CHASQUI

POST AUS PERU

Jahr 11, Nummer 20 Kulturbulletin des Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten Mai 2013

Der Aufbau Perus (Details) von Teodoro Núñez Ureta. Wandbild. 1954. Foto: Daniel Giannoni.

DAS PERUANISCHE PHILOSOPHISCHE DENKEN IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT/ ANTONIO CISNEROS: DIE STATIONEN DER REISE / TEODORO NÚÑEZ URETA: EIN PORTRÄT DES LANDES / DIE AYMARISCHE KÜCHE / DER VALS UND DAS KREOLISCHE LIED / CAHUACHI, DIE THEOKRATISCHE NASCA-HAUPTSTADT

DAS PERUANISCHE PHILOSOPHISCHE DENKEN IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT

*José Carlos Ballón**

Über fast zwei Jahrzehnte hat eine umfangreiche Forschergruppe verschiedene Archive studiert und kaum gelesene Dokumente und Autoren in ihren Originalfassungen ausgewählt und direkt aus dem Latein übersetzt, um uns bis heute unveröffentlichtes Material näherzubringen, in Form eines *Corpus*, das die Tradition der Philosophie in Peru einleitet.

Dieses Buch[1] von 1438 Seiten in zwei Bänden kann als historische Einführung in das philosophische Denken in Peru betrachtet werden, aber auch als eine Textauswahl für eine erste Lektüre seiner kolonialen Ursprünge. Aber im engeren Sinn ist es weder eine «Anthologie» noch eine «Geschichte des kolonialen philosophischen Denkens», sondern eine kurze Zusammenfassung der wesentlichen hier diskutierten Ansichten. Es sucht die Annäherung an die heideggersche Idee der Wiederherstellung «der Kontroverse um den Beginn unserer Geschichte».

Damit soll «unsere kumulierte historische Erfahrung als intellektuelle Gemeinde in der Konstruktion konzeptueller Kategorien und ethischer oder ästhetischer Gefühle im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts zurückerobert werden, um die Regeln unseres Zusammenlebens zu formalisieren und verschiedene imaginäre Darstellungen von uns selbst in einer Zeit, in der sich eine multikulturelle Gesellschaft konsolidierte und die klassischen diskursiven Gesetze unserer geläufigsten imaginären Darstellungen entstanden, zu sozialisieren.

Das peruanische Gesetz

Unser republikanisches Leben im Laufe der folgenden Jahrhunderte (19. und 20. Jahrh.) ist nicht nachvollziehbar, ohne zuvor den in dieser Gründungszeit unserer Gesellschaft aufgestellten intersubjektiven Verständniskodex zu studieren. Die republikanische Unabhängigkeit erweist sich als zutiefst geheimnisvoll, wenn wir diesen Hintergrund ignorieren. Jorge Basadre wies lange vor uns auf das Geheimnis hin, das wir hier ergründen wollen.

> Es ist schwer, Südamerikaner zu sein, denn bis heute gibt es weder Kodex, Grammatik noch Dekalog, um ihn dahingehend zu unterweisen [...]. Jegliche heute gültige kulturelle Strömung kann von uns wahrgenommen werden [...]. Es gelingt uns leicht, fremde Ideen zu absorbieren, wir inspirieren uns in den unterschiedlichen Quellen, improvisieren in bewundernswerter Form, und außerdem verleihen wir all dem einen Hauch von Eleganz und, in gewissem Sinne, sogar Originalität durch die Mischung so gegensätzlicher Elemente...[2]

Tatsächlich wirkt unsere kulturelle Mischung auf den ersten Blick wie ein inkonsistenter ideologischer Wirrwarr, der volkstümlich als «Chicha-Kultur» bezeichnet wird, als Synonym für Inkohärenz und Improvisation.

Wir spüren noch immer diese kritische Verwirrung des jungen Víctor Andrés Belaunde, der behauptete: «Diese Inkohärenz erklärt uns die Unterlegenheit unseres kollektiven Lebens[3]». Viele unserer großen nationalen Denker und Historiker haben sich die Frage gestellt, ob «das authentische und ursprünglich peruanische philosophische Denken existiert», ebenso wie wir von einem englischen, französischen, amerikanischen, chinesischen oder indischen Denken sprechen. Die meisten Antworten waren negativ.

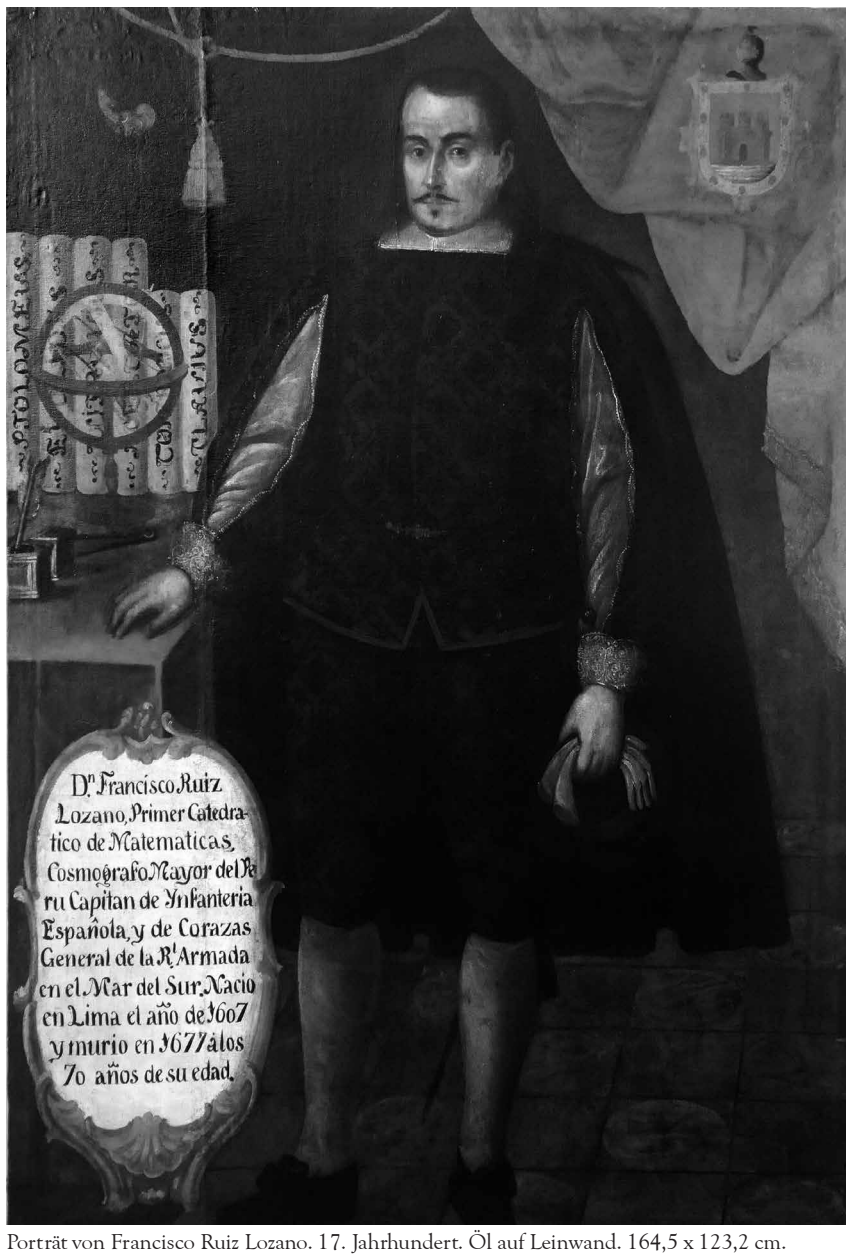


Foto: Daniel Malpica.

Porträt von Francisco Ruiz Lozano. 17. Jahrhundert. Öl auf Leinwand. 164,5 x 123,2 cm. Maler: Unbekannt. Porträtsammlung des Kunstmuseums von San Marcos.

Dieses Buch stellt die Hypothese auf, dass wir in Wahrheit einem feinen- und vielschichtigen multikulturellen Geflecht aus Konzepten und Gefühlen gegenüberstehen, dessen Aufbau uns größtenteils noch geheimnisvoll erscheint, aber dessen Festigkeit die aufeinanderfolgende Misserfolge bezeugen kann, bei dem Versuch, die Regeln unseres intersubjektiven Verständnisses zu ändern, ausgehend von der politischen, konfessionellen oder wirtschaftlichen Macht in jeglichem modernistischen Sinn.

Die Studie dieses Kodex oder dieser sozialen Grammatik, die seit vier Jahrhunderten unsere symbolischen Beziehungen des Zusammenlebens regeln, die Studie der Ursprünge, der wesentlichen Bindeglieder und ihrer diskursiven Struktur «ist möglicherweise das Ziel, das der umfangreichen Forschung zugrunde liegt, die zu diesem Buch geführt hat».

Sachverhalt

Als klassisches Werk dieser Forschungslinie kann das legendäre *Vida intelectual del virreinato del Perú* (Lima, 1909), von Felipe Barreda y Laos betrachtet werden, gefolgt von der besten bibliografischen Übersicht unserer Philosophie: *Fuentes para la historia de la filosofía en el Perú* (Lima, 1952), von Manuel Mejía Valera. Diese Forschungsphase schließt die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo* ab. *El proceso del pensamiento filosófico*, von Augusto Salazar Bondy (Lima, 1965) bietet zusammen mit den vorangehenden Werken ein vollständiges Panorama des historiografischen *Corpus* des peruanischen philosophischen Denkens.

Manuel Mejía Valera zeichnete Autoren und Schriftstücke unserer kolonialen Philosophie auf, jedoch ist der Großteil der dort registrierten Quellen bis heute in schwer zugänglichen klösterlichen und privaten Bibliotheken des Landes untergebracht. Ein großer Teil liegt in Latein vor und wurde bis heute nicht ins Spanische übersetzt. Der aktuelle Standort vieler Werke ist unbekannt oder wir verfügen nur über indirekte historiografische Referenzen. Einige sind auf dem Wege, wegen Beschädigung ihres physischen Zustands verloren zu gehen und andere sind vielleicht schon endgültig verloren gegangen.

Aber seit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts werden wieder einige sehr bedeutende Spuren verfolgt. Zunächst, die bemerkenswerte Übersetzung und Studie der logisch-semantischen Schriftstücke von Juan Espinosa Medrano durch Walter Redmond O'Toole von der Universität von Austin, Texas. Ebenso die historiografische Arbeit und Interpretation von María Luisa Rivara (UNMSM) über das Werk des Jesuitenpaters José de Acosta.

Seit Ende der neunziger Jahre arbeiten Walter Redmond und James G. Colbert (Fitchburg, Massachusetts) gemeinsam mit der Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) im Rahmen des «Projekts Vargas Ugarte» an der Wiederbeschaffung, Transkription und digitalen Veröffentlichung des *Cursus philosophicus dictatus Limae* (Sevilla, 1701) des jesuitischen Denkers des 17. Jahrhunderts, José de Aguilar.

Zur selben Zeit hat Ángel Muñoz García der Universität von Zulia-Venezuela erstmals das bedeutendste Werk des Jesuiten Diego de Avendaño, *Thesaurus Indicus* (Amberes, 1667-1686, sechs Bände) übersetzt, das von der Universität von Navarra veröffentlicht wurde (Pamplona: Eunsa, 2001, 2003 und 2007). Es ist auch auf die Studien der Dozenten Luis Bacigalupo und Augusto Castro der PUCP über den Probabilismus und die Moderne und auf die erst kürzlich in der Universität von Navarra von Pater José Antonio Jacinto Fiestas zu diesem Thema verteidigte These hinzuweisen.

Aus historiografischer Sicht sind die Beiträge des Historikers Pablo Macera in seinen bereits klassischen Essays hervorzuheben: *El probabilismo en el Perú durante el siglo XVIII y Lenguaje y modernismo peruano del siglo XVIII* (Lima, UNMSM, 1963), ebenso, aus anthropologischer Sicht, die Arbeiten von Emilio Mendizábal Lozack: *La pasión racionalista andina* (Lima, UNMSM, 1976) und von Jürgen Golte: *La racionalidad de la organización andina* (Lima, IEP, 1980).

Diskursive Themen

Zwischen dem Ende des 16. und der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat die Forschung die permanente Präsenz von drei großen diskursiven Themen offenbart, die unseren kolonialen Denkern in ihren Diskursen und Debatten als Grundlage dienten, als ob sie darin eine Art "Fundament" unserer Darstellungen, Identitäten und Unterschiede zu finden hofften.

Erstens, das *natürliche Thema*, der Verweis all unserer Diskurse auf eine natürliche Ordnung oder einen natürlichen Zustand, vermutlich originär, als ob die natürlichen Elemente (der geografische Standort, die Hautfarbe, die Blutsverwandtschaft, usw.) unwiderrufliche Hinweise unserer Identitäten und kulturellen Unterschiede wären.

Zweitens, das providenzialistische Thema unserer historischen Erzählungen, das unseren Darstellungen der Ereignisse einen «Sinn» oder «unerbittlichen Zweck» als Verkörperung irgendeiner heiligen Kraft oder

Absicht verleihen will, der die individuellen Akteure und Umstände in Hinsicht auf ein theologischen Ziels prägt.

Ein drittes Thema ist die permanente Präsenz einer messianischen Aura, über die wir unsere Diskurse mit der Macht über die anderen assoziieren. Die wiederholte Präsenz dieses rhetorischen Merkmals bei unserer diskursiven Aktivität lässt uns das Vorliegen einer *evangelisierenden oder zivilisierenden Idee* des Diskurses vermuten, die eine entscheidende Komponente für die Sozialisierung eines beliebigen Diskurses ist.

