

CHASQUI



POST AUS PERU

Jahr 13, Nummer 25

Kulturbulletin des Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten

Juli 2015

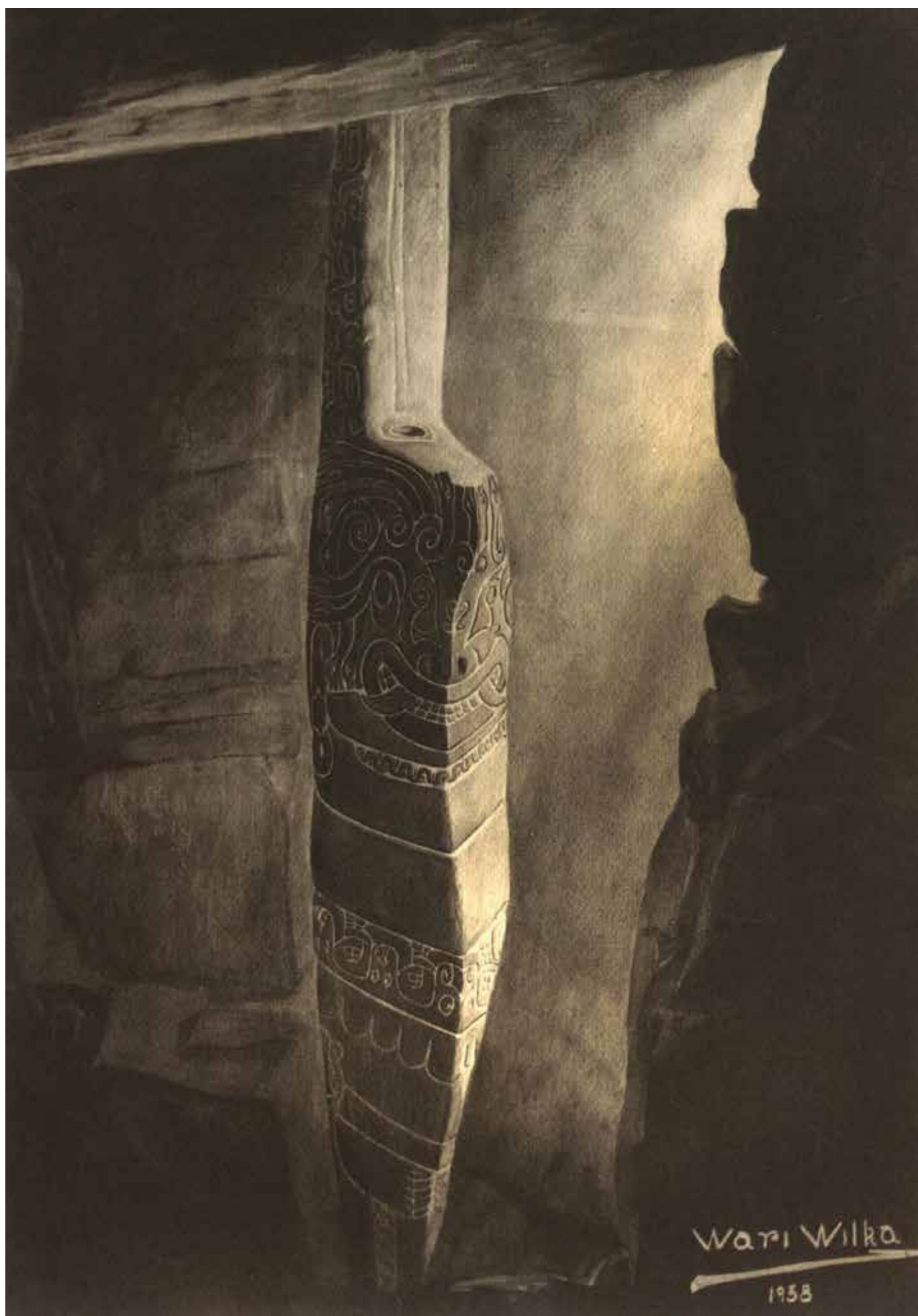


Bild des monolithischen Totems von Wari Wilka, 1958.

MYTHISCHES CHAVIN / DER CHRONIST GUAMAN POMA / DIE POESIE VON MARIANO MELGAR

WAS IST CHAVIN?

Peter Fux*

Chavin war eine der entscheidenden Kulturen des alten Perus, und ihr beeindruckendes Kultzentrum steht auf der Liste des Welterbes der Unesco. Das Kunstmuseum von Lima hat dazu in Zusammenarbeit mit dem Rietberg-Museum von Zürich und dem Kulturministerium eine anspruchsvolle Ausstellung zusammengestellt.



Archäologische Anlage von Chavin de Huántar.

Die Chavin-Kultur hat ihren Namen von der archäologischen Stätte Chavin de Huántar im peruanischen Bergland. Die beeindruckenden Ruinen dieser Denkmalsstätte liegen in 3.180 m Höhe über dem Meeresspiegel, am Ostrand der Weißen Kordillieren. Die Reste der massiven Steingebilde in der Region Ancash in einem engen Bergtal, dem sogenannten Callejon de Conchucos, weckten das Interesse vieler der ersten Reisenden und Gelehrten. Mitte des 16. Jahrhunderts berichtete ein Chronist davon, eine riesige Festung gesehen zu haben, mit in Mauern gemeißelten Gesichtern und zu Beginn des 17. Jahrhundert sprach man von einem Orakel, vergleichbar mit dem des alten Roms oder Jerusalems, das in diesem abgelegenen Bergtal existiert haben soll.

Die Existenz eines solchen Steinmassivs und der riesigen ungewöhnlich wirkenden Skulpturen an einem so abgelegenen und unwirtlichen Ort übte eine unwiderstehliche Faszination auf die Neuankömmlinge aus der Alten Welt aus. Es überrascht nicht, dass der Fund dieser Reste und die Erklärungsversuche für ihre frühere Funktion von ihren eigenen Konzepten geprägt wurden, nicht aus Ignoranz, sondern aufgrund fehlender Alternativen.

Mit Beginn der archäologischen Forschungen in Südamerika zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellten die Forscher die Hypothese auf, dass die Hochkulturen der Zentralanden ihren Ursprung in Mittelamerika hatten.

Julio C. Tello (1880-1947), Pionier der peruanischen Archäologie, beeinflusste entscheidend die Perspektive, aus der Chavin de Huántar betrachtet wurde, und wieder gerieten die Steinskulpturen ins Zentrum des Interesses. Die wich-



Kulturministerium von Peru.

Akrobat. Keramik. 25,4 × 15 × 20 cm Bis 1200-1500 v.Chr.

tigste Skulptur von über vier Meter Höhe, die dank ihrer spitzen Form als «El Lanzón» [der Totem] bekannt ist, steht in einem sehr engen und dunklen Raum im Tempel, in dem man nur über einen langen und schmalen Gang gelangt. Ebenso wie auch viele andere Skulpturen weist die anthropomorphe Darstellung Eckzähne und Krallen auf. Andere Illustrationen zeigen vermehrt Raubkatzen, was Tello zu der Hypo-

these veranlasste, dass es sich bei der Gottheit, die in Chavin verehrt wurde, um Wiracocha handelte, der später von den Inkas verehrt wurde, jedoch in der ursprünglichen Form eines Jaguars. Diese Theorie geht von zwei Prämissen aus: Die Erbauer des Kom-



Kulturministerium von Peru.

Estela Raimondi. Stein-Skulptur. 1,98 m × 74 cm × 17 cm



Larco-Museum.

Frau, die ihr Kind stillt. Keramik 22,6 × 14,8 × 12,8 cm Cupisnique-Stil Bis 1200-1500 v.Chr.

plexes standen in Kontakt zu dem Amazonasbecken und geht auf eine sehr frühe Zeit zurück. Chavin de Huántar nahm immer wieder eine entscheidende Rolle im Ursprung der andinen Hochkultur als Zentrum der Urkultur der Anden ein. Die Ausstellung in Lima der als «Estela de Raimondi» und «Obelisco Tello» bekannten Monolithen, zwei emblematische Chavin-Skulpturen, festigte die Hypothese von der Urkultur.

Es ist möglich, dass Chavin de Huántar als Bezugspunkt für die Herkunft der bekannten peruanischen Kulturen diente, aber auch traten immer mehr Fragen auf. Woher kam Chavin, die hochentwickelte Gesellschaft, angesichts der scheinbar fehlenden eindeutigen Vergangenheit. Es gab einfach keinerlei archäologischen Hinweis, der die vermuteten Verbindungen zu dem Amazonasbecken gestützt hätte. Wie alt ist Chavin und wie funktionierte ihre Gesellschaft? War sie jemals ein Imperium, das ein Gebiet von einem einzigen Machtzentrum aus kontrollierte, wie Rom oder die Inkas viele Jahre später? Dies war der nächstliegende Schluss, zumindest angesichts einer fehlenden eindeutigen Alternative.

Eine Reihe von Funden, wie prachtvoll geschmückte Stoffe und Keramikstücke, die an der Küste Tausende von Kilometern südlich von Chavin de Huántar hergestellt wurden, wo dank des trockenen Wüstenklimas zumindest einige der organischen Materialien erhalten



Kunstmuseum von Lima.

Maus. Keramik. 20 × 10,5 × 15 cm Cupisnique-Stil (900-200 v.Chr.)

blieben, brachten uns einer Antwort näher. Die in Grabstätten der Paracas-Kultur gefundenen Gegenstände weisen gewisse Ähnlichkeiten zu der steinernen Chavin-Skulptur auf und liefern uns die ersten vertrauenswürdigen Zeithinweise, da die organischen Materialien physikalisch datiert werden können. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zogen es die Archäologen vor, keine Vermutungen hinsichtlich der Sozialstruktur oder der Interpretation anzustellen, und konzentrierten sich auf chronologische Fragen oder die materielle Einordnung, weshalb man in Bezug auf das erste Jahrtausend vor unserer Zeit von einem «Horizonte Chavin» [Chavin-Horizont] oder «Horizonte Temprano» [Früher Horizont] spricht. In dieser Zeit wurden die Ikonografie und der Chavin-Stil von verschiedenen Kulturen der andinen Zentralregion übernommen. Der Frühe Horizont ist der erste Zeitraum der andinen

von Keramik und dem Auftreten der früheren «klassischen» andinen Kulturen – Nasca und Mochica – Ausgangs- oder Formativzeit (bis 1700-200 v.Chr.) genannt wird.

Die Autoren dieses Katalogs stimmen darin überein, dass die Archäologie der Zentralanden über die Vorstellungen der Alten Welt hinausgeht und bringen dies durch die Einführung einer neuen Terminologie zum Ausdruck. Schließlich zeigen die neuesten archäologischen Funde, dass in dieser Region die Völker ab 3500 v.Chr. große Kultstätten gebaut haben, lange vor den frühesten Hinweisen auf die Herstellung von Keramik, das heißt, in der Archaischen Zeit (laut der alten Terminologie). Diese Geschehnisse gehen, verglichen mit der Kulturgeschichte anderer Regionen, der Welt, einschließlich des alten Ägyptens, auf einen erstaunlich frühen Zeitpunkt zurück. Gemeinsame Arbeiten der Planung und Technik,

alen Zusammenhalts. In der Frühzeit (bis 1700-1200 v.Chr.) entstand eine soziale Klasse mit stärkerem Streben nach Eigentum und spezialisierten Kenntnissen. An verschiedenen Orten führte der Wettstreit um die Ressourcen und das Anbaugebiet zur Entstehung von größeren und prächtigen Kultstätten. In der folgenden Zeit, der Mittleren Formativzeit (bis 1200-800 v.Chr.) entwickelte sich der charakteristische künstlerische und ikonografische Stil, der später mit den Funden aus Chavin de Huántar assoziiert wurde und heute als «Chavin-Stil» bekannt ist. Hier erlangen eine Reihe von mythologischen übernatürlichen Wesen mit menschlichen und tierischen Zügen Bedeutung. In der Späten Formativzeit (bis 800-400 v.Chr.) gewannen die andine Welt und das derzeitige Bedeutungssystem, das durch die Kunst und die Architektur geschaffen und gefestigt wurde, an Stärke und Überlegenheit.



Foto: Peter Fux.

Mauernagel in Kopfform, Steinskulptur

Kulturgeschichte, in dem sich ein bestimmter Stil oder eine bestimmte Ikonografie auf eine weitläufige Region ausbreitet.

Bei der Beschreibung, Ordnung und Vorbereitung einer Typologie der verschiedenen Entdeckungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelang es den Forschern, verschiedene Kulturen und unterschiedliche Stile zu identifizieren, und heute sprechen die Studien von neuen Entwicklungsphasen wie die Cupisnique-Kultur, die Keramik im Tembladera- und Chavin-Stil oder den Steinskulpturen im Limoncarro-Stil.

Unter den Konzepten der Alten Welt, die in die amerikanische Archäologie eingingen, trifft man auf die Annahme, dass der Gebrauch von Keramik eine entscheidende Voraussetzung für ein hohes Maß an Komplexität ist, die eine Gesellschaft charakterisiert. Die Terminologie folgt derselben Prämisse: In den Zentralanden unterscheidet man hinsichtlich des Zeitraums vor der Verbreitung der Keramik (bis 1200 – 1700 v.Chr.) die Archaische Zeit, während die Zeit zwischen den ersten Hinweisen auf den Gebrauch

wie in diesem Fall, erfolgten zweifello im Einklang mit der sozialen und möglicherweise die größte. In dieser Zeit gab es andere Zentren wie Kuntur Wasi, Pocapampa und Kotosh, und wir können sowohl aufgrund ihrer Ähnlichkeiten als auch Unterschiede davon ausgehen, dass sie zwar das Sozialsystem und die Kosmovision teilten, aber gleichzeitig Rivalen auf der Suche nach Einflussnahme und Anhängern waren. Die Faszination, die Chavin de Huántar noch auf uns ausübt und die umfangreiche Geschichte der Ausgrabungen haben uns ein einzigartiges Fenster zur Vergangenheit geöffnet, das uns weit über die Erwartungen hinausgehend behilflich ist, die Art und Weise zu entdecken und zu verstehen, wie die zentralandine Gesellschaft funktionierte.

Wenn wir Chavin als etwas mehr als eine Stilcategory der materiellen Reste und als ein Gesellschaftssystem verstehen, aus dem diese Gegenstände hervorgingen und das damit lebte, sollten wir zunächst den Prozess untersuchen, aus dem die vielschichtige und älteste Gesellschaft der zentralandinen Region hervorging, beginnend mit den ersten Schritten ihrer Entstehung.

Die frühen Kultstätten wurden von bäuerlichen Gemeinschaften in den fruchtbaren Flussoasen erbaut. Außerdem dienten sie als Ort für gesellschaftliche Treffen und mithilfe des Rituals der Förderung des sozi-

Chavin de Huántar war nicht die einzige Tempelanlage jener Zeit, aber möglicherweise die größte. In dieser Zeit gab es andere Zentren wie Kuntur Wasi, Pocapampa und Kotosh, und wir können sowohl aufgrund ihrer Ähnlichkeiten als auch Unterschiede davon ausgehen, dass sie zwar das Sozialsystem und die Kosmovision teilten, aber gleichzeitig Rivalen auf der Suche nach Einflussnahme und Anhängern waren. Die Faszination, die Chavin de Huántar noch auf uns ausübt und die umfangreiche Geschichte der Ausgrabungen haben uns ein einzigartiges Fenster zur Vergangenheit geöffnet, das uns weit über die Erwartungen hinausgehend behilflich ist, die Art und Weise zu entdecken und zu verstehen, wie die zentralandine Gesellschaft funktionierte.

* Archäologe der Universität von Zürich. Er hat an verschiedenen archäologischen Projekten mitgearbeitet, wie das Nasca-Palpa-Projekt des Deutschen Archäologischen Instituts. Er ist Kurator für präkolumbische Kunst am Rietberg-Museum in Zürich und war für die Chavin-Ausstellung verantwortlich. Der hier vorgestellte Text ist Teil des Ausstellungskatalogs.

MARIANO MELGAR

DER DICHTER

DER YARAVIES

Marco Martos*

Am 12. März 1815 wurde der Dichter Mariano Melgar in Umachiri, Puno erschossen. Obwohl ihm eine vielversprechende literarische Karriere bevorstand, entschied sich Melgar dafür, sich den rebellischen Anhängern unter der Führung des Brigadiers Mateo Pumacahua anzuschließen und für die Selbstbestimmung der Republik einzutreten, wofür er mit seinem jungen Leben bezahlte.

Die Gelehrten sind sich einig, dass die Vorstellung von Peru nicht der Idee einer Person entsprang, sondern sich aus dem Geiste und den Handlungen zahlreicher Individuen entwickelte. Obwohl das kulturelle Aufeinandertreffen der spanischen Zivilisation und der Eingeborenen ein Gefecht, ein grausamer Krieg war, wurde unter dieser Auseinandersetzung das Interesse am Anderen geweckt, und dieser Andere, Spanier, Quechua oder Aymara oder Mochica wurde dadurch geprägt, insbesondere in Bezug auf die Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft, die es zuvor nicht gab, sondern die neu entstanden ist. Bald wurden sie zu neuen Männern und Frauen einer anderen Gesellschaft, die nun die peruanische Gesellschaft genannt wurde. In dieser Zeit des Vizekönigreichs entstand und wuchs die Vorstellung von Peru.

Mariano Melgar wird in Arequipa 1791 in einer bereits unruhigen Zeit geboren. Es erscheint *El Mercurio Peruano* und es ist auch die Zeit der Sociedad Amantes del País [Gesellschaft der Vaterlandsliebenden]. Er hatte außergewöhnliche Meister, die ihn in der klassischen Kultur unterrichteten. Dank seines Talents war er in der Lage, Ovidio und Virgilio souverän und selbstsicher zu übersetzen, wie es Germán Torres Lara und Alberto Tauro anerkennend berichtet haben. Eine Reise nach Lima, die er mit fast 20 Jahren unternahm, führte ihn in das konspirative Umfeld dieser Stadt und veränderte damit seinen Lebensrhythmus. Er wandte sich ab von den Gewohnheiten, die ihm nach den Vorstellungen dieser Zeit ein ruhiges und den bürgerlichen Normen entsprechendes Leben garantiert hätten. In dieser Zeit entstand sein Werk «Al autor del mar» [dt. *Der Autor des Meeres*], eine Ode, die sich der Nachlässigkeit der Zeit widersetzt hat: «Das riesige Meer kommt als Ganzes, / Und es scheint, als ob es den Kontinent verschlingen wird, / Verstärkt seine Strömung, / In einem unendlichen Durcheinander». Obwohl vollendet, ist der Text nicht wirklich originell und könnte von einem Autor stammen, der in einem anderen Land geboren wurde.

Es gibt eine Legende über Melgar, die von den Nachforschungen wörtlich wiedergegeben wird und die, nur um den Ruhm um seine Figur zu unterstreichen,



Mariano Melgar.

erwähnt werden sollte: Man erzählt, dass er mit drei Jahren Lesen konnte und mit acht Jahren die erste Tonsur erfuhr. In der Zeit von 1809 bis 1813 studierte er Philosophie und Theologie und arbeitete als Lehrer für Latein und Rhetorik, Physik und Mathematik und Philosophie. Während seiner Zeit in Lima, als er sein Rechtsstudium abschließen wollte, vibrierte sein dichterischer Schwung in hohen

Tönen. In diesen Jahren war Lima ein Konfliktherd. Es wird über die Gerichte von Cádiz diskutiert und die Aufmerksamkeit gilt José Baquijano y Carrillo, ein Intellektueller von gediegenem Ansehen, der 1781 zu Ruhm gelangte, als er im Namen des Lehrkörpers der Universität eine Rede zum Empfang des Vizekönigs Augusto de Jaurequi hielt, die aufgrund seiner äußerst würdigen und kritischen

Konzepte hinsichtlich der von den spanischen Autoritäten ausgeübten Gewalt als aufständisch galt. Melgar bewundert Baquijano und schreibt zwei Texte in seinem Namen: «*Zur Freiheit*» und «*Zum Graf von Vista Florida*», der kein anderer ist als Baquijano selbst.

Zurück in Arequipa traf er auf seine reservierte Geliebte und beim Ausbruch der Revolution unter Führung des Brigadiers Mateo García Pumacahua schloss er sich dessen Anhängern als Kriegsbeobachter an. Er kämpfte 1815 in der Schlacht von Umachiri und nach seiner Gefangennahme ordnete das Militärgericht seine Erschießung an. Diese kurze Endphase seines Lebens und die Qualität seiner Poesie tragen zweifellos auf ähnliche Weise dazu bei, seinen Ruhm zu vergrößern, so dass man sich an ihn als Patriot der Unabhängigkeit aber auch als Dichter sehr persönlicher Glanzleistungen erinnert, wobei ihm ein Teil seines Werkes, vielleicht der wichtigste Teil, die sogenannten Yaravies, den wahren Zugang zum Herz des Volkes verschafft hat. Den Namen von Melgar bringt man mit dieser Art Volksdichtkunst in Verbindung, die in akademischen Kreisen gelesen und studiert wird, aber vor allem in der Erinnerung der Leute lebt. Ist es nicht merkwürdig, dass in Arequipa nachts beim Mondschein seine Landsleute mit der Gitarre in der Hand seine Lieder anstimmen, am Fuß des Balkons der heutigen Mädchen, damit diese nicht die neuen Nachahmer von Melgar verschmähen?

Mit dem Anspruch auf Ausgewogenheit können wir sagen, dass die von Melgar stammende Poesie, die in einer kritischen Ausgabe veröffentlicht wurde, im Allgemeinen von steter Qualität zeugt, und es sich dabei sicher um einen jungen Menschen handelt, der zum Zeitpunkt seines Todes im Alter von 25 Jahren gerade erst eine tiefgehende Ursprünglichkeit gefunden hatte. Wir verdanken Melgar in der peruanischen Poesie die ersten Gedichte, die er besonders der Frau, einer bestimmten Frau, der mythischen Silvia gewidmet hat, an die er in seinen herzzerreissenden Versen erinnert. Melgar ist ein Dichter von klassischer Prägung, der die lateinische Rhetorik und ihre stets schwierige Verlagerung auf die spanische Tradition beherrscht. Vielleicht geht seine Schwäche für die Sage auf

ODE AN DIE FREIHEIT

Endlich frei und sicher
Kann ich singen. Die starre Hürde ist
gebrochen
Ich werde meinen Ursprung entdecken
Und mit klarer Sprache
Werde ich die Wahrheit zeigen, in der sich
Meine anerkannte bürgerliche Freiheit
eingenistet hat.

Hört: beendet endlich das Weinen
Hebt diese geschlagenen Gesichter,
Unterdrückte Sklaven,
Indios, die mit dem Entsetzen
Des Himmels und der Erde ohne Trost,
Gefangene auf eurem Boden ward.

Hört: weise Patrioten,
Deren Lichter den Sturm brechen
Angesichts der Begabung
Stets voller Unrecht;
Während ihr ein gerechter Führer sein
solltet
Und die Hilfe und Pracht des erlauchten
Throns.

Höre, illustrierte Welt,
Du, die diese Welt mit Skandalen über-
deckt hast
Als ergiebiger Schatz
Du als Opfer,
Und das amerikanische Gold eingesammelt
hast,
Du hast dich über den Gefangenen und
den Tyrannen lustig gemacht.

Strenge Diktatur,
Schreckliche Jahrhunderte, finstere Nacht
Flieht. Die weinende Indiofrau,
Der verachtete Weise, die ganze Welt,
Werden erfahren, dass das Schlechte vorbei
ist und wir
Den ersten Schritt hin zu dem so ersehnten
Guten gemacht haben.

Liebe Landsleute,
Hört auch ihr, europäische Freunde,
Die ihr in widersprüchlichen Wünschen
Uns gespalten seht,
Hört: der alte Krieg geht zu Ende,
Diese Erde gibt eher Liebe als Schätze.

Es sind Tage vergangen, seit Iberia
Die geliebte Freiheit, umgeben von Licht,
vom Himmel herabstieg
Um die Not auszulöschen
Die unseren unglücklichen Heimatboden
Über drei Jahrhunderte beherrscht hat.

Fast bis zum Firmament
Sich erhebend, gab es die Diktatur,
Und die Füße des Koloss am Abhang
Hatten sie ein Fundament,
Aber, was hat es genutzt?
Durch seinen Sturz so großen Lärm zu
machen.

Rede es ihm ein
Die heilige Freiheit ist zerfallen,
Die Erde ist erschüttert und in Schrecken
versetzt

Fand seine Ungehörigkeit wieder
Jeder Mann sieht aber, dass er nichts mehr
ist
Seine unermessliche Statur im Staub
verloren.

[...]

Wird das Volk für seine Richter beglück-
wünscht?
Geliebte Landsleute
Die in Übersee das erste Licht gesehen
haben.
Ist es das, was ihr fürchtet?
Denkt ihr, dass betrogen
Dass ein amerikanisches Herz
rachgierig, grausam, tyrannisch sein wird?
So etwas gibt es nicht. Es war unsere
Sehnsucht
Nur diese: dass der gerechte Richter
Von sich aus
mit Liebe den Heimatboden durchtränkt.
Sie drängen ihn, in jedem Punkt treu zu
sein
Angehörige, Eltern, Kind, Frau, alle zusam-
men.
So sei es und genüsslich
Werden wir sagen: der ganze Planet ist mein
Vaterland.
Bruder, ich stamme ab vom Indio und vom
Iberer;
Und die berühmten Männer
Die uns anleiten, sind väterliche Generäle
Die alle zum Sieg über das Schlechte
führen.
Que harán triunfar a todos de sus males.

DIE KRISTALLINE STRÖMUNG

Die kristalline Strömung
Dieses wasserreichen Flusses,
Nimmt von meinem Jammern
Mehr Wasser mit als von seiner Quelle.
Gelangt zum Meer, und es wird deutlich
Dass das Meer, das so salzig ist,
Sie jubelnd empfängt
Und noch versucht, sie zurückzuweisen,
Ohne das Bittere zu kennen
Das es meinen Tränen verdankt.



Mariano Melgar, *Poesías completas* [dt. *Vollständige Gedichte*]. Peruanische Akademie der Sprache, 1971. Dieses Werk wurde 2012 von der Regionalregierung von Arequipa neu aufgelegt.

den wirkungsvollen Umgang mit Themen und Rhythmen zurück, die gleichzeitig durch sein Interesse an der einheimischen Kultur gestärkt wird. Die Sage ist, wie man weiß, eines der volkstümlichsten Genres der mündlichen Quechua-Tradition und ihr Überdauern bis heute unter den Analphabeten der Anden gilt als ein Hinweis auf ihr Alter und die Beliebtheit unter den Bewohnern. Melgar erkannte, ebenso wie ein Jahrhundert später José María Arguedas, die lebendige Stimme der Quechua-Tradition und seine Sagen durchkreuzen die tausendjährige westliche Tradition mit der für ihn alltäglichen Tradition des indigenen Ursprungs. Abgesehen von seiner Poesie bringt Melgar seine Gefühle für die Umwelt zum Ausdruck, die manchmal als umweltorientierte Haltung gedeutet werden, mit dem Hinweis, dass es sich in seinem Fall nicht um jemanden handelt, der als außenstehender Beobachter die Natur lobt, sondern um jemanden, der an einem bestimmten Ort geboren wurde und die Natur ohne die Distanz des Bewunderers verehrt. Melgar ist wie wenige Dichter mit der Erde verbunden, die er kennt, auf der er den größten Teil seines kurzen hektischen Lebens verbrachte, in der er ruht und in der seine Poesie als unvergängliches Feuer weiterlebt.

Der Dichter der Yaravies

Es folgen nun einige Anmerkungen zur Ursprünglichkeit von Melgar in den sogenannten «*Yaravies*», ein Wort, dass als allgemeiner Begriff erstmals von Mateo Paz Soldán 1868 in seiner *Geografie von Peru* verwendet wurde, und sich seither nicht nur in den literarischen Werken durchgesetzt hat, sondern auch im peruanischen Volk. Melgar benutzte diesen Begriff niemals für seine Kompositionen, aber im Sinne der Tradition sollte sein Name für immer mit diesem wohlklingenden Begriff verbunden bleiben, der auf eine Quechua-Ety-

mologie zurückgeht, in Verbindung mit «harahui», einer Komposition der alten Inkasprache. Melgar schrieb Lieder und diejenigen, denen die Terminologie der spanischen Rhetorik geläufig ist, kennen sehr gut all die komplizierten Beziehungen zwischen dem spanischen Lied, das von Garcilaso praktiziert, von Boscán in die kastellanische Sprache eingeführt und von Dante und dem provenzalischen Kanzone übernommen wurde. Jedoch wird deutlich, dass das spanische Lied in Bezug auf die Natur des Reims oder Anordnung keiner Norm unterlag und dass die Anzahl der Verse jeder Strophe unterschiedlich war.

Diese Art von Lied hatte Melgar, der an die kastellanische Aussprache gewöhnt war, die er aufgrund seiner rhetorischen Begabung gut kannte, sondern vermutlich in Südamerika. Und sicher kam es nicht spontan dazu, sondern geht auf seine Art zu Sein und seine volkstümliche Romantik zurück, die wir mit einer Quechua-Tradition in Verbindung bringen können und durch die Kombination ergab sich ein neues Produkt voller Originalität. Der Umstand, dass diese Gedichte Lieder genannt werden und später ihr Name in Yaravies geändert wird, ist bis zu einem gewissen Punkt zweitrangig, obwohl wir es erwähnt haben, da es kaum bekannt ist. Melgar ist der volkstümliche Kern vertraut, der direkte charakteristische Ausdruck der volkstümlichen Muse in Peru, sowohl in Quechua als auch Kastellanisch.

Die wenigen Kompositionen unterscheiden, ist ihnen ihre Mündlichkeit, ihr wohlklingender Ausdruck, die Auswahl der von allen gewählten Vokabeln und so wie es heißt, eine gewisse Traurigkeit gemein, eine statistisch schwierig zu belegende Sache, da für Andere die Traurigkeit mit dem Sturz des Imperiums zusammenfiel.

zauberhaften Nacht in Arequipa einen Yaraví singt, geschieht dies stets zu Ehren der Dame, für die er singt, aber auch der mythischen Silvia und ihres Sängers Mariano Melgar über seine unglücklichen Liebschaften, die zum Anlass für die originelle Poesie wurden.

Unser Dichter, der buchstäblich in den Neoklassizismus hineingeboren wurde, ist unser erster natürlicher Romantiker. Vielleicht wusste er nichts über die romanischen Dichter in Deutschland und England seiner Epoche, aber sicher war ihm der Einfluss der Romantik in Frankreich bekannt. Jedoch ist Melgar in dieser Sache der erste Romantiker, nicht nur in Peru, sondern vermutlich in Südamerika. Und sicher kam es nicht spontan dazu, sondern geht auf seine Art zu Sein und seine volkstümliche Romantik zurück, die wir mit einer Quechua-Tradition in Verbindung bringen können und durch die Kombination ergab sich ein neues Produkt voller Originalität. Der Umstand, dass diese Gedichte Lieder genannt werden und später ihr Name in Yaravies geändert wird, ist bis zu einem gewissen Punkt zweitrangig, obwohl wir es erwähnt haben, da es kaum bekannt ist. Melgar ist der volkstümliche Kern vertraut, der direkte charakteristische Ausdruck der volkstümlichen Muse in Peru, sowohl in Quechua als auch Kastellanisch.

Die wenigen Kompositionen unterscheiden, ist ihnen ihre Mündlichkeit, ihr wohlklingender Ausdruck, die Auswahl der von allen gewählten Vokabeln und so wie es heißt, eine gewisse Traurigkeit gemein, eine statistisch schwierig zu belegende Sache, da für Andere die Traurigkeit mit dem Sturz des Imperiums zusammenfiel.

Obwohl sie sich voneinander unterscheiden, ist ihnen ihre Mündlichkeit, ihr wohlklingender Ausdruck, die Auswahl der von allen gewählten Vokabeln und so wie es heißt, eine gewisse Traurigkeit gemein, eine statistisch schwierig zu belegende Sache, da für Andere die Traurigkeit mit dem Sturz des Imperiums zusammenfiel.

Wie auch immer, bis heute herrschen die traurigen Lieder in der Folklore von Arequipa vor und im Zentrum dieser Folklore steht die stetige Erinnerung an Melgar.

Es ist nicht zu leugnen, dass es zu den Anfängen der Unabhängigkeit Perus einen Dichter gab, Mariano Melgar Valdivieso, der die kastellanische metrische Tradition beherrschte und sie nach Belieben verwendete und sie war der Weg für seine stilistische Freiheit und nicht Fußfessel seiner geistigen Inspiration. Im thematischen Sinne platzierte Mariano Melgar mit diesem und anderen ähnlichen Gedichten eine tragende Stütze einer Tradition der peruanischen Poesie, die mit dem ersten Werk von César Vallejo, *Los heraldos negros* [dt. *Die schwarzen Herolde*], der vitalen Poesie von Mario Florián, der gepriesenen Poesie von Francisco Carrillo bis heute andauert. Es handelt sich um eine zutiefst liebeliche Poesie, die sich um die Definierung eines Umfelds und eines ländlichen Raums bemüht und sich dazu der Darstellungen und Metaphern der Natur bedient. Diese Kompositionen, die Melgar Lieder und die spätere Tradition Yaravies nannte, handeln hauptsächlich von unglücklichen Liebschaften, und insbesondere von dem Moment, in dem der Liebhaber die Dame fast verloren hat, sich aber eine kleine Hoffnung bewahrt. Der Schmerz der Trennung ist bereits spürbar, ebenso wie die Auseinandersetzung mit der immer kleiner werdenden Hoffnung auf eine Liebesbeziehung. Das Symbol der Taube für das geliebte Mädchen hat in der peruanischen Quechua-Poesie eine dauerhafte Bedeutung und wo immer Peruaner von Heute auftauchen, bringen wir sie mit Mariano Melgar, unserem ersten wirklich ursprünglichen republikanischen Dichter in Verbindung.

* Ehemaliger Präsident der Peruanischen Akademie der Sprache

DIE RETTUNG SALAZAR BONDYS

Guillermo Niño de Guzmán*

Annäherung an das Werk¹ einer der wichtigsten literarischen Figuren der sogenannten *Generación del 50*.

Nachdem das Vermächtnis von Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) zu Unrecht in eine Art literarische Grauzone abgedrängt gewesen war, hat es jetzt, fünfzig Jahre nach seinem Ableben, angefangen, wieder zu Kräften zu kommen. Bekanntlich war dieser facettenreiche Schriftsteller ein bemerkenswerter Motor des peruanischen kulturellen Lebens, doch starb er unglücklicherweise zu früh und auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Als Dichter, Dramaturg, Erzähler, Essayist, Kritiker und Journalist arbeitete er in sämtlichen Gattungen und wurde von einer überquellenden Energie und Neugier angetrieben, einer Haltung, die im Gegensatz zu seiner abgezeigten Erscheinung und seiner anfälligen Gesundheit stand, was ihn allerdings nicht daran hinderte, bis zu seinem Tode mit 41 Jahren, aktiv zu bleiben.

Er war ein namhaftes Mitglied der *Generación del 50* und sein Talent entwickelte sich früh. Noch vor seinem zwanzigsten Geburtstag hatte er schon zwei Gedichtbände veröffentlicht, *Rótulo de la esfinge* y *Bahía del dolor* [dt.: Überschrift der Sphinx und Die Bucht des Schmerzes], welche er später der Vergessenheit überließ, da er sie als Anfängerstücke seiner dichterischen Begabung ansah, die er bis zum Ende seiner Tage mit hartnäckiger Leidenschaft pflegte. Es sei daran erinnert, dass Salazar Bondy zu einer Generation gehört, die mit solch herausragenden Stimmen wie Eielson, Sologuren, Varela und Belli, die höchsten Gipfel in der Hispanoamerikanischen Dichtung erlangte. In diesem Zusammenhang war sein Beitrag vielleicht nicht ganz so überwältigend, es besteht jedoch kein Zweifel daran, dass seine Stimme originell war. *El tacto de la avaña* [dt.: Die Berührung der Spinne], im Jahre seines Todes erschienen, ist wahrscheinlich sein bester Gedichtband.

Zurückblickend betrachtet, ist es erstaunlich, dass eine solch herausragende Generation wie die von Salazar Bondy im Lande entstehen konnte. Man darf nicht vergessen, dass Peru in den Vierziger- und Fünfzigerjahren des 20. Jahrhunderts ein wenig fruchtbares Land für Kunst und Literatur war. Galerien oder Verlage existierten praktisch nicht und einen Beruf wie Schriftsteller oder Maler zu wählen, grenzte fast an Wahnsinn, da es weder Anregungen noch Möglichkeiten zur beruflichen Weiterentwicklung gab. Das war der Grund, aus dem mehrere Mitglieder der *Generación del 50* begannen, sich nach anderen Horizonten umzusehen, wie es der Fall war von Eielson, Szyszlo, Varela, Piqueras, Sologuren, Ribeyro, Loayza und Vargas Llosa, der Jüngste der Gruppe, die nach Europa auswanderten.

Salazar Bondy überquerte nicht den Atlantik (er würde dies erst einige Jahre später, mit einem Stipendium tun, das ihn nach Frankreich führen sollte), sondern reiste nach Argentinien, wo er die kreative Lebendigkeit von Buenos Aires über fünf Jahre lang genoss. Als er 1952 nach Lima zurückkehrte, arbeitete er unermüdlich und mit dem festen Vorhaben, den kulturellen Stillstand, der die Stadt quälte, aufzurütteln. Und er schaffte es: zuerst im Bereich des Theaters, als Dramaturg und Kritiker und später auch im Journalismus, als einer der einflussreichsten Autoren seiner Zeit.

In einem Land, in dem alles gegen eine Berufung zum Schriftsteller sprach, wie schon Vargas Llosa richtig aufgezeigt hat, stellte Salazar Bondy ein «leuchtendes Beispiel» dar, das viele junge Menschen dazu bewegte, sich dieser Tätigkeit zu widmen, und das, obwohl es wie eine Illusion erscheinen musste. In einem seiner



Sebastián Salazar Bondy.

Essays erinnert sich der Nobelpreisträger an seinen Mentor und Freund mit solch aufschlussreichen Worten, dass es sich lohnt, sie hier in ihrer vollen Länge zu zitieren:

«Da war praktisch gar nichts und er versuchte alles selber zu tun. Um ihn herum herrschte eine erschütternde Leere und er verschrieb sich mit Leib und Seele dem Ziel, diese zu füllen. Es gab kein Theater [...] und er war Bühnennautort; es gab weder Schulen noch Theaterensemble und er übernahm die Schirmherrschaft für einen Theaterverein und war Lehrer und sogar Theaterregisseur; es gab niemanden, der dramatische Werke verlegte und er wurde zu seinem eigenen Verleger. Es gab keine Literaturkritik und er widmete sich der Besprechung der Bücher, die im Ausland erschienen und kommentierte, was im Bereich der Dichtung, der Erzählung oder des Romans in Peru veröffentlicht wurde, sowie er auch die jungen Autoren, die auftauchten ermutigte, beratschlagte und ihnen beistand. Es gab keine Kunstkritik und er war Kunstkritiker, Vortragsreferent, Ausstellungsorganisator [...]. Er war Förderer von Zeitschriften und Wettbewerben, regte an und polemisierte über Literatur, ohne jemals aufzuhören Gedichte, Dramen, Essays und Kurzgeschichten zu schreiben und machte so weiter, ohne müde zu werden, indem er sich vervielfachte, indem er gleichzeitig hundert verschiedene Personen war und eine einzige Leidenschaft [...]. Wer aus meiner Generation würde es wagen zu leugnen, wie entscheidend das Beispiel Sebastians für uns war? Wie viele unter uns haben sich dank seiner mitreisenden Überzeugungskraft getraut, es zu versu-

chen, Schriftsteller zu werden?»

Ein weiterer Pfad, den Salazar Bondy beschritt und dem nicht genug Aufmerksamkeit zuteil geworden ist, ist der seiner Prosa. Sein erster Erzählband, *Náufragos y sobrevivientes* [dt.: Schiffbrüchige und Überlebende] erschien 1954, demselben Jahr, in dem auch die gleichaltrigen Enrique Congrains und Carlos Eduardo Zavaleta, die Bände *Lima, hora cero* und *La batalla y otros cuentos* [dt.: Lima, Stunde null und Die Schlacht und andere Erzählungen] veröffentlichten (im darauffolgenden Jahr gab Julio Ramón Ribeyro sein Debüt mit *Los gallinazos sin plumas* [dt.: Aasgeier ohne Federn]).

Das bedeutet, dass er einer der Initiatoren der neorealistischen Strömung war, die die Kunst der Erzählung in Peru aufleben ließ.

Das Phänomen der Zuwanderung der Landbevölkerung in die Hauptstadt und die entstehenden sozialen Konflikte, veränderten das Panorama der Stadt und stellten Umstände dar, die sich auf die Sichtweise jener jungen Menschen auswirkten, die anfangen ihre ersten literarischen Kämpfe auszutragen. Salazar Bondy blieb immer wachsam gegenüber den Umwandlungen, die die Dynamik der Stadt veränderten, doch leider vertiefte er in seinen Geschichten nicht weiter in dieser fruchtbaren Thematik.

Seine erzählerische Kraft jedoch blieb lebendig, wie man in *Pobre gente de París* (1958) [dt.: Arme Leute aus Paris] erkennt, ein Werk, das nicht nur eine Sammlung von Erzählungen, sondern vielmehr ein organisches Ganzes darstellt. Tatsächlich handelt es sich hierbei aufgrund seiner neuartigen Struktur um ein einzigartiges Buch innerhalb der peruanischen

Literatur, in dem unabhängige Schilderungen dem Auf und Ab der Hauptfigur eingefügt werden, die den Nachhall von dem vervollständigen und verstärken, was den Handlungskern ausmacht: die Ernüchterung jener Lateinamerikaner, die, angezogen vom Mythos Paris, wie Motten im Licht verenden. Es ist bedauerlich, dass Salazar Bondy seine erzählerische Begabung nicht weiter ausschöpfte; zu einem Roman, einer Gattung, der *Alférez Arce, teniente Arce, capitán Arce...* [dt.: Fähnrich Arce, Leutnant Arce, Kapitän Arce...] zuzuschreiben ist, ließ er sich jedoch hinreißen. Dieser unendete Text wurde 1969 posthum veröffentlicht.

Ein Jahr vor seinem Tode verfasste der Schriftsteller einen scharfsinnigen und vernichtenden Essay: *Lima, la horrible* (1964) [dt.: Lima die Schreckliche], ein Titel, der an die unversöhnliche Bezeichnung verwies, mit der der Dichter César Moro die Hauptstadt brandmarkte. In ihm stellte er ein kontroverses Bild der Stadt der Könige dar und räumte mit seiner Legende der *Arcadia colonial* auf. Und er ging noch einen Schritt weiter, indem er den Missbrauch einer sozialen Klasse anprangerte, die sich selbst als Herrscher des Landes ansah und wettete gegen die Fesseln des *Criollismo*, Nährboden für Ungerechtigkeit, Diskriminierung und Fahrlässigkeit. Das Buch hat auch heute nicht an Aktualität verloren, obwohl die Stadt inzwischen nicht mehr dieselbe ist. Seine treffenden und gehaltvollen Ansichten nehmen das Chaos, das in unserer heutigen Zeit herrscht, klarsichtig vorweg.

Abschließend ist zu erwähnen, dass Salazar Bondy ein herausragender Journalist war, einer der besten in der Geschichte der nationalen Presse, der sich nicht nur in der Kunst- und Literaturkritik gewandt zeigte, sondern auch in der politischen Analyse. Es gab nichts, womit er nicht vertraut gewesen wäre. Spitzfindig und kampfeslustig wie er war, ging er keiner Polemik aus dem Weg. Seine Wissbegierde und Neugier waren nicht zu unterdrücken, wie es die beiden Artikel bestätigen, die *La luz tras la memoria* [dt.: Das Licht hinter der Erinnerung] (von Alejandro Sustí in zwei Bänden herausgegeben; Lápiz, 2014) wieder ans Licht bringt und die durch ihren gewandten und kritischen Stil, sowie auch durch ihre Scharfsinnigkeit und Interpretationsgenauigkeit bestechen.

Sebastián Salazar Bondy starb am 4. Juli 1965; am selben Tag wurde auch sein letzter Artikel veröffentlicht (eine Besprechung von Julio Ramón Ribeyros Roman *Los genicillos dominicales* [dt.: Die Sonntagskobolde]). Und der Tod überkam ihn in voller Aktion: in den Redaktionsräumen von Oiga, für die er zu dieser Zeit arbeitete und mitten beim Schreiben an einer Reportage. Laut seinem Freund Francisco Igartua, Direktor der Zeitschrift, erlitt er einen Herzstillstand und fiel tot um, genau in dem Moment, in dem er folgenden Satz fertig getippt hatte: «Wie schön wäre das Leben mit Hintergrundmusik».

