CHASQUI

POST AUS PERU

Jahr 13, Nummer 26 Kulturbulletin des Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten Oktober 2015

Martín Chambi. Selbstporträt auf Glasplatte Cuzco, bis1925. Archiv Martín Chambi.

CHAMBIS BLICK / LOHMANN UND ROSTWOROWSKI: LEIDENSCHAFT FÜR DIE GESCHICHTE / DRUCKE VON SZYSZLO / DER DICHTER RAÚL DEUSTUA / VISIONEN DES COLCA-TALS

GUILLERMO LOHMANN VILLENA

HISTORIKER DES VIZEKÖNIGREICHS, DIPLOMAT DER REPUBLIK

*Pedro M. Guibovich Pérez**

Er ist eine der bedeutendsten Figuren der peruanischen Kultur des 20. Jahrhunderts und gehört jener bemerkenswerten Gruppe von Diplomaten an, die vom Staatsdienst zur Kultivierung der historischen Disziplin wechselten.

Corpus Christi. Anonym, 17. Jahrhundert.

Lohmann Villena wurde am 17. Oktober 1915 in Lima geboren, wo er am 14. Juli 2005 auch starb. 1933 begann er nach Abschluss der Sekundarstufe in der Deutschen Schule in Lima in der Universidad Católica das Studium in den Fakultäten für Geisteswissenschaften und Recht. Drei Jahre später wurde er 1939 zum Hilfsdozenten für den Kurs Peruanische Geschichte in derselben Universität berufen und übernahm dann die Kurse für Quellen und Einrichtungen. 1938 erlangte er mit der Arbeit *Anmerkungen zu der Geschichte des Theaters in Lima im 16. und 17. Jahrhundert* den Grad des Doktors für Geisteswissenschaften. Im selben Jahr erhielt er den Grad Bachelor für Recht mit der Arbeit *Ein Jurist des Vizekönigreichs: Juan de Hevia Bolaños, sein Leben und sein Werk*. 1940 wurde ihm das Anwaltsdiplom verliehen.

Im Dienste des Staats und der Kultur

Trotz seiner Berufung zum Geschichtsstudium entschied sich Lohmann für den diplomatischen Dienst, in den er 1943 als dritter Sekretär eintrat. In diesem Jahr reiste er nach Spanien, um das Sekretariat in der peruanischen Botschaft in Madrid zu leiten, eine Position, die er bis 1950 und dann wieder von 1952 bis 1962 innehatte. Außerdem war er Berater in der peruanischen Botschaft in Argentinien (1965-1966), Direktor der Diplomatischen Akademie von Peru (1969-1971), Generaldirektor für Protokoll des Ministeriums für auswärtige Beziehungen (1971-1974), ständiger Abgesandter Perus in der UNESCO (1974-1977) und Generalsekretär des Amts für iberoamerikanische Bildung für Bildung, Wissenschaft und Kultur (1979-1983).

Ferner hatte Lohmann in den wesentlichen kulturellen Einrichtungen unseres Landes verantwortungsvolle Positionen inne: Direktor der Nationalbibliothek (1966-1969), Direktor der Nationalen Akademie für Geschichte (1967-1969), Leiter des Generalarchivs der Nation (1985) und Vizedirektor der peruanischen Sprachakademie (1995).

Der Historiker

Lohmann ist der produktivste peruanische Historiker aller Zeiten. Seine Produktion umfasst 477 Titel, darunter Bücher, Ausgaben von Texten, Artikel und Rezensionen, die ab Mitte der 30 er Jahre veröffentlicht wurden. Abgesehen vom Umfang seiner Produktion ist auf die Qualität und die Genauigkeit seiner Forschungsarbeit in peruanischen und ausländischen Archiven hinzuweisen.

Wenn man seine Arbeit bewerten wollte, könnte man sagen, dass sie sich durch verdienstvolles und großzügiges Wissen charakterisiert. Die Präzision der Angaben, die Zeitangaben, die Identifikation der Personen, die Erwähnung des Dokuments und der heuristische Ursprung zeichnen seine Arbeit als Historiker aus. Sein Wissen schien grenzenlos und seine Arbeit unerschöpflich zu sein. Mehr als einmal haben wir uns gefragt, wie ihm so viele Veröffentlichungen gelangen. Die Antwort ist vielfältig: Disziplin, Wissbegierde und Faszination für die Geschichte des 16. und 17. Jahrhunderts.

Über Jahre war die Mitarbeit von Lohmann im Generalarchiv der Nation vorbildlich. Diejenigen, die in seine Einrichtung kamen, trafen ihn konzentriert und vertieft manchmal stehend an, ein andermal sitzend beim Durchblättern der riesigen und schweren Notarregister der Sektion des Vizekönigreichs. Man sagte, dass er der Erste war, der Zugang zum Archiv hatte, er war derjenige, der es in Wirklichkeit offenlegte. Vor Jahren gestand mir ein Kollege und guter Freund, der auch unermüdlich im Archiv tätig war, vielleicht in dem Streben ihm nachzueifern, dass er sich vorgenommen habe, sein Ziel vor Lohmann zu erreichen. Ich erfuhr nie, ob es ihm schließlich gelungen ist. Dort hatte ich erstmals mit Lohmann zu tun, wie ich anderweitig bereits erzählt habe.[1]

Für seine Doktorarbeit in Geschichte forschte Lohmann in verschiedenen Archiven von Lima: Erzbistum, Zentrale der Wohlfahrt, Stadtverwaltung von Lima, Staatsarchiv, Universität von San Marcos; sowie in der Nationalbibliothek. Seine Vertrautheit mit den Repositorien für Dokumente vor Ort war bemerkenswert, aber die Archive der Halbinsel waren von ihm noch unerforscht. Er wusste, dass es dort möglich war, die in unserer Hauptstadt gefundene Information zu vervollständigen und neue Spuren zu verfolgen, um mehr über die nationale Geschichte zu erfahren. 1943 ergab sich die Möglichkeit zur Forschung in Spanien, als er in diplomatischer Mission nach Madrid geschickt wurde. Die Arbeit in dem Archivo de Indias in Sevilla wurde für Lohmann, nach seinen eigenen Worten, zu einem «vorrangigen Ziel» und zur «moralischen Verpflichtung, diesen Informationsschatz in den Bestand unserer Historiografie aufzunehmen».

Der Graf von Lemos, Vizekönig von Peru (1667-1672).

Zusammen mit der Disziplin der Archivarbeit bekannte sich Lohmann zu seiner Wissbegierde: eine Gier, die er selbst als «fast pathologisch» beschrieb. Die Arbeit von Lohmann in den Archiven verfolgte anscheinend das Ziel, Fragen zu beantworten, wie der Fund eines wertvollen Dokuments oder entscheidender Information.

Das Interesse von Lohmann an umfassender Kenntnis über die Geschichte des Vizekönigreichs (und nicht koloniale Geschichte, wie er gerne sagte) führte ihn dazu, über die

Magaly del Solar, *El Comercio*.

Guillermo Lohmann Villena. Lima, 1994.

dramatische Kunst und die Literatur; Vizekönige, Oberrichter, Schöffen, Juristen, Erzbischöfe und Schreiber; administrative, wirtschaftliche und pädagogische Einrichtungen und die Verbreitung von politischen und religiösen Ideen zu schreiben. Nur wenige Themen wurden nicht von Lohmann behandelt. Zu Ehren der Wahrheit muss man erwähnen, dass seine Forschung Wegbereiter war und ich glaube, nicht zu übertreiben, wenn ich sage, dass die Historiografie der Zeit des Vizekönigreichs zwei Etappen unterscheidet: vor und nach dem Werk von Lohmann.

Der Großteil seiner Studien konzentriert sich auf das 16. und 17. Jahrhundert, die Zeit, die eine wahre Faszination auf ihn ausübte. Ich zitiere seine Worte:

«Ich habe mein Schiff in einer Zeit geankert, die von zwei Jahrhunderten eingerahmt wird – dem sechzehnten und siebzehnten – für mich wahrhaftig zwei Jahrhunderte von wahrer Größe, nicht nur in territorialer Hinsicht, sondern auch in Bezug auf die Pracht der Kunst – ein Maler, Pérez de Alesio hatte an der Bemalung der Sixtinischen Kapelle mitgewirkt und sein großartiger St. Christoph kann noch heute in der Kathedrale von Sevilla bewundert werden. In Bezug auf die Bedeutung unserer Literatur – ist nur an La Cristiada des Dominikaners Hojeda zu erinnern. Hinsichtlich seiner wirtschaftlichen Potenz war der peruanische Peso eine Währung, die von den Philippinen bis zum Mittelmeer geschätzt wurde. In dem damaligen Lima konnte man mit etwas Glück als Fußgänger den Weg von Isabel Flores de Oliva, von Toribio de Mogrovejo, von Francisco Solano, von Martín de Porres oder Juan Macías, Amarilis, Reinalte Coello – Sohn des Malers von Philipp II, Sánchez Coello – kreuzen oder gerade erschienene Druckexemplare von Quijote erwerben. Ist es zu verstehen, warum ihn diese Zeit faszinierte?»[2].

Diese Attraktion der Geschichte des Vizekönigreichs Perus im Allgemeinen und von Lima, insbesondere, während der Regierung der Dynastie von Österreich geht zum Großteil auf das Werk von Lohmann zurück.

Lohmann und Porras

Wie ich bereits zu Beginn erwähnte, gehört Lohmann zu der Gruppe peruanischer Diplomaten, die zwischen Staatsdienst und Geschichtsstudium wechselten: Víctor Maúrtua, Raúl Porras Barrenechea, Víctor Andrés Belaunde, Alberto Ulloa Sotomayor, Juan Miguel Bákula, Bolívar Ulloa Pasquete und Abraham Padilla Bendezú. In seiner Eigenschaft als Mitglied des diplomatischen Dienstes traf Lohmann sicher mehrere von ihnen persönlich und schätzte ihr berufliches Wirken und ihr akademisches Werk, aber zu Porras hatte er die stärkste persönliche und intellektuelle Beziehung.

Porras war in der Deutschen Schule in den Kursen der Geschichte des republikanischen Perus und der Geschichte über die Grenzen Lohmanns Lehrer. Lohmann gab zu, dass er ihm seine «Unruhe hinsichtlich des Erbes der Kultur und deren Auswirkungen, besonders hinsichtlich der peruanischen Vergangenheit und deren Geschehnissen, die uns zu dem gemacht haben, was wir sind»[3] verdankte. Als Lehrer zeichnete sich Porras durch eine außergewöhnliche Fähigkeit aus, die einzigartigen Episoden der Heimatgeschichte zusammenzustellen und ins Gedächtnis zu rufen. Lohmann erinnerte sich in seinen Schulmemoiren dieser Jahre an die Verblüffung angesichts der didaktischen Methoden von Porras: das Vortragen des Marsches *El ataque de Uchumayo* im Unterricht über die Taten von Salaverry; die Lektüre der Reime des Pastors José Joaquín de Larriva oder der Verse der romantischen Dichter des 19. Jahrhunderts. Vor dem Schulabgang besuchte Lohmann die Universitätsschule, die Porras 1931 «in einer neuen Initiative eines Plans der Universität San Marco für die Jugend»[4] leitete.

Obwohl Lohmann in Porras einen «einzigartigen Lehrer und hinsichtlich seines Wissens großzügigen Menschen»[5] sah, konnte das nicht die kritischen Kommentare bezüglich seines historischen Werks verhindern. In seiner Rezension von *Relaciones primitivas de la conquista del Perú [dt.: Einfache Beziehungen der Eroberung Perus]* (París, 1937) lobte Lohmann das Vorhaben von Porras, eine Biografie von Franzisco Pizarro zu schreiben, die er als «etwas, das wir alle sehnsüchtig erwarten, und das schnellstens das beschämende und demütigende Defizit an einer vollständigen Studie über die Eroberung unseres Gebietes beheben und die veraltete Bibliografie ersetzen wird, über die wir verfügen» beschreibt. Er lobte die Ausgabe von Porras der frühen Erzählungen über die spanische Eroberung von Tahuantinsuyo, denn «er hat Genialität bei den Schlussfolgerungen, Weisheit bei der Erhebung der Daten, Eleganz bei ihrem Vortrag und feinen Attizismus bei den Kommentaren vergeudet». Insgesamt betrachtet er sie als «Beispiel für Gelehrsamkeit», etwas Seltsames in einem Land wie Peru «äußerst produktiv bei Schund und spärlich und dürftig bei auserwählten Studien»[6].

Jahre später griff Lohmann erneut zur Feder, um ein neues Werk von Porras zu rezensieren: Den ersten Band von *Cedulario del Perú. Siglos XVI, XVII y XVIII [dt.: Gesammelte Erlasse Perus. 16., 17. und 18. Jahrhundert]* (Lima, 1944). Erneut lobte er die Qualitäten Porras als «brillanter Schriftsteller» und «untadeliger Gelehrter», wies jedoch auf einige Mängel der Auflage hin: Schreibfehler, Fehlen von Inhaltsverzeichnis und erklärenden Anmerkungen zu den veröffentlichten Dokumenten. Lohmann betrachtete Letzteres als notwendig, um «viele strittige und konfliktive Punkte zu klären»[7].

In diesen Kommentaren zum Werk von Porras werden die beiden wesentlichen Elemente deutlich, die Lohmann als die Aufgabe der Historiografie in Peru betrachtete. Einerseits das Wissen, andererseits die kritische Bewertung der dokumentarischen Quelle. Beide Aspekte werden gelegentlich von den einheimischen Historikern, und sogar von Porras selbst missachtet.

