die Bewohner von Lambayeque Geflügel wie Enten und Weißflügel-Guans, einer typischen Art der Trockenwälder der Küste im Norden, von denen man keine Unterarten kennt. Hundert Jahre lang glaubte man, dass der Weißflügel-Guan ausgestorben sei, aber 1977 tauchte er wieder in der Schlucht San Isidro in Olmos auf. Gegenwärtig gehört er zu den geschützten Arten, aber früher war er wesentlicher Bestandteil der Nahrung. In den Gerichten häufig vertreten ist die Ente, ein Vogel, von dem die Unwissenden glaubten, dass er in spanischen Karavellen kam, aber die Archäologie hält mit den Tonarbeiten der Mochica dagegen, die mit Darstellungen von kräftigen Enten verziert und heute im Museum der Königsgräber des Señor de Sipan ausgestellt sind.

Der Loche-Kürbis, das emblematische Produkt der Küche des Nordens, dem das Buch seinen Namen verdankt, ist ein einzigartiges Produkt, das stark mit der Muchik-Identität verbunden ist. Anbau, Lagerung und Verkauf werden von Geheimnissen umgeben, die von den Loche-Familienbetrieben streng gehütet, verändert, übertrieben und dosiert werden. «Loche» bedeutet 'Mondträne' und laut einem der vom Autor ent-

sauren Orangen, den kandierten Datteln, dem Quitten-Machacado, den knusprigen Kokosmakronen, den gezuckerten Süßkartoffeln und den gestüßten Gebäckringen zu berichten. Die Erinnerung von Juana Zunini lässt Bräuche wieder aufleben, die schon vergessen waren. «Am verbreitetsten waren die eingekochten Caiguas, grünen Mangos, Feigen, Mamey, Pflaumen, Quitten und Gelee aus grüner Papaya. Am Eingang der Häuser stand immer ein kleiner Tisch mit essfertigen Obstkonserven» erinnert sie sich.

Wir schweiften kurz ab, um auf den Kingkong hinzuweisen, einer für Lambayeque typischen Süßspeise aus der Vizekönigszeit, «die von Marquisen, Grafen und Militärangehörigen geschätzt wurde». Der Autor berichtet von Victoria Mejía de García, der Pionierin des Verkaufs und der Kommerzialisierung von Süßspeisen und Kingkongs in ihrem Haus in der Straße San Roque, als Teil der gemeinnützigen Aktivitäten der Hermandad de La Doloresa, einer Laienschwesternschaft, die von Frauen aus Lambayeque gegründet wurde. Er verweist darauf, dass der von Doña Victoria zubereitete Alfajor seinen Namen dem lokalen Scharfsinn verdankte, der ihn so taufte, da die Backform (groß und quadratisch) dem Gorilla aus dem Film King Kong ähnelte, der in diesen Jahren in den Kinos lief.

Den chinesischen Einfluss betreffend bemerkt Valderrama, dass Chiclayo nach Lima die Stadt mit den meisten chinesischen Restaurants im Land war. Nach der Arbeit auf den Zuckerröhren- und Reisplantagen widmeten sich die chinesischen Einwanderer dem Lebensmittelhandel und -geschäft. Obwohl zu Beginn das chinesische Essen fast ausschließlich zuhause konsumiert wurde, gewannen bald die chinesischen Restaurants an Zuspruch und vervielfachten sich überall.

Die Restaurants

Der Autor folgt dem Weg der Gerichte, um ihren Wandel im Laufe der Zeit zu verfolgen, aber auch um auf die Verwässerung der kulinarischen Festbräuche hinzuweisen. Hinter jeder Zubereitung gibt es eine Geschichte, eine Familie, ein Gesicht, das der Autor liebevoll zeichnet und dabei betont, dass die Tradition zugegen ist, dass die Quelle in diesen Händen liegt, meist anonym, wohin die jungen Köche regelmäßig zurückkehren sollten, um die Essenz des Geschmacks zu bewahren.

Der Autor muss Hunderte von Gerichten in Hunderten von Speisesälen verspeist haben, auf der Suche nach der Einzigartigkeit des Orts und der Ursprünglichkeit des Koches. Auf dieser Reise legt er im Fiesta Gourmet, dem großartigen Restaurant der Familie Solís einen Halt ein, das zum Markenzeichen der Küche von Lambayeque geworden ist. Vor dreißig Jahren in Chiclayo gegründet, gibt es heute Filialen in Trujillo, Lima, Tacna und demnächst in Cuzco.

Die Jarana

«Über Jahrhunderte wurde das beste Essen in Peru nicht in Restaurants serviert, sondern im Rahmen von Festlichkeiten wie Weihnachten, Osterwoche, Nationalfeiertag, Patronatsfeste oder Familienfeste. Die Küche und der Schnaps bilden eine alte Gemeinschaft, die nicht mit dem Tod endet, da es sogar Gerichte für Beerdigungen gibt», sagt Valderrama, wobei er Carlos Bachmans Satz über die Feste zu Ehren des Chalpón-Kreuzes zitiert.