Diese Debatten begannen im Kontext der Stabilisierung der kolonialen Gesellschaft (mit den «neuen Gesetzen» und der «Ausmerzung der Vergötterung»), die eine neuartige multikulturelle Gesellschaft geschaffen hat, für die sich die überlieferten Kodexe des Zusammenlebens der andinen und europäischen Welt für die Artikulierung einvernehmlicher Regeln eines interkulturellen Zusammenlebens als unzureichend erwiesen.

Über die Naturphilosophie

Am Problematischsten erwies sich der nach der Fusion der alten griechisch-lateinischen, arabischen und jüdisch-christlichen Welt überlieferte kosmologische Horizont, der das Zusammenleben der europäischen und iberischen Gemeinschaften, insbesondere während der Expansion der mittelalterlichen Welt artikulierte.

Aber in Amerika (ebenso wie in China und Indien) sah sich die klassische Kosmologie einer neuen, komplizierteren Erfahrung der interkulturellen Integration gegenüber. Die Europäer trafen auf Lebensformen, in deren Mittelpunkt nicht eine einzige «heilige Schrift» stand und die auch nicht ein einziges «religiös-universalistisches Pantheon» miteinander verband oder die ihr Bewusstsein mithilfe von konzeptuellen Kategorien einer metaphysischen Universalität organisierten, wie es für die antike europäische, arabische und jüdische Kultur charakteristisch war.

Aus der Kritik der antiken Naturphilosophie ergaben sich die großen modernen Debatten des 17. und 18. Jahrhunderts zwischen den Befürwortern der neuzeitigen mechanistischen Naturphilosophie und den Anhängern der vitalistischen Naturphilosophie. Beide strebten nach einem einheitlichen Kosmos, der die bis dahin noch unbekannten Welten einschließen sollte.

Im Rahmen dieser naturalistischen Debatte haben wir zwei Texte des Jesuitenpaters José de Acosta ausgewählt: *Historia natural y moral de las Indias (Sevilla, 1590) und De Procuranda Indorum Salute (Salamanca, 1589).* Außerdem, Fragmente des Werks von Nicolás de Olea: *Summa Tripartita Scholasticae Philosophiae* (Lima, 1694) und von Joseph Eusebio Llano y Zapata: *Resolución Physico-Mathematica sobre la formación de los cometas y los efectos que causan* (Lima, 1743).

Llano y Zapata beendet fast ein Jahrhundert der Entwicklung der neuartigen modernen Wissenschaft in Peru, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ausgehend von drei Faktoren eingeleitet wurde: Die Festigung des ersten Lehrstuhls für Mathematik in San Marcos, das Amt des ersten Kosmografs des Königreichs (1618-1873) und die regelmäßige Herausgabe wissenschaftlicher Veröffentlichungen ab den Jahren 1654-1665, als Francisco Ruiz Lozano sechs astronomische Mondkalender oder Sammlungen und den *Tratado de cometas* veröffentlichte [Lima, 1665]. Es ist nicht zu vergessen, dass die Debatte über die Kometen den Ausschlag für den Beginn der kopernikanischen Revolution der modernen Wissenschaft gab. Nach der Entdeckung Amerikas kam der Beobachtung des Himmels großes wirtschaftliches und politisches Interesse zu.

Als Beispiel für die Kritik an der kartesianischen Mechanisierung in Peru haben wir ein anonymes Manuskript aus dem 18. Jahrhundert aufgenommen (Dok. 28), unter dem Titel: *Papel sobre la Física de Descartes*. Dazu haben wir Fragmente eines klassischen Werks unserer vitalistischen Tradition beigefügt: Hipólito Unanue: *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre* (Lima, 1805; Madrid, 1815).

Über die Sprachphilosophie

Der notwendige Aufbau einer Sprachgemeinschaft in einer multikulturellen Welt warf neue Probleme auf. Die zweite große zu beobachtende philosophische Debatte betraf «die universellen logisch-linguistischen» Fragen, die Voraussetzung für eine mögliche Kommunikation und das Zusammenleben in einer mehrsprachigen Gesellschaft.

Das Scheitern der ersten Evangelisierung warf das Problem auf, in einer anderen Sphäre nach einer Möglichkeit des Wandels des imaginären Ureinwohners zu suchen, die «die Entwurzelung seines Verständnisses» erlauben würde, der zufolge «es keinen anderen Gott und keine andere Gottheit als nur den einen gibt». Laut Acosta erwies sich dieser Wandel als «äußerst schwierig», denn es bedeutete, die Vergötterung spezieller Dinge zu verbannen, und «generell ihre Irrtümer zu missbilligen»[4].

Für Acosta war die Vergötterung nicht Ausdruck eines mangelnden «natürlichen Bewusstseins» der Mexikaner und Peruaner, sondern einer gewissen «Besonderheit der indigenen Sprachen», die sich durch mangelnde metaphysische Universalien charakterisiert, da es sich um Sprachen handelt, die auf eine Logik erster Ordnung beschränkt sind. «Bei spirituellen Dingen und philosophischen Themen herrscht ein großer Mangel an Worten [...] unzureichende Kenntnis dieser *Konzepte*». Daher behauptete er: «Es hat mich sehr verwundert, dass [...] sie keine eigenen Vokabeln für Gott haben [...]. Wenn man in der Sprache der Indios nach Vokabeln sucht, die Gott entsprechen, wie im Latein *Deus* und im Griechischen *Theos* und im Hebräischen *Él* und im Arabischen *Alá*; so findet man diese weder in der Sprache von Cusco noch in der Sprache von Mexiko»[5]

Wie kann man dann die andine Vergötterung von speziellen Wesen in Frage stellen, ohne dass ihre Sprache über universelle Begriffe verfügt? Der Hintergrund dieses Geheimnisses stand im Zusammenhang mit der Lösung von zwei typischerweise modernen Problemen. Einerseits, das sogenannte «Übersetzungsproblem» (in der Mitte des 20. Jahrhunderts von Jakobson als «interlinguistische oder intersemiotische Kommunikation» bezeichnet) oder das Problem der «Kommunikation» (von Chomsky als «Problem von Descartes» benannt), in dem Rahmen, in dem das folgende Problem formuliert wird: Wie ist es möglich, Zugang zu dem Wissen anderer Intellektueller zu haben?

Wie kann sich eine «allgemeine Sprache» entwickeln, deren Zusammenstellung und lexikografischer Aufbau von einer universellen Syntax bestimmt werden, die die evangelisierende Kommunikation der *intentionalen Universalien* erlaubt?

In dieser Debatte haben wir Fragmente von sechs entscheidenden zur Diskussion stehenden Texten zusammengestellt. Zunächst die lateinische Ausgabe des Buchs von Jerónimo de Valera: De la naturaleza de los predicables, de sus propiedades según Porfirio, junto con las cuestiones del sutilísimo D. Escoto (Lima, 1610). Dann die Summulae, von Cristóbal de Roa Albarracín und die Doktrin der «unbedeutenden» Begriffe. An dritter Stelle, aus dem Buch von Ildefonso de Peñafiel: Cursusintegri Philosophici, tomusprimus: Disputa II. Sobre la naturaleza y propiedades del universal (Lugdini, 1653). An vierter Stelle, aus dem Buch von Juan Espinosa Medrano: Philosophia Thomistica Seu Cursus Philosophicus. Tomus prior (Romae, 1688). An fünfter Stelle, ein ausführliches Fragment des Werks des jesuitischen Kosmografen Juan Ramón Conink: Cubus et sphaera geometrice duplicata (Lima, 1688). Schließlich aus dem Werk des Jesuiten José de Aguilar: Cursus philosophicus dictatus Limae. Tomus Tertius. *Tractatus* in libros methaphisicae (Sevilla, 1701).

Die Sprachgrenzen und die Mystik

Diese Debatte führte zu einem anderen klassischen Problem der modernen Philosophie: Das der «Sprachgrenzen», das seinerseits einen neuen Weg öffnete: «die Mystik». Eine Alternative im Schatten (assoziiert mit dem Geist des Solipsismus) zusammen mit der modernen Metaphysik des Subjekts, von Descartes, Leibniz und Berkeley bis hin zu Tractatus, von Wittgenstein zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Die mystische Literatur verlässt im Gegensatz zur Scholastik den konzeptualisierenden Weg der theoretischen Philosophie oder betrachtet ihn mit Skepsis und in gewisser Weise nähert sie sich der praktischen Philosophie.

Die Mystik stellt eine Art von Erfahrung des Bewusstseins dar, die nicht von der Empfindlichkeit oder der natürlichen Vernunft herrührt, sondern von transzendentalem Charakter ist. Ein Bewusstsein, das von außen diese dunkle Welt erleuchtet, wie die emblematische Metapher der weltlichen Dunkelheit von Ignacio de Loyola bezeugt: «erleuchtet eine dunkle Welt, die sich selbst nicht versteht».

Als linguistisches Ereignis fordert der mystische Diskurs die Sprachgrenzen heraus: zeigen, wovon nicht mit Klarheit gesprochen werden kann, so wie «Schriften ohne Körpergefühl». In diesem Punkt haben wir umfangreiche Fragmente des Buchs des mystischen Autors aus Lima Antonio Ruiz de Montoya: *Sílex del divino amor y rapto del ánima en el conocimiento de la primera causa* (Lima, 1650) aufgenommen.

Über die Moralphilosophie

Die dritte große Debatte findet auf dem Gebiet der praktischen Philosophie statt und konzentriert sich auf die moralische Doktrin des Probabilismus. Eine der ersten öffentlichen Erklärungen in Peru finden wir bei dem Jesuiten Diego de Avendaño (1594-1688). Der ausgewählte Text ist ein Teil seines gewaltigen *Thesaurus indicus* (Amberes, 1667-1686, sechs Bände).

Die Polemik löste wahre öffentliche Skandale religiöser Art (bei dem Versuch, den Probabilismus im VI *Concilio Limense de 1772* unter der Anschuldigung des moralischen «Laxismus» zu verurteilen) und auch öffentlicher Art (die Ausweisung der Jesuiten durch die *Pragmatische Sanktion* von Karl III. vom 7. September 1767, worin er sie beschuldigt, den «Königsmord» zu unterstützen) aus.

Die «Sünde» des Probabilismus bestand in der Verlagerung eines Großteiles der moralischen und politischen Urteile in den Meinungsbereich, und damit nicht in der Bindung an einen kategorischen Imperativ, sondern an kontextuelle Motive: Die Umstände, die der moralischen Handlung zugrunde liegen. Avendaño übernimmt das, was Muñoz García als «Situationsmoral» bezeichnet. «Als Konsequenz des Probabilismus steht die Kasuistik dem Rigorismus gegenüber» und erklärt die Anschuldigung des «Laxismus», wodurch der Probabilismus von den moralischen Fundamentalisten zur «Ursache von allem Schlechten in Peru» stigmatisiert wurde.

Es werden zwei Texte aufgenommen, die die Diskussion des Probabilismus verdeutlichen: Zunächst, der antiprobabilistische Text des Anwalts der Real Audiencia von Lima, Francisco Álvarez[6]. Das andere Dokument ist ein unveröffentlichtes Manuskript eines unbekannten Autors aus dem 18. Jahrhundert, das unter dem Titel: *La antorcha luminosa* der Anschuldigung des Probabilismus widerspricht und in Lima während des *VI Concilio Limense de 1772* heimlich zirkulierte,.

Über die Natur der politischen Macht

Die vierte Debatte betrifft den Bereich der politischen Philosophie. Zwei Themen der vorangehenden Debatten fließen in die politischen Diskurse über die Macht ein: 1) die vitalistische Darstellung der Gesellschaft und des Staates als Ganzes und 2) der unantastbare Charakter des Staates als providenziales Oberhaupt des sozialen Gefüges zur Artikulierung der multikulturellen Gemeinschaft und Vereinheitlichung ihrer transzendentalen Ziele.

Es wurden Texte von Diego de Avendaño ausgewählt: *Thesaurus Indicus* (Amberes, 1668) Kapitel I: «Kann man das Anrecht der Katholischen Könige auf Indien in Zweifel ziehen» und aus dem Buch von Antonio de León Pinelo: *El paraíso en el nuevo mundo (Madrid, 1656)*. Ebenso Fragmente aus dem Buch von Vitorino Gonzales Montero y del Águila: *Estado político del Reino del Perú* (Lima, 1742) und aus dem Opuskulum von Pedro Joseph Bravo de Lagunas: *Voto consultivo* (Lima, 1755). Wir schließen mit Fragmenten der legendären *Carta dirigida a los españoles americanos* (Londres, 1801) von Juan Pablo Viscardo y Guzmán.

Das wiederholte Auftreten des vitalistischen Paradigmas unserer politischen Tradition wurde lange vor uns von dem Historiker der Universität San Marcos Miguel Maticorena Estrada[7] entdeckt und studiert. «Der Vitalismus, die Metapher des sozialpolitischen "Körpers" oder organische Analogie bildete in der gesamten Kolonialzeit Lateinamerikas die Grundlage für die Theorie des Staates und der Gesellschaft. Der «mystische Körper» von San Pablo ebnete den Weg für den «politischen Körper» oder «moralpolitischen Körper von Francisco Suárez» und sollte in Lateinamerika zum «Körper der Nation» werden, einer naturalistischen Metapher, die von Hobbes und der modernen kontraktualistischen Tradition, aufgrund ihrer autoritärer Konsequenzen stark kritisiert wurde.

---

* Seit 1978 Hauptdozent der Escuela Académica Profesional de Filosofía der Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Er ist seit 2005 Gastdozent im Fachbereich für Recht José María de Hostos von Puerto Rico. Herausgeber der Reihe Cuadernos de Filosofía des Fachbereichs für Geistes- und Humanwissenschaften der UNMSM (1995-1998).

