CHASQUI

POST AUS PERU

Jahr 12, Nummer 23 Kulturbulletin des Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten Oktober de 2014

Porträt, von Jaime Mamani Öl auf Leinwand. 2000.

DER ATLAS VON PAZ SOLDÁN / DIE ELEGIE APU INKA ATAWALLPAMAN / IDEEN IM ZEITGENÖSSISCHEN PERU / LOB VON RIVERA MARTÍNEZ / JAIME MAMANI: RARA AVIS / DIE FOTOGRAFIE VON TEÓFILO HINOSTROZA / VÖLKER DER YUCA BRAVA

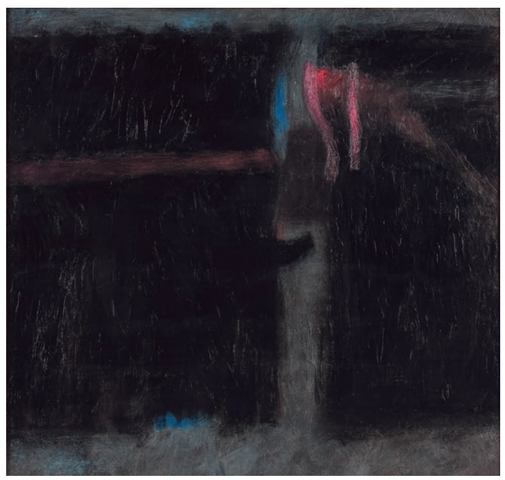
Los funerales de Atahualpa [dt. Das Begräbnis von Atahualpa], von Luis Montero Florenz, 1867. Öl auf Leinwand, 350 x 537 cm Städtische Pinakothek Ignacio Merino, zur Verwahrung im Kunstmuseum von Lima.

DIE ELEGIE APU INKA ATAWALLPAMAN

Die anonyme quechuasprachige Elegie zum Tod des Inkas Atahualpa ist eines der herausragenden Werke der peruanischen Lyrik. Schmerzliches Zeugnis des Untergangs von Tahuantinsuyo und herzzerreißender Gesang, beladen mit einer verschütteten Hoffnung überdauerte die Elegie ruhmlos bis sie 1930 erstmals von J.B. Benigno Farfán übersetzt wurde. 1955 veröffentlichte José María Arguedas seine literarische Übersetzung und nun erscheint eine neue spanische Version mit einer sorgfältig von dem Dichter Odi Gonzales aus Cuzco durchgeführten kritischen Studie.

Die Entdeckung dieser Elegie hatte einen entscheidenden Einfluss auf die peruanische Literatur und Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. José María Arguedas verweist auf ihre ästhetische und literarische Bedeutung: «Diese Elegie ist ein Gedicht, das sich sowohl in der Form als auch im eigenen allgemeinen Konzept sehr der Komposition der westlichen Poesie annähert. Sie ist als 'Pie Quebrado' in Strophen geschrieben. Der Rhythmus, ein Formelement, ist weich wie ein Ausdrucksmittel. Die kurzen Verse, so wie in den ‚Coplas de Manrique' überwältigen den Zuhörer». Die Kraft und die Dramatik der Elegie gaben auch dem Maler Fernando de Szyszlo den entscheidenden Anreiz für seine Ölgemäldereihe, die im Institut der zeitgenössischen Kunst von Lima 1963 ausgestellt wurde: «Gewiss habe ich in dieser Ausstellung erstmals eine eigene Sprache entdeckt [...]. Da habe ich tatsächlich begonnen, nicht mehr nur von der Malerei zu leben, sondern meinen Weg gefunden. Dies ist die wichtigste Ausstellung meines Lebens».

Die Ausstellung war der Anlass dafür, dass Emilio Adolfo Westphalen den Essay schrieb: *Poesía quechua y pintura abstracta. A propósito de una exposición de pinturas de Szyszlo* [dt. Poesie in Quechua und abstrakte Malerei. Anlässlich einer Gemäldeausstellung von Szyszlo], in dem er auf die Tugenden der Elegie hinwies: «Hier erkennen wir einen weiteren entscheidenden Bestandteil des Gedichts, das Geheimnis seiner besonderen Attraktion für jene, die wir in der uns umgebenden Welt einer ähnlichen Krise gegenüberstehen: In dem Gedicht kam diese verborgene Fähigkeit unseres Volks zum Ausdruck, die alle Energie komprimiert und konzentriert, um die bittere Trance zu durchdringen, um —obwohl verletzt, erschöpft, desorientiert, machtlos— ausreichend Lebensglut zu bewahren, und damit beim geringsten Anschein jegliche günstigen Umstände maximal ausnutzen zu können». Westphalen erläutert auch: «Die Kunst von Szyszlo ist besonders geeignet, um diesen neuen Sehnsüchten, unseren Hoffnungen und Ängsten Ausdruck zu verleihen. Seine Kunst könnte der jener Maler unserer Zeit gleichgestellt werden, die nach den Worten von Werner Haftmann nicht Bäume, Bäche und Dünen malen, sondern Wachstum, Strömungen, Begierden. In diesem Sinne würden wir seine Malerei als ‚Meditation' einordnen.



Umallantas Wittunkuña (Sein geliebter Kopf ist bereits umhüllt), von Fernando de Szyszlo. Reihe *Apu Inka Atawallpaman*. Ölgemälde, 114 x 130 cm. 1963. Privatsammlung.

Hier werden Fragmente der Elegie und der von José María Arguedas und Odi Gonzales angefertigten Übersetzungen vorgestellt.

Apu Inka Atawallpaman
Versión original en quechua

Ima k'uychin kay yana k'uychi
Sayarimun?
Qosqoq awqanpaq millay wach'i
Illarimun,
Tukuy imapi seqra chikchi
T'akakamun

Watupakurqan sunqollaymi
Sapa kutin,
Musqoyniypipas ch'eqmi ch'eqmi
Uti uti,
Chiririnka qhenchataraqmi,
Aqoy phuti.
[...]
Q'eqmaq kirus yarphachakunña
Llakiy salqa.
Titiyanñas Inti ñawillan
Apu Inkaq.

Chiriyanñas hatun sunqollan
Atawallpaq.
Tawantinsuyus waqallaskan
Hik'isparaq.

Pacha phuyus tiyaykamunña
Tutayaspa.
Mama killas q'anparmananña
Wawayaspa;
Tukuy imapas pakakunña
Llakikuspa.

Allpas mich'akun meqllayllanta
Apullanpaq,
P'enqakoq hina ayallanta
Munaqninpaq
Manchakuq hina wamink'antan
Millp'unqampaq.
[...]
¡Anchhiq, phutiq sunqo k'irilla
Mana thaklla!
Ima urpin mana kanmanchu
Yananmanta?
Musphaykachaq t'illa luychu
Sunqonmanta?
[...]
Chunka maki kamarinninwan
lulusqanta
Sunqonllanpa raphrallanwan
P'intuykuspa,
Qhasqollanpa llikallanwan
Qataykuspa
Llakiq ikmaq qhaqyaynillanwan
Qaparispa.
[...]
Huk makipi ñak'ay qotu
T'ipi t'ipi,
Tunki tunki yuyaymanaspa
Sapallayku,
Mana llanthuyoq rikukuspa
Waqasqayku,
Mana pi mayman kutirispa
Musphasqayku

Atinqachu sunqollayki,
Apu Inka,
Kanaykuta chinkay chaki
Mana kuska
Ch'eqe ch'eqe hoqpa makinpi
Saruchasqa?

Ñukñu wach'eq ñawillaykita
Kicharimuy,
Ancha qokoq makillaykita
Mast'arimuy
Chay samiwan kallpanchasqata
Ripuy niway

Apu Inka Atawallpaman
Übersetzung von José María Arguedas, 1955

Welch Regenbogen ist dieser schwarze
Regenbogen
Der sich erstreckt?
Für den Feind von Cuzco wie ein
schrecklicher Pfeil
Im Morgengrauen
Der wo immer mit einem unheilvollen
Hagelschauer
zuschlägt.

Mein Herz erahnte
immerfort
Sogar in meinen Träumen, mich
überraschend
in der Lethargie
Die den Tod ankündigende
Schmeißfliege

Unendlicher Schmerz.

(...)

Seine knirschenden Zähne nagen
bereits
An der grausamen Traurigkeit
Seine Augen, die wie die Sonne
strahlten,
Augen des Inka, wurden nun zu Blei.

Das große Herz
von Atahualpa ist schon erstarrt,
Durch das Weinen der Menschen der
vier Regionen
erstickt.

Die Wolken des Himmels haben sich
gesenkt
Verdunkeln sich,
Vater Mond scheint durch, mit einem
kranken Gesicht

Die Geschützten
Mit dem zarten Stoff seiner Brust
Den Mänteln;
Flehen sie nun
Mit der schmerzenden Stimme der
traurigen Witwen.

(...)

Unter fremder Herrschaft, sich
häufende Qualen,
Und zerstört,
Betroffen, verloren, ohne Erinnerung,
Alleine,
Der schützende Schatten ist tot
Wir weinen,
Es gibt niemanden, zu dem wir
zurückkehren,
wir fantasieren.

Wird dein Herz standhalten,
Inka,

Atahualpa («Atabalipa», Bruder von Guascar, Inka oder Herrscher von Peru), von André Thevet. 1584. Gravur.

Und schrumpft.
Und alles und alle verstecken sich,
verschwinden,
Leiden.

Die Erde weigert sich
ihren Herrn zu begraben
Als ob sie sich des Toten schämte
Der sie liebte
Als ob sie fürchte seinen Anführer
Zu verschlingen

(...)

Heulend, schmerzend, gebrochenes
Herz
Ohne Umarmungen.
Welche liebende Taube gibt nicht ihr
Leben
dem Geliebten
Welch wilder wahnsinniger und
unruhiger Hirsch
Folgt nicht seinem Instinkt.

(...)

Mit seinen mannigfaltigen starken
Händen
Die gestreichelt werden,
Mit den Flügeln seines Herzens

Unser vagabundierendes Leben
Zerstreut
Durch die unsagbare Gefahr umzingelt,
in fremden Händen
Mit Füssen getreten?

Deine Augen, die wie Pfeile verletzen,
Öffne sie,
Deine großmütigen Hände,
Strecke sie aus;
Mit dieser Vision gestärkt
Verabschieden wir uns.

Al patriarca, Inka Atawallpa
Übersetzt von Odi Gonzales, 2013

Welch ein unheilvoller Regenbogen ist
dieser schwarze Regenbogen
der sich erstreckt?
Ein unheilvoller Glanz ist erwacht
um Cuzco zu bedrängen
Unaufhaltsamer Hagelschauer schlägt
allem entgegen.

In meinem Herzen habe ich es
immer wieder gespürt
Und auch in meinen Träumen, in
Sorge
versunken

habe ich vor der verhängnisvollen
Fliege des Todes,
Verderbs, Unglücks gewarnt.

(...)

Sie sagen, dass sich sein kräftiges Gebiss
abnutzt,
unerträglicher Schmerz
Sie sagen, dass sich bereits die
leuchtenden Augen des
großen Patriarchen trüben.

Sie sagen, dass das große Herz
von Atawallpa bereits erstarrt ist.
Sie sagen, dass sie ihn in seinen vier
Regionen
bis zur Heiserkeit beweinen.

Sie sagen, dass sich der dichte Nebel
bereits senkt
und verdunkelt
Sie sagen, dass sich Vater Mond bereits
zurückzieht
als ob er neu geboren würde
Und sie sagen, dass jetzt alles versinkt
unter Trauer.

Sie sagen, dass sich die Erde selbst
weigert,
ihren Herrn aufzunehmen;
als ob sie sich durch den Toten gestört
fühle
der sie geliebt hat;
als ob sie befürchte, ihren Wächter zu
verschlingen, unterzutauchen.

(...)

Trauernd, bedrückt, mit
schwerverwundetem Herz,
rastlos.
Welches Mädchen, welche Taube würde
nicht ihren
Galan pflegen
Und welcher leidenschaftliche
kurzsichtige Hirsch
würde sich nicht von seinen Trieben
leiten lassen?

(...)

Diejenigen, die von seinen
zehn Fingern berührt wurden
Diejenigen, die von seinen Armen
erreicht wurden
umfasst von seinem Herzen
Diejenigen, die von dem
feinen Kettenhemd seines Körpers
gewärmt wurden
lassen das Geschrei
der trauernden Witwen ertönen.

(...)

Von einer Hand geführt, die uns im
Schmerz ertränkt,
zerfallen,
Leichtfertig, verrückt, unvernünftig
abgesondert,
Unseren schattenlosen Körper
betrachtend,
weinen wir bitterlich
Ohne jemanden um Hilfe zu bitten
reden wir wirres Zeug
untereinander.

Dein Herz,
großer Patriarch, wird erlauben,
dass wir ziellos umherlaufen,
verstreut,
Voneinander getrennt, in fremden
Händen,
gedemütigt.

Nachgiebig beim Öffnen deiner Augen,
die Klarheit ausstrahlen
Und dabei deine großzügigen Hände
ausstreckend
Und mit diesem guten kraftvollen
Wink
sagst du uns: kehrt zurück.

---

* Odi Gonzales. *Elegie Apu Inka Atawallpaman* Erstes Dokument des Inka-Aufstands (16. Jahrhundert). Lima, Pakarina Editores, 2014. Das Buch und eine kurze Ausstellung wurden im Kulturzentrum Inca Garcilaso des Außenministeriums als Teil der Reihe *La república de los poetas* [dt. Die Republik der Dichter] vorgestellt. *Antología viva de la poesía peruana 2014-2021* [dt. Lebendige Anthologie der peruanischen Poesie].

AUGUSTO SALAZAR BONDY
DER WERDEGANG DER IDEEN IM ZEITGENÖSSISCHEN PERU

*Pablo Quintanilla**

Zwei der wichtigsten Bücher des vielseitigen peruanischen Intellektuellen Augusto Salazar Bondy (1925-1974)[1], dessen Überlegungen sich hauptsächlich dort entwickeln, wo sich die Geschichtsphilosophie mit der politischen Philosophie und der Geistesgeschichte des zeitgenössischen Perus überschneiden, sind soeben in einem Sammelband neu herausgegeben worden.

Im Jahr 1968 veröffentlichte Salazar Bondy das Buch *¿Existe una filosofía de nuestra América?* [dt.: Existiert eine Philosophie für unser Amerika?], in Mexiko und löste damit eine Diskussion aus, die sich ab dem Nationalen Philosophiekongress von Argentinien von 1970 herausbildete, der als Gründungsmoment der Philosophie der Befreiung angesehen werden kann. Auf diesem Kongress trafen einige Philosophen aufeinander, die sich über die ideologische Rolle, die die Philosophie in unseren Ländern einnehmen könnte, Gedanken machten, was, ihrer Ansicht nach, eher negative als positive Auswirkungen hätte.

Heutzutage, fast ein halbes Jahrhundert nachdem diese Ideen erstmals gedacht und aufgeworfen wurden, ist eine akademischere, objektivere und weniger politisch oder ideologisch verzerrte Annäherung möglich. Wie alle Denkvorschläge sind auch diese Ideen einer Bearbeitung, Überprüfung und Verbesserung ausgesetzt. Nichtsdestotrotz bin ich der Meinung, dass den Ideen Salazar Bondys und der anderen erwähnten Autoren im Kern eine Wahrheit innewohnt, ist es doch so, dass geistiges Schaffen sich leicht in einen Verwirrungsmechanismus verwandeln kann, nicht nur im politischen Sinne, wie er von Marx, Feuerbach und Hegel geprägt ist, sondern auch in einem, der zwar anders ist, doch mit ihm im Zusammenhang steht. Auch Wittgenstein war der Auffassung, dass die Philosophie sich in ein Instrument der Selbsttäuschung verwandeln kann, wenn sie dazu führt, uns Fragen zu stellen, die mit unserer persönlichen wie auch sozialen Realität den Kontakt verloren haben. Kommt es dazu, so werden die Philosophen zu reinen Wiederholern von Ideen, die Andere mit anderen Absichten und zu anderen Momenten gedacht haben. Aus diesem Grund bedürfen sie einer Art Geistestherapie, die uns genau dazu bringt, die Rolle zu hinterfragen, die die Philosophie in unserem Leben innehat, sowie auch jene, die wir selbst wiederum in ihr einnehmen.

Salazar Bondy spielte auch eine wichtige Rolle als Historiker der peruanischen Philosophie. In diesem Bereich liefen seine unterschiedlichen Interessensgebiete zusammen und so machte er sich zur Aufgabe, die philosophischen Ideen in Peru unter Rücksicht auf eigene und kreative Elemente zu rekonstruieren und sie von Positionen zu differenzieren, die nur aus Kopie oder Gedanken bestanden, die aus anderen Ländern

Alejandro Deustua, positivistischer Philosoph.

Der Philosoph Mariano Iberico.

übernommen worden waren. In gleicher Weise hielt er es auch für wichtig, den Ideenfluss in Zusammenhang mit den sozialen Prozessen, die Peru damals durchlebte, sowie auch den geistigen Kontext, der über das Philosophische hinausgeht, aufzuzeigen.

Im Jahr 1954 veröffentlichte Salazar Bondy einen historischen Überblick über die peruanische Philosophie[2] und begann auf diese Art und Weise seine Tätigkeit als einer der klassischen Philosophiehistoriker in Peru. Zwischen 1955 und 1959 wurde er vom Panamerikanischen Institut für Geografie und Geschichte von Mexiko finanziert, um eine Geschichte der Ideen im zeitgenössischen Peru zu erarbeiten, die 1965 in einer ersten Auflage in Lima von Francisco Moncloa veröffentlicht wurde. Dieses Buch ist ein Standardwerk des peruanischen philosophischen Denkens von Ende des 19. Jhd. bis Mitte des 20. Jhd., da es auf informierte Art und mit textueller Unterstützung aus erster Hand die Positionen und philosophischen Debatten aus jener Zeit vorstellt und eine Deutung der geistigen Dialektik beinhaltet, die diesen Diskussionen zugrunde liegen.

Zu dem Zeitpunkt als die erste Auflage von Salazar Bondys Buch veröffentlicht wurde, gab es nur wenige Forschungsarbeiten über die Entwicklung der Philosophie in unserem Land. Die besten Informationsquellen, die es über die Kolonialzeit gab, waren die Bücher von Felipe Barreda Laos[3]. In Bezug auf die gesamte Geschichte Perus war das Buch *Fuentes para la historia de la filosofía en el Perú*[4] [dt.: Quellen für die Geschichte der Philosophie in Peru], von Manuel Mejía Valera, Pflichtlektüre. Bevor sie letztendlich veröffentlicht wurde, durchlief die Arbeit von Mejía Valera einige Prüfungen, wie der Autor in der «Vorbemerkung» beschreibt. Der Hauptentwurf des Buches wurde schon 1948 verfasst, doch sein Autor wurde aus politischen Gründen zwischen 1950 und 1952 unter der Diktatur von General Manuel A. Odría verfolgt und zwei Manuskripte der Forschungsarbeit wurden nacheinander zerstört. Mejía Valera musste das Buch in Mexiko komplett neu schreiben und konnte es erst 1961 beenden. Es ist nicht nötig zu erwähnen, dass diese bedauernswerte Situation zur Folge hatte, dass viel Information auf dem Weg verloren ging; aus diesem Grund ist das Buch nicht so sehr eine Geschichte der philosophischen Ideen in Peru, als vielmehr eine Sammlung von bibliographischen Quellen, wie auch der Autor selbst zugibt. Das Buch von Augusto Salazar Bondy ist nicht nur Vorreiter in der Geschichtsschreibung der peruanischen Philosophie, es nimmt sich außerdem vor, die Voraussetzungen, die den jeweiligen Autoren innewohnen, zu rekonstruieren, sowie auch eine Entwicklungslinie aufzuzeigen, die den unterschiedlichen Etappen der peruanischen Philosophie Sinn verleihen und sie verständlich machen soll.

Eine der zentralen Thesen Salazar Bondys in diesem Buch ist, dass bis Ende des 19. Jahrhunderts die in Peru betriebene Philosophie ein Implantat in unserem Land von europäischen scholastischen Doktrinen und generell von traditionellen Denkformen war, die keine größere Beziehung weder zu unserer sozialen Wirklichkeit, noch zum modernen wissenschaftlichen Wissen aufwiesen. Weiterhin ist er der Meinung, dass diese Philosophie eine ideologische Funktion in der politischen Kontrolle hatte, sowohl innerhalb des Bereichs, den wir heutzutage Zivilgesellschaft nennen, als auch im Umfeld der Universitäten. Und so ist er der Auffassung, dass erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, gleich nach dem Salpeterkrieg, als Peru langsam und schmerzerfüllt anfängt sich wiederaufzubauen und zu erholen, sich eine Generation von Philosophen ausbildet, die, angestachelt von der Notwendigkeit, die philosophischen Intuitionen auf konkrete Probleme der nationalen Wirklichkeit anzuwenden, ihren Blick auf den französischen und englischen Positivismus richten.

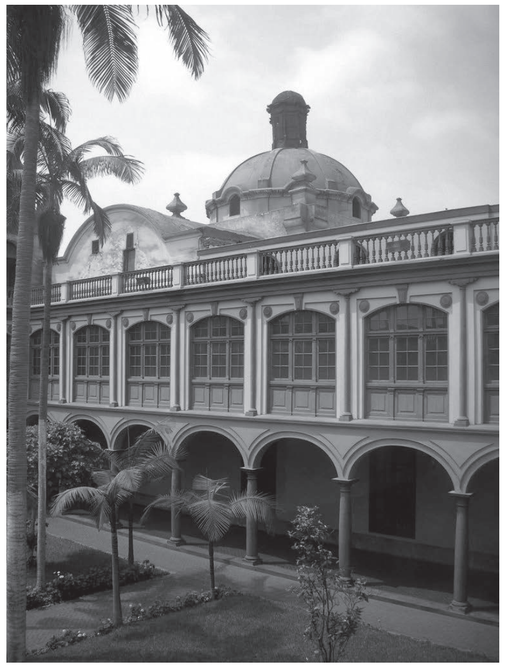
Der Positivismus und seine sich auf Kant beziehenden Überbleibsel werden zu jener Zeit fast als ein Instrument der Befreiung von der Scholastik und alldem, was diese repräsentierte angesehen, als ein Weg des Zugangs zu wissenschaftlichem Wissen, und letztendlich auch als ein rationales und effizientes Mittel, seinem Motto «Ordnung und Fortschritt» folgend, zur sozialen Veränderung des Landes. So ist denn, in Salazar Bondys Augen, die Generation der Positivisten der Nachkriegszeit, die, die die philosophische Reflexion in Peru tatsächlich beginnt. Hauptsächlich gehören ihr Autoren wie Manuel González Prada (1848-1918), Alejandro Deustua (1849-1945), Joaquín Capelo (1852-1928), Jorge Polar Vargas (1856-1932), Alejandrino Maguiña (1864-1935), Mariano H. Cornejo (1866-1942), Javier Prado Ugarteche (1871-1921), Clemente Palma (1872-1946), Manuel Vicente Villarán (1873-1918) und Mariano Iberico (1892-1974), unter anderen an. Sie schöpfen sowohl aus der ersten Generation von europäischen Positivisten, deren herausragendste Figur zweifellos der Franzose Auguste Comte ist, als auch aus der zweiten Generation, zu deren wichtigsten Repräsentanten Herbert Spencer, Boutroux, Taine und Guyau gehören; jedoch ist es diese zweite und viel weniger restriktive Generation, die den größten Einfluss auf sie hat.

Es muss angemerkt werden, dass der Großteil dieser peruanischen Autoren, die eine hauptsächlich traditionelle und scholastische Ausbildung erhalten hatten, und die sich zu einem bestimmten Zeitpunkt dem Positivismus zuwandten, eine zweite Revolution in ihrer geistigen Entwicklung erlebte. Praktisch mit der Jahrhundertwende wurde der Positivismus frontal in Frage gestellt durch eine Strömung, die in Frankreich «Spiritualismus», oder auch «Vitalismus» oder «Intuitionismus» genannt wurde und die als Gegenreaktion auf die Reaktionen entstand, die der Positivismus seiner Zeit repräsentierte. Die Wende des Positivismus hin zum Spiritualismus erfolgte hauptsächlich mit Alejandro Deustua und den Philosophen, die am meisten unter seinem Einfluss standen, wie Mariano Iberico, Ricardo Dulanto (1896-1930) und Humberto Borja García (1895-1925). Mejía Valera ist der Meinung, dass für einige Autoren wie zum Beispiel Clemente Palma, Alejandrino Maguiña, Ezequiel Burga, Guillermo Salinas Cossío (1882-1941) und Juan Bautista de Lavalle (1887- 1970)[5], ihr Interesse für Ästhetik den Ausschlag gab, sich dem Spiritualismus zuzuwenden. Dieses Argument ist interessant aber nicht endgültig, da einige von ihnen sich speziell für die Erarbeitung einer ästhetischen Theorie von positivistischer Prägung interessierten, wie im Falle des Jorge Polar (1856-1932), der sogar ein Handbuch der positivistischen Ästhetik[6] schrieb und keinerlei Problematik darin sah, weiterhin Gedichte zu schreiben, seinen katholischen Glauben auszuüben und gleichzeitig den Positivismus zu verteidigen. Es stimmt wohl, dass Polar diese Position letztendlich aufgab, mit dem Argument, dass sie seine Weltanschauung und die Bandbreite seiner geistigen Interessen[7] begrenzte; die Tatsache, dass er zuvor diese beiden Konzepte nicht als widersprüchlich angesehen hatte, zeigt jedoch einerseits, dass der Positivismus der zweiten Generation, der in Peru ankam und sich im von Spencer geprägten Evolutionismus inspirierte, sehr viel weitläufiger war als der von Comte geprägte der ersten Generation. Andererseits erklärt sie auch, wie die Kehrtwende vom Positivismus weg und hin zum Spiritualismus für diese Generation von peruanischen Philosophen so fließend und wenig traumatisch verlaufen konnte.

Die Spiritualisten verwarfen die antimetaphysische Haltung des Positivismus, sowie das, was sie jetzt als wissenschaftsgläubigen Reduktionismus ansahen, um nun die Existenz einer schaffenden Intuition zu verkünden und zu verteidigen, die es erlaubte, die Freiheit und Autonomie des menschlichen Wesens zu erklären, ohne materiell zu sein. Aus diesem Grund wurde das Konzept der Freiheit zum zentralen Punkt im Werk von vielen, vor allem von Alejandro Deustua[8]. So wie sich die peruanischen Philosophen mit den französischen Spiritualisten vertraut machten, machten sie es auch im Fall der Autoren, die dem Positivismus kritisch gegenüberstanden, wie zum Beispiel Dilthey, Nietzsche und William James, unter anderen.

Die sogenannte «Generation von 1905» war auch für die endgültige Aufgabe des Positivismus von großer Wichtigkeit. Zu dieser Generation gehörten Autoren wie Francisco García Calderón (1883-1953), Víctor Andrés Belaunde (1883-1966) und Óscar Miró Quesada (1884-1981). Die Abkehr vom Positivismus, der Kontakt zu den Spiritualisten, sowie auch die Lektüre anderer Philosophen Ende des 19. und Beginn des 20. Jhd. stellten den intellektuellen Rahmen dar, der die Entwicklung der peruanischen Philosophen in der ersten Hälfte des 20. Jhd. ermöglichte. Die wichtigsten unter ihnen waren möglicherweise Mariano Iberico, Pedro Zulen (1889-1925) und José Carlos Mariátegui (1894-1930).

Iberico interessierte ich vor allem



Alter Kreuzgang der Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Augusto Salazar Bondy gegen 1970.

für die Phänomene des Schönen und der Eintracht und in seinem gesamten Schaffen findet sich immer das Interesse, die Beschaffenheit des Ästhetischen auf konzeptuelle Weise, wenn auch nicht immer ganz argumentativ, zu erfassen. Er war ein Philosoph mit sehr gutem literarischem Stil, originell und mit umfassendem und tiefgreifendem philosophischen Wissen.

Zulen war ein wahres philosophisches Wunder. Einem mittellosen Umfeld mit nur wenig Zugang zu Kultur entstammend, studierte er an der Universidad Nacional Mayor de San Marcos, wie auch der Großteil der anderen erwähnten Autoren und erhielt später ein Stipendium zum Studium in Harvard. Er veröffentlichte ein kritisches und sehr gut untermauertes Buch, das sich gegen Bergson richtete, *La filosofía de lo inexpresable*[9] [dt.: Die Philosophie des Unbeschreiblichen], in dem er seine Einwände darstellte, gegen den eher intuitiven als argumentativen philosophischen Stil, wie er im philosophischen Umkreis des Spiritualismus gepflegt wurde, Iberico miteinbegriffen. Später schrieb er ein wertvolles Buch über die Geschichte der angloamerikanischen Philosophie zu Ende des 19. und Beginn des 20. Jhd.[10]. In diesem rekonstruiert Zulen auf kritische Weise den Ursprung der britannischen Philosophie und des US-amerikanischen Pragmatismus des 20. Jhd., ausgehend von ihren Beziehungen zum Hegelianismus, um dann eine Position einzunehmen, die dem Neohegelianismus mit pragmatischen Zügen von Josiah Royce nahesteht.

Mariátegui war kein Philosoph im traditionellen Sinne, aber er beschäftigte sich mit politischen und sozialen Problemen mit besonders philosophischer Sichtweise und Talent. Bekanntermaßen las dieser Autor Marx auf kritische Art und Weise, mit der Absicht, einige seiner Ideen in überarbeiteter Form auf die peruanische Wirklichkeit anzuwenden.

In seinem Buch überarbeitet Salazar Bondy jeden einzelnen dieser Autoren mit historischem sowie analytischem Können. Für ersteres Anliegen erstellt er eine solide Textkritik und rekonstruiert den geistigen, sozialen und politischen Umkreis, in dem die jeweiligen Ideen auftauchten und sich entfalteten. Für letzteres wendet er seine argumentative und analytische Geübtheit an, um die expliziten Positionen und impliziten Voraussetzungen der untersuchten Philosophen mit der Geschicklichkeit eines Chirurgen auseinanderzunehmen und ihre Schwächen und originellen Seiten aufzuzeigen, sowie auch ihre Schatten- und klaren Seiten.

Das Buch von Salazar Bondy gipfelt in einer Überprüfung der wichtigsten Themen und Autoren des peruanischen Denkens gegen Mitte des 20. Jhd.: der Neothomismus und das katholische, nicht thomistische Denken, die Phänomenologie, die Rechtsphilosophie und die Philosophie der Geschichte und der Politik, sowie die Philosophie der Kunst.

Die Zusammenarbeit zwischen dem Staatsparlament und der Banco Central de Reserva del Perú für die Herausgabe eines Bandes wie diesem, ist von besonderem Wert. Es handelt sich nicht nur um ein wichtiges Buch, um die intellektuelle Geschichte des neueren Peru zu verstehen, es ist außerdem ein prächtiges Buch, mit schönen Photographien aus jener Zeit und einer hochwertigen Druckqualität.

---

* Pablo Quintanilla ist Ph.D. in Philosophie der Universität von Virginia, M.A. in Philosophie der Universität von London, King's College, und verfügt über Abschlüsse in Philosophie der PUCP. Er ist der Herausgeber der *Ensayos de metafilosofía*» [dt.: Essays über Metaphilosophie] (2009), Mitherausgeber von *Desarrollo humano y libertades* [dt.: Menschliche Entwicklung und Freiheiten] (2009) und von *Lógica, lenguaje y mente* [dt.: Logik, Sprache und Denken], Band IV, der Sammlung *Tolerancia* [dt.: Toleranz]. Er ist Mitverfasser von *Pensamiento y acción: la filosofía peruana a comienzos del siglo XX* [dt.: Denken und Aktion: die peruanische Philosophie zu Beginn des 20. Jhd.] (2009).

1 Es handelt sich um *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo* [dt.: Geschichte der Ideen im zeitgenössischen Peru] und *¿Existe una filosofía de nuestra América?* [dt.: Existiert eine Philosophie für unser Amerika?] Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República und Banco Central de Reserva del Perú, 2013. Der vorliegende Artikel ist ein zusammengefasster Auszug aus der einleitenden Studie, die ich für diese Veröffentlichung erarbeitete.

2 Salazar Bondy, Augusto, *La filosofía en el Perú. Panorama histórico* [dt.: Philosophie in Peru. Historischer Überblick], Washington D.C.: Unión Panamericana. Zweisprachige Ausgabe auf Spanisch und Englisch, 1954.

3 Barreda Laos, Felipe, *Vida intelectual de la Colonia (educación, filosofía y ciencias): ensayo histórico crítico* [dt.: Das geistige Leben der Kolonie (Bildung, Philosophie und Wissenschaften)], Lima: Imprenta La Industria, 1909; *Vida intelectual del Virreinato del Perú* [dt.: Das geistige Leben des Vizekönigreich Peru], Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1937.

4 Mejía Valera, Manuel, *Fuentes para la historia de la filosofía en el Perú* [dt.: Quellen für die Geschichte der Philosophie in Peru], Lima: Imprenta de la Universidad de San Marcos, 1963.5 Ibid., S. 155.

5 Ibid., S. 155.

6 Polar, Jorge, *Nociones de estética* [dt.: Ästhetisches Grundwissen], Arequipa: Tipografía Cáceres, 1903.

7 Polar, Jorge, *Confesión de un catedrático* [dt.: Geständnisse eines Professors], Arequipa: Tipografía Cuadros, 1925.

8 Deustua, Alejandro, *Las ideas de orden y de libertad en la historia del pensamiento humano* [dt.: Die Idee der Ordnung und der Freiheit in der Geschichte des menschlichen Denkens], Lima: Casa Editorial E. R. Villarán, 1919.

9 Zulen, Pedro, *La filosofía de lo inexpresable. Bosquejo de una interpretación y una crítica de la filosofía de* Bergson [dt.: Die Philosophie des Unbeschreiblichen. Entwurf ein Interpretation und Kritik der Philosophie Bergsons] , Lima: Sanmarti, 1920.

10 Zulen, Pedro, *Del neohegelianismo al neorrealismo. Estudio de las corrientes filosóficas en Inglaterra y los Estados Unidos desde la introducción de Hegel hasta la actual reacción neorrealista* [dt.: Vom Neohegelianismus zum Neorealismus. Studie der philosophischen Strömungen in England und den Vereinigten Staaten seit der Einführung Hegels bis zur aktuellen neorealistischen Reaktion], Lima: Lux, 1924.

LOB VON EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

*César Ferreira**

Der bemerkenswerte Schriftsteller, der in der Stadt Jauja geboren wurde, eröffnet die Reihe *Peru: Novela con novelistas* [dt. Roman mit Romanschriftstellern]. *Zeitgemäße peruanische Erzählung.* 2014-2021 im Kulturzentrum Inca Garcilaso des Außenministeriums.

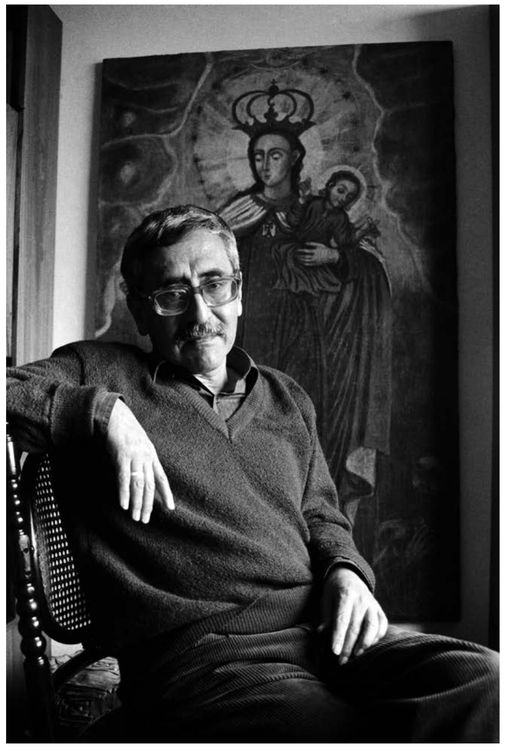
Aus der Perspektive der peruanischen Literatur unserer Tage ist das Werk von Edgardo Rivera Martínez ein einzigartiger Fall. Lange waren seine Bücher für so manchen Leser in Peru eine Art besonderes Geheimnis. Das änderte sich jedoch, als er 1993 seinen Roman *País de Jauja* drucken ließ. Heute, über zwanzig Jahre nach seiner Veröffentlichung zweifelt niemand daran, dass der Autor seinen privilegierten Platz in der Geschichte des zeitgemäßen peruanischen Romans diesem Buch zu verdanken hat.

Rivera Martínez ging schon sehr früh seiner literarischen Berufung nach. Er wurde 1933 in Jauja geboren, in einer Familie der ländlichen Mittelklasse. Ihr hat er den Zugang zu einer stimulierenden Familienbibliothek und zur klassischen Musik zu verdanken. Aber er hat auch das bäuerliche Leben vor Ort kennen gelernt, besonders in Bezug auf die Mythen, die Musik und den Tanz dieser Region der zentralen Anden. Jauja war bis in die frühen 50er Jahre dank seines guten Klimas ein Ort, der seit dem 19. Jahrhundert von Tuberkulosekranken aus Lima und auch aus Europa aufgesucht wurde. Dieser Umstand ließ eine kleine gebildete Gesellschaft entstehen, der der Schriftsteller bis zum Ende der Sekundarstufe angehörte. 1951 nahm Rivera Martínez in der Universität von San Marcos sein Literaturstudium auf. Dort war er Fernando Tolas Schüler, der dank seines Interesses für das Griechische und die hellenische Kultur seine akademische Bildung entscheidend beeinflusst hat.

1957 setzte er sein Studium an der Sorbonne fort. In Paris arbeitete er auf der Grundlage einer umfangreichen Lebenserfahrung an einer Abschlussarbeit über europäische Reisende in Peru. Nach seiner Rückkehr widmet er sich der Lehre in San Marcos und veröffentlicht seine beiden ersten Bücher: *El unicornio* [dt. Das Einhorn], von 1963, einem Band, der Erzählungen mit andiner Thematik im fiktiven Stil zusammenstellt, in denen dieses Fabelwesen in einem Dorf in den Anden auftaucht; und 1974 *El visitante* [dt. Der Besucher], einer Kurzgeschichte, die sich durch die Figur des gefallenen Engels charakterisiert, einer in seinem Werk immer wiederkehrenden Figur. 1978 entsteht *Azurita*, ein Band, der «Amaru» einschließt, eine Erzählung aus der Perspektive der mythischen andinen Schlange, die das Können des Autors im Kurzgenre unter Beweis stellt. Sprachliche Genauigkeit, sowie sein hoher lyrischer Anspruch kommen auch in seinem folgenden Buch *Enunciación* [dt. Ankündigung] von 1979 zur Geltung. Dieser Band enthält alle Kurzgeschichten, die er bis zu diesem Moment geschrieben hat.

1982 organisiert die Zeitschrift *Caretas* die erste Ausgabe ihres Wettbewerbs «El cuento de las mil palabras». Unter Hunderten von Teilnehmern tritt Rivera Martínez mit einer seiner emblematischsten Erzählungen als Gewinner hervor: «Ángel de Ocongate». Den Preis überreicht ihm ein alter Studienkommilitone von San Marcos, Mario Vargas Llosa. Dieser Text wird ihm 1986 den Titel für sein nächstes Buch mit Erzählungen liefern: *Ángel de Ocongate y otros cuentos*.

In all dieser Zeit bleibt die Idee, einen Roman über die Jugendzeit eines jungen Menschen zu schreiben, der auf dem Pferd zwischen der andinen und der westlichen Welt lebt, bestehen. So beschreibt Rivera Martínez zu Beginn der 90er Jahre inmitten der großen sozialen Krise in Peru, das Leben und die Launen des Schicksals des jungen Claudio Alaya. Das Erscheinen von *País de Jauja* im Jahr 1993 lässt bald das Lob der Kritiker wach werden. Das Buch wird nicht nur Finalist bei der Vergabe des Preises Rómulo Gallegos von Venezuela, sondern wird Ende der 90er Jahre zum beliebten Roman peruanischer Leser und Kritiker.



Edgardo Rivera Martínez.

País de Jauja ist ein Roman, der mit der harten und schmerzlichen Sicht der peruanischen andinen Welt bricht. Unter der Feder von Rivera Martínez wird diese alte Stadt im Mantaro-Tal zu einem Treffpunkt zwischen den Anden und der westlichen Welt, ein idyllischer Raum, wo Persönlichkeiten unterschiedlicher Herkunft in freundlicher Harmonie zusammenleben. In *País de Jauja* ist die Legende der *amarus* mit den klassischen Mythen in einem Szenarium eingebunden; man hört die Musik von Mozart zusammen mit andinen Rhythmen; und der Text der Huaynos wird zusammen mit der Poesie von Vallejo vorgetragen. In diesem neuen und kosmopolitischen Mestizentum ebnet die Stimme von Claudio den Weg zu einem intensiven und bereichernden Dialog zwischen den vielfältigen Figuren des Buchs, und bedient sich dabei häufig ironischer und humorvoller Nuancen. Dank dieses Romans ist Jauja für die peruanische Gedankenwelt unserer Tage ein mythischer Ort, denn aus dieser nostalgischen Sicht ergibt sich der Wunsch nach der Entstehung eines neuen Mestizentums für das ganze peruanische Volk. In Wirklichkeit handelt es sich um ein Buch, das aus utopischer Sicht auf ein potenzielles Land setzt. Ein Ort, wo immer «die Sonne [scheint] und die Luft rein und klar ist», wie die Schlussworte der Erzählung besagen.

Jauja ist auch Schauplatz von *Libro del amor y de las profecías* [dt. Buch über die Liebe und andere Prophezeiungen] aus dem Jahr 1999. Dieser neue Roman von Juan Esteban Uscamayta erzählt von einem lebendigen Abenteuer, in dem der Handlungsverlauf verschiedene Bereiche abdeckt. Diese reichen von dem Übernatürlichen und Erhabenen bis hin zur Erotik und dem Humor. Damit wird das Buch nicht nur zu einer großartigen Komödie der ländlichen Sitten, sondern macht auch Jauja zu einem Schauplatz für die affektive und existenzielle Erfahrung des Protagonisten.

Damit hat die Bibliografie von Rivera Martínez in wesentlicher Weise zunehmend an Bedeutung gewonnen. Wir erinnern zum Beispiel an die neue Ausgabe seiner Kurznovelle aus dem Jahr 2000 *Ciudad de fuego* [dt. Stadt des Feuers], die abgesehen von den endgültigen Versionen von *El visitante* und *Ciudad de fuego* auch die Erzählung *Un viejo señor en la neblina* [dt. Ein alter Mann im Nebel] liefert. Letztere ist ein Text, der den Mythus des Ikarus wieder aufleben lässt, zusammen mit dem einzigartigen Porträt des Autors von Lima zwischen Geheimnis und Verfall. Wir erinnern auch an die Zusammenstellung des Erzählwerks von Rivera Martínez, *Cuentos del Ande y la neblina* [dt. Erzählungen aus den Anden und der Nebel] aus dem Jahr 2008.