Im Laufe der Zeit und mit den übernommenen politischen Verpflichtungen hatte Porras wenig Gelegenheit, um einige seiner Texte zu prüfen und sie sorgfältig zu verfassen. Lohmann sah in Porras einen «romantischen Historiker». Er stellte nicht seine Beiträge zum Studium der peruanischen Geschichte in Frage, jedoch seine Art, sie zu schreiben. Ähnlich wie die Historiker des 19. Jahrhunderts machte Porras zu viele Abstriche in Hinblick auf die Literatur. Seine Prosa fesselt und wird weiterhin fesseln, aber im historischen Sinne. Außerdem nahm er es häufig, so wie Lohmann betonte, nicht sehr genau mit dem Verweis auf die bibliografischen und dokumentarischen Quellen, die er bei der Zusammenstellung seiner Werke heranzog[8].

Trotz der unterschiedliche Methodologie gibt es viele Übereinstimmungen zwischen Lohmann und Porras: Bewunderung für die «zivilisierende Arbeit» Spaniens in den Anden, kluge Geltendmachung der Figur von Francisco Pizarro, nostalgische Faszination für die Geschichte von Lima im Vizekönigreich und sorgfältige Bewertung des schriftlichen Werks von José de la Riva-Agüero. Jedoch gab es etwas, worin sie sich wesentlich unterschieden: Lohmann machte aus der historischen Forschung ein Lebenswerk, etwas, wofür ihm viele derjenigen, die wir uns für die Studie der Vergangenheit interessieren, danken. Daher erinnern wir zu seinem 100. Geburtstag an seinen unschätzbaren Beitrag zur nationalen Kultur.

«Lima, Stadt der Könige, Hof und Hochburg des peruanischen Imperiums». Joseph I. Mulder, Amberes, 1688.

---

* Hauptdozent der Abteilung für Humanwissenschaften der Pontificia Universidad Católica del Perú

1 Guillermo Lohmann Villena. *Ehrenmitglied des Lehrkörpers. Reden und Biobibliografie*. Lima: Universidad del Pacífico, 2004, Seite 16-17.

2 Ibídem, Seite 26.

3 Guillermo Lohmann Villena, «Raúl Porras Barrenechea, hombre de letras y académico», [Raúl Porras Barrenechea, Mann der Geisteswissenschaften und Akademiker], *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua, 28* (1997), S. 16.

4 Ibídem, S. 16-17.

5 Guillermo Lohmann Villena, «Raúl Porras Barrenechea (1897-1960)», *Revista de Indias, 83* (Januar - März 1961), S. 131.

6 *Revista de la Universidad Católica*, VII/5-6 (August - September 1938), S. 223-225.

7 *Revista de Indias,* 24 (April - Juni 1946), S. 348-351.

8 «Raúl Porras Barrenechea, romantischer Historiker», *Würdigung von Raúl Porras Barrenechea.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1984, S. 184.

MARÍA ROSTWOROWSKI

DAME DER ETHNOHISTORIK

*Rafael Varón Gabai**

Die bemerkenswerte autodidaktische 1915 in Barranco, Lima geborene Ethnohistorikerin wurde 100 Jahre. Hier eine Würdigung ihres Werdegangs von einem ihrer Mitarbeiter im Institut für Peruanische Studien.

María Rostworowski de Diez Canseco, die Ethnohistorikerin, etablierte sich über die Dokumente in den Archiven. Sie, die Autodidaktin, die von europäischen Hauslehrern erzogen wurde und zügig die Sekundarstufe und die Universität durchlief, bahnte der Forschung, die auf der primären Dokumentierung des Archivs beruhen sollte den Weg, um seinen Lauf über die Felder auf dem Land fortzusetzen und in der Analyse, der Debatte und der Verbreitung ihres Werks zu enden.

Überzeugt von der Gültigkeit ihrer Arbeitsmethode, so einzigartig für eine Historikerin, wiederholt Rostworowski immer wieder gegenüber den jungen Forschern, dass man zur Bearbeitung eines Themas beginnen muss, die Dokumente – die Primärquellen – zu lesen, und dann, diesen Dokumenten die Information entnehmen muss, die das vorgegebene Thema erklären und verstehen lassen. Und nicht umgekehrt. Daher trat sie den Historikern entgegen, die Studien aufgrund von endlosen theoretischen Untersuchungen durchführen wollten, aber selten die Archive aufsuchten.

Die Suche von Rostworowski nach neuer Information in den unveröffentlichten Dokumenten wurde durch ihr außergewöhnliches Gedächtnis ergänzt, was ihr erlaubte, das genaue Zitat und die dokumentarische Quelle der Herkunft zu identifizieren. Daher überrascht es nicht, dass ihre Bücher von primären dokumentarischen Nachweisen überquellen.

Ihr erstes Buch, *Pachacútec Inca Yupanqui* (1953) prägte die Zeit, aber Rostworowski hatte noch nicht die Schwelle überschritten, die sie zum Archiv und der folgenden Verwendung von handgeschriebenen Dokumenten führen würde. Damit war die Autorin durch die Verwendung der Information der Chronisten für ihr Buch eine unerschrockene Anfängerin, die den Text jeweils abwog und prüfte, um das aufzubauen, was vermutlich die erste dokumentierte Biografie einer indigenen Persönlichkeit unserer Geschichte werden sollte.

Von nun an sollte die unveröffentlichte Dokumentation für alle ihre Veröffentlichungen als einziger oder wesentlicher Nachweis dienen. Und so entstand ihr zweites Buch, *Curacas y sucesiones. Costa norte [dt.: Curacas und Nachfolger. Nördliche Küste]* (1961), in dem erstmals Manuskripte von juristischem oder administrativem Inhalt der Nationalbibliothek von Peru verwendet wurden, um die Pazifikküste, eine geografische Region, die bis dahin aus dokumentarischer Sicht unerforscht war, ab der Inkazeit bis zur Kolonialzeit vorzustellen.

Rostworowski konzentriert sich weiterhin auf die indigenen Gesellschaften, hauptsächlich ab der Inkazeit bis Ende des 17. Jahrhunderts, und ihr gelang, trotz des dramatischen Bruchs durch die Eroberung, für die Gesellschaften des alten Perus eine historische Fortsetzung und ihr ist es zu verdanken, dass die Bevölkerung, ihr Glauben und ihr Wissen nicht ausgelöscht wurden.

María Rostworowski.

Das heißt, durch die Dokumentierung der nativen Vergangenheit anhand der oralen indigenen Überlieferung – die dank der Schriften der ersten Spanier bis in unsere Tage überlebt hat – wurde das Weiterbestehen der prähispanischen Völker in der Kolonialzeit und danach deutlich, und die Vision gestärkt, dass die indigene Gesellschaft der Antike im kolonialen und republikanischen Peru weiterlebt.

So begann Rostworowski ihre Nachforschungen und Veröffentlichungen über die peruanische Küste. Es ist zu erwähnen, dass es Rostworowski, besonders in diesen Büchern, auffiel, dass die heutigen Bewohner dieser Orte, die sie studierte, zahlreiche Erzählungen der fernen Vergangenheit bewahrt hatten. Damit führte sie die Methode ein, sich in ihren Nachforschungen der Interviews, Karten und Ortsnamen zu bedienen, deren Bezeichnungen über Jahrhunderte dank der mündlichen Überlieferungen erhalten geblieben sind, aber vor allem gewöhnte sie sich daran, den Routen der früheren Reisenden zu folgen, um ähnliche Eindrücke der Umgebung und ihrer Leute aufzunehmen, und viele davon werden noch heute von den Einheimischen benutzt. Rostworowski wanderte mit dem Dokument in der Hand und suchte nach Spuren von Reisenden und Curacas, Streitführern, Fischern und Bauern. Und auf diesen Wegen, die über Sanddünen und durch Schluchten führten, über das Land, vorbei an Flüssen und seinen Bewohnern traf die Historikerin auf die Vergangenheit, 300, 500 oder 1000 Jahre nach den Ereignissen, die sie studierte. Und hier ist hinzuzufügen, dass Rostworowski wie wenige Historikerinnen die Fähigkeit zum Dialog mit der Archäologie besaß und Sachquellen für ihre Nachforschungen verwendete.

Es folgen *Etnia y sociedad. Costa peruana prehispánica (1977) [dt.: Ethnie und Gesellschaft. Prähispanische Küste Perus]* und *Señoríos indígenas de Lima y Canta* (1978) *[dt.: Indigene Autoritäten von Lima und Canta]*, Studien von betont lokalem und regionalem Charakter, die die Logik der sozialen Beziehungen der früheren Bewohner der Küste verstehen wollen. In *Recursos naturales renovables y pesca. Siglos XVI y XVII [dt. Erneuerbare Rohstoffe und Fischerei. 16. und 17. Jahrhundert]* (1981) wurden für die damalige Zeit in der Sozialforschung neuartige Aspekte behandelt, die später sehr breite Anwendung fanden: der Einsatz von eigenen, einzigartigen Technologien, die speziell für die Küstenregion entwickelt wurden, und einen nachhaltigen Umgang mit den Rohstoffen anstrebten. Ein Beispiel sind die Ebenen von Chilca und die Hügel. Im Gegensatz zu früheren Arbeiten veröffentlicht Rostworowski *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política* (1983) *[dt.: Machtstrukturen in den Anden: Religiöse und politische Ideologie]*, eine Studie, die die Aspekte in Bezug auf gemeinsame Überzeugungen und Ideologien in den andinen Gesellschaften studiert.

In *Historia del Tahuantinsuyu* (1988) *[dt.: Geschichte des Tahuantinsuyu]*, ihrem meist verbreiteten Buch bietet Rostworowski eine utopische und ungenaue Synthese dessen, das den Inkastaat charakterisierte, und noch heute für einige Forscher und das allgemeine Publikum von Bedeutung ist. Ein Jahr später veröffentlicht die Forscherin ein Buch, das eine völlig andere Sicht darstellt, die sie als «Ablenkung» bezeichnete, vielleicht, weil sie der schelmenhaften Biografie einer dynamischen Frau folgte, einem Produkt der Eroberung: Der Tochter von Francisco Pizarro, *Doña Francisca Pizarro. Una ilustre mestiza (1534-1598)* (1989) *[dt.: Eine gebildete Mestizin]*. Das letzte Werk, das in diesem Abschnitt zu erwähnen wäre, ist *Pachacámac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria* (1992) *[dt.: Pachacámac und der Herr der Wunder. Ein Millenniumwerk]*, ein Buch, das sich der archäologischen und historischen Quellen bedient und die beiden bedeutendsten religiösen Überzeugungen in Peru der letzten zweitausend Jahre behandelt.

Es ist möglich, dass der Zufall in den Fundstellen von Rostworowski in den Archiven eine besondere manchmal überraschende Rolle gespielt hat, jedoch ist es, wie bekannt, bei der Lektüre der historischen Dokumente die Gabe zweifellos entscheidend, die richtigen Fragen zu stellen, um das zu finden, was für das Verständnis der Vergangenheit entscheidend ist.

Ein persönliches Erlebnis, das ich mit Rostworowski hatte, ergab sich, als ich gerade nach Europa fahren wollte,

Raúl Porras Barrenechea (Pisco, 1897-Lima, 1960).

Pachacútec. Einzelheiten zum Gemälde:. *La dinastía incaica [dt. Die Inkadynastie]*, von Florentino Olivares, 1880.

zum Doktorstudium, das zwei Jahre Forschung im Archivo General de Indias de Sevilla einschloss. Rostworowski sagte mir, dass mein Thema, das von der Universität von London über Wasser und Böden des Wassereinzugsgebiets des prähispanischen und kolonialen Lima genehmigt worden war, nicht sinnvoll sei, da sich die notwendigen Dokumente in Lima befanden und nicht in Sevilla. Jedoch könne ich im Archivo General de Indias «einige sehr interessante Unterlagen über die Pizarro-Familie» studieren. Das tat ich und auf der Grundlage der Dokumentation der Pizarro-Familie baute ich meine Doktorarbeit auf.

Rostworowski verfolgte die Geschichte Perus und seiner Bewohner weiter, indem sie Seite für Seite eine Zeitlinie erstellte, die uns gezeigt hat, dass den Vorfahren der heutigen Peruaner die «großen Werke der Vergangenheit» zu verdanken sind, und sie die religiösen und militärischen Staaten entworfen und gegründet haben, die großen Werke erbaut und dort gelebt haben und unter der rauen Wirklichkeit gestorben sind und nicht in dem Idealismus des Besiegten, der von einer Vergangenheit träumt, die niemals existiert hat, wie es einige Autoren glauben machen wollten.

Auf der Grundlage der Ethnogeschichte, deren wichtigste Vertreterin in unserem Land Rostworowski gewesen ist, wurde die Studie des peruanischen Indios in das Konzept der Sozialgeschichte Perus aufgenommen. María Rostworowski, Lehrerin und Freundin, ist die wesentliche Figur der andinen Ethnogeschichte. Sie verkörpert diese Perspektive in unserem Land und man kann sagen, dass sie eine der wesentlichen Verantwortlichen für die Bestätigung des Andenbewohners als Akteur und Protagonist der peruanischen Geschichte ist.

* Hier wird die geprüfte Version des Textes «María Rostworowski und die Archive», *Alerta Archivística PUCP*, Nr. 154, Juli 2015, S. 14-16 angeboten. *Obras completas [dt. Komplette Werke]* von María Rostworowski wurde vom IEP veröffentlicht. www.rostworowski.iep.org.pe

Der tapfere Hauptmann Apo Camac Inca. Guaman Poma, 1615.

Lager des Inkas. Collca. Guaman Poma, 1615.

ERINNERUNGEN UND KONFESSIONEN

Zu ihrem 80. Geburtstag wurde María Rostworowski von ihren Kollegen und Freunden gewürdigt und man widmete ihr ein Buch mit Artikeln, die mit ihren Forschungsarbeiten im Zusammenhang standen.

Wie wird man so unerwartet zur Historikerin?

Schon immer hat mich die Geschichte interessiert. Als Kind las ich alles, was mit der Geschichte in Zusammenhang stand und in meine Hände gelangte. Insbesondere interessierten mich das französische Mittelalter, die Römische Kunst und die Gotik. Als ich nach Peru kam, war ich neugierig und fragte mich, wie Peru früher war. Los incas, das Buch von Markham, hatte eine große Wirkung auf mich. Er schreibt viel über Pachacútec und Túpac Yupanqui. Mein Mann war mir sehr behilflich, da wir viel durch Peru reisten und er mir alle Chroniken kaufte, die damals fast erstmalig verfügbar waren, denn früher war Garcilaso praktisch der Einzige, der existierte. Ich konnte kein sehr aktives Leben führen, da ich mich immer von irgendeiner Krankheit erholte, und las viel. Und um mich von einem Malariaanfall zu erholen, fuhren wir im Winterurlaub nach Ancón, in die Pension Paulita. Dort traf ich Raúl Porras. Er war mit seinen Schülern im Apartment seiner Mutter und aß in der Pension zu Mittag. Er sah, dass ich kaum die Augen hob, so vertieft war ich in ein Buch von Riva-Agüero. Das weckte sein Interesse und zur Mittagszeit begannen wir ein Gespräch. Ich erzählte ihm von meinem Wagemut, ein Buch über Pachacútec zu schreiben. Es interessierte ihn und er unterstützte mich. Er sagte mir, dass ich die Hefte beiseitelegen solle und zeigte mir, wie ich mit Karteikarten arbeite und wie ich es von Anfang an richtig mache. Und er gab mir mehr Information der Chronisten. Ich schrieb alles auf, was er mir sagte und dann, bei meiner Rückkehr nach Lima suchte ich all die Bücher. Und jedes Mal, wenn es schwierig wurde, lud ich ihn zum Abendessen nachhause ein. Nach dem Abendessen bei mir zuhause lief er von oben nach unten, durch das Zimmer, eins von diesen Langen, mit den Händen in der Jacke, während ich eilig alles aufschrieb, was er mir sagte. Es vergingen die Jahre, und ich erhielt die Erlaubnis, zum Besuch der San Marcos, um Bücher aus der Bibliothek auszuleihen, die Konferenzen und die Kurse zu besuchen, die mich interessierten. Was mich nicht interessierte, darum kümmerte ich mich nicht. Und ich glaube, nach alldem war es ziemlich ergiebig, auf diese Weise vorzugehen, da ich meinen Kopf nicht mit vielen unnützen Dingen belastete, sondern mich einem Thema widmete, den Inkas. Und ich glaube, dass ich alles über die Inkas las, was in meiner Reichweite war. Ich begann einfach mit dem Schreiben.

War es schwierig für dich, mit den Fachleuten in Verbindung zu treten?

Ich weiß nicht, ob es von Bedeutung ist, was mir mit Rowe passierte. Kurz nach dem Erscheinen von Pachacútec kam er nach Peru und rief Porras an und er erzählte ihm, dass er mich kennenlernen wolle. Rowe rief mich an und lud mich zu einem Kaffee ein. Kaffee? Mein Mann erfuhr davon und wurde wütend. Wie konnte ich mit einem Herrn einen Kaffee trinken gehen! Da ich keine Schwierigkeiten wollte, lud ich ihn zum Mittagessen nachhause ein und das war der größte Misserfolg meines Lebens, an den ich mich erinnern kann. Ich gab mir große Mühe, ein schmackhaftes Essen zuzubereiten, machte aber den Mund nicht auf. Alle beteiligten sich, sogar Krysia, und ich war so wütend, dass ich nicht reden konnte. Dreißig oder vierzig Jahre später habe ich es Rowe erzählt und ich sagte zu ihm: «Was für einen dummen Eindruck müssen Sie von mir gehabt haben».

Was war Ende der 40er Jahre und zu Beginn der 50er Jahre generell über die peruanische Geschichte und über die indigene Geschichte bekannt? Es war eine ganz andere Welt, nach all dem, was wir jetzt wissen.

Ja, tatsächlich, eine ganz andere Welt. In dieser Zeit beruhte alles auf der Chronik von Garcilaso, im Gegensatz zu den anderen Chroniken. Es ist sehr interessant, diese Gegenüberstellung der Chroniken zu analysieren. Andererseits war die Küste völlig unbekannt, da die Chronisten sehr wenig über die Herrscherhäuser und ihre soziale und wirtschaftliche Organisation berichten. Also fand ich Dokumente über die Küste im Norden, und ich begann mit der Arbeit, denn das Thema faszinierte mich. Darin sprach man von den Curacazgos [dt. kleines Reich], insbesondere über die Vererbung innerhalb einer Generation, die vom Bruder auf den Bruder überging, vermutlich aufgrund der kurzen Lebenserwartung. Ich vermute, man konnte nicht warten, bis die folgende Generation herangewachsen war, um das Erbe zu übernehmen. Es ist offensichtlich, dass eine der Charakteristiken der Küste die Tatsache ist, dass die Erbfolgen innerhalb einer Generation stattfanden. Es war meine erste Arbeit zu dem Thema, die ich 1961 veröffentlichte und die nun völlig vergriffen ist. Noch nicht einmal ich habe ein Exemplar.

Ab wann besuchst du die Vorlesungen in San Marcos?

Etwa 1948. Ich hatte es immer eilig, nach Hause zu kommen, zu meinen Aufgaben als Hausfrau und Mutter. Ich fühlte mich als Schüler von San Marcos und identifizierte mich sehr stark mit San Marcos, da sie mich faszinierte. Sie war eine Quelle, es gab äußerst interessante Kurse und ich konnte Bücher ausleihen. Ich erinnere an Tello, an Luis Valcárcel, an Luis Jaime Cisneros. Allgemein hatte ich sehr wenig Gesprächspartner, als Hausfrau und aufgrund der fehlenden Gelegenheiten mit den Mitstudenten in Kontakt zu treten. Im Archiv hatte ich ziemlich viele Freunde. Ich traf mich täglich mit Pablo Macera, der damals sehr jung und ebenfalls Schüler von Porras war, aber es gab nicht viele Gelegenheiten, da mein Mann das nicht zuließ. Er war sehr eifersüchtig. Ich glaube nicht, dass die Studenten von San Marcos mich als San Marco-Schülerin betrachten, aber ich fühlte mich immer sehr zu San Marcos hingezogen.

* Varón, R. und Flores, J. (1997). *Archäologie, Anthropologie und Geschichte der Anden. Würdigung von María Rostworowski*. Lima: IEP-BCRP.

CHAMBIS BLICK

Der Fotograf Martín Chambi kam 1891 in Coaza, Puno zur Welt, wurde von 1908 bis 1917 in Arequipa ausgebildet und ließ sich später in der Stadt Cuzco nieder, wo er sein außerordentliches Schaffen entwickelte. Der Künstler starb 1973 in der Hauptstadt der Inka.

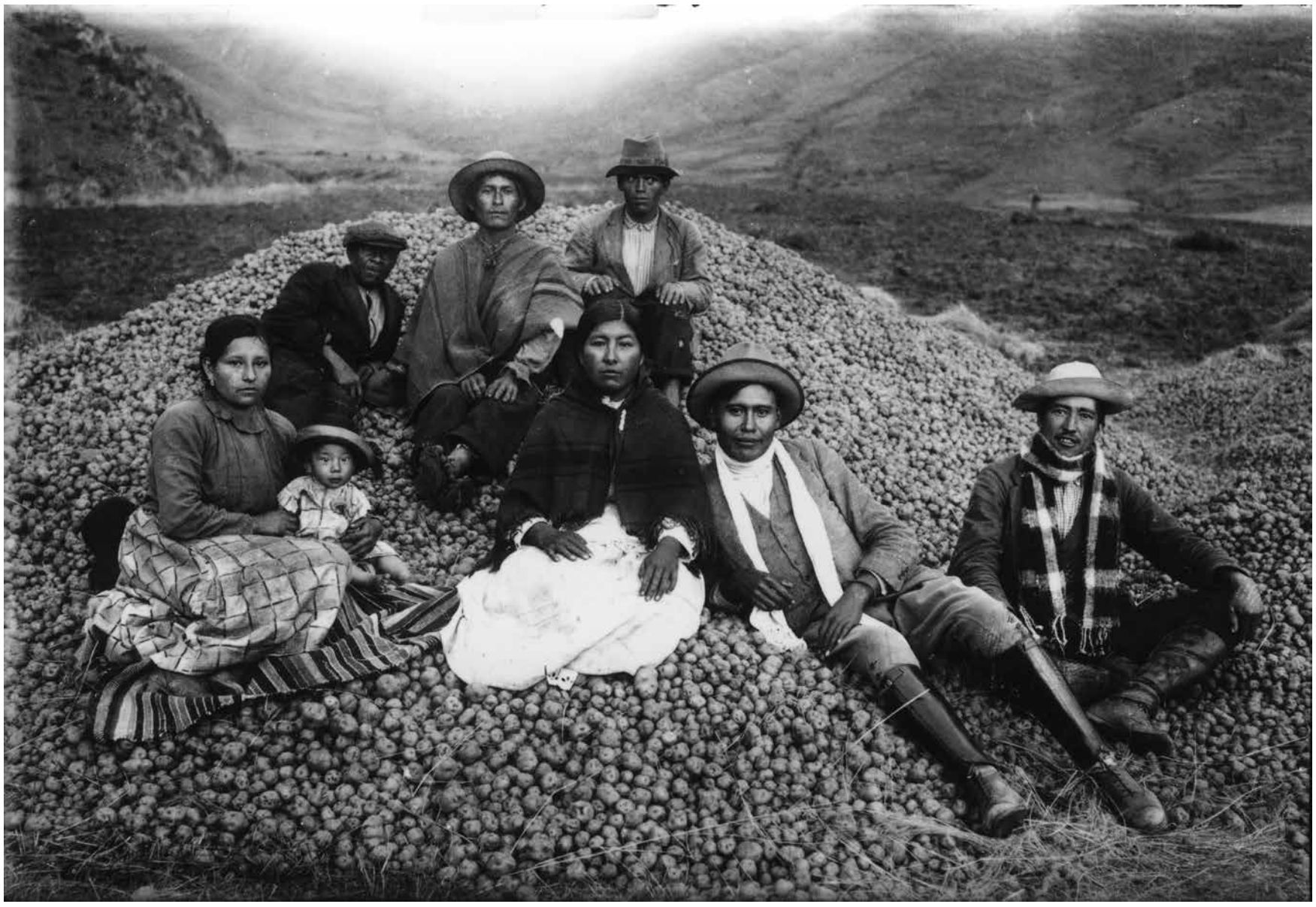
*Natalia Majluf**

Seitdem sein Werk in den späten 70er Jahren international bekannt wurde, gilt Martín Chambi als Schlüsselfigur der Fotografie des 20. Jahrhunderts. Zweifelsohne ist die Ausstellung, die zurzeit im Museo de Arte de Lima, mitsamt dem Wettbewerb der Banco de Crédito del Perú und dem Archivo Fotográfico Martín Chambi, gezeigt wird, die größte und anspruchsvollste, die bisher organisiert worden ist. Die Ausstellung bietet einen Überblick über die verschiedenen Facetten seiner Arbeit, welche unter anderen Genres wie das Porträt, kommerzielle Arbeiten, Landschaften, sowohl als auch archäologische und historische Dokumentation umfasst. Des Weiteren ist es auch die erste große Ausstellung, die die originalen Abzüge jener Zeit, welche aus dem Archiv des Künstlers und aus privaten Sammlungen stammen, in den Vordergrund stellt. Die Auswahl von mehr als dreihundert Fotografien sowie von Büchern, Drucken und Zeichnungen seiner Zeitgenossen, zielt darauf ab, Chambi einzugliedern, als eine Figur, die eingebunden war in die zentralen Debatten der Kunst der südlichen Anden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sich durch einen klaren Kompromiss mit dem Indigenismus auszeichneten.

So gehörte Chambi in der Tat zu einer links orientierten Gruppe von Künstlern, Schriftstellern und Politikern, die ab Mitte der 20er Jahre Rechte für die indigene Bevölkerung einforderte, sich dem Zentralismus widersetzte und die Indigenismus-Bewegung in den südlichen Anden einleitete. Anders als die vorhergehende Generation, die der Archäologie und Nachbildungen im Inkastil in Literatur und Theater eine Sonderstellung zukommen ließ, vertraten diese, von José Uriel García angeführten Intellektuellen, eine Vorstellung der indigenen Kultur, die sich nicht mehr nur mit dem präkolumbischen Altertum identifizierte, sondern auch mit zeitgenössischer andiner Kultur. Auf diese Weise verband man das neue Ideal der Bergbewohner auch mit kolonialer Architektur, Volksreligiösität und ländlichen Traditionen. Es ist bezeichnend, dass García Chambi als Inbegriff für den «neu-indigenen» Künstler erkannte. Seine Verpflichtung gegenüber der regionalen Kultur wird in seiner Arbeit deutlich, die die verschiedenen Aspekte des Lebens und der Bräuche der Völker der südlichen Anden aufzeichnete. In einem Umfeld, in dem der Großteil der Fotografen aus Arequipa, Cuzco und Puno ihren Schaffensbereich auf die urbanen Zentren beschränkte, durchstreifte Chambi systematisch die Gegend, um Alltagsleben, Feierlichkeiten und ländliche Landschaften zu dokumentieren. Durch ihre weite Verbreitung in nationalen Zeitschriften und auf Postkarten hatten diese Bilder des Landlebens entscheidenden Einfluss auf die visuelle Kultur der ersten Hälfte der 20er Jahre und legten den Grundstein für die Entwicklung des Indigenismus in der Plastik auf landesweiter Ebene.

Víctor Mendívil mit Juan de la Cruz Sihuana im Studio, 1925. Kopie von Víctor Chambi und Edward Ranney (1978). Archivo Edward Ranney.

Chambi hatte auch bei der systematischen Aufzeichnung der archäologischen und kolonialen Monumente der Gegend eine Schlüsselrolle inne. Oft schleppte er die schwere Kamera für 18x24cm Glasplatten sogar selbst bis zu schwer zugänglichen Orten, wie zum Beispiel 1928, als er die wichtigste Darstellung von Machu Picchu aufnahm, die bis dahin erfolgt war.



Die Familie von Ezequiel Arce mit ihrer Kartoffelernte. Cuzco, 1934. Archiv Martín Chambi.

Hochzeit von Don Julio Gadea, Präfekt von Cuzco, 1930.

Seine Fotografien illustrierten Reiseführer und wurden als Postkarten permanent gedruckt und verkauft. Chambi würde stolz darauf sein, bis zum Ende seines Lebens, zur Verbreitung des Bildes von Cuzco und den Südanden beigetragen zu haben.

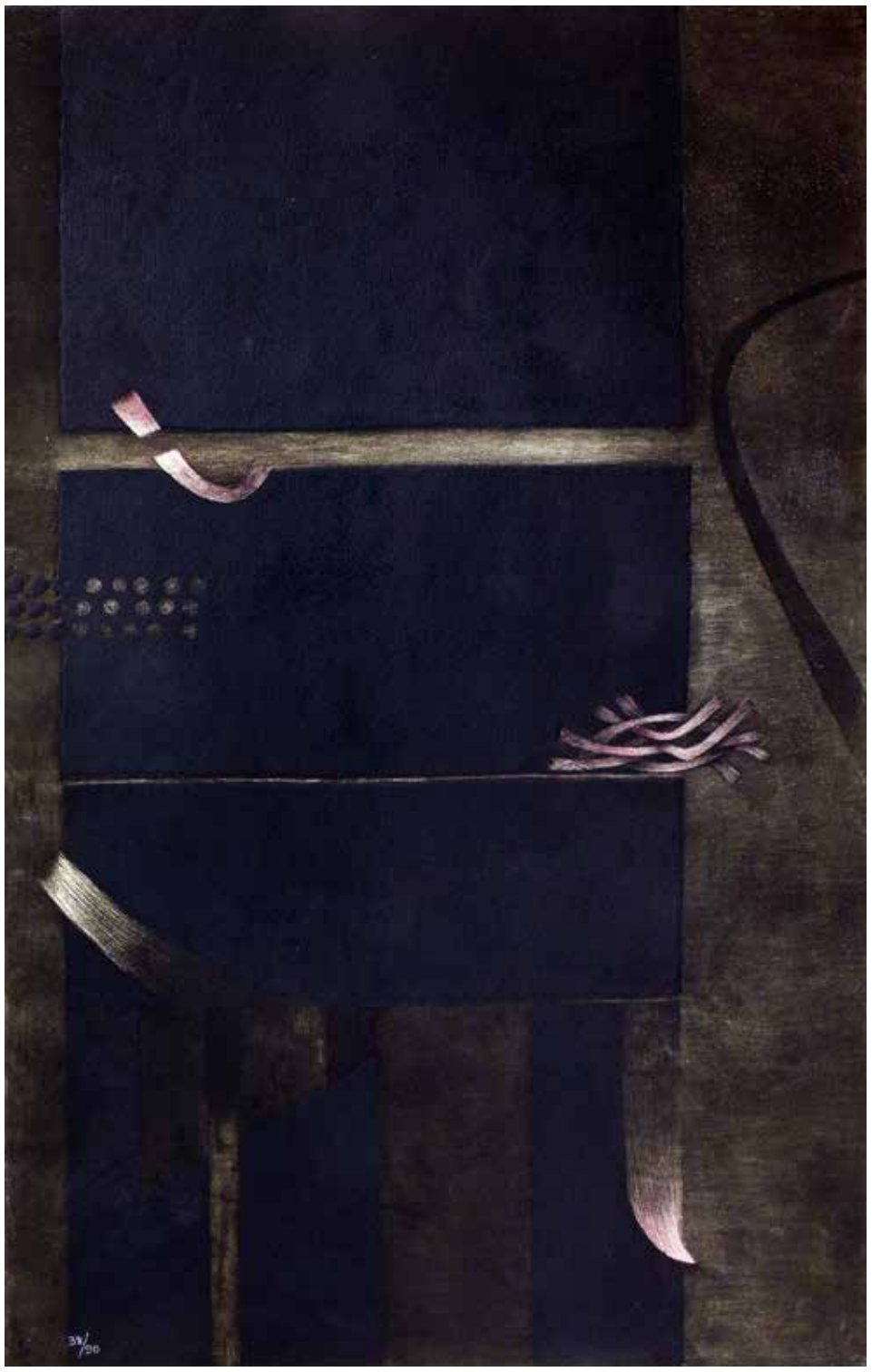
Aus heutiger Sicht erinnert uns die Bestätigung der unausweichlichen Veränderung der Welt, die Chambi festhielt, tatsächlich an die gewaltige Macht der Fotografie, die Grenzen der Zeit zu sprengen. Doch der dokumentarische Wert erklärt die Bedeutung seiner Arbeit und seine Geltung in der Gegenwart nur teilweise. Es ist der Blick, den er bewusst als Künstler zu seinem machte, der es ihm in Wirklichkeit ermöglichte, sogar seine kommerziellen Arbeiten mit einer rätselhaften Festigkeit auszustatten und, wie es José Carlos Huayhuaca ausdrückt, «eine konkrete Wirklichkeit in ein symbolisches Bild» zu verwandeln. Die Selbstporträts, die er im Laufe seines Lebens machte, sind der vielleicht deutlichste Nachweis für diesen Blick und die beharrlichen Reflexionen über seine Umwelt und seine persönliche Identität. Ob als Porträtfotograf im Studio, als Erforscher andiner Landschaften oder als Indigenismus-Künstler, jede einzelne dieser vorsichtig in Szene gebrachten Facetten, enthüllen die Grundzüge eines Fotografen, der es verstand, sich seinen Platz in der Welt zu schaffen.

* Direktorin des Museo de Arte de Lima. Die Ausstellung dauert vom 21. Oktober 2015 bis zum 14. Februar 2016.

Bäuerin aus Combopata, Cuzco, 1930.

FERNANDO DE SZYSZ

Fernando de Szyszlo (Lima, 1925) ist zweifelsohne einer der wichtigsten Schöpfer lateinamerikanischer Kunst. Eine Malere
Kulturzentrum Inca Garcilaso des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten organisi



Zeremonie, 2003.

Das Zimmer N° 23, 1997.

Das Zimmer, 1997.

Fernando de Szyszlo verstand es sich bedingungslos dem Schaffen eines Werkes hinzugeben, welches bei uns eine unmittelbare menschliche Verwunderung auslöst. Über was, über wen? Vor der Essenz, vor dem was immer ist: das Sein und das Universum, der Jubel der Existenz und der Skandal des Todes, das überwältigende Rätsel, das man beim Anblick des Ozeans oder der Sterne fühlt, beim Glanz eines Augenpaares oder dem Knistern von brennenden Scheiten. Im Rausch des Flüchtigen, in der ständigen Auflösung von dem was näherkommt und dem was sich entfernt, der Pracht der Farben und peitschenden oder beflügelten Formen seiner Malerei werden wir zu einer uralten Zeremonie eingeladen, bei der der Pulsschlag des Wunders und des Grauens, aus denen wir gemacht sind, wieder zu spüren ist.

Viele Male schon hat der Künstler gesagt, dass er immer nur dasselbe Bild malt, das er aufgibt, um es dann in einer fortwährenden Suche wiederaufzunehmen. Und so zelebriert er in erneuerten und überraschenden Trancen, eine intime Liturgie, deren seltsamer Zauber uns auf wesentliche Weise zu unseren Wurzeln führt. In seiner langen Laufbahn hat er sein geläutertes Malereihandwerk mit der atavistischen Gefühlsregung vereint. Er ist ein Mensch, der Höhlen und Wolkenkratzer kennt, das feierliche Geheimnis einer Zeremonie, die bei Anbruch der Zivilisation und in den klarsten und sinnlichsten Augenblicken der Gegenwart stattfindet.

Um eine so einzigartige Position zu erreichen, passte sich Szyszlo an seine Referenzen und Umstände an und brachte sie mit Bravour in Einklang: Zentren und Peripherien, Paracas-Decken und Renaissance, Lasuren, andine Höhen und europäische Tiefen, die Küste des Pazifiks und die Ufer des Atlantiks, Symphonieorchester und einsame, auf einer archaischen Knochenflöte gespielte Melodien. Alles, was ihm als Nährstoff dient, vereint sich in der Zeremonie, in dem Ritual, zu dem er uns einlädt, beim Funkeln des Verlangens und den Enthüllungen der Poesie, Flügel, die ihn vorwärtstreiben, während er die Leinwand oder das Blatt in einen Altar der Zufriedenheit gegenüber dem Mysterium und der Verzweiflung verwandelt. Der Stein schimmert, der Vogel fliegt, das Blut fließt. Das Besondere in diesem Fall ist, dass die Zeremonie endlich ist, während seine Kunst fortbesteht.

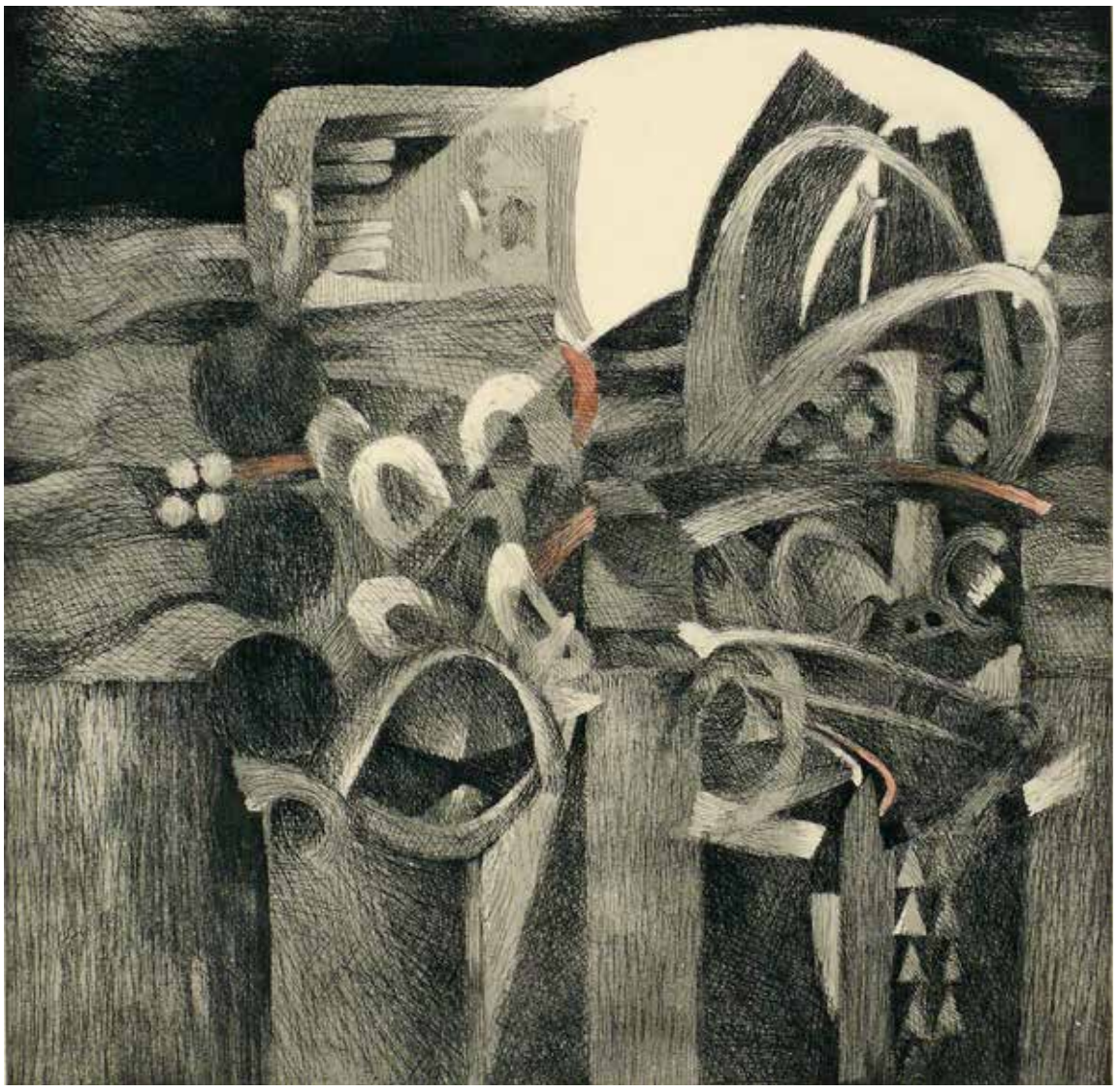
Alonso Ruiz Rosas.

LO, KUNST ALS RITUS

eiausstellung im Museo de Arte Contemporáneo de Lima und eine anthologische Auswahl seiner Druckarbeiten, die vom ert wurde, traten besonders unter den Ehrungen anlässlich seines 90. Geburtstags hervor.

Schwarze Sonne, 1995.

Ohne Titel, etwa 2000.



Ohne Titel, etwa 2000.

LUZ LETTS

DAS UNERGRÜNDLICHE UNTER DEM OFFENSICHTLICHEN

*Carlo Trivelli**

Eine neue retrospektive Ausstellung von Luz Letts (Lima, 1961) bestätigt die Konsistenz und Reife ihrer Malerei

Ausflug, 2010.

Die Frauen fliegen, aber an Drachen festgebunden, die durch von Männerhänden gehaltenen Knäuel am Boden (tatsächlich auf der Erde?) festgemacht sind, und eher Wolle (kaum zum Drachenfliegen geeignet...) als einer Schnur ähneln. Und in der Luft ist der Flug nicht einfach, mit so vielen Strommasten und -kabeln. Wenn jedoch auf dieser Darstellung die Männer wie ein Erdkabel wirken, oder wie Herrscher über das Schicksal der Frauen, bietet uns Luz Letts andere Bilder mit anderen Botschaften: diese Frau mit vielen Armen, in deren Hände sich (lustvoll?) kleine Männer mit ihren winzigen Angelruten unter freiem Himmel zum Angeln niederlassen. Oder die Tintenfischmänner, mit unzähligen Armen und Beinen, in einem Schwimmbad. Es gibt diese und andere Geschichten (denn in ihrem Werk gibt es auch Allegorien und jede Allegorie nimmt letztendlich eine Geschichte auf), die uns fliegen lassen. Wenn dieser Text diesen Titel trägt, dann ist das dem Umstand zu verdanken, dass das Werk von Luz Letts ein ähnliches Gefühl schafft, wie es die Lektüre eines Orakels von *I Ching* hinterlässt: das Zeitlose, das auf klaren und offensichtlichen Symbolen beruht, und sich als unergründlich erweist, aber gleichzeitig unerwartet und vorsichtig in unserer Zeit verankert ist.

Sie spricht zu uns, bewegt unser Unterbewusstsein und lässt uns mit einer unvollständigen Antwort und einem fragendem Gefühl im Magen zurück. Warum fliegen die Frauen mit Drachen? Wer ist die Frau mit

Gesang der Sirenen, 2012.

Anya und die Enten, 2009.

den vielen Armen, in deren Händen sie uns Männer wie Vögel hält, die obendrein auch noch in der Luft angeln? Und um es noch besser zum Ausdruck zu bringen, greift Luz Letts auf ihre Mittel zurück: Kachelböden, Schwimmbäder oder Verkaufsstände, die jede Szene einrahmen, und ihr einen der mittelalterlichen Buchmalerei ähnlichen Charakter verleihen: die Szene, wie im Falle der Tintenfischmänner – jene, die acht Arme und Beine haben – ist dort eindeutig deswegen zu finden, um einen Text zusammenzufassen. Nur gibt es in diesem Fall keinen Text, wir selbst sind der Kode, den wir entziffern müssen. Jedoch hat diese spielerische und metaphorische Seite, dieser kleine Überfluss an neuen Mythen, ein etwas knochiges Gegenstück. Es handelt sich um großformatige Leinwände, die uns im Gegensatz zu den kleinen Holztafeln eine Reihe von Darstellungen bieten, auf denen die Männer mit weißen Hemden vorherrschen, immer von der Luft getragen oder vom Leben selbst.

In ihrem Umfeld hat die Zeit wenig Bedeutung, die Tauben wirbeln fast unbemerkt umher. Diese Individuen leben in einer Situation, wie Sein und Nichtsein, denn man ist immer im Hier und Jetzt und das Jetzt ist für sie nicht ein Moment, sondern eine Zeit, die sich ins Innere ausdehnt, so wie sich die Momente dehnen, und das ganze Leben vor unseren Augen in einem Todessprung vorbeizieht, einem kathartischen Akt, die Risikoentscheidung zu Ehren des Lebens. Es besteht kein Zweifel, es sind mächtige Darstellungen, deren Gegengewicht im Humor zu finden ist. Und sobald man dies bemerkt, beginnt sich das Universum von Luz Letts erneut in einer zunehmenden Vielschichtigkeit zu profilieren, die jeder einzelne aufbauen muss (denn die Darstellungen, die uns hier vorgegeben wurden, wie im *I Ching*, ergänzt jeder selbst).

* Direktor des Kulturbereichs des Centro de la Imagen, Kurator und Kunstkritiker.

Die Ausstellung *Luz Letts: retrospectiva 1991-2015* ist von April bis Mai 2015 in der Galerie des Peruanisch-nordamerikanischen Kulturinstituts zu sehen.

MUSUK NOLTE Y LESLIE SEARLES

SEARLES FEIERLICHKEITEN DER OFFENBARUNG

*Guillermo Niño de Guzmán**

PIRUW, Ausstellung und Veröffentlichung des neuesten Werks zweier junger Talente der peruanischen Fotografie

Aus der Reihe *Ceremonia de revelación, 2015.*

Aus der Reihe *Ceremonia de revelación, 2015.*

Es gibt scheinbar etwas Widersprüchliches in diesen Fotografien, eine Sache, die irritiert und gleichzeitig verführt, ein Ausdruck, der ihnen eine unbekannte und hypnotische Macht verleiht. Denn anstelle der Suche nach Klarheit wollten die Fotografen in das Reich der Schatten eintauchen, wie die Rückkehr zu den Wurzeln, zu diesem Stand der Dinge, in dem die Dunkelheit herrscht und zu dem kaum Lichtfragmente durchdringen, gerade genug, um der Welt einen Sinn zu geben.

Diese Möglichkeit passt genau zum Charakter ihres Projekts: die Wesen, die eng mit der Natur zusammenleben und deren atavistischen Bindungen wir unter unserer westlichen Optik kaum erahnen, im eigenen Habitat beobachten. Jedoch kommen die Eigenheiten der Aufnahme, die einzigartige Art Menschen, Tiere und Landschaften festzuhalten, zum Ausdruck, was wir Dokumentarfotografie mit anthropologischem Charakter nennen könnten. Sicher ist es ihnen gelungen, in diese dunkle Dimension vorzudringen, die sich gewöhnlich jenen entzieht, die ihre Fotoapparate zu wissenschaftlichen Zwecken nutzen. Es überrascht, wie weit sie sich auf diesem Gebiet vorgewagt haben. Sie haben sich bemüht, sich unter die Gemeinschaften zu mischen, die sie aufgenommen haben, bis dass sie das Unmögliche erreicht haben und ihren Blick übernahmen. Sie geben uns das Gefühl, wenn auch nur kurz, diese Geheimnisse erahnen zu lassen, die nur eine Bestätigung ihrer Existenz sind.

Wenn das Einfangen der Wirklichkeit eine flüchtige Absicht ist, lassen uns diese Fotografien erahnen, dass es eine andere nicht greifbare Wirklichkeit gibt, in der anzestrale Wahrheiten existieren, denen man sich nur über magische Rituale nähern kann. Da ist die mysteriöse Aura dieser Bilder, auf denen nichts das ist, was es scheint, oder besser gesagt, wo alles möglich ist. Ja, es gibt da etwas Magisches auf diesen Schattenflecken, die ganz leicht vom Licht durchbrochen werden, in diesen chamäleonartigen Figuren, die sich, dank der subtilen Vision von Nolte und Searles, vor unseren Augen verwandeln.

Die Auseinandersetzung mit dem Halbschatten, die Verständlichkeit der Darstellung sind Herausforderungen, denen sich nur Fotografen mit einem bemerkenswerten Geschick für ihre Arbeit und einem hervorragenden Feingefühl stellen können. In diesem Fall erweist sich die Übereinstimmung von ästhetischen Zielen und dem Umgang mit den technischen Möglichkeiten als bewundernswert. Außerdem beunruhigen diese Fotografien, denn es reicht hier nicht, sie zu betrachten. Sie verraten eher den Wunsch, unerwartetes Terrain zu erkunden, die Notwendigkeit die Wirklichkeit abzubilden. Die visuellen Werke machen durch die Schaffung von verschwommenen Atmosphären auf sich aufmerksam, die uns in eine Traumwelt transportieren, eine Seelenlandschaft, in der ein zeitloses Jammern nachklingt. Sie befinden sich an dieser Grenze, an der die menschliche Erfahrung dem Glanz des Heiligen erliegt.

Musuk Nolte und Leslie Searles ist es gelungen, einem intimen und geheimen Feuer Gestalt zu geben, das nur in der Tiefe der Dunkelheit lodert. Schließlich ist die Fotografie die Kunst der Offenbarung.

* Journalist und Schriftsteller.

Ausstellung von Mai bis Juni 2015 im Kulturzentrum Inca Garcilaso. Das Buch *PIRUW* erschien unter der Schirmherrschaft der Asociación Mario Testino (Mate).

RAUL DEUSTUA

RETTUNG DES DICHTERS

*Ana María Gazzolo**

Sueño de ciegos [dt.: Traum der Blinden] ist das Werk eines der wichtigsten und am wenigsten bekannten Mitglieder der sogenannten «50er-Generation»

Das Werk einiger Dichter ist von dem Gegensatz zwischen dem Vergessen und der Erinnerung geprägt. Eine Art unumgängliches Schicksal scheint es zu verfolgen und zwischen dem Verschwinden und dem Aufbegehren zurückzulassen. Das trifft auf den bemerkenswerten peruanischen Dichter Raúl Deustua (Callao 1920 - Genf 2004) zu, der sich zeitlebens für keine entschlossene Verbreitung seines Werks entschied, und das, was von ihm bekannt wurde, ist dem Impuls und der Überzeugung einiger Freunde zu verdanken. Die Veröffentlichung von *Sueño de ciegos. Obra reunida** zeugt von der Qualität eines Dichters, die ebenso in seiner kritischen Prosa, der Erzählung und dem Theater zum Ausdruck kam.

Seine Laufbahn beginnt in den 40er Jahren, als er zusammen mit seinen Freunden Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy und Blanca Varela in Zeitungen und Zeitschriften wie *Mar del Sur* und *Letras Peruanas* veröffentlicht. Er erhält für *Judith* den Nationalen Theaterpreis (1948) und veröffentlicht 1955 *Arquitectura del poema [dt.: Architektur des Gedichts].* Das außergewöhnliche Gedicht *Nueva York de canto*, das auf einen Aufenthalt in dieser Stadt in der Zeit von 1943 bis 1945 zurückgeht, hält er verborgen. Sporadisch gibt er andere Gedichte heraus, bis 1997 *Un mar apenas* veröffentlicht wird, eine Zusammenstellung von zehn Titeln, die ihn aus der Isolierung holten. Seit Ende der 50er Jahre lebte er in Europa, vorwiegend in Genf und in Rom, und arbeitete als Übersetzer für Organismen wie die UNO.

Foto: Baldomero Pestana

Raúl Deustua.

Das poetische Werk von Deustua gilt nur aufgrund seiner schwierigen Klassifizierung und begrenzten Verbreitung als isoliertes Werk. Offensichtlich handelt es sich um ein schwer einzuordnendes Werk, aber dieses Kriterium ist unzureichend, um das Werk eines Dichters zu beurteilen. Über die Titel, aus denen es besteht, gelingt es dem Werk von Deustua einige Gedanken zu definieren, die es artikulieren und eine Weltanschauung zum Ausdruck bringen, deren Bedeutung im Geheimen liegt, im kaum Wahrnehmbaren. Sein Werk ist eine Poesie des Seins, nicht des Scheins, und stimmt in vieler Hinsicht mit der hermetischen Semiose überein, wie die stetige Präsenz von Zweideutigkeit und Widerspruch; Themen, die Gegensätze einschließen, wie das Wort, der Traum, die Blindheit, der Schatten und die Zeit, die in seiner Dichtung im Mittelpunkt stehen. Nach Ansicht dieses Dichters steht das Wort der Stille gegenüber, ohne die es nicht existieren kann. Der Traum schließt einen Kode ein, der nicht entziffert werden kann, und gewährt den Zugang zum Verborgenen. Der Schatten ist die Atmosphäre, in der das entdeckt wird, was leuchtet. Die Zeit, die den Menschen verschlingt, ist auch nicht begreifbar, und die Blindheit, die sich mit dem Dichter identifiziert, der sich tastend auf die Suche begibt, ist eine Art Vision: die Authentische. Die ganze Struktur baut scheinbar auf einem redenden Reisenden auf, der in Zeit und Raum Episoden und Szenarien der westlichen Kultur durchlebt, und damit die Illusion der Durchreise schafft, die Stimme dieses Reisenden bringt seine Entwurzelung, seine Nichtzugehörigkeit und seine fortwährende Suche zum Ausdruck.