1 *La complicada historia del pensamiento filosófico peruano. Siglos XVII-XVIII (Auswahl von Texten, Anmerkungen und Studien)*, von José Carlos Ballón, Ausgaben des Akademischen Vizerektorats der Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Universidad Científica del Sur (Fondo Editorial), 2011. Erster Band: 671 Seiten. Zweiter Band: 767 Seiten. http://vracademico.unmsm.edu.pe /index.php /portada

2 Basadre, Jorge; *Historia de la República...* 6. Aufl., Lima, Ed. Univ., 1970, B. XVI.

3 Belaunde, Víctor Andrés; *Meditaciones peruanas*. Lima, P. L. Villanueva Ed., 1963, S. 18.

4 Acosta, *Historia natural y moral...*, ob. cit. Buch V, Kap. III, S. 142.

5 Acosta, *De Procuranda Indorum...*, ob. cit., Buch. IV, Kap. IX, S. 518.

6 Veröffentlicht zu Beginn des Buchs *Idea sucinta del probabilismo...* (Lima, Imprenta Real: Calle de Palacio, 1772, 206 Seiten).

7 Maticorena Estrada, Miguel; *El concepto de cuerpo de nación del siglo XVIII*. Lima, UNMSM, 1974.

ANTONIO CISNEROS
DIE STATIONEN DER REISE

*Peter Elmore**

Die Poesie von Antonio Cisneros weckt in all ihrer Vielfalt die Vorstellung einer Reise. In seiner Schrift verarbeitet er Ereignisse der kollektiven Geschichte und persönliche Erfahrungen. Seine Poesie beschreibt die Launen und Abenteuer eines einzigartigen und gleichzeitig vielfältigen Menschen.

Antonio Cisneros, eine zentrale Figur der Generation der sechziger Jahre in Peru und Autor einer der bedeutendsten poetischen Werke der zeitgenössischen Literatur der spanischen Sprache wurde 1942 in Lima geboren und starb am 6. Oktober 2012. Seine Poesie von *Destierro* (1961) bis *Un crucero a las islas Galápagos* (2005) weist in allen Stationen die Charakteristiken einer Reise auf. Er erzählt von der Reise in die Ferne und dem Wiederzusammentreffen, von den Irrwegen und den Entdeckungen. Dabei bewegt er sich sprachlich unbeirrt und mit Leichtigkeit in den - selten ruhigen, fast immer turbulenten-- Gewässern der kollektiven Geschichte und der eigenen persönlichen Erfahrungen. Navigationskarte oder Logbuch, die Poesie von Antonio Cisneros beschreibt die Launen und die Abenteuer eines gleichzeitig einzigartigen und vielfältigen Menschen.

«Der Hafen /fast ist er angekommen / bis zu den Schiffen», verlautete die poetische Stimme in wortkargem Gleichmut in dem Buch des Neulings, veröffentlicht, als der Dichter gerade erst 19 Jahre alt war. Vierundvierzig Jahre später spricht ein hektischer und hellsichtiger Sprecher in dem ersten Prosagedicht *Un crucero a las islas Galápagos*: «Nicht hier, in diesen Biegungen, wo die Süßwasserfische leben, wo ich, der große *erfahrene im Akkord arbeitende Kapitän*, für 100 Pesos im Monat mit dem Schiff und 130, wenn ich über Land fahre, Angst empfunden habe, vor dem, was noch von meinem ordinären Leben bleibt». Unter den beispielhaften Szenarien der Poesie von Cisneros sind die Ufer und Küsten hervorzuheben: Wechselhafte Ufer, die vereinen und abgrenzen, Flussufer, an denen das Schicksal bestimmt und Bilanz gezogen wird. Die Ausgangspunkte und die Ziele laden dazu ein, eine Existenz, die im Laufe der Zeit entdeckt wird, zu prüfen und mögliche Änderungen zu überdenken. Darauf weisen bereits die Titel von «*Entre el embarcadero de San Nicolás y este gran mar*» und «*Medir y pesar las diferencias a este lado del canal*» hin, zwei wunderbare Gedichte aus dem Werk „*Canto ceremonial contra un oso hormiguero*" (1968), das den Preis Casa de las Américas von Cuba gewann, dem damals angesehensten Preis für die spanischsprachige Poesie.

Ciscneros galt irrtümlich als Exponent einer rein konversationellen und auf das alltägliche banale Leben zentrierten Poesie. Er war aber ein Dichter, der sich geschickt in einem weiten expressiven und formellen Spektrum bewegte: flexibel und durchdringend, voller Lebenskraft und gebildet, umgangssprachlich und archaisierend, heroisch und konfessionell, kosmopolitisch und dabei immer mit dem peruanischen Leben verwurzelt. In seinen Schriften formt und verbindet er Materialien unterschiedlicher Konsistenz. Dabei setzt er sich ebenso mit der peruanischen Geschichte wie mit Themen der alltäglichen Gegenwart auseinander. Die Entscheidung zwischen dem bürgerlichen Impuls und der intimistischen Meditation ablehnend, gibt der Dichter, angesichts der falschen Opposition zwischen der sozialen Wirklichkeit und der persönlichen Erfahrung, nicht nach: Die erste Person der Poesie wird zu einem Zusammentreffen von Meinungen und einem Theater von Perspektiven. Bei Ezra Pound und insbesondere bei Bertolt Brecht fand Cisneros Lösungen und Vorschläge, die er einfallsreich ausarbeiten musste. Durch den dramatischen Monolog und eine vielseitige Verteilung von Darstellungen erweitert der Dichter sein Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten.

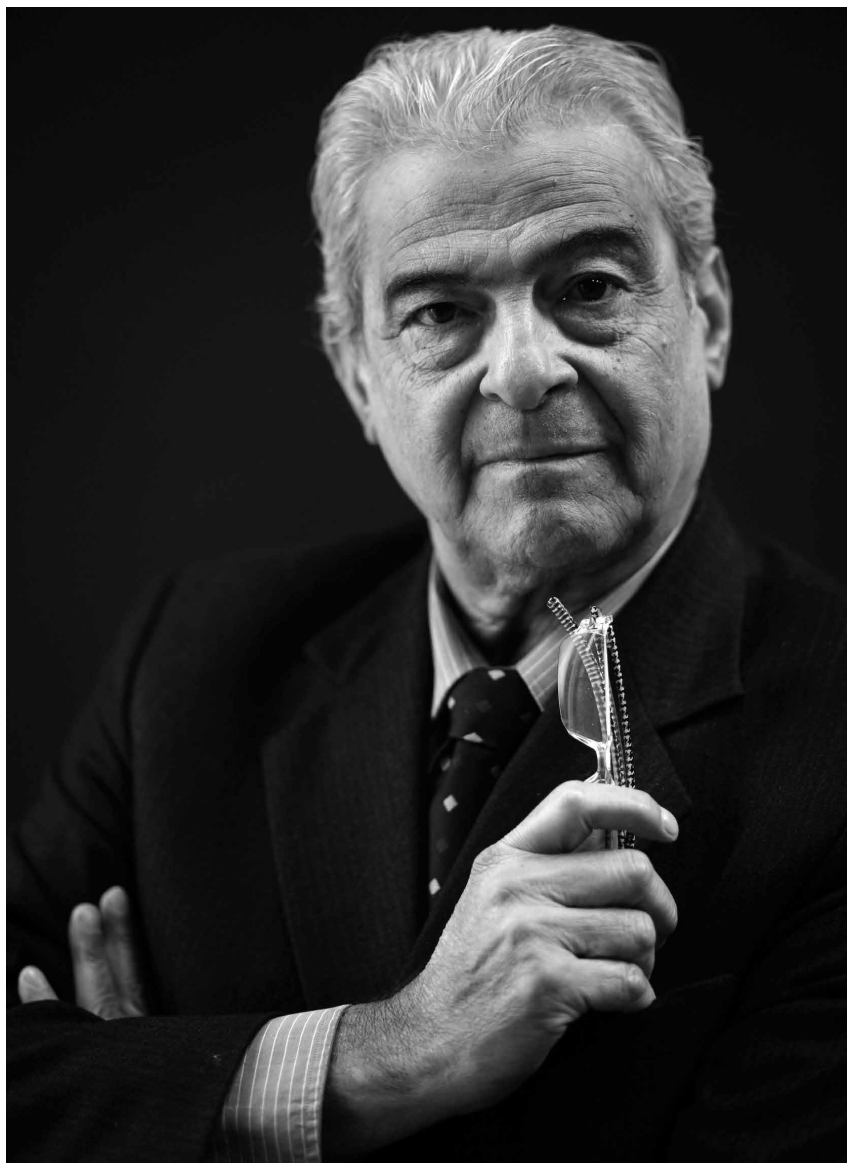


Foto: Mayu Mohanna

Letztes Porträt von Antonio Cisneros. Lima, September 2012

Bereits in *David* (1962) ist der Dichterkönig die Person (*persona*, bezeichnet im klassischen lateinischen Theater die Maske des Schauspielers), die das Drama ihres eigenen Lebens darstellt und es dem Urteil anderer unterstellt. Im *Monólogo de la casta Susana y otros poemas* (1986) sind eine biblische Figur —Susana verfolgt und bedrängt von den «widerwärtigen Alten»— und ein angesehener Dichter —ein Goethe, der im Alter nicht «das Verlangen nach Annette» vergisst— *Anderen*, an denen der Dichter zerbricht. Im zweiten Buch von Cisneros ist David ein vielschichtiges Wesen und so widersteht er den Klischees und den Floskeln: Held und Ehebrecher, Monarch und Dichter, und der Person werden, im Einvernehmen mit ihren Handlungen und Haltungen die Solidarität oder die Zweifel ihres Chronisten zuteil.

Die Sympathie oder der Sarkasmus prägen das Bild des Königs, aber das vollständigste und authentischste Bild von David bei Cisneros (oder von Cisneros in David) ergibt sich, sobald er das Wort ergreift, wie in «Canto al Señor»: «Ich bin an die Liebe gewohnt, / jedoch kenne ich deine Stille». Das Gebet geht einem der wesentlichen Werke von Cisneros *El libro de Dios y de los húngaros* (1975) über ein Jahrzehnt voraus. In diesem Werk beschreibt er die Erfahrung einer religiösen Bekehrung «Domingo en Santa Cristina de Budapest y frutería al lado», dem vielleicht schönsten Gedicht, aufgrund seiner klaren Sprache, dem feierlichen Ton und der exakten Anschaulichkeit der Bilder, die Cisneros verwendete.

Nach David folgte das Buch *Comentarios reales* (1964). Nach der heterodoxen Bezugnahme zur biblischen Geschichte kam nun die polemische Intervention in die nationale Geschichte zum Zuge. Die heitere Anspielung auf das Werk des Inkas Garcilaso de la Vega bringt die infrage stellende Absicht des Dichters zum Ausdruck, der mit 22 Jahren für diesen Band den Nationalen Dichterpreis erhielt. Jedoch war die häufigste Ehrung die der Imitation: Die in Versen geschriebenen Rückblicke auf die peruanische Geschichte vervielfachten sich anhand des Beispiels von *Comentarios reales*. Der kritische Geist von Cisneros kommt insbesondere in den satirischen Gedichten (wie z.B. «Oraciones de un señor arrepentido» oder «Descripción de plaza, monumento y alegorías en bronce») zum Ausdruck. Ferner ist seine Fähigkeit der kurzen und treffenden Ausdrucksweise, der Mäßigung des poetischen Wortes, bemerkenswert und ein notwendiges Gegenmittel zur dichten Rhetorik der Epigonen von Neruda in *Canto general* oder von Vallejo in *España, aparta de mí este cáliz*. In *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981) kehrt Cisneros zur historischen Sichtweise und der Kritikbereitschaft von *Comentarios reales* zurück, jedoch korrigiert er den Maßstab und die Vorgehensweise des Projekts: Die Stimmen der Gedichte – mit Ausnahme des letzten, dem brillanten «*Entonces en las aguas de Conchán* (Sommer 1978)» stellen stilisierte Versionen der von einer, an der südlichen Küste von Lima lebenden Bauerngemeinschaft übermittelten Zeugnisse, überlieferten Erinnerungen und qualvoll erlebten Gegenwart dar.

Im Alter von 26 Jahren veröffentlichte Cisneros mit *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* eines der bedeutendsten Bücher der lateinamerikanischen Poesie des 20. Jahrhunderts. In der Figur des «Oso hormiguero», eines Ameisenbärs, verkörpert er geschickt Appelle an die Eigentümlichkeiten in Lima, indem er den «Oso hormiguero», verleumderisch, spitz, unbarmherzig ironisch, aber auch, angesichts des familiären Umfelds, der eigenen Biografie und der Stadt, in der der Dichter aufgewachsen ist, nostalgisch und gefühlsbeton erscheinen lässt. «Und ich hatte ein Mädchen mit sehr dürren Beinen. Und eine Beschäftigung / Und diese Erinnerung —beweglich, wie eine Bootsbrücke— / die mich bindet / an die Dinge, die ich tat und die unendlichen Dinge, die ich nicht tat / an meine gute oder schlechte Laune, an mein Vergessen. / was hat man in diesen Gewässern gewonnen oder verloren. / Erinnere dich, Hermelinda, erinnere dich an mich», lauten die Schlussverse der «Crónica de Lima». In *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* ist der lyrische Sprecher Protagonist und Zeuge: Das konfessionelle Ich hat die Dichte und das Profil einer Persönlichkeit von aktiver Präsenz in der Theaterwelt. Die Tragikomödie, in der es spielt - und in der das Ziel seines Wortes entschieden wird - ist die der Kommunikation. Also bekämpft der zeremonielle Gesang der Poesie denjenigen, der mit seiner bösen Absicht

RÉQUIEM

IV
Sea este cordero a la norteña / alegre y abundante / como los bares el viernes por la noche.
Siempre esté con nosotros, es decir, / en nuestro corazón, / pero también en nuestro calmo vientre.
Compasivo y sabroso sepa ser / en el lecho de muerte, / donde cesan la gula y la memoria.
Sea el cordero / símbolo y consuelo. Agnus Dei.
Sea eterno el cordero / con sus papas doradas partidas en mitad.
Mas no se tenga / por cosa de comer y digerir.
Sea solo un farol, una bengala / en medio de los fondos submarinos.
Algo en la mano para esa travesía / tan oscura y feroz como un mandril.

En *Las inmensas preguntas celestes*, Lima, Jaime Campodónico, 1992.

RÉQUIEM

IV
Sei dies Lamm a la Norteña / fröhlich und überschwänglich / wie die Bars am Freitagabend.
Sei es immer bei uns, das heißt, / in unserem Herzen / aber auch in unserem geruhsamen Bauch.
Mitfühlend und schmackhaft sei es / am Sterbebett, / wo die Völlerei und die Erinnerung enden.
Sei das Lamm / Symbol und Trost. Agnus Dei.
Sei es ewig, das Lamm / mit seinen halbierten Röstkartoffeln.
Es sollte nicht nur / zum Essen und Verdauen dienen.
Sei es nur ein Leuchtturm, eine Leuchtrakete / inmitten der Meeresgründe.
Etwas in der Hand für diese Reise / so dunkel und wild wie ein Mandrill.

Aus *Las inmensas preguntas celestes*, Lima, Jaime Campodónico, 1992.

den sozialen Dialog verzerrt. Eine andere Weltstadt – London, in der der Dichter sein Buch schreibt- wird ebenfalls zum Schauplatz der Sprache und der Erfahrung in Gedichten wie «Karl Marx. Died 1883 aged 65» oder «Kensington, primera crónica».

Die Ausschöpfung des ersten europäischen Abenteuers des Dichters ist die entscheidende Grundlage für *Como higuera en un campo de golf* (1974), dem umfangreichsten der von Cisneros veröffentlichten Büchern und zweifellos dem bissigsten von allen. Die Gedichte über Lieblosigkeit (wie «Cuatro boleros maroqueros» oder «Dos sobre mi matrimonio uno») und die Lebensbilanz als Ausgebürgerter (wie «Londres vuelto a visitar, arte poética 2» oder «A dedo hasta Florencia») sind unentbehrlich in den Anthologien von Cisneros. Trotz seiner ausdrucksvollen Form befindet sich das Buch in einer Sackgasse: Die Unzufriedenheit überlagert alles, einschließlich die Poesie selbst.

Damit die Reise fortgesetzt werden kann, musste er zum Glauben zurückkehren: das Verb wird wiedergeboren – zelebrierend und solidarisch, heiter und vertraut—in *El libro de Dios y de los húngaros*. Hochgradig religiöse Poesie wie die von Sonetos a la Virgen, von José Lezama oder die von Telescopio en la noche oscura, von Ernesto Cardenal, ist die von *El libro de Dios y de los húngaros*. Das gilt auch für *Un crucero a las islas Galápagos* (2005), einer der brillantesten, fantasievollsten und komplexesten Gedichtbände unserer Zeit. Zwischen *El libro de Dios y de los húngaros* und *Un crucero a las islas Galápagos* entstand *Las inmensas preguntas celestes* (1992), das die Atmosphäre der Krise und Unruhe in den Wirren des internen Kriegs und der Wirtschaftskrise, die Peru in den achtziger Jahren zermürbten, beschreibt und das düstere Klima von *Como higuera en un campo de golf* widerspiegelt.

In *Un crucero a las islas Galápagos* konzentrieren sich die Prosagedichte auf dramatische oder lyrische Szenen, deren Dynamik hin zu den Grenzen der Erinnerung und des Lebens nach dem Tod führt. Das poetische Ich —das sich wie ein geblendeter und gleichzeitig scharfsinniger Seefahrer darstellt— beobachtet mit dem Blick eines Hellsehers, sodass nicht nur das Format des Prosagedichts eine Verbindung dieses Bands zu den *Iluminaciones*, von Arthur Rimbaud schafft. In all ihren Bestimmungsorten – die aus weiter Vergangenheit, der Gegenwart und dem Jenseits- erkennt der Zeuge die paradoxe Gegenwart des Jenseits: Der Horizont der Nostalgie oder der der apokalyptischen Vorwegnahme bestimmen die Reise. Die poetische Fantasie stellt die Küsten und die weiträumigen Gewässer in den Vordergrund: Charakteristisch für *Un crucero a las islas Galápagos* ist nicht der Stillstand, sondern das Abenteuer.

Der Blick des sentimentalen und gläubigen Reisenden umfasst in *Un crucero a las islas Galápagos* verschiedene Zeiten und unterschiedliche Ebenen und ist daher vielschichtig und panoptisch. In dem Buch charakterisieren die Erinnerung und die Fantasie die poetische Person, aber letztendlich definiert sie sich über den Körper. Wie Jorge Eduardo Eielson oder César Vallejo, um zwei entscheidende Figuren der poetischen Moderne Perus zu erwähnen, erkennt Cisneros in seiner Poesie, dass das Drama menschlich ist, im radikalen Sinn ein somatisches Drama. Der Schmerz und das Vergnügen – der Pathos und die Liebesleidenschaft – sind gegensätzliche Triebe, aber derselben Natur: die Mysterien des Fleisches sind Probleme des Geistes. Nichts illustriert das Vorherige in tragischerer Weise als der Augenblick des Todes, immer wieder auf den Seiten von *Un crucero a las islas Galápagos* beschworen.

Auf einer ein halbes Jahrhundert dauernden Reise wird die Poesie von Antonio Cisneros zur Entdeckung der Stationen und der Umwandlungen eines schaffenden und kritischen Bewusstseins, das sich einfallsreich in Szene bringt, um gleichzeitig die Grenzen der persönlichen Identität, die Ansprüche an die Geschichte und die kommunikativen Möglichkeiten des lyrischen Wortes in Frage zu stellen.

* Seine neueste Veröffentlichung ist die Auflage und der Prolog von *Antología poética*, von Antonio Cisneros, in der Sammlung Aula Atlántica del Fondo de Cultura Económica (Mexiko D. F., 2012) Er ist Autor von verschiedenen Essays und Erzählungen. Er ist Dozent der Universität von Colorado, USA.

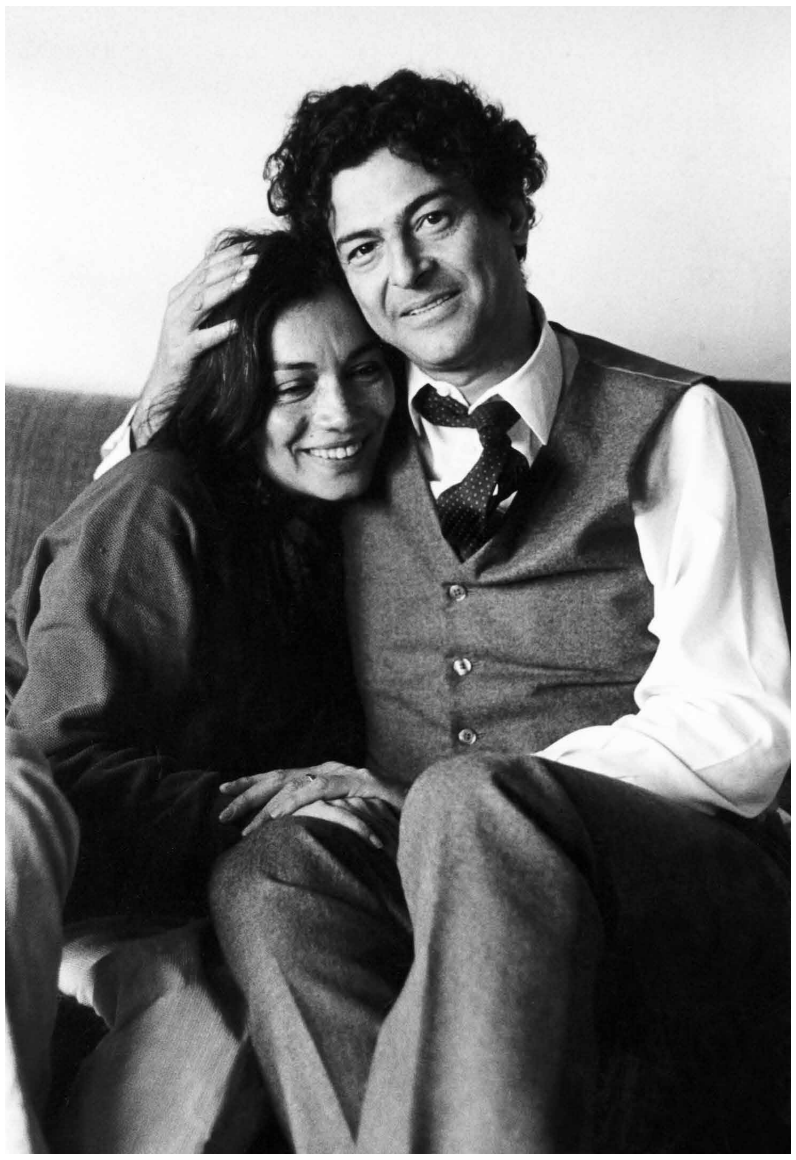


Foto: Jorge Deustua

Mit seiner Frau Nora Luna, 1984

Neueste Veröffentlichungen und Posthum-Ehrung

Antonio Cisneros war es möglich, die Neuauflage seiner Bücher *Como higuera en un campo de golf* (Barcelona, Kriller 71, 2012), *Propios como ajenos* (Mexiko D. F. zu verfolgen: UNAM, 2012) und *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (Lima: Peisa, 2012). Er sah auch die Neuauflage von Antología poética (Mexiko D. F., FCE), herausgegeben und prologiert von Peter Elmore, die posthum von der mexikanischen Botschaft in Räumen der Stadtverwaltung von Miraflores vorgestellt wurde. Das Ministerium für auswärtige Angelegenheiten von Peru hat eine Ausstellung seines Werks im Kulturzentrum Inca Garcilaso organisiert, wo er von 2005 bis zu seinem Todestag Direktor war. Die Nationalbibliothek von Peru hat ihm eine Sonderausgabe der Zeitschrift *Libros & Artes* gewidmet.

TEODORO NÚÑEZ URETA:

2012 wurde der 100-jährige Geburtstag von Teodoro Núñez Ureta, einem der bedeutendsten Künstler der Schule d
Fierro der Stadtverwaltung von Lima, das Museo de la Nación und die Bibliothek Mario Vargas

1

3

EIN PORTRÄT DES LANDES

les „Costumbrismo“ (*Darstellung von Szenen aus dem Leben des einfachen Volks*) in Peru gefeiert. Die Galerie Pancho Llosa von Arequipa organisierten retrospektive Ausstellungen seines außergewöhnlichen Werks.

Teodoro Núñez Ureta (Arequipa, 1912 - Lima, 1988) war einer der vielseitigsten plastischen Künstler unserer Zeit. Mit sicherer Fertigkeit beherrschte er unterschiedliche malerische Genres – Aquarell, Ölmalerei, Pastellmalerei, Zeichnung, Freskenmalerei- über die er sein außergewöhnliches Talent als Kolorist, Zeichner und verständiger Beobachter der Seele seines Volkes der vielfältigen Formen der Wirklichkeit zum Ausdruck brachte. Sein lebendiges Unterfangen in der Kunst war ein permanentes Zusammentreffen mit den einfachen und klaren Wurzeln des sozialen Umfelds seiner Kindheit, Pubertät und Jugendzeit: Das Arequipa der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das eine enge Verbindung zwischen dem ländlichen Universum seines wunderschönen Umlands und dem noch friedlichen Alltag jener Großstadt unterhielt, die 1950, dem Jahr, in dem er nach Lima zog, nicht mehr als 200.000 Einwohner zählte. Eine immer wieder durch städtische Unruhen geprägte Atmosphäre, der seit dem 19. Jahrhundert eine entscheidende Rolle bei den politischen und sozialen Ereignissen zukam. Gerade das Engagement des jungen Nuñez Ureta für die erneuernden Strömungen seiner Region führte zu seiner Ausweisung nach Chile, wo er die Jahre 1932 und 1933 verbrachte. Zweifellos haben die scharfsinnige Beobachtung der Bauern und einfachen Leute seines Landes, der ironische prüfende Blick der verworrenen Halbschatten der Flure und Vorzimmer der Gerichtsverhandlungen, die Erkenntnis durch die Betrachtung der politisierenden Verkäufer von Illusionen mit spöttischen Augen, zusammen mit der akademischen Lektüre, seinen Reisen und seiner anklagenden und rebellischen Art seinen Pinsel, wie er selbst beteuert, zum Malen «ohne Chauvinismus, ohne Deklamation, ohne den Blick des Touristen: auf das Land mit seinen Leuten, seiner Landschaft, seiner Hoffnung, seiner Größe...» motiviert.

Auszug aus dem Prolog von *Teodoro Núñez Ureta: Pintura mural*, von Luis Enrique Tord, Lima, Fondo Editorial del Banco Industrial del Perú, 1989.