Erst kürzlich kam der dritte Roman von Rivera Martínez *Diario de Santa María*, aus dem Jahr 2009 hinzu. Darin erforscht der Schriftsteller mithilfe des intimen Tagebuchs von Felicia de los Ríos erneut die glückliche Verbindung zwischen der westlichen Welt und den andinen Bräuchen, Der Text übertrifft mit einer weiblichen Figur, den Launen des Schicksals einer Heranwachsenden, ihrem sexuellen Erwachen und ihrem künstlerischen Lernen die Herausforderung der Erzählung. In diesem Sinne beruht die Erzählung im Grunde auf der Schaffung eines poetischen Universums, in dem der Genuss des Lebens zwischen den Stimmen von Vallejo und Eguren, von Safo und García Lorca das Wichtigste ist. Hinzu kommen die Rhythmen des Yaraví und der Tunantada. Um neue Gemeinsamkeiten mit seiner Romanwelt zu finden, erinnern wir schließlich an Mariano de los Ríos, der Hauptfigur von *A la luz del amanecer* [dt. Im Morgengrauen] von 2012. In diesem letzten Roman kehrt die Hauptfigur nach langen Jahren der Abwesenheit zum Elternhaus in Soray, einem kleinen Dorf in den Anden zurück.

Dort verbringt er die ganze Nacht zwischen Traum und Wachsein im Dialog mit den Geistern von Freunden, Angehörigen und Vorfahren. Wieder stehen wir einer Schilderung des Werdegangs gegenüber, beladen mit Nostalgie und Melancholie, in der die Idee einer harmonischen Verschmelzung der andinen Kultur mit der westlichen Welt immer präsent ist. Die Handlung entwickelt sich inmitten der beiden Charakteristiken des Werks von Rivera Martínez: einem intimistischen und reflexiven Stil und einer stark lyrisch geprägten Prosa.

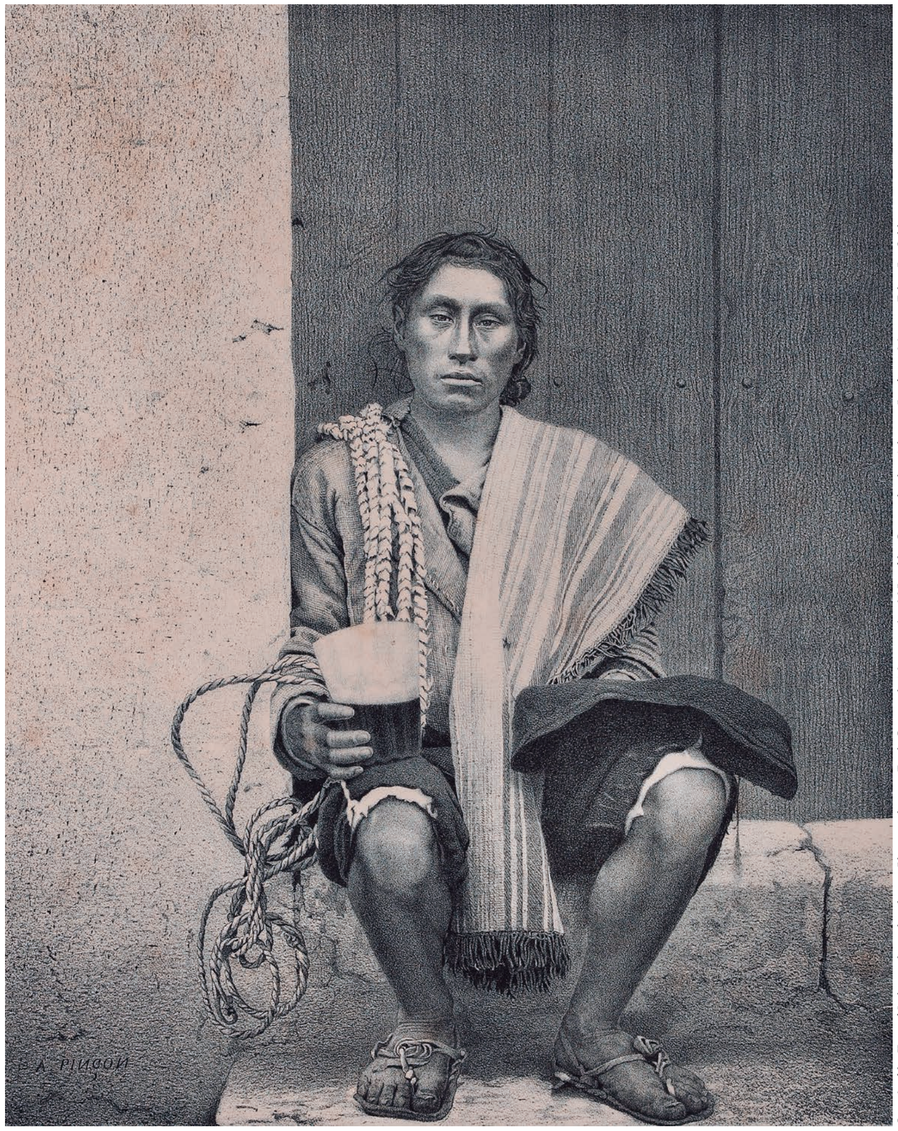
Rivera Martínez ist alles in allem Eigentümer eines eigenen Universums in der heutigen peruanischen Geisteswissenschaft; nicht nur, weil es ihm gelang, über Jauja zu schreiben und die Stadt in unserer kollektiven Gedankenwelt zu verewigen, sondern weil sein Werk weiterhin auf Peru als ein multikulturelles Land setzt, mit einer neuen und notwendigen Interkulturalität. Die Gunst, die dieser Vorschlag unter den zahlreichen Lesern genießt, erinnert uns daran, dass Peru noch immer eine Herausforderung für die Zukunft darstellt.

* Literaturkritiker, Professor an der Universität von Wisconsin und Koautor von *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique* (1994), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro* (1996), *La obra de Edgardo Rivera Martínez* (1999), *De lo andino a lo universal: Edgardo Rivera Martínez: Nuevas lecturas* (2006), *Para leer a Luis Loayza* (2009) und *La palabra según Clarice Lispector: Aproximaciones críticas* (2011).

DER PERUANISCHE ATLAS VON MARIANO FELIPE PAZ SOLDÁN

GEOGRAFIE ALS KUNSTFORM

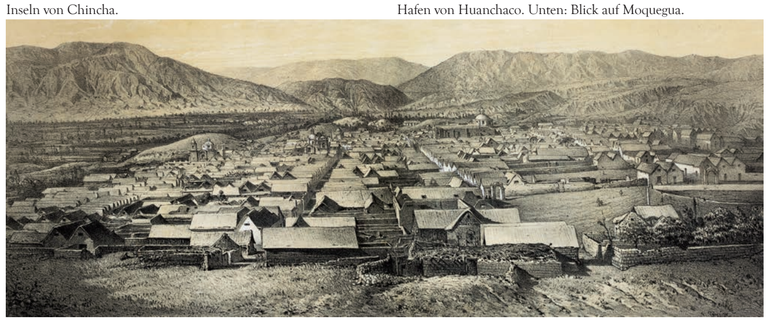
Eine originalgetreue Neuausgabe und eine Wanderausstellung feiern das 150. Jubiläum der Veröffentlichung des ersten Atlas, der vollkommen der peruanischen Geografie gewidmeten war.



Cargador. [dt.: Träger] Lithographie anhand einer Photographie von Emile Garreaud. *Atlas geográfico del Perú* [dt.: Geographischer Atlas von Peru], von Mariano Felipe Paz Soldán.

Inseln von Chincha.

Hafen von Huanchaco. Unten: Blick auf Moquegua.



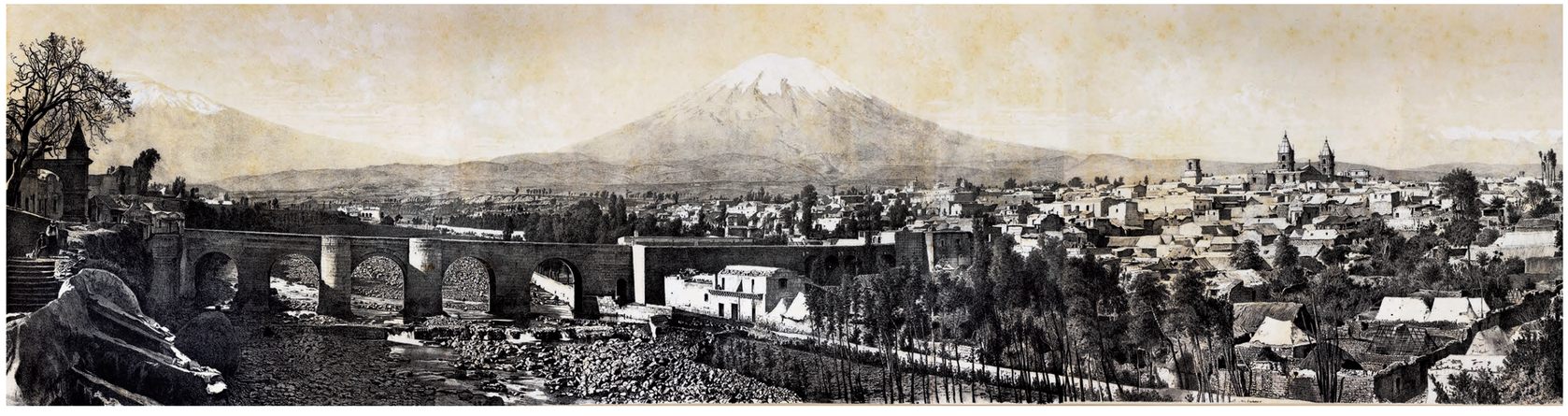
Das geographische Werk von Mariano Felipe Paz Soldán (Arequipa, 1821-Lima, 1886) wird als das bedeutendste im Peru des 19. Jhd. angesehen. Der herausragende Gelehrte erstellte 1865 in Paris die erste komplette Karte, illustriert mit wunderschönen Zeichnungen des republikanischen Peru. Diese Karte wurde in den damaligen akademischen Kreisen mit großem Lob begrüßt und in der Weltausstellung von Paris von 1867 mit einem Preis ausgezeichnet. Im gleichen Jahr 1865 gab Paz Soldán auch sein Hauptwerk heraus, den *Atlas geográfico del Perú*, [dt.: Geographischer Atlas von Peru], den ersten seiner Art im Lande. In dieser Arbeit kamen die neuesten peruanischen geographischen Erkenntnisse mit den technologischen Fortschritten der französischen Druckereien in Einklang. Aufgrund seines Umfangs und der außerordentlichen Qualität seiner lithographischen Drucke muss der *Atlas* als monumentales Werk hochgeschätzt werden. Er enthält mehrere Abbildungen die erstmals ausgehend von photographischen Aufnahmen, die von Garreaud und Helsby gemacht wurden, als Lithographien verarbeitet wurden.

M. F. Paz Soldán.

Zu Beginn der Republik sah man in Peru die Notwendigkeit, topographische Vermessungen und Karten zu erstellen, mit der Absicht, eine neue territoriale Ordnung zu unterstützen. In diesem Kontext verhalf das Werk von Paz Soldán erstmals zu einer tatsächlichen Kenntnis über das peruanische Territorium auf allen Ebenen: Städte, Provinzen und Bezirke. Weiterhin bemühte er sich darum, die Grenzen des Landes festzulegen und half bei der Verwaltung des Territoriums, in dem er den Autoritäten und Beamten die wichtigen Errungenschaften seiner geographischen Arbeit während der ersten Jahre der Republik, zur Verfügung stellte.

Die Wiederauflage dieses wahren bibliographischen Schmuckstücks nach 150 Jahren füllt eine ausgesprochene Lücke im Bereich der peruanischen Geografie und ehrt zu Recht einen berühmten Peruaner. Diese Arbeit, durchgeführt von der Universidad Nacional Mayor von San Marcos, der französischen Botschaft und dem Französischen Institut für Andenstudien, rettet einen editorialen Meilenstein des 19. Jahrhunderts vor der Vergessenheit, der es uns ermöglicht, einen Epoche zu verstehen und weiterhin das Land Peru auf die gleiche methodische und innovative Art und Weise zu erkunden, wie es Mariano Felipe Paz Soldán tat. Das Kulturzentrum Inca Garcilaso des Außenministeriums schließt sich dieser so wertvollen Anstrengung mit der Ausstellung «La geografía como una de las bellas artes. El atlas del Perú de Mariano Felipe Paz Soldán» [dt.: Geografie als Kunstform. Der peruanische Atlas von Mariano Felipe Paz Soldán] an, die als Wanderausstellung gedacht ist und sich auch in den Rahmen der bevorstehenden Feierlichkeiten zum 200 jährigen Jubiläum der Republik einreiht.

Oben: Allgemeine vergleichende Darstellung der Höhen in Peru. Unten, links: *Vista de la calle de Mercaderes* [dt.: Ansicht der Straße der Händler], Lima. Unten, rechts: Übersicht über Arequipa.



JAIME MAMANI: RARA AVIS

Oswaldo Chanove

Annäherung an die Malerei eines einzigartigen Künstlers, der sich in das Reich der Träume und Mysterien vertieft.

Das erste was einem durch den Kopf geht, wenn man dem Werk von Jaime Mamani (Puno, 1964) gegenübersteht, ist, dass es einen Sonderfall im Verlauf der peruanischen Malerei darstellt. Sofort kommt aber das streitsüchtige Argument auf, dass jeder wirkliche Künstler ein Sonderfall ist. Er muss es sein. Obwohl es notwendig ist, zu bedenken, dass in der heutigen Zeit «das Authentische» es wagt, die Authentizität zu konfrontieren oder auch zu übernehmen, indem sie den Betrug manipuliert, kann man nicht mit genügend Überzeugung darauf hinweisen, welche Art von Sonderfall die wandelnde Form ist, die ihre Stellung mit Nachhalt auferlegt. Die Formen, andererseits, die eher auf die komfortable Nachahmung von künstlerisch korrekten Verfahren setzten, rufen inzwischen keinerlei Befremden mehr hervor und diese Tatsache, scheint, nun ja, nicht unbedingt das beste Anzeichen zu sein.