1 Sebastián Salazar Bondy. *La luz tras la memoria*. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945-1965) [dt.: Das Licht hinter der Erinnerung. Zeitungsartikel über Literatur und Kultur]. Lima, Lápiz Editores, 2014. Das Haus der Literatur zeige von November 2014 bis April 2015 die Ausstellung Sebastián Salazar Bondy. El señor gallinazo vuelve a Lima [dt.: Sebastián Salazar Bondy. Herr Rabengeier kommt zurück nach Lima].*

Guillermo Niño de Guzmán hat die Erzählbände *Caballos de medianoche* (1984), *Una mujer no hace un verano* (1995) und *Algo que nunca será* (2007) veröffentlicht.

FELIPE HUAMÁN POMA DE AYALA, EIN PERUANISCHER KLASSIKER

VIER JAHRHUNDERTE NUEVA CORÓNICA

Carlos Aranibar*

Vierhundert Jahre ist es her, da verfasste Huamán Poma¹, kritischer und wanderlustiger Sohn der Anden, die *Nueva corónica y buen gobierno* [dt.: Neue Chronik und gute Regierung], deren Zeichnungen jetzt von den Besuchern bewundert werden können. In Bildern und Worten legte er Zeugnis ab von dem Übel, welches die europäische Invasion über seine Heimat gebracht hatte und dem Elend des unterjochten Volkes. Sein Werk überwinterte in der Dunkelheit eines fernen dänischen Archivs in Kopenhagen, bis Paul Rivet es 1936 in Paris veröffentlichte. Seitdem und nach Vorreiteressays wie denen von Richard Pietschmann oder José Varallanos, hört der Ruhm des Indiohistorikers nicht auf zu wachsen. Nur en passant und um zwei unter Vielen auszuwählen, seien die bemerkenswerten Abhandlungen von Rolena Adorno und Raquel Chang-Rodríguez erwähnt oder auch die unübertroffene kritische Zusammenfassung von Pablo Macera. Weiterhin auch die wertvollen, noch laufenden Nachforschungen, wie die des Dr. Alfredo Alberti, welche unveröffentlichte Dokumente ans Licht bringen, die die Spezialisten bereits begonnen haben zu bearbeiten.



1 Der Autor dieses Artikels zieht es aufgrund von phonetischen Kriterien in Quechua vor, Huamán Poma mit «h» zu schreiben. Andere Autoren ziehen ein "g" vor, wie es auch der Chronist selbst zu tun pflegte.

In der Vergangenheit wurden der historische Wert der *Nueva coronica*, seine Mixtur aus Quechua und Spanisch, seine Lücken, Widersprüche und die unbedeutenden chronologischen Fehler, mit einigem Mangel an Weitsicht diskutiert. Wenn auch nicht auf Plätzen oder als Statuen zu finden, was auch gar nicht nötig ist, tummelt sich heutzutage die Figur von Huamán Poma (HP), Belastungszeuge der kolonialen Unterdrückung im peruanischen Vizekönigreich, gleichwohl in gelehrten Studien, der einen oder anderen Institution, auf lustigen Sportshirts und Haushaltsutensilien, die ihn allesamt zur Ikone des zivilen Heldentums unserer ereignisreichen nationalen Geschichte machen.

HP ist eine Art andiner Don Quijote, dessen Träume und Misserfolge, Abenteuer und Kümernisse uns von einem rustikalen und gewitzten Provinz-Sancho erzählt werden. Ein Don Quijote, der mit angriffsbereiter Feder die Scheinheiligkeit und Maskerade der alten und ausgrenzenden spanischen Gesetzgebung der ‚zwei Republiken‘ – die Republik der Indios, wirtschaftliches Fundament der neuen sozialen Pyramide, deren Spitze die Republik der Spanier war, welche sich kostenlos die Bäume vollschlug und von der Arbeit jener anderen lebte – bloßlegt. Mit der Feinfühligkeit eines Psychologen *avant la lettre* aber in bissigem Tonfall verdammt HP die tausend Gesichter der kolonialen Unterdrückungsherrschaft: der bis aufs Blut schikanierete gewöhnliche Indio, die willkürlich auferlegten Tribute, die Konquistadoren, die weder Gesetze noch Hemmungen, nur Habgier kennen, der Yanacona, der irgendeinem spanischen Herren als Diener zugesprochen wird, die Mita-Knechtschaft in den Minen, die Degradierung zu Völkern zur Vereinfachung der Zählung und steuerlichen Kontrolle des Andenvolkes, die Zwangsarbeit in *Tambos*, im Kurierdienst, im Wegebau und Bauarbeiten an Tempeln und Häusern für Spanier, der plündernde *Encomendero*, die Schmier- und Bestechungsgelder im alltäglichen Zusammenleben, die Testamentsfälschung, der Notar, der den Raub von Landgütern und Besitztümern legalisiert, der missbräuchliche Bergwerksbesitzer, der kriecherische und willfährige *Ceraca*, die *Indio*-Prostituierte und Konkubine, der bösartige Katecher, gierig und wollüstig, die religiösen Orden, die die Frohe Botschaft verkünden, die HP verlockt – er war frommer Anbeter der Virgen de la Peña und verbirgt sich zeitweise hinter den Namen *Cristóbal* = der, der Christus bringt und *León* = Löwe = *poma* auf Quechua – die diese jedoch tagtäglich hintergehen...

Würde er die fruchtlose Klageleiter nicht einen Schritt weiterführen,



so wäre HP nur ein weiterer Nörgler. Doch er überschreitet den Rubikon und mit einem klaren Entwurf für den sozialen Wandel, von dem er besseren ist – die ‚gute Regierung‘ – bietet er einen Verbesserungsvorschlag, der das angeprangerte Problem lösen soll und den er des Öfteren mit einem Scherz oder Ironie entspannt, was die koloniale Schikane auf das Niveau der Lächerlichkeit herabsetzt. Die großen Sozialkritiker sind große Humoristen gewesen. Im Unterschied zu dem Satz von Horaz *castigat ridendo mores* (Strafe von Horaz *castigat ridendo mores* (Strafe der Sitten indem du lachst), der dem Scherz eine Rüge abgewinnt, kommt die scherzhaft angehauchte Kritik einer als Satire verkleideten Verurteilung gleich, wie zum Beispiel *Das Narrenschiff* von Brant (1494) oder *Moriae encomium* von Erasmus (*Lob der Torheit*, 1511). Und so ist dies auch der gemeinsame Nenner

all jener großen Spötter dieses niemals überflüssigen Völkchens von Alchimisten, die Ernstes in Karikatur verwandeln, jener freundliche und jubelnde Clan von Aristophanes und Menander, Plautus und Terenz, Chaucer, Boccaccio und Aretino, Cervantes, Quevedo und Rabelais, Voltaire und Swift, Twain und Gogol...

In dieser Hinsicht hat HP uns, fast verstohlen, viel zu bieten. Problemlos bringt er die Bitterkeit der grausamen Sozialkritik mit der Eleganz seines spöttischen, überraschenden Tonfalls, der uns in jedem Augenblick einfängt, in Einklang. Blättert man zum Beispiel auf Seite 550 der *Nueva coronica*, so wird einen die fiktive Unterhaltung eines spanischen Ehepaares erfreuen, das die bequeme Zukunft seiner Sippschaft bespricht: «was sich die spanischen Christen so vorstellen, wenn sie viele Kinder haben»,

ein szenisch strukturierter Dialog mit offenkundig heiter komischen Zügen und nur einer unter vielen, die den scharfen Sinn für Humor HPs zeigen. An allzu vielen Stellen erkennbar, hat dieser jedoch noch nicht die Aufmerksamkeit erfahren, die er verdient. Es sei erinnert an all die idiomatischen *Quidproquos* (HP 397), die zweisprachigen und parodistischen Sermonen (624-626), Plaudereien unter schwarzen Sklaven, «strenge Tadel und Drohungen» (726), Dialoge und Unterhaltungen (728-740). Oder den beißenden Hohn über eingebildete und falsche «Abiturienten», «Studierte» und «Herrschaften». Oder dieser Geselle, Indio-Bürgermeister einer Gemeinde, der allen Frauen zur vorhergesehenen Stunde ein halbes Gläschen Wein auschenkt und den Männern gleich ein Ganzes... und der die wohlthätige Zusammenkunft ein bisschen weniger durstig und dafür noch betrunken beendet als die gesamte Schar..., etc.

Wenn bestimmte Lektüren in dieser riskanten Zeitreise, die wir Geschichte nennen, wie ein fliegender Teppich sind, der uns zu exotischen Orten und seltsamen Labyrinthen führt, so wird der anspruchsvolle Leser diese Dialoge wie Oasen empfinden, in denen er Beschwerden und Zimperlichkeit vergessen kann und wo er sich an den Wässerchen laben kann, die den Filigranarbeiten Huamán Pomas entspringen, sprühend vor Hyperbeln, Parodien, Spott und Witz, ohne jemals bösartig oder beschämend zu sein.

Denn nur allzu oft und ohne es zu bemerken, nehmen wir hin, was offensichtlich ist und sehen aus Gewohnheit leicht über solche Passagen hinweg. Durch die üblicherweise steife und bigotte Atmosphäre der Neue-Welts-Chroniken befangen, werden die possenhaften Streiche von HP vernachlässigt und links liegen gelassen. Eine kurzweilige Anthologie dieser Miniaturtexte, die auch für den versierten Leser für frischen Wind sorgen und die die verhexte Atmosphäre der zeitgenössischen Berichte mit Frischluft versorgen, ist möglich. Mit Ausnahme von *El camero* des bogotanischen Rodríguez Freyle – Vorwegnahme der *Tadiciones palminas*, in dem Anekdoten, Spötteleien, Gerüchte und Tratsch nur schwer auseinander zu halten sind – und ausgenommen jener



scherzhaften Passagen, die hier und da in den mesoamerikanischen Chroniken von Bernal Dias, von Pater Aguado oder in den Überreibungen von Borregán oder Núñez Cabeza de Vaca auftauchen, empfängt der ungeübte Leser mit Genuss diese kleinen Flunkereien, die den zähen Tonfall einer chronistischen Fauna etwas auflockern. Nicht allzu üblich ist es in diesen Gefilden über solch lockere und ein kleines bisschen ungesittete Stellen zu stolpern, wie bei HP. Und obwohl Intelligenz – nicht jedoch Mittelmäßigkeit – und Heiterkeit immer gut zueinanderpassen, ist HPs hoher intellektueller Intelligenzoeffizient unanfechtbar. Doch diese Passagen nur als flüchtige Beweise seines Scharfsinns und Esprits zu werten, wäre untertrieben und würde bedeuten, am hiesigen Ufer zu bleiben.

Wie man es auch dreht und wendet, es existiert kein Prokrustesbett, in das man das absolut einzigartige Werk HPs, Außenseiter unter den Berichten über die Neue Welt, zwingen könnte. Es ist weder Brief an den König noch Standardchronik. Weder schmeichelnde Lobrede auf die Mächtigen noch akkumulierter Diskurs angesichts der unwiederbringlichen Tatsache der europäischen Invasion, die eine Art sozialen Kataklysmus darstellte, die die Entwicklung der Hochkulturen der Neuen Welt durch ihr gewaltsames Hereinbrechen stoppte und welche Autoren wie Hamilton, Lipschutz, Todorov, Adorno, Sejourné, de Beer, Magasich-Aitrola, Amado, Chomski, Greenblatt oder Izard als eine der größten Tragödien der Geschichte

ansehen. Eine Erschütterung, die Traditionen und jahrhundertalte Hierarchien umstoßend, in einer ‚ausgewogenen‘ und ‚verkehrten Welt‘ ein wüstes Durcheinander von alles mitreißendem Konkurrenzkampf, Individualismus und einer Emporkömmlings-Philosophie nach dem Motto „Es lebe, wer den Sieg gewinnt!“ schafft, dass die gemeinschaftlichen Bande von Jahrtausenden von Andengeschichte, *minca*, *aini*, *mita*, *ranti*, solidarische Arbeit und andere Arten der gegenseitlichen Hilfe, auslöscht und zunichtemacht. Diese ‚Mischlingschronik‘ – wie sie Chang-Rodríguez mit beneidenswerter Einfachheit benannt hat – ist ein Protestwerkzeug, eine mutige und herbe Kritik, die das Kind beim Namen nennt und der gelegentliche Rückgriff auf Witz und Lachen mildert die Beschwerde, indem sie sie nachsichtig trockenlegt und die Impotenz in ein Lächeln verwandelt.

Die Chronik der iberischen Invasion ist eine synergetische Verschmelzung von Wahrheit und Phantasie, romantische Geschichtsschreibung, die danach strebt, die Conquista zu legitimieren und die systematisch dem *mea culpa* aus dem Wege geht. Die *Nueva coronica* erblüht hierzu als Antipode. Obwohl es auch HP nicht gänzlich an Phantasie fehlt. Genauso wie unser unnachahmlicher Saubermann Garcilaso, so schreibt sich auch HP eine blaublütige Mutter zu. Er nennt sich selbst ‚Prinz‘ und bringt sich mit der Dynastie der Yaros aus Huánuco in Verbindung, was allerdings erst noch bewiesen werden muss. Doch seine lite-

rarischen Finten, eher naiv als anrühlich, verbergen weder seine lebhaftere Wahrnehmung des kolonialen Statutes, noch entkräften sie seine patriotische Sehweise. Er berichtet von dem Massaker von 1532 in Cajamarca in elegischem Tonfall.

Er besteht kategorisch darauf, dass weder Pizarro noch Toledo eine Verfügung mitbrachten, um einen Andenkönig umzubringen. Er sieht die neuen Herren als *Mitma*-Eindringlinge aus Castilla an: rechtmäßige Besitzer sind jene, denen Gott das Land zuerst gegeben hat. Er zeigt echtes Verständnis und Empathie gegenüber der miserablen Situation der schwarzen Sklaven. Aufgrund seines hartnäckigen Widerstandes im Krieg von Arauco, rühmt er den Anführer Lautaro und auf seinen Namen tauf er einen seiner treuen Hunde, die ihn auf seiner letzten leidvollen Reise nach Lima begleiten, die Stadt, die er für die Residenz von Felipe II persönlich hielt...

Petrarca schreibt, dass *«cosa bella è mortal passa e non dura»*. Vielleicht besteht die Ewigkeit des Menschen, ein Passagier der Durchfahrt, gerade einmal aus drei oder vier Generationen. HP, neben seiner eigenen Lebenserfahrung, näherte sich an den Lippen seiner Eltern und Großeltern. Und indem er uns Bräuche und Glaubensvorstellungen, Feste und Beerdigungen, Lieder und Tänze der vielfältigen Ethnien aus der Zeit der Inkas erzählt, scheint es so, als ob wir das rauschende Echo eines Alteingesessenen hörten, der über vertraute Dinge plaudert, deren Ferne und Abwesenheit die

bittersüße Melancholie der verlorenen Zeit verstärkt.

Große Werke überleben die Menschen. Die namenlosen Künstler des Paläolithikums sind längst verschwunden, doch die Venus von Willendorf oder die Höhlenmalereien von Altamira oder Ajanta bestehen fort. Genauso wie die Pyramiden, Stonehenge, Machu Picchu, Teotihuacán. Auch ohne Euklid, lernen wir noch heute seine Geometrie. Kein Shakespeare mehr, doch König Lear existiert noch immer. Kein Michelangelo, doch da ist die Sixtinische Kapelle. Kein HP mehr, doch sein Ruf in der Wüste, scharf und katonisch, dringt noch heute aus den tiefsten Tiefen der Zeit zu uns.

Wenn jeder Mensch, abgesehen von rhetorischen Feinheiten, etwas mehr von Platon oder etwas mehr von Aristoteles hat, dann existieren zwei Sorten von Diskursen: a) der aristotelische, der zu Fuß und gemächlich eine graue Kette entlang geht, die Syllogismen und Mäander aneinanderknüpft und b) der platonische, der geradeaus führt, beflügelt von Bildern, die Farbe und Bewegung vortäuschen. HPs Diskurs ist von der zweiten Sorte, doch verbindet er Konzept und Zeichnung bei jedem Schritt. In dieser Fluchtlinie stellen seine Illustrationen nicht etwa graphische Beifügungen zum geschriebenen Text dar, wie gewöhnlich gesagt wird. *E contrario*, der Text hebt das originale Bild in den Vordergrund um es zu erläutern. HP möchte den zukünftigen Leser mehr über die Augen gewinnen als den Kopf. Auch wenn die ruhige Gedankenfolge eines Schriftstellers die Intelligenz aus nächster Nähe und ihr praktisch direkt ins Ohr spricht, so berührt die Intuition das Herz auf einen Schlag. Um es mit einer plumpen Metapher auszudrücken, HP erwischt und wickelt uns mit dem Bild ein, *acto primo*, augenblicklich wie ein Blitz und erst später mit der geschriebenen, durchdachten und verzögerten Erläuterung. HP setzt Text und Figur auf die gleiche Ebene wie die zwei Seiten einer alten Medaille und beschenkt uns mit zwei parallelen Darstellungen: Zeichnungen für den Analphabeten, Buchstaben für den, der lesen kann. Wenn dann der scharfsinnige Leser beides verknüpft und ihre semantische Einheit wieder herstellt – Zucker!

Meister Raúl Porras Barrenechea pflegte zu sagen, dass die Ungerechtigkeit ein bisschen leichter zu ertragen ist, wenn eine entschlossene Stimme sie anprangert und verurteilt. Genau das ist es, was der Indio HP macht. Und er machte es gefangen in einem undankbaren Zeitausschnitt dieser komplexen und geliebten, ununterbrochenen und so sehr unsrigen Kollektivbiographie, die wir Peru nennen. Nach den vorletzten Schatten der Nacht, die, von den Strahlen der Morgenröte verletzt, den Rückzug antreten und fliehen, ähnelt der brennende Kienspan HPs einem strahlenden Lichtkegel, der, wie ein wiederbelebtes *fiat lux*, die platonische Höhle unserer Nationalität erhellt.

Vor einigen Jahrzehnten grubelten wir gemeinsam mit Blanca Varela und Abelardo Oquendo über peruanische Autoren, um sie über den Fondo de Cultura Económica, den Blanca in Lima leitete, zu verlegen. Sie hatten bereits vier Asse im Armel: Garcilaso, Mariátegui, Vallejo, Arguedas. Und da fünf nicht zu viel sind, schlug ich Huamán Poma vor. Sie waren einverstanden. Schon damals ließ ich sein koloniales, in Bitterkeit und Gewalt, in Traurigkeit und Zartheit gemaltes geschichtliches Fries für mich wieder aufleben. In einem etwas blassen Vorwort von vor einem halben Jahrhundert, traute ich mich, HP als leidenschaftlichen, konfliktgeladenen und schroffen Indio - Las Casas zu bewerten und sein Buch als «eines der wichtigsten», die in Peru geschrieben worden sind. Heute ist es mir eine Ehre, mich zu berechnen: es ist das wichtigste Buch, das in Peru geschrieben worden ist».

* Carlo Aratanhar ist einer der wichtigsten peruanischen Historiker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Nationalbibliothek von Peru veröffentlicht dieses Jahr seine monumentale kommentierte Ausgabe der *Nueva coronica* y buen gobierno.

BRUS RUBIO CHURAY GRENZENLOSES AMAZONIEN

María Eugenia Yllia*

Reflexion über das Werk des *huitoto-murui*-Künstlers, der 1983 in der indigenen Gemeinschaft von Paucarquillo, Loreto, zur Welt kam.

Wenn es eine Eigenschaft gibt, die die Besonderheiten der zeitgenössischen Plastik neu definiert, so ist das die soziale Mobilität und die Möglichkeit, die die Künstler haben, das Konzept der Peripherie zu untergraben. Die Malerei von Brus Rubio Churay verkörpert diese Beschaffenheit und nicht nur, weil es sich bei ihr um eine neu ausgerichtete und aus dem Kontext genommene Kunstgattung handelt, sondern weil ihr Zeichenvorrat, für gewöhnlich aus mythologischen und epischen Wesen und Geschöpfen der kulturellen *huitoto-murui*-Tradition bestehend, durch Visionen, Figuren und Elemente bereichert worden ist, die von der kulturellen Dynamik berichten, in die sie eingebettet sind.

Der Künstler beweist seine Verwegenheit als visueller Jäger indem er in seinen neuesten Arbeiten Details seiner persönlichen Landkarte festhält. Lima und Paris, Orte, die seine künstlerische Route bilden, werden zum Schauplatz für auf die Malerei übertragene Situationen, Begegnungen und ästhetische Gegenüberstellungen. Rubio Churay bietet uns seinen *Pasaporte amazónico* [dt.: *Amazonischer Reisepass*] an, eine gewagte Komposition, die die Pariser Landschaft exotisch werden lässt, indem sie den Eiffelturm mit einer paradiesischen und üppigen Amazonas-Umgebung umringt. Die Anwesenheit von zwei *pucuneros* oder Blasrohrbläsern gibt einem Meilenstein der westlichen Modernität mit regionalen Symbolen eine neue Bedeutung und gleichzeitig auch dem Lokalen eine neue Dimension, indem sie Paris in eine Tropenstadt verwandelt. Auffällig ist der vorsätzlich starke Eindruck von Licht und Farbe, der den Pariser Himmel überflutet, sowie auch die Tiere, die sich auf der gesamten Komposition tummeln, Tukane, Faultiere, Papageien und Amazonasdelfine, die von zwei Kindern gehalten werden und weitere, die im Reigen entlang einer verwandelten Seine tanzen.

Ein wesentliches und oft wiederkehrendes Element in seinen Werken stellt das Einfügen seines Selbstportraits dar. Rubio Churay zeigt sich selbst in westlicher Kleidung und mit einer Krone aus Arafedern, einem traditionellen Objekt, das auf seine Zugehörigkeit zur *huitoto-murui*-Ethnie hinweist, die er mit Stolz wie seinen wahrhaftigen Reisepass mit in die Welt hinaus trägt. Die Mischung der Kleidung entspricht der heterogenen Identität der heutigen Indianer sowie den komplexen Beziehungen, die dieses Thema innerhalb der traditionellen Gemeinschaften hervorbringt und die der Künstler gut kennt.

Mit ähnlichem Tenor legt er auch *R+ikai, llegar con fuerza* [dt.: *R+ikai, kraftvoll ankommen*] vor, wo eine energische Gruppe von Indianern, mit *mitayo* oder Fleisch von Wild, Blättern, Früchten und anderen bei den traditionellen Festivitäten des *huitoto-murui*-Volkes typischen Nahrungsmitteln, vor dem Regierungspalast auf der Plaza Mayor in Lima posiert. Einmal mehr greift der Künstler zum Selbstbildnis und zeigt sich mit Federkrone und mit *jidoro*, *hui-*



R+ikai, llegar con fuerza. [dt.: *R+ikai, kraftvoll ankommen*]



Invitación. [dt.: *Einladung*]

to oder *Jenipapo* bemaltem Körper. Es handelt sich hierbei um einen visuellen Diskurs, der Werte wie Respekt und die Verteidigung der Bürgerrechte durch das interkulturelle Zusammenkommen in einer festlichen und harmonischen Atmosphäre hervorhebt. Die Anwesenheit von Kindern, die wie Putten oder Engelchen am Himmel schweben veranschaulicht ein Merkmal, das seine plastische Sprache begleitet und bereichert hat, nämlich die Aneignung von visuellen Elementen der westlichen Kunst.

Invitación [dt.: *Einladung*], in dem die Anwesenheit von drei *Huitotos*, die sprichwörtlich aus dem zickzackförmigen Rahmen treten, zeigt ein Thema, das ihn als Kunstschaffender immer

schon interessiert hat: die Malerei als Mittel der Repräsentation und die Ausstellungen als Ort der sozialen Begegnung und Legitimierung der Künstler. Die Andeutung auf die Nation wird durch die peruanische Flagge und das Wappen deutlich, deren Bestandteile durch andere Dinge mit Amazonas-Charakter ersetzt worden sind: eine *huitoto*-Krone und ein Füllhorn aus dem anstelle von Münzen Fische hervorquellen und die auf eine andere Art von Reichtum anspielen. Das Bild wird von kindlichen Atlanten gehalten, für die der Künstler einmal mehr einen Brauch der westlichen Kunst benutzt. Die Gruppe wird von einer Frau, die den Betrachter ansieht und ein Glas hochhält und einem Fotografen, der



Pasaporte amazónico. [dt.: *Amazonischer Reisepass*]

die Szene festhält, begleitet, zwei für Vermisungen sie Brus auf dieser Leinwand festhält, typische Figuren. Die Vegetation, die die Galeriewände bewuchert, sowie auch die geometrischen *huitoto-murui*-Symbole, die den Boden bedecken, sind Metaphern für das, was von der zeitgenössischen Kunst ausgehend, geschieht: Amazonien ist nicht nur ein geographischer Raum, sondern eine besondere Art und Weise, die Welt zu sehen.

* María Eugenia Yllia hat Kunstgeschichte studiert, sowie Master-Studiengänge in Anthropologie, Museumskunde und Kulturmanagement belegt. Das Kulturzentrum Inca Garcilaso des Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten hat vor kurzem die Ausstellung «Tránsitos. De Paucarquillo a Paris, ida y vuelta» [dt.: «Durchreise. Hin und zurück, von Paucarquillo nach Paris»] organisiert.

BERNASCONI ODER DIE KUNST DES DRUCKES

Das grafische Werk des bemerkenswerten Künstlers aus Lima wird in einer Retrospektive vereint.

«Der Indigenismus kennzeichnete zweifelsohne den Beginn eines einzigartigen Kapitels in der Geschichte der lateinamerikanischen Druckgrafik. Neben den Holzschnitten von José Sabogal, Julia Codesido und Camilo Blas stechen die Drucke von anderen Künstlern wie Teófilo Allain, Domingo Pantigoso oder Julio Camino Sánchez hervor, die, wie wir glauben, in dieser Disziplin den Höhepunkt ihres Schaffens erreichten, obwohl sie vorrangig als Maler geachtet wurden.

Und es gibt noch andere bemerkenswerte Druckgrafiker, die ein gleichwohl denkwürdiges Schaffen im Bereich der Xylographie entwickelt haben, wie Jorge Ara, Joel Meneses, Felix Rebollo und Alberto Ramos. Unter den Jüngsten sind Martín Moratillo, Marco Albuquerque, Israel Tolentino und Luis Torres zu nennen.

Und unter all diesen ragt Carlos Bernasconi (Lima, 1924) hervor, der sich seit mehr als sechzig Jahren der Druckgrafik widmet, aufgrund der Produktivität seines Schaffens, der thematischen Vielfältigkeit und wegen seinen technischen Neuerungen, wie zum Beispiel sein Beitrag zum Farbdruck. Die anthologische Ausstellung seiner Holzschnitte bestätigt seine Bedeutung für die Geschichte der peruanischen Druckgrafik und zeigt wie er als Bindeglied fungiert zwischen der Xylographie mit zum Indigenismus gehörigen Thematiken und jener, die von beachtenswerten zeitgenössischen Druckgrafikern praktiziert wird, die einer figurativen Strömung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts treu sind und von denen sich mehrere fast ausschließlich dem Holzschnitt widmen ».

* Auszug aus der Studie von Mario Munive im Katalog *Carlos Bernasconi. Antología xilográfica 1953-2015*, Lima, Nordamerikanisch-peruanisches Kulturinstitut, 2015.



Espantapájaros [dt.: *Vogelscheuche*], 1976.



Arriero [dt.: *Maultierreiter*], 1977.



El tronco[dt.: *Der Stamm*], 1955.



Urbanos[dt.: *Städter*], 2011.

FRANCISCO LOMBARDI WERDEGANG

Ricardo Bedoya*

Der bekannte peruanische Filmdirektor erhält den Nationalen Kulturpreis. Hier eine Revision seiner Filmografie.

Francisco Lombardi (Tacna, 1949) ist einer der wenigen Filmemacher, die in Peru eine solide Karriere gemacht haben. Sein Werdegang beginnt 1974 und hält bis heute an: 2015 wird *Dos besos* (*Troika*) [dt. *Zwei Küsse*], sein siebzehnter Film uraufgeführt. Diese Kontinuität weckt das internationale Interesse für sein Werk und ermöglicht ihm, einige seiner Filme in Sälen im Ausland vorzuführen und auf verschiedenen Festivals Auszeichnungen entgegenzunehmen. 2014 erhält er in Anerkennung seiner Laufbahn den Nationalen Kulturpreis von Peru.

Die Beziehung von Lombardi zur Filmproduktion geht auf das Ende der 60er Jahre zurück, als er in der Filmschule von Santa Fe studierte. ebenso wie im Film- und Fernsehprogramm der Universität von Lima. Gleichzeitig schreibt er Filmkritiken in der Tageszeitung *Correo* und seit 1968 in der Zeitschrift *Hablemos de Cine*.

Anlässlich der rechtlichen Bestimmungen für die Produktion des peruanischen Films, die in einem Gesetz von 1972 zusammengefasst sind, beginnt er mit Kurzfilmen, die seinem ersten Spielfilm *Muerte al amanecer* (1977) [dt. *Tod im Morgengrauen*], einer Chronik zu der Atmosphäre der letzten Lebensstunden eines zum Tod durch Erschießen Verurteilten, vorausgehen. Auf einem Kriminalfall beruhend, beschreibt diese Koproduktion mit Venezuela im Ensemblefilmstil die Vertreter eines Rechtswesens, die einen Sündenbock suchen, das sogenannte «Monster von Armendariz», der aufgrund seiner minderwertigen sozialen Herkunft von der leichtlebigen und gleichgültigen Gesellschaft von Lima in einer «legalisierten» Lynchjustiz verurteilt wird.

Zu *Los amigos* (1978) [dt. *Die Freunde*], seinem zweiten Film gehört *Cuentos inmorales* [dt. Unmoralische Erzählungen], ein Episodenfilm der aus drei weiteren Filmen besteht. 1980 dreht er *Muerte de un magnate* [dt. *Tod eines Magnaten*], der in Erzählform, ohne sie ausdrücklich zu erwähnen, auf die Ermordung von Luis Banchero Rossi, einem Fischereindustriellen im Peru der 50er und 60er Jahre Bezug nimmt.

Seit diesen anfänglichen Werken, macht der Direktor deutlich, dass sich seine wesentliche Erzählung auf die Beobachtung von kleinen Personengruppen konzentriert, die in geschlossenen manchmal stickigen Räumen, die zu einem Mikrokosmos werden, diskutieren. Dramatische Versuchswerkstätten geben in metaphorischer Weise die Spannungen wieder, die außerhalb entstehen. Lombardi ist ein Erzähler, der sich um die Reinheit einer vektorierten und klaren Darstellung bemüht. Die fiktiven Figuren beruhen auf der Gegenwart und der Körperlichkeit der Darsteller, deren Anleitung er besondere Aufmerksamkeit widmet. Gustavo Bueno, Jorge Rodríguez Paz, Gianfranco Breto, Diego Bertie, Wendy Vázquez, Paul Vega, sowie die verstorbenen Gilberto Torres und Aristóteles Picho sind bedeutende Namen seiner Filmproduktion.

Sie verkörpern Figuren, die tiefgehende Krisen durchleben. Die



Francisco Lombardi.

Filme von Lombardi zeichnen diese kritischen Momente auf. Dies trifft auf *Manuja en el infierno* [dt. *Manuja in der Hölle*] (1983) und *La ciudad y los perros* [dt. *Die Stadt und die Hunde*] (1985) zu, aber auch auf seine späteren Filme, *La boca del lobo* (1988) –der eine traurige Episode im Kampf gegen Sendero Luminoso dramatisiert – und *Caidos del cielo* (1990) [dt. *Himmel über Lima*].

Die Krisen kommen in den abge nutzt wirkenden Szenen visuell zum Ausdruck, die ihnen Leben verleihen. Die Flaschenwaschanlage, in der die Handlung von *Manuja en el infierno* spielt, das militärische Umfeld von *La ciudad y los perros* und *La boca del lobo*, sowie die extravaganten und ausgrenzenden Szenen, die den Hintergrund für die miteinander verwobenen Geschichten in *Caidos del cielo* bieten, beschreiben in aufzählender Form das morbiden Umfeld und die zerstörenden Wogen, die in den 60er Jahren über Peru hinwegzogen.

Diese, meist unheilvollen Orte (in Hinsicht auf die fotografische Arbeit von Pili Flores Guerra) definieren das Temperament der Filmfiguren von Lombardi; besser gesagt, sie zerstören, sie schwächen sie. Der Leutnant Gamboa aus *La ciudad y los perros* [dt. *Die Stadt und die Hunde*], der junge Polizist Vitin Luna aus *La boca del lobo* [dt. *Die Schlucht der Wölfe*] und der Schriftsteller Hugo aus *Los amigos* [dt. *Die Freunde*] sind scharfsinnige, aber schwache und zerbrechliche Figuren. Sie lassen die Unsinnigkeit der autoritären Systeme spüren, in denen sie leben, aber eine wesentliche Schwäche verbietet ihnen den Widerstand und weicht der Versuchung des Scheiterns. Es ist nicht abwegig, in einigen dieser Filme auf Spuren der Erzählung von Julio Ramón Ribeyro zu stoßen, vor allem in *Los amigos*.

1994 führt Lombardi *Sin compasión* [dt. *Ohne Erbarmen*], frei nach *Schuld und Sühne* von Dostojewski auf, und 1996 präsentiert er *Bajo la piel* [dt. *Unter der Haut*], vielleicht einer seiner gelungensten Filme.

Die düstere Kriminalgeschichte *Sin compasión* regt zum Nachdenken über die Gewalt an, die im Namen einer absoluten und rechtswidrigen Idee ausgeübt wird: Einer in Peru seit Beginn der 90er Jahre bestehenden Sorge, als sich das Land inmitten eines Feuers der von den barbarischen Aktionen der maoistischen Gruppe Sendero Luminoso und der bewaffneten Antwort ausgelöstten Gewalt befand. Die Hauptfigur Ramón Romano (Diego Bertie), die Raskolnikow verkörpert, ist das Phantombild jener ungeduldigen Jugendlichen, die wegen der im Land gebotenen spärlichen Möglichkeiten für ihre persönliche Entwicklung den Weg der Gewalt gewählt haben.

Dagegen ist *Bajo la piel*, im Erzählstil eines Thrillers, mit chirurgischer Präzision von Augusto Cabada geschrieben, eine «moralische Erzählung» über die Familie, als Raum von schweigenden Komplizen, die eine tiefgehende Sicht auf die Straflosigkeit vermittelt, die den Mitgliedern der paramilitärischen Gruppe Colina, verantwortlich für die außergerichtlichen Hinrichtungen, durch die Annnestie gewährt wurde.

No se lo digas a nadie [dt. *Sag es niemandem*] (1998) beruht auf dem Erstlingsroman von Jaime Bayly. Ohne dass es sich um ein persönliches Projekt handelt, wie im Fall der Verfilmung *Manuja en el infierno* [dt. *Manuja in der Hölle*] oder *La ciudad y los perros* [dt. *Die Stadt und die Hunde*] fügt Lombardi sich wiederholende Themen in die Originalhandlung ein, die von den Drehbuchautoren Pollarolo und Moncloa gekürzt wurde: das emotionale

Lernen der Hauptfigur, die durch die aufbegehrende Rolle der weiblichen Figuren aufkommenden Konflikte; die kritische Sicht der moralischen Werte der bürgerlichen Schicht von Lima.

Der dramatische Kern des Films konfrontiert den Jungen, der seine homosexuelle Neigung entdeckt, mit den symbolischen und unterdrückenden Normen des Vaters. Trotz der schmerzlichen Entwicklung des Lernprozesses und der Zurschaustellung des Verlusts der «Unschuld» der Hauptfigur ist *No se lo digas a nadie* der am wenigsten kritische oder bissige Film seines Regisseurs.

Die Verfilmung des Romans von Vargas Llosa *Pantaleón y las visitadoras* [dt. *Der Hauptmann und sein Frauenbataillon*] (1999) ist eine Fabel aus der Amazonasregion über Aufstieg und Fall. Die Geschichte des Militärangehörigen Pantaleón Pantoja geht von der Parodie zum Drama über und von der Farce zum pathetischen Ende.

Der Film teilt die satirischen und humoristischen Kanten des Romans, um sie den gewöhnlichen Sorgen seines Films zugänglich zu machen, wie es Vargas Llosa selbst nennt. Pantaleón Pantoja ist eine Figur, die die Verbindung zu anderen Figuren von Lombardi herstellt: Diejenigen, die ihre innere Stabilität oder ihre persönlichen Beziehungen aufgrund einer beunruhigenden und aufbegehrenden weiblichen Präsenz zerstört sehen.

Mit Ausnahme von *Manuja en el infierno* und *Mariposa negra* (2006) [dt. *Schwarzer Schmetterling*], deren Hauptdarsteller Frauen sind, werden in den Filmen von Lombardi in erster Linie die männlichen Verhaltensweisen dramatisiert. Männer, die kameradschaftliche Beziehungen unterhalten und sich plötzlich einer weiblichen Einflussnahme gegenübersehen, die

die Festigkeit ihrer Verbindungen gefährdet. Die Frau ist in seinem Film die Versicherung einer problematischen Sexualität. Pantaleón endet als Opfer seiner Leidenschaft für Colombiana und wie der Leutnant Gamboa in *La ciudad y los perros* und Vitin Luna in *La boca del lobo* zerstört durch seine Einrichtung: sein Scheitern ist die Folge seiner Sehnsucht nach einer Frau und seiner Ignorierung der militärischen Normen.

Die Verfilmung des Romans des Chilenen Alberto Fuguet, *Tinta roja* (2000) [dt. *Rote Tinte*] ist die Geschichte eines Lernprozesses, aber auch ein Porträt der Welt der Boulevardpresse. Die Geschichte handelt von der Beziehung, die ein Praktikant für Journalismus zu einem erfahrenen Redakteur der blutigen Berichterstattung aufbaut. Einige Elemente erinnern an *La boca del lobo*: wir nehmen teil am Werdegang eines Jugendlichen, der Risse in seiner Berufung entdeckt und am Ende gegen die Frustration ankämpfen muss.

Der berufliche Lernprozess erfolgt im Einklang mit der Chronik einer persönlichen Enttäuschung. *Tinta roja* ist eine Chronik von städtischer Schabigheit, einer Quelle des Lernens über das tägliche Grauen.

Die Fahrt des Journalisten zur Berichterstattung über blutige Ereignisse quer durch die Stadt wird mit einer mobilen und hektischen Kamera aufgenommen. Das Buch *Tinta roja* bricht mit den gewöhnlichen Filmmethoden von Lombardi und bedient sich stabiler Aufnahmen, Planung in Schuss-Gegenschuss und fortlaufendem Aufbau.

Der zwölfte Spielfilm von Lombardi *Ojos que no ven* (2003) [dt. *Augen, die nicht sehen*] ist auch der umfassendste und ehrgeizigste Film seines filmischen Werdegangs.



Mariposa negra (2006).



Filmproduktion von *Pantaleón y las visitadoras* (1999).

Er beschreibt ein episodenfilmartiges Bild der letzten Tage der Regierung unter Alberto Fujimori (1990-2000). Bei einer Laufzeit von 155 Minuten werden sechs Geschichten gleichzeitig entwickelt. Jede

einzelne dramatisiert die Gefühle von Schmerz, Missmut oder Angst nach der Ausstrahlung der von dem Präsidentenberater Vladimiro Montesinos aufgenommenen Videos, die den Komplott von organisierter

SONIDOS DEL PERÚ

JULIO PÉREZ
QUIZA MAÑANA
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2015,
WWW.JULIO-PEREZ.COM)

Diese sorgsame discographische Produktion vereint das neueste musikalische Schaffen von Julio Pérez, Sänger und Frontmann der Band *La Sarita* mit langjähriger Laufbahn in Peru mit seiner Arbeit im Bereich der Rock-Fusion und besteht, wie der Singer-Songwriter selbst erklärt, aus Material, das ein Mittel sein möchte zur Erforschung seiner inneren Wahrheit, um auf diesem Weg die Freiheit zu erfinden. In diesem Fall zieht Pérez gemeinsam mit seinen ganz persönlichen Engeln und Dämonen zu Felde, um ein emotionales Album zu schaffen, angefüllt von evolutiver Substanz, das von seiner eigenen Version des «Savoir-vivre» zeugt und welches er ohne Komplexe oder Scham mit seinem Publikum teilt. Diese entschlossene Selbsterforschung schlägt sich in einem kraftvollen instrumentalen Sound nieder, der von Manuel Garrido-Lecca muzicizós genau produziert wurde. Dabei rausgekommen sind sieben Songs dramatisch-romantischen Rocks, wie



es Julio Pérez nennt, der durch eine besondere Behandlung der Tönebenen entsteht, der Produktion von elektronischen oder bearbeiteten Klangfarben, die sich in einigen Fällen zu Violine und Cello gesellen und einer Abmischung, die die Stimme als eigenständiges Ausdruckselement bearbeitet und sie mit der Vielzahl von Texturen dieses Albums verschmilzt. In dieser Produktion sollte man weder Spuren von Rhythmen, Klangfarben noch andere Elemente der peruanischen Musik suchen. Diese «äußere Wahrheit» wird auch weiterhin Aufgabe von La Sarita, einem Projekt, das parallel weiterläuft, bleiben. Auffällig sind dagegen die tiefen Spuren der Kultbands der 1990er Jahre, wie Héroes del Silencio und speziell auch Bunbury in der interpretativen Arbeit der Stimme, wenngleich Pérez diesen Einfluss von Beginn seiner Karriere an angewandt hat, um seinen eigenen Gesangsstil herauszubilden. Weiterhin sind auch E-Gitarren mit hohem «quasi Metal» Anteil zu hören, ein solides Schlagzeug und eine Prise Progressive Rock. Die CD wurde in Lima aufgenommen und in Miami abgemischt und gemastert. Die Grafik beinhaltet die Texte aller Songs sowie Fotos von Julio in Residencial San Felipe, möglicherweise als Symbol für die Anziehungskraft, die der Songschreiber selbst auf die Bewohner dieser vielschichtigen, segmentierten und multikulturellen Stadt Lima ausübt.

INCA SON
DISCO DE ORO
(PLAY MUSIC AND VIDEO, 2014,
WWW.INCASON.COM)

Wie so viele Peruaner, wanderte auch César Villalobos Leiva, gebürtig aus Ascope, La Libertad, Gründer und

kreativer Leiter der Gruppe Inca Son, in den 80er Jahren in die USA aus, wo er seitdem in einer Musik- und Tanzgruppe mit peruanischen Wurzeln arbeitet. Das Ergebnis dieser Anstrengungen sind seine fünfzehn produzierten CDs, von denen die letzte Platte *Disco de oro* darstellt, eine Auswahl der Erfolge, die einige der bisherigen Songs erzielt haben. Die zehn Tracks bewahren einen relativ einheitlichen Stil und Klang, die sich auf ein Kombinationsspiel von Pflöte, Seiteninstrumenten (Charango, Gitarre) und Percussion konzentrieren. Zusätzlich sind auch Klänge von Geige oder Samples von unter anderem Tiergeräuschen zu finden, was eine Vielfalt innerhalb der Gleichmäßigkeit schafft, die ausreicht, um diverse Feinheiten zum Ausdruck zu bringen und verschiedene Atmosphären zu erzeugen. Die Stücke der CD sind Eigenkompositionen, die Mehrzahl Instrumentalstücke und sie sind stark von den Gefühlen religiöser Ehrerbietung und persönlichen Erfahrungen des Autors beeinflusst. Die Mehrheit hat Liedgestalt und könnte als Instrumentalballaden angesehen werden. Man sollte demzufolge nicht nach den Spuren von traditioneller peruanischer Musik suchen, ausgenommen in der Klangfarbe einiger kurzer Passagen, die zwischen Zamfir und Illapu liegen. Wie sich aus der Verbreitung dieser Art von Produktionen schließen lässt, erzeugt sie in unseren ausgewanderten Landsleuten ein Gefühl der Identifikation mit einer idealisierten peruanischen Phantasie-Klangwelt, die sich auch bei für Exotisches aus diesen fernen Ländern empfänglichen Ausländern als repräsentativ für die peruanischen Anden, etabliert hat. Wie im Falle der oben besprochenen CDs, spiegelt auch diese Produktion die jahrelange Arbeit von Peruanern wieder, die sich bemühen,

Korruption unter der Macht deutlich machen.

Eine Zeit in der peruanischen Geschichte, die in *Mariposa negra* (2006) zurückkehrt, der Verfilmung des Romans *Grandes miradas* [dt. *Große Blicke*] von Alonso Cueto. Es ist die Geschichte einer jungen Frau, deren Leben nach der Ermordung ihres Bräutigams zerstört ist; ein politisches Verbrechen gegen einen Richter, der die institutionelle Korruption untersucht. Der schwarze Schmetterling der Rache bewegt die Frau zu einer Mission der Sühne und des persönlichen Opfers. Lombardi, erfahren in der Umsetzung der *huas clos*, findet weder die Zeiten oder noch die Form für die zunehmende Spannung, die die Handlung verlangt.

Seine letzten Filme *Un cuerpo desnudo* (2008) [dt. *Der nackte Körper*], *Ella* (2010) [dt. *Sie*] und *Dos besos* (*Troika*) (2015) weisen Ähnlichkeiten auf. Die Kamera konzentriert sich auf die Beziehung weniger Figuren, und auf die Konflikte, die der Einbruch einer Frau auslöst, die umgeben von Freunden oder im Beisein eines Lebensgefährten in eine Krise gerät. *Ella* und *Dos besos* (*Troika*) sind Kamerafilme mit einem intimen Akzent, die ethische Konflikte mehr oder weniger erfolgreich zur Sprache bringen.

In der Phase seiner vitalen Reife probiert Lombardi neue Wege: Er kürzt die Dialoge als Stütze der Handlung und vertraut auf die Aussagekraft des Blicks. In *Ella* wird die von dem Schauspieler Paul Vega verkörperte Figur 45 Minuten lang mit einer schweigenden Kamera begleitet. In *Dos besos* (*Troika*) sagt das Schweigen mehr als Worte.

Wir werden mit Interesse verfolgen, wohin die kommenden Filme führen.

* Filmkritiker und Dozent der Universidad de Lima. *El cine peruano en tiempos digitales* [dt. *Der peruanische Film im Digitalzeitalter*]. Umfeld, Erinnerung und Darstellungen.

sich selbst auf möglichst authentische Art und Weise darzustellen und in der Szene aufgrund ihrer eigenen Verdienste und der Qualität ihrer Kompositionen und Interpretationen präsent zu sein. (Abraham Padilla).



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

DIE PIURANISCHE KÜCHE

Manuel Tumi*

Unter den regionalen Küchen Perus bietet die kulinarische Tradition Piuras weiterhin den Reichtum ihrer Gerichte zusammen mit einer fermentierten Mais-Chicha, dem sogenannten «El clarito» an.

Im Norden Perus gelegen verfügt die Region von Piura über besondere geografische Charakteristiken. Zu ihr gehören ein Teil der Andenkordilleren, hochgelegener Urwald, äquatorialer Trockenwald, tropische Täler und Wüstengebiete. Es ist das einzige Gebiet Südamerikas, in dem sich Wüste mit Tropen abwechseln. In seinem Meer gibt es das ganze Jahr hindurch sowohl kalte als auch warme Meeresströmungen. Seiner einzigartigen Geografie verdankt es die große Vielfalt von Meeresprodukten und regionalen Erzeugnissen mit denen die Piuraner eine Küche mit einer sehr charakteristischen und schmackhaften Note geschaffen haben.

Im piuranischen Meer werden sehr wertvolle und feine Fischarten gefangen, wie der Marlin, der Schwertfisch, der Riesenzackenbarsch, Wolfsbarsch, Seebarsch, Geigenrochen, sowie beliebte und reichlich vorkommende Arten wie die Makrele und die Cachema. Es sind sowohl Meeresfrüchte als auch Entenmuscheln zu finden.

Der Boden bietet günstige Bedingungen für Bananen, Maniok, Mais und ein einzigartiges Produkt wie die Limone von Chulucanas, eine Frucht, mit deren extrem sauren Saft das vermutlich beste Ceviche Perus zubereitet wird.

Die Küche von Piura kommt in den «Picanterías» oder den «Chicheríos» am besten zum Ausdruck, den populären Restaurants, in denen eine weiße Fahne auf dem Dach ankündigt, dass die Chicha de Jora, ein ancestrales aus Mais zubereitetes Getränk schon darauf wartet, das Zackenbarsch-Ceviche, die Cachema mit Zwiebeln, Carne mosquéeada, Pasado por Agua, die grünen Tamalitos, Seco de Chabelo, Majado de Yuca oder Malarrabia, ein Gericht, das in der Osterwoche gegessen wird, zu begleiten.

Obwohl mit der Moderne der letzten Jahrzehnte die Gasherde Einzug nahmen, benutzt man in Catacaos und Chulucanas, den «Heiligen Tempeln» der piuranischen Küche weiterhin zu Ehren der Tradition und um einen authentischen nordischen Geschmack zu garantieren, die Tontöpfe über dem Feuer mit dem Holz des Johannesbrodbaums. Es dient insbesondere als Brennstoff bei der Zubereitung von Copuz, einer piuranischen Variante der andinen Pachamanca, aber in der einheimischen Version werden hier die Nahrungsmittel in einem Tonbehälter in der Erde vergraben.

Das Cebiche, Hemingway und das piuranische Meer

In ihrem dokumentierten Buch *La cocina piurana. Ensayo de antropología de la alimentación* (Lima, CNRS-IFEA-IEP, 1995) [dt. *Die piuranische Küche. Anthropologisches Essay über die Ernährung*] behaupten Anne-Marie Hocquenghem und Susana Monzón, dass «die Küste des Departments von Piura eines der wichtigsten Fischereigebiete des Landes ist [...]». An der Küste gibt es reichlich sowohl kalte als auch warme Meeresgewässer der El Niño-Strömung. Dieses Aufeinandertreffen von kalten und warmen Wasserströmen begünstigt die Erneuerung der Planktonnährstoffe, was zur Konzentration einer beeindruckenden Vielfalt hydrobiologischer Ressourcen führt (Algen, Weich- und Krebstiere, Wale) (Datenzentrum zur Erhaltung, 1992).

Die Fischer in Piura fahren von Sechura, Yacila, Colán, Paita, Talara und Cabo Blanco aufs Meer, um in den Gewässern des Pazifiks das zu fangen, was ihnen die Natur schenkt. Einer dieser



Rosario Imaz Sosa der Pikanterie La Chayo in Catacaos.

Orte, Cabo Blanco, eine Bucht nur wenige Kilometer von Talara entfernt, war in den 50er Jahren für die Sportfischerei der beliebteste Ort in Südamerika. Von dem schwarzen Marlin und dem Schwertfisch angelockt und dank dem internationalen Flughafen von Talara, auf dem die Panagra-Flugzeuge aus Miami landeten, und dem exklusiven Fishing Club von Cabo Blanco trafen Künstler aus Hollywood ein, wie der «Tarzan» Johnny Weissmüller, John Wayne und Gregory Peck, und der große Schriftsteller und Nobelpreisträger Ernest Hemingway.

Hemingway, der bereits *El viejo y el mar* [dt. *Der alte Mann und das Meer*] veröffentlicht hatte, kam im April 1956 mit einem Team von Warner zu den Filmaufnahmen einiger Nebenszenen des Films auf der Grundlage seines Buchs und vor allem zum Angeln des Schwarzen Marlins nach Cabo Blanco. Als großer Anhänger der Hochseefangerei wusste er, dass in diesen Gewässern ein Exemplar dieser Spezies gefangen wurde, das 700 kg wog und viereinhalb Meter lang war. Hemingway verweilte 32 Tage in Cabo Blanco und jeden Morgen lief er auf der Suche nach dem riesigen Schwarzen Marlin mit der *Miss Texas* aus. Er verbrachte täglich etwa zehn Stunden auf dem Meer, aber der große Fang, den er suchte, gelang ihm nicht. Mein Freund, der bereits verstorbene Journalist Manuel Jesús Orbegozo, der mit zwei weiteren Presseleuten der Hauptstadt täglich über den Aufenthalt des Schriftstellers in dieser Bucht von Pi-

ura berichtete, erzählte mir Jahre später, dass Hemingway sehr höflich war, und sich mit ihnen auf Spanisch unterhielt und dass er von dem Essen im Fishing Club begeistert war, das hauptsächlich aus Fisch und Meeresfrüchten bestand, dabei durfte das Ceviche nicht fehlen. Orbegozo erinnerte sich daran, dass die drei Journalisten aus Lima dem Schriftsteller am Vorabend seiner Abreise eine Flasche Pisco schenkten, auf dessen Etikett sie die Verse von Domingo Martínez Luján geschrieben hatten: «Solange die Trauben weinen, werde ich ihre Tränen trinken». Am Morgen des letzten Tages seines Aufenthalts in Cabo Blanco traf sich Hemingway mit den Journalisten und sagte: «Vergangene Nacht habe ich alle ihre Tränen getrunken».

Aber zurück zu unserem Thema. Es ist bekannt, dass es in mehreren amerikanischen Ländern Sitte ist, rohe Fischstücke in Limonensaft eingelegt zu essen, wobei dieses Gericht in Mexiko, Kolumbien, Ecuador und Peru, wo es viele Versionen gibt, allgemein Cebiche genannt wird.

In einem bisher noch unveröffentlichten Bericht über die peruanische Küche erklärt Carlos Orellana: «Uns ist die Abstammung des Wortes 'cebiche' unbekannt und natürlich die Herkunft dieses Gerichts. Es gibt verschiedene Hypothesen aus dem akademischen Bereich, wie von Javier Pulgar Vidal, für den sich Cebiche oder Ceviche von *viche* ableitet, was in der Chibcha-Sprache (in Panama, Kolumbien, Ecuador und bis im Norden Perus gesprochen) 'zart'

bedeutet, womit frisch gemeint ist, im Gegenteil zu fest und gekocht. Das Cebiche oder Ceviche ist tatsächlich nicht gekochter, sondern marinierter frischer Fisch, wodurch das Fleisch 'zart' wird.

Wenn das Cebiche peruanisch ist, muss es in Piura entstanden sein, wo das Meeresprodukt, wie an wenigen Orten Südamerikas, reichlich vorhanden ist und außerdem die sogenannte Limón sutil oder ceuti wächst, die die spanischen Eroberer mitbrachten. Diese räumliche Koinzidenz der beiden Hauptzutaten eines 'klassischen' Cebiche, sowie die jahrhundertelange Vorherrschaft des Meeresprodukts in der Ernährung der Piuraner stützen diese Hypothese.

Daher wird bereits 1970, also vor über vierzig Jahren, wie auch Orellana erläutert, insbesondere das nördliche und umso mehr das piuranische Cebiche zu 'dem Cebiche'. Der Einfachheit, Frische, Qualität der Zutaten, mit denen es zubereitet wird, ist es zu verdanken, dass es sich gegenüber anderen Zubereitungsarten des peruanischen Cebiches durchsetzt.

Diejenigen, die etwas vom Kochen verstehen, behaupten, dass die am schwierigsten zuzubereitenden Gerichte diejenigen sind, die die wenigsten Zutaten haben. Dies ist der Fall beim Cebiche, das mit sehr frischem in kleine Stücke geschnittenem Fisch, Zwiebel, Aji, Limone, Salz und Pfeffer zubereitet wird. Laut Pablo Abramonte, Chef im Chulucanas, dem besten Restaurant für piuranische Küche von Lima, gibt es zwei Elemente, die aus dem piuranischen Cebiche das peruanische Cebiche schlechthin machen: den Mero murique [Riesenzackenbarsch] und die Limone aus Chulucanas, eine einzigartige Zitrusfrucht, die sich durch ihren großen Säuregehalt und die dünne und aromatische Schale charakterisiert. Dank dieser außergewöhnlichen Besonderheit der Limone – erklärt Abramonte – wird das Cebiche in Piura fast immer gleich nach der Zubereitung serviert, im Gegensatz zu dem restlichen Land, wo man bis vor ein paar Jahrzehnten, fast eine oder zwei Stunden gewartet hat, damit die Limone den Fisch «gargart» hat».

In Piura wird das Cebiche immer zusammen mit gekochtem Maniok (und nie mit Süßkartoffel, wie es in Lima oder an anderen Orten häufig der Fall ist) und Zarandajas, einer im Norden typisch wachsenden Bohnenart, serviert. In Zeiten des peruanischen Gastronomiebooms und des Snobismus bemühen sich die Pikanterien – und übertreiben ihr Bestreben –, die ursprüngliche Form des Cebiches zu ändern, und servieren es zusammen mit einer Algenart, Yuyo genannt, und sogar mit Chifles, dünnen Scheiben aus frittierten grünen Bananen.

Der Riesenzackenbarsch dient der Zubereitung eines weiteren piuranischen Gerichts, das unter dem Namen «Pasado por agua» [Durch das Wasser gezogen] bekannt ist. Seine Zubereitung nimmt nicht mehr als fünf Minuten in Anspruch. Dazu werden große Stücke des Riesenzackenbarsches in Salzwasser gegart, und dann auf dem Teller mit einer Soße aus Zwiebeln, Limone und Aji amarillo bedeckt. Als Beilage dienen gekochter Maniok und Zarandajas.

Aus dem piuranischen Meer kommt auch die Cachema, ein mittelgroßer Fisch, der, auch wenn er nicht zur Familie des Riesenzackenbarsch gehört, sehr schmackhaft ist, und als Cebiche, Sudado oder mit Zwiebelgemüse zubereitet wird, der beliebtesten Form, wofür der ganze Fisch frittiert und zusammen

mit reichlich Zwiebel, Tomate und Aji amarillo serviert wird.

Die Majados

Aber die Piuraner genießen nicht nur die Meeresprodukte. In dieser Zone wachsen reichlich Mais und Bananen, und mit diesen Produkten vollbringen die Köche wahre Wunder. Ein typisches piuranisches Essen kann mit den Tamalitos verdes [grüne Maispasteten] beginnen, die aus gemahlenen jungen Maiskörnern zubereitet werden, denen das Korianderkraut die charakteristische Farbe verleiht. Auf das traditionelle und unübertreffliche Zackenbarsch-Cebiche kann das Seco de Chabelo folgen, eines der emblematischsten Gerichte der piuranischen Gastronomie. Es wird mit der grünen Bellaco-Banane zubereitet, was darauf hindeutet, dass dieses Gericht aus der Zone von Chulucanas stammt. Für die Herstellung wird die zuvor gebratene Banane in grobe Scheiben geschnitten und dann mit einem Mörser zerdrückt oder zerstampft (obwohl die Piuraner heute von «Majar» sprechen). Dann wird die Banane in einer Pfanne mit abgeschmecktem Fleisch, Zwiebel, Aji amarillo, Jora-Chicha und Korianderkraut vermischt.

Das Pürieren «Majar» der Zutaten dient nicht nur der Zubereitung des Seco de Chabelo, sondern auch für den Majado aus Maniok, einem weiteren typischen Gericht aus Piura. Die Zubereitung erfolgt vorzugsweise mit Maniok aus Morropón, der weich und weiß ist, sowie Schweinefleisch, Zwiebel und Aji amarillo. Im Gegensatz zum Seco de Chabelo wird der Maniok nicht in der Pfanne in Öl angebraten. Nach dem Garen wird er püriert «majado» und dann mit dem zuvor abgeschmeckten und mit Zwiebel und Aji angebratenem Schweinefleisch vermischt. Einfach, aber delizios.

In den letzten Jahren hat sich eine neue Art von Majado durchgesetzt, der Majarisco. Dieses Gericht, das in Piura und Tumbes gegessen wird, ist in Wirklichkeit eine etwas einfallslose Variante des Seco de Chabelo. Im Gegensatz dazu wird es anstelle mit Fleisch mit Meeresfrüchten, einem im Norden reichlich erhältlichen Produkt, zubereitet.

Dieser Überfluss an Fischen und Bananen führte in Catacaos, einem Ort, der zehn Minuten von Piura entfernt ist und das Zentrum der piuranischen Küche ist, zu einer Synthese. In der Osterwoche und an den Freitagen der



Pikanterie von Piura. Öl auf Leinwand von Francisco Cienfuegos Rivera bis 2000.

Fastenzeit isst man Malarrabia, ein mit reifen Bananen zubereitetes Gericht, wozu diese gegart und zerdrückt werden, bis sie die Konsistenz von Püree annehmen, dem dann Zwiebel, Aji und Käse, möglichst Ziegenkäse hinzugefügt werden. Dieses Bananenpüree wird in einem Kürbisbehälter namens «Poto» (der auch zum Trinken der Jora-Chicha dient) zusammen mit einem Stück gedünsteten Zackenbarsch, Reis und Hülsenfrüchten serviert und dann alles mit etwas Jora-Chicha bespritzt.

Die alten Piuraner erzählen, dass der einzigartige Name dieses Gerichts auf eine Ehefrau zurückgeht, die die Beschwerden ihres schlechtgelaunten und betrunkenen Ehemanns über das Essen leid war und mit den ihr in diesem Moment zur Verfügung stehenden Zutaten

ein schnelles Essen improvisierte: Banane, Zwiebel, Aji und Käse. Beim Servieren des neuen Gerichts harschte sie ihn an: «Iss das, damit deine schlechte Laune vergeht». Wahrheit oder Erzählung, der merkwürdige Name blieb und das Gericht ist eines der sieben Gerichte, die in Piura in der Karwoche serviert werden, obwohl es auch möglich ist, es in jeglicher Jahreszeit zu kosten.

Aber das piuranische Essen endet hier nicht. Zu den bereits beschriebenen Gerichten kommt noch die große Vielfalt an Sudados, Parihuelas und Cebiches hinzu, die mit allen Weich- und Krebstieren und Fischen, die das reiche Meer im Norden bietet, dem farbigen Reis, der in Catacaos im Tontopf zubereitet wird und dem bereits erwähnten Copuz, usw. serviert werden. Zum

Abschluss eines typischen piuranischen Mittagessens gehört Natillas, eine mit Milch, Maisstärke und braunem Zucker zubereiteten Süßspeise.

Die Piuraner sind stolz auf ihr Essen und Gründe dafür gibt es reichlich. Es ist nicht übertrieben, wenn man behauptet, dass dank seines Klimas und der Natur, des Reichtums des Meeres und der Fruchtbarkeit seines Bodens, den ancestralen Techniken der Lebensmittelzubereitung, der außergewöhnlichen geschmacklichen Qualität und einiger der bei den Gerichten verwendeten Zutaten, Piura zweifellos eines der gastronomischen Paradiese Perus ist.

* Er ist Dichter und widmet sich dem Journalismus.

REZEPTE

TAMALITO VERDE

ZUTATEN (für 10 Tamalitos)
1,5 kg junger Mais, 200 g Korianderkraut
3 kleine Zwiebeln, 1 Aji limo, Öl, Salz

ZUBEREITUNG

Der entkörnte Mais wird in einer Mühle zusammen mit der Zwiebel und dem Korianderkraut und einer halben Tasse Öl gemahlen, unter Hinzugabe von Salz und entkerntem Aji limo. Die entstehende Masse wird in Panca (Blätter des Maiskolbens) eingewickelt, zusammengebunden und eine Stunde lang gekocht.

SECO DE CHABELO

ZUTATEN (für 4 Personen)
2 grüne Bellaco-Bananen, gebraten
200 g Trockenfleisch oder Cecina
1 kleine Zwiebel in kleine Quadrate geschnitten
1 Tomate, in kleine Quadrate geschnitten
1 Aji limo oder Marinade nach Belieben
Korianderkraut nach Belieben
Salz und Pfeffer
Oregano, halber Esslöffel Achiote
1 Glas Jora-Chicha

ZUBEREITUNG

Eine Banane wird mit einem Mahlstein oder Mörser zerdrückt «majado» (machaca) und in einer Pfanne wird die Masse mit Öl und dem Trockenfleisch vermischt, das ebenfalls zuvor angebraten wurde. In einer anderen Pfanne werden die übrigen Zutaten drei Minuten lang angezündet. Dann wird die Banane mit dem Fleisch über die Würzmischung gegeben und gleichmäßig vermischt.

MAJADO AUS MANIOK

* Rezepte des piuranischen Kochs Pablo Abramonte, aus dem Restaurant Chulucanas (Lima).

EIN UNVERGESSLICHES FEST LA CANDELARIA VON PUNO

Manuel Raez*

Das charakteristische Fest der im Landesinnern gelegenen Stadt wurde in die repräsentative Liste des immateriellen Erbes der Unesco aufgenommen.

Das Fest der Virgen de la Candelaria von Puno ist eines der ausdrucksstärksten Feste der kulturellen Vielfalt der Quechua und Aymara der Region. Dennoch waren die Anfänge bescheiden und eher zufällig. Diese Marienverehrung tritt erstmals Ende des 14. Jahrhunderts in Teneriffa (Kanarische Inseln) auf. Laut der einheimischen Überlieferung erschien zwei einheimischen Hirten eine dunkelhäutige Jungfrau, die das Jesuskind im Arm trägt und eine Kerze hält. Daher wird sie die Jungfrau des Lichts oder Mariä Lichtmess genannt. Als die Kanarischen Inseln von Spanien erobert wurden, erreichte ihr Kult die iberische Halbinsel und ging auf die amerikanischen Kolonien über. 1596 erklärte sich der König Philip III zum Beschützer der Mariä Lichtmess und drei Jahre später ernannte sie der Papst Clemente VIII zur Schutzheiligen der Kanaren. Eine Besonderheit dieser Jungfrau, genannt Morenita, besteht darin, dass sie das Jesuskind und die Kerze spiegelbildlich im Vergleich zu den Bildnissen der Lichtmess hält, die nach Hispanoamerika gelangten.

Nach der Gründung des peruanischen Vizekönigreichs verbreiten die Dominikaner den Kult der Mariä Lichtmess über die Provinz von Collao oder Chucuito, möglicherweise, da sie ab 1530 für das Heiligtum dieser Jungfrau von Teneriffa zuständig waren und die dunkle Hautfarbe der Mamacha ihnen die Empathie der indigenen Bevölkerung einbrachte. Eine der dominikanischen Lehren, die zu Ruhm gelangt, ist die von Copacabana, deren Mariä Lichtmess zur Jungfrau von Copacabana (1583) und zu einem wichtigen Marienheiligtum der Bevölkerung im Süden des Vizekönigreichs wird, das den Kult in zahlreiche Ortschaften und reichen Bergbausiedlungen, wie die von Laikakota (Mariä Lichtmess) oder die von Oruro (Jungfrau von Socavón) führen sollte. Der Marienkult der Lichtmess beginnt erst Ende des 18. Jahrhunderts in der Stadt von Puno, während dem großen Aufstand von Túpac Amaru II. Laut der Überlieferung verhindert die Mamita Morena, dass die Heere des Anführers von Tinta die Stadt einnehmen, denn sie verwechseln die Prozession der Jungfrau mit königlichem Nachschub, der zur Unterstützung der einheimischen Bevölkerung eintraf. Von diesem Moment an wurde sie zur Schutzheiligen der Stadt.

Mitte des 19. Jahrhunderts wird das Reinigungsfest (2. Februar) zum Fest der Mariä Lichtmess, und gelangte sogar zu noch mehr Ruhm als die traditionellen Feste von San Carlos (4. November) und San Juan Bautista (Hl. Johannes der Täufer) (24. Juni). In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts traten auf dem Fest der Mariä Lichtmess einige Karnevalsgruppen oder Sicuris- und Sicumorenos-Tanzgruppen auf, die vom 2. Februar bis zur Octava tanzen. In den 1920er Jahren wurden neue Tanzkompanien (Waca waca, Diablada und Llamera) aufgenommen, die bereits auf anderen Festen des peruanisch-bolivianischen Hochlands tanzen. Seit 1929 gab es sporadisch Wettbewerbe



Mariä Lichtmess-Prozession



Wettbewerb der "leuchtenden Kostüme" mit Teilnehmern aus den Vororten der Stadt.

unter den Sikus-Tanzgruppen und einige Tanzgruppen, und erst 1954 beginnt das Amerikanische Kunstinstitut von Puno die regelmäßige Veranstaltung von Tanzwettbewerben, aber ohne zwischen einheimischen Tänzern und Tänzerinnen «in leuchtenden Kostümen» zu unterscheiden. 1965 sollte der Folkloristische Departamentalverband von Puno die Führung übernehmen, heute als Regionalverband für Folklore und Kultur von Puno bekannt. In den folgenden Jahren wird mit der Erhöhung der Anzahl der Tänzer und nach dem Umzug des Wettbewerbs zum Stadium Enrique Torres Belón der Wettbewerb erstmals getrennt veranstaltet: die Gruppen und Tanzgruppen der an die Stadt angrenzenden Kommunen und Volksgruppen nehmen am zentralen Festtag (2. Februar) teil und die Tanzgruppen «in leuchtenden Kostümen», deren Mitglieder aus den Stadtvierteln stammen, tanzen am Sonntag der Octava des Festes, eine Unterscheidung, die bis heute gültig ist.

Festtag

Tage vor dem 2. Februar, dem zentralen Festtag, ebenso wie zur Octava, bereiten sich die Bewohner sowohl in der Stadt Puno als auch in den nächstgelegenen Gemeinden auf diese beiden Tage vor und koordinieren die Unterbringung ihrer Gäste oder führen die letzten Proben mit der Gruppe durch, der sie angehören. Außerdem beginnt ab dem 24. Januar die Novena in der Kleinen Basilika, bekannt als die Kathedrale von Puno. Am 1. Februar, dem Vortag des Festes beginnt der Alferado del Alba (Sponsor) mit Knallern und volkstümlicher Musik den Tag, um dann die Kathedrale zu besuchen, wo er der Alba-Messe (sechs Uhr morgens) beiwohnt. Später lädt er in sein Haus oder ein gemietetes Lokal zu einem reichhaltigen Frühstück ein, und nach dem Mittag treffen die zahlreichen Bauerngruppen der Umgebung der Stadt ein und bereiten sich auf die traditionelle Zeremonie des «Einmarsches der Cirios und Kapos» bei Einbruch der Dunkelheit vor. Diese Zeremonie findet unter dem Vorsitz des Alferado del Alba und seiner Ehefrau in Begleitung von Angehörigen, Freunden und Autoritäten statt, die Cirios (Kerzen) unterschiedlicher Größe und Ausfertigung mit sich tragen. Ihnen folgen die lauten Pandillas und Gruppen der Pinkillos, Chakallos und Sikus der teilnehmenden Gemeinden. Alle gehen zur Kathedrale, um ihre Cirios und Gaben zu Ehren der Mamita Morena, wie sie liebevoll genannt wird, abzugeben und der Vorabendmesse beizuwohnen. Einige Kompanien bringen Maultiere oder Lamas mit, die Holzbündel oder Kapos tragen. Nach der Messe versammeln sich alle auf dem Hauptplatz und der Alferado del Alba lädt zum Ponche ein, während die Feuerwerke und die Kapos oder Holzbündel angezündet werden, be-

gleitet von den Klängen der Musikgruppe und der Flöten- und Trommelgruppen.

Bei Tagesanbruch des Festtags (2. Februar) beginnt der Alferado des Festes die Feier mit dem Donnern der Knaller und dem traditionellen Festfrühstück, während die Kompanien durch die Straßen der Stadt tanzen oder den Friedhof besuchen, wo ihre früheren Mitglieder liegen. Gegen Mittag gehen der Alferado und die Autoritäten zur Festmesse in die Kirche, um dann gefolgt von einigen Tanzkompanien die Prozession der Mamita Candelaria zu begleiten, während sich andere zum Stadium Enrique Torres Belón begeben, um an dem großen Wettbewerb der einheimischen Tänze teilzunehmen. Am Ende der Prozession wird im Atrium der Kathedrale die Schirmherrschaft für das Fest des nächsten Jahres auf den neuen Alferado übertragen, während in der Ferne aus dem Stadium die Karnevalsklänge, Wifalas, Chacareras und Sikuris zu hören sind. Am folgenden Tag werden die Gewinner des Wettbewerbs für die einheimischen Tänze bekanntgegeben und in den Straßen der Stadt wird gefeiert. Einige Kompanien laufen tanzend zur Kirche, um sich von der Mamita Candelaria zu verabschieden und in ihre Gemeinden zurückzukehren.

Der Haupttag der Octava der Fiesta de la Candelaria fällt immer auf einen Sonntag, aber am Vortag (Samstag) beginnt der Alferado der Octava mit den Festlichkeiten, besucht vormittags die Mamita Morena, in Begleitung der Autoritäten und Mitglieder der Tanzkompanien, die in Zivil marschieren, das heißt ohne Kostüme noch Verkleidung, aber unter den charakteristischen musikalischen Klängen. Unter den teilnehmenden Kompanien erwecken unter anderen die Diablada Puneña, der Rey Moreno, Rey Caporal, Waca Waca, Kullawada, Llamera, Morenada, Ayarachis, Sikumoreno, Caporales, Tuntuna, Kallawaya, Tinkus besondere Aufmerksamkeit. Bei Anbruch der Nacht wird die Vorabendmesse in der Kathedrale abgehalten, um dann den Himmel mit dem Feuerwerksspektakel zu erhellen zusammen unter den melodischen Tanz- und Sikuris-Gruppen. Im Morgengrauen des Sonntags der Octava füllen sich die Straßen mit Zuschauern und Anhängern, die die prächtigen Kompanien bewundern, die ihre «leuchtenden Kostüme» zur Schau stellen und zu den klangvollen Umzügen tanzen. Zu Mittag findet die Octava-Messe statt, mit dem Bischof von Puno als Zelebrant in Begleitung der wichtigsten Autoritäten und Festsponsoren. Nach der Messe wird die Prozession die Frömmigkeit ihrer Anhänger begleiten, während im Stadium einige Kompanien den Wettbewerb der leuchtenden Kostüme beginnen, der bis zum Einbruch der Nacht dauern wird.

Am Montag der Octava, bekannt als Tag der Verehrung, geht das Fest weiter, mit dem Umzug der Kompanien, die die Mariä Lichtmess im Atrium der Kathedrale verehren. Am Dienstag der Octava werden seit einigen Jahren die verschiedenen beteiligten Musikgruppen vorgestellt, die das Publikum mit Stücken ihres umfangreichen Musikrepertoires verwöhnen und ihr Geschick beim Spielen der Instrumente unter Beweis stellen. Schließlich kommt der Mittwoch der Octava der Kacharpari oder Verabschiedung der Tanzeinheiten, deren Mitglieder an der Abschiedsmesse teilnehmen. Sie bewerten ihren Alferado und wählen den neuen, schreiben die Bieter des nächsten Jahres ein und verwöhnen ihre Musiker mit reichlich Essen und Trinken. Damit endet dieses wunderschöne Fest, das von UNESCO seit dem 27. November 2014 als immaterielles Kulturerbe der Menschheit betrachtet wird.

* Anthropologe. Forscher, dem Institut für Musikethnologie zugeordnet, wo er für das musikethnologische Register in verschiedenen Regionen des Landes verantwortlich war.



Kompanien tanzen zu Ehren der Jungfrau.