2

UNTERTITEL:

1. *Paisaje Iqueño,* 1957. Fotografie von Daniel Giannoni. Überlassen von der Stadtverwaltung von Lima.
2. *Autorretrato,* 1982. Fotografie von Daniel Giannoni. Überlassen von der Stadtverwaltung von Lima.
3. *La ciudad de Arequipa.* Freskenmalerei. 1950. Im früheren Hotel de Turistas von Arequipa gefunden. Überlassen vom Fondo Editorial des Kongresses der Republik.

DIE AYMARISCHE KÜCHE

Die Küche der südlichen Andenregion Perus geht unter anderem auf die tausendjährige alte Tradition des Aymara-Volks zurück. Ein kürzlich erschienenes Buch des Anthropologen Hernán Cornejo sucht mit der zweisprachigen aymarisch-spanischen Auflage, veröffentlicht vom Fondo Editorial der Universidad San Martín de Porres nach den Wurzeln.

Foto: Jean-Louis Gonterre

Die aymarische Küche ist eine der bedeutendsten ethnischen Küchen Südamerikas, ein lebendiges Kulturerbe, mit ausgeklügelten Kochtechniken, Kochregeln, einem starken Symbolismus, der Hierarchien, soziales Prestige zum Ausdruck bringen, alte und neue soziale Rollen hervorheben und die Menschen zu großen zeremoniellen Essgelagen organisieren und vereinen kann. Sie bedient sich funktioneller Kriterien, die die Sinne beeinflussen, Handlungsweisen formen, Verhalten ausgleichen, die Funktionsweisen der Körperorgane unterstützen [...] können.

Es ist eine Küche mit Geschichte, die noch immer Spuren und kulinarische Stile der alten *Pucaras, Tiahuanacos, Puquinas, Uros, Lupacas, Chiriguanos* und *Pacajes* erkennen lässt, die tief im Gefühl des Volkes verwurzelt sind. Ihre Tontöpfe, Mahlsteine, Mörser, Mahlwerke und zeremoniellen Becher sind Zeugen dieser Zeit. Seitdem die ersten Menschen das Altiplano besiedelten bis in unsere Tage haben die Aymara eine Küche mit ungeahnten Zutaten, Geschmacksvielfalt und Herstellungstechniken entwickelt, die in der modernen Welt sehr nützlich sein können.

In Peru, im Einzelnen in den Regionen von Puno, Tacna, Moquegua und Arequipa kann man kulinarische Stile unterscheiden, die sich stark durch Geschmack, Stil und Ästhetik voneinander abgrenzen. Dieses Buch ermöglicht es, die Symbolik und Rezepte der aymarischen Küche Perus zurückzuerobern, besonders in Bezug auf Kochtechniken, zurückhaltende und reichliche Verwendung von Gewürzen, meisterhafte Zubereitungen, ausgeklügelte gastronomische Regeln und Formen, die von Moderne, Toleranz und Anpassung an kosmopolitische Küchen verdeckt werden.

Die aymarische Küche von Puno

Es ist eine Küche, die sich durch Einfachheit und Konservierung des natürlichen Geschmacks der Zutaten auszeichnet. Sie verzichtet auf übermäßige Gewürze und Frittüre. Die aymarische Köchin aus Puno bemüht sich um äußerste Einhaltung der Kochzeiten, damit die Gerichte nicht verkochen und nicht den ursprünglichen Geschmack der Zutaten verlieren. Diese „Kämpferinnen des Geschmacks“ zeichnen sich durch die Zubereitung von meisterhaften Suppen und köstlichen Schmorgerichten von intensivstem Geschmack aus und außerdem als Experten für zeremonielle Essen mit der Fähigkeit die Verpflegung von großen Menschenmassen genau kalkulieren zu können.

In Puno leben die Aymara in den Dörfern Tilali, Conima, Moho, Rosaspata, Vilquechico, Huancané, Juliaca, Puno, Ilave, El Collao, Chucuito, Yunguyo und Sandia. Die Gerichte, die in diesen Dörfern am häufigsten zubereitet werden, sind die Suppen auf der Grundlage von Fischen aus dem Titicacasee, wie der *Carachi* (im See einheimischer Fisch), und auch die schmackhaften und unvergesslichen Suppen aus Hammelkopf, die an den Fest- und Markttagen das ganze Dorf verköstigen. Auch sind die meisterhaften und ehrwürdigen Schmorgerichte wie der Huaicani, Matasca, Thimpo, Picante und der legendäre Olluquito mit *Charqui (Knollengemüse mit getrocknetem Lamafleisch)* zu erwähnen. Hinzu kommen die prächtigen Festgerichte wie Spanferkel, eine Vielfalt an Bratengerichten und die unvergleichlichen Rocotos rellenos *(sehr scharfe gefüllte paprikaähnliche Schote)* mit viel Lebenskraft und Harmonie.

Die aymarische Küche von Tacna

Es ist eine Küche, die es verstanden hat, dank der Nähe zu dem Volk in Puno, viel von der Essenz der traditionellen aymarischen Gastronomie zu bewahren. Die wesentliche Eigenheit in dieser aymarischen Gegend ist die Vorherrschaft der Frittüre. Die aymarischen Köchinnen aus Tacna zeigen beim Würzen ihrer Gerichte keinerlei Zurückhaltung, und greifen auf ausgeklügelte Kochsysteme und Frittüre zurück. Ihr Talent liegt in der meisterhaften Zubereitung von Kombinationen von Fleisch und Chuño *(gefriergetrocknete Kartoffeln)*.

In Tacna leben die Aymara in den Dörfern von Tarata, Ticaco, Sitajara, Susapaya, Chucatami, Turacachi, Estique-Pampa, Chucatami, Ticaco, Candarave, Curibaya, Quilahuani, Huanuara, Cairani, Ilabaya, Camilaca, Calana und in den Stadtrandsiedlungen Alto de la Alianza und Nueva Esperanza. Die außergewöhnlichsten Gerichte, die sich durch ihr aymarisches Attribut unterscheiden, sind Chicharrón vom Alpaca (frittierte Fleischstücke), Spanferkel und die vorzüglichen Hammelfleischsuppen.

Die aymarische Küche von Moquegua

Einfallsreichtum und Geschmack charakterisieren die aymarische Küche in Moquegua. Hier herrschen Fleisch, Maiskolben und Kartoffeln vor, eine Geschmacks-Trilogie, die die Zubereitung von Gerichten mit einem kräftigen und konsistenten Geschmack erlaubt. In Moquegua leben die Aymara in den Dörfern Carumas, Cuchumbaya, San Cristóbal, Samegua, Sorata, Calacoa und Iscoña. Die bemerkenswertesten Gerichte sind der Alpaka-Braten und *Kanka* aus Lamafleisch. Außerdem sind die Dörfer von Carumas auf den permanenten Handel mit getrockneten Pfirsichen und Käse spezialisiert.

Foto: Juanjo Calvo

Die aymarische Küche von Arequipa, Colca-Tal

Die aymarische Küche breitet sich langsam in der Stadt von Arequipa aus. Die aymarische Präsenz in dieser Stadt ist fast ausgelöscht, nur die vielen Orts- und Straßennamen aymarischen Ursprungs erinnern daran, und viele Gerichte wie die Suppe aus schwarzem Chuño, weiße Suppe, Chairo, Chaquetripas, usw. sind von der langsamen Mestizierung geprägt und wurden von der großartigen Küche von Arequipa assimiliert. Es muss aber erwähnt werden, dass in den letzten Jahrzehnten erneut Tausende von aymarischen Migranten massiv die Stadtrandsiedlungen von Ciudad Principal, Cerro Colorado, Ciudad Blanca, Israel, Miguel Grau und Hunter besiedelt haben.

Andererseits lebt eine bedeutende Gruppe von aymarasprechenden Menschen im Colca-Tal, insbesondere in Caylloma, Tisco, Sibayo, Callalli, Tuti, Canacota, Chivay, Achoma und Maca. Diese Aymara leben mit einem aufstrebenden Exportmarkt für Wolle von Tieren der Familie der Kamele und auch mit dem Tourismus. Dennoch halten die letzten Collaguas-Aymara des Colca-Tals an ihren Bräuchen, Festen, einigen Riten fest, die die Landwirtschaft und Feste betreffen und deutliche aymarische Züge aufweisen, wie der Tanz Q'amili, Wit'iti oder Wifala, Tukutusuy, Karneval, Fiesta de las Cruces, Dachdeckungen, Jenq'aña und Allerheiligen. Die außergewöhnlichsten Gerichte der Collaguas des Colca-Tals sind die legendären Chupes de Maíz y Cebada (*Suppen aus Mais und Gerste*), auch die Braten und Chicharrones vom Alpaca und Lama, Humitas (*Maispasteten*), Mazamorra aus Chuño oder Maismehl (*gallertartige Süßspeise*), mit Blut gefüllte Eingeweide oder Jolques aus Leber.

Auszüge aus La cocina aimara. *Aymarana phayañapa*, von Hernán Cornejo, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, 2012 Siehe: www.usmp.edu.pe/fondoeditorial.

REZEPTE

PAPALIZA-SUPPE

ZUTATEN | 4 Portionen
300 Gramm Olluco (*Knollengemüse*) in lange kleine Rechtecke geschnitten
250 Gramm getrocknetes Lamafleisch, 15 min vor der Zubereitung wässern
4 geschälte und in zwei Hälften geteilte Kartoffeln
1 längs geschnittene Möhre
½ Tasse grüne Bohnen
1 Zwiebel in kleine Quadrate geschnitten
3 Teelöffel zerdrückter Knoblauch
1 Bund Petersilie
2 Esslöffel Öl
Salz und Pfeffer nach Geschmack
2 Liter Wasser

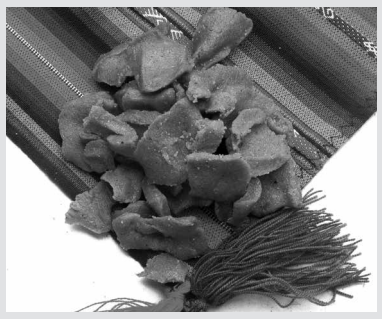
ZUBEREITUNG
Öl, Zwiebel, Pfeffer, Kümmel und getrocknetes Lamafleisch in einem Topf dünsten. Erhitzen und Wasser hinzufügen. Kochen bis das Fleisch weich ist und Gemüse und Olluco hinzufügen. 10 Minuten kochen lassen und die Kartoffeln hinzufügen, mit Salz abschmecken. Servieren und mit Petersilie bestreuen.

TUNTA, MIT KÄSE GEFÜLLT

ZUTATEN | 5 Portionen
20 weiße Chuño (*gefriergetrocknete Kartoffeln*) oder Tuntas, am Abend zuvor einweichen.
200 Gramm Käse, vorzugsweise Paria
1 Tasse Kondensmilch
50 Gramm Butter
½ Teelöffel Anis
1 grüner Zwiebeltrieb
1 Bund Muña
2 Esslöffel Öl
Salz nach Geschmack
2 Liter Wasser oder Chuño mit Wasser bedecken

ZUBEREITUNG
Am Abend zuvor die weißen Chuño oder Tunta waschen und in einem offenen Gefäß einweichen. Eine Stunde vor der Zubereitung das Wasser abgießen und in einem Behälter aufbewahren. In einem großen Tontopf die Chuño mit dem grünen Trieb und dem Salz nach Geschmack kochen. Etwa 20 Minuten warten, dann das Wasser abgießen, etwas Öl hinzugeben, 8 bis 10 Minuten warten und den Topf vom Herd nehmen. Den Topf einige Minuten abdecken und den Inhalt in einen anderen Behälter geben, dann die Chuño halbieren, mit Butter bestreichen, mit einer Scheibe Käse belegen und einige Minuten ruhen lassen. Die gefüllten Chuño vorsichtig in einen großen Topf geben und Milch, Butter, Anis und Salz nach Geschmack hinzufügen, mit dünnen Käsescheiben bedecken und bei geringer Hitze 10 bis 15 Minuten kochen, oder bis der Käse zerflossen und die Milch eingekocht ist.

KISPIÑA



ZUTATEN
1 Kilo Quinuamehl (zuvor getoastet und mit einem Stein gemahlen)
250 Gramm *Catawi* (Kalkmischung mit Wasser)
Salz nach Geschmack
3 Tassen kaltes Wasser

ZUBEREITUNG
Eine Masse aus Quinuamehl *Catawi* und etwas Wasser herstellen, mischen, bis eine etwas gelbliche Masse entstanden ist, dann die Hände mit etwas Öl einreiben und die Masse zu einer dicken Rolle formen, die leicht in kleine Scheiben geschnitten werden kann und unter dem Druck der vier Finger geformt wird, bis sie die Form von kleinen Plätzchen hat. Einige Minuten ruhen lassen. Eine Vorrichtung wird in einen Tontopf eingeführt, die den Kontakt der Masse mit dem Wasser verhindert. Dank ihres Einfallsreichtums gibt die Aymarafrau kleine Holzstückchen oder –stäbchen und eine Schicht Stroh oder *Uchú-Gras* aus den Anden hinein. Im Wasserdampf die *Kispiños* 10 bis 12 Minuten kochen lassen, dann drehen bis sie gar sind. Den Topf vom Feuer nehmen und die *Kispiños* in ein Tuch wickeln und abkühlen lassen.

LAMABRATEN

ZUTATEN | 4 Portionen
8 Lamafleischstücke
½ Tasse Ají Panca-Gemisch
1 Teelöffel Kümmel
1 Teelöffel Pfeffer
1 Teelöffel Huacatay
Salz nach Geschmack
½ Tasse Öl

GARNIERUNG
8 geschälte Kartoffeln, mit Aji Panca und Öl bestrichen
8 schwarze gekochte Chuño

ZUBEREITUNG
Am Vorabend das Lamafleisch nur mit Salz und Wasser marinieren. Am folgenden Tag in einem kleinen Gefäß eine Würzmischung mit Aji Panca, Knoblauch, Pfeffer, Kümmel und Salz zubereiten. Anschließend das Fleisch mit der Würzmischung bestreichen und gegebenenfalls etwas einschneiden, damit die Marinade gleichmäßig eindringt. Danach das Fleisch in den Bratofen geben und die Kartoffeln mit Aji Panca bestreichen. Das Fleisch 20 Minuten im Ofen braten, drehen und warten, bis es gar ist, und mit gekochtem Chuño und Kartoffeln servieren.

KUSA AUS CHUÑO

ZUTATEN | etwa 42 bis 45 Gläser
1 Kilo Mehl aus Tuntas, die zuvor eingeweicht, getoastet und mit einem Stein gemahlen wurden
2 Zimtstangen
8 Gewürznelken
2 Kugeln Chancaca (*schwarze Zuckermelasse*)
10 Liter Wasser

ZUBEREITUNG
Die Tuntas sollten am Vortag eingeweicht werden und am folgenden Morgen sollte alles Wasser ausgepresst werden. Dann sollten sie mit einem Stein vorsichtig zerkleinert werden und ruhen. In einer Pfanne die Tunta leicht rösten und im Freien ruhen lassen. Dies hat den Zweck, die natürlichen Säfte zu aktivieren und die nötige Stärke beim Garen zu trennen. Danach die Tunta mit Wasser, Chancaca, Zimt und Gewürznelken in einem großen Topf etwa 1 Stunde lang kochen. Abkühlen lassen und das Gefäß wechseln. Dazu sollte das Tuntamehl mithilfe eines dünnen Tuchs von der Flüssigkeit getrennt werden. Vor dem Servieren zusammengeben und mit Zucker nach Bedarf süßen. In Gläser füllen. Am Ende mit gemahlenem Zimt bestreuen.

ALPAKA-BRATEN

ZUTATEN | 4 Portionen
4 Fleischteile
5 Esslöffel fertig zubereitetes Aji Panca-Gemisch
4 Esslöffel Knoblauch
1 Tasse Schwarzbier
Salz, Kümmel und Pfeffer nach Geschmack

GARNIERUNG
8 schwarze gekochte Chuño
8 geschälte gekochte Kartoffeln
Llahua (fertig zubereitete Soße aus gelben Aji Panca, Zwiebel, Öl und Knoblauch).
Kopfsalat, Zwiebel, Tomate und Soße aus Limone, Kümmel, Pfeffer und Salz.

ZUBEREITUNG
Am Vortag in einem Gefäß oder Suppenteller eine Marinade oder Würzsoße aus Aji, Kümmel, Salz, Knoblauch und Bier zubereiten. Dann das Fleisch damit bestreichen, mit einer dünnen Serviette abdecken und etwa 12 Stunden ruhen lassen. Am folgenden Tag das Öl in einer Pfanne erhitzen und das Fleisch braten. Mit 2 gekochten Kartoffeln, 2 Chuño und Salat mit Llahua servieren.

DER VALS UND CANCIÓN CRIOLLA (DAS KREOLISCHE LIED)

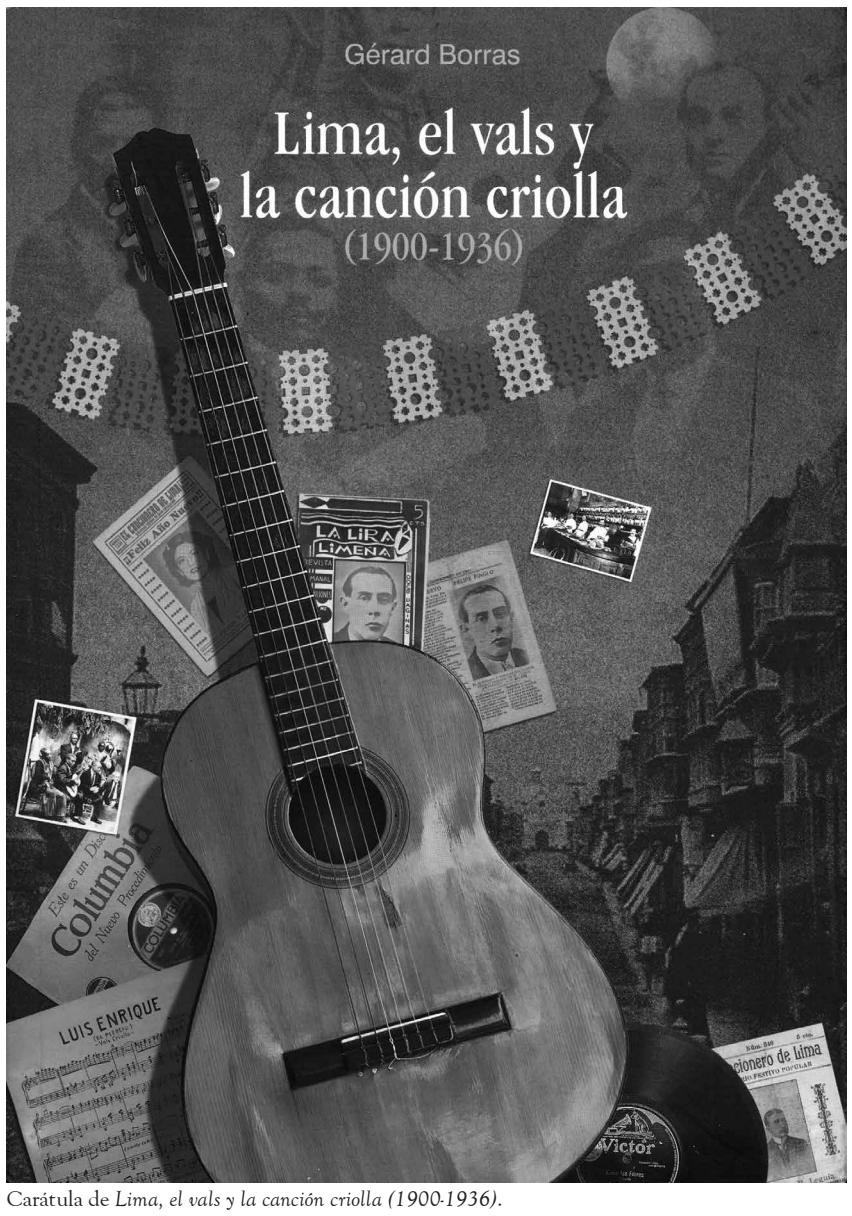
*Gérard Borras**

Der peruanische kreolische Vals wird auch heute noch mit berühmten Komponisten und Künstlern in Verbindung gebracht, die ihm in der Mitte des 20. Jahrhunderts zu internationalem Ruhm verhalfen. Der Autor von *Lima, el vals y la canción criolla* (*1900-1936*) bringt eine neue Interpretation dieser Epoche ins Gespräch und macht dadurch die enge Beziehung zwischen dem Vals und den Bewohnern von Lima deutlich.

Am 18. Oktober 1944 verfügte der Präsident der Republik, Manuel Prado, dass von nun an in jedem Jahr der 31. Oktober als der Tag des Kreolischen Lieds gefeiert werden würde, dem Tag, an dem insbesondere die «populäre[1]» Musik" geehrt würde, die bis dahin vor allem von den ärmeren Bevölkerungsschichten der Hauptstadt gespielt und gehört wurde. Diese offizielle und schließlich im Kontext dieser Zeit sehr politische Handlung ehrte eine kulturelle Ausdrucksform, die bis zu diesem Moment eher eine nur sehr distanzierte und lockere Beziehung zu den goldenen Salons der Republik unterhielt. Diese Anerkennung ebnete den Weg, so wie es Llorens Amico formulierte, «von der Straße in den Palast» (1983: 62) und prüfte die Notwendigkeit, derzufolge die Lieder weniger frivol und bedeutungslos sein sollten, wie es von manchen behauptet wurde.

Diese musikalische und kulturelle Produktion, die in Lima in der Zeit von 1900 bis 1936 verbreitet, gespielt und gehört wurde, ist Gegenstand unserer Studie. In diesem Umfeld der *kreolischen Musik* von recht undeutlichen Konturen konkretisierte sich ab dem Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend ein Genre, wie es an anderen Orten der Tango, der Son, die Samba und die Maxixa waren. Zu Beginn als Vals von Lima[2] bekannt, wurde er allmählich zum kreolischen Vals und zum Sinnbild für Kreolismus, der wahren Lebenskunst, der – laut einiger Meinungen – für Lima typisch ist. Das wird der Schwerpunkt unserer Studie sein, und gleichzeitig achten wir darauf, uns nicht völlig von den anderen Genres zu entfernen, die mit ihm zusammen diesen charakteristischen klangvollen und ästhetischen Modus bilden.

Die Amtsinhabe des Präsidenten Prado wurde in den folgenden Jahren von einer reichhaltigen und qualitativ hochwertigen Produktion begleitet. «Die Generation der 50er [ist] der Höhepunkt unseres populären Liedes der Küste», schreibt einer der bestinformierten Beobachter dieser Zeit (Manuel Zanutelli 1999:99). Jedoch wurde es sie dann durch weniger Interessantes verdrängt. Das kreolische Lied nimmt in diesem Moment eine zweifellos neue soziale Rolle ein. Die durch die Migration erfolgten Veränderungen lassen den alten Mythos der «Arcadia colonial» und den Kreolismus als Wert wieder aufleben, was als Schutz vor der beunruhigenden Vitalität der Andenbewohner betrachtet werden kann, die in die Hauptstadt drängen. Eher als die anderen Artgenossen des kreolischen Lieds wird der Vals bei diesem Versuch der Neuschreibung der Wirklichkeit zu einem Instrument. Der früher von den stärker ausgegrenzten Sektoren bevorzugte Ausdruck der «kleinen Leute» der städtischen Gesellschaft wird in den Kompositionen von Chabuca Granda und anderen zur idealisierten Ausdrucksform einer wunderbaren historischen Vergangenheit, in der alles von «Luxus, Frieden und Sinnlichkeit[3]» geprägt war, bevor



Carátula de *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936).*

die Andenbewohner eintrafen, wie hinzugefügt werden muss. Diese Produktion, die verstärkt durch die Schallplattenproduktion, den Rundfunk und später das Fernsehen unterstützt wurde, sollte eine wahre Nebelwand schaffen, die nicht erlaubt, sie von den Ursprüngen zu unterscheiden, abgesehen von einigen wenigen alten Melodien, die den akzeptablen Darbietungen nicht nachstehen.

Diese Rückkehr zur idealisierten Vergangenheit inspirierte zum großen Teil die Schrift *Lima, la horrible (Lima, die Schreckliche)* ein eindrucksvolles Pamphlet, in dem Sebastián Salazar Bondy (2002 [1964]) die Fiktionen und irreführenden Darstellungen des Kreolismus[4] aufdeckt. Salazar Bondy verurteilt öffentlich dieses Märchen, das nach González Prada und seiner bösartigen Prosa, nach dem «Gegenvotum» von Mariátegui[5], dieses idyllische Bild der «Stadt der Könige» aufzubauen versucht. Für Salazar Bondy besteht das größte Problem in dem Verhältnis, das die Bewohner von Lima zur Erinnerung oder besser, gerade zur Geschichte haben. Sie scheinen sich eher mit den recht unwirklichen Konturen des Mythos der «verlorengegangenen Nostalgie[6] als mit der «Wirklichkeit-Wirklichkeit» zufrieden zu geben, um zu dem beliebten Ausdruck von José María Arguedas[7] zurückzukehren. Dieses überholte Verhältnis zwischen einer amnestischen oder ideologisch rekonstruierten Erinnerung und einer einfach den Tatsachen näheren Geschich-te hat zum großen Teil den Wortlaut des hier vorgestellten Werks beeinflusst. Die Überschrift, die Jacques Le Goff und indirekt Pierre Nora zitiert, bekommt hier ihren Sinn.

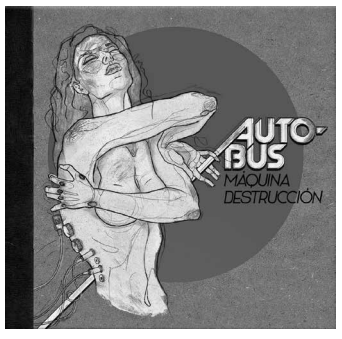
Bei diesem ehrgeizigen Vorhaben könnte das Lied eine entscheidende Rolle einnehmen, ohne dabei diese besondere Beziehung aus dem Auge zu verlieren, die die Musiker und die Lieder zu der Erinnerung oder den Erinnerungen bewahren. Wenige menschliche Ausdrucksformen— viel-leicht mit Ausnahme der Poesie – verfügen über diese Fähigkeit, Gefühle darzustellen und sie über Jahre hinweg zu übermitteln. Gewiss, wir wissen sehr gut, dass es sich nicht mehr um genau das «selbe» Lied handelt. Es ist offensichtlich, dass «Jean Petit qui danse», das vielen Bewohnern im Süden Frankreichs noch vertraut ist, nicht genau denselben Sinn bewahrt hat, wie vielleicht in den vorangehenden Jahrhunderten[8]. Die Hörer weisen den Liedern häufig, je nach Epoche, neue Bedeutungen zu, aber der Zweck exisitiert und überdauert. Der kreolische Vals ist da keine Ausnahme. Nach über einem Jahrhundert stellen Lieder wie «La Palizada», «El guardián», «Tus ojitos» usw. Teil des kollektiven Gedächtnisses von Lima und des Nationalerbes dar. Aber dies ist das Problem. Wenn die Musik ein Übermittler des Gedächtnisses, Element des Gedächtnisses ist, wird sie durch die ständige und innige Beziehung zur Welt, die sie schafft und die ihr einen Sinn gibt, zu einem kulturellen äußerst vergänglichen Kultur-objekt. In Lima existiert eine über-ra-schende Verzerrung zwischen dem, was «diese Gruppen aus der Vergangenheit gemacht haben», um auf den Ausdruck von Pierre Nora zurückzukommen und der wirklichen Vergangenheit. Aus verschiedenen Gründen ist das, was das peruanische kollektive Gedächtnis aus dieser «Urepoche» des Valses und des kreolischen Lieds bewahrt hat, ein unvollständiges, um nicht zu sagen, ein verstümmeltes Gedächtnis, das durch Darbietungen ersetzt wurde, die wenig oder nichts mit der Wirklichkeit gemein haben. Dieser in Vergessenheit geratene Teil ist das, was wir wiederfinden und untersuchen wollen, als erste Etappe eines globalen Verständnisses der sozialkulturellen Entwicklung des kreolischen Valses.