Das was am meisten bei Jaime Mamani ins Auge sticht, ist nicht, dass er sich nicht einer der routinemäßigen Innovationen der zeitgenössischen Avantgarde angeschlossen hat, sondern die Tatsache, dass er auch die stets meisterhafte Tradition nicht für sich gewählt hat. Denn, wenn er auch katastrophal in der Schuld von Hieronymus Boschs und anderer Meister jener Epoche steht, so ist da doch etwas extrem beunruhigendes en seiner Wahl, nicht an den Foxtrott des Postmodernismus zu appellieren (und einen paradoxen oder sarkastischen oder humoristischen Pinselstrich zu setzen, irgendetwas Zusammenhangsloses einzufügen, neu zu interpretieren, zu verändern und zu rekonstruieren). Denn wenn man seine Bilder betrachtet, so möchte man beschwören, dass Jaime Mamani ein verdammter (und wahrhaftiger) unzeitgemäßer (um mehrere Jahrhunderte) Schüler der wahnsinnigen Genies des alten Flandern ist. Und dann fragt man sich, wie wohl dieses Werk mit einer so verteufelt mittelalterlichen Weltanschauung hier gelandet ist, in diesem Peru, das so strebsam das Neue verfolgt.

Wenn man sich von dem Gerede der Leute leiten lässt, so ist die Geschichte von Jaime Mamani auch wirklich etwas eigentümlich. Sein Vater, ein Baumeister, pflegte mit der ganzen Familie dorthin zu ziehen, wo über Monate hin der Bau irgendeiner Villa in den Vororten Arequipas andauerte. Der kleine Jaime wandelte dann durch die frisch verputzten Zimmer, die nur von einer dünnen Schicht Mörtel bedeckt waren. Bis eines Tages der Architekt Carlos Maldonado mit seiner Frau Angelita dort vorbeikamen und nicht schlecht staunten. Das Wohnzimmer, das Esszimmer, die Küche und die Schlafzimmer und sogar die drei Bäder waren von mit detailgenauen Kohlestrichen gezeichneten Szenerien überzogen. Ein äquidistantes Universum.

Als er später, angetrieben von dem Mut, den ihm das Ehepaar machte, schließlich in die Kunstschule der Nationalen San Agustin Universität von Arequipa eintrat, zeichnete er weiterhin diese Bilder auf, die spontan aus ihm heraustraten; jedoch musste er sich aufgrund des Mangels an Wänden von nun an mit Hardcover-Heften zufrieden geben, welche er irgendwo fand. «Das ist mein Tagebuch», gab er lakonisch Auskunft, wenn irgendjemand nachfragte.

Unweigerlich ist Jaime Mamani ein seltsamer Typ. Einmal starrte ihn jemand auf freche Art und Weise an: «Du siehst genauso aus wie Data, die Figur aus Star Trek». Ja, antwortete Jaime, ohne zu lächeln. Natürlich bezieht sich diese Ähnlichkeit nicht so sehr auf ein mathematisches Herz, als vielmehr auf diese Eigenschaft, etwas Außerirdisches an sich zu haben, als ob er nicht ganz in diese geographischen zeitlichen Breitengraden gehörte. Hauptsächlich sind es seine Augen, die diese Eigenschaft verraten. Es sind Augen, die denen der Figuren seiner Ölbilder oder Zeichnungen, ähnlich sind. Es sind Wesen, die niemals dorthin sehen, wo die Linien der Perspektive zusammenlaufen, sondern zur anderen Seite. Zu welcher Seite? Das weiß niemand. Was aber feststeht ist, dass Jaime Mamani nicht den inquisitiven und durchbohrenden Blick hat, wie einige der hyperaktiven Künstler und auch nicht diese lichterfüllten Augäpfel der Nachdenklichen. Es liegt eher etwas Altertümliches in ihm, das vielleicht bis auf die Zeit zurückgeht, in der Fische und Reptilien über eine Welt von glitschigen Primaten regierten.

Ist da jemand? 2010. Öl auf Holz.

Figur 2000. Öl auf Leinwand.

Nichtsdestotrotz, abgesehen davon, dass er die imaginäre Welt irgendeiner Unterwelt wählt, was am meisten auffällt, ist dieses Nachforschen über ein großes altes Thema: die Beziehung zwischen dem Menschlichen und dem Tierischen. Ein großer Anteil der Werke von Jaime Mamani zeigt menschliche Wesen, die irgendeine Art von tierischem Zug entfalten, etwa durch ein Paar ganz und gar nicht engelshafte Flügel, oder einfach indem es belebte Eingeweide zeigt. Doch der Mensch fühlt sich hier nicht von dem Bewusstsein von der extremen Substantialität mit Wesen anderer Spezies bedroht oder gequält, sondern eine alte Anerkennung an diese Gemeinschaft von Körper und Geist tritt zu Tage, wie es die seltsam gleichmütigen Gesichter zeigen. Das Missgestaltete ist das Abwegige. Aber wenn man das Missgestaltete als das Wahrhaftige akzeptiert, so wird es eine wesentliche Schönheit offenbaren.

An vielen Orten sind Protestler und Andere, die die Tradition der Avantgarde weitergeführt haben, aufständisch geworden und wählen die unausweichlichen Performances, Installationen, die großformatigen Diptychen und Triptychen, auf den Spuren von einigen der Meister der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Auch mit Mischtechnik wird gearbeitet, was dazu führt, dass das Subtile mit großer Natürlichkeit platt gemacht wird, um das Emphatische und Explizite auf großartige Art und Weise erblühen zu lassen. Jaime Mamani pflegt sich nicht zu diesem Panorama zu äußern. Er ist alles in allem ein reservierter Charakter. Zweifelsohne scheint er sich aber nicht mit irgendeiner der vielen Künstlergruppen, die das kulturelle Leben der zweitgrößten Stadt Perus beleben, zu identifizieren. Es stimmt, dass er ausgestellt hat, doch wenn er nach diesem Thema gefragt wird, so antwortet er mit einer rätselhaften Geste. Hauptsächlich suchen ihn die Leute in einem alten Haus aus Quadersteinen auf, nur wenige Meter von der Plaza de Armas von Arequipa, wo er als Grafikdesigner arbeitet, wie er berichtet. Es ist nämlich so, sagt er weiterhin, dass er vor einiger Zeit mit seinen Leinwänden aus seiner Werkstatt ausziehen musste, aber dann geschah etwas, es geschieht immer irgendetwas und all sein Material verblieb verpackt. Und so bearbeitet er seine Ideen jetzt nicht mehr so sehr in jenen Hardcover-Heften, sondern auf dem Laptop, das er auf dem Schreibtisch stehen hat. Genauso wie all diese Figuren, die entweder innere Dämonen oder vielleicht einfach nur die Art und Weise darstellen, mit der Jaime Mamani uns alle, die wir so vor uns hin wandeln, sieht – wer weiß das schon. Denn es stimmt schon, wir alle sind ein bisschen seltsam.

Die Versuchung der Eufrasia 2010. Öl auf Leinwand.

Rara Avis. Retrospektive Ausstellung der Malerei von Jaime Mamani in der Galerie des Kulturzentrums Inca Garcilaso des Außenministeriums, vom 25. September bis zum 9. November.

TEÓFILO HINOSTROZA IM HERZEN DER ANDEN

Zum hundertjährigen Jubiläum des Geburtstages eines Meisters der Photographie der Anden.

Teófilo Hinostroza kam 1914 in Colcabamba, einem kleinen Dorf in Huancavelica zur Welt, wo er von seiner Mutter, Faustina Irazábal großgezogen wurde. Als er 15 Jahre alt war, zogen beide zusammen nach Huancayo, wo Hinostroza die Sekundarstufe beendete und gleichzeitig als Assistent in dem Photostudio von Fortunato Pecho arbeitete, von dem er das Handwerk erlernte. Im Jahre 1937 machte er sich selbstständig und gründete sein eigenes Studio, welches bis 1985 in der Calle Real unter dem Namen «Foto El Arte» in Betrieb war.

Außer den gewöhnlichen photographischen Portraits, die er von seinen Studio-Kunden machte, nützte Hinostroza seine Zeit um die nahegelegenen Dörfer zu besuchen und mit seiner Linse Landschaften, Denkmäler und vor allem Erlebnisse, Bräuche und Traditionen des bäuerlichen Lebens festzuhalten. Die Tatsache, dass er das Quechua beherrschte, erlaubte es ihm, sich eng mit den Menschen auszutauschen. Seine Photographien offenbaren eine einwandfreie Komposition und einen ausgefeilten Stil beim Umgang mit Licht- und Schattenspielen. «Die Bilder des tiefsten Peru müssen festgehalten werden.», sagte der Künstler und nahm eine Aufgabe auf sich, die er mehr als ein halbes Jahrhundert lang in die Tat umsetzte und die es ihm erlaubte die wertvollste photographische Aufzeichnung des zentralen Perus zu verewigen, abgesehen von den bemerkenswerten Photographien von anderen Orten, die er bei Gelegenheit besuchte.

Diese Reiselust hatte auch etwas mit der anderen Leidenschaft zu tun, die Hinostroza Zeit seines Lebens pflegte: der Musik. Seit er 5 Jahre alt war, spielte er die Quena » [indianische Flöte der Anden], was ihm sogar den Nationalen Musikpreis einbrachte. Er gründete das Andenzentrum für Musik, welches in anderen Städten des Landes sehr gut aufgenommen wurde und war über viele Jahre hinweg Dozent für Musik und Tänze an der Universität des Zentrums. Die BBC nahm 1975 eine seiner Vorstellungen auf und sendete sie.

Die Leidenschaft, die er für sämtliche kulturellen Ausdrucksformen der Anden empfand, führte ihn dazu, eine enge Freundschaft mit José María Arguedas, der auf einigen seiner Studio-Photographien auftaucht, zu pflegen. In den fünfziger Jahren machte er sogar einige Dokumentarfilme auf 16 mm, in denen er gemeinschaftliches Arbeiten und religiöse Festlichkeiten aufnahm, neben vielem anderen wichtigen Filmmaterial, das bis heute nicht veröffentlicht worden ist, mit Ausnahme von «Tarpuy» (1959), welches die Kartoffelaussaat in Nahuinpuquio zeigt und das eine oder andere Mal in Lima, im Nationalen Museum für peruanische Kultur gezeigt worden ist.

Hinostrozas Vermächtnis stellt somit ein unschätzbares visuelles Zeugnis einer Zeit in einem entscheidenden Raum der Andenkultur dar. Nicht ohne Grund sagte man von ihm, er sei «der Chambi des Zentrums» [Anmerkung der Übersetzerin: Martín Chambi, 1891-1973, war ein wichtiger Photograph aus dem Süden Perus]. Hinostroza starb 1991 in Huancayo. Sein Werk wäre vielleicht in Vergessenheit geraten, wäre nicht seine Tochter Zoila gewesen, die das Archiv ihres Vaters mit größter Sorgfalt hütet. Servais Thissen, ein belgischer Photograph, der in unserem Land lebt und sich für die peruanische Kultur begeistert, bekam vor 10 Jahren die Möglichkeit, sie kennenzulernen, die Negative durchzusehen und eine Serie von Bildern einzuscannen. Diese Bemühungen führten zu einer ersten Ausstellung in Lima und der Veröffentlichung eines kostbaren Buches im Jahre 2008.

Hundert Jahre nach seiner Geburt zollt ihm das Kulturzentrum Inca Garcilaso des Außenministeriums mit einer als Wanderausstellung konzipierten Retrospektive Tribut.

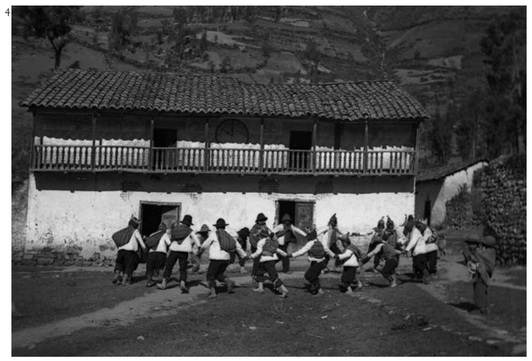
Prozession der Heiligen Jungfrau, gegen 1970.

1

2

3

4



5

1. Hornbläser mit *частарисо*, aus Hörnern hergestelltes Musikinstrument. Huancayo, 1958. / 2. Heiligdreikönigsfest, Huancavelica, 1982. / 3. Selbstbildnis, gegen 1945. / 4. Fronleichnamsfest. Colcabamba, 1958. / 5. Musiker mit Tuba, gegen 1980.

JOSÉ MIGUEL OVIEDO
ZWISCHEN REFLEXION UND LEIDENSCHAFT

*Guillermo Niño de Guzmán**

Der anerkannte Literaturkritiker, Erzähler und Professor veröffentlicht die Erinnerungen seines Lebens.

Mit seinen 80 Jahren hat uns José Miguel Oviedo mit einem ungewöhnlichen Buch von großem Tiefgang überrascht, welches viel über sein Treiben in der Welt der Geisteswissenschaften aussagt, aber auch über seinen privaten Lebenslauf. *Una locura razonable: memorias de un crítico literario* [dt.: Ein vernünftiger Wahnsinn: Memoiren eines Literaturkritikers] (Lima: Aguilar, 2014) ist die hellsichtige und leidenschaftliche Geschichte einer persönlichen Berufung und gleichzeitig ein interessantes Zeugnis aus erster Hand einer Zeit, welche für die Entwicklung der lateinamerikanischen Literatur entscheidend war. Vor allem ist es jedoch die Beichte eines Autors, der seine Vergangenheit unter die Lupe nimmt und seine intimsten Triebe aufdeckt —etwas schamlos manchmal, jedoch immer ehrlich— angespornt von dem Bedürfnis nach Enthüllung (mit seiner doppelten Bedeutung, also als Äußerung von etwas Verborgenem und als Entdeckung einer unumstößlichen Wahrheit), zu der man vielleicht nur durch das Schreiben kommen kann.