Als gebildeter und exzellenter Dichter, der mit dem Wort anspruchsvoll umgeht, beseitigt Deustua das Drumherum, um ihm einen neuen Sinn zu geben. Mit dem dichterischen Wort versucht er dem Verborgenen einen Namen zu geben, dem unbekannten Zentrum, in dem die Wahrheit sitzt, und gleichzeitig ist es Gegenstand der erfolglosen Suche. Die Poesie von Deustua basiert auf einem unmöglichen Eindringen und Kennenlernen des Wesens mit einem Instrument, das sich als unzureichend erweist.

* Schriftstellerin.

Gazzolo, A. M. (ed.). (2015). *Raúl Deustua. Sueño de ciegos. Obra reunida [dt.: Traum der Blinden. Geschriebenes Werk]*, Lima: Lápix Editores.

Decía que en la sombra

1

Decía que en la sombra
lo imprevisible se columbra
con la avidez de lo invivido
y que el invierno cierne a las palabras
las envuelve en la gnosis cotidiana.
Decía y superaba lo vivido,
palpaba la clepsidra; en vano el tiempo
subía por sus venas a la fuente.
Callaba y no decía que la sombra
solía ser voraz como la vida.

2. Decía que si el sueño
nos revela la hermética fisura
a todo se antepone el griterío
de lo humano, y si el verbo se consume
en la divina zarza, resta
la ceniza impalpable de los años.

Decía y transitaba por la límpida
quietud de sus inviernos y pensaba
que el hielo nos revela la hierática
figura de los dioses.
El silencio
se impuso como un manto diluviano.

Sólo supimos de él que regresaba ciego

Er sagte, dass im Schatten

1
Er sagte, dass im Schatten
sich das Unvorhersehbare abzeichnet
mit der Gier des Nichtgelebten
und dass sich der Winter auf die Worte überträgt
und sie in die alltägliche Erkenntnis einhüllt
er sagte und überwand das Gelebte
spürte die Sanduhr, den vergeblichen Lauf der Zeit
durch seine Venen bis zur Quelle.
Er schwieg und sagte nicht, dass der Schatten
ebenso verzehrend war wie das Leben.

2
Er sagte, dass wenn der Schlaf
uns den hermetischen Spalt offenbart
all dessen, das sich dem Geschrei des Menschen
widersetzt, und wenn sich das Wort
im göttlichen Dornbusch aufzehrt, bleibt die
kaum fühlbare Asche der Jahre übrig.

Er sagte und bewegte sich durch die klare
Ruhe seiner Winter und dachte,
dass das Eis uns die hieratische
Figur der Götter offenbart.
Die Stille
legte sich darüber, wie eine sintflutartige Decke

Wir wussten von ihm nur, dass er blind zurückkehrte.

Gazzolo, A. M. (ed.). (2015). *Raúl Deustua. Sueño de ciegos. Obra reunida [dt.: Traum der Blinden. Geschriebenes Werk],* Lima: Lápix Editores, S. 189.

NEUES KINO: EINE BILANZ

Das peruanische Kino scheint das Jahr 2015 unter besten Vorzeichen abzuschließen: eine noch nie erreichte Zahl von knapp 25 Filmen kommt als Premiere in die Kinosäle; ¡Asu mare 2! lockt mehr als drei Millionen Zuschauer an und wird zum meistgesehenen Film der Geschichte der Kinofilmvorführungen des Landes; die Produktion von selbstverwalteten Filmen kann sich in den verschiedenen Regionen halten und die Dokumentar-, sowohl als auch die Kurzfilmproduktion nimmt zu.

Sichern diese Tatsachen jedoch den Aufschwung unseres Kinos auch in der Zukunft? Ist es angesichts dieses Hintergrundes möglich, vorauszusehen, dass sich diese Zahlen 2016 und auch später wiederholen werden? Die Antwort ist ungewiss. Die peruanische Filmproduktion wächst auf brüchigen Fundamenten, tappt teilweise im Dunkeln und stößt auf unvorhergesehene Schwierigkeiten.

Ein ernstes Problem: die Höhe der finanziellen Mittel, die der Staat gewährt, um die Produktion zu fördern, stagniert seit Jahren. Und noch ein anderer zu beachtender Aspekt: der Widerstand des Publikums gegenüber andersartigen, persönlicheren, nachdenklicheren oder kritischeren filmischen Ansatzpunkten. Existiert überhaupt ein Publikum für peruanisches Kino? Die Antwort lautet Nein, ungeachtet des kommerziellen Erfolges von *¡Asu mare 2!*

Was es gibt, ist ein Publikum für eine bestimmte Art von peruanischem Kino: jenes nämlich, das sich an die sichersten Produktionsformeln hält (populäre Genres und bekannte Persönlichkeiten aus dem Fernsehen, die an der Spitze der Besetzung stehen) und nach einer vorangehenden kostspieligen Werbekampagne zur Markteinführung, welche die Modelle der Hollywood-*Blockbuster* nachahmt, in die Kinosäle kommt.

Damián Alcázar und Magaly Solier in *Magallanes*, 2015.

Andere Filme mit einem knapperen Budget oder diskreteren Zügen, wie zum Beispiel *N.N.*, von Héctor Gálvez, müssen sich ihr Publikum mit Geduld aufbauen, indem sie auf die Mund-zu-Mund-Propaganda vertrauen. Doch nicht immer steht ihnen genug Zeit zur Verfügung, um das auch zu schaffen: die Gesetze des filmischen Konsums fordern, dass der Erfolg sich ab dem ersten Tag einstellen muss; ist dem nicht so, ist das Verschwinden aus dem Programm unausweichlich, denn die großen Spektakel aus Hollywood fordern ihren Platz ein. Es gibt keine zweite Chance für die peruanischen Filme, die etwas Zeit brauchen, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu erregen.

Genauso wenig Möglichkeiten in die großen Kinos zu gelangen, haben auch die Filme aus Ayacucho, Cajamarca, aus Puno oder anderen Regionen des Landes, so sehr sie auch kommerzielle Charakteristiken aufweisen.

Ein zu beachtendes Symptom: generelle Formeln nutzen sich unter uns mit großer Geschwindigkeit ab. Das Jahr 2015 war großzügig an Horrorfilmpremieren, zugegebenerweise eine Folge von *Cementerio general*, der 2013 ein voller Erfolg war. Sie alle griffen zu einem Mittel, dessen Erfolg gesichert ist: sie erzählen die Geschichte einer Gruppe von jungen Leuten, die in einen «bewohnten» und verhexten Ort eindringt. Sie sind mit irgendeiner kleinen beweglichen Kamera ausgerüstet, die die Erscheinungen des paranormalen Horrors aufzeichnet: eine Neuauflage der Formel des «falschen Dokumentarfilms» und des «gefundenen Filmmaterials», die von Blair Witch Project (1999) eingeführt wurde. Keiner dieser Horrorfilme aus Lima – noch nicht einmal der eigentliche Folgefilm, Cementerio general 2– schaffte es die kommerziellen Erwartungen seiner Produzenten zu erfüllen. Auf einem kleinen Markt ist das Publikum schnell gesättigt.

Die gute Nachricht: die unterhaltsamsten peruanischen Filme des Jahres 2015 wurden von Regisseuren gedreht, die im Filmgeschäft anfangen oder erst einen anderen Film vorweisen können. Dies ist der Fall bei den «Erstlingswerken» wie *Rosa Chumbe*, von Jonathan Relayze; *Magallanes*, von Salvador del Solar; *A punto de despegar*, von Robinson Díaz Sifuentes und Lorena Best Urday. Und auch *N.N.*, von Héctor Gálvez; *Solos*, von Joanna Lombardi, und *Videofilia (y otros síndromes virales)*, von Juan Daniel Molero, die jeweils die zweiten Spielfilme ihrer Regisseure sind.

Magallanes und *N.N.* erzählen von den Prozessen des Erinnerns, des Vergebens, des Vergessens oder des sich Versöhnens nach den traumatischen Erlebnissen der Gewalt der vergangenen Jahrzehnte. *Rosa Chumbe* und *A punto de despegar* (als dokumentarische Aufzeichnung getarnt) bieten Sichtweisen der Stadt Lima als Raum des konstanten Abdriftens, der permanenten Durchreise, welche im ersten Fall expressionistische Züge annehmen. Es ist ein Ort, der sich im Zustand der Veränderung befindet; ein «Boden in Bedrängnis». Und *Solos* und *Videofilia (y otros síndromes virales)* stellen schließlich junge Menschen dar, die sich durch Bilder und Geräusche der neuen Technologien, Digitalkino und soziale Netzwerke ausdrücken. Sie suchen dort ihre Gesprächspartner und versuchen ihre Identitäten zu finden.

Hier liegt die Stärke des peruanischen Kinos von heute: in der Erneuerung seiner Regisseure und den neuen Blickwinkeln, die sie vorschlagen. Der Fortbestand ihres Schaffens jedoch hängt von einem rechtlichen Rahmen ab, der an die gegenwärtige Zeit angepasst werden muss.

Ricardo Bedoya.

KLÄNGE PERUS

Federico Tarazona
AYACUCHARANGO, ZU EHREN VON RAÚL GARCÍA ZÁRATE
(Wayna Music, 2013,
www.sayariy.com)

Diese Produktion, aufgenommen im Oktober 2007 in Bordeaux, Frankreich, beinhaltet Stücke, die von einem hervorragenden Charangospieler der Generation der in den 70er Jahren geborenen Musikern, Federico Tarazona, für Charango angepasst oder arrangiert wurden. Das Charango hat seinen Ursprung in der Gitarre und der Laute, die mit der spanischen Eroberung nach Peru kamen und ihrer Verschmelzung mit den örtlichen musikalischen Vorstellungswelten. Die damaligen Techniken wiesen beim Spielen der Saiten den Fingern eine wichtigere Rolle zu als den Nägeln. Im Verlauf seiner Geschichte fanden verschiedene Besaitungen und Stimmungen ihre Anwendung. Auch seine Beschaffenheit und Größe variiert je nach der Gegend, in der es gebaut und gespielt wird. Wenn auch nicht ausschließlich, so hat das Charango in Peru in verschiedenen Dörfern in Ayacucho und im Altiplano die größte Bedeutung und seine wesentliche Entwicklung erfahren. Man spielt es vorrangig durch rhythmisches Anschlagen, mit diversen Melodien und Kontrapunktik, oftmals in einer doppelten Akkordprogression. Die CD ist auch eine Hommage an Raúl García Zárate, der entscheidend zur Entwicklung der Technik der aus Ayacucho stammenden Gitarre in Peru beigetragen hat. Den größten Teil dieser Produktion stellen traditionelle Stücke aus Ayacucho dar, von García Zárate zusammengetragen und verbreitet durch seine Arbeit als Konzertgitarrist; auch eine Komposition von Tarazona («Chosicano soy») und eine weitere von Telésforo Felices («Capullito de algodón») sind zu finden, sowie auch Stücke, die von den Versionen des Gitarristen selbst und dem Harfenisten Tany Medina von anonymer Musik aus der Gegend inspiriert wurden. Tarazona, der auch eine Lernmethode für Charango entwickelt hat, hat Techniken der klassischen Gitarre auf das Charango angepasst. Innerhalb dieser Produktion wendet er eine Vielzahl von Techniken an, mit der Absicht, das akustische Gedächtnis der Regionen, in denen man das Charango seit dem 16. Jahrhundert spielt, zurückzugewinnen und zum anderen, um seine Ausdrucksmöglichkeiten in die Zukunft zu orientieren.

Juan Diego Flórez
L'AMOUR
(Decca, 2014,
www.deccaclasics.com)

Juan Diego Flórez ist zweifelsohne der peruanische Tenor, der in den letzten Jahren durch seine berufliche Laufbahn auf internationaler Ebene am bekanntesten geworden ist. Seine pausenlosen Auftritte in den bedeutsamsten Opernhäusern der Welt, wie der Scala in Mailand, dem Metropolitan Opera House von New York oder Covent Garden in London, bestätigen dies. Er ist mit verschiedenen der angesehensten Dirigenten der Gegenwart aufgetreten, wie zum Beispiel Ricardo Mutti, Sir John Eliot Gardiner, James Levine oder Neville Marriner, unter anderen. Weiterhin hat er bereits verschiedene CDs und Videos aufgenommen. Vor kurzem ist *Italia*, mit neapolitanischen Liedern veröffentlicht worden, eine Produktion, die mit einer seiner meistverkauften CDs eng verbunden ist, *Sentimiento latino*, auch der traditionellen Volksmusik gewidmet. *L'amour*, seine letzte Arbeit als Opernsolist beinhaltet ausschließlich auf Französisch gesungene Arien diverser Komponisten des 19. Jahrhunderts, in Begleitung eines Orchesters. Flórez hat aufgrund der Beschaffenheit und dem Repertoire seiner Stimme einen Großteil seiner Laufbahn der Interpretation von Rollen der wichtigsten Vertreter des *Bel Canto*, Rossini, Donizetti oder Bellini gewidmet. Neben Donizetti sind in dieser CD auch Stücke von romantischen Komponisten wie Charles Gounod oder Jules Massenet enthalten, sowie weniger bekannte, wenn auch nicht weniger virtuose Werke von Adrien Boieldieu und Adolphe Adam. Weiterhin enthält sie Arien von Georges Bizet, Héctor Berlioz, Léo Delibes, Ambroise Thomas und Jacques Offenbach. Die Aufnahme erfolgte mit der Beteiligung des Orchesters und des Chores der Stadt Bologna, unter der Leitung von Roberto Abbado, dem Neffen des verstorbenen italienischen Dirigenten Claudio Abbado. Das Orchester beweist seine verfeinerte Interpretationsfähigkeit, die von exquisiter Schwärmerei und dramatischer Kraft erfüllt ist. Bemerkenswert ist auch die Mitwirkung des russischen Basses Sergey Artamonov, der aufgrund seiner Teilnahme beim Internationalen Opernfestival Alejandro Granda von 2014 in Peru in Erinnerung geblieben ist. Flórez zeigt seine größten Fähigkeiten in diesem Genre, eine große stimmliche Kraft und ein brillant nuanciertes Timbre, um jeder Arie die Weichheit und Feinheit, die diese Kompositionen und die französische Sprache erfordern, zu verleihen. Die CD beinhaltet ein Booklet mit den gesamten Texten auf Französisch, Deutsch und Englisch.

Abraham Padilla.

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:
Impresos SRL

GEOGRAFIE UND KÜCHE IN CHACHAPOYAS

*Luis Alberto Arista Montoya**

Eine Publikation über die Beziehungen zwischen Küche und geografischem Umfeld aus der Amazonasregion von Chachapoyas. Hier einige Fragmente.

Von der peruanischen Küste aus führen zwei direkte Zugangswege über Land in die Region Amazonas, besser gesagt, in die Hauptstadt Chachapoyas: von Lima über Trujillo, Cajamarca, Celendin, Balsas und Leymebamba oder ebenfalls von Lima über Trujillo, Chiclayo, Jaén, Bagua und Pedro Ruiz. Und auf dem Luftwege: von Lima bis Chiclayo und dann über Land bis Chachapoyas oder von Lima nach Tarapoto und von dort auf dem Landweg, über Moyobamba, Rioja, Pomacochas und Pedro Ruiz, auf der Landstraße am Rand des nördlichen Urwalds nach Chachapoyas.

Ein Großteil des Gebiets der Amazonas-Region ist hochliegender Urwald, vom Norden bis zum zentralen Teil. Chachapoyas liegt an der Grenze zwischen diesem Gebiet und dem Andenhochland, das sich im Norden der Region Cajamarca aufzweigt. Die kleine und mittelgroße produktive Landwirtschaft wird im Hochurwald, insbesondere in den «Temples» (Zonen gemäßigten Klimas) betrieben, wobei der bergige Teil sehr fruchtbar für Getreideanbau, Wiesenwirtschaft und die Viehzucht ist.

Regionen und Charakteristiken Niedrige Urwaldregion oder Omagua

Die Region Omagua oder «Region des Süßwasserfisches» liegt in einer Höhe zwischen 80 und 400 Metern. Mit einem tropischen Klima (Jahresdurchschnitt 25°C). Die Winde von San Juan sind kühl, kommen im Juni und Juli aus dem Süden, der «kleine Sommer von San Juan». Sie erstreckt sich entlang des Flusses Marañon vom Westen des Gebiets der Ortschaft Chiriaco – über Imazita, Ciro Alegría, Orellana, Santa María de Nieva, Bolívar und Teniente Pinglo– bis Manseriche; im Norden bis zum Fluss Comaina und im Süden zum Wassereinzugsgebiet von Cenepa und Santiago (Provinz Condorcanqui). Ihre Landschaft ist durch kleine Hügel und Ebenen voller Vegetation und Schwemmland charakterisiert. Die Buriti-Palmen, das Röhricht, Pfahlrohr, die Pfirsichpalme, die Yarina-Palme, Mahagoni, Zeder, Ishipingo und Chillca brava sind die wichtigsten forstwirtschaftlichen Ressourcen [...]; hier leben Reptilien, Fische, Vögel und Säugetiere, wie der «Mono Choro» (Gelbschwanz-Wollaffen). Die nicht überschwemmten Böden werden von den Bauern für eine kleine und intensive jahreszeitbedingte Landwirtschaft genutzt, ebenso wie die Barriales (Schlammgebiete nach einer überstandenen Überschwemmung, bis zur nächsten Überschwemmung).

Süßwasserfische

Die native Bevölkerung ernährt sich hauptsächlich von Fisch aus den Flüssen, Seen und Tümpeln, Maniok, Banane, Reis, Strandbohnen und erlegten Tieren. Zu den Fischen gehören Paiche, Zungarowels, Goldmakrele, Palometa (ein kleiner Raubfisch), Boquichico, Carachaza, Gamitada, Bagre, Sabalo und die Fluss-Corvina; die Terekay-Schienenschildkröte und die Waldschildkröte, Motelo genannt. Der weiße Maniok wird zu Locro gekocht und in kleinen Stücken frittiert. Die Banane wird als Obst, gekocht, gebraten oder frittiert serviert und auch als Bananenmehl für die Panetela verwendet. Der Reis wird klebrig gekocht. Zu den wilden Tieren, die gejagt werden, gehören der Tapir, das Wildschwein, Rotwild und der Paka: Sie werden zu Trocken- oder Räucherfleisch verarbeitet. Der wesentliche Beitrag des Amazonas-Waldes für die regionale Küche besteht in der Vielfalt der Fische und Cecina con Tacacho (geräuchertes getrocknetes Schweinefleisch mit einem Brei aus Kochbananen): In der Küche von Chachapoya, insbesondere der von Rodríguez de Mendoza wird Tacacho mit Chorizo und Bananen ergänzt und das Gericht wird «Paisa» genannt [...].

Foto: Martín Chumbe

Raymillacta-Fest. Chachapoyas, 2002.

Foto: Martín Chumbe

Töpferin. Chachapoyas, 2002.

Region des hochgelegenen Urwalds oder Rupa-Rupa

Aufgrund der wasserreichen Wolken, einer dichten und immergrünen Vegetation, mit Bäumen, die eine Höhe von bis zu 25 Metern erreichen, bei einer verhältnismäßig kühlen durchschnittlichen Jahrestemperatur (zwischen 12 und 17°C), ist sehr häufig Nebel anzutreffen, der aus dem tiefgelegenen Urwald aufsteigt. Es regnet ständig und die Niederschläge schwanken zwischen 2000 und 4000 Millimeter, die verdunsten bzw. in den Boden eindringen und ihn häufig in Schlamm verwandeln. Dies wird durch die «sonnigen Regentage» verstärkt. Die «Trockenzeit» dauert ein bis drei Monate, in denen nur die Feuchtigkeit abnimmt. Es ist die nebelreichste Region des Landes, die stets von dichten und grauen Wolkenschwaden bedeckt (Nimbos) ist.

Da ebene Flächen fast völlig fehlen, nutzen die kleinen Bauern und die indigenen und nativen Gemeinden mit ihrer vielfältigen anzestralen Erfahrung die Lomadas (großflächige Berghänge), die «Temples» der Berghänge, der Schluchten und die Uferstrände der Flüsse oder Bäche für den Anbau. Die prähispanischen Bewohner der Chachapoya-Kultur passten einige Pflanzen wie den Mais, den Maniok und die Bohne (gilt heute als die beste schwarze Bohne Perus) an. Es wird auch eine große Vielfalt an Holzarten, Obstsorten wie Banane, Chirimoya, Ananas, Orange, Lima usw. produziert.

Wassereinzugsgebiet von Utcubamba: die große Reservekammer

Ihm dient der Utcubamba-Fluss als Spender. Es ist die am stärksten bevölkerte Region mit der größten wirtschaftlichen Aktivität. Von hier kommen Reis, Kaffee, Kakao und die wichtigsten Obstsorten. Sie reicht von Bagua bis zum Distrikt von Pedro Ruiz Galle, Provinz Bongará und besteht aus kleinen hügelreichen Tälern mit einer etwas abfallenden Landschaft und sehr fruchtbaren Böden. Von Pedro Ruiz verläuft der Fluss in Richtung Süden bis Leymebamba durch die Utcubamba-Schlucht, durch das heilige Tal der Chachapoyas, in dessen Felsen viele archäologische Fundorte in Form von Begräbnisstätten zu finden sind [...]. Seine Täler sind die landwirtschaftlich reichsten und produktivsten (mit Viehsorten wie Jersey, Zebu, Holstein und Brown Swiss). Es gibt eine große Vielfalt an Holzarten, Harzen und Rinden; Jagd auf Wildtiere Fischfang in Fluss und Lagunen. Die Zone hat fast 200.000 Bewohner.

Die Ernährungsgewohnheiten und –regeln ähneln denen der vorhergehenden Region. Es werden Zwerghirsche, Wildschweine, Paka, das Aguti (ein Nagetier, das sich von Maniok und mehliger Süßkartoffel ernährt), die Sturzbachente gejagt und Carachama, Mojarra, Bagre und Chambira geangelt. Das gute Rindfleisch und die Milchprodukte sind die wichtigsten Beiträge zur regionalen Küche. Es gibt Guaven im Überfluss.

Region der schiffbaren Yunga

Sie wird nach unten durch den Hochurwald begrenzt und nach oben durch die Quechua-Region in 1000 bis 2300 Metern Höhe [...]. Die Täler sind eng und langgezogen, in Form von Schluchten wie die Utcubamba-Schlucht, mit Tälern und Terrassen auf beiden Seiten. Sie reicht von Leymebamba im Süden bis Shipasbamba im zentralen Teil. Die wesentlichen Produkte dieser Zone sind Mais, Kartoffel, Bohne, Kaffee und Obst. Das Guayaquil-Rohr (oder Pfahlrohr) wird häufig zum Hausbau verwendet, und in der Küche wird noch mit dem Kleinholz von Mollebaum, Tala (deren Früchte industriell verarbeitet werden) und Huarango gefeuert. Die wesentlichen Naturwiesengräser sind Ballico oder Huallico, Maicillo, wilde Gerste, Behaarter Zweizahn, Wacahe, Elefantengras, Sacate und Paja lima.

60 Prozent der Provinz Rodriguez de Mendoza ist schiffbare Yunga. Hier liegt das Wassereinzugsgebiet des Huambo-Flusses, das reich an biologisch angebautem Kaffee, Zuckerrohr und Ananas ist. Die andere Schlucht gehört zum Sonche-Fluss, der fast halbkreisförmig die Hochebene umrundet, auf der die Stadt Chachapoyas liegt, mit dicht besiedelten Dörfern wie Cheto, Molinopampa, Cuillamal, Pipus und El Molino. In Pipus im Distrikt San Francisco de Daguas finden sonntags die Bauernmärkte statt, wo die Produkte, insbesondere Vieh, Milchprodukte, Kartoffel, Ackerbohnen, Bohnen und Mais gegen Geld oder durch Tausch gehandelt werden [...].

In dieser Zone steht die Ernährung aufgrund der überregionalen Einflüsse und der Auslieferung von Produkten von Küste und Urwald unter sehr starkem mestizischen Einfluss. Eine wichtige Rolle kommt dem Fleisch und den Milchprodukten zu: die Käse aus Molinopampa, Pomacochas und Leymebamba sind besonders beliebt. Hier gibt es Zuchtanlagen für Forellen (Molinopampa, Cheto, Soloco, El Tingo) und Goldlachs und den erstklassigen biologisch angebauten Kaffee (Huambo, Pisuquia), der jetzt ins Ausland exportiert wird.

Region Quechua

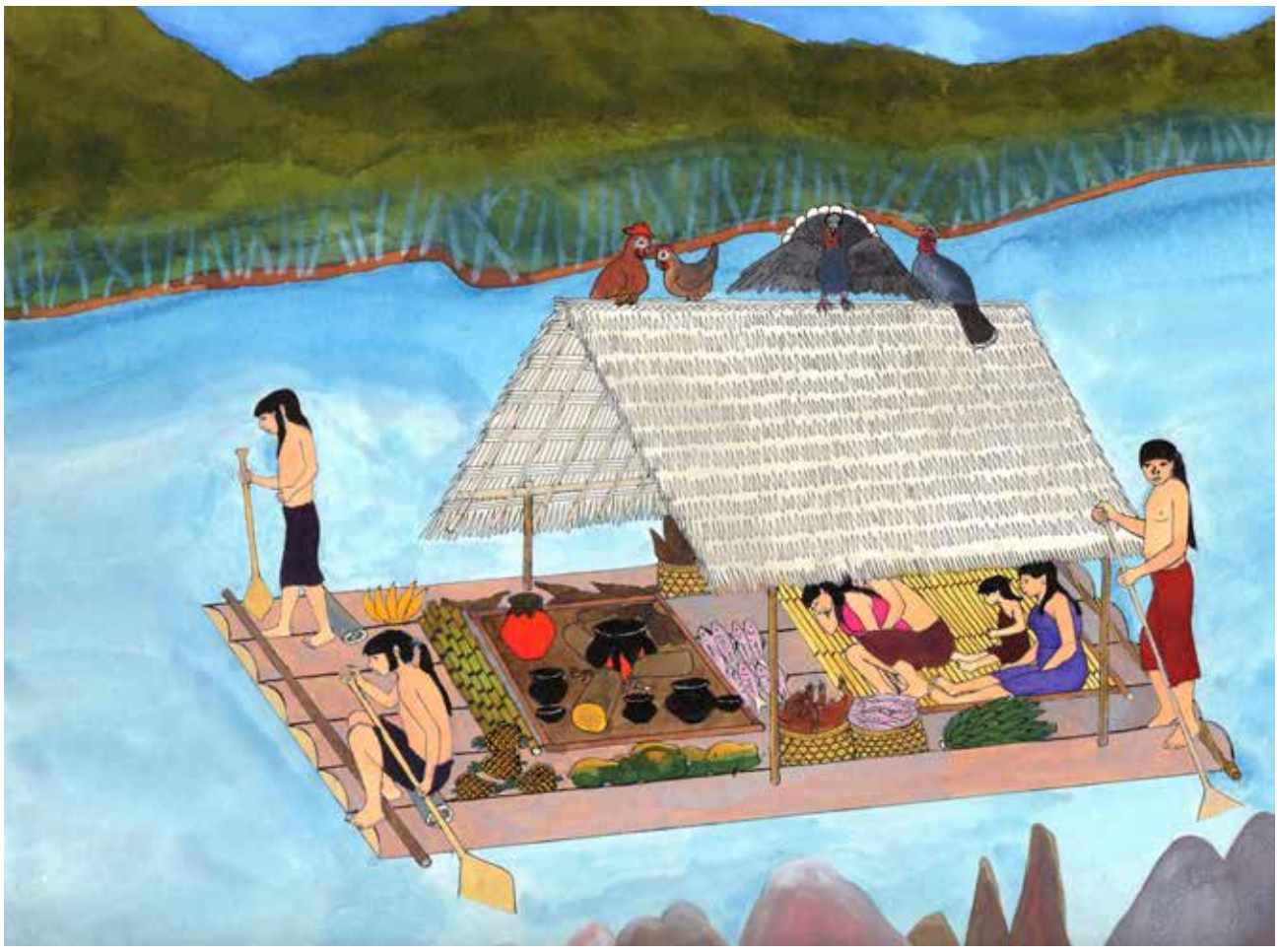
Reicht in Höhenlagen von 2300 bis 5000 Metern von dem Wassereinzugsgebiet des Flusses Marañon in den kalten Kordilleren Calla-Calla,

und Chuquibamba (wo sich die Inkakultur während der Expansion von Túpac Inca Yupanqui niederließ) bis zum Norden mit den Flussbecken Chiriaco und Imaza [...]. Eine große natürliche Ressource ist das milde Klima, mit geringer atmosphärischer Feuchtigkeit; mit neun Monaten Sonne und Sommerregen, ideal für Abenteuer- und Kulturtourismus (in dieser Zone befinden sich die wichtigsten archäologischen Orte wie Kuélap, Karajía, Laguna de los Cóndores und andere). Diese Route führt durch stark erodierte Täler und Talkessel und auch ökologische Etagen in Terrassenform, die sich nach beiden Seiten der Utcubambaschlucht öffnen. In den höheren Berg-lagen breiten sich weitflächige Wiesen aus und hier sind die Viehhöfe mit großer Produktion an Fleisch und Milchprodukten zu finden.

Die anzestrale Chachapoyas-Kultur entwickelte sich in dieser Quechua-Region, die sich heute durch eine quechuasprachige Bevölkerung charakterisiert, um Mais, Kürbis, Caigua (Inkagurke), Ackerbohne, Bohne, Arakacha und Kartoffeln zu kultivieren. Diese Böden sind aufgeforstet. Viele Wasserleitungen, Kanäle und präinkaische Wege sind erhalten und werden noch heute genutzt. Die andine Viehwirtschaft nutzt die ertragreichen Quechua-Weiden: ebener Untergrund, kultivierbarer Boden, große Graspflanzen, die in der Trockenzeit von Dezember bis April wachsen. Die Bevölkerung übersteigt 40.000 Einwohner [...]. Zum Trockenanbau dienen Kartoffel, Mais, Bohnen, Arakacha, Kürbis oder Chinche, Caigua, Wasserkresse, Erbse, Gemüse und zu den Obstsorten gehören Granadilla, Papaya, Kaktusfeigen, Yakon. Die Zucht von Meerschweinchen, Schweinen und Geflügel ist in fast allen Familien üblich. Auf den Kartoffel- und Süßkartoffelfeldern wird das Andenrebhuhn gejagt [...].

Region Suni oder Jalca

In einer Höhe von 3500 bis 4100 Metern ist sie Teil der Calla-Calla-Kordilleren von Colán in Duraznopampa, Quinjalca, Maino, Olleros und Granada. Die Landschaft ist abschüssig, mit wenigen Hügeln, die sich für die Landwirtschaft eignen, obwohl die wesentlichen Flüsse dort entspringen und über weite Strecken verlaufen. Die Talkessel und Schluchten sind



Ohne Titel, Bild von Gerardo Petsaín Sharup, 2015.

nicht sehr weiträumig. Trotz der trockenen Kälte und der unwirtlichen Böden werden dort Kartoffeln, Oca, Olluco, Quinua angebaut und Schafe und Meerschweinchen gehalten.

Dank der Bedingungen des Geländes wachsen Cantuta, Schwarzerle und Sommerflieder, die Weidewirtschaft ermöglicht die entgeltliche Nutzung durch die Kameltiere und das Vieh aus den anderen Regionen. Hier leben über 6000 Einwohner, größtenteils Quechuasprachige, die sich auf weit auseinanderliegende kleine Dörfer und Dorfgemeinschaften und Güter verteilen.

Das Essen ist ausgesprochen ländlich und wird aus einheimischen Zutaten zubereitet. Man unterscheidet drei Gerichte: Puchero, Charqui (gesalzenes Trockenfleisch) und Cuy (Meerschweinchenfleisch). In dieser Region sieht man in den Hütten der einfachen Bauern die Tushpas oder Feuerstellen. Zwei, drei oder vier Steine bilden die Feuerstelle, in der mit Bosta (getrockneter Kuhfladen), Champas (trockene Grasbüschel) oder Baumwurzeln (Schwarzerle) eine kleine Flamme unterhalten wird. Ein Tontopf für den Puchero, ein Olleta für die Ampe-Zubereitung (Tee aus Wildkräutern), einige Cashques zum Toasten von Mais, zwei oder drei Kürbisse (Lapas) und Pates, die als Teller dienen, Löffel und Schöpflöffel aus Holz, und ein Gefäß zur Wasseraufbewahrung und ein weiteres für den Guarapo stellen die Ausstattung der Hütte dar. Nach der Verwendung werden sie abgewaschen und in Shingues (aus Lederbändern geflochtene Behälter) verwahrt, die in der Küche aufgehängt werden. Die Ernährung der armen Bevölkerung reduziert sich auf Trockenfleisch, Ucho (gebratene Bohnen mit Mais, Kartoffeln und Kräutern), auf Cancha (getoastete Maiskörner), auf Mashca (getoastete Gerste) und auf Amaca.

Region Puna oder Altiplano

Dies ist die höchste Region. In 4100 bis 4800 Metern Höhe wird sie von den Bergen von Chuquibamba, Leymebamba, Balsas, San Francisco del Yeso, Santo Tomás, Luya und María gebildet. Die Bewohner leben in Hütten oder Lehmhäusern mit kleinen Fenstern und Stroh- oder Blechdächern und ernähren sich insbesondere von Kartoffeln, Gerste, Tarwi, Maca und Olluco. Auf meiner Reise (Juni 2010) konnte ich die Haltung von Schweinen und Hammeln beobachten, deren Fleisch in Schmorgerichten oder frittiert gegessen wird. Sie leben von der Jagd auf Grauwild, Rebhühner. Für das Kochfeuer verwenden sie Brennholz, Tierfladen, Süßgräser und Reitgräser.

* Philosoph, Journalist und Dozent.

REZEPTE

LOCRO AUS GESCHÄLTER MOTE (spezielle große Maiskörner) MIT BOHNEN

Zutaten
3 normale Tassen schwarze Bohnen (oder Butterbohnen)
3 Tassen geschälte Mote
2 Esslöffel Pflanzenöl
1 in kleine Quadrate geschnittene Zwiebel
2 Esslöffel zerdrückter Knoblauch
2 Esslöffel Misto (oder Safran)
Teile einer frischen Schweineschwarte
Wirishpa (oder Chicharra), Fleischstücke und kleine Knochen, die nach dem Frittieren der Chicharrones im Kessel (oder Cashqui) krokant werden.

Herstellung
Am Vorabend die Bohnen und die geschälte Mote einweichen, falls sie sehr trocken sind. In einem Tontopf den Misto (regionale Würzmischung) vermischen, etwa 8 Minuten köcheln und 4 Tassen Wasser hinzufügen und aufkochen lassen. Die Mote und Bohnen hinzugeben und kochen lassen, bis sie weich sind und zu einer Art Locro-Brühe werden.

LOCRO AUS CHOCHOCA MIT HUHN

Zutaten
1 schwarzes Huhn oder Mora-Huhn aus dem Pferch, zerlegt in Stücke
1 Kilo Chochoca (gekochter getrockneter Mais)
½ Kilo grüne Bohnen (Stangenbohne), gelbe Kartoffeln

Herstellung
Die Zubereitung erfolgt wie beim «Locro mit Mote und Bohnen», obwohl die Kochzeit geringer ist. Fast zum Schluss werden die gelben Kartoffeln zugegeben, damit sie nicht zerfallen.

CHIPCHEMURO-SUPPE

Es handelt sich eher um eine Cremesuppe als Suppenbrühe. Jedoch wird sie in Amazonas als Suppe bezeichnet. Chipchemuro ist das feine Mehl, das aus den Kernen der Chipches (Chiclayos, Kürbisse, Cushes) gewonnen wird, die in den Höfen der Häuser auf dem Land getrocknet werden. Danach werden sie in der Tiesto (oder Pfanne) getoastet und schließlich mit dem Mahlstein (oder der manuellen Mühle) zermalmt. Man mischt es mit getoastetem Maismehl.

Zutaten
3 Tassen Chipchemuro-Mehl
4 Eier aus Freilandhaltung
eine Tasse getoasteter Mais
eine kleine Handvoll Marisacha-Kräuter oder Shill
ein paar Ruda- oder Shill shill-Zweige
klein geschnittene Silberzwiebel

Herstellung
Das Mehl wird mit warmem Wasser vermischt und wie ein Mixgetränk aufgeschlagen. Dann wird es in einem Tontopf mit einer einfachen Würzmischung aus grüner Silberzwiebel und etwas Butter (oder Öl) aufgekocht, unter langsamer Zugabe von kaltem Wasser. Nach dem ersten Aufkochen wird es mit dem Maismehl und den Eiern und den genannten aromatischen Kräutern gemischt.

VISIONEN VON COLCA

Eine fotografische Wanderausstellung über das Colca-Tal «Kulturlandschaft», in der die Dörfer der Collagua und Cabana aufgeblüht sind

Blick auf das Tal und den Colca-Fluss, 2015.

Das Colca-Tal inmitten einer langen Kette aktiver Vulkane, in den westlichen Anden im Süden Perus. Dort leben seit mindestens 1500 Jahren die Collaguas, eine Ethnie aymarischer Herkunft, die vom Hochland zu den Hügeln und Ufern des Colca-Flusses migrierten.

In diesem landschaftlich unwegsamen Gebiet haben die Collaguas mit ihren Nachbarn, den Cabanas ein einzigartiges System des Terrassenanbaus auf einer Fläche von etwa 10000 Hektar entwickelt. Die Terrassen liegen auf einem Streifen in 3200 bis 3700 Meter Höhe, wo noch immer wesentliche Produkte wie Kartoffeln, Mais oder Quinua angebaut werden.

Die Collaguas besaßen auch Gebiete in höheren und niederen Lagen, die ihnen die ergänzenden Produkte lieferten, und sie sind ein Zeugnis eines bewundernswerten Systems zur Nutzung von ökologischen Stufen. Damit lieferte ihnen die Weidewirtschaft in großer Höhe von über 4000 Meter Wolle und Fleisch der Vikunjas und Alpakas, während ihnen die Zonen, die in der großen Schlucht in gemäßigten Mikroklimata liegen, verschiedene Obstsorten sicherten. Die Lamaherden halfen bei dem Transport der einheimischen Produkte bis zum Meeres-ufer, wo sie in Algen und Meeresfrüchte getauscht wurden.

Mit dem Einzug der spanischen Eroberer im 16. Jahrhundert und dem Aufbau der Kolonie änderte sich das Leben in vielen Aspekten, aber andere blieben unbeeinträchtigt.

Wititi-Tänzer.

Bewohnerin des Colca-Tals, mit den charakteristischen Stickereien der Zone.

Kirche des Dorfes Lari, eine der 16 aus der Vizekönigzeit stammenden Kirchen des Tales.

Der *Wititi*, traditioneller Tanz, der in die repräsentative Liste des immateriellen Welterbes der UNESCO eingeschrieben wurde.

Es wurden 16 Dörfer gebaut, jedes mit einer prächtigen Kirche ausgestattet. Symbole, Glauben, Feste, Festkleidung und Sitten wurden übernommen und vermischten sich mit den einheimischen Expressionen. In den eindrucksvollen Landschaften der tiefen Schluchten und terrassenförmig bewirtschafteten Berge gelang es den Bewohnern des Colca-Tals eine einzigartige «Kulturlandschaft» zu gestalten, die in die Liste des Welterbes aufgenommen werden soll.

Diese Ausstellung des jungen Fotografen Arim Almuelle unter der Schirmherrschaft der Colca Lodge, ein wegbereitendes Unternehmen auf dem Gebiet des nachhaltigen Tourismus im Colca-Tal, gibt die Verschmelzung von Bewohnern und Landschaften unter Nutzung von Lichteffekten wieder, und zeigt Kompositionen, die an die Werke der alten Meister der Fotografie der südlichen Anden erinnern.

Arim Almuelle (Arequipa, 1978) lernte im Studio BA Fotografia unter der Leitung von Bernardo Aja. Er arbeitete 2006 bis 2010 als selbständiger Fotograf, als er bei einem Kreuzfahrt-Unternehmen anheuerte, um Bilder auf der ganzen Welt zu machen. 2013 gründete er sein eigenes Fotostudio, zuerst in Lima und dann in seiner Geburtsstadt.