Die beiden Zeitpunkte, die den in dieser Arbeit untersuchten Zeitraum beschreiben, charakterisieren einen hinsichtlich der musikalischen Produktionen und Interessen nicht homogenen Raum. 1900 ist sicherlich ein «praktischer» Zeitpunkt, aber es ist auch der Moment, in dem es verschiedene Hinweise dafür gibt, dass sich der Vals in Lima entwickelt und seine eigenen choreografischen und melodischen Charakteristiken definiert. Daher haben wir ihn ausgewählt. 36 Jahre später stirbt Felipe Pinglo. Der andere symbolische Moment, den wir trotz der aufkommenden Probleme gewählt haben, ist sein Verschwinden. Tatsächlich hat sich viel verändert seit der Zeit, in der die einzige Form Musik zu hören und zu machen, die gleichzeitige Präsenz der Musiker und Zuhörer erforderte. Die zwanziger Jahre markierten mit der ersten Welle der massiven Verbreitung von Schallplatten einen Bruch. 1927 kommen der Tonfilm und das Musical. Von 1930 bis 1936 erweitern die Rundfunksender ihre Netze und ihren Einfluss, die Schallplatte und die Ab-spiel-geräte wie das «Grammophon» werden zu Gebrauchsgegenständen. Das Show-Spektakel hält Einzug in die Welt der populären Musik und man kann von einer wahren Showindustrie auf diesem Gebiet sprechen. Hinzu kommt die Ausbildung der musikalischen Geschmacksrichtungen, die unmittelbaren Einfluss auf die Musikkompositionen nehmen. Wir hätten die Zeit zugunsten der Kohärenz verkürzen können, jedoch hätten wir viel verloren. Zunächst, weil die Unterscheidung auch ihr Gutes hat: Die beiden Zeiträume bringen unterschiedliche Ausdrucksformen hervor und der Vergleich macht ihre spezifischen Charakteristiken

KLÄNGE PERUS

Máquina destrucción
Autobús
(unabhängig, 2012)

Autobus, eine Gruppe, die seit einigen Jahren in der *Indie-Szene* in Lima vertreten ist und als Vorgruppe in internationalen Musikkonzerten von The Killers und Franz Ferdinand große Aufmerksamkeit erweckt hat, stellt ihre zweite Langversion unter dem Titel *Máquina destrucción* vor, die über ihre Webseite http://autobusmusic.bandcamp.com vollständig verfügbar ist. Die Höhepunkte der CD betreffen Produktion, Aufnahme und Ausführung, die die Stärken einer Band widerspiegeln, die ihr Geschäft kennt und Vorgaben des Stils beherrscht, wobei *Indie* ein Genre ist, das sich schon lange nicht mehr durch seine Verbreitung sondern über eigene ästhetisch-musikalische Standards definiert. *Máquina destrucción* schafft



eine direkte Verbindung zu Smashing Pumpkins von *Mellon Collie and the Infinite Sadness*, mit einigen subtilen *dance*-Touchs, die an die anfänglichen The Killers erinnern; alles verpackt in eine Ästhetik von Retro-Touchs und *Artsy* (die sich auf die konzeptuelle Kunst des Albums und der Videos ausdehnt); zurzeit sehr aktuell und viele würden es bedenkenlos als Hipster einstufen.

Naturaleza luminosa
Los Últimos Incas
(unabhängig, 2012)

Die Dynamik und die Technik des progressiven Rocks in Verbindung mit der Virtuosität des Jazz, dem unruhigen Rhythmus von Funk und der Identität, Mystik und Kraft, die die traditionellen peruanischen Instrumente charakterisieren, machen aus der Musik von Los Últimos Incas (LUI) eine Erfahrung, in der das Eklektische zum Faden wird, der dem Gewebe Festigkeit verleiht. Ein interessanter Aspekt dieser Gruppe ist das Interesse an der Forschung. In diesem Sinne beschränken sich die peruanischen Klänge nicht nur auf Charango, Flöten und Panflöten, sondern sie bauen auch Instrumente nach und lassen von den präkolumbischen Völkern benutzte Techniken wieder aufleben. Naturaleza luminosa, viertes Werk der Gruppe, ist ein Album, das eher hinsichtlich der musikalischen als der thematischen Aspekte die Kohärenz und würdige Einheit einer konzeptuellen Aufnahme vereint. Abgesehen davon lässt der

Text der Lieder Bestandteile des andinen Denkens wieder aufleben, und wir finden einige Schmuckstücke wie «Llanto de la Pachamama», voller Poesie und Klage gegen den Umweltschaden. Ein eindrucksvoller musikalischer Rahmen, ein Werk mit einwandfreien Stimmen und einem Klang, der den Werken großer Musikfirmen in nichts nachsteht, lässt Naturaleza luminosa zu einem unverzichtbaren Album werden (Óscar Soto Guzmán).

deutlicher. Außerdem würde uns unter einem reduzierteren Ansatz die Möglichkeit entgehen, die bemerkenswerten Verbindungen zwischen dem Lied und dem aus-ge-sprochen reichhaltigen soziopolitischen Umfeld aufzudecken: Das *zu Ende gehende Oncenio (elf Jahre)*, die Probleme mit Chile wegen Tacna und Arica, mit Kolumbien wegen Leticia, das Aufkommen der APRA, die Machtübernahme von Sánchez Cerro, das Auftreten anderer Akteure, anderer Zeugen wie *La Lira Limeña*, die ab 1929 veröffentlicht wird.

Zu Beginn hatten wir nur eine ungefähre Vorstellung von dem verlorenen Gedächtnis und wir waren weit davon entfernt, das zu erwarten, was wir vorfinden sollten. Um das zu erreichen, haben wir ein Verfahren gewählt, das in vielen Aspekten eine wahre Herausforderung auf halben Weg zwischen Detektivarbeit und dem langen Marsch des Soldaten darstellt. Natürlich konnten wir uns nicht mit den Darstellungen zufrieden geben, die freiwillig oder uneingeschränkt durch dieses kollektive Gedächtnis übermittelt wurden, sondern müssen, wie der Anthropologe vor Ort, auf dem Boden nach Spuren und Hinweisen suchen, die das klangvolle, visuelle, sensible Bild dessen wiederherstellen würden, was der kreolische Vals, das kreolische Lied dieser Zeit gewesen sein könnte. Es geht darum, möglichst viele «Spuren» zu finden, die erlauben, den eigentlichen Zweck besser verstehen zu können, die «objektive Gegenständlichkeit» zu unterstreichen und uns die Analyse ersparen, die die Textlektüre des Liedes zur einzigen möglichen Form der Studie machen würde. Auch wenn sich die Methoden der literarischen Analyse als ausgesprochen nützlich erwiesen haben, erforderte die Wiederherstellung des Gedächtnisses des kreolischen Valses oder eines Teils davon, ein Verfahren, das eine Vielfalt von Überträgern erfordern würde. Unter Berücksichtigung des von Roger Chartier empfohlenen Vorgehens haben wir den Objekten einen besonderen Ort zugewiesen: Schallplatten, Partituren, Verlagskataloge, Liederhandschriften, Zeitschriften, Tageszeitungen, usw. So viele Elemente, die es, wie der Faden der Ariadne möglich machten, den Spuren von unzähligen, heute längst vergessenen Liedern und Musikstücken zu folgen, und dennoch in außergewöhnlicher Weise Klarheit über das Leben, die Praktiken, die Darbietungen der Musiker und die Zuhörer, im Kontext der Gesellschaft schafften. Unsere erste Absicht galt der Zuweisung eines großen Raums für die «gefundenen Objekte». Ob-wohl sie den Text überladen, haben wir nicht gezögert, sie zu zeigen und Abbildungen, Darstellungen eingefügt, denn in ihrer Gegenständlichkeit gibt es ein ganzes Netz von Bedeutungen, die wir dem Leser näherbringen möch-ten. Am Ende des Werks fügen wir eine Auswahl der von uns verwendeten Texte an. Für den Leser gibt es dort viel wichtige Information, die aus schwer auffindbaren Überträgern, den Schallplatten und den Liederhandschriften stammt. Anhand dieses *Corpus* können Sie die Lektüre vertiefen und falls Sie es wünschen, die begonnene Arbeit dieser kurzen Studie fortsetzen.

Dies erfolgt im Rahmen von drei großen Bewegungen, wobei jede an eini-ge Verfahren gebunden ist. Das erste Kapitel steht in enger Verbindung zur Ethnomusikologie, einer Disziplin die, in vieler Hinsicht durch die Idee, verstärkt ein Auge (und ein Ohr) auf die vielschichtigen Beziehungen zwischen dem Musikalischen und dem Sozialen zu richten, eine Pionierrolle einnahm. Bei der Bearbeitung fiel mir immer wieder der berühmte Satz von Mantle Hood (1963) ein. «Das Studium der Musik selbst und im Zusammenhang mit der Gesellschaft». Dieser Satz charakterisiert zweifellos unsere gesamte Studie, aber wir wollten in der ersten Bewegung einen sozialen Kontext her-aus-ar-bei-ten, in dem die Akteure, die Schöpfer, die Netzwerke zur Verbreitung sichtbar werden und gleichzeitig dem ersten Teil der Gleichung einen bedeutenden Ort zuweisen: Dem Vals. Wir respektieren nach Möglichkeit die formellen Elemente, die ihn entstehen ließen, um seine Rollen im Innern der peruanischen Gesellschaft zu Beginn des Jahrhunderts zweifelsfrei besser verstehen zu können.

Das zweite Kapitel widmet sich den Darbietungen. Wie oft haben wir gehört, dass die Musik das «Spiegelbild», die Abbildung der Gesellschaft ist, in der sie entstand? Alain Darré sagt es sehr treffend: Als permanenter Spiegel gibt die Musik den sozialen Raum wieder und lässt gleichzeitig neue Gefühle entstehen (1966: 13).

Wir haben versucht, in diesem Teil eine gewisse Anzahl von repräsentativen Themen der großen Themengebiete auszuwählen, die die Texter und die Komponisten des kreolischen Lieds inspirierten. Nachdem wir im ersten Teil der Studie die bemerkenswerte Fähigkeit des Lieds, die Ereignisse auszudrücken und sie zu übermitteln und zu verbreiten, deutlich gemacht haben, betrachten wir nun die zahlreichen Facetten der Praxis. Wir sind weit davon entfernt, das Ziel zu erschöpfen und eine gewisse Anzahl von Themen wie der Sport, insbesondere der Fußball, hätten den hier dargestellten *Corpus* bereichern können.

Das dritte Kapitel unterscheidet sich im Grunde nicht sehr von den vorangehenden. Es zeigt, wie das Lied von den sozialen Krisen, der Politik, den Streitigkeiten mit den Nachbarn im Norden und im Süden «spricht», kommentiert, redet. Es ist auch das Spiegelbild, die Darstellung dieser Situationen. Aber mit der Hervorhebung eines besonderen Teils der Beziehungen zwischen «Musik und Politik» verfolgten wir die Absicht, die Idee, laut der die Musik, das Lied und der Tanz lediglich der Spiegel der Ereignisse in unserer Gesellschaft seien, zu übertreffen. Diese Lektüre, diese Perzeption der klangvol-len Objekte würde die Berechtigung ihrer Existenz beleidigen, sie wären nur das «Spiegelbild von», die «Darstellung von». Schließlich wäre ihre Aufgabe nicht mehr als nur die Rolle der gefügigen Überbringer von Botschaften, die sie übermitteln sollten. In diesem Sinne wäre das Lied, das behauptet, der Spiegel einer Situation zu sein, eher «informativ» als «performativ». Nun macht es uns dieses Kapitel möglich, das Gegenteil zu beweisen. Im Kern der Krisen und der Konflikte wird das Lied zu «einem Hauptdarsteller der Geschichte», um zu diesem wunderbaren Ausdruck von Jean Queniart (1999) zurück-zu-kehren. Wir sind also weit von den romantischen Funken oder den makabren – um nicht zu sagen, nekrophilen - Liebschaften entfernt, die manchen Vals in Szene setzen.

Einleitung von *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Gérard Borras. Französisches Institut für andine Studien und Institut für Ethnomusikologie der Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012. 503 Seiten. www.ifeanet.org / www.pucp.edu.pe /ide

* Dozent für lateinamerikanische Studien an der Universität von Rennes 2, Mitglied des Centre de Recherches Historiques de l'Ouest (CERHIO) des Nationalen Wissenschaftlichen Forschungszentrums. Seine Forschungen richten sich auf die Beziehungen zwischen populärer Musik und Gesellschaften in Lateinamerika und insbesondere Peru. Er ist zusammen mit Fred Rohner Koautor der Schallplatte *Montes y Manrique. Cien años de música peruana 1911-2011* (hundert Jahre der peruanischen Musik 1911-2011).