Für all jene, die seinen Werdegang nicht kennen, muss daran erinnert werden, dass der peruanische Gelehrte als einer der bemerkenswertesten Literaturkritiker Lateinamerikas angesehen wird. Er wandte sich diesem Beruf noch sehr jung zu, als sein Interesse für das Theater erwachte. Interessant ist, dass er seine ersten Erfolge als Autor, nicht als Kritiker verzeichnete. Er schrieb ein Stück namens *Pruvonena*, mit dem er 1957 einen Wettbewerb für Dramaturgen gewann. In seinen Erinnerungen beschwört er dieses Ereignis herauf und erzählt von der Emotion, die er verspürte, als Sebastián Salazar Bondy, Jurymitglied und einer der wichtigsten Schriftsteller und Kultur-Journalisten jener Zeit, ihn in seinem Haus in Santa Beatriz aufsuchte, um ihm die frohe Botschaft zu überbringen. Dieses Treffen stellte den Anfang einer engen Freundschaft dar. Der zehn Jahre ältere Salazar Bondy wurde zu seinem geistigen Mentor und ermunterte ihn für Zeitungen zu schreiben. Und so übernahm Oviedo die Rolle des Theaterkritikers für die Zeitung *La Prensa*, und die Sonntagsbeigabe des *El Comercio* weitete seinen Schaffensbereich später auf die allgemeine Literatur aus.

Während er seinen Blick auf diese Phase des Lernens wendet, sinnt der Autor über seinen jugendlichen Mut nach —er war damals noch Student an der Universität— und über seinen Enthusiasmus mit dem er versuchte, seinen Mangel an Autorität und Erfahrung bei der Ausübung seiner Kritikeraufgabe auszugleichen. Sich seiner Verantwortung bewusst las er auf intensive und disziplinierte Art und Weise und schrieb die Rezensionen und Artikel, die jede Woche erscheinen sollten. Und dass er in der Lage war, diesen Rhythmus über fünfzehn Jahre hinweg beizubehalten, erklärt sich dadurch, dass er tatsächliche zu seiner Berufung gefunden hatte. «Auf absolut zufällige Weise und ohne es irgendwie geplant zu haben, verwandelte ich mich in einen Literaturkritiker —schreibt er in seinem Buch— und entdeckte, dass es genau das war, was mir am meisten gefiel und dass ich es außerdem dauerhaft ausüben konnte. Die Übung wurde langsam zu einem Beruf, einer Haltung, einer Rolle, die ich zu erfüllen hatte, fast ohne dass ich es bemerkt hätte». Er wurde sich auch darüber bewusst, dass wenn «vor allem im Peru jener Jahre, Dichter oder Romanautor zu sein eine einzigartige, außerordentliche und unwahrscheinliche Berufung zu übernehmen bedeutete, was konnte dann erst über die Berufung Literaturkritiker zu sein gesagt werden? [...] Man konnte sie vielleicht als eine Art Wahnsinn deuten, eine Art des vernünftigen Wahnsinns, deren Wirklichkeit und Perspektiven nur sehr wenigen etwas bedeuteten, was es wiederum leichter machte, toleriert zu werden.»

José Miguel Oviedo.

José Miguel Oviedo. Foto des Cervantes-Instituts von New York.

Zweifelsohne beeinflussten die für den Journalismus charakteristischen Anforderungen den Reifeprozess seines Stils auf entscheidende Weise: einer der klarsten, flüssigsten und zugänglichsten der modernen Literaturkritik (in einer ähnlichen Linie wie der Stil, den eine Persönlichkeit wie Edmund Wilson pflegte). Oviedo stellt in diesem Sinne eine Rara Avis dar, der sich obendrein im akademischen sowie auch im journalistischen Bereich wohl wie ein Fisch im Wasser fühlte. Anders als die meisten seiner Kollegen aus Universitätskreisen, trägt er seine Ideen mit eindeutiger Klarheit vor, ohne jemals auf kryptischen Fachjargon oder für nicht Eingeweihte unverständliche Untersuchungsmodelle zurückzugreifen. Seine Prosa, die mit Natürlichkeit und Präzision fließt, ist dem Vorhaben, die Neugier und das Verständnis des Lesers zu stimulieren, förderlich.

Selbstverständlich bedeutet diese Einfachheit in keinster Weise, dass seine Urteilskraft an Strenge oder Tiefgang verliert. Anstatt ein Werk mit der Gefühlskälte eines Taxidermisten auseinanderzunehmen, zieht Oviedo einen Blickwinkel vor, bei dem die Reflexion mit der Leidenschaft zusammenspielt. Er überprüft den Gebrauch von bestimmten formellen Mechanismen, ohne jedoch aus den Augen zu verlieren, dass ihr Wert darin besteht, der schaffenden Vorstellungskraft des Autors Ausdruckskraft zu verleihen. Und er geht noch einen Schritt weiter, indem er untersucht, welche Motivationen einem Text zugrunde liegen, um Brücken zwischen den bezeichnenden Anklängen desselben zu schlagen. Sein breites Interesse für andere Künste (Kino, Theater, Malerei, Bildhauerei, Photographie, Jazz) erlaubt es ihm, Assoziationen herzustellen, die seinen Kritikeransturm bereichern.

Im Jahr 1970 legte Oviedo das Buch *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* [dt.: Mario Vargas Llosa: die Erfindung einer Wirklichkeit] den Druckereien vor, (unserer Meinung nach die beste Studie, die über unseren Nobelpreisträger veröffentlicht worden ist), ein biographisch-kritischer Essay der den kreativen Schlüssel des Romanautors analysiert und auseinander nimmt. Mitte der siebziger Jahre siedelte er in die Vereinigten Staaten von Amerika über, wo er seine vorhergesehene Karriere als Dozent weiterführte, die er an der Universidad Católica begonnen hatte. Diese Entscheidung war von großer Bedeutung, änderte sie doch seine Lebensverlauf und seine professionellen Laufbahn. Einerseits machte seine neue Stellung (er wurde Professor an der UCLA und an der Universität von Pennsylvania) es möglich, dass er sich als Forscher einer ganz und gar neuen Herausforderung stellte: der Erarbeitung der *Historia de la literatura hispanoamericana* [dt.: Geschichte der hispanoamerikanischen Literatur] (1995-2001); eine ehrgeizige Arbeit, die vier Bände umfasst und die heute zu einem unumgänglichen Standardnachschlagewerk in dieser Disziplin geworden ist. Eine wahrhafte Großtat, bedenkt man, dass aufgrund der Tendenz zur Spezialisierung, die in den Wissensgebieten vorherrscht, diese Art von Vorhaben normalerweise die Fähigkeiten eines einzelnen Autors überschreitet.

Una locura razonable stellt ein wertvolles Zeugnis von einem besonderen Zeitabschnitts dar. Auf seinen Seiten wird die Stadt Lima rekonstruiert, wie sie heute nicht mehr existiert, jene Stadt der fünfziger und sechziger Jahre, in der einige der herausragendsten Schriftsteller, Künstler und Intellektuellen des zeitgenössischen Perus aufeinandertrafen. Oviedo zeichnet lebendige und anrührende Portraits seiner engsten Freunde wie Sebastián Salazar Bondy, José María Arguedas, Blanca Varela, Fernando de Szyszlo, Abelardo Oquendo, Luis Loayza und Mario Vargas Llosa, unter vielen anderen. Gleichfalls bietet er uns einen privilegierten Blick auf die Entstehung des lateinamerikanischen «boom» und seine Hauptfiguren (außer mit Vargas Llosa, war Oviedo auch mit García Márquez, Cortázar und Fuentes befreundet). Schließlich waren sie alle Weggefährten, denen er einflussreiche kritische Arbeiten widmete. Der Bericht ist reich an Anekdoten, wie zum Beispiel der, die das Zusammentreffen mit seinem bewunderten Borges beschreibt, als ihm die Ehre zuteilwurde, ihn bei seinen Wanderungen durch die Straßen von Buenos Aires zu führen.

Ein ausschlaggebender Punkt von diesem autobiographischen Band ist sein introspektiver Charakter, die Gegenüberstellung mit einer Vergangenheit aus dem Blickwinkel den die Gegenwart verleiht. Oviedo ist sich klar darüber, dass die Geschehnisse der Vergangenheit eines Lebens heraufzubeschwören einen gewissen Anteil an Erfindung bedeutet, wenn auch unbeabsichtigter Masen. Nichtsdestotrotz scheint diese unvermeidliche Beschaffenheit seine Lust zu erzählen, nur noch angespornt zu haben (man darf nicht vergessen, dass er auch drei Romane veröffentlicht hat). Abgesehen von der intellektuellen Ebene, setzten diese Erinnerungen eine große Anstrengung voraus, um ein Leben zu verstehen, das, zum Guten oder zum Schlechten, in seiner Essenz den Büchern gewidmet war (wie schon Salazar Bondy ihm in seiner Jugend zu verstehen gegeben hatte: «Deinem Leben fehlt Abenteuer»).

Una locura razonable ist die grenzwertige Erklärung eines Schriftstellers, der Rückschau betreibt und feststellt, dass er viele Erlebnisse auf indirekte Weise gelebt hat und durch die Glaskugel der Literatur. So stellt es denn auch die finale Geste eines Mannes dar, der im letzten Abschnitt seines Lebens beschließt mit sich selbst abzurechnen und der, dank der Magie des Schreibens, das Unmögliche möglich macht: er erfindet sein Leben neu.

* Guillermo Niño de Guzmán hat die Erzählbände *Caballos de medianoche* (1984), *Una mujer no hace un verano* (1995) und *Algo que nunca sedás* (2007) veröffentlicht. José Miguel Oviedo. Photographie des Instituto Cervantes von New York.

BEDEUTENDE TEXTE VON ANTONIO CORNEJO POLAR

Eine Zusammenstellung von Texten des berühmten Kritikers und Universitätsdozenten. Laut dem Gelehrten Raúl Bueno, ist «die Kategorie 'Heterogenität', die vor fast zwei Jahrzehnten von Antonio Cornejo Polar vorgestellt wurde, eine der bedeutendsten Konzepte, mithilfe derer Lateinamerika sich selbst erklären kann.» Hier ein Auszug —*Esquema de la pluralidad*— eines entscheidenden Essays von Cornejo Polar (Lima, 1936-1997), ehemaliger Direktor von Casa de la Cultura del Perú und Rektor der Universidad Nacional Mayor de San Marcos, außerdem Gründer der *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [dt. Zeitschrift für lateinamerikanische Literaturkritik].

Abgesehen von der diachronischen Vielfalt, die die Periodisierung des historischen Prozesses unserer Literatur erlaubt, einschließlich der prähispanischen Literatur, finden wir eine bedeutende Vielfalt, die sich über eine Zeitachse hinweg abzeichnet. Eine erste Analyse dazu weist auf die Koexistenz von mindestens drei Systemen hin: das der spanischsprachigen anspruchsvollen Literatur, diejenige, die normalerweise den Begriff der muttersprachigen Literatur für sich beansprucht, wobei eindeutig die mündliche quechuasprachige Literatur vorherrscht. Auch wenn die richtungsweisende Allgemeingültigkeit dieses Schemas offensichtlich ist, sowohl durch die verwendete ungenaue Nomenklatur als auch durch die übertriebene Verallgemeinerung seiner Abgrenzungen, veranschaulicht doch diese Dreiteilung die weniger verborgenen und diskutierbaren Risse: die, allgemein gesagt, die Gesamtheit der in Peru entstehenden Literatur unterteilen.

Natürlich beruhen die Grenzen zwischen diesen Systemen auf der Übereinstimmung von verschiedenen unterscheidenden Merkmalen, von den verschiedenen Sprachen und der vielfältigen Gegenständlichkeit ihrer Medien (Schriftlichkeit/Mündlichkeit) bis hin zu den verschiedenen Formen der sozioökonomischen Struktur, die sie trägt. Möglicherweise ist die detaillierte Untersuchung der Art der jeweils vorherrschenden literarischen Produktion und der Form, wie sie im differenzierten Kontext der sozialen Wirklichkeit einpassen, der beste Weg, um diese Grenzen konkret zu fixieren, die innere Natur jedes Systems zu bestimmen und ihre innere Schichtung zu definieren. In diesem Sinne ergeben sich keine Zweifel darüber, dass sich in dem einen oder anderen Fall die produktiven Instanzen, die Sprachen und literarischen Praktiken und die Konsumkreisläufe verändern, und schließlich die Institutionalität, die Aufgaben und die literarischen Werte und damit das Konzept von Literatur selbst variieren. Werte wie Originalität oder Moderne sind privilegiert wie jene im System der anspruchsvollen Literatur, jedoch gehen sie fast vollständig in den anderen unter, während zum Beispiel die mythisch-versöhnende Aufgabe, die noch immer einen Sektor der quechuasprachigen Literatur definiert, in dem ersten System keinen Platz findet.

Antonio Cornejo Polar.

Diese Vielfalt ist zweifellos eine große Herausforderung, die sich der Kritik und der literarischen Geschichte Perus stellen muss. Es bestehen keine Zweifel darüber, dass bis heute ihre theoretisch-methodologische Ausstattung die Antwort auf die Studie der anspruchsvollen Literatur ist, aber es ist auch unbestritten, dass es an Alternativen zur Arbeit über die anderen Systeme und —natürlich— zur Einbeziehung deren Generalisierung als unterscheidende Merkmale einer Geschichte mangelt, an der sie in unterschiedlicher und sogar in gegensätzlicher Form teilhaben. Zu diesem Zweck sollte das literarische Denken Beiträge anderer Disziplinen, insbesondere der Anthropologie und der Linguistik umsetzen, um die fast vergessene Aufgabe jener geltend zu machen, die die Zusammenstellung und Analyse der volkstümlichen und der quechuasprachigen Literatur initiiert haben.

* Antonio Cornejo Polar. *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales*. Auswahl, Prolog und Notizen von José Antonio Mazzotti. Lima: Verlagsfond der Nationalen Rektorenkonferenz, 2013. Das Fragment ist Teil des Essays «El problema nacional en la literatura peruana» [dt. Das nationale Problem der peruanischen Literatur], ursprünglich veröffentlicht in der Zeitschrift Quehacer, im April 1980.