Gerichte wie die «Nacidos» [Gericht mit kleinen Bohnen], der Osterhinken, die Teigtaschen zu Weihnachten, die «Sopa de cholo» der Hochzeiten, der «Apatadito» zum Geburtstag und unzählige Rezepte in Verbindung mit dem katholischen Kalender und den Erntearbeiten auf den

KONFESSIONEN EINES KOCHES AUS LAMBAYEQUE

Ich wuchs in der Etage über einem Restaurant namens Fiesta im 18. Block einer Avenida auf, da, wo heute das alte Familienrestaurant fortbesteht, obwohl das Gebäude heute ein völlig anderes geworden ist. Meine Eltern arbeiteten im Erdgeschoss des Hauses und wir alle lebten im Obergeschoss, umgeben von den Aromen der unvergänglichen Küche Chiclayos. Zu Ehren meiner Mutter, Doña Bertha muss ich sagen, dass sie wie niemand sonst die Geheimnisse der für uns großartigsten Küche Perus beherrschte.



Foto: Caritas

Die Küche von Lambayeque ist ein großer Schatz, der über Jahrhunderte von den Köchen und Köchinnen meiner Heimat bewahrt wurde. Man muss nur die einfachen Picanterias von Puerto Eten, Monsefú, Santa Rosa, Pimentel, Ferreñafe, Tucume, Pacora, Jallanca, Illimo, Mórrope oder Lambayeque aufsuchen, um eine andere Welt zu entdecken, in der der Geschmack der Schlüssel zum Öffnen des Tores zum Paradies ist.

Meine Heimat ist die des Reises mit Ente und des geriebenern Loche-Kürbisses mit Zicklein, zusammen mit unserem Reis, der unserer Küche diesen einmaligen unverwechselbaren Charakter verleiht; den so einzigartigen Produkten wie die Languste von Puerto Eten oder die Ente von Batangrande oder so einfachen Gerichten wie Life [einheim. Süßwasserfisch]. Zwischen diesen und jenen, den Großen und Einfachen führen Wege, die verführerisch sind.

Héctor Solís Cruz. Lambayeque. La cocina de un gran señor [dt. Lambayeque. Die Küche des Herrn]. Lima, USMP, 2011, S. 10.

Feldern. Die allgegenwärtige Chicha liefert den Rahmen dieser Trilogie: Essen, Musik und Poesie, gut dokumentiert von Autoren wie Pedro Delgado Rosado und Jesús Alfonso Tello Marchena, deren Gedichte diesem Werk anhängen, von denen sich viele der Vielfalt der typischen Gerichte und Getränke widmen, wie Marineras, Tonderos, Valses und Polkas, die sich von der Küche inspirieren lassen. Ein Buch, reich an Geschichten und Foto-

grafien, die dazu gedacht sind, sich jede Seite auf der Zunge zergehen zu lassen.

* Kulturjournalist und gastronomischer Forscher.

1 Valderrama, Mariano; Plenge, Heinz. El reino del loche: los singulares sabores de la comida lambayequeña [dt. Das Königreich des Loche: Der einzigartige Geschmack der Küche von Lambayeque], Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2013.

REZEPTE

REIS MIT ENTE AUF CHICLAYO-ART

ZUTATEN

1 Kilo kreolische Ente,
1 Tasse Öl,
1 rote Zwiebel in Würfel geschnitten,
2 Esslöffel zerdrückter Knoblauch,
100 g geriebener Loche-Kürbis,
2 l Wasser,
3 Tassen Extra-Reis,
200 g grüne kreolische Erbsen,
1 Bund Koriander (etwa 200 g), im Mixer zerkleinert,
2 Esslöffel Salz,
½ Tasse Jora-Chicha [fermentiertes Maisbier],
1 rote Paprika, kurz angebraten.



Foto: Heinz Plenge

ZUBEREITUNG

Die Ente in vier Portionen teilen und mit Salz würzen. In einem Gusseisentopf (Chiclayano) von fünf Liter Volumen das Öl erhitzen und die Zwiebel, den Knoblauch und den Loche-Kürbis andünsten. Einige Minuten garen, bevor die Ente hinzugefügt wird und weiter bei geringer Hitze zehn Minuten dünsten. Das Wasser weggießen und bei mittlerer Hitze 30 bis 45 Minuten kochen. Sowie die Ente weich ist, den Topf vom Herd nehmen und beiseite stellen. Drei Tassen Kochflüssigkeit abmessen und den Reis, die Erbsen und den Koriander hinzugeben. Die Mischung mit einem Holzlöffel umrühren, mit Salz abschmecken und 25 Minuten bei niedriger Hitze kochen. Ein paar Minuten bevor der Reis fertig ist, die Fleischstücke hinzugeben und mit Jora-Chicha besprühen. Einige Minuten warten, damit sich der Geschmack entwickeln kann. Mit der in Streifen geschnittenen roten Paprika und dem gewürfelten dampfgekochten Loche-Kürbis verzieren.