1 Es gibt keine Definition, die vielschichtiger wäre als die von «populär», insbesondere, im Zusammenhang mit der Kultur. In einem beachtenswerten aufklärenden Werk macht Denis-Constant Martin die folgende Beobachtung: «Die populäre Kategorie ist generell weder präzise noch differenzierend und in Hinsicht auf die Kultur umschreibt sie ein Gemisch mit kaum erkennbaren analytischen und heuristischen Fähigkeiten.» (Martin 2000: 169-183). Im musikalischen Bereich wurde durch die massenhafte Verbreitung die wertlose Seite der Grenzen noch deutlicher, als einige andeuten wollten. Die klassische Musik von Shostakóvich, die wiederholt in Werbespots und auf der Straße geträllert und so verbreitet wird, ist sie nicht ebenso «populär» wie der neueste Modehit, der auch von der politischen oder kulturellen Elite gehört wird? Unsere Studie zur «populären Musik» bezieht sich auf eine Musik, die hauptsächlich von den ärmeren Sektoren der peruanischen Hauptstadt gehört und gespielt wird, ungeachtet der ästhetischen Elemente, die sie charakterisieren.

2 In unserer Studie geht es um den Begriff "Vals", wie er in Lima verwendet wird. Wir haben ihn dem Begriff "Valse" vorgezogen, einem anderen in Lima benutzten Begriff, der zur Verwechslung mit dem europäischen "Walzer" und dem "Valsecito", einem zweideutigen Diminutiv, führen kann.

3 «Die Entwicklung der Radio- und Fernsehverbreitung ab den fünfziger Jahren hat den Charakter der Produktion und Darbietung des Valses verändert und sein soziales Spektrum erweitert. Die mittleren und oberen Schichten überdachten ihre traditionelle Missachtung, sie betrachteten ihn sogar als eigen, und identifizierten sich mit einem fetischistischen Image der Eigentümlichkeiten Limas, das bis in unsere Tage überlebt hat. So ist seine offizielle Anerkennung, seine Verbindung zu einem inexistenten herrschaftlichen Lima und seine Bestätigung des Schwarzen als Gegengewicht zur wachsenden kulturellen andinen Präsenz in der Stadt zu erklären» (Pilar Núñez Carvallo 1991: 101. Cfr. Christian Giudiccelli 2000: 93-104).

4 «Salazar Bondy wird in *Lima, la horrible* zu einem unausstehlichen unerbittlichen Kritiker der Arcadia, ein Perseus, der der Meduse, einem Raubvogel *Auge in Auge* gegenübersteht, der weder die kolonialistische Überlieferung als Vermächtnis noch die Geister, die sie als ehrwürdige Vorfahren besiedeln, akzeptiert..» (Treviños und andere, 2002: 17).

5 Letzter Satz von *Lima, la horrible* (Salazar Bondy 2002 [1964]: 132).

6 Titel des ersten Kapitels des Werks von Salazar Bondy. Der Ausdruck stammt von Raúl Porras Barrenechea.

7 Cfr. *Primer encuentro de narradores peruanos (Arequipa, 1965)*. Lima, Casa de la Cultura, 1969.

8 Es handelt sich um ein altes Lied, das indirekt von den Qualen erzählt, die den Sträflingen zugefügt wurden.

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 de Flores

Druck:
Editora Diskcopy S.A.C.

CAHUACHI
DIE THEOKRATISCHE NASCA-HAUPTSTADT

*Federico Kauffmann Doig**

Das Projekt Nasca hat mit Unterstützung der wissenschaftlichen und archäologischen italienischen Zusammenarbeit zu neuen Entdeckungen der tausendjährigen Siedlungen geführt, die in den Tälern von Nasca und in Cahuachi, der theokratischen Hauptstadt aufeinander folgten.

Im Jahre 1982 widmete sich der italienische Archäologe und Architekt Giuseppe Orefici der Erforschung der unterschiedlichen Bekundungen der weit zurückliegenden Vergangenheit, die in dem Einzugsgebiet des Flusses Grande von Nasca und insbesondere in Cahuachi, einer stolzen architektonischen zur Nasca-Kultur gehörenden Siedlung im Einzugsgebiet des Flusses Nasca zu finden waren. Damals zeichneten sich an diesem Ort inmitten einer Wüstenlandschaft nur einige Hügel und Reste von altertümlichen Mauern ab. Diese Überreste belegten, dass diese scheinbar natürlichen Anhöhen alte Baustrukturen verdeckten. In einigen Fällen von Zyplopenbauten verwies der Historiker Josué Lancho Rojas auf Cahuachi als ältestes aus Lehm erbautes, zeremonielles Zentrum der Welt.

Den Umstand, dass es sich um keine reinen Anhöhen handelte, belegten nur einige Luftfotografien, die in Fachkreisen zirkulierten. Diese brachten zum Vorschein, dass Cahuachi eine uralte Siedlung war, die aus riesigen Pyramidenbauten bestand und unter dicken Schwemmschichten begraben war.

Dank der ständigen Bemühung unter der wissenschaftlichen Leitung von Giuseppe Orefici erlangte Cahuachi über das Projekt Nasca wieder seinen ursprünglichen Glanz. Er hat nicht nur die Schwemmschichten, die seit über tausend Jahren die riesigen pyramidalen Strukturen des architektonischen Komplexes bedeckten, vorsichtig abgetragen, sondern Arbeiten zur Berfestigung und Restaurierung verschiedener Bauwerke durchgeführt, die sich an diesen Ort befanden. Dadurch haben die als Große Pyramide, Stufentempel und Orangefarbene Pyramide bekannten Bauwerke Bedeutung erlangt. So kann nun Cahuachi in seiner alten Pracht bewundert werden.

Die in Cahuachi vollführten Arbeiten haben es ermöglicht, die Bauabschnitte zu entdecken, die ihre Architektur durchlief, und mithilfe der Radiokarbonmethode oder Kohlenstoff-14-Methode ihre Jahresdatierung zu bestimmen. Gleichzeitig zum Projekt Nasca wurden wertvolle mobile Objekte, die von Orefici ausgegraben wurden, strikten und umfassenden Studien unterzogen: Stoffe, Keramikstücke und –fragmente, Metallobjekte, sowie ein geschickt verziertes Kürbisgefäß. Auf diesem Material wurden verschiedene ikonografische Motive dargestellt. Die Verzierung des Kürbisgefäßes gibt Hinweise auf den Wendepunkt des Paracas-Stils bis zur Umwandlung in den Nasca-Stil. Es wird die Figur eines übernatürlichen Wesens gezeigt, das außer einem Stirnschmuck in Form eines Federbusches am Hals einen Federschmuck in Form eines praktisch auf Flügel und Schwanz reduzierten Vogelkörpers trägt.

Orefici hat sich nicht auf die Beschreibung der Überlieferungen beschränkt, die er entdeckt hat. Er hat zum Beispiel betont, dass der Kult und die eindrucksvollen Zeremonien, die in Cahuachi durchgeführt wurden und über die konkrete Evidenzen vorliegen, klare Hinweise auf ein paradigmatisches zeremonielles Zentrum sind. Obwohl dies seit den Nachforschungen von Alfred Kroeber von 1926, William Duncan Strong von 1957 und Helaine Silverman von 1984-1985 vermutet wurde, haben wir nun die Gewissheit, dass Cahuachi nicht die Hauptstadt der Nasca-Kultur war, ohne dabei ihre doppelte Funktion ausschließen zu dürfen, so wie sie von dem Großteil der beeindruckenden im antiken Peru errichteten architektonischen Monumente erfüllt wurde, die Funktion als Kult- und Zeremoniestätte und gleichzeitig als Zentrum, in dem die Regierungseliten – unterstützt durch Kult und Rituale – ihre Macht ausübten, was ihnen erlaubte über die Gesellschaft zu herrschen und ihr Befehle zu erteilen, denen diese gehorchen musste.

Überblick über den Stufentempel mit Sicht auf die Große Pyramide von Cahuachi.

Beim Eindringen in die Welt der Religiosität, die Cahuachi umgab, bietet uns Orefici wertvolle Erkenntnisse hinsichtlich der Rolle, die im Kontext der Religiosität die prächtigen Textilien und allgemein die Bekleidung erfüllt haben müssen. Diesbezüglich wurde das Textilstück 13, das als besonders wertvolles Tuch gilt und mit bedeutenden Figuren der Religiosität verziert ist, einem der Mumiengräber entnommen, die zu einer Gruppe gehörten und von Orefici entdeckt und ausgegraben wurde. Auf diesem polychromatischen Stoff ist eine Figur zu sehen, die scheinbar in sekundären Varianten den Regenbogen darstellte. Während eines der Enden mit dem Kopf eines *qhoa* – einer mythischen Katze der Kordilleren, assoziiert mit dem Regen – abschließt sind am anderen Ende eine Reihe von Menschenköpfen zu sehen, als Hinweis darauf, dass die enthaupteten Köpfe den *Iranta* oder die bevorzugte Nahrung der übernatürlichen Kräfte repräsentierten. So wurde um Wohlwollen gegenüber dem Menschen gebeten, damit die Anbaufelder nicht klimatischen Extremen ausgesetzt werden.

Im Kapitel XI seines Werks vertieft Orefici auf der Grundlage von Überlieferungen, die in den ikonografischen Werken in Verbindung mit Cahuachi dargestellt werden, das Thema des religiösen Denkens. Er betont die enge Verbindung, die den Göttern gegenüber der Natur zugewiesen wird. Als wertvollstes ikonografisches Dokument, das von Orefici entdeckt wurde, sollte eine große Figur erwähnt werden, die auf eine der Wände des Stufentempels gedruckt wurde und bei noch feuchter überkleidender Lehmschicht zu erkennen war. Die Figur setzt sich aus zwei ähnlichen stufenartigen Motiven zusammen, die von einer senkrechten zu beiden Seiten auslaufenden Linie geteilt werden. Diese emblematische Figur ist identisch mit einer angedeuteten monumentalen Darstellung, die auf einer Wand der Tschudi-Zitadelle von Chan Chán über 1000 Kilometer von Cahuachi entfernt zu finden ist. Wir haben sie als Emblem gedeutet, da sie sowohl an Anbaufelder erinnert, die hier die Terrassenform (Stufendarstellung) annehmen, als auch an einen Bewässerungskanal, der hier als Furche dargestellt wird: Dies ist die symbolische Grafik, die die beiden unverzichtbaren Elemente Erde und Wasser, die bei der Entstehung von lebensnotwendigen Nahrungsmitteln zusammentreffen, vereint.

Auch andere Aspekte in Verbindung mit der zeremoniellen Rolle und dem in Cahuachi stattfindenden Kult werden in dem Werk dargestellt, das uns so in die damals gültigen Bestattungsformen einführt und den Sinn der Menschenopferung erklärt, von der die Abtrennung von Menschenköpfen (Kopfopfergaben und Kopftrophäen, laut Orefici) zeugt. Ebenso beschäftigt er sich verstärkt mit den Todeszeremonien, der Musik und dem Tanz während den Ritualen, der Wettervorhersage und anderen Themen.

Ein besonders wichtiges Kapitel widmet sich dem Fund des Grabes der jungen Priesterin, die 1999 ausgegraben wurde. Der Körper des toten Mädchens lag ausgebreitet und geschmückt mit prächtigen Stoffen, Perlenketten, Armbändern aus Gold und Silber und einem Gesichtsschmuck, der aus einem gehämmerten, geprägten und geschnittenen Goldblech hergestellt wurde. Zu beiden Seiten dieses symbolischen Gesichtsschmucks, der an der Nase befestigt war und den Mund frei ließ, lässt das Goldschmiedewerk eindeutig Schnurrhaare einer Katze erkennen. Auf dem unteren Teil sind ebenfalls eine Reihe abgetrennter Köpfe zu sehen, die scheinbar auf die von den imaginären Göttern geforderte Nahrung anspielten.

Orefici erkundete auch andere Orte in dem Einzugsgebiet des Flusses Grande von Nasca, um die mögliche Beziehung zu Cahuachi zu entschlüsseln. Er erforschte die architektonischen Siedlungen Pueblo Viejo und La Estaquería, die Geoglyphen von Nasca-Palpa, sowie die Felsmalereien von Chichictara in der Nähe von Palpa.

Seine Nachforschungen schließen auch die archäologischen Orte ein, die über das Einzugsgebiet des Flusses Grande von Nasca hinausgehen. Ein Zeugnis dafür sind seine Erkundungen in Madre de Dios und Cajamarca. Die neuesten Nachforschungen von 2011 führten ihn in die Departments von San Martín, wo er eine Petroglyphengruppe im Gebiet von Yurimaguas erforschte.

Giuseppe Orefici leitet seit 1982 das Projekt Nasca, das Italienische Zentrum Studi Ricerche Archaeologiche Precolombiane (CISRAP) von Brescia, Italien und das von ihm gegründete Archäologische Museum Antonini von Nasca, in dem das wertvolle und umfangreiche archäologische Vermächtnis, das er in Cahuachi zusammengestellt hat, erhalten und in didaktischer Form ausgestellt wird.

Auszug des Prologs *Cahuachi, Capital teocrática Nasca*, von Giuseppe Orefici, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres, 2012, Band I und Band II. www.usmp.edu.pe/fondoeditorial

* Peruanischer Anthropologe, Archäologe und Historiker. Leitete das Nationale Museum für Archäologie, Anthropologie und Geschichte von Peru. Gegenwärtig ist er Dozent der Universidad Nacional Mayor de San Marcos.