KLÄNGE PERUS

Rafael Santa Cruz & Afroperú
SOLO CAJÓN, RITMOS AFROPERUANOS RUMBA-FLAMENCO
(Play Music and Video, 2006, www.playmusicv.com)

Diese Produktion unter der Leitung von Rafael Santa Cruz (verstorben am 4. August 2014), Mitglied des Clans Santa Cruz, dem die ebenfalls verstorbenen Nicomedes und Victoria Santa Cruz (verstorben am 30. August 2014) angehörten, beinhaltet 19 Stücke und bedient sich in ihrer einfachen und direkten Weise meisterhaft unter Zuhilfenahme des Instruments, dem sie ihren Titel verdankt, einer Reihe von Rhythmen afroamerikanischer, mestizischer und spanischer Herkunft, manchmal von einer Gitarre oder anderen Perkussionsinstrumenten begleitet, wie die Cajita, die Quijada de burro [Unterkiefer eines Esels], dem Güiro oder dem Cencerro. In kleinen musikalischen Auszügen oder in etwas ausführlicheren Stücken werden die festlichen Rhythmen und Genres, die Zamacueca, der Panalivio, die Marinera, der Lando, der Tondero und der kreolische Walzer vorgetragen, ohne dabei den Rumba, die Bulerias oder den Flamenco zu vergessen. Diese CD verfolgt eindeutig pädagogische Ziele und beinhaltet Darbietungen einiger der berühmtesten peruanischen Cajonspieler wie Freddy Lobatón. Eduardo Balcázar, Manuel Vásquez, Gigio Parodi, Juan Medrano Cotito, Marco Oliveros, usw. Sie ist eine Zusammenstellung, die wir als die afroperuanische Gedankenwelt der Familie Santa Cruz bezeichnen könnten. Denn diese Familie hat sich sehr dafür engagiert und darum bemüht, ein im Laufe der Zeit verloren gegangenes musikalisches Zeugnis zu bewahren und dabei die historischen Signale und deren zeitgemäßen Effekte mit einer starken Prägung im lokalen und internationalen Umfeld wiederherzustellen. Die CD enthält auch ein Video, das kurz einige Grundkenntnisse über Technik und Rhythmus wiedergibt, die gewöhnlich dem Cajon zugeordnet werden und damit zu einem Zeugnis und einer Würdigung wird.

Rafael und Victoria Santa Cruz

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

Mithilfe eines breiten Spektrums an musikalischen Klängen, Stilen, Genres und Instrumenten nimmt der peruanische Musiker Manuel Miranda in dieser CD 11 eigene Themen und ein Arrangement des Vorspiels 2 von J. S. Bach auf, das zeitweise dank seiner überwältigenden Ausdrucksfreiheit zu einem Verwandten des Samba mit barocken Reminiszenzen wird. Die meisten Themen werden von Miranda selbst mit allen Instrumenten (präkolumbische Nachbildungen, Flöten, Saxofone, Perkussion) aufgenommen, unter Zuhilfenahme von Keyboards und *samplers*. In vier Stücken wird er von einem sehr erfahrenen Musikerensemble begleitet, was diese besondere und eklektische Interpretation noch dynamischer werden lässt. Mit sorgfältiger Präzision im Studium des Autors aufgenommen (mit Ausnahme der Liveversion des Stücks «Latinoamericana») geben alle Stücke dieser CD den Zeitgeist dieser Tage der Fragmentierung von überlagerten Ideen und Gedanken, der mysteriösen Überschneidung von ganz persönlichen Subjektivitäten oder des kulturellen Miteinanders von unterschiedlichem Schein aber mit gemeinsamen inneren Merkmalen, wie Beständigkeit des Rhythmus, Verzicht auf betörende Melodie, Besinnung oder Katharsis wieder und laden den Hörer auf den Wegen des anzestralen Feuers oder der schamanischen Beschwörung zu einer Reise ohne Rückkehr ein, ohne auf das Experimentieren mit den Formen, Strukturen und Klängen zu verzichten; einige typisch für Jazz, aber auch für Flamenco, die romantische Ballade, den elektronischen Tanz, das wörtliche Zitat von Pygmäen, die im Fluss spielen, einen bellenden Hund oder die beeindruckende Musikalität der Straße. (*Abraham Padilla*).

VÖLKER DER YUCA BRAVA

Der Anthropologe Alberto Chirif, ein anerkannter Gelehrter des peruanischen Amazonasgebiets veröffentlicht ein Buch über die kulinarische Kultur von vier Volksgruppen der Region. Der folgende Auszug ist Teil der Einleitung des Werks und erklärt ihre Bedeutung.

Dieses Buch ist das Ergebnis einer Studie über die kulinarischen Bräuche einiger indigenen Völker im peruanischen Amazonasgebiet. Obwohl es um verschiedene Völker geht, gibt es einige Gemeinsamkeiten. Eine davon wird in diesem Text beschrieben: Die Verwendung der «Yuca brava» oder des giftigen Manioks als wesentliches Produkt ihrer Ernährung. Nur vier in Peru ansässige indigene Völker kultivieren und konsumieren die Yuca brava: Huitoto, Ocaina (beide zum Sprachstamm Huitoto gehörend), Bora (einziger Vertreter des gleichnamigen Stammes) und Secoya oder Airo pai (westlicher Tucano). Die vier Stämme sind im Norden der Region Loreto, Provinz Maynas heimisch.

Die sogenannte «Yuca brava» oder «Yuca amarga» [bitterer Maniok], aufgrund ihres hohen Gehalts an Blausäure oder Zyanwasserstoff in unverarbeiteter Form tödlich giftig, ist nach der Verarbeitung konsumierbar und hat dank ihres höheren Stärkegehalts und der Verarbeitung zu lagerfähigen Lebensmitteln wie Casabe [Tapioka] Vorteile gegenüber dem ungiftigen Maniok. Es ist der Klugheit dieser Gemeinschaften zu verdanken, die so markante Gegensätze wie Gift und Lebensmittel, Tod und Leben durch Verarbeitung eines Produkts im Dienste der Gemeinschaft überwinden ließ.

Ich möchte nun eine Bemerkung einschieben und das Thema der verschiedenen Maniok-Arten erläutern. Als ich diese Arbeit begann, stellte die konsultierte Bibliografie Unterschiede zwischen der ‚Yuca brava' oder amarga und der ‚Yuca dulce' fest, die in der Literatur auf Englisch jeweils *bitter* und *sweet* genannt werden. Meine ersten Gespräche mit Frau Rebeca Rubio von den Huitotos von Pucaurquillo (Ampiyacu-Fluss) ließen mich erkennen, dass unsere Verständigung erschwert war. Da bemerkte ich, dass sie unter «Yuca dulce» etwas anderes verstand, als das, was ich dachte, und ihre Gemeinschaft verwendete eine dritte mir völlig unbekannte Kategorie, die «Yuca buena» [guter Maniok]. Die Kategorie entspricht im Grunde dem, was wir heute als süßer Maniok

Foto: Jacques Desplats

Secoya-Frau legt die Casabe-Fladen aus.

kennen, das heißt, jener, der ohne gesundheitliche Probleme gekocht, gebraten oder frittiert konsumiert werden kann. Dagegen ist die ‚Yuca dulce' eine nahrhafte Knolle mit geringem Stärkegehalt und dient ausschließlich zur Herstellung eines Erfrischungsgetränks. Dennoch muss der Saft, der durch Reiben des Manioks gewonnen wird, vor dem Genuss gekocht werden, da er auch einen gewissen Blausäureanteil enthält. Auf einer Reise nach La Chorrera (kolumbianisches Amazonasgebiet) im Oktober 2012 stellte ich fest, dass die dort lebenden Huitotos dieselbe Unterscheidung vornehmen und die ‚Yuca buena' die «Yuca de comer» [essbarer Maniok] nennen.

Später sollte ich erkennen, dass die Boras und Ocainas dieselbe Unterscheidung machen. Insofern war sie mir unbekannt und ich habe diesen Punkt nicht bei meinem Besuch der Secoya im September 2011 angesprochen. Jedoch vermute ich, dass sie diese dritte Unterscheidung nicht machen, da sie sie in keiner der Unterhaltungen erwähnt haben, die ich mit ihnen führte.

Dennoch werde ich, um den Leser nicht zu verwirren, die binäre, in der Literatur übliche Unterscheidung in den ersten Kapiteln dieses Buches beibehalten. In den letzten Kapiteln zu der für die indigenen Völker typischen Zubereitung der Gerichte und Getränke, von der diese Arbeit handelt, werde ich die drei Kategorien unterscheiden, auf die ich in diesen Abschnitten Bezug genommen habe.

Warum beschränke ich mich in dieser Arbeit auf die Völker, die die ‚Yuca brava' kultivieren und konsumieren? Hauptsächlich aus zwei Gründen: Der erste Grund ist die bereits erwähnte außergewöhnliche Tatsache der Verwandlung eines giftigen Produkts in ein Lebensmittel. Obwohl allgemein bekannt ist, dass es sich um einen physikalischen und chemischen Vorgang der Maniok-Verarbeitung handelt, um ihn essbar zu machen, wird die wissenschaftliche Erklärung nicht dem wunderbaren Vorgang gerecht, in dem eine schädliche Frucht zu einem kulturell zuträglichen Produkt wird. Die Beseitigung des Gifts ist ein einfacher Prozess in dem Sinne, dass er keiner komplizierten Werkzeuge bedarf. Aber er ist vielschichtig in seiner Entdeckung, denn vermutlich haben Erkenntnisse dazu geführt, die noch aufzuklären sind. Außerdem ist er sehr langwierig, insbesondere, wenn es um die Nutzung der Unterprodukte wie die giftigen Säfte zur Zubereitung einer scharfen Paste geht.

In Verbindung mit dieser außerordentlichen Verwandlung des giftigen Manioks in ein Nahrungsmittel, vom Tod zum Leben, existiert eine mythische Überlieferung eines indigenen Volks der venezolanischen Orinoquia-Region. Sie erzählt von dem Tod eines Jungen namens Manioc, Sohn eines bedeutenden Häuptlings. Etwas später, als sie zum endgültigen Begräbnis gemäß dem Brauch seine Reste ausgraben wollten, fanden sie keine Spur des Kadavers. Anstatt dessen fanden sie eine große Wurzel, den Maniok, der zum Hauptnahrungsmittel der Indianer der Region wurde. Die Verbindung Tod – Leben, die ich anspreche, kam in diesem Fall durch die Verwandlung des Kadavers eines Jungen in das Hauptnahrungsmittel einer Gesellschaft zum Ausdruck; etwas, was auch an diesem Indianervolk beeindruckt.

Außerdem haben die Indianer, denen die ‚Yuca brava' als wichtigstes Produkt zur Zubereitung ihrer Lebensmittel dient, eine vielschichtige und vielseitigere Küche als jene, die sie nicht verwenden. Dieses Werk beschränkt sich nicht auf die Zubereitung der Gerichte mit ‚Yuca brava', sondern schließt auch Anmerkungen über das Wissen und die kulinarischen Techniken im Allgemeinen und in manchen Fällen, über das soziale Umfeld ein, in dem die Lebensmittel konsumiert werden. Das Dokument wird mit historischer und aktueller Information jeder dieser Volksgruppen ergänzt. In anderen Worten handelt es sich nicht um ein Kochbuch, obwohl es das kulinarische Thema behandelt und Rezepte zur Zubereitung einiger Gerichte vorstellt. Dieses Buch soll eine erste Annäherung an ein viel umfassenderes Thema sein, in dem Maße, dass die Ernährung der indigenen Völker ihr ganzes Universum des Wissens, der Glaubensvorstellungen, Organisationsformen und der Beziehung zum Berg und den Schutzpatronen der Pflanzen und Tiere einbezieht.

DER CASABE [TABIOKA] UND ANDERE ZUBEREITUNGEN

Das Rezept des Secoya-Volks

Der Tapioka (*ao*) beginnt mit der Ernte des Manioks, der in großen Körben oder Kästen (*do'rohuë*) ins Haus gebracht wird. Dort wird er geschält und dann mit einer Reibe (*quënacua'a*) gerieben. Die aus dem Maniok austretende Flüssigkeit lässt man abtropfen und die Masse sowohl der ‚Yuca brava' als auch der ‚guten Yuca' wird in einen Korb gelegt und mit Bananenblättern abgedeckt [...]. Im Falle der ‚Yuca brava' lässt man die Masse etwa drei Tage ruhen, damit der Fermentierungsprozess die Eliminierung des Gifts unterstützt. Die ‚gute Yuca' sollte etwa einen Tag ruhen. Dann wird sie auf einem länglichen Tablett (*tohuë*), das einem Kanu ähnelt, aber mit offenen Enden und aus Blutholz (*witosawio*) gefertigt, ausgebreitet. Die Masse wird in den Tipití (*tsënorio*) gegeben, der aus Toparinde (*yëhuio*) gearbeitet wird. Der Tipití ist ein offenes Gewebe von etwa 2m Länge, mit Ösen an beiden Enden. Auf dem tohuë wird die Maniok-Masse ausgebreitet und verteilt. Dann wird das Gewebe eingerollt und an einer der Ösen am waagrechten Stab (*a'oqueoquepë*) aufgehängt, einem speziell zu diesem Zweck aufgebauten Gestell. Ein senkrechter Stab (*a'oqueotupë*), der bis zum Boden reicht, ergänzt das Gestell und dient als Stütze für einen dritten Stab (*aoqueotarapë*), der beweglich und nicht wie die anderen beiden befestigt ist, und von der Öse des anderen Endes durchquert wird, um so die Torsion durchzuführen. Die Frauen, die die Masse im Tipití verteilt haben, rollen sie auf, hängen sie auf und nehmen schließlich die Torsion vor, wozu sie fest den *aoqueotarapë* fassen und um den *a'oqueotupë* drehen. Die drei Stäbe müssen aus widerstandsfähigem Holz gearbeitet sein, um dem Druck standzuhalten. Der austretende Saft des gepressten Manioks wird in einem Topf (*cuacoro*) aufgefangen und die Stärke setzt sich ab. Das zurückbleibende Wasser wird zur Zubereitung des schwarzen Aji (*neapia*) verwendet.

Die gepresste Mischung wird sofort auf dem Tablett (*tohuë*) gemahlen, unter Verwendung eines Mahlsteins (*tocahuaro*), der aus Tonkaholz (*calla'o*) gefertigt ist, mit einer runden Basis, die über die Maniokmasse wippt. Im oberen Teil sind zwei besondere Haltegriffe für die Frauenhände geschnitzt. Sobald die Masse fein gemahlen ist, wird sie durch ein Sieb *jijepë* passiert (*de jije*, Name des zur Herstellung verwendeten Materials, ähnlich wie Isana). Dann wird die zu Mehl gewordene Masse zur Feuerstelle gebracht.

Auf der Feuerstelle wird ein Topf oder eine Eisenplatte (*socotiqui*) erwärmt, den die Frauen aus Ton fertigen. Einige Tonstümpfe *toasa'o* (abgeleitet von Feuer *toa*) dienen dem Topf als Stütze. Mithilfe eines Pates (*jisoe*) wirft die Frau das Mehl auf die Topfplatte und glättet es mit dem runden Teil des Pates, und erhält so den Tabioka von gleichmäßiger Dicke. Mit einem geschnitzten Holz (*tieperupë*) aus

El casabe y su origen, Bild von Brus Rubio. Natürliche Farben auf *llanchama* (Baumrindengewebe) Yuca-Pflanze. Gravur.

Blutholz verleiht die Frau dem Tapioka die Form. Dann röstet sie ihn von einer Seite und dreht den Fladen, um ihn auf der anderen zu rösten.

Am Ende dieses Prozesses wird der Tapioka mit etwas Stärke abgerieben und zum Trocknen einige Stunden der Sonne ausgesetzt [...]. [...]. Dann wird er in Körben oder auch in großen Plastikeimern mit Deckel aufbewahrt.

Eine Variante dieser Art von Tapioka entsteht durch Zugabe von gemahlenem Mais zur ausgepressten Masse vor dem Rösten, wodurch er eine rötliche Farbe und eine brüchigere Textur bekommt, da er dünner ist und stärker geröstet wird. Diese Art Tabioka nennt man *huea ao*. Er wird nicht mit Stärke abgerieben wie der Yuca-Tabioka.

ANDERE VARIANTEN

Yuca-Pflanze. Gravur.

Fariña

Sowohl die gute Yuca als auch die ‚Yuca brava' dienen zur Herstellung von Maniokmehl (*afuaro*). Die einige Tage in Wasser aufbewahrte Yuca wird etwas faulig oder weich. Dann wird sie zerdrückt und in den Tipití gegeben und gepresst. Im Anschluss wird sie auf einer großen Eisenplatte geröstet [...]. Dabei sollte sie ununterbrochen mit einem Holzlöffel bewegt werden, damit sie nicht anbrennt.

Ají negro [schwarzer Aji]

Der Aji negro (*neapia*) wird aus dem gepressten Saft der Yucamasse hergestellt. Dazu wird sowohl die ‚Yuca brava' als auch die gute Yuca verwendet. Manchmal gibt man *Camica* hinzu, eine den Geschmack verleihende Pflanze, die ich nicht identifizieren konnte. Man hat sie mir als «ein blühendes Seil [bejuco]» beschrieben. Ebenso wie die anderen Völker, die die ‚Yuca brava' verwenden, fügen die Secoyas diesem wesentlichen Gewürz ihrer Küche auch die Curuinisi-Ameisen [Blattschneideameisen] hinzu.

Masato

Der Masato ist nicht Teil der Tradition der Secoya und wurde von den quechuasprachigen Nachbarn eingeführt, die ebenso wie die Secoya sowohl am Putumayo als auch am Napo leben. Dieser kulturelle Austausch wird sogar im Namen *a'so* deutlich, während er im Quechua *atso heißt* [...]. Der Masato wird aus der guten Yuca zubereitet. Zunächst wird die Yuca geschält und gewaschen und dann gekocht. Dann wird sie in einer kanuförmigen Wanne (*asototeo*) aus Tonkaholz (*calla'o*) zerdrückt. Die Frauen kauen einen Teil der Masse und geben ihn wieder zurück, und ihr Speichel beschleunigt den Fermentierungsvorgang. Diese mit Wasser verdünnte Masse kann sofort konsumiert werden, aber im Allgemeinen wird sie einige Tage aufbewahrt, damit sie weiter fermentieren kann.

Pore cono

Chicha aus fermentierter Yuca, die sich aber vom Masato unterscheidet. Die Yuca wird gekocht und geräuchert und fünf bis sieben Tage aufbewahrt, bis sich der Pilz (*pore*) bildet, dem dieses Getränk seinen Namen verdankt. Dann wird die Yuca zerdrückt und mit gekochter Maduro [reife Kochbanane] vermischt. Diese Bananen stammen von Trauben, die eine Weile abgehangen sind und gut 'muro, muro' schmecken, das heißt, gereift, ohne schwarz geworden zu sein. Danach werden sie mit der Yucamasse gemischt und ein Teil wird gekaut. Zuvor wird «ein Blatt aus dem Wald gekaut, das dir die Zähne und den Mund schwarz färbt». Die Masse fermentiert mindestens fünf Tage in einem gut mit zusammengebundenen Bananenblättern verschlossenen Tontopf. Es werden Löcher in den Boden gegraben, um die Töpfe hinein zu setzen. Für den Konsum wird die Masse mit Wasser verdünnt und geseiht.

Der *Pone cono* wird nach dem Konsum von Ayahuasca getrunken, weshalb der gesamte Vorgang, sowohl die Zubereitung der Chicha als auch des Ayahuasca und das Trinken unter Aufsicht des Schamanen erfolgt. Diese Chicha wird nur im Sommer, Januar – März zubereitet, zur Zeit der Bananenernte.

Caldos base

Der durch das Auspressen sowohl der ‚Yuca brava' als auch der guten Yuca entstandene Saft wird als Brühe zur Zubereitung verschiedener Gerichte verwendet, wie ich im Anschluss erläutern werden.

Gerichte

Der Tapioka ist die wichtigste Beilage aller Gerichte der Secoya. Gleichzeitig gibt es zwei wesentliche Gewürze zur Essenszubereitung. Der Aji negro (*neapia*) und der Shihuango (*u'cuisi*). Die Zubereitung des Ersten habe ich bereits zuvor erläutert. Bei dem Zweiten, das im örtlichen Spanisch *shihuango* und in Secoya *u'cuisi* genannt wird, handelt es sich um die Frucht einer Pflanze der Gattung *Renealmia sp.* Es sind ovale Früchte, mit einer Pulpa, die den Gerichten Geschmack und Farbe verleiht. Zur Nutzung ihrer Vorzüge wird der fleischige Anteil von dem Samen getrennt und mit frischem Wasser bespritzt. Der Saft wird in demselben Wasser gekocht und dient als Brühe zur Zubereitung verschiedener Gerichte.

CHASQUI
Kulturbulletin
MINISTERIUM FÜR AUSWÄRTIGE ANGELEGENHEITEN
Generalabteilung für Kulturangelegenheiten
Jr. Ucayali 337, Lima 1, Perú
Telefon: (511) 204-2638
E-Mail: boletinculturalchasqui@rree.gob.pe
Web: www.rree.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.

TEXTILES SCHMUCKSTÜCK DES ALTEN PERUS
DIE «DECKE VON GÖTEBORG»

Carmen Thays *

Das emblematische Gewebe der Paracas-Kultur und andere wertvolle Werke gelangen zurück nach Peru, als Teil des Rückführungsprozesses seines Kulturgutes, der vom Außenministerium und dem Ministerium für Kultur vorangetrieben wird.

Die jüngste Rückgabe durch die Regierung von Schweden von vier Paracas Geweben, unter denen die «Decke von Göteborg» hervortritt, stellt ein wichtiges Ereignis für die Rückgewinnung unseres kulturellen Erbes dar. Sie war Teil des Versprechens von Seiten des schwedischen Staates, die Rückgabe von 89 textilen Stoffe zu subventionieren, die seit 1930 im Museum für Kulturen der Welt untergebracht waren, nachdem sie durch den schwedischen Landsmann Sven Karell (Konsul in Peru) an diese Institution gestiftet worden waren.

Viele Spezialisten stimmen darin überein, dass dieses Stück die Essenz der Vorzüglichkeit der textilen Kunst des alten Perus darstellt; eine Eigenschaft, die es mit einem anderen anerkannten Stück teilt: Die «Kalenderdecke des Brooklyn Museum» (179,8 x 84,5 cm), die aus dem gleichen Zeitabschnitt, nämlich Nasca 1 stammt und welche mit ähnlichen technischen Eigenschaften hergestellt wurde. Dieses Exemplar wurde aus dem Arena Blanca Friedhof auf der Paracas-Halbinsel geraubt, der 1902 zu Berühmtheit gelangte, als Domingo Cánepa ihn durch Zufall entdeckte und, mit Hilfe seiner Arbeiter (später Huaca-Plünderer) eines seiner Gräberzentren systematisch plünderte. Aufgrund der erwähnten Ähnlichkeiten ist es möglich, dass auch die «Decke von Göteborg» aus Arena Blanca stammt.

Der exzellente Erhaltungszustand dieses Stoffes lässt darauf schließen, dass er in der äußeren Schicht und auf Höhe des künstlichen Kopfes des Beerdigungsbündels einer wichtigen Persönlichkeit jener Zeit, platziert war. Auf diese Art und Weise machte die Verwesung des Leichnams ihm nichts aus. Die Paracas pflegten nämlich den Brauch, den nackten Körper des Verstorbenen in hockender Stellung mit Decken zu umhüllen, welche vom Rücken aus über der Brust gekreuzt wurden und seinen Kopf mit ñañaca-Kopfschmuck und Kopfbändern zu verzieren. Die Kleidungsstücke, Accessoires und Verzierungen wurden immer in Bezug zu dem Leichnam und wie um sie weiterhin im Leben zu gebrauchen, platziert. Diese Grabbeigaben wechselten zwischen einer und drei Schichten großer Baumwolltücher ab, mit denen ein künstlicher Kopf geformt wurde, der, genauso wie der Schädel des Verstorbenen, mit prächtigen Kopfbedeckungen verziert wurde.

Die Größe, 104 cm Länge auf 53 cm Breite, zeigt, dass es sich bei dieser in Wirklichkeit um eine kleine Decke handelt, die möglicherweise dazu gedacht war, über den Rücken gebreitet zu werden oder um den Kopf zu verzieren wie ein ñañaca-Kopfschmuck, wie er während den besonderen Ritualen das ganze Jahr über benutzt wurde. Sie weist 32 quadratische Plättchen auf, von schwarzer und roter Farbe, in deren Inneren farbige und komplexe Figuren von Pflanzen und Samen mit anthropomorphen Merkmalen zu sehen sind, Vögel wie Falken, Kolibris und kleine Möwen, katzenartige Tiere, Frösche, Menschen und anthropomorphe Wesen mit pflanzlichen Eigenschaften. Der Rand ist genauso mit drei verschiedenen Mustern aus Menschen, Vögeln und Katzen verziert.

Die Art und Weise, wie sie gearbeitet wurde, zeigt ein Reichtum an technischem Können, angewandt auf die Fertigstellung eines Stoffes, der hochspezialisierten Meistern würdig ist. Am Anfang wurde jede einzelne der 32 Figuren unabhängig voneinander gewebt und erst später aneinandergenäht; auf irgendeine Art erinnert diese Technik an die feinen Häkelarbeiten, die von den geschickten Händen der Großmütter gefertigt wurden und die aus unabhängig gehäkelten Einzelteilen später zu großflächigen Stücken zusammengefügt wurden und die mit sehr einfachem Werkzeug hergestellt wurden: ein langer Faden und eine Nadel mit einem Haken an einem Ende, der dabei half, den Faden bei jedem Stich zu bewegen.

Dementsprechend wurde jedes Feld des Gesamtwerkes als Einzelteil hergestellt und in Abschnitten unabhängig voneinander gehäkelt und später zusammengesetzt. Jedes Einzelteil besteht aus einem dreidimensionalen roten Rahmen und einer Figur in der Mitte. Jede Figur hat einen Kern aus genähter Baumwolle mit sogenanntem Ring-Kreuz-Nahtstich, der mit einer Kaktusdorn-Nadel gestochen wurde: der aufgefädelte besonders dünne Faden fasst nach und nach die Mitte ein und zeichnet ununterbrochene Ringe, die sich an den vorherigen Stich anreihen und zwar auf solche Art und Weise und derart meisterhaft, dass jede Figur genau und mit allen ihren Details wiederholt wird.

Sobald dieser Kern fertig war, kam der nächste Schritt: er wurde auf beiden Seiten mit einer Variante (einfacher Ringstich) desselben Stiches (einfacher Ringstich) umstochen, diesmal jedoch mit Faden in leuchtenden Farben aus Kamelfaser mit dem jedes einzelne der winzigen Details der Figuren aufgestickt wurde, welche außerdem noch mit einem schwarzen Faden eingefasst wurden.

Als nächstes wurde jede Figur in der Mitte durch eine dreidimensionale rote Borte mit Kettenstichen an beiden Säumen, eingerahmt. Jedes Einzelstück wurde mit der gleichen Technik und schwarzem Faden, nach einem bestimmten System an eine Art Gitter mit 32 quadratischen Feldern angebracht. Rund um das Gitter sind vier rote Streifen mit vielfarbigen Motiven angefügt, deren Hälften über die Ränder hinausragen, als ob sie Fransen wären um Bewegung zu verleihen.

Das Ergebnis ist ein Stück mit exakt gleichen Motiven auf beiden Seiten, das komplett nur mit einem einfachem Kaktusdorn aus feinem Baumwoll- aus Kamelfaden gefertigt, jedoch mit großer Geschicklichkeit und technischem Können hergestellt wurde.

Einige Wissenschaftler haben die These vorgebracht, dieses Gewebe weise alle Merkmale eines landwirtschaftlichen Kalenders vor. Bekanntermaßen stützten die alten Peruaner ihr Dasein auf eine intensive Landwirtschaft, deren Erfolg auf dem Wissen gründete, das sie über Jahrhunderte angehäuft hatten, durch Experimente und Manipulation von verschiedenen Pflanzenarten, die sie je nach den bestimmten Jahreszeiten anbauten, sowie in Verbindung mit dem Kommen und Gehen der Niederschläge, welches sie durch die Beobachtung des Verhaltens der Tiere lernten vorherzusagen. Doch, genauso wie viele andere Agrargesellschaften, beobachteten sie auch das Firmament um ihr Land zu bebauen, die Bewegung der Gestirne verkündete ihnen, wann die Zeit gekommen war zu ernten, zu sähen und sogar die Trockenzeiten.

Diese Welt der Weisheiten wird dargestellt durch die Vögel, Katzen, Garnelen, Frösche, Wurzeln und essbaren Samen, Mischwesen halb Mensch, halb Pflanze oder Samen, in verschiedenen Phasen der Reife und registriert auf dieser Decke, die von unseren Vorfahren vor zweitausend Jahren gefertigt wurde und eine Synthese des wissenschaftlichen Wissens der damaligen Zeit darstellt. Auf der anderen Seite ist es sehr wahrscheinlich, dass die Persönlichkeit, die diese Decke trug, verantwortlich war für die Verwaltung der Riten, welche mit den landwirtschaftlichen Festlichkeiten das gesamte Jahr über in Verbindung standen.

* Carmen Thays ist Archäologin und Spezialistin im Bereich der Textilerhaltung des Nationalen Museums für Archäologie, Anthropologie und Geschichte von Peru.