

CHASQUI



POST AUS PERU

Jahr 11, Nummer 21

Kulturbulletin des Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten

Oktober 2013



La Santusa, von José Sabogal, Ölgemälde auf Stoff, auf Nordex gespannt. 1928. 65 x 56 cm. Sammlung Kunstmuseum von Lima.

GAMALIEL CHURATA: THEMEN UND MOTIVE IN *EL PEZ DE ORO* /
1921-1931: ZEHN JAHRE POESIE / DIE MALEREI VON JOSÉ SABOGAL /
LOB FÜR DIE QUINUA / MUSIK UND MUSIKER IN DER KATHEDRALE VON LIMA /
GRAVIERTE KALABASSE: FRUCHT MIT GESCHICHTE

GAMALIEL CHURATA

THEMEN UND MOTIVE IN *EL PEZ DE ORO*

Helena Usandizaga*

Annäherung und Rettung des zentralen Werks einiger der bedeutendsten Schriftsteller des Indigenismus in Peru, der auch wesentlicher Inspirator der Gruppe Orkopata und des Bulletins Titikaka war.

Die wesentlichen Themen des Werks von Arturo Peralta (Gamaliel Churata): *El pez de oro* (Der goldene Fisch), erstmals veröffentlicht im Jahr 1957, stehen im Zusammenhang mit der zentralen mythischen Erzählung von der Geburt eines goldenen Fisches, der aus der Verbindung zwischen dem goldenen Puma und der Meerjungfrau des Titicacasees hervorging. Diese Verbindung bringt die Idee einer inneren und sozialen Erneuerung, hervor:

Die Suche und die Verbindung mit dem Ursprung für die Wiedergeburt, Permanenz und Erneuerung des Lebens, der sozialen Veränderung und dem Vorschlag für eine neue Gesellschaft, der erneuerte und authentische Ausdruck. Dabei gerät jedoch das Thema der Verbindung mit dem Andersartigen, der fehlenden Trennung zwischen materiellen und geistigen Wirklichkeiten und auch der Verbindung von unterschiedlichen Erkenntnissen anhand einer polyphonen Struktur in Vergessenheit. Andererseits entspricht die außerordentliche Vielfalt der formellen Strukturen des Werks einem Netz von Motiven, die über den Vortrag, die Argumentation, die Erzählung, den Dialog zum Ausdruck kommen.

In der Erzählhandlung geht es um den synkretistischen Mythos der Geburt des goldenen Fisches, aber die Interpretation dieser Geschichte hat unterschiedliche Ebenen, über den Kern der Bedeutung der Ankunft des goldenen Fisches, den Sohn: historisch-bekennend, existentiell und kreativ. Im ersten Fall lässt der goldene Fisch und damit der Nachfolger des goldenen Pumas, seines Vaters, die Fortsetzung der Inka-Dynastie oder besser gesagt, eine Wiederherstellung und Erneuerung, die auf einen bekennenden Inhalt des Mythos hinweist, parallel zum Inkari-Mythos vermuten. Im zweiten Fall steht der goldene Fisch in Verbindung mit der existentiellen Reflexion der Erzählung, in der diese Figur in der Rolle des Sohnes die Kontinuität der Lebenskette und die Möglichkeit des Fortbestehens des andinen animistischen Denkens darstellt, dem sichtbaren Konzept in «Paralipómemo Orkopata», im Kapitel «El pez de oro» und im Zusammenhang mit der Vorstellung von Pacha, als Zyklus, der nicht nur durch die Wiederholung zu erklären ist, sondern auch eine Verbindung zu den Vorfahren als weiteren Pol des Ursprungs und der Erneuerung herstellt. Auf der dritten Ebene verbindet der goldene Fisch Ausdruck und Schöpfung. Die Schwierigkeit eine andine Schrift in Verbindung mit den nativen Sprachen und den andinen Inhalten zu schaffen, ergibt sich aus der Verbundenheit mit der Wurzel des Gesangs, dem «Trino», den der goldene Fisch und die Vögel hervorbringen, einer Wurzel, die von dem goldenen Fisch und einer Reihe mythischer Persönlichkeiten der Höhlen- und Wasserwelt sowie von den Vorfahren selbst verkörpert wird.

Die Frage ist jedoch, ob sich nach dem Entwurf oder Vorschlag einiger



Der Schriftsteller und seine Ehefrau, Aida Castro, um 1938. Gamaliel Churata, Pseudonym von Arturo Peralta, geboren 1897 in Arequipa. Er verbrachte einen Großteil seines Lebens zwischen Puno und La Paz und starb 1969 in Lima

zentraler Themen die Gestaltung des Werks als schwierig katalogisierbar erweist: der Diskurs zeigt sich insbesondere als Aufruf, Erzählung und manchmal als Streitschrift eines Vortragenden, dessen Identität wechselt (in einigen Abschnitten ist es Khoripuma selbst, eines der mythischen Wesen des Werks) und richtet sich häufig an einen Vortragenden, ebenfalls wechselnd («mein Freund», «liebes Mädchen», «Kapitän», «Plato», «Sancho».... Er richtet sich auch an Khoripuma oder den goldenen Fisch, seinen Sohn). Dieser unterbricht häufig den Diskurs, so dass fast ein Dialog entsteht. Manchmal wird einer der Gesprächspartner zu einem Erzähler, der sich an einen fiktiven Lektor richtet. All das beruht auf Zitaten und Zwischentexten, wie die von Guaman Poma, das Tagebuch von Kolumbus, die Bibel, die spanischen Klassiker, die Autoren der literarischen und philosophischen Tradition, was von den präsozialistischen Werken bis Schopenhauer und Nietzsche, von Dante bis Rousseau, von dem Kaiser Adriano bis Walt Whitman reichen kann.... Es wird deutlich, dass in Bezug auf die Kapitel berücksichtigt werden muss, dass *El pez de oro* ein transgenerisches Werk, keine Novelle ist, obwohl es eine Erzählhandlung hat, und kein Essay im klassischen Stil ist, auch wenn seine Dialogstruktur zwi-

schen verschiedenen Subjekten Fragen formuliert und das Zusammentreffen von unterschiedlichen Antworten inszeniert, um zu einer Erkenntnis zu gelangen, die sich aus dem Text ergibt. Es ist auch kein Gedichtband, aber es ist voller Gedichte, die manchmal den traditionellen andinen Formen sehr nahe stehen.

Abgesehen von der linguistischen Verschmelzung und den andinen poetischen Formen beabsichtigt der Text die Weisheit und das andine Wissen einzubinden und dies insbesondere über die Mythen und auch die Subjekte und Erkenntnisse oder die Artikulierung der Welt zu kanalisieren, die sich in diskursive Prozesse verwandeln: die kognitiven Formen, die auf der Opposition und der Ergänzung der Gegensätze beruhen; dem Animismus, der Weisheit der Schamanen und ihrer besonderen Vortragsformen, die Konzepte wie Ahayu, Ahayu watan (die Bindung der Seele), Naya, Hallpakamaska... und insbesondere die Struktur des Bewusstseins, die bei den andinen Festen und Ritualen anzutreffen sind. Diese Wissensdimensionen sind immer aktuell, da die Sorge über Churata nicht der „Vertretung“ des Indigenen gilt, sondern dem Zugang zu dessen Wissen, das, wie der Autor behauptet, aufgrund seiner historischen Umstände nicht zum Ausdruck kommt. Um

die unterschiedlichen Dimensionen des Mythos darstellen zu können, strukturiert sich das Werk als Text im Werden: einer von den kulturellen Elementen ausgehenden Suche, die etwas ironisch übernommen werden und paradoxe Abschnitte entstehen lassen.

In diesem Kontext hat die Geschichte, die in *El pez de oro* erzählt wird, unterschiedliche Ebenen: mythische Geschichte, Geschichte vom Tod des Sohnes, Geschichte von der Suche nach der Schrift. Jedoch kann man, um zu den Themen zu gelangen, bei dem Versuch der Artikulierung dieser Abschnitte mit den Motiven, sagen, dass die Handlungen über die Persönlichkeit des goldenen Fisches und die Geschichte seiner Geburt – Tod – Erneuerung weit hinausgehen. Das Thema der Kontinuität des Lebens und der Erforschung des Ursprungs, z.B. wird anhand der Idee der Wesen der Unterwelt und der wohlthätigen Toten erläutert, die manchmal als bössartige verunreinigte Christen erscheinen und manchmal mit andiner Beherztheit, nuanciert von dunklen Kräften, die man kontrollieren muss. Umgekehrt haben auch die bösen Geister etwas Gutes.

Ebenso zeigt sich der Animismus und die Gegenständlichkeit des Lebens in den Konversationen des Vortragenden mit den Persönlichkeiten der im Westen über Erzählungen bekannt gewordenen Weisheit, z.B. Layka oder Brujo andino (andiner Mediziner), die auf die animistische Weisheit des Mediziners anspielen und die manchmal zu den Fortschritten der herkömmlichen Weisheit vordringen, gerade dank seiner Nähe zur Materie und seiner Fähigkeit das Natürliche und das Übernatürliche zu verknüpfen. Aber sie treten auch als themenspezifische Persönlichkeiten (der Khawra oder Lama, der Hund Thurnos) in Erscheinung oder mittels Vorstellungen wie die der beseelten Erde Hallpakamaska; dem Tribut an Pachamama, der Ahayuwatan und der Wahrsagung mit Koka. Dies sind Gründe, die für das Thema der Geistigkeit der Materie sprechen, etwas, was über die Schamanenheilung, das Opfer und die Wahrsagung mit Koka im Kapitel «Mama Kuka» zum Ausdruck kommt.

Das Thema der Verbindung der Schichten der Welt und der Kraft des Kosmos und gleichzeitig die Bekennung des nicht kolonialisierten Amerikas kommen im Kapitel Pachamama mit einer sonderbaren Version der Entdeckung Amerikas zum Ausdruck, mit Geschichte und Reflexion. Dieses Thema des Zusammentreffens und des Kampfes um die Gegensätze (unterschiedliche Einheiten wie Gegenstand/Geist oder heterogene Wesen wie der amerikanische Boden und der fremde Kolumbus) wird in dieser Neuauflage formuliert, in der Pachamama, Befruchter und Beschützer alles Existierende und deren materielle Zeugungskraft, von vitaler und vereinender Permanenz, einschließlich Kolumbus umfasst.

Obwohl die Themen und Motive die Struktur des Buches bestimmen und sich ergänzen und überlagern, können wir vielleicht auf Kapitel hin-

Foto: überlassen von Pedro Pineda Aragón und José Luis Velásquez Carambe

weisen, die eher eine «Predigt von Khor-Challwa» darstellen, die unter dem Einfluss des andinen Gedankenguts steht. Das Thema der amerikanischen Schrift entwickelt sich durch Reflexion über die Sprache, Kultur und die Wurzeln der Identität; «El pez de oro» und insbesondere der Abschnitt «Paralipomeno Orkopata» wirkt sich aus auf die existentielle Dimension, über die Ideen von Geburt und Tod, die den Menschen mit der allgegenwärtigen Raum-Zeit verbinden, die die Kontinuität des Lebens aufrecht erhält. «Homilia» und «Khor khellkata Khor-Challwa» beeinflussen die kreative Dimension; «Morir de América» betont die bekennende Dimension mit Segmenten wie dem Kampf zwischen dem goldenen Fisch und dem tyrannischen und monströsen Wawaku oder die Rede des Inkas über Bildung. «Puro andar» handelt von der einleitenden Reise zur Unterwelt um Verbindung zu den Toten aufzunehmen; «Mama Kuka» spricht auf andere Weise, schamanenhafter, von der inneren Reise; «Pueblos de piedra» setzt das Zusammentreffen der antiken Wesen mit dem Vortragenden in Szene; «Los sapos negros» erforscht den Tod und den Schmerz und dessen erneuernden Aspekt, wobei die Geschichte des Vortragenden (insbesondere der Tod des Sohnes) und die vom goldenen Puma nebeneinander gestellt werden; «Españoladas» inszeniert mithilfe eines Rededuells den Kampf der Kulturen.

Eines der wesentlichen Themen der Idee des künstlerischen Schaffens ist mit dem goldenen Fisch verbunden. Es handelt sich um das Thema des «Trino» (Zwitschern) dieses Fisches, das mit dem Gesang der andinen Vögel, mit der geheimen Musik der Wasserfälle und Quellen und mit der Stimme der Vorfahren in Beziehung steht. Das Zwitschern dieser Vögel ist Symbol für Identität und Gerechtigkeit, Bejahung der Existenz als vitale Kette und als Schmerz und Kunst, die aus der Verbindung zum Dunkeln, zu den Vorfahren, zur Pachamama und zur Seele der Welt stammen. Daher ist der Titicacasee, aus dem die Musik kommt, ein Tummelplatz, der die Geräusche der Natur und den Gesang mit dem Herzschlag der Welt verbindet.

In diesem vermischten Zusammenhang wird nach dem Ausdruck gesucht, der sich mythisch in *El pez de oro* wiederfindet. Wir haben bereits in dem Mythos eine Dimension gefunden, in Verbindung mit dem Ausdruck: die Vorstellungen von Schmerz, von Keimung und von Nahrung stehen auch mit der ästhetischen und kreativen Dimension des Mythos in Verbindung, zusammen mit der Identität – auf deren Gegenwart wir zu Beginn hingewiesen haben – nicht nur mit der Existenz. Auf existenzieller Ebene konnten wir sehen, wie diese Idee eng mit der Lebenskette verbunden ist, in die sich das menschliche Wesen einfügt. Wenn das menschliche Wesen dauerhaft ist, hat es dies der Verbindung zu seinen Vorgängern und Nachfahren zu verdanken: diese Erfahrung mit den Toten und die Kontinuität in den Kindern lässt nicht nur die Unsterblichkeit erahnen, sondern auch das Finden des Ursprungs und den Ausdruck des Gesangs, was Churata «el Trino» (das Zwitschern) nennt. Und gleichzeitig hat der Gesang oder das Zwitschern eine erneuernde Bedeutung, als Bestätigung einer historischen Wiederherstellung.

Der Text verbindet einige Teile aus der Einleitung des Buches Gamaliel Churata, *El pez de oro*, Madrid, Cátedra, 2012.

* Doktor in Semiotik und Romanischer Philologie. Seit 1994 ist sie ordentliche Dozentin für spanischamerikanische Literatur an der Autonomen Universität in Barcelona. Sie richtet ihre Forschungsarbeit auf die zeitgenössische peruanische Poesie und der andinen Literatur aus.

Predigt von Khor-Challwa

Aus dem bisher Gesagten geht nicht hervor, dass in *El pez de oro* das Muster dieser neuen indohispanischen Sprache und noch weniger einer im Wesentlichen amerikanischen Sprache geboten wird; wie ein bescheidenes und ehrbares Verhalten. Der Autor lässt – weniger durch literarische Entscheidung als Gewohnheit – eher malerisch als inhaltlich indigene Verschmelzungen erkennen, vorsichtige Versuche der hispanischen Saite die vollblutige Melodie zu entreißen. Jedoch geht aus Versuchen dieser Art schließlich eine amerikanische Sprache hervor, die dem Wege von Guaman folgend, wenn ich das recht verstehe, das Ergebnis der Schriftsteller sein wird, die es mit bürgerlicher Liebe und Geist probieren.

Unter literarischem Aspekt handelt es sich nicht um ein gänzlich ästhetisches Problem. Wenn man in der amerikanischen Literatur eine radikal amerikanische Richtung betonen will, muss man damit beginnen, weniger die Landschaft als die anthropologischen Werte zu akzentuieren. Das wahre ästhetische Potenzial Amerikas liegt in dem Blut des Indios. Also müsste, um amerikanische Ästhetik zu schaffen, aus Amerika eine Welt der Indios werden, die immer indigen sein wird, sofern der Bewohner den Fortbestand der Kultur hinsichtlich Natur und Früchte sichert. Wenn wir nicht das Privileg des Kreolen mit den Stärken des Indios in Einklang bringen, und von dem glauben wir, dass er für mehr als für das Handwerk, als Amtsgeselle, Hotelpartier, Gauner, Elektriker, Hehler taugt, während wir für jene die Gabe der Engelhaftigkeit belegen, werden wir nie einen indigenen Dichter haben. In vierhundert Jahren haben wir keinen kupfernen Heiligen in den orthodoxen Nischen untergebracht, die weder für die Schwarzen und noch die Gelben aufgespart wurden. Der Indio ist kein Untermensch. Wir wissen bereits, dass die Torheit von Sepúlveda im Kern ausgelöscht wurde, wie ein Unterernährter nach dem Angriff der Überernährten und wir schlagen ihn noch in Prosa und Vers. Der große indigene Dichter, Don Franz Tamayo, verkündet, dass er zum Kunsthandwerker, Mechaniker, vielleicht Praktiker der Technik werden soll. Bloß nicht – und das sollte er gar nicht erst versuchen, Philosoph oder Ästhet, dem alles, was er mithilfe der Vorstellungskraft sieht, verwehrt bleibt. Tatsächlich, auch wenn man über eine solch ungewöhnliche These grübelt, dringt man zu ihren Ursachen vor. Ist der Indio ein gefangenes Tier, das in den Unterstrukturen des instinktiven Bewusstseins gefangen ist? Warum

sollte er diesen unbeweglichen Zustand verkörpern, wenn alle Völker und die typischerweise handwerklich Tätigen, wie der Sachse, zu Dichtern und Philosophen geworden sind. Sagen Sie, welche Annahme nützlicher ist und man wird verstehen, wer es sagt. Die besten Überlegungen von Tamayo, (soweit ich weiß) sind indigen, obwohl seine geistige Nahrung humanistisch und griechisch-römisch ist, nicht das namhafteste an ihm, da der Mestizentempel mit diesen Werten überfüllt ist. Es gilt das, was man als Präsenz eines geerdeten Gefühls bezeichnet – also indigen, aber nicht in großer Menge.

Der mestizische Yaraivismus wird als Überlegenheit über die sensiblen weinerlichen und unterwürfigen Indios beschrieben, was eine schreckliche Lüge ist. Die Unterdrückung des Indios kommt in den Gesetzen von Burgos zum Ausdruck, und wenn man sie in ihrer Welt sucht, existieren sie nicht. Der Harawi ist in seinen Ursprüngen ein Gesang, der geprägt ist von einem in Panik erschütterten Leben. Er ist wirtschaftlich und kommt bei Hochzeiten zur Geltung. Er besitzt eher erotische als gefühlsgeprägte Qualitäten. Der Vater des Yaraivismus ist der Cholo mit lemurischen Augen, der sich nicht in den heraldischen Windstößen erschöpft. Dieser lässt seine Mutter beiseite, wenn sie Indio ist, und ruft nur ihr Herz, wenn er sich vom Grauen des Todes besessen fühlt. Der Indio ist sich drei Dinge sicher: wann er schweigen muss, wann er weinen muss und wann er töten muss... Und er hat keine Vorstellungskraft! ... Was ist dann philosophische Vorstellungskraft und Bewusstsein? Gibt es noch etwas in der griechischen Tragödie?

Garcilaso bemerkt, dass in Cuzco die Schule zur Erziehung der Kinder der adeligen Orejones stand, die dem väterlichen Joch des Königs unterstellt waren, und manchmal liebteste der weise Priester, der sie leitete, einige von ihnen, und vermutlich zu den lebhaftesten unter ihnen sagte er:

Ah, meine Kinder, wie gern möchte ich diese funkelnden Köpfe in Salamanca sehen.

Das Spanisch, das Spanisch ist es, nicht die Grabessprache unserer kreolischen Mischlings-Mitmenschen.

Es gibt keine Literatur ohne den Menschen.

Wenn die Hermeneutiker der amerikanischen Literatur jedem beliebigen Hispanier, der hier geboren wurde, amerikanische Werte zuweisen, aufgrund dieses zufälligen Umstands, für den niemand verantwortlich gemacht werden kann,

nicht einmal sie, sehen sie nicht die «amerikanische» Stimme von Calderón de la Barca in der spanischen Literatur.

Welch typisch amerikanisches aischylothisches Durcheinander ist das von Segismundo in *La vida es sueño*?

Welches Verbrechen habe ich gegen euch begangen, als ich geboren wurde?

Es muss bestätigt werden, dass der große Dichter sich für seine Tragödie von dem Inka Yawarwaka inspirieren ließ, der Blut weinte. Es ist völlig verständlich, wenn dieser Schrei für die gesamte «amerikanische Literatur» aller Zeiten gilt. und nicht kuiko und amerikanisch, nicht griechisch ist und keinen Grund hat, hispanisch zu sein. Calderón hat sich nicht umsonst hingebungsvoll dem Ruhm der indigenen Jungfrau verpflichtet. Es ist der hispanische Gegensatz der Sepúlvedas.

Spanisch ist das Charisma der amerikanischen Literatur. Und unter dieser ausdrücklichen Begründung ist es die Literatur des Ausbruchs. Nie – soweit mir bekannt ist – folgte sie der heroischen Bestimmung, aus dem sie unter Einsatz ihres Lebens entstand. Es gibt in unseren Schriften keine Höflichkeiten. Ebenso, wie Francisco Pizarro, der seine Würde in Cuzco zu Gold machen konnte, und die Zeltstadt am Strand aufsuchte (und diese Beobachtung stammt von einem beredeten Soziologen Titikaka), um, falls das Geschäft schief gehen sollte, wie bei seinem Partner, dem einäugigen Almagro, fliehen zu können. Die amerikanische Literatur ist wie ein Hafen und eine leichte Brise, und auf Gedeih und Verderb den Aufsetzungen der geistigen Leitlinien der Alten Welt ausgesetzt und prachtvoll ausgestattet, versteppt, japanisiert, hellenisiert und endet immer exzentrisch im Kreolismus, Nativismus, Dekadentismus, Avantgardismus, Realismus, Naturalismus, mit Ablösung, Entsagung, nicht in der malerischen und oberflächlichen Episode der indigenen Zuordnung. Natürlich schließe ich den Avantgardismus von Titikaka (dem merkwürdigsten und ungewöhnlichsten Ereignis der peruanischen Literatur der letzten Zeit, laut L.A. Sánchez) von diesem Urteil aus, der mit dem Avantgardismus im europäischen Sinne wenig oder keine Gemeinsamkeiten hatte. Es war die Literatur und Bewegung humanen Charakters, von menschlicher Verbundenheit, über die Verbrüderungen hinaus, die uns prägten.

Fragmente aus *El Pez de Oro* Madrid: Cátedra, 2012, S. 167-171



1. Erste Auflage von *El pez de oro*. La Paz, Editorial Canata, 1957.
2. Kritische Auflage von José Luis Ayala. Lima, A.F.A. Editores Importadores, 2011.
3. Auflage von Helena Usandizaga. Madrid, Cátedra, 2012.

Kürzlich ist auch posthum sein Buch *Resurrección de los muertos/Alfabeto del incognoscible* erschienen. Herausgegeben und geprüft von Ricardo Badini. Lima, Nationale Rektorenversammlung, 2010, und *Ahayu Watan. Suma poética de Gamaliel Churata*, Auflage von Mauro Mamani Macedo, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.

1921-1931 ZEHN JAHRE POESIE

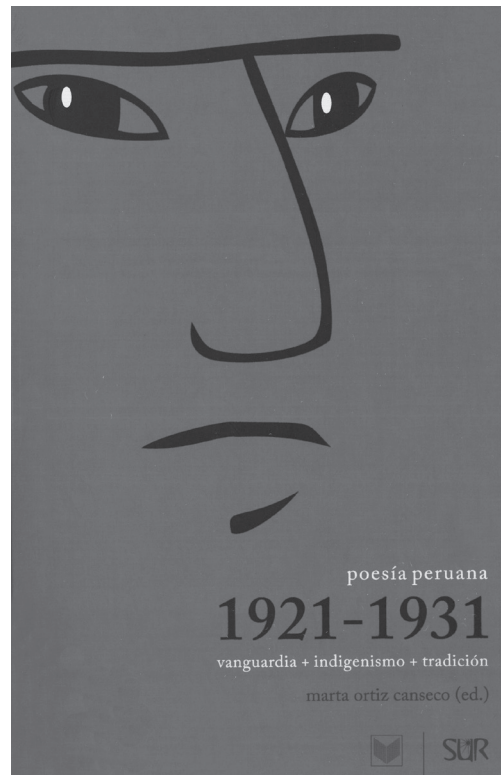
Marta Ortiz Canseco*

In Madrid erscheint eine Anthologie über das entscheidende Jahrzehnt in der peruanischen Poesie des vergangenen 20. Jahrhunderts: peruanische Poesie 1921-1931/ Avantgarde + Indigenismus + Tradition. Hier ein Fragment der einführenden Studie, in der die Autorin die Absicht ihrer Suche erklärt.

Die 1920er Jahre gelten üblicherweise als einer der bedeutendsten Zeitabschnitte in der Entwicklung der «neuen peruanischen Poesie», sowohl dank des Erscheinens der berühmten Avantgarde-Zeitschriften (*Amauta*, *Boletín Titikaka*), die einen Raum für die neuen ästhetischen Ideen und Politiken boten, als auch durch das Auftauchen gewisser Gedichtbände (*Trilce*, *5 metros de poemas*), die kurzgesagt, die dichterische Sprache im Spanischen revolutionierten. Kritiker wie Mirko Lauer oder Yazmín López Lenci haben bereits die Bedeutung dieses Jahrzehnts als einen der Ausgangspunkte für die Debatte über die Moderne in Peru des 20. Jahrhunderts hervorgehoben. In diesen Jahren fanden völlig neue soziopolitische Prozesse statt: die Gründung der APRA durch Haya de la Torre, der ideologische Werdegang von José Carlos Mariátegui, das Auftreten einer aufstrebenden Mittelklasse oder die ununterbrochene Migrationsbewegung zwischen Lima und den Provinzen, die erlaubt, das Land als ein Ganzes zu begreifen und zur Sinnsuche dieser neuen Nation führt.

Jedoch gibt es einige Aspekte dieses Jahrzehnts, die in gewissem Grade unbekannt bleiben, nicht nur in Bezug auf die Poesie. Über diese Jahre blieb noch viel Information unentdeckt. Zwei der wesentlichen Gründe könnten der Verlust der Quellen und die Unzugänglichkeit der Originaldokumente sein. Natürlich, wenn wir uns auf den Bereich der veröffentlichten Poesie in diesem Jahrzehnt konzentrieren, sprechen wir nicht davon, dass Autoren wie César Vallejo, Martín Adán oder Carlos Oquendo de Amat ignoriert oder unveröffentlicht blieben. Diejenigen, die in Vergessenheit gerieten, jene, die heute unerreichbar sind, sind ihre Leser, ihre Gesprächspartner, jene, die lasen: Dichter wie César Atahualpa Rodríguez, Guillermo Mercado, Carlos Alberto González, José Chioino, Mario Chabes, Emilio Armaza, Federico Bolaños.

Es geht hier nicht darum, eine Sammlung weniger bekannter Dichter anzulegen (und gerade einige dieser Dichter sind nicht unbedeutend). Es geht eher darum, sie alle in dem Zeitraum, dem sie angehören, unterzubringen. Eines der häufigsten Probleme war die systematische Studie, die über Vallejo oder Adán in einem Leerraum, einem unbestimmten Kontext durchgeführt wurde. Wer las diese so berühmten Autoren, mit wem entwickelten sie sich, zu welchem soziokulturellen Zeitpunkt Perus wurden sie berühmt? Diese Sammlung will diesen Raum wiederfinden, ihn als einen der wesentlichsten Faktoren in der Laufbahn der peruanischen Dichter rehabilitieren, die die Kategorie der weltumfassenden Dichter erlangt haben.



Titelblatt 5 metros de poemas, von Carlos Oquendo de Amat.



Der Dichter Carlos Oquendo de Amat.

Da nicht alle Bücher dieser Jahre zur avantgardistischen Ästhetik gehören, soll hauptsächlich deutlich gemacht werden, dass die innovativsten Gedichtbände der Avantgarde und des Indigenismus mit jenen koexistierten, die weiterhin eine gewisse modernistische oder romantische Sensibilität bewahrten, und so einen Eindruck bieten, der einen Großteil der in diesem Jahrzehnt erschienen Bücher umfasst. Es ist ein häufiger Fehler der Kritiker, viele der Autoren, die in dieser Epoche veröffentlichten und dennoch eine konservative Ästhetik beibehielten, in die avantgardistische Kategorie einzuordnen. Dies soll keine avantgardistische Sammlung werden, sondern die peruanische Poesie des Jahrzehnts von 1920 als ein vielschichtiges kulturelles Feld präsentieren, in der ganz unterschiedliche Stile nebeneinander bestehen.

Zum Beispiel werden wir erkennen, wie 1922 radikal gegensätzliche

Ästhetik in derselben intellektuellen Sphäre miteinander existiert. Diese Form von Heterogenität ist Teil des gesamten Sozialprozesses, insbesondere, wenn wir von einer Gesellschaft sprechen, die die Bürde der kolonialen Gegensätze trägt. Hier handelt es sich darum, diesen Gegensatz zum Protagonisten zu machen: Wir brauchen weder eine avantgardistische noch modernisierte oder romantische Sammlung dieses Jahrzehnts, sondern eine, die alles gleichzeitig einschließt. 1922 erscheint unter anderen *Trilce* von Vallejo, gleichzeitig mit *Fuegos fatuos*, von José Chioino; *Atalaya*, von Federico Bolaños; *El atrio de las lámparas*, von Daniel Ruzo, und *Tu libro*, von Alberto Hidalgo. Wäre es nicht interessant, einmal alle diese Gedichtbände zu lesen und miteinander zu verbinden? Und wenn wir zudem bedenken, dass *Trilce* in Lima erschien; *Tu libro*, in Buenos Aires; *Alma* von Mario Chabes, in Arequipa, und *El atrio de las lámparas*, in Madrid. Was bedeutet diese Bewegung und dieses Miteinander der so verschiedenartigen Gedichtbände, die an so weit voneinander entfernt liegenden Orten veröffentlicht wurden und zweifellos dem gleichen Kulturbereich angehören? Und viel interessanter wird es sein, zu beobachten, wie im folgenden Jahr Hidalgo seine endgültige Einweihung als Avantgardist in Form des Gedichtbands *Química del espíritu* veröffentlicht und vier Jahre später entwickelt Mario Chabes eine indigene Ader in seinem Buch *Coca*.

Diese Sammlung will tatsächlich der Spiegel eines bewegten Jahrzehnts sein, will Autoren und Gedichtbände vereinen, die üblicherweise nicht

miteinander in Verbindung gebracht werden, und dem Leser ein vielleicht unvollständiges Bild bieten, aber im Einvernehmen mit der Heterogenität einer Zeit voller Konflikte und sozialer Veränderungen. Letzteres Vorhaben will eine Art Landkarte des Jahrzehnts erstellen, keinen Maßstab setzen, sondern gerade einen Überblick bieten, der keinem Gesetz folgt. Jeder hat Zugang zu den Gedichten von Vallejo, Oquendo de Amat, Adán oder Hidalgo. Wir wissen, dass César Vallejo seinen Freund Alcides Speleucín las und bewunderte und dass Mariátegui ihn in *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (7 Essays der Interpretation der peruanischen Wirklichkeit) einbezogen hat, aber wir haben kaum Zugang zu seinen Texten, die von einer Epoche handeln und zur Vervollständigung seiner Arbeit notwendig sind. Wir kennen Federico Bolaños, weil er an der Gründung der ersten peruanischen avantgardistischen Zeitschrift beteiligt war, *Flechas* (1924), aber, wer hat seinen Gedichtband *Atalaya* gelesen, veröffentlicht 1922? Was ist besonders an diesem avantgardistischen Gedichtband? Wie ist er im Kontext des Erscheinungsjahres von *Trilce* zu lesen.

Einführung in das Buch *Poesía peruana 1921-1931 / vanguardia + indigenismo + tradición*, von Marta Ortiz Canseco, Madrid, Iberoamericana/Vervuert-Librería Sur, 2013, 271 ff.

* Marta Ortiz Canseco ist Doktor für hispanische Philologie der Universidad Autónoma de Madrid. Sie hat die neueste kritische Ausgabe des ersten Gedichtbands von César Vallejo verfasst: *Los heraldos negros* (Madrid, Castalia, 2009) und für *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton) bei der Vergabe über peruanische Poesie mitgearbeitet.

MAGDA PORTAL
(Lima, 1900-1989)

la luna de aumento de la mañana
ha duplicado al paisaje matemático
ahora todo tiene un noble porcentaje de Sol

mi cuerpo fino de mujer civilizada
arrebujado en brumas neurasténicas
se desnuda a la ducha de un bienestar
acariciante—

recomienzo el horario de la sonrisa
el calendario retrocede
sobre mi viejo pensamiento

«El trabajo intelectual perjudica
la belleza del rostro» Oscar Wilde—

i como todo es relativo
pongámosle un poco de belleza
a estos días heroicos
acribillados de números de acero; celuloides
de cartas, etc., etc.

yo tengo preso el sueño de la Vida
pájaro en jaula de hierro
con una puertecita a la esperanza
—

el Sol sale todos los días
de sus telarañas de nubes—

De: *Una esperanza i el mar. Varios poemas a la misma distancia*, Lima: Editorial Minerva, 1927.

CARLOS OQUENDO DE AMAT
(Puno, 1905 - Madrid, 1936)

p o e m a d e l m a n i c o m i o

Tuve miedo
y me regresé de la locura

Tuve miedo de ser

una rueda

un color

un paso

PORQUE MIS OJOS ERAN NIÑOS

Y mi corazón
un botón
más
de
mi camisa de fuerza

Pero hoy que mis ojos visten pantalones largos
veo a la calle que está mendiga de pasos.

De: *5 metros de poemas*, Lima: Editorial Minerva, 1927.

ENRIQUE PEÑA BARRENECHEA
(Lima, 1904-1988)

PERDIDO en lo horrible oscuro, el rey enano palpa su soledad rugosa.

La flor que nació en el aire. La flor que no nació. ¿Ves? El cielo a veces baja hasta las manos. El cielo es una ola tempranísima en este mar de soledad.

¿Quién animó la ruta clara y sencilla? ¿Quién caminó en la noche? ¿Quién enredó su sueño a los primeros limoneros del alba?

Toda la noche estuvo mirándome el silencio, sumiso como un perro.

Esta es la casa con los soportales recios. Aquí se echan a cantar las flores. Hasta aquí llega el mar con su traje de espuma y sus lindos zapatos de madrépora.

De: *Cinema de los sentidos puros*. Lima: Editorial F. E. Hidalgo, 1931.

ENRIQUE PEÑA BARRENECHEA
(Lima, 1904-1988)

VERLOREN in der schrecklichen Dunkelheit, der Zwergenkönig befühlt seine raue Einsamkeit.

Die Blume, die in der Luft geboren wurde. Die Blume, die nicht geboren wurde. Siehst du sie? Der Himmel senkt sich manchmal bis zu den Händen. Der Himmel ist eine verfrühte Welle in diesem Meer der Einsamkeit.

Wer ermutigte die klare und einfache Route? Wer ging in der Nacht? Wer verstrickte seinen Traum mit den ersten Getränkeverkäufern in der Morgendämmerung?

Die ganze Nacht lang habe ich mir die Stille betrachtet, unterwürfig wie ein Hund.

Dies ist das Haus mit den massiven Säulengängen. Hierhin legen sie sich, um die Blumen zu besingen. Bis hierher gelangt das Meer mit seinem Kleid aus Schaum und seinen hübschen Schuhen aus Steinkoralle.

Aus: *Cinema de los sentidos puros*, Lima: Editorial F. E. Hidalgo, 1931.

MAGDA PORTAL
(Lima, 1900-1989)

Der zunehmende Mond von morgen,
hat die mathematische Landschaft verdoppelt
nun hat alles einen beeindruckenden Prozentanteil der Sonne

mein feiner Körper einer zivilisierten Frau
in neurasthenischen Nebeln zerknittert
entblößt sich bei der Dusche eines
zärtlichen Wohlbefindens

erneut beginnt die Zeit des Lächelns
der Kalender läuft rückwärts
über meine alten Gedanken

«Die intellektuelle Arbeit schadet
der Schönheit des Gesichts» Oscar Wilde

und da alles relativ ist
verleihen wir diesen heroischen Tagen
etwas Schönheit
durchlöchert von Nummern aus Stahl, Plastik
aus Karten, usw. usw.

ich habe meinen Lebenstraum eingefangen
Vogel im Stahlkäfig
mit einer kleinen Tür zur Hoffnung

die Sonne geht jeden Tag auf
aus ihrem Spinnennetz aus Wolken

Aus: *Una esperanza i el mar. Varios poemas a la misma distancia*, Lima: Editorial Minerva, 1927.

CARLOS OQUENDO DE AMAT
(Puno, 1905 - Madrid, 1936)

Poeme del manicomio (Gedicht aus der Irrenanstalt)

Ich hatte Angst
und kehrte vom Wahnsinn zurück

Ich hatte Angst

ein Rad,

eine Farbe,

ein Schritt zu sein

DENN MEINE AUGEN WAREN KINDER

Und mein Herz
ein weiterer
Knopf
meiner Zwangsjacke

Aber heute, da meine Augen lange Hosen tragen
sehe ich die Straße, die nach Schritten bettelt.

Aus: *5 metros de poemas*, Lima: Editorial Minerva, 1927.

DIE MALEREI VON

Ricardo Ku

Das Kunstmuseum von Lima hat die vollständigste retrospektive Ausstellung über das Werk von José Sabogal (Cajabamba) begleitet, der dem kreativen Beitrag des Meisters de



Carlota Carvallo Wallstein. 1931. Ölgemälde auf Stoff. Sammlung Kunstmuseum von Lima.

Wenige Künstler haben einen so entscheidenden Einfluss auf die peruanische Kunst des 20. Jahrhunderts gehabt wie José Sabogal. Es ist nicht ungewöhnlich, dass seine erste Ausstellung in Lima, die in Casa Brandes Mitte des Jahres 1919 vorgestellt wurde, in der Form fast einstimmig als Beginn der modernen Kunst in unserem Land betrachtet wird. 1888 in Cajabamba geboren, reiste Sabogal sehr früh nach Europa und an die nordafrikanische Küste. Später ging er nach Argentinien, wo er seine berufliche Laufbahn als Maler konkretisierte. Nach der ersten Zeit in Buenos Aires ging der Künstler dann als Zeichenlehrer nach Jujuy, wo er sich mit der nativistischen Malerei Nordargentiniens vertraut machte. 1918 kehrte er über das Hochland nach Peru zurück und blieb mehrere Monate in Cuzco. Dort malte er eine Reihe von Bildern, die sich auf das traditionelle Leben der Stadt und ihre ethnischen «Typen» konzentrierten, jene Bilder, die er ein Jahr später in der Hauptstadt ausstellen sollte.

Die Kühnheit der Farben und die Stilisierung der Gemälde der Malerei wiesen in einem weitgehend konservativen Kontext in unserem Land einen neuen Weg. Der eigenwillige Charakter der Ausstellung würde Zeit brauchen, nachdem er als eine radikale Gegenüberstellung mit der unmittelbaren Vergangenheit verstanden wurde, als eine lokale Version der üblichen Berichte über die europäische Moderne. Aber im Unterschied zum vermeintlichen Widerstand, den die Ausstellung von Casa Brandes beim Publikum Limas erzeugt hätte, war sie

ein voller Erfolg unter den Kritikern und markierte den Beginn des aufstrebenden Werdegangs von Sabogal. Der Künstler entsprach zweifellos den bereits bestehenden Erwartungen unter den lokalen Intellektuellen, die sich nach einer formellen Erneuerung der Plastik wie auch dem Aufkommen einer peruanischen Malerei sehnten, die den einheimischen Gebräuchen und Typen nachspürte. Wie er von Beginn an erklärte, strebte er danach, seinen Werken als «Dokumente mit Charakter» Ausdruck von authentischen ethnischen Typen zu verleihen, in denen sich ein biologischer oder historischer Prozess herauskristallisierte.

Die symbolträchtigen Bilder des Landes begannen sich so auf dem Gebiet der ethnischen Repräsentation zu definieren, und fügten sich in den weiten Horizont des künstlerischen Nationalismus ein, der sich in der gesamten Region abzeichnete. In diesem Kontext wurde das Erbe der Halbinsel als die «ethnische» Komponente verstanden, die jene umfassende kulturell gesplante Gemeinde vereinte. Daher überrascht es nicht, dass die spanische regionale Malerei anfangs in einem großen Teil des Kontinents das Vorbild für die Darstellung des «Authentischen» war. Der von Künstlern wie Ignacio Zuloaga oder Hermen Anglada Camarasa entwickelte Stil erlaubte außerdem den Gedanken an die Möglichkeit, die plastische Sprache zu erneuern, ohne zur radikalen Subversion der «gesunden Malerei» zu gelangen. Im Werk von Sabogal waren nicht nur diese Modelle zu einem großen Teil zu spüren, sondern auch die Idee selbst, die goldene Mitte zwischen der Stilisierung und der Objektivität zu erreichen. Ihr Einsatz für eine Figuration, in der die visuelle Wirklichkeit völlig er-



Varayoc de Chinchero. 1925. Ölgemälde auf Stoff. 169 × 109 cm. Städtische Pinakothek Ignacio Merino. Stadtverwaltung von Lima.

kennbar war, sollte sich auch gegenüber der mexikanischen Wandmalerei behaupten, der für ihn zu einem weiteren Markenzeichen werden sollte.

Wie Natalia Majluf hinsichtlich Camilio Blas beschrieb, definierte die indigene Malerei die ästhetischen Grenzen seiner Malerei, als er ihr die Aufgabe, das Land zu vertreten, übertrug¹. Tatsächlich sollte nur das Vorhaben, Abbildungen der Nation festzulegen, die von allen geteilt werden können, als Gegensatz zum Individualismus der

radikalen Avantgardisten verstanden werden. Aber der Erfolg dieser Initiative scheint außerdem eine Distanzierung zur offenen politischen Belehrung des mexikanischen Beispiels gefordert zu haben. Die schäferdichterische Darstellung der ländlichen andinen Welt, die von Sabogal in den 1920er Jahren geprägt wurde, konnte sowohl eine Verbindung zu dem rhetorischen Populisten der Regierung von Augusto B. Leguía (1919-1930) herstellen als auch zu den erneuernden Projekten der

ON JOSÉ SABOGAL

Kusunoki*

jabamba, 1888- Lima, 1956) organisiert. Die Ausstellung wird von der Veröffentlichung eines kunstgerechten Katalogs des peruanischen Indigenismus gewidmet wurde.

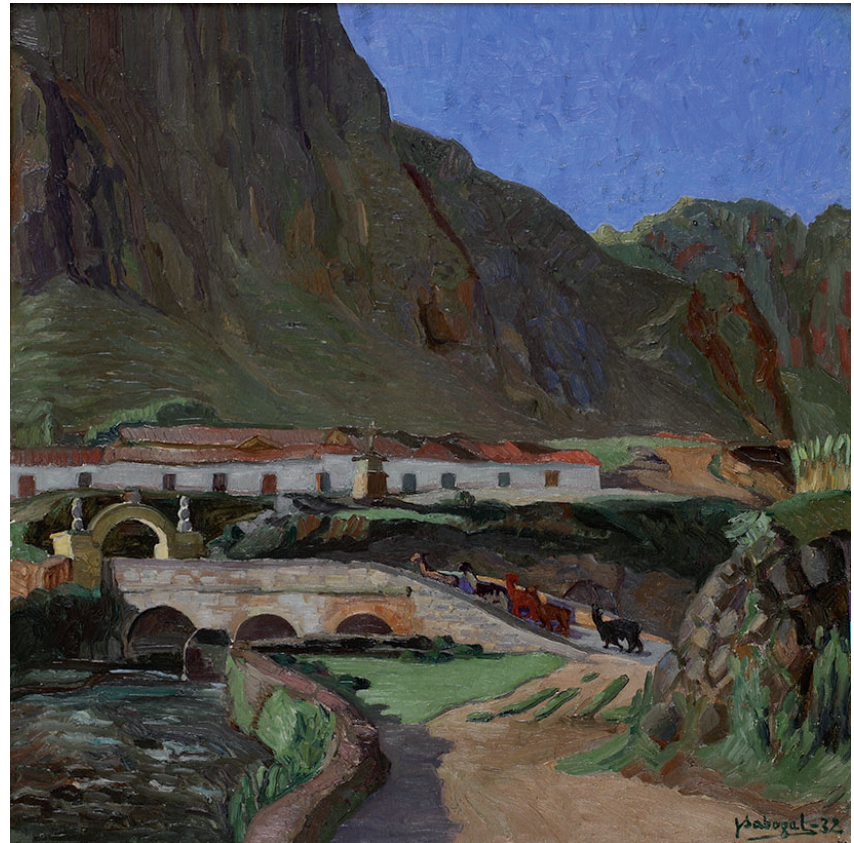


La mujer del varayoc. 1926. Ölgemälde auf Stoff. Sammlung Elsa Vidal de Ausejo, Lima.

politischen Avantgarde dieser Zeit. Dies erklärt die Allgegenwart des Künstlers, der dem Lehrkörper der Nationalen Schule der Schönen Künste – offizieller Rahmen der damaligen Plastik – angehörte und gleichzeitig eng mit José Carlos Marátegui in der Zeitschrift *Amauta* zusammenarbeitete.

Der sozialistische Intellektuelle würde nicht zweifeln, ihn als den «Ersten peruanischen Maler» zu bezeichnen und hobden unerschütterlichen Kompromiss des Künstlers aus Cajabamba hervor, sei-

ne Malerei möglichst wirklichkeitsgetreu zu halten, um sie so transformieren zu können, eine Einstellung, die der «Auflösung» der westlichen immer «unmenschlicher» werdenden Kunst entgegensteht. Sabogal würde bei der Rechtfertigung des zeitgenössischen Indigenen einen Schritt weiter gehen, wenn er behauptet, dass seine plastischen Darstellungen nicht nur eine ästhetische Hierarchie besitzen, sondern auch eine Richtung für die Schaffung wirklicher peruanischer Kunst vorgeben. Somit würde er



Puente de Izchucaca. 1932. Ölgemälde auf Holz. 66 × 66 cm. Privatsammlung, Lima.

unter den großen Transformern der europäischen Plastik ausdrücklich nur seine Bewunderung für Paul Gauguin zugeben, dessen «Peruanität» in jenem Moment verteidigt wurde.

Jene Forderung nach Authentizität, die nun in dem Indigenen verwurzelt ist, führte Sabogal dazu, die Regeln der europäischen Kunst kontinuierlich zurückzuweisen und sich auf das mexikanische Modell zu berufen. Mit dem Aufstieg zur Nationalen Schule der Schönen Künste 1932 sollte der Maler diesem Ideal der ästhetischen Autonomie offiziellen Charakter verleihen. Obwohl sein Einsatz zu keiner größeren Diskussion innerhalb des nationalistischen Aufbruchs in den 1920ern geführt hat, sollte er im folgenden Jahrzehnteine zuwiderlaufende Rolle einnehmen. Als sie zu einem offiziellen Stil wurde, geriet die indigene Stilisierung in die Diskussion, ob sie für die konservativen Intellektuellen eine unnötige Deformation darstellte. Die neue Künstlergeneration wies diesen wirklichen Kompromiss mit dem Modernen als inhaltslos zurück. Aus beiden Richtungen tobte die Kritik gegen die Nationale Schule der Schönen Künste (ENBA) im Kampf um die Befreiung von der Schirmherrschaft Sabogals zugunsten einer Entwicklung der künstlerischen Aktivität in unserem Land.

Aber die Bedeutung, die Sabogal in seiner Idee vom Nationalen dem Indigenen zuschreibt, wurde auch zunehmend infrage gestellt. Das Land begann sich als Ergebnis der «Rassenmischung» zu definieren, was im konservativsten Sinne bedeutete, die Eroberung als den Beginn der harmonischen Fusion des Indigenen mit dem Spanischen zu verstehen. Die fortschrittlichsten Kritiker verurteilten das Malerische des Hochlands, andererseits nutzen sie es als idealen Zufluchtsort, um sich den

wahren künstlerischen Problemen zu entziehen.

Der Maler antwortete auf diese neue Herausforderung mit der Vorstellung von einem allumfassenden Peru, die der Küste ein größeres Gewicht zuwies und den Urwald mit seinem breiten Bilderrepertoire des Landes einschloss. Diese Suche nach einem umfassenden Begriff für das Peruanische kam ab den 1940ern in einer sehr persönlichen allegorischen Sprache zum Ausdruck. Sabogal stellte als eine Art «Stilleben», das paradoxerweise belebt war, sinnbildliche Gegenstände der peruanischen Volkskunst vor, die in irrealen Landschaften lebendig wurden. Dies spiegelte ein kontinuierliches Interesse an den ländlichen plastischen Ausdrucksformen wieder, mit deren Erforschung sich das Institut für peruanische Kunst eingehend befassen würde, das er seit seinem Fortgang von ENBA im Jahr 1943 bis zu seinem Tod 13 Jahre später leitete.

Abgesehen von der Kontroverse, die seine Arbeiten am Ende seiner Laufbahn umgab, konnte Sabogal ein Repertoire von Darstellungen unseres Landes schaffen, das noch heute Gültigkeit bewahrt. Diese anspruchsvolle Ausstellung, die ihm das Kunstmuseum von Lima (Mali) von Juli bis November dieses Jahres widmet, bietet die Gelegenheit, unser Bild, das wir von dem Künstler haben, neu zu überdenken. Angesichts der über 400 Werke, die in dieser Ausstellung zu sehen sind, wird das Publikum die Bedeutung des Erbes erkennen, das Sabogal der visuellen Kultur unseres Landes hinterließ.

* Studienabsolvent für Kunstgeschichte der Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima und Magisterkandidat der Universidad Católica del Perú, dem Kunstmuseum von Lima zugeordneter Kurator.

1 Natalia Majluf, «Camilo Blas, Pintor indigenista», in Camilo Blas (Lima: Kunstmuseum von Lima, 2010): 16.

LOB FÜR DIE QUINUA

Teresina Muñoz-Nájara*

Dank seines Nährwerts und der vielseitigen Verwendung in der Küche breitet sich die Quinoa der Anden weltweit aus. Die FAO erklärte 2013 zum Internationalen Jahr der Quinoa, um die Bedeutung dieses Millenniumkorns als eines der Nahrungsmittel der Zukunft zu unterstreichen, das sein Potenzial in der Nahrungssicherheit und der Armutsbekämpfung entfalten soll.

Pötzlich nehmen die Webseiten und Blogs zum Thema Quinoa, auf Quechua bedeutet es „Samen dieser Erde“ (in Aymara: *jupha, juiya, jiu*) oder Quinoa, wie man in anderen Ländern sagt, zu und vielfältigen sich. Vegetarianer, Zöliaker (Menschen mit einer Intoleranz gegen das Gluten von Weizen, Gerste und in einigen Fällen Hafer) oder jeglicher Mensch, der sich mit natürlichen Produkten ernähren möchte oder sich entschieden hat, von nun an nur Nahrungsmittel zu sich zu nehmen, die für seine Gesundheit vorteilhaft sind, tauschen ihre Rezepte auf der Grundlage von Quinoa aus, geben Ratschläge für die Zubereitung und heben die Vorzüge hervor. Diese riesige Anhängerschaft der Quinoa ist bestimmt berechtigt.

Die Quinoa gehört zur Familie der Chenopodiaceae und der wissenschaftliche Name lautet *Chenopodium quinoa*. Es handelt sich um eine Einjahrespflanze von bis zu 2,5 Metern Höhe mit einem Hauptstamm, von dem eventuell Äste abgehen, und mit ganz unterschiedlich geformten grünen, roten oder violetten Blättern. Sein terminaler Blütenstand (Gruppe von Blüten) weist eine große Vielfalt an Typen auf und die Körner (Samen) können eine Größe von bis zu 2,5 mm erreichen. Die Schale oder Hülle des Korns enthält Saponin, ein organischer Bestandteil unterschiedlicher Herkunft, der in vielen Gemüsearten zu finden ist, wie Spinat, Spargel, Luzerne und Soja. Die Saponine bilden in niedrigen Konzentrationen mit Wasser eine schaumige Flüssigkeit und haben einen bitteren Geschmack. Die Saponinkonzentrationen der Quinoa sind unterschiedlich, man findet süße bis bittere Quinoa, weshalb sie vor dem Verzehr durch gründliches Waschen oder Schalen entbittert werden sollte.

Über Tausende von Jahren wurden die verschiedenen Quinoasorten ausgesucht und dank des biotechnologischen Eifers der traditionellen Bauern an unterschiedliche Bedingungen von Klima, Boden und Feuchtigkeit angepasst. Dieser wunderbaren Arbeit verdanken wir heute unser genetisches Material, aus dem die Wissenschaftler verbesserte Quinoasorten für eine größere Produktivität entwickeln können. Es sollte auch erwähnt werden, dass es etwa 3000 verschiedene Quinoasorten (etwa 30 werden gewerblich genutzt) in 25 verschiedenen Farben gibt.

Andererseits haben die Andenländer seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts enorme Anstrengungen unternommen, die verschiedenen Sorten zu sammeln. In Bolivien werden mindestens 3121 Akzessionen (so bezeichnen die Botaniker die Pflanzenproben einer Art oder Varietät), sowohl der wildwachsenden als auch kultivierten Arten aufbewahrt. Auch in Peru gibt es wichtige Sammlungen in den Versuchstationen des Nationalen Instituts für Agrarinnovation (INIA) und in verschiedenen Universitäten (in Lima, Huancayo, Cuzco und Puno). Die bedeutendsten davon sind das Versuchslabor Illpa der INIA in Puno, mit mindestens 536 Akzessionen und das der Universidad Nacional Agraria La Molina, deren Keimplasmabank aus 2089 Akzessionen besteht.



Foto: Heinz Plenge

Der Bauer in den Anden wusste, wie er diesen nutritiven Schatz schützen konnte. In Peru ist Puno die wichtigste Anbauregion für dieses Korn.

Den Spuren folgend

Dank der Texte von Chronisten und Reisenden können wir heute die Geschichte der Quinoa nachvollziehen und die Bedeutung bestätigen, die ihr zu allen Zeiten zukam. Mitte des 16. Jahrhunderts zum Beispiel, berichtet Pedro Cieza de León in seiner gepriesenen *Crónica del Perú*: «Abgesehen von der Kartoffel gibt es einen anderen sehr guten Proviant, den sie Quinoa nennen. Die hat Blätter, so wie der dreifarbige Amaranth und die Pflanze wächst fast bis in Manneshöhe und wirft wenig Samen, der bunt ist und aus der sie Mixturen herstellen. Sie essen sie auch geschmort wie wir den Reis».

Seinerseits schreibt Inca Garcilaso in seinen *Comentarios reales* «Den zweiten Platz unter den Getreiden, die über dem Anblick der Erde angebaut werden, nimmt die sogenannte Quinoa ein, auf Spanisch Mijo oder kleiner Reis, denn das Korn und die Farbe sind ihm ähnlich. Die Pflanze ähnelt sehr dem Amaranth, sowohl im Stamm als auch im Blatt und der Blüte, aus der die Quinoa entsteht. Die Indios essen die zarten Blätter und die Spanier in ihren Schmorgerichten, denn sie sind schmackhaft und sehr gesund; auch das Korn essen sie in ihren auf verschiedene Art zubereiteten Gerichten. Aus der Quinoa stellen die Indios, wie aus dem Mais, ein Getränk her, dort wo es keinen Mais gibt. Die in der Verwendung von Heilkräutern versierten Indios verwenden das Quinoamehl für einige Krankheiten. Im Jahr 1590 schickten sie mir diesen Samen aus Peru, aber er kam leblos an, und obwohl er zu verschiedenen Zeiten ausgesät wurde, ging er nie an».

Nebenbei bemerkt, sollte erwähnt werden, dass der «Amaranth» oder «dreifarbige Amaranth», den die zitierten berühmten Chronisten erwähnen, die sehr schmackhafte und dem Spinat sehr ähnliche Pflanze ist, die zur Familie der Amaranthaceae gehört (zu der die Kiwicha zählt). Wie Garcilaso berichtet, sind die Blätter sowohl der Quinoa (wildwachsend) als auch der Kiwicha essbar. Diese kennt man als Liccha und sie ist der Hauptbestandteil eines sehr beliebten Salatgerichts in Arequipa.

Fahren wir mit Vater Bernabé Cobo fort, der, wie bereits zu erwarten war, in

seiner ausführlichen *Historia del Nuevo Mundo* verschiedene Hinweise auf die Quinoa (ebenfalls im Vergleich mit Amaranth) liefert. Er erzählt uns: Es gibt zwei Arten Quinoa, genau wie Amaranth: eine ist weiß und die andere farbig. Wenn es zart ist, bevor es Ähren ansetzt, wird das Kraut, wie Mangold und Spinat gekocht, aber nur die weiße und nicht die farbig. Die beste Quinoa von allen ist die weiße, und diese essen die Indios wie Reis gekocht und gemahlen in Brei gerichtet. Auch stellen sie aus ihrem Mehl Brot her, die Maiskuchen. Andererseits überlässt uns Juan de Arona diese Definition in seinem *Diccionario de peruanismos*, veröffentlicht im Jahr 1882: «*Chenopodium quinoa*, essbarer Samen aus dem Hochland Perus, der in Lima als Gemüse verkauft wird. Aus dem Quechua Kénua. Der beschriebene Samen ist weiß und hat linsenähnliche Form, auch wenn er so klein wie Senf ist. Es ist ein Gericht, das nur wenigen Leuten in Lima schmeckt».

Im *La mesa peruana*, d.h. *El libro de las familias* (Rezeptbuch, das 1867 in Arequipa veröffentlicht wird) ist ein merkwürdiger Absatz zu finden: «Dieser besondere Samen des Hochlands Perus und Boliviens ist das nahrhafteste, gesündeste und schmackhafteste Gericht, das Lob erntete, nachdem es einem gewissen Pontifex vorgestellt wurde und dieser ausrief: Obwohl es in Peru den Samen des Lebens gibt, sterben die Leute!» Außerdem ist am Schluss des Rezepts für «Quinoa mit Aji» der folgende Kommentar zu lesen: «Gemeinhin sagt man, dass, wenn die Mädchen Quinoa in Wasser ohne Salz gekocht, essen, sie am nächsten Tag schöner und mit guter Farbe aufwachen, mit großen Augen und kleinem Mund. Ist dies wahr?»

Mächtige Quinoa

Die Wissenschaftler rund um die Quinoa haben die verschiedenen Arten wie folgt zusammengefasst: Quinoa des Hochlands, der Salzstöcke (z.B. die aus dem Salzstock von Ayuni kommt, hat das größte Korn), der interandinen Täler, der Yungas (Gebiete der östlichen Andenausläufer und der Meereshöhe).

Die Quinoa ist zweifellos eines der geschätztesten Anbauprodukte der Andenregion. Ihr Nährwert ist außerge-

wöhnlich und sie hat ein perfektes Gleichgewicht von Kohlenhydraten, Fetten und Eiweißen. Es gilt als das einzige Gemüse, das in seinen Eiweißen alle für die menschliche Ernährung essentiellen Aminosäuren vereint (wie Arginin, Phenylalanin, Histidin, Isoleucin, Lysin, Methionin, Tryptophan, Threonin und Valin). Ihre Nahrungsvorzüge ähneln in vielen Bestandteilen jenen des Fleisches, des Eies, des Käses, der Kuhmilch und der Muttermilch, und ihr Faseranteil ist sehr hoch.

Hinzu kommt der Stärkeanteil (zwischen 58 und 68%) und 5% Zucker, d.h. Energie in Hülle und Fülle. Auch viel Kalzium, Magnesium und Zink, weshalb es unweigerlich mit den Getreidesorten verglichen wird. Die Quinoa hat viermal mehr Kalzium als der Mais und dreimal mehr als der Reis und Weizen. Der Magnesiumanteil im Quinoa ist ebenfalls höher als der der Getreidesorten und hinsichtlich der Fette steht sie auch nicht zurück. Man vermutet eine beträchtliche Menge an Omega 6 – sehr ähnlich wie beim Maiskeimöl –, Omega 9 und Omega 3. Und als ob das nicht genug wäre, die Quinoa ist glutenfrei, weshalb sie zu einem Segen für Zöliaker wird.

Quinoa Gourmet

Das Schicksal der Quinoa hat sich in den letzten Jahren radikal geändert. Heute setzen, insbesondere in Europa und USA Tausende von Menschen – wie bereits gesagt – auf eine gesunde und nutritive Ernährung und suchen Produkte, die diesem Bedürfnis gerecht werden. Daher ist die – biologisch angebaute – weiße, rote und schwarze Quinoa auf den erlesensten Marktständen und Bioläden der wichtigsten Städte der Welt zu finden. Auch nimmt sie einen wichtigen Platz in den Menüs vieler Gourmet-Restaurants im Ausland, insbesondere von peruanischen Köchen ein.

Nur unter den Peruanern muss der Konsum noch etwas gefördert werden und es ist zu hoffen, dass alle örtlichen Restaurants die Quinoa mit Enthusiasmus aufnehmen. Auch sollte auf die biologisch angebaute Quinoa gesetzt werden, die Zugang zu speziellen Märkten hat. Dies ist die Zukunft der peruanischen Quinoa.

* Journalistin und gastronomische Forscherin.

BIBLIOGRAFIE

Brack Egg, Antonio. 1998. *Diccionario enciclopédico de las plantas útiles del Perú*. Cusco (Enzyklopädie der Nutzpflanzen Perus). Centro Bartolomé de las Casas.

FAO. 2011. *La quinoa: Cultivo milenario para contribuir a la Seguridad Alimentaria mundial* (Die Quinoa: Anbau des Millenniums als Beitrag zur weltweiten Nahrungsmittelsicherheit. Regionalbüro für Lateinamerika und Karibik).

Movimiento Manuela Ramos. 2010. *El camino de la quinoa*. Lima. Zweite Auflage.

Zapata Acha, Sergio. 2009. *Diccionario de Gastronomía Peruana Tradicional*. Zweite korrigierte und erweiterte Auflage. Lima. Universidad San Martín de Porres.

Quinoa. Gourmetrezeptbuch, veröffentlicht durch Sierra Exportadora. 2012.

Quinoa y otros productos nativos del Perú (Quinoa und andere einheimische Produkte Perus). Rezepte, die vom Gastronomischen Institut Le Cordon Bleu entwickelt wurde, finanziert von Fondo de Objetivos de Desarrollo del Milenio. 2013.

Quinoa Perú, zusammengestellt im Auftrag von Edelnor von Teresina Muñoz-Nájara und Antonio Brack Egg. Lima.

REZEPTE

QUINUASUPPE

ZUTATEN

- 2 Tassen weiße Quinoa gut gewaschen
- 1 ½ Liter Gemüsebrühe (Staudensellerie, Lauch, Rettich und Möhre), geseiht und ohne Salz
- 1 kleine Zwiebel, gewürfelt
- 2 klein gehackte Knoblauchzehen,
- 1 Esslöffel gemahlener Aji mirasol (getrocknete gelbe Chili)
- 1 Tasse Möhre, gewürfelt
- 4 gelbe Kartoffeln
- ½ Tasse Sahne
- 1 Teelöffel getrockneter Oregano, gewürfelter Frischkäse nach Belieben, Salz und Pfeffer nach Belieben

ZUBEREITUNG

Nachdem die Quinoa gut gewaschen wurde, wird sie auf Haushaltspapier zum Trocknen ausgebreitet. Die trockene Quinoa wird in einen mittelgroßen Topf gegeben und ein paar Minuten geröstet (in Puno wird die Quinoa für jedes Gericht geröstet). In die Brühe geben und die Quinoa fünf Minuten kochen lassen. Die Möhren und Kartoffeln hinzugeben. In einer Pfanne die Zwiebel, den Knoblauch und den Aji Mirasol in dem Öl andünsten. Diese Mischung in den Topf zurückgeben, mit Salz und Pfeffer würzen und sobald alles fertig ist, im Mixer zerkleinern. In den Topf zurückgeben und die Sahne und den getrockneten Oregano unter Zerreiben hinzufügen. Nach Belieben mit dem geschnittenen Käse und mit einem frischen Oreganozweig verziert servieren.

PIKANTE QUINUA MIT FLUSSKREBSEN

ZUTATEN

- 300 g gewaschene Quinoa
- 800 g mittelgroße, frische Flusskrebse
- 1 Liter kochendes Wasser
- 4 Esslöffel Aji panca-Paste (Rote Chili)
- 4 zerdrückte Knoblauchzehen
- 1 große rote Zwiebel, gewürfelt
- 3 mittelgroße Tomaten, enthäutet und ohne Kerne, gewürfelt
- 2 frische Oreganozweige und 1 Huacatay-Zweig
- 1 ½ Tasse Kondensmilch, Olivenöl, Salz, schwarzer Pfeffer
- 150 gramm Paria-Käse
- 6 mittelgroße, gekochte und geschälte Kartoffeln

ZUBEREITUNG

Die Quinoa kochen und beiseite stellen. Die Flusskrebse säubern, die Schwänze schälen und die Schalen beiseite stellen. In einem Topf mit fingerhohem Wasser die Körper und Köpfe garen, mit der Milch im Mixer zerkleinern, durchsiehen und beiseite stellen. Den Knoblauch und die Zwiebel in einem Topf mit etwas Öl anbraten, den Aji hinzufügen und umrühren, während es abkühlt. Den zerkleinerten Oregano und die Tomate hinzufügen, bis zum Auflösen umrühren. Die Schalen und Schwänze der Flusskrebse hinzugeben, mit Salz und Pfeffer abschmecken, und ein paar Minuten lang gut umrühren. Einen zerkleinerten Huacatay-Zweig hinzufügen. Die Quinoa und die durchgeseigte Milch hinzuschütten. Noch ein paar Minuten auf niedriger Flamme kochen, wobei es aber nicht anhängen sollte. Den grob geriebenen Paria-Käse hinzufügen, abschmecken und mit gekochter Kartoffel servieren.

(Aus: Alonso Ruiz Rosas. *La gran cocina mestiza de Arequipa*, 2012)



Foto: Heinz Plenge

Quinuafeld, Puno.

QUINUA ZAMBO

ZUTATEN

- 1 ½ Tassen gut gewaschene weiße Quinoa
- 2 Tassen Wasser
- 1 Dose ungezuckerte Kondensmilch
- 1 Dose gezuckerte Kondensmilch
- ½ Kugel Chancaca (Rohzuckermasse)
- ½ Tasse Rosinen, in Pisco eingelegt
- 2 Zimtstangen und 4 Gewürznelken

ZUBEREITUNG

Das Wasser, den Zimt und die Gewürznelken in einen Topf geben. Die Quinoa kochen, bis das Wasser verkocht. Die Zimtstangen und Gewürznelken herausnehmen, die Milch unter ständigem Rühren mit einem Holzlöffel hinzugeben. Die Chancaca hinzufügen und weiter rühren, bis das Gemisch eindickt und beim Trennen mit dem Löffel der Topfbo-den sichtbar wird. Die Rosinen hinzufügen und in Nachtschälchen servieren.

PFANNKUCHEN AUS QUINUA UND MAIS

ZUTATEN

- 3 Tassen Gewürzbrühe (Staudensellerie, Lauch, Rettich und Möhre), geseiht und ohne Salz
- 300 g gut gewaschene weiße Quinoa
- 1 zarter Maiskolben, gekocht und entkörnt
- 3 gewürfelte Speckscheiben und 1 Ei
- 2 Esslöffel Mehl
- 1 Teelöffel Backpulver
- 1 Esslöffel kleingehackte Petersilie, Salz und Pfeffer nach Belieben und Pflanzenöl

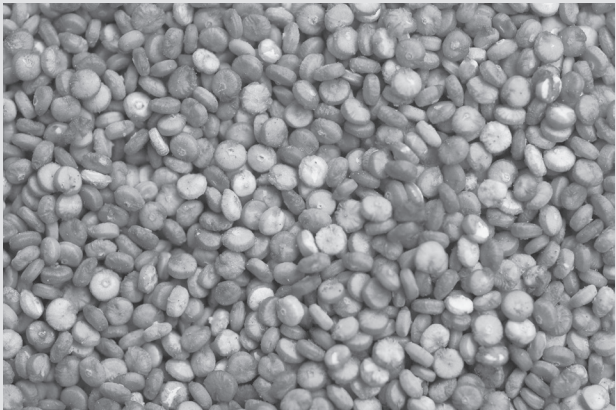
ZUBEREITUNG

Die Brühe in einen Topf geben und sobald sie kocht die Quinoa hinzugeben. Etwa 10-12 Minuten kochen lassen, gelegentlich mit einer Gabel umrühren, bis die Brühe einkocht. Nicht verkochen lassen. In einer Pfanne den Speck anbraten und beiseite stellen. Die Quinoa in einen Topf geben, den Mais und den gebratenen Speck hinzugeben. Das Ei, das Mehl und das Backpulver hinzufügen. Gut mit einem Holzlöffel mischen. Petersilie hinzugeben und mit Salz und Pfeffer abschmecken. Das Pflanzenöl in einer Pfanne erhitzen und mithilfe eines Löffels Pfannkuchen formen und sie auf beiden Seiten vorsichtig braten.

ROCOTO-SOSSE: Eine Rocoto garkochen. Sobald es gar ist, werden der Samen und die Venen entfernt, dann mit einer Gabel zerdrücken. In einen kleinen Topf geben. Zwei Tomaten schälen, die Kerne entfernen, in Würfel schneiden und sie mit der Rocoto vermischen. Etwas Olivenöl in eine Pfanne geben und zwei fein geschnittene Knoblauchzehen leicht dünsten. Die Mischung über die Rocoto geben, mit Salz und Pfeffer abschmecken und einen Esslöffel geschnittene Lauchzwiebel hinzufügen.



Quinuarispen, Puno.



Quinuakörner, Puno.

QUINUA-PLÄTZCHEN MIT ROSINEN UND PECANNÜSSEN

ZUTATEN

- 1 ½ Tasse Mehl (ohne Backpulver) (oder Vollkornweizenmehl)
- 1 Teelöffel Salz
- ½ Teelöffel Backpulver
- ½ Teelöffel Bikarbonat-Pulver
- ½ Tasse ungesalzene Butter
- ¼ Tasse weißer Zucker
- ¼ Tasse brauner Zucker
- ¼ Tasse Bienenhonig
- 2 Eier und 1 Teelöffel Vanilleextrakt
- ½ Teelöffel Mandelextrakt
- 1 Tasse weiße gekochte Quinoa
- 1 Tasse Haferflocken und 1 Tasse Rosinen
- ½ Tasse gehackte Pecannüsse

ZUBEREITUNG

Den Ofen auf 190 °C erhitzen. Zwei Bleche mit Butterpapier auslegen oder mit Butter fetten. Mehl, Salz, Backpulver und Bikarbonat sieben und in eine Schüssel geben. Ruhen lassen. In einer größeren Schüssel mit dem Handmixer Butter, Zucker und Honig etwa 5 Minuten schlagen. Die Eier und Extrakte hinzugeben und weitere 2 Minuten schlagen. Das Mehl langsam hinzufügen und mit einem Stiellöffel mischen. Die Quinoa (die vor dem Kochen gut nur mit Wasser gewaschen werden muss), die Haferflocken, Rosinen und Pecannüsse hinzugeben. Gut mischen. Mithilfe von zwei Teelöffeln aus der Masse kleine Häufchen formen und sie im Abstand von etwa 4 cm auf die Bleche setzen. Etwa 15 Minuten backen, bis sie etwas gebräunt sind. Abkühlen lassen und in einem gut ver-sch-los-se-nen Behälter aufbewahren.

MUSIK UND MUSIKER IN DER KATHEDRALE VON LIMA

Der berühmte Musiker und Orchesterdirektor Armando Sánchez Málaga* (Arequipa, 1929) hat eine Zusammenstellung seiner Essays und Artikel veröffentlicht, die er über Jahrzehnte zu verschiedenen Aspekten der Musik in unserem Land geschrieben hat. Komponisten, Interpreten und Einrichtungen werden aus dem Blickwinkel eines Gelehrten betrachtet, der auch Zeuge und in gewisser Weise Protagonist ist. Hier eine Anmerkung zur Musik und den Musikern in der Kathedrale von Lima in der Zeit des Vizekönigreichs.

Die spanischen Eroberer brachten nach der Besetzung von Gebieten, Gründung von Städten und Erbauung von Kirchen, Priester, Musiker und Instrumente für die religiösen Dienste und die Katechisierung. Vermutlich sangen und spielten die Musiker zwischen den dominikanischen und mercedarischen Mönchen und Missionaren, die zu den ersten Ankömmlingen in Lima gehörten, in den Kapellen und Kirchen die Orgel, während die Trompeter und Paukenspieler der Militärregimenter, die im Palast dienten, die Prozessionen begleiteten und die Rolle der öffentlichen Ausrufers an den Ecken und Plätzen der Stadt einnahmen.

Später kamen die ersten Musiker von der Halbinsel nach, zusammen mit flämischen und spanischen Technikern, die Orgeln bauten und reparierten, mithilfe von örtlichen Helfern. Mit der Gründung der Kapelle wurde die Kathedrale von Lima zu einem wichtigen Musikzentrum auf dem Kontinent. Die Direktoren hatten unter anderen die Aufgabe, für die religiösen Zeremonien zu komponieren. Viele von ihnen stellten Teil des Repertoires wichtiger Kathedralen dar, darunter die von Sucre, Bogota und Guatemala Stadt.

Aus Lima, Arequipa und anderen Städten kamen nicht nur spanische Werke als nachahmenswertes Modell, sondern auch handgeschriebene Partituren verschiedener peruanischer Autoren [...] Diese beiden Einflüsse, der spanische und der peruanische Einfluss leisteten einen Beitrag, um die Musik nach Notenlinien in unserem Land zu beleben¹.

Die Orgel war im katedralischen Chor das bevorzugte Instrument. Einige Kapellmeister waren hervorragende Komponisten und gleichzeitig ausgezeichnete Organisten, wie José de Orejón y Aparicio aus Huacho im 18. Jahrhundert und Pablo Chávez Aguilar im 20. Jahrhundert.

Bald wurden auch schon in den wichtigsten Kathedralen und Kirchen des Kontinents Schulen eingerichtet, die den Katechismus lehrten und die Sängerknaben, die sogenannte «Seises» unterrichteten. In Peru wurde die erste dieser Schulen in Lima im Jahr 1568 gegründet. Die Kleinen sangen, abgesehen von der religiösen und musikalischen Ausbildung, die sie erhielten, die Gesangsstücke in den Messen bei den Fronleichnam-Prozessionen. Einige von ihnen integrierten sich dann als Sänger, Instrumentenspieler oder Komponisten in die Kapelle, wie der erwähnte José de Orejón y Aparicio. Wegen des Stimmbruchs währten die Dienste der Knaben nur kurze Zeit. 1717 stimmte der Erzbischof von Lima dem Gesuch des italienischen Soprans Vicente Buldini zu, und gab dem Kapellmeister Recht, der behauptete, dass «es immer an Sopranen mangelte und dies zu einem Problem für die Harmonie der Musik führe, da die Seises diesen Mangel häufig ausgleichen. Haben sie dann Gesangsqualität erreicht, haben sie die Stimme verloren»³.



Repertoire

Bereits im 16. Jahrhundert verfügte die Kathedrale von Lima über ein reiches Repertoire an Werken der religiösen Polyphonie der Renaissance. In den Chorbüchern, die im Archiv des städtischen Domkapitels von Lima zu finden sind, gibt es zwei vierstimmige Werke a cappella (nur Stimmen), eins vom spanischen Komponisten Francisco Guerrero⁴ – *Liber Vesperarum*, 1584, mit Psalmen, Hymnen, Antiphonen und Lobgesängen, den Psalm 111 (*Beatus vir qui timet*)⁵ –, und ein weiteres mit einem Kompendium von fünf Messen, vierstimmig, von Joanis Praenestini (Giovanni Pierluigi da Palestrina)⁶. Die Stimmen in diesen beiden Büchern sind nicht in Partitur geschrieben, sondern getrennt. Die aufeinanderfolgenden Teile erscheinen nicht untereinander angeordnet, wie es heute üblich ist. Die schriftliche Anmerkung am Rand des Buches von Guerrero «si toca Vergara por falsa ut negro y si toca Valentín por los bajones» beschreibt den Brauch die Stimmen mit Instrumenten nachzuahmen. Im Archiv der Kapelle fanden sich noch andere Werke der spanischen Komponisten dieser Zeit, wie Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales und Tomás Luis de Victoria. 1598 erhielt Victoria aus Lima das Geschenk von hundert Pesos von Nuevos Reales, das ihm einer seiner Bewunderer geschickt hatte.

Die polyphone⁷ Barockmusik, die von den Kapellmeistern der Kathedrale in der Zeit des Vizekönigreichs komponiert wurde, zeigt zwei gut definierte Stile: einen mit anfänglichem spani-

schen Einfluss, der in dem Werk des prominenten Meisters der Halbinsel Tomás de Torrejón y Velasco gipfelt; und den mit italienischem Einfluss, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts von dem mailänder Meister Roque Ceruti eingeführt wurde und der in José de Orejón y Aparicio aus Huacho einen bemerkenswerten peruanischen Erben gefunden hat. Laut José Quezada Macchiavello⁸ ist noch das, was man als eine Art Postbarock ab 1760 bezeichnet, hinzuzufügen, der den Einfluss der italienischen Oper und der spanischen inszenierten Tonadilla erkennen lässt.

In den Archiven des Erzbistums finden sich, gemäß einer vorläufigen Liste 167 Partituren der Komponisten Roque Ceruti, Gaytán, Bonifacio Llaque, Ripa, Melchor Tapia und anderer Kapellmeister. Darunter gibt es Messen, religiöse Kompositionen für die Gottesdienste wie Lobgesänge, Weihnachtmetten, Vespere, Hymnen und eine große Anzahl von Volksliedern.

Das Kirchenoberhaupt hat den Charakter des Repertoires, das einige Kapellmeister für die religiösen Dienste der peruanischen Kirchen verwendet haben, immer mit einer gewissen Sorge betrachtet. Ein Edikt vom 27. September 1754 verfügt dass:

in den Kirchen keine Menuettes, Arien oder andere profane oder theatralische Lieder gespielt oder gesungen werden dürfen, und dass der Kapellmeister diese Heiligen Kirche darauf zu achten habe, dass die Musik in den Tempeln schwer, ernst sein und der Heiligen Stätte entsprechen solle.

Die Übung des gregorianischen Gesangs

Gemäß der Liturgie sollte in den Gottesdiensten der gregorianische Gesang verwendet werden, eine Zusammenstellung von im 6. Jahrhundert von Gregorio Magno⁹ ausgewählten und geordneten Melodien, nach der Reinigung von den ursprünglich in der Kirche verwendeten Liedern. Diese Melodien verbreiteten sich dann in der gesamten christlichen Welt und zu Ehren des Pontifex wurden sie nach ihm benannt.

Diese Musik entstand für eine einzige Stimme, ohne Harmonie, ohne instrumentale Begleitung. Daher richtet sich die gesamte Aufmerksamkeit und das Interesse auf den Aufbau und Ausdruck der Melodie [...]. Die feierliche Ruhe des gregorianischen Gesangs, seine herrlich sensitiven und angemessenen Proportionen, seine edlen und weiten melodischen Konturen, seine noch bei Aufregung deutlich werdende Beherrschung, sein höchst interessanter und einfallsreicher Aufbau, seine scheinbare Einfachheit, all diese Charakteristiken sind musikalische Parallelen der architektonischen Ideen des romanischen Stils¹⁰.

Die bedeutendsten Kathedralen und Kirchen besitzen große gregorianische Gesangsbücher, die im Pult in der Mitte des Chors gelesen wurden. In den Archiven der Kathedrale von Lima werden vierzig Bände aufbewahrt, die für die tägliche Praxis von Beginn des 17. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts verwendet wurden. Über diesen Brauch informierte ein Sochantre¹¹ der Zeit des Meisters Andrés Bolognesi: «Der gregorianische Gesang wird in dieser Kathedrale genauso praktiziert wie an anderen Orten. Er wird nicht mit der gewünschten Perfektion geprüft, da er nicht nach Regeln gelehrt wird, sondern durch das Anstimmen von Psalmen und Introitus»¹².

Um die korrekte Interpretation des gregorianischen Gesangs zu wahren und damit er nicht unter dem Einfluss anderer musikalischer Genres leidet, erließ das Erzbistum Sondervorschriften. Zu demselben Zweck und zur besseren Vorbereitung der Sänger hatte José Onofre de la Cadena 1763 bereits in Lima seine *Cartilla música y primera parte que contiene un método fácil para aprender el canto llano* veröffentlicht (eine einfache Methode, um den gregorianischen Gesang zu erlernen)¹³. Zu demselben Zweck schrieb auch Toribio del Campo y Pando gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein *Compendio de canto llano*.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts griff die Kirche in Peru die Sorge des Vatikans um die Situation der Heiligen Musik in der Welt auf, die unter uns, nach der Unabhängigkeit die Qualität und den Glanz verloren hatte, die sie im 17. und 18. Jahrhundert erreicht hatte. So schrieb Luis Enrique Tord: «Andere Interessen zogen die Aufmerksamkeit der Bürger der soeben unabhängig gewordenen Nationen auf sich und entfernten sie von einer

KLÄNGE PERUS

GARRIDO-LECCA/SOLER/PADILLA
ABRAHAM PADILLA
(Interkulturelle amerikanische
Diskografie, www.edmusicam.cl)

Mit einem warmen und reinen Ton, der uns in optimaler Form alle Klangvarianten und weite Dynamikbereiche der Orchestermusik bietet, gibt diese CD das Schlusskonzert des IV. Internationalen Festivals für zeitgenössisches klassische Musik wieder, das am 17. November 2006 zusammen mit dem Nationalen Symphonischen Orchester im Spanischen Kulturzentrum stattfand. Dies schließt die Uraufführung der endgültigen Version des «Konzerts für Gitarre und vier Instrumentalgruppen» des peruanischen Komponisten Celso Garrido-Lecca (Solist: Luis Orlandini, Chile) und die Welturaufführung des «Klarinettenkonzerts» des katalanischen Komponisten Josep Soler (Solist: Joan Pere Gil, Spanien) ein. Das Konzert stand unter der fehlerfreien Leitung des Peruaners Abraham Padilla, dem eine der besten Aufführungen unseres ersten Nationalen Orchesters gelang. Das sorgfältige Design und die der



CD beiliegenden Texte machen sie bereits zu einem bemerkenswert interessanten Dokument, mit Originalworten der Autoren und Übersetzungen ins Englische. Diese Produktionslinie bietet uns in der Reihe der CDs *García/ Padilla y De Perú y Chile*, die peruanische Orchester mit zeitgenössischer Musik verbindet und in unserem Umfeld einzigartig ist, Erstaufführungen von guter musikalischer Qualität, hervorragend interpretiert und somit ein relevantes historisches Zeugnis und ein wichtiger Kulturbeitrag..

LANDOLOGÍA. AFRO-PERUVIAN JAZZ

RICHIE ZELLON
(Songosaurus music,
www.richiezellon.com)

Ursprünglich unter dem Titel «Retrato en blanco y negro» (Schwarzweiß-Portrait) im Juni 1982 verlegt, ist dies eine erste Aufnahme, die die Rhythmen afro-pe-rua-ni-schen Kultur mit den Harmonien, Timbres und Strukturen des Jazz vereint. Die 13 remasterten Tracks lassen eine ruhige und transzendierende Energie spüren. Die E-Gitarre und der Cajon organisieren das Klangmaterial, das wir als individuelle Reinterpretation der peruanischen und brasilianischen Vorfahren der unter dem sich abzeichnenden Trend führenden Musikgruppe von Félix Casaverde, Óscar Stagnaro, Manuel Miranda, Ricardo Barrera, Miguel Chino Figueroa, Ramón Stagnaro, Toño González, Pocho Purizaga, Fernando Salomón und Óscar Nieves verstehen können. Ein eleganter rhythmischer Abschnitt und Tasten mit modernen Klängen verbinden sich zufällig, unter Mitwirken der Stimme, wodurch ein für den Zuhörer generell freundliches



Timbre entsteht - obwohl vielleicht in der ästhetischen Behandlung etwas hart. Dies ist ganz und gar kein Nachteil, sondern eine der Charakteristiken, dank derer diese Produktion mit Mut und Persönlichkeit eindringt. Es ist bemerkenswert, dass diese CD mit einer vierspürigen Tascam aufgenommen wurde, aus der zweifellos alles im Bereich des Möglichen herausgeholt wurde und somit deutlich macht, dass die Kunst nicht das technologische Mittel ist, sondern die Form, wie es der Künstler einsetzt (Calaf Del Río).

Kultur, in der die Krone und die Kirche die Säulen des sozialen, politischen und intellektuellen Lebens waren»¹⁴.

Die Komponisten und Instrumentenspieler näherten sich dem Theater. Die Genres der religiösen Musik neigten zur italienischen Oper und Salomusmusik. Vom Barock ging es zum Romantizismus, ohne die klassische Epoche zu durchlaufen. Die in der Kirche gespielte Musik hatte viel von ihrem religiösen Charakter verloren und entsprach nicht den Ansprüchen der Liturgie. Dieses Phänomen betraf nicht nur unseren Kontinenten. Europa sah sich in einer ähnlichen Situation.

El Amigo del Clero, wöchentlicher Bulletin des Erzbistums veröffentlichte 1904 den *Motu proprio* von Pío X von 1903. Später gründete das Erzbistum von Lima 1917 den Heiligen Ausschuss, der 1934 unter dem Vorsitz von Monseñor Pablo Chávez

Aguilar neue Impulse erhielt. Im folgenden Jahr veröffentlichte derselbe Bulletin *Bula sobre música sagrada* von Papst Pío XI.

In diesen Jahren wurde die tägliche musikalische Aktivität in der Kathedrale wieder fortgesetzt. Der Urheber dieser Wiederaufnahme war Monseñor Chávez Aguilar, der in seiner Eigenschaft als Kapellmeister und musikalischer Direktor täglich seiner Beschäftigung als Organist, Chorleiter der Basilika und der Gruppe der «Seises», nachging, die für die Interpretation des gregorianischen Gesangs zuständig waren. Sechs kleine Schüler der Primarstufe des Externats des Seminars von Santo Toribio assistierten jeden Morgen zum Gesang in der Messe um 9:15 Uhr vormittags. Für diese Leistung erhielten sie eine monatliche Vergütung gegen Unterschrift auf der Abrechnung. Chávez Aguilar leitete im Seminar von Santo Toribio ebenfalls ein

nen Kinderchor von etwa vierzig Stimmen, der an wichtigen Zeremonien in der Kathedrale teilnahm¹⁵. Jedes Jahr leitete er den Chor und das Orchester im Tedeum zum Nationalfeiertag und anderen Feiertagen. Zu diesen Anlässen gelang es über hundert Stimmen von Berufssängern, Chormitgliedern der religiösen Gemeinden und des Seminars von Santo Toribio zu vereinen.

Nach dem Tod von Chávez Aguilar 1950 übernahm Manuel Cabrera die Leitung des Kinderchors, der diesen bis 1972 führte. In diesen Jahren nahm der Chor, ebenso wie unter der Leitung von Chávez Aguilar täglich am ersten Morgengottesdienst teil und ihm gehörten Schüler der Schule Santo Toribio und der öffentlichen Schulen von Barrios Altos an. Die Rolle des Organisten wurde nach Auswahlverfahren ein Jahr lang von Leopoldo La Rosa ausgeübt. Als La Rosa mit einem Stipendium nach Rom ging, wurde er durch Manuel Cabrera und nachfolgend durch Hugo Arias Mucha ersetzt.

Ein Auszug aus dem Artikel «Musik und Musiker der Kathedrale von Lima» aus dem Buch *Nuestros otros ritmos y sonidos: la música clásica en el Perú*, von Armando Sánchez Málaga. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República, 2012. Siehe: www.congreso.gob.pe/fondoeditorial

* Er war Direktor des Nationalen Musikonservatoriums, des Nationalchors, des Nationalen Symphonischen Orchesters und des Kammerorchesters der Universidad de Concepción (Chile). Er hat verschiedene Orchester in Argentinien, Brasilien, Kolumbien, Chile, USA, Guatemala und El Salvador geleitet. Kürzlich ernannte ihn das Kulturministerium aufgrund seiner hervorragenden Leistung als Musiker und peruanischer Pädagoge zum Ehrendirektor des Nationalen Symphonischen Orchesters.

- 1 Bezieht sich auf Chile. Pereira Salas, 1941: 52.
- 2 *Hohe oder Oberstimme eines Stücks. In der spanischen Polyphonie erscheint das Wort Sopran schon seit dem 15. Jahrhundert, im Sinne von cantus oder superius* (Pena y Anglés 1954: 2121).
- 3 *Papeles importantes XVI: 21. Erzbischöfliches historisches Archiv. Unterzeichnet: Antonio de Soloaga.*
- 4 Francisco Guerrero wurde 1528 in Sevilla geboren und starb 1599 in derselben Stadt. Er begann mit der Musik als «Seise» der Kathedrale seiner Geburtsstadt und war Schüler seines Bruders Pedro, von Fernández Castilleja und Cristóbal de Morales. Mit 18 Jahren wurde er Kapellmeister der Kathedrale von Jaén. Später folgte er seinem Meister Cristóbal de Morales in die Kapelle der Kathedrale von Málaga. Er gilt als höchster Vertreter der andalusischen Schule des 16. Jahrhunderts. In den spanischen Tempeln gibt es Kopien seiner Werke. Francisco Guerrero, Cristóbal

Tomás de Torrejón y Velasco

Wurde 1644 in Villarrobledo geboren und starb 1728 in Lima. Er kam 1667, mit 22 Jahren in unsere Hauptstadt und trat als Kammerherr in die Dienste des neuen Vizekönigs von Peru, dem Grafen von Lemos. Ab dem 1. Juli war er der siebte Kapellmeister der Kathedrale. In dem Protokoll der Stadtratsversammlung wird erwähnt, dass «Don Thomas de Torrejón mit demselben Gehalt von 600 Achterstücken seines Vorgängers zum Kapellmeister dieser Kirche ernannt wurde»¹⁶.

Mit der Einweihung der zweiten Orgel der Kathedrale am 11. November 1701 wurden erstmals acht Volkslieder des Meisters zur Seligsprechung von Toribio Alfonso de Mogrovejo, der über ein Vierteljahrhundert Erzbischof von Lima war, vorgestellt. Eine bedeutende Anerkennung war auch die erstmalige Aufführung der Musik, die er für die feierliche Vesper zum Gedenken an Carlos II komponierte und die, laut dem Chronisten Joseph de Buendía, die Anwesenden zu Tränen rührte. Diese Erfolge führten dazu, dass der Graf von Monclova, Vizekönig von Peru, ein dramatisches musikalisches Werk zum Gedenken an den 18. Geburtstag von Felipe V und ersten Jahrestag seines Königreichs in Auftrag gab. Am 19. Oktober 1701 wurde im Palast *La púrpura de la rosa* nach dem Buch von Calderón de la Barca uraufgeführt, der ersten in Amerika komponierten und uraufgeführten Oper.

1708 wurde der Amtsantritt des neuen Rektors der Universidad de San Marcos mit Musik von Torrejón gefeiert, den man mit dem gefeierten Komponisten der Halbinsel Sebastián Durón verglich. In seinen letzten Jahren widmete er sich ausschließlich der Komposition. In der am 21. August 1725 zelebrierten Vorabendmesse zum Tode von Luis I «wurde ein neues Werk mit einer, aufgrund seiner verschiedenartigen Passos, sanften Kadenzen und der miteinander verwobenen Eintracht von Instrumente und Stimmen, wun-derschö-nen harmonischen Komposition uraufgeführt»¹⁷.

CHASQUI

Kulturbulletin

MINISTERIUM FÜR AUSWÄRTIGE
ANGELEGENHEITEN

Generalabteilung für Kulturangelegenheiten

Jr. Ucayali 337, Lima 1, Perú

Telefon: (511) 204-2638

E-Mail: boletinculturalchasqui@ree.gob.pe

Web: www.ree.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:

Punto & Grafia Industria Gráfica

GRAVIERTE KALABASSE FRUCHT MIT GESCHICHTE

Jair Pérez Brañez*

Das Kulturministerium hat die Volkskunst der gravierten Kalabasse (Flaschenkürbis) der Dörfer Cochas Chico und Cochas Grande des Distrikts El Tambo in Huancayo, Junín zum Kulturerbe der Nation erklärt. Diese Kunst bindet die gesamte Gemeinde in die Ausübung ein und erlaubt ein wachsendes wohlverdienten Ansehens.

Die Gemeinden von Cochas Grande und Cochas Chico sind zwei malerische Dörfer in den Zentrallanden, die die Gravierkunst der Kalabasse zur Vollkommenheit beherrschen. Obwohl diese Kunst an der Nordküste und sogar in Lima ausgeübt wird, entstehen im Mantaro-Tal und konkret in diesen Gemeinden die berühmten gravierten Kalabassen von bewährter Qualität. Diese tausendjährige Praxis besteht darin, dass mit feinen Gravurinstrumenten auf der Oberfläche einer getrockneten Kalabasse (Mate) nach einem vorgezeichneten (oder imaginären) Motiv Einschnitte gemacht werden, je nach Geschick des Künstlers und sehr kleine eindrucksvolle Bilder oder Abbildungen in den unterschiedlichsten Formen aufgebracht werden, die eine Freude für den Betrachter darstellen.

Cochas: Wasser und Mate

Die Ortschaften von Cochas Chico und Cochas Grande gehören zum Distrikt El Tambo in Huancayo. Kurz gesagt, Cochas liegt in einer Höhe von 3400 m und 10 km nordöstlich vom Zentrum von Huancayo. Diese Ortschaften sind über eine befestigte Straße mit der Stadt verbunden, deren Verlängerung eine Verbindung zu den Ortschaften Palián, Vilcacoto, Uñas, Cullpa Alta und Cochas herstellt. Diese Strecke, die Avenida Huancayo verbindet die beiden Orte, die aus einer Straße bestehen und die sich längs der Straße über mehr als zehn Blocks erstrecken.

Laut volkstümlicher Überlieferung geht der Ortsname Cochas auf das Wort Gocha zurück, das sich auf einen Ort mit unzähligen Wasserpflüzen und auch einer mittelgroßen Lagune bezieht. Die mündliche Überlieferung berichtet von einer mittlerweile verschwundenen Lagune, wo heute diese Dörfer liegen. Koloniale Quellen verweisen darauf, dass es bereits Ende des 17. Jahrhunderts das Dorf Cochas Grande im Bezirk der Gemeinde von San Agustín de Cajas gab. Im 20. Jahrhundert gelang Cochas Grande 1905 die offizielle Anerkennung als Bauerngemeinde. Einige Jahre später am 8. Juni 1928 wurde die Ortschaft als Dorf innerhalb des Bezirks des Distrikts El Tambo anerkannt. Etwas später ließen einige Veränderungen in der Besiedlung des Gebiets den Bevölkerungszentrum in der Nähe von Cochas Grande, namens Cochas Chico entstehen, der als Ortsteil des Distrikts El Tambo 1943 anerkannt wurde.

Kalabasse: anzestrale Frucht

Die Kalabasse wurde in Peru schon zu prähispanischen Zeiten mit verschiedenen Techniken verziert, einem prächtigen Zeugnis der kulturellen Kreativität, die uns von den antiken Zivilisationen Mochica, Chimú, Chancay und Inka überliefert wurden. Zu den am weitesten zurückliegenden Zeugnissen der verzierten Kalabasse zählen die Funde der präkeramischen Zeit, die aus der Huaca Prieta im Chicama-Tal an der Nordküste unseres Landes aus der Zeit von 4000 Jahren vor unserer Ära stammen. Diese verzierten Kalabassen entstanden zu utilitären, dekorativen und zeremoniellen Zwecken. Der jesuitische Chronist Bernabé Cobo übermittelt uns seine Eindrücke zu dieser Frucht: «Der Kürbis, der in dieser Erde gefunden wurde, ähnelt sehr dem aus Spanien.... Nur ist dieser Kürbis

nicht essbar, sondern der andere, der bitter schmeckt, ekelig und derb. Er wächst in unterschiedlichen Größen und Formen. Die meisten sind rund oder flach, selten findet man sie lang und länglich vor, wie die in Spanien... Und dieser Kürbis wird in Quechua *Mati* und in Aymara *Chacña* genannt» (Cobo 1639: 22).

Im Vizekönigreich unterlagen die Ikonografie und Ästhetik (nach Zonen getrennte Erzählungen, barocke Verzierungen, Einlegearbeiten mit Metallobjekten und Edelsteinen), sowie ihre Verwendungszwecke (Schelle, Zuckerdose, Schmuckbehälter, Feldflaschen usw.) der gravierten Kalabasse ständigen Veränderungen. Dabei entstanden gelegentlich Nutzgegenstände und gesellschaftlich angesehene Gegenstände.

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bis heute nimmt die gravierte Kalabasse einen wichtigen Platz in der Volkskunst ein. Zunächst war die Stadt Ayacucho das bedeutendste Zentrum der Herstellung von gravierten Kalabassen, die sich dann nach Huancavelica (Mayoc) und später nach Junín ausbreitete, und dann die alte Ortschaft Cochas zum Zentrum der Herstellung der gravierten Kalabasse werden ließ.

Der Ursprung

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts begannen die Kunsthandwerker der Regionen Ayacucho und Huancavelica nach Junín umzusiedeln, da der sonntägliche Markt von Huancayo einen vielversprechenden Ort für den Verkauf ihrer Produkte bot. Mit diesen Künstlern erreichte die Graviertechnik der Kalabassen auch das Mantaro-Tal.

Laut der mündlichen Überlieferung der Vertreter dieser Kunst kehrte Luis Vilca, Geschäftsmann aus Cochas von seiner Reise durch die Dörfer von Ayacucho und Huancavelica mit einer beträchtlichen Handelsware aus Kalabassen in unterschiedlichen Formen heim, die er auf den

Märkten im Mantaro-Tal sowie auf den Patronatsfesten der unterschiedlichen Orte verkaufte. Luis Vilca erlernte das Gravieren von Kalabassen durch Nachahmung. Sowie er sein Geschick etwas gefestigt hatte, förderte er mit seiner eigenen Kreation einen neuen Arbeitsstil und legte den Grundstein für einen eigenen Stil, den Cochas-Stil.

Im 20. Jahrhundert folgten viele Bauernfamilien von Cochas dem von Luis Vilca eingeschlagenen Weg. Diese Leute fanden in den gravierten Kalabassen eine interessante Möglichkeit, ihre künstlerische Kreativität zu entfalten und den finanziellen Unterhalt ihrer Familien zu sichern. So war die Thematik der verzierten Kalabassen weiterhin eine Zusammenstellung von täglichen Erlebnissen, als Teil ihres Lebens auf dem Land. Sie begannen die Darstellungen von Tieren und Pflanzen ihrer Ortschaften, Szenen ihres täglichen Lebens und die den Festen und Ritualen geweihten Räume abzubilden.

Die Frucht, die Geschichte macht

In Cochas werden zwei Techniken bei der Verzierung der Kalabassen verwendet: der Ayacucho-Stil, der sich durch die Miniaturgravuren auf schwarzem Hintergrund charakterisiert; und der Cochas-Stil, mit großen Abbildungen auf mit Holzschichten gebrannten Oberflächen. Jedoch wird gegenwärtig für diese Verzierungen ein Brenner verwendet, sowie die polychromatische Technik und die Einlegearbeit mit anderen Materialien.

Der Rohstoff stammt von der Küste. Die Händler kommen auf dem Platz von Cochas zusammen, wo die Bewohner ihre Flaschenkürbisse nach ihren Ansprüchen auswählen; es werden die Kürbisse nach Farbe, Textur und Form ausgesucht. Die Kalabassen haben unterschiedliche Formen und jedes Teil hat einen besonderen Namen, je nach den typischen Charakteristiken ihrer Form. Zum Beispiel: die *Zuckerdose*: runder oder ovaler Kürbis, etwas

länglich; die *Napfschnecke*: breite Grundfläche; der *Huiro*: von ovaler Form; der *Puru*: große runde Frucht; der *Pucu*: von mittlerem runden Volumen. Auch werden sie nach ihrer Größe in kleine (bis 10 cm Höhe), mittlere (bis 25 cm) und große (ab 25 cm) Früchte eingeteilt.

Die Kunsthandwerker von Cochas verwenden eine Reihe von Werkzeugen, die sie nach ihren Vorstellungen und Bedürfnissen erarbeitet haben. Darunter ist auf ein ikonisches Werkzeug hinzuweisen, dem die Kunst ihren Namen zu verdanken hat: *Buril* (Gravirmesser) mit dreieckigen unterschiedlich großen Spitzen. Es gibt feine und grobe Ausführungen. Auch werden Instrumente verwendet, wie *Calador*, *Cuchuco Fondeador* und *Lezna*, die Einkerbungen, Ausschabungen, Biegungen, Durchbrüche jeder Art auf der Kalabassenoberfläche ermöglichen. Andere erlauben dem Kunsthandwerker den Flaschenkürbis zu färben, zu entfärben und mit Holzschicht zu brennen, der Pirograf und ein moderner Artillugio, der den traditionellen *Holzschicht* (glühendes Holz, das die Kalabasse durch Brennen färbt, verstärkt durch den Brenner des Kunsthandwerkers) ersetzt, den Benzinbrenner, der fast industriell verwendet wird. Diese Werkzeuge kommen bei perfektionierten Techniken, wie dem *Mundbrennen*, auch als «Huanca»-Technik bekannt, zum Einsatz. Diese stammt aus der ersten Generation der gravierten Kalabassen, die mit Luis Vilca begann. Dabei werden die Kalabassenfiguren in unterschiedlichen Farbtönen bemalt oder gefärbt, wozu ein weißglühendes Quinualholzstück verwendet wird, über das in Richtung der in die Kalabasse gravierten Figuren geblasen wird. Die unterschiedlichen Farben ergeben sich durch die Intensität und Dauer der Hitzeeinwirkung.

Schlussbemerkungen

Bei der Betrachtung einer gravierten Kalabasse von Cochas versteht man die beschwerliche Arbeit dieser Künstler und ihr Geschick bei den Techniken, die von Generation zu Generation perfektioniert wurden und die Ausbildung einer eigenen Identität erlaubt haben. Die Vertreter dieser Kunst gehören den perfektionierten Kunsthandwerkerverbänden an: Asociación Cochas Perú, Asociación Maqui Llamkaj, Asociación Mate Wanka, Asociación Sumac Mate Perú, Asociación Manos Unidas und Asociación Pachap Nawi. Sie vertreten den Großteil der 400 Familien, die sich dieser Kunst widmen. Unter ihnen sind die Familien Sanabria, Seguil, Medina, Osoreo, Poma, Veli, Núñez, Alfaro, Limaylla, Véliz zu nennen, die mehrere Auszeichnungen und Preise erhalten haben. Dies macht uns deutlich, dass der Fortbestand der gravierten Kalabasse im Mantaro-Tal gesichert ist, denn die Vertreter dieser Kunst erfinden neue Formen der Darstellung dieses Produkts, sogar außerhalb des Kürbismediums. Dabei behalten sie auch die Originallinien dieser kreativen Aktivität bei, die zu einer Art offenem Buch wird. Darin finden sich die Bräuche, die Erlebnisse, die Mythen, die Feste, die Religiosität: das Leben des Menschen im Mantaro-Tal.

* Lizentiat für Literatur der Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Gegenwärtig ist er als regionaler Kulturleiter von Junín des Kulturministeriums tätig.

Foto: Kulturministerium