CEBICHE DE CHINGUIRITO

ZUTATEN

½ Kilo deshydrierter getrockneter Geigenrochen,
8 große Limonen,
1 in Streifen geschnittene rote Zwiebel,
2 kleingewürfelte Chilis,
½ Kilo gekochte Zandaja [Bohnenart],
½ Kilo Camote [Süßkartoffel],
1 grüner Salat, Salz.

ZUBEREITUNG

Den Geigenrochen säubern und in reichlich Wasser waschen, das Wasser ablaufen lassen und zusammen mit dem Limonensaft, den Zwiebeln und den Chilis in eine Schüssel geben. Die Zutaten vermischen und einige Minuten ziehen lassen. Zum Servieren ein Salatblatt auf den Teller legen und das Cebiche de Chinguirito mit Zandaja und Camote darauf geben.

DER ANTHROPOLOGE ARGUEDAS

Carmen María Pinilla*

Nach der Veröffentlichung von 1983 des kompletten literarischen Werkes von José María Arguedas (Andahuaylas, 1911 – Lima, 1969), erscheinen nun endlich seine gesammelten anthropologischen Schriften in fünf Bänden.

Diese erfolgreiche Veröffentlichung¹ wurde dank den Bemühungen der Comisión Nacional del Centenario de José María Arguedas möglich, die seit dem Beginn ihrer Tätigkeiten auf die Notwendigkeit hingewiesen hatte, die große Schuld zu begleichen, in der das Land mit einem seiner größten Schriftsteller steht und die diversen Schriften des Anthropologen, der Arguedas auch war, gesammelt zu veröffentlichen. Wir sprechen hier von Arguedas' anthropologischem Werk, da die Texte, die diese fünf Bände enthalten, ethnologische Berichte, anthropologische Nachforschungen, Essays über Themen wie Bildung, Zweisprachigkeit, Folklore oder Volkskunst sind; auch Sammlungen von oraler Literatur und deren interpretative Studien sind zu finden, sowie journalistische Artikel mit verschiedenen Thematiken, von der literarischen Kritik oder soziologischen Untersuchung bis hin zu scharfsinnigen Kommentaren über das kulturelle, soziale oder politische Leben des Landes; weiterhin gibt es Reportagen und Zeugnisse, was bekanntlich alles unter dem allgemeinen Begriff der Kultur zusammengefasst werden kann, die wiederum Studienobjekt der Anthropologie ist und, wie der Leser feststellen wird, das zentrale Anliegen von Arguedas' Überlegungen darstellt. Aus diesem Grund war er außer Schriftsteller auch noch ein aktiver kultureller Förderer.

All diese Schriften befanden sich zerstreut in einer Unzahl von Veröffentlichungen, die der Öffentlichkeit nur schwer zugänglich waren. Aus diesem Grund muss die beharrliche Arbeit von Sybilla Arredondo, Arguedas' zweiter Ehefrau, Anerkennung finden, die diese gewaltige Anzahl Schriften geortet, transkribiert, in Zusammenhang gebracht und die Anmerkungen zu ihnen angefertigt hat und sie, mit treffendem Urteilsvermögen chronologisch präsentiert hat; wobei sie bei dieser Aufgabe von dem Verlag Editorial Horizonte unterstützt wurde. Weiterhin ist es auch wichtig, die Institutionen zu erwähnen, die die Ausgabe unterstützt haben, da sie, überzeugt von der Bereicherung, die die Erfahrung für alle Leser bedeuten würde, ihr Engagement auf den dem Inhalt zugesprochenen Wert begründeten, sowie in der Dringlichkeit, diesen zu verbreiten: Derrama Magisterial, Instituto de Estudios Peruanos, Kulturzentrum der Banco de la Nación und die Kulturabteilung von Cuzco. Die Hälfte der Auflage dieser Ausgabe –tausend Sammlungen– wurde von der Comisión Nacional del Centenario de José María Arguedas kostenlos den bedeutendsten Bildungsinstitutionen in allen Teilen des Landes überreicht, womit eine der grundlegendsten Pflichten erfüllt wurde.



José María Arguedas und Scherentänzer während einem Bildungskongress in Huampani, etwa 1960.

Es ist zu erwähnen, dass derzeit nur noch die – gesammelte – Veröffentlichung der Gesamtheit von Arguedas' geschriebenen Briefe, die bis jetzt in Büchern, Zeitschriften und Zeitungen erschienen sind, aussteht; es existieren auch einige unveröffentlichte Briefe. Wir sind der Meinung, dass die Korrespondenz zum vollständigen Verständnis des Autors, als auch seines Werkes sehr wesentliche Aspekte beiträgt.

Das anthropologische Werk Arguedas'

Der herausragende Anthropologe und Schüler Arguedas', Rodrigo Montoya, ist der Verfasser einer der einführenden Untersuchungen dieser Sammlung und fasst die Vorschläge, die die anthropologischen Schriften seines Lehrers beleben, zu drei Kernthemen zusammen. Das erste ist das Studium, die Verteidigung und die Verbreitung der Andenkultur; das zweite, der Wunsch den Leser zu bewegen und vom Wert dieser Kultur zu überzeugen und das dritte, die absolute Überzeugung von der Wichtigkeit der Andenkultur

für die Zukunft des Landes.

Martin Lienhard, ein Schweizer Romanist, Spezialist für Peru und namhafter Experte für Arguedas' Werk ist der Autor der zweiten einführenden Untersuchung, die diese Sammlung beinhaltet; er ist der Ansicht, dass der gemeinsame Nenner der anthropologischen Arbeiten unseres Schriftstellers die Problematik der Modernisierung ist und dass seine Auslegungen die reichste und anregendste Darstellung der peruanischen soziokulturellen Komplexität bieten.

Wir stimmen mit dem von den beiden Verfassern des Vorwortes zuvor Hervorgehobenen überein und sind der Auffassung, dass die Aktualität und Größe von Arguedas' anthropologischem Werk auch auf seiner Fähigkeit beruhen, auf trefflichste Art und Weise –aufgrund seines Scharfsinns, seiner Präzision und gleichzeitig auch wegen der Einfachheit seiner Fragestellungen– die wichtigsten strukturellen Probleme der peruanischen Gesellschaft, wie Dominanz und Ungleichheit, Rassismus und Diskriminierung aufzuweisen; zur gleichen Zeit beruhen sie auch

darauf, dass er auf direkte oder indirekte Weise Lösungsalternativen für diese Probleme anbietet. Mit einem, dem Anthropologen eigenen akademischen Jargon untersucht und denunziert Arguedas die soziale Realität und verleiht der Diskriminierung sowie auch der Dominanz eine besondere Gewichtung, indem er sie als ursächliche Faktoren für die soziale Dynamik aufstellt.

Die Besonderheit des anthropologischen Werkes Arguedas' liegt darin, dass er, obwohl er die Regeln des wissenschaftlichen Arbeitens bestens kannte, niemals der Meinung war, dass die Emotionen dem akademischen Bereich außen vor zu bleiben hätten, sei es bei der Gewinnung oder auch bei der Weitergabe von Kenntnissen. Aus diesem Grund kann er nicht davon ablassen, emotionale und literarische Elemente in sein anthropologisches Schaffen einzuführen. Arguedas vermittelt dem Leser grundlegende Erkenntnisse und Gefühle. Wir sind der Meinung, dass diese seine Besonderheit zu seinem Bedürfnis beitrug, die Probleme zu bekämpfen, die er selbst fühlte und gleichzeitig untersuchte – oder auch das Ergebnis davon war. Infolgedessen konnte das schriftstellerische Projekt, das er in seiner Jugend und durch die Ideen Mariáteguis ermutigt, entwarf, sich nicht innerhalb der Literatur erschöpfen, wie wir etwas später sehen werden.

Der erkenntnistheoretische Wert der direkten Erfahrung bei Arguedas ist unbestreitbar, in solchem Maß, dass Fermín del Pino, ein Arguedas-Spezialist, versichert, dass die Erfahrung sogar der «axiomatische Punkt seiner Identität»² ist. In Zusammenhang mit dieser Tatsache und dem Gewicht, das er dem Gedächtnis und den Erinnerungen zuspricht, sowie auch seinem Eifer, das zu praktizieren, was er «mit Hellsichtigkeit urteilen» nannte, beteiligte er sich grundlegend an der Erfassung von komplexen sozialen und für die peruanische Gesellschaft charakteristischen Prozessen, wobei der Prozess der Diskriminierung der Andenkultur der zentrale Punkt seiner Reflexionen war. Wir betonen also erneut, dass diese besonderen Merkmale der biographischen Erfahrungen Arguedas' und die kraftvollen Gefühle, die mit ihnen verknüpft waren, derartige Errungenschaften ermöglichten.

In dem schriftstellerischen Projekt, das Arguedas in jungen Jahren schafft, gibt es einige allgemeine Ziele, die alle sein literarisches und anthropologisches Schaffen in gleicher Weise tragen. 1966, drei Jahre vor seinem Tod, bezeichnete er seine frühe emotionale Bindung zur Andenkultur und die Diskriminierung, der diese ausgesetzt war, als die Faktoren, die seinem Projekt den Kurs vor-

SONIDOS DEL PERÚ

PERÚJAZZ

25 años

(Play Music and Video, 2013, www.playmusicvideo.com.pe)



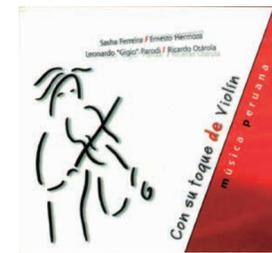
Obwohl diese Doppel-CD die Aufnahme eines Konzertes im Theater des Centro Cultural Peruano Japonés vom 12. September 2009 ist und die 25-Jahr-Feier des ersten peruanischen Jazz-Fusion Ensembles wiedergibt, wurde sie im September 2013 im Rahmen der Feierlichkeiten zu seinem 29-jährigen Bestehen vorgestellt, welche auch eine Ausstellung von historischem Material umfassten. Unter Mitwirkung des anerkannten Bassisten Abraham Labriol als geladener Gast, händigen Jean Pierre Magnet, Manongo Mujica und Luis Solar in Begleitung von Andrés Prado, Alex Acuña, Miguel Molina, Fredy Castilla, Edgar Huamán und Horacio Camargo, uns acht Tracks voller Energie und vibrierender Verbindung aus. Die Texturen sind sehr klar und direkt und die musikalischen Ideen verflochten im Voraus entworfene Strukturen mit natürlich fließenden Improvisationen. Wir stehen vor dem Zeugnis eines wahrhaftigen Klang-

festes, eines Repertoires der Freude, Emotion und Katharsis, die ihre Autoren erleben, was sich dem Hörer mit jener Darstellungskraft vermittelt, die Perújazz über seine ganze reichhaltige Karriere hinweg ausgezeichnet hat. In Barcelona abgemischt und gemastert, kehrt diese Produktion zu einer simplen und einfachen musikalischen Sprache zurück, welche sich in eine barocke Virtuosität kleidet, die die erstklassigen Darbietungen und die offensichtlich maßgeschneiderte Tonqualität für sich beanspruchen

SASHA FERREIRA

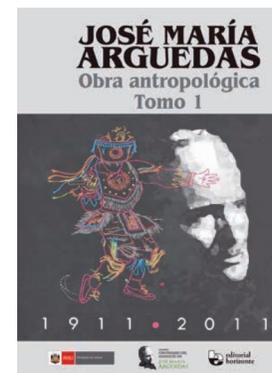
Con su toque de violín

(Independiente, 2004, www.sashaferreira.com)



Diese Produktion nimmt einen Teil des Textes des ersten Schnitts zum Titel und vereint zehn peruanische Stücke mit Arrangements für Geige, Gitarre, Kontrabass und Cajon auf einer CD, sowie ein Video desselben ersten Tracks. Der junge ukrainische Geiger Sasha Ferreira, der bis 2007 in Peru lebte, spielt auf seinem Instrument, die dem Gesang entsprechenden Melodien der ausgewählten Stücke, sowie einige kurze Variationen, in Begleitung von Ernesto Hermoza, Ricardo Otárola und Gigio Parodi. Ferreras kubanische Abstammung und Ausbildung zeigen sich in der Leichtigkeit, mit der er die Interpretationen der traditionellen Musik angeht, mit einer betont lyrischen Note, die der Geige eigen ist. Das Bekenntnis bei den Arrangements, den Instrumenten immer die gleichen rhythmischen Funktionen, Melodien und Harmonien zu übergeben, verstärkt den Eindruck von Einheit der CD, wobei der Eine oder Andere einen größeren Abwechslungsreichtum

der Ebenen und Texturen, sowie eine besseres Auskosten des Kontrabasses vermissen könnte. Innerhalb des Repertoires erhalten Stücke von Chabuca Granda eine Vorrangstellung. Auch ein eigenes Stück von Sasha ist mit aufgenommen. Zweifelslos trägt diese Produktion zu der möglichen Klangvielfalt bei, die angewendet werden kann, um die peruanische Musik auf verschiedene Bereiche zu projizieren und stellt eine eigenständige Bemühung dar, die mit Liebe und Sorgfalt verwirklicht worden ist.. (Abraham Padilla).



gaben. Er veranschaulichte diese Aussagen mit sehr bezeichnenden Beispielen und hob hervor, dass der Unterschied zwischen seinem Geschmack und seinen Vorlieben und denen seines Vaters und anderer Personen aus seinem direkten Umfeld, einen Aspekt darstellten, der seine Zukunft besiegeln sollte. Er sagte damals: «bestimmte Dinge [der Kultur der Anden], die sie für verächtlich und hässlich befanden (Kleidung, bestimmtes Essen, bestimmte Tänze und Gesänge, ihr Glauben), waren für mich das, was ich am meisten liebte oder schätzte und schön»³.

Wir sind der Auffassung, dass das Bewusstsein der immer grösser werdenden Distanz zwischen den Vorlieben des Vaters und seinen eigenen, ausschlaggebend war, um daraufhin die Irrationalität der Vorurteile in Frage zu stellen, die die dominante Welt, die Welt der mistis, also die Welt seines Vaters, dem Amtsrichter Victor Manuel Arguedas Arellano, verinnerlicht hat. Dieses Ungleichgewicht, das bei Arguedas zwischen einer wahrhaftigen Bewunderung für die Ausdrucksformen der Andenkultur und dem wiederholten Ausdruck von Verachtung und Diskriminierung, der sie ausgesetzt sind, gegeben ist, wird zur

Antriebskraft für sein gesamtes schriftstellerisches Projekt: «Ich gelobte damals, die Welt, die ich erlebt hatte, zu offenbaren. Ich gelobte, ein wahrhaftiges Bild dieser Welt zu präsentieren. Auf diese Weise könnte ich vielleicht überzeugend darstellen, inwiefern der Quechua-Bauer ein Versprechen für das Land bedeutete und zu welchem Grade die soziale Verachtung und Wegsperrung in der er sich nach wie vor befand, weiterhin unmenschlich und gegen jede Vernunft waren».

Und so entsteht ein Teufelskreis, in dem die definitive emotionale Neuordnung Arguedas' zur Welt der Anden eine schwerwiegende Wirkung auf sein fortbestehendes Interesse hat, diese besser kennenzulernen, auf das Bedürfnis, ihre kulturellen Ausdrucksformen im Gedächtnis und in Veröffentlichungen zu verzeichnen. Aus diesem Grund sind wir der Auffassung, dass die immer hellsichtigeren Kenntnis der peruanischen Gesellschaft in Arguedas das Bedürfnis nährt, sie auszudrücken und zu verändern. Es ist absolut ausschlaggebend, dass er mit 35 Jahren in der anthropologischen Wissenschaft neue Werkzeuge sucht, um seine fordernden Vorhaben durchzusetzen. Die Wissenschaft leistete dem Wort von demjenigen, der die Bilder, die er in einer sozialen Welt festgehalten hatte, die er zu verändern suchte, eine unübertreffliche Unterstützung.

All das zuvor Genannte erklärt, warum Arguedas als Anthropologe arbeitete, warum er sich diesem Metier widmete und das Jahr, bevor er diesen Beruf tatsächlich studierte. Ein Beweis dafür sind von ihm verfasste Texte, wie zum Beispiel *Canto quechua* (1938) [dt. Quechua Gesang] oder die Reihe Artikel, die Ende der 30er und zu Beginn der 40er Jahre in *La Prensa* von Buenos Aires veröffentlicht wurden und die vor seinem Eintritt in die Fakultät für Anthropologie der Universität San Marcos, erschienen; in diesen Texten hebt er den Reichtum der Folklore und

Volkskunst der Bevölkerung der Sierra Sur, in der er in jenen Jahren lebte, hervor und folgt damit den Regeln der akademischen Abhandlung. Aufgrund dieser Tatsache und mit vollem Recht, vertritt Fermín del Pino die Ansicht, dass die anthropologische Berufung Arguedas' als neugieriger Beobachter und Kultur-Sammler, früher besteht, als die literarische. Er behauptet sogar, dass sie es war, die seine Tätigkeit als Schöpfer von Fiktion möglich gemacht hat⁴.

In der Abschlussarbeit, die Arguedas vorlegte, um sich als Anthropologe zu graduieren, zeigt er bis zu welchem Grad die Themen der Diskriminierung und Dominanz, die zentralen Fragen seiner Anliegen darstellten. Sein Ziel war es, die Gemeinden des Mantaro-Tals zu untersuchen, mit der Absicht, die Annahme zu beweisen, dass in Volksgruppen, wie die der Sierra Central, die weitabliegen von der Ausbeutung und Diskriminierung, die das Kaziken-System der Landgüter kennzeichnen, die Existenz von endogenen Modernisierungsprozessen möglich ist, bei denen die Kraft der Entwicklung nicht über die traditionellen Inhalte hinwegfegt und die Besonderheiten nicht verloren gehen sondern sich in etwas Neues und Originelles verwandeln, bei dem der Siegel des Ursprünglichen erscheint. Dort passiere nicht, was Arguedas als Merkmal der Modernisierung im Kontext der Dominanz und Dienerschaft versteht, wo der Aufprall auf die westliche Kultur zum «Verlust der Seele» der traditionellen Kultur führe, das heißt, zum Verlust ihrer wesentlichen Eigenschaften.

Diese höchstaktuelle Theorie wird heutzutage von all jenen verfochten, die auf Multikulturalität setzen, ein Ziel, das unvermeidlich mit Egalitarismus einhergeht.

Zum Abschluss wollen wir uns das ins Gedächtnis rufen, was Arguedas selbst als seinen wichtigsten Beitrag zum Land betrachtete: «...die Neugierde oder das Interesse für die Welt der An-

den zu erwecken, um sich ihr dann auf intensivere Art anzunähern; gleichzeitig und durch das Wirken der gleichen Tätigkeiten und Einstellungen, glaube ich auch dazu beigetragen zu haben, den Andenbereichen vielleicht ein etwas bewussteres und hellsichtigeres Vertrauen auf den Wert ihrer Traditionen einzufloßen».

Aus diesem Grund ist die Aussage von Arguedas für Peruaner und alle, die Interesse daran haben, die Seele Perus zu ergründen.

* Beauftragte der Sammlung Colección José María Arguedas der Zentralbibliothek der PUCP und Autorin diverser Veröffentlichungen über den Schriftsteller. Weiterhin ist sie Mitglied der Comisión Nacional del Centenario de José María Arguedas (2010-2013).

- 1 Arguedas, José María, *José María Arguedas. Obra antropológica*, Lima: Editorial Horizonte-Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas, 2013.
- 2 Del Pino, Fermín, «Arguedas como escritor y antropólogo», in: Pinilla, Carmen María (Verlegerin), *Arguedas y el Perú de hoy*, Lima: SUR, 2005, S. 378.
- 3 Arguedas, José María, «La literatura como testimonio y como una contribución», in: *Perú visto*, Lima: Mejía Baca, 1966, S. 8.
- 4 Del Pino, Fermín, «Arguedas como escritor y antropólogo», idem, S. 378.

CHASQUI
Kulturbulletin
MINISTERIUM FÜR AUSWÄRTIGE ANGELEGENHEITEN
Generalabteilung für Kulturangelegenheiten
Jr. Ucayali 337, Lima 1, Perú
Telefon: (511) 204-2638
E-Mail: boletinculturalchasqui@reee.gob.pe
Web: www.reee.gob.pe/politicaexterior
Die Autoren haften für ihre Beiträge.
Dieses Bulletin wird kostenfrei von den Botschaften Perus im Ausland verteilt.
Übersetzt von:
Karin Rödel
Antonie Oppel
Druck:
Gráfica Esbelia Quijano S. R. L.

TRADITION UND ZUSAMMENGEHÖRIGKEIT DIE BRÜCKE Q'ESWACHAKA

Miguel Hernández*

Jährlich erneuern die Mitglieder der Bauernschaft von Quehue in Cuzco die Hängebrücke von Q'eswachaka, die Teil des aneztralen Qhapaq Ñan ist, dem Inkaweg ist. Die Brücke spiegelt die Fertigkeit wider, um die zerklüftete Landschaft zu überwinden und ist Symbol der kulturellen Identität und sozialen Zusammengehörigkeit und wurde daher 2013 in die repräsentative Liste des immateriellen Kulturerbes der UNESCO aufgenommen.



Foto: Carlos Sánchez Paz

Q'eswachaka ist eine Hängebrücke im Distrikt Quehue, Provinz Canas in Cuzco. Sie führt über den Fluss Apurimac und wird jedes Jahr auf Initiative von vier traditionell verbundenen Bauerngemeinden vollständig erneuert. Diese Brücke bildet Teil des Qhapaq Ñan und ist die einzige Hängebrücke aus Pflanzenfasern, deren Bautechnik ohne Unterbrechung von Generation zu Generation überliefert worden ist.

Die Erneuerung findet in der zweiten Juniwoche über drei Tage statt und abgesehen davon, dass sie die Baukenntnisse und -praktiken aus der Inkazeit unter Beweis stellt, fordert sie eine Reihe von für die andine Welt typischen traditionellen Ritualen und Organisationsformen. Wie jegliche gewichtige Arbeit beginnt sie nachdem die Bewohner die Pachamama und die örtlichen Apus [Berggötter], um Erlaubnis ersucht haben, denn für sie sind diese heiligen Orte lebendige Wesen, die eine gegenseitige Beziehung mit den Menschen eingehen, und man begegnet ihnen mit Achtung und Angst, da sie für das Wohlergehen des Dorfs verantwortlich sind. Die Brücke selbst gilt als heilig und ihr Geist wird auch angerufen, um sie zu beschützen.

Gegenwärtig ist nur eine Person zur Durchführung der Rituale zur Erneuerung von Q'eswachaka befugt, der Herr Cayetano Ccanahuire Puma. Die Gaben, die dieser Pago oder Pfarrer des andinen Glaubens bedingt, besitzen einen hohen symbolischen Wert und werden nach und nach verbrannt, denn über den Rauch werden sie von der Erde und den Bergen aufgenommen und verschlungen.

Am dem, dem zweiten Sonntag im Juni vorangehenden Donnerstag beginnen die Familienoberhäupter der Gemeinschaften von Chaupibanda, Chocayhua, Ccollana Quehue und

Huinchiri, nachdem sie von den Apus und der Pachamama die Erlaubnis dazu bekommen haben, mit der Herstellung der großen Seile, die die Brücke halten. Zuvor haben sie bereits ein dünnes Seil von 60 oder 70 Metern, das sogenannte *Q'eswa* aus einer besonderen Strohart, dem sogenannten *Q'oya manual* geknüpft. Zur Herstellung der großen Seile benötigen sie einen ganzen Tag. Zunächst werden die *Q'eswas* in Gruppen aufgeteilt und ausgebreitet, um dann gedreht zu werden, so dass ein Seil mittlerer Stärke entsteht, das von den Gemeindemitgliedern an den Enden gefasst und so weit wie möglich ausgebreitet wird. Dann werden drei mittelstarke Seile zu einem großen Seil, dem sogenannten *Duro* geflochten. Für den Boden der Brücke sind vier *Duros* notwendig, an deren Herstellung alle Gemeindemitglieder beteiligt sind. Es werden auch zwei große Seile gefertigt, die als Geländer dienen, den sogenannten *Makis* oder dem Handlauf. Die Arbeit wird im Rahmen einer Art Kraftwettbewerb, unter Scherzen und aufmunterten Schreien verrichtet. Die Fröhlichkeit bei der gemeinsamen Arbeit, die man während des gesamten Arbeitsablaufs beobachten kann, ist charakterisierend für den Vorgang. Ist die Herstellung abgeschlossen, werden die *Duros* und *Makis* an die Uferseite der Brücke gebracht und bleiben dort bis zum folgenden Tag.

Am Freitag baut der Meister Cayetano schon bei Sonnenaufgang den Opfertisch auf und setzt seine Arbeit fort. Die im letzten Jahr gearbeitete Brücke ist noch begehbar, weshalb ein mutiges Gemeindemitglied ein Seil von einer Seite auf die andere bringt. Dieses Seil dient der Verbindung der beiden Abhängen und wird zum Transport der am Vortag hergestellten großen Seile sowie anderer notwendiger Hilfsstoffe

verwendet. Sobald die Verbindung hergestellt ist, wird die alte Brücke abgeschnitten und fällt in den Fluss. Den ganzen Tag über werden die *Duros* und *Makis* mithilfe von Steinen inkaischer Herkunft von mehreren Gemeindemitgliedern zuverlässig befestigt. Das ist eine sehr mühsame Tätigkeit, die aber unter großem Stimmengewirr verrichtet wird. Sobald die Grundstruktur angebracht ist, ziehen sich die beteiligten Gemeindemitglieder zurück, um sich bis zum nächsten Tag auszuruhen. Andere Bewohner stellen mithilfe von Zweigen, Blättern und Seilen eine Art Teppich her, der als Boden der Brücke dient.

Am Samstag nehmen Victoriano Arizapana und Eleuterio Callo mit dem Leiter an dem Ritual teil, um die *Apus* und Pachamama um Erlaubnis zu bitten. Ihre Arbeit ist möglicherweise eine der schwierigsten und gefährlichsten des gesamten Erneuerungsprozesses. Als *Chakanuwaq* oder Brückenbauer bekannt, widmen sie sich der Fertigstellung der Q'eswachaka, indem sie die Verbindungen der Grundstruktur und des Handlaufs mit kleinen Seilen verknüpfen. Victoriano erzählt, dass ihm diese Arbeit von seinem Vater vererbt wurde, der die Brücke alleine an einem Arbeitstag knüpfte. Außerdem sagt er, dass das Wissen dieser Knüpftechnik nur innerhalb der Familie weitergegeben werden sollte. Am Ende des Nachmittags treffen beide Brückenbauer in der Mitte der Brücke zusammen und beenden unter Applaus und Jubelschreien ihre schwierige Aufgabe. Nach dem Anbringen des Teppichs aus Zweigen ist die Q'eswachaka fertig zum Begehen.

Die jährliche Erneuerung dieser Brücke ist eine Gelegenheit, die Bindungen innerhalb der Gemeinschaften von Quehue und untereinander zu festigen und zu aufzubauen. Mindestens tausend Personen sind beschäftigt,

mit der Herstellung der kleinen Seile, dem Einsammeln von *Q'oya*, der Herstellung von Lebensmitteln oder einfach auf dem Fest tanzend, das am folgenden Tag nach Abschluss der Erneuerung stattfindet. Es ist ein Beispiel für die vielschichtige kulturelle Welt der peruanischen Völker, wo die Ritualhandlung mit der Technik vermischt wird und sich die Freude zwangsläufig mit der Mitarbeit des Einzelnen verknüpft. Jährlich kommen die Persönlichkeiten, die sich dieser Demonstration verbunden fühlen, ihrer Verpflichtung gegenüber ihren Vorfahren und ihrer eigenen Geschichte nach. Damit bereichern sie unsere Vielfalt als Land und erfüllen uns Peruaner mit Stolz.

Jedoch wäre es verfrüht, zu behaupten, dass die Erneuerung von Q'eswachaka der lokalen Entwicklung dient. Dazu bedarf es der Fortsetzung der von dem Kulturministerium bereits eingeleiteten Politiken zum Schutz und ihre Verknüpfung mit weitreichenderen Plänen für Management und Schulung. Zur Würdigung der wichtigsten Persönlichkeiten, der Pläne zur Verbreitung und Förderung und der ethnografischen Forschung können z.B. Tourismusprojekte entwickelt werden, die die Tradition respektieren und von den Gemeinschaften selbst ausgeführt werden.

Die zunehmende Manifestation dieser bemerkenswerten kulturellen Demonstration nach der Erklärung zum Kulturerbe der Nation und der Einschreibung in die repräsentative Liste des immateriellen Kulturerbes der UNESCO ist ein einzigartiges Beispiel dafür, deutlich zu machen, dass das immaterielle Erbe eine wertvolle Ressource für die Förderung des integralen Wohlbefindens der Bevölkerung ist.

* Anthropologe und Forscher der Abteilung für immaterielles Kulturerbe des Kulturministeriums.