CHASQUI

POST AUS PERU

Jahr 12, Nummer 24 Kulturbulletin des Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten Dezember 2014

José Olaya. Lima, 20. März 1828. Öl auf Leinwand 204 x 137 cm. Nationales Museum für Archäologie, Anthropologie und Geschichte von Peru, Kulturministerium von Peru, Lima.

GIL DE CASTRO / AUFSTAND VON PUMACAHUA / JULIO RAMÓN RIBEYRO
NATUR DER NATUR / ZAUBER VON IQUITOS

MEDITATION ÜBER DIE PERUANISCHE LANDSCHAFT

NATUR DER NATUR

Die internationale Zusammenkunft über den Klimawandel in Lima ist ein Grund über unterschiedliche künstlerische Ausdrucksformen neue Annäherungen zu der Beziehung zu suchen, in der wir zu unserer natürlichen Umgebung stehen. Eine eindrucksvolle Fotoausstellung über einige Landschaften Perus unter dieser Perspektive.

Foto: Roberto Huarcaya.

Die Konferenz der Parteien des Rahmenübereinkommens der Vereinten Nationen zum Klimawandel, allgemein als COP20 bekannt, fand zu Beginn Dezember 2014 mit der Teilnahme von etwa 12000 Personen statt. Dieser Anlass stellt einen Meilenstein in einem langen Verhandlungsprozess dar, der im nächsten Jahr in Paris mit der endgültigen Verabschiedung eines bindenden Klimaübereinkommens enden sollte, dessen zentrales Ziel die Beschränkung der Erwärmung, Erhöhung der Resilienz und Sicherstellung der nachhaltigen globalen Entwicklung ist.

Als Präsident der COP20 und Gastgeber der Konferenz hat Peru erhebliche Anstrengungen unternommen, um ein erfolgreiches Treffen zu garantieren. Zwei Faktoren haben die Vermittlerrolle vereinfacht, die ihm in diesem Fall außerdem zukam: Die Anerkennung als megadiverses Land und der aufstrebende Charakter seiner Wirtschaft, die es in einer intermediären Position wachsender Erwartung einordnet und es in den Themen in Verbindung mit der Nachhaltigkeit der Umwelt zur Einflussnahme im eigenen Land verpflichtet.

Foto: Leslie Searles.

In diesem Kontext und im Rahmen verschiedener darauf hinweisender Aktivitäten regt die Ausstellung *Natur der Natur*, organisiert von dem Kulturzentrum Inca Garcilaso des Außenministeriums eine symbolische Kehrtwende zum Ursprung an, einer Folge von emblematischen Landschaften unseres Landes, wo die Gegenwart des Menschen nur in der Beobachtung der Besucher zum Ausdruck kommt. Die Aufnahme inspiriert jedoch zur Vollendung des tausendjährigen Kulturabenteuers der Art und ihrer verschiedenen Völker. Natur und Kultur, Bewohner und Landschaft, Zusammenfluss und Überschneidung stellen uns erneut in Frage. Die Herausforderungen der Gegenwart tauchen wieder angesichts der Versuchungen auf, die in den verschiedenen Paradiesen und Landschaften lauern, deren Kontinuität notwendig ist, um den einträchtigen Lebensweg fortzusetzen. Die Ausstellung vereint Werke herausragender peruanischer Fotografen verschiedener Generationen: Roberto Huarcaya, Nora Chiozza, Leslie Searles, Musk Nolte, Hans Stoll und Francisco Vigo.

Foto: Nora Chiozza

Foto oben: Musuk Nolte.
Unten: Leslie Searles.

SEELE DER LANDSCHAFT

Die Darstellungen der Landschaft wirken unzugänglich und rein wie eine Phantasieerscheinung, sie sind die Phantasie der Materie und entfalten sich in einem Szenarium, von dem wir durch einen dünnen aber dauerhaften Schleier getrennt sind.
Jedoch fern, wie die Sterne, sind die Darstellungen der Landschaft Teil von uns. Sie sind unsere eigene Distanz und beleben uns daher wieder, zusammen mit dem melancholischen Gefühl von Entfernung, dem unerklärlichen metaphysischen Eindruck, dass unter der Betrachtung des verzauberten Abschnitts die bestehenden Entfernungen gleichzeitig verschwinden und unter der Distanzierung sich die Punkte berühren, an denen sich das Leben im All und die Seele polarisieren.
Mariano Iberico Rodríguez

Notas sobre a paisagem da serra, 1973.

BESTANDSAUFNAHME DER NATUR

Der natürliche Reichtum Perus überrascht und lädt ein, ihn entschlossen zu schützen. Zum Beispiel hat man 2000 Fischarten, 395 Reptilienarten und 403 Amphibienarten gezählt. Es gibt 182 einheimische Nutzpflanzenarten, etwa 500 Kartoffelarten, 36 Ökotypen Mais, 623 Obstarten, 15 Tomatenarten und 5 Nutzarten von Aji. Außerdem Dutzende von Varietäten dieser scharfen Früchte. Man hat 1200 essbare Pflanzen, 1048 Heilpflanzen und 1600 Zierpflanzen registriert und unterscheidet 462 Säugetierarten, 1815 Vogelarten, 4000 Schmetterlinge, 3000 Orchideen. Die Oberfläche der Tropenwälder, die weltweit von großer Bedeutung ist, speichert 15 Milliarden Tonnen Kohlenstoff. Das Seepferdchen, Symbol der Resilienz, mit seiner anmutigen Figur ist noch in den Gewässern unserer Küste zu finden.

JULIO RAMÓN RIBEYRO: PRÄSENZ UND FORTBESTAND

*Alonso Rabí do Carmo**

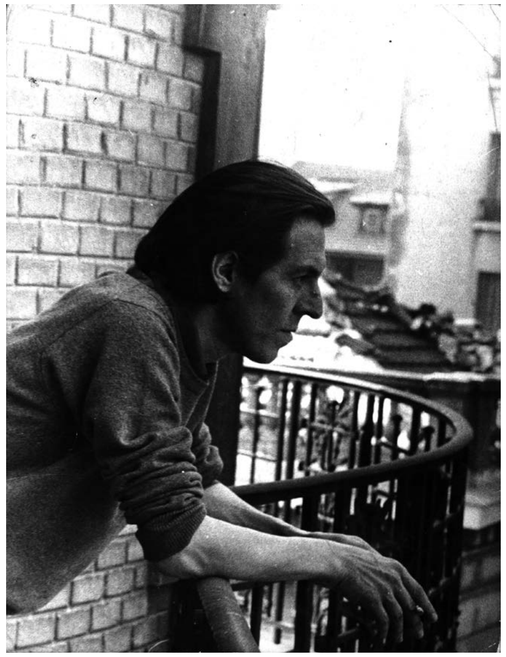
Vor zwanzig Jahren starb Julio Ramón Ribeyro in Lima, der Stadt in der er 1929 zur Welt gekommen war. Seine Figur, schmal und unverwechselbar, die viele Jahre in Paris verbrachte, scheint sich in der Legende zu verwischen. Sein Werk, das sich durch meisterhafte Kurzgeschichten und Tagebücher hervortut, wächst mit dem Eifer derer, die ihn lesen und für sich entdecken.

Eine der grundlegenden Botschaften, die das Werk von Julio Ramón Ribeyro im Kopf vieler seiner Leser hinterlässt, ist die, dass Bedeutungslosigkeit, Scheitern und Niederlagen eine Form von Heldentum darstellen. Viele seiner Figuren bilden eine Heerschar kleiner und vergessener Wesen, die eine ihnen feindselige Welt bewohnen, ein Universum, dessen Gesetzmäßigkeiten des Lebens sie in einem fortwährenden Zustand der Entfremdung und Ausgrenzung festhalten.

Indem er den Sinn dieser Lebenswege umstürzt und zu ihnen Stellung bezieht, verleiht er ihnen Würde. Diese Gestalten sind genaugenommen keine Antihelden: nicht ihre moralischen Widersprüchlichkeiten oder Doppeldeutigkeiten stehen im Vordergrund, sondern ihre Wehrlosigkeit und der Widerspruch, den der Erzähler der Kurzgeschichten *La palabra del mudo* [dt.: Das Wort des Stummen] beginnt und der angefüllt ist von subtiler Empathie, von stiller Solidarität. Es handelt sich allenfalls um ein wechselhaftes Heldentum: seine Helden könnten sogar schon aufgegeben haben, was ihnen jedoch nicht das Mitgefühl verwehrt.

Die Präsenz dieser geringfügigen Leben, die 1955 mit der Veröffentlichung von *Los gallinazos sin plumas* [dt.: Aasgeier ohne Federn] in der peruanischen Literaturszene auftauchten, blieb nicht unbemerkt. Und obwohl diese anfänglichen Erzählungen auch als verfeinerter sozialer Realismus gelesen werden konnten (nicht umsonst wird immer zu vom klassischen Zug gesprochen, der der Prosa Ribeyros innewohnt), so wandte sich der Blick auch jenen Gestalten zu, die, von Unglück und Gleichgültigkeit geprägt, Ribeyros menschlicher Komödie über die vier Erzählbände hinweg zugrunde liegen.

Man muss sich fragen, warum Ribeyros Werk, welches fast gleichzeitig mit den Jahren geschrieben wurde, die den sogenannten *Boom* der lateinamerikanischen Literatur aufkommen sahen, keine weitreichendere Verbreitung erreichte. Es gibt verschiedene Annahmen, die dieses Paradoxon erklären könnten. Zunächst einmal besteht kein Zweifel, dass der *Boom* vor allem eine Romanbewegung war und dass Erzählungen und andere Gattungen in ihm eher geringere Wirkung hatten, vergleicht man sie mit den Auswirkungen, die die Reihe von sogenannten «totalen Romanen» mit sich brachte, zu der *La región más transparente* (1958), [dt.: Landschaft in klarem Licht] von Carlos Fuentes; Rayuela (1963), [dt.: Rayuela. Himmel und Hölle] von Julio Cortázar; *Cien años de soledad* (1967), [dt: Hundert Jahre Einsamkeit] von Gabriel García Márquez, oder *Conversación en La Catedral* (1969), [dt.: Gespräch in der Kathedrale] von Mario Vargas Llosa, gezählt werden, um nur vier Beispiele zu nennen.



Julio Ramón Ribeyro. Paris, Photographie von Baldomero Pestana.

Andererseits wurden die Romane Ribeyros nicht unbedingt euphorisch aufgenommen. Obwohl man sie sicherlich nicht als «misslungen» verurteilen kann, so trifft es doch zu, dass die Begeisterung, die sie auslösten nicht allzu bedeutend war. Von den drei Romanen, die er geschrieben hat –*Crónica de San Gabriel* (1960) [dt.: Im Tal von San Gabriel], *Los geniecillos dominicales* (1965) [dt.: Die Sonntagskobolde] und *Cambio de guardia* (1976) [dt.: Wachablöse]–, ist vielleicht der erste der bemerkenswerteste: einer der wenigen Bildungsromane unserer Prosa, neben *Los ríos profundos* (1956) [dt.: Die tiefen Flüsse] von José María Arguedas und *País de Jauja* (1993) [dt.: Land von Jauja] von Edgardo Rivera Martínez.

Im Vergleich mit dieser Romanreihe, erreicht das Corpus seiner Kurzgeschichten nur schwer zu übertreffende Momente der Vollkommenheit. Es ist weiterhin jedoch zu erwähnen, dass der *Boom* auch andere Schriften ausklammerte, die Julio Ramón Ribeyro auf einen dem Formellen und Intellektuellen zugeneigten Weg brachten. Der *Boom* ließ in seinen Reihen nicht zu, was man eine Reihe von «Randschriften» nennen könnte, wie zum Beispiel den Carnet im Stil von Camus, den Aphorismus, das Fragment, Texte, die sich aus einer radikal intimen Perspektive irgendwo zwischen dem Essay, der autobiographischen Abschweifung und der Aufzeichnung des Alltags ansiedeln. Parallel zu dieser Abweisung baute Julio Ramón Ribeyro neben dem großen Konstrukt seiner Kurzgeschichten eine kleine Nachbarschaft auf, deren Texte auf Vermischung und Reflexion setzen, deren Bücher außer die Zweifel einiger Kritiker noch zu verstärken, auch noch problemlos in genau diesen Bereich der exzentrischen und formell ambitionslosen Randliteratur passen wie Ribeyro sie umsetzt in *Prosas apátridas* (1975) [dt.: heimatlose Geschichten], *Dichos de Luder* (1989) [dt.: Aussprüche von Luder], seinem inzwischen monumentalen Tagebuch *La tentación del fracaso* (1992-1995) [dt.: Die Versuchung des Scheiterns] und *Cartas a Juan Antonio* (1996-1998) [dt.: Briefe an Juan Antonio], dem Briefwechsel mit seinem Bruder. Vier Texte, verbunden durch ihren Sinn für das Fragmentarische, der ihre Schreibweise beherrscht und in mehr als nur einem Falle es unmöglich macht, zumindest für zwei, *Prosas apátridas* und *Dichos de Luder*, einen festen Platz im bequemen und konventionellen Klassifizierungstümpel der literarischen Gattungen zu finden.

Diese Zuwendung zur «Randliteratur» stellt eine Brücke dar zu einem persönlichen Verhalten, bei dem die beißende Selbstkritik, das absolute Nichtvorhandensein von Nachsicht und ein eigentümlicher Sinn der Selbstgeißelung zum Alltag gehören. So kann man zum Beispiel in einem seiner ersten Tagebucheinträge, am 17. August 1950, lesen: «Ich bin für den Existenzkampf nur minderwertig begabt». Auf diese Weise wird Ribeyro einen Raum schaffen, der sich der Selbstkritik und dem unversöhnlichen Richten über die Entwicklung seines eigenen Schreibens darbietet. Zum Teil ist dieser Akt der radikalen Ehrlichkeit vor allem der Schrift *La tentación del fracaso* zu verdanken, auf vielen ihrer Seiten sein Schreiben und seine Berufung auf die Probe stellt.

Andererseits schienen die Erzählungen Ribeyros sich auch von den «Neuheiten» des *Booms* abzuwenden. Über viele Jahre hinweg wurden seine Kurzgeschichten fälschlicherweise durch das Epitheton «klassisch» beschützt, was zu jenem irrtümlichen Satz führte, der Ribeyro zum «besten peruanischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts» erklärte. Fest steht, dass aus heutiger Sicht viele seiner realistischen Erzählungen, wie die berühmte «Los gallinazos sin plumas» [dt.: Aasgeier ohne Federn], ihn aufgrund seiner tiefgängigen kritischen Aussagen, in Wirklichkeit an der Spitze einer eher modernen Abhandlung positionieren.

Zukünftige literarische Studien werden sicherlich auf viele unverrückbare Annahmen verzichten müssen, wenn sie Ribeyros Werk in Angriff nehmen; ein Werk, das, obwohl es ein Jahrhundert überschritten hat, noch immer auf Lektüren wartet, die seinen Sinn erneuern und andere Interpretationsmöglichkeiten anbieten. Das aktuelle Panorama scheint jedenfalls ermutigend zu sein. Ein eindeutiges Anzeichen von guter Gesundheit ist das Erscheinen, in den letzten zehn Jahren, von zahlreichen Lektüren, die den Blick auf Ribeyro erneuern. Ein passender Tribut für den Autor eines Werkes, das weder das Staunen noch den Schmerz des Schaffenden verbirgt, ein Werk das sich uns in seiner Gesamtheit als eines der eindringlichsten Lebens- und Literaturabenteuer unserer Geschichte darbietet. Und das, obwohl diese Kräfte allem Anschein nach gegensätzlich sind, wie er am 11. Mai 1965 in seinem Tagebuch notiert: «Manchmal denke ich, dass die Literatur für mich nur eine Ausflucht ist, derer ich mich bediene, um mich vom Prozess des Lebens zu befreien. Das was ich mein Opfer nenne (nicht als Anwalt, Universitätsprofessor, Politiker oder Kulturbeauftragter zu arbeiten), ist vielleicht in Wirklichkeit nur simuliertes Versagen, Unfähigkeit. Meine Ausrede: ich bin Schriftsteller. Mein relativer Erfolg auf diesem Gebiet entschuldigt meine Tölpelhaftigkeit in anderen Bereichen. Schon immer bin ich vor jeglicher Prüfung, Konfrontation und Verantwortung geflohen. Außer vor der des Schreibens».

* Alonso Rabí de Carmo hat Literatur an der Universidad Nacional Mayor de San Marcos und an der University of Colorado (Boulder, USA) studiert.

Mit den Schriftstellern Alfredo Bryce Echenique, Manuel Escorza, Juan Rulfo und zwei Freundinnen in Paris, Mitte der 70er Jahre.

DAS HANDWERK DES SCHREIBENS

Schreiben bedeutet nicht so sehr Wissen zu vermitteln, als sich Zugang zu Wissen zu verschaffen. Der Akt des Schreibens erlaubt es uns, eine Wirklichkeit zu erfassen, die sich uns bisher nur unvollständig, verschleiert, flüchtig oder chaotisch dargestellt hat. Viele Dinge lernen wir erst kennen oder verstehen wir nur in dem Moment, in dem wir sie aufschreiben. Denn Schreiben bedeutet in uns selbst und in der Welt zu suchen, mit einem viel präziseren Werkzeug, als das unsichtbare Denken: das graphische, visuelle, reversible und unerbittliche Denken der alphabetischen Schriftzeichen.

Prosas apátridas 55 [dt.: Heimatlose Geschichten]

Die Kunst der Erzählung: Sensibilität um die Bedeutung der Dinge wahrzunehmen. Wenn ich sage: «Der Mann aus der Bar hatte eine Glatze», dann mache ich eine unbedeutende Aussage. Ich kann aber auch sagen: «Generell alle Glatzen sind bedauernswert, manche jedoch erwecken geradezu tiefes Mitleid». Es sind jene Glatzen, die ruhmlos entstehen, als Ergebnis der Routine, nicht jedoch des Vergnügens, so wie die Glatze jenes Mannes, der gestern im Violin Gitano Bier trank. Als ich ihn sah, sagte ich zu mir selbst: «In welcher öffentlichen Zweigstelle hat diese gute Seele wohl all ihre Haare verloren!». Dessen ungeachtet, ist es vielleicht doch die erste Formel, der die Kunst der Erzählung innewohnt.

(7. Mai 1959. In: *La tentación del fracaso*, [dt.: Die Versuchung des Scheiterns] 1993).

WORTE FÜR EINE AUSZEICHNUNG

Ich möchte Ihnen gerne ein paar Gedanken ins Gedächtnis rufen, die ich über die Jahre hinweg und rund um meine literarische Tätigkeit entwickelt habe. Alle Erzählungen, die ich geschrieben habe, entstanden als das Ergebnis eines geistigen Zufalls, von Ideen oder Erlebnissen, die mich amüsiert, erstaunt oder gezeichnet haben. Ihre Zerstreutheit und Vielfalt kommen gerade daher, dass jede Erzählung von den Auswahlmöglichkeiten meines eigenen Lebens, dem elliptischen Kurs eines eher zähen, ungleichen und unsteten Daseins geprägt ist und sie manchmal auch versinnbildlicht. Sie wurden in Bars, Hotels, auf Schiffen, in Pensionen und Büros geschrieben, jede hat ihre eigene Geschichte und ihre eigene Bestimmung und sie zu sortieren stellt sich als eine willkürliche Aufgabe dar. Ich habe immer an Kurzgeschichten gedacht und nur sehr selten an ein Buch.

Da die Erzählung eine Spezies im Wandel ist, stellen die meinigen vielleicht die Entscheidung eines Schriftstellers dar, der noch immer an literarische Gattungen und an noch zu erzählende Geschichten glaubte. Als ich sie schrieb, in Zeiten der Armut oder in Zeiten des Wohlstands, in meinem Land oder auswärts, in Stunden oder Jahren der Korrektur, war meine einzige Absicht, sie unterhaltsam, lehrreich oder ergreifend zu gestalten. Und ich wollte mir auch selbst Vergnügen bereiten, denn Schreiben ist letztendlich nichts anderes als einen Autor nach unserem Geschmack zu schaffen. (Auszug aus der Rede anlässlich der Verleihung des Literaturpreises Lateinamerika und Karibik Juan Rulfo, 1994.)

Julio Ramón Ribeyro. Paris, 1986, Foto von Carlos Domínguez.

DIE ZEHN GEBOTE DER KURZGESCHICHTE
(Barranco, 1994)

1. Die Kurzgeschichte soll eine Geschichte erzählen. Ohne Geschichte kann es keine Kurzgeschichte geben. Die Kurzgeschichte ist dazu da, dass der Leser sie wiederum weitererzählen kann.
2. Die Geschichte der Kurzgeschichte kann wirklich passiert oder erfunden sein. Wenn sie tatsächlich passiert ist, so sollte sie erfunden wirken und wenn sie erfunden ist, so als ob sie sich wirklich zugetragen hätte.
3. Die Kurzgeschichte sollte vorzugsweise kurz gehalten sein, sodass sie in einem Zug gelesen werden kann.
4. Die Geschichte der Kurzgeschichte soll vergnügen, ergreifen, neugierig machen oder überraschen und wenn möglich alles auf einmal. Wenn sie keinen einzigen dieser Effekte erzielt, so existiert sie nicht als Kurzgeschichte.
5. Der Stil der Kurzgeschichte soll direkt, einfach, ohne Verzierung oder Abschweifungen sein. Das sollte der Dichtkunst oder dem Roman überlassen werden.
6. Die Kurzgeschichte soll nur aufzeigen, nicht aber lehren. Andererseits wäre sie eine Moralgeschichte.
7. Die Kurzgeschichte lässt alle Techniken zu: den Dialog, den Monolog, die reine und einfache Erzählung, den Bericht, die *Collage* aus fremden Texten, usw.; vorausgesetzt, dass die Geschichte sich dabei nicht auflöst und der Leser sie in eine mündliche Erklärung verwandeln kann.
8. Die Kurzgeschichte soll von Situationen ausgehen, in denen die Figur oder Figuren einen Konflikt erleben, der sie dazu zwingt, eine Entscheidung zu treffen, die ihr Schicksal aufs Spiel setzt.
9. In der Kurzgeschichte darf es weder tote Momente noch Überflüssiges geben. Jedes Wort ist absolut unentbehrlich.
10. Die Kurzgeschichte soll auf notwendige und unerbittliche Art und Weise auf ein einziges Ende hinführen, wenn dieses auch noch so überraschend ist. Akzeptiert der Leser dieses Ende nicht, so ist die Kurzgeschichte misslungen.

CÉSAR VALLEJO VON STEPHEN M. HART

EINE UNVERZICHTBARE BIOGRAPHIE

*Marco Martos**

Endlich erscheint eine komplette Studie über das Leben eines der wichtigsten Dichter des 20. Jahrhunderts.

Die Biographie ist eine literarische Gattung mit wechselreichem Schicksal. In der Vergangenheit stützten einige Schriftsteller wie Emil Ludwig oder Stefan Zweig ihre Werke hauptsächlich auf die Kraft ihrer Figuren. Napoleon oder Katharina von Russland, Bismarck oder Lincoln haben schon immer die Aufmerksamkeit der Leser auf sich gezogen, egal wie gut sie davor über dieselben informiert waren. Und doch, es ist noch nicht lange her, hat es Zeiten gegeben, in denen im Bereich der Literatur die biographischen Verweise der Autoren missbilligt und verurteilt wurden, wie es sonst nur in der Schule üblich ist. Meister, die Lebensdetails von Kunstschaffenden erzählen, sind als Personen verurteilt worden, die auf diesen Kniff zurückgreifen, um die angemessene Analyse und den tatsächlichen Kommentar der eigentlichen Texte zu vermeiden. Über lange Zeit wurde uns gesagt, dass im Kommunikationsschema einzig und allein der Text an sich Bedeutung hat, der Rest kann übergangen werden. Diese Lektion war nichts anderes als eine verzerrte Sicht der Thesen der sogenannten russischen Formalisten. Speziell Georg Lukács ist zu verdanken, dass auf die sozialen Umstände bei der Schaffung von literarischen Werken aufmerksam gemacht worden ist. Wir sollten auch nicht vergessen, dass Walter Benjamin Baudelaires Gedichte anhand des Pulses des Pariser Lebens studierte. Und unter diesem Blickwinkel dringen wir wieder in das Individuum ein, in die Gesamtheit der Individuen, mit ihren Erlebnissen, Leidenschaften, ihren Interessen und Konflikten, die sich zweifelsohne in den Texten der Schriftsteller niederschlagen.

In jüngerer Zeit, seit Borges, der stolzer war auf das, was er gelesen, als das was er selbst geschrieben hat, bis hin zu den Rezeptionstheorien, wird dem Aufeinandertreffen von Leser und literarischem Text eine privilegierte Stellung eingeräumt. Der Autor, jedoch, als entbehrlich verachtet, als jemand, der die Aufmerksamkeit ködert und vom Wesentlichen wegführt, rückt wieder in den Bereich des Interesses und zwar aus verschiedenen Blickpunkten; einer davon ist zweifelsohne der psychologische, den Freud mit Kühnheit in seinen theoretischen Texten und seinen eigenen literarischen und psychoanalytischen Analysen ausarbeitete. Der Äußerung des Patienten, seiner freien Ideenassoziation oder auch dem Autorentext, steht der Analytiker oder Leser mit einer frei schwebenden Aufmerksamkeit gegenüber, die es ihm erlaubt, die Abweichungen vom Normalen dieser Äußerungen zu entdecken und präzisieren, um ein wertvolles Symptom oder literarisches Mittel zu separieren, was nichts anderes ist, als die Essenz des Anderen und letztendlich Schönen, einschließlich dem Monströsen oder Maßlosen, zum Beispiel von Rabelais oder Sade. Und aus einer Rippe von Freud entstand die Psychokritik von Charles Mauron, welche brillante

Vallejo mit seiner Ehefrau, Georgette Philippart, in Paris.

Analysen von Baudelaire und Mallarmé hervorbrachte. Später folgten Kristeva, Lacan, Dolto, Bachelard. Man kann also auf kategorische Art und Weise beteuern, dass unter Gelehrten die Autorenbiographie nicht mehr geringgeschätzt wird und falls dies doch jemand tun sollte, so läuft er Gefahr, sehr interessante Passagen im Dunkeln zu lassen, vor allem in der Poesie. Doch was im Universitätsbetrieb vor sich geht ist eine Sache, was außerhalb dieser Sphären passiert, eine andere. Die gewöhnlichen Leser haben über die Jahrhunderte hinweg nie aufgehört, die Lebensgeschichte der Schriftsteller für interessant zu halten. Wir kennen Details aus dem Leben Cervantes' oder von San Juan de la Cruz, teilweise besser als aus unseren eigenen Leben. Wir sind der Meinung, und täuschen uns dabei sicherlich, dass, wenn wir das Leben Dantes in all seinen Details kennen – das mit den Welfen und Ghibellinen, den Weißen und Schwarzen in der Partei der Welfen, Dantes Dilemma, dem Rufe des Papstes zu folgen oder nicht, die Präsenz von Beatriz Poltinari im Leben des Dichters– wir einige Schlüssel für die Lektüre der *Commedia* finden können. Sicherlich liegen wir bei dieser Annahme falsch, doch nicht ganz und gar. Die große Anzahl von Florentinern, die sich in den Höllenkreisen befinden, kann nur durch die Abneigung erklärt werden, die der Dichter all denen gegenüber empfand, die ihn als Landsmann, aus seiner Geburtsstadt verstießen.

Im Falle von César Vallejo geschieht etwas einzigartiges, was mit keinem anderen hispanoamerikanischen Dichter passiert: seit seinem Tod hört seine Berühmtheit nicht auf zu wachsen. Vor vierzig Jahren zählte ihn der Kritiker Saúl Yurievich zu den Gründungsdichtern der hispanoamerikanischen Poesie, zusammen mit Borges, Huidobro, Neruda und Paz. Seitdem vervielfacht sich die Verehrung für Vallejo unaufhörlich in der ganzen Welt und dermaßen, dass ein griechischer Kritiker, Rigas Kappatos, der außerdem die gesamten Gedichte von César Vallejo in seine Sprache übersetzt hat, ihn für den wichtigsten Dichter der Moderne hält. Wir können auf jeden Fall sagen, und ohne zu übertreiben, dass die Qualität seiner Dichtkunst der von Eliot oder Apollinaire in Nichts nachsteht.

Flaubert pflegte zu sagen, dass das Leben aller Menschen interessant ist, man muss nur aufmerksam genug hinsehen, um Vorgänge zu finden, die auffallen; und umso mehr, wie wir glauben, wenn es sich um einen außergewöhnlichen Dichter handelt. Vor Jahrzehnten schon wurden die Biographien von Huidobro, Neruda oder Borges veröffentlicht; von Vallejo hingegen, bis heute keine einzige. Stephen M. Hart ist zum ersten literarischen Biographen von César Vallejo geworden und diesen Verdienst kann ihm keiner mehr nehmen. Früher gab es über ihn nur lückenhafte und teilweise widersprüchliche Informationen von verschiedenen Fachleuten. So existieren an erster Stelle die seiner Freunde wie Juan Espejo, Ernesto More, Domingo Córdova oder Juan Larrea, die denkwürdige Schriften hinterlassen haben. Weiterhin kennen wir auch die leidenschaftlichen und polemischen Kapitel von Georgette de Vallejo, angefüllt von Liebe zum Poeten und mit einem privilegierten Zugriff auf die Quellen. Danach entsteht eine zweite Gruppe von Gelehrten wie Luis Monguió, André Coyné, Américo Ferrari, David Sobrevilla, Ricardo Silva-Santisteban, Julio Ortega, Ricardo González Vigil, Max Silva oder Jesús Cabel, die in ihren literarischen Kritiken auch einige biographische Gesichtspunkte vorbringen. Und später, oder sogar gleichzeitig bricht das aus, was man Vallejo-Leidenschaft nennen kann, in ganz Peru und an vielen Orten, weit ab von der Heimat des Poeten. Und so reiht sich Frage an Frage: Wer ist Rita? Wer ist Otilia? Was dachte Vallejo über Trotzki, über Stalin? Beseitigte der Marxismus den anfänglichen Christianismus des Dichters? Hart hat ein gründliches und großartiges Buch geschrieben. Alle Daten, die er angibt, sind mit vertrauenswürdigen Quellen belegt; aber sein Text ist keine eindimensionale Erzählung über Vallejos Leben, sondern er hält bei den kontroversesten Punkten inne, wie zum Beispiel die Gefangenschafts-Episode, als der Dichter 112 Tage in einem Gefängnis in Trujillo verbrachte, seine gleichzeitige Liebe zu zwei jungen Frauen mit Namen Otilia, sein politisch marxistischer Aktivismus, oder als er eine Zeit lang durch die Straßen von Paris wandelte, ohne dass man von einem festen Wohnort wüsste, und all das, um einige Passagen seiner Poesie, seines Theaters oder seiner Prosa besser zu veranschaulichen. Das Buch liest sich wie ein guter Roman, in einem Zug und so wie es mit guten Gedichtbänden passiert, so kommt man auch hier, nach Beendigung der Lektüre, immer wieder auf viele seiner Seiten zurück, um sie in Ruhe auszukosten, so wie jemand, der sich mit Vallejo persönlich, bei einem Glas Bier im Café La Régence über Peru unterhält.

* Marco Martos ist ehemaliger Präsident der Academia Peruana de la Lengua.

DER ERSTE MALER DER REPUBLIK

JOSÉ GIL DE CASTRO

Eine Wanderausstellung, die im Kunstmuseum von Lima eröffnet worden ist, vereint das auf Sammlungen in Peru, Argentinien und Chile verteilte Werk des Künstlers. Diese große Bemühung ermöglicht es, die richtungsweisende Tragweite zu verstehen, die seine Malerei für die Definition der kulturellen Vision der Region bedeutete. Der Katalog ist der erste Band der Biblioteca del Peru/Colección Bicentenario [dt.: Peruanische Bibliothek/ Zweihundertjahressammlung].

José Bernardo de Tagle y Portocarrero, marqués de Torre Tagle y de Trujillo. Lima, 1822. Öl auf Leinwand. 107 x 83,5 cm. Museum für Naturgeschichte, Ministerium für Kultur, Argentinische Republik, Buenos Aires.

Die Revolutionen der südamerikanischen Unabhängigkeit verkörpern einen Moment der umfangreichen sozialen und politischen Umwälzungen, die das Schicksal des spanischen Imperiums in Amerika für immer besiegelten. Die Kriege, die 1808 nach dem Freiwerden des spanischen Thrones begannen, brachten die Mobilisierung von ganzen Heeren mit sich, in einer Entwicklung, die die Territorien der zukünftigen lateinamerikanischen Nationen über kurze Zeit in einer gemeinsamen Sache vereinte und die 1824 mit der Schlacht von Ayacucho besiegelt wurde. Das sowohl von althergebrachten sozialen Prestigevorstellungen, als auch von neuen Ideen rund um das individuelle Heldentum

Mariano Alejo Álvarez und sein Sohn Mariano. Lima, ca. 1834. Öl auf Leinwand. 221 x 151 cm. Kunstmuseum von Lima.

Bernardo O'Higgins. Santiago, 1820. Öl auf Leinwand. 205 x 136,6 cm. Nationales Geschichtsmuseum, Santiago.

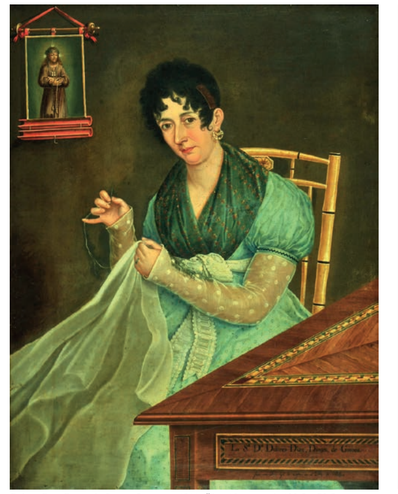
Simón Bolívar. Lima, ca. 1826-1830. Öl auf Leinwand. 203 x 133 cm. Museum für Archäologie, Anthropologie und Geschichte von Peru. Peruanisches Ministerium für Kultur, Lima.

Mariana Micaela de Echevarría Santiago y Ulloa, Markgräfin von Torre-Tagle. Lima, 1822. Öl auf Leinwand. 203.8 x 127,5 cm. Ministerium für Ausländische Angelegenheiten, Torre Tagle Palast, Lima.

Ramón Martínez de Luco y Caldera und sein Sohn José Fabián. Santiago, 1816. Öl auf Leinwand. 106 x 81 cm. Nationales Museum der Schönen Künste, Santiago.

José de San Martín. Santiago, 1818. Öl auf Leinwand, 111 x 83,5 cm. Nationales Geschichtsmuseum, Ministerium für Kultur, Argentinische Republik, Buenos Aires.

Carlota Caspe y Rodríguez. Santiago, 1816. Öl auf Leinwand. 82,5 x 61,5 cm. Kunstmuseum Tucson, Arizona.



Dolores Díaz Durán de Gómez. Santiago, 1814. Öl auf Leinwand. 102,5 x 78,5 cm. Private Sammlung, Santiago.

Lorenzo del Valle y García. Lima, 2. Oktober 1835. Öl auf Leinwand. 106,5 x 82,6 cm. Zentralbank von Peru, Lima.

geprägte Portrait, wurde zu einem Genre mit Schlüsselfunktion in der visuellen Kultur jener Epoche. In diesem Zusammenhang entwickelte sich der peruanische Maler, José Gil de Castro Morales (Lima, 1785-1837), der zwischen Santiago und Lima lebte, zum bedeutendsten Portraitmaler der Persönlichkeiten, die diese Gründungs- und Übergangsperiode anführten.

Man weiß nur wenig von diesem «Portraitmaler ohne Gesicht». Die Heiratsurkunde seiner Eltern beschreibt Mariano Carbajal Castro als freien Schwarzen und María Leocadia Morales, als Schwarze und Sklavin. Obwohl seine Mutter kurz vor Gils Geburt die Freiheit erhielt, verbrachte sein älterer Bruder seine Kindheit und Jugend als Sklave. Und so war die Sklaverei ein familiäres Stigma, dem der Maler, wenn auch als Freier geboren, niemals ganz entkommen konnte. Noch als Kind wurde er wohl als Lehrling in irgendeiner Werkstatt in Lima aufgenommen, aller Wahrscheinlichkeit nach in der von Pedro Díaz (act. 1770-1815), einem herausragenden Maler und Portraitmaler, der dem Hof des Vizekönigs nahestand. Ihm stand er wohl mehrere Jahre zur Seite und absolvierte die damals übliche Handwerksausbildung. Wie es in Gebieten unter spanischem Einfluss gebräuchlich war, wurde er wahrscheinlich zunächst in das religiöse Genre eingeführt, bevor er später seinen Meister auch bei der Ausführung von Portraits zu unterstützen begann. Wir wissen, dass er gegen 1807 einige wichtige Aufträge in Lima erhielt, doch seine Spur verliert sich kurz darauf wieder. Zu einem späteren Zeitpunkt erklärt er, «Kapitän der disziplinierten Milizen der Stadt Trujillo und Attaché des Ingenieurs-Korps» gewesen zu sein.

Als Gil de Castro 1813 nach Chile übersiedelte, befand sich das Territorium im Krieg. Die politische Krise, die mit dem Fall Ferdinands VII. in Spanien entstand, gab 1810 Anlass zur Gründung der Ersten Nationalen Regierungs-Junta, die im Namen des Königs regierte, obwohl die Umstände später zu einem unverhohlenen Streben nach Autonomie und zur Unabhängigkeit des chilenischen Territoriums führen sollten. Es ist möglich, dass die Reise des Malers durch die Erwartungen motiviert war, dass das republikanische Regime ihm Möglichkeiten eröffnen könnte. Diese Gelegenheiten wurden allerdings kurz nach seiner Ankunft in Santiago mit dem Ende der «Patria Vieja» zerschlagen, als nach der Schlacht von Rancagua im Oktober 1814 die königstreuen Truppen die Macht in Chile wieder übernahmen. Als einer der wenigen aktiven Maler, die es in Santiago gab, eroberte er sich einen Platz als bevorzugter Portraitmaler der Familien, die der spanischen Monarchie nahestanden. Seine Darstellungen des Königs, der chilenischen Aristokratie und einiger der bedeutsamsten Beamten der kolonialen Verwaltung dürfen jedoch nicht als politische Positionierung missverstanden werden. Der Maler hatte wenige Alternativen, da das Portrait vor und nach der Revolution ein Genre war, welches gezwungenermaßen mit den höchsten Machtebenen verbunden war.

Am 12. Februar 1817, nach der riskanten Überquerung der Anden, besiegten die chilenischen Exiltruppen und die Soldaten der Vereinigten Provinzen des Río de la Plata, unter ihrem Anführer José de San Martín, die Royalisten in der Schlacht von Chacabuco und besiegelten so das endgültige Ende der alten Ordnung. Santiago wurde in den folgenden Jahren zu einem Zentrum, in dem die wichtigsten Kräfte, die sich für die Unabhängigkeit einsetzten, zusammenliefen. Und so kam es, dass Gil de Castro im selben Jahr, in dem er das letzte Fernando VII.-Portrait signierte, eine umfangreiche Reihe von Ölbildern malte, die San Martín, seinem Kreis von Offizieren sowie den wichtigsten Persönlichkeiten des neuen unabhängigen Staates von Chile gewidmet war. Dank seiner Nähe zu den neuen politischen Kräften und in Anerkennung seiner Dienste, wurde der Maler als Kapitän der Infanterie des Bataillons der *Infantes de la Patria* aufgenommen, einer Kompanie, die afrikanischstämmige Männer aus Santiago einberief. Es handelte sich dabei im Grunde genommen um ein Ehrenamt, denn Gil de Castro blieb bekanntermaßen in Santiago und nahm nicht an den Kriegsfeldzügen der folgenden Jahre Teil.

Gegen Juli 1822 kehrt der Maler auf dem Weg, den die Expedition zur Befreiung Perus geebnet hatte, nach Lima zurück. Seine engen Beziehungen zu San Martín, dem damaligen Protektor von Peru, verschafften ihm schnell Zugang zu den patriotischen Kreisen der Hauptstadt, die ein Jahr zuvor die Unabhängigkeit ausgerufen hatte. Zu diesem Zeitpunkt malt er ein Portrait, welches als das erste des republikanischen peruanischen Staates angesehen werden kann, nämlich das von José Bernardo de Tagle als oberstem Delegierten, einem Amt, das er in Abwesenheit San Martíns innehatte. Gil de Castros Aufenthalt in Lima wurde von der Machtübernahme der Stadt durch die Königstreuen zu Beginn des Jahres 1824 unterbrochen, weswegen er gezwungenermaßen nach Santiago zurückkehrte bis der patriotische Sieg in Ayacucho das Ende des Krieges besiegelte. Seine endgültige Heimkehr nach Lima in den ersten Monaten des Jahres 1825 stellte Gil de Castro vor eine komplexe Situation innerhalb eines vollkommen neuen politischen Szenarios. Für ihn, der er es unter der Schirmherrschaft vom Kreise San Martíns als Portraitmaler zu Berühmtheit gebracht hatte, bedeutete der Aufstieg Bolívars eine völlig neue Ausgangssituation. Doch gelang es dem Maler in kürzester Zeit sich als von dem Freiheitskämpfer bevorzugten Portraitmaler zu etablieren und schuf sogar einige emblematische Bilder des venezolanischen Helden, unter anderen die großen Ganzkörperportraits, die heute in Caracas, Lima und Sucre zu finden sind.

Inmitten des schwierigen politischen Klimas der jungen Republik führt Gil de Castro seine Arbeit als Portraitmaler fort und malte abwechselnd offizielle und private Bildnisse. Er schafft zu jener Zeit sein großes fiktives Gemälde von José Olaya, eines der wenigen Portraits einer Indiopersönlichkeit, die aus dieser Zeit erhalten sind, in dem Gil den peruanischen Märtyrer in eine Art «säkularen Heiligen» verwandelt, vollkommen in weiß gekleidet und vor seinem Heimatsort, Chorrillos. Über die 1830er Jahre wurde seine Produktion langsam weniger, während er versuchte, seine Malerei an die neuen ästhetischen Tendenzen anzupassen. Alles deutet darauf hin, dass er in seinen letzten Jahren ein wenig in den Hintergrund gedrängt wurde, angesichts des Auftauchens einer neuen Sensibilität, die mit der Ankunft von europäischen Künstlern und Werken aufkam. Das kosmopolitische Vorbild festigte sich in den höchsten Etagen der kreolischen Gesellschaft und die Malerei hörte auf, eine plebejische Tätigkeit zu sein. So lässt sich auch die Vergessenheit erklären, in die er geraten ist. Der Maler schaffte es nicht, die Grenzen zu überschreiten, die ihm die starre Hierarchie aufzwang, die die republikanische Gesellschaft, ganz gegen ihre egalitären Reden, vom alten Regime geerbt hatte. Die Titel und Ämter, die er neben seine Signaturen platzierte, erlauben es, die Erinnerung an seinen Namen zu bewahren, auf der hypothetischen Ebene einer Gesellschaft ohne Unterscheidungen, jenem demokratischen Ideal, das die Unabhängigkeitsrevolutionen vielleicht nicht verwirklichen konnte, welches sie aber zweifelsohne zum ersten Mal überhaupt vorstellbar machte.

* Die Ausstellung verweilt vom 22. Oktober 2014 bis zum 22. Februar 2015 in Lima. Danach wird sie von April bis Juni ins Nationale Museum für Schöne Künste von Santiago de Chile und von Juli bis Oktober ins Nationale Geschichtsmuseum von Buenos Aires, ziehen. Der Katalog *José Gil de Castro, pintor de libertadores* [dt.: José Gil de Castro, der Maler der Unabhängigkeitskämpfer] (Lima, MALI, 2014, 560 Seiten) ist unter der Leitung von Natalia Majluf herausgegeben worden. Die Ausstellung steht unter der Schirmherrschaft der Ministerien für Auswärtige Angelegenheiten von Peru, Argentinien und Chile, sowie als auch von verschiedenen Unternehmen und Institutionen.

RETROSPEKTIVE PIERO QUIJANO

STADT IN BEWEGUNG

*Nicolás Tarnawiecki Chávez**

Die Malerei des Künstlers der letzten zwanzig Jahre ist in einer anthologischen Ausstellung vereint, die es möglich macht, seine einzigartige Erforschung der Stadt Lima schätzen zu lernen.

Stillleben mit Kaffeekanne. 2009, Öl.

Balconcillo. 1989. Acryl.

Die Erinnerung an die siebziger und frühen achtziger Jahre ist in der Malerei von Piero Quijano (Lima, 1959) sehr präsent, nicht jedoch auf eine nostalgische Art und Weise, sondern vielmehr aus dem Anerkennen der positiven Aspekte jener Zeit heraus, die zu Beginn der neunziger Jahre verschwinden sollten, als der Künstler anfing seine Werke auszustellen. Die Stadt, die Quijano gemalt hat, wirkte bewohnbar, Autos fuhren auf den Straßen und es existierte Industrie, etc.: es war einfach nur ein anderes, nicht unbedingt besseres Lima. Es vermittelte außerdem den Eindruck, eine Stadt zu sein, die für jedermann zugänglich war. Die Architektur war allen Menschen nahe und wurde nicht hinter übermäßigen Sicherheitsmaßnahmen oder an privaten Orten verborgen.

Wenn wir Quijanos Malerei betrachten, können wir sie mit dem Fehlen der großen architektonischen Bauten im öffentlichen Raum der Vergangenheit in Verbindung bringen. Die der Stadt gewidmeten Bilder schließen sich bruchstückhaft an unsere eigenen Erinnerungen und Bilder von Lima an und erlauben Gedanken an die so drastischen Umwandelungen und Veränderungen, die in nur sehr wenigen Jahren stattgefunden haben. Unter anderen Bildern der Stadt finden wir alte Autos und Lastwagen, Jukeboxen, Gebäude, usw., deren Designs besonders interessant für den Künstler sind. All diese Gegenstände scheinen Leben in sich zu haben und machen die Vergänglichkeit der Zeit sichtbar.

Auf der anderen Seite malt der Künstler eine weitere Leidenschaft: die Musik. Und in mehreren Malereien oder Bildnissen, die Musikern oder Orchestern gewidmet sind, können wir die Absicht erkennen, eine andere Welt oder die Musikscene widerzuspiegeln. Genauso wie mit seinen Bildern der Stadt führt uns Quijano auch mit seinen Musikerbildern zu einem früheren Zeitpunkt der Geschichte und, einmal mehr, tut er dies nicht mit nostalgischem Gemüt, sondern mit der Absicht, dass wir darauf aufmerksam werden, dass jene Zeit anders war. Metaphern gleich sind auch die Bilder von Musikern angefüllt mit dieser Leidenschaft für die Erinnerung und für eine gewisse Rückkehr in eine Vergangenheit, die wir nicht alle erlebt haben.

In dieser Piero Quijano-Anthologie kann eine Auswahl von Werken bewundert werden, die zwischen 1989 und 2009 entstanden sind und zwanzig Jahre Produktion widerspiegeln, die der Erforschung der Bilder der Stadt, Figuren der Musik sowie dem Versuch gewidmet ist, uns einen Ort zu zeigen, von dem aus wir unsere Identität und soziale Veränderungen überdenken können. Dem Künstler wurde einmal gesagt, sein Werk sei «städtische Malerei» und sicherlich bezog man sich darauf, dass sie viele Bilder der Stadt darstellte, doch kann man sie auch als städtisch bezeichnen, insofern sie uns zwingt, auf Themen wie das Zusammenleben, das Teilen mit dem Nächsten und das Leben in einer Stadt mit einem beschleunigten Wandlungsniveau zu achten.

* Kurator und Kunstkritiker.

Die Ausstellung von Piero Quijano fand in der Galerie Luis Miró Quesada Garland in Miraflores statt. Oktober 2014.

Gesichter, 1995, Acryl.

DIE REPUBLIK DER DICHTER

Cuerpo multiplicado

No tengo límites
Mi piel es una puerta abierta
Y mi cerebro una casa vacía
La punta de mis dedos toca fácilmente
El firmamento y el piso de madera
No tengo pies ni cabeza
Mis brazos y mis piernas
Son los brazos y las piernas
De un animal que estornuda
Y que no tiene límites
Si gozo somos todos que gozamos
Aunque no todos gocen
Si lloro somos todos que lloramos
Aunque no todos lloren
Si me siento en una silla
Son millares que se sientan
En su silla
Y si fumo un cigarrillo
El humo llega a las estrellas
La misma película en colores
En la misma sala oscura
Me reúne y me separa de todos
Soy uno solo como todos y como todos
Soy uno sólo

Vervielfachter Körper

Ich habe keine Grenzen
Meine Haut ist eine offene Türe
Und mein Hirn ein leeres Haus
Die Spitze meiner Finger berührt einfach
Das Firmament und den Holzboden
Ich habe weder Füße noch Kopf
Meine Arme und meine Beine
Sind die Arme und die Beine
Eines schnaubenden Tieres
Das keine Grenzen kennt
Wenn ich genieße, erfreuen wir uns alle
Auch wenn wir nicht alle uns erfreuen
Wenn ich weine, weinen wir alle
Auch wenn nicht alle weinen
Wenn ich mich auf einen Stuhl setze
Setzen sich Tausende
Auf ihren Stuhl
Und wenn ich eine Zigarette rauche
Gelangt der Rauch zu den Sternen
Derselbe Farbfilm
Im selben dunklen Raum
Vereint mich und trennt mich von Allen
Ich bin ein Einziger wie alle und wie alle
bin ich ein Einziger

Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924-Mailand, 2006) nimmt nicht nur einen außergewöhnlichen Platz unter den iberoamerikanischen Dichtern ein, sondern gilt als besonders innovatorischer plastischer Künstler. Am 90. Jahrestag seiner Geburt sind Neuauflagen einiger seiner Werke erschienen, wie Primera muerte de María [dt. Marias erster Tod] und El cuerpo de Giuliano [dt. Gulianos Körper] (Lustra Editores); in Lima fanden die Kongresse «Palabra, color y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson» und «Congreso de las artes-Homenaje a Jorge Eduardo Eielson» statt, die jeweils von dem Haus der Peruanischen Literatur und der Universidad Cientifica del Sur ausgerichtet wurden; und die antologische Ausstellung «El lenguaje mágico del nudo» [dt. Die magische Sprache des Knotens] wurde unter der Leitung von Martha Canfiel in der Galerie Enlace, mit Unterstützung von Centro Studi Jorge Eielson gezeigt, das seinen Sitz in Florenz hat Siehe auch: www.centroeielson.com

KLÄNGE PERUS

Afro- und Küstenmusik / Susana Baca und Papá Roncón
DE LA MISMA SANGRE, ECUADOR / PERÚ
(Botschaft von Ecuador in Peru, 2011, http://peru.embajada.gob.ec)

Diese, von der Botschaft von Ecuador in Peru herausgebrachte CD ist die dritte einer Reihe, die kreolische Musik (CD1. «Romance de nuestro destino» [dt.: Romanze unseres Schicksals]), Andenmusik (CD 2. «Cerquita del corazón» [dt.: Ganz nah am Herzen]) und eine Teilauswahl von Afromusik und Musik von den Küsten beider Länder (CD 3), miteinander vereint. Die gesamte Reihe ist in Zusammenarbeit von peruanischen und ecuadorianischen Musikern mit umfangreicher Erfahrung in populärer und traditioneller Musik, verwirklicht worden. In diesem Falle nehmen Susana Baca aus Peru (Stimme) und Papá Roncón aus Ecuador (Marimba) teil. Sie werden hauptsächlich von

Mitgliedern von Susana Bacas Band begleitet, denen sich herausragende Musiker und Sänger aus Ecuador anschließen. Das minuziöse instrumentale Zusammenwirken verbirgt nicht die zwei Ausrichtungen, die die CD bestätigt: auf der einen Seiten die Arrangements für Susana Baca, mit einer deutlich modernen Stilisierung, die Jazz-Harmonien und formelle Prinzipien des Westens benutzen, so wie es unter den peruanischen Verehrern der Afro- und Fusionsmusik gebräuchlich geworden ist; und, auf der anderen Seite, die traditionell ecuadorianischen Lieder, von Papá Roncón geprägt, die einen Klang haben, der einer musikwissenschaftlichen Feldstudie ähnelt, der die zyklischen Formen aufweist, das Timbre der Stimmen der Ahnen und die einheimischen Instrumente, sowie Texturen und Nuancen, die zweifelsohne an ihre afrikanischen Ursprünge anknüpfen, ausgenommen des *Amorfino* des letzten Liedes. Wenn es auch nicht vorgibt, eine diesbezügliche akademische Studie zu sein, so beinhaltet das Booklet doch Daten und Kommentare zu jedem Stück, was sicherlich dazu beiträgt, das Anhören dieser wichtigen Veröffentlichung ins richtige Licht zu rücken.

Miki González
LANDÓ POR BULERÍAS
(Play Music and Video, 2009, www.playmusicvideo.com.pe)

Der spanische, in Peru sesshafte Musiker, Miki González, findet zu einem fundamentalen Teil der andalusischen Seele zurück und überreicht 14 *Tracks*, die den scharfen, überschäumenden Rhythmus des Flamencos mit Instrumenten, Harmonien und den Phrasen der kreolischen und afroperuanischen Musik verbinden. Der Cajón und die Gitarre stellen die grundlegenden instrumentalen Stützen dieser Produktion dar und verbinden die einzelnen Stücke auch größtenteils miteinander. Das Repertoire der CD umfasst traditionelle spanische und peruanische Musik, Stücke von Chabuca Granda und einige Eigenkompositionen von González selbst. Die Arrangements orientieren sich deutlich am Konzept der Fusion, der Mischung und Überschneidung. Mit dieser Vertiefung und dem daraus entstehenden formellen und akustischen Experiment, fordert der Künstler den Hörer heraus, sich anzustrengen und teilweise sehr ungleiche Elemente zu integrieren und er riskiert es, ohne jegliche Komplexe, Musikstücke zu schaffen, deren Einheit abschnittsweise an einem sehr dünnen Faden hängen, nämlich dem der Gewohnheit und der Erwartungen des Publikums. Fast alle Stücke haben jedoch einen starken andalusischen Akzent, da der typische Gesang, Tanz und das Händeklatschen des Flamencos, auf der CD allgegenwärtig sind. Die Interpretationen werden von herausragenden Flamenco-Sängern und Musikern aus Spanien und Peru übernommen, unter ihnen Bandolero, Amalia Barbero, Tomasito, Ernesto Hermosa, Marco Campos, Noel Marambio und andere. Gemeinsam schaffen sie es, diese vibrierende und sich ausweitende Energie zu vermitteln, die eine konstante Charakteristik des peruanisch-spanischen Liedermachers ist. Diese Produktion hat im Jahr 2011 eine Goldene Schallplatte erhalten. Die Stücke wurden über acht Monate hinweg in Lima und Madrid aufgenommen.

(Abraham Padilla)

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

MATEO PUMACAHUA, KAZIKE VON CHINCHERO

ZWISCHEN DEM GROSSEN AUFSTAND UND DEM RAT VON CUZCO VON 1814

*Scarlett O'Phelan**

Zum Gedenken an die zweihundert Jahre des Aufstands einer Befreiungsbewegung in der alten Inkahauptstadt unter der Führung der Brüder Angulo, in dem der Brigadegeneral Mateo Pumacahua eine besondere Rolle einnimmt.

Schlacht von Guaqui. Übersicht der Leinwand, die die Schlacht von Guaqui zeigt (Detail).

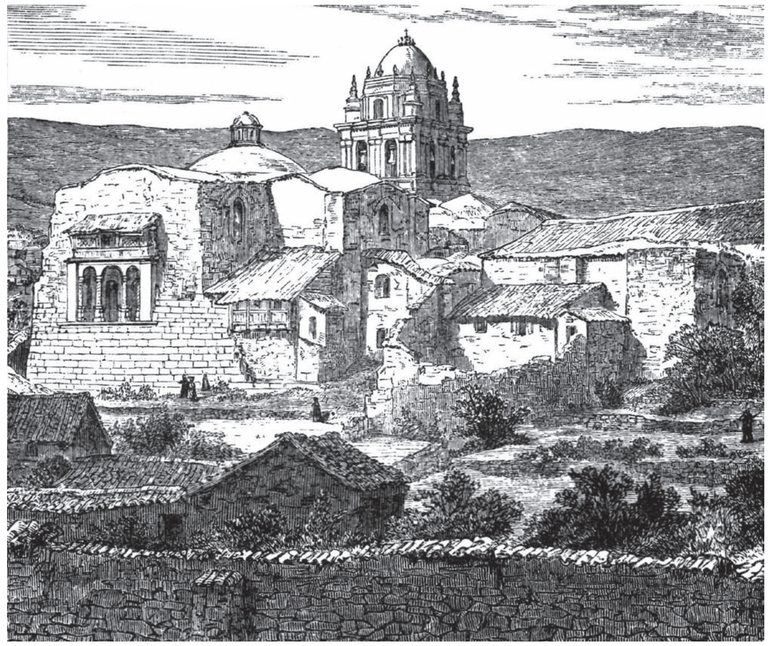
Der Aufstand wurde vom Kaziken von Tinta, José Gabriel Condorcanqui oder Tupác Amaru II. angeführt und war eine nie dagewesene Massenbewegung, die das Vizekönigreich von Peru, einschließlich Hochperu, in den Jahren 1780 und 1781 verwüstete und die Stabilität Südamerikas bedrohte. Sie traf auf einen starken Widerstand vonseiten der inkaischen Dynastien, die von der Krone im Laufe des 18. Jahrhunderts begünstigt wurden und daher eine eindeutig königstreue Position einnahmen. Unter ihnen sind die Dynastien Tito Atauchi und Sahuaraura besonders zu erwähnen, die Teil der auserlesenen Gruppe adeliger Indios waren, die in Verbindung stand mit den 24 Wählern von Cuzco und die Oberschicht der indigenen Elite von Cuzco bildete. Aber die Maßnahme gegen den großen Aufstand begünstigte andere adelige Indios von niederem Rang und ermöglichte ihnen den schnelleren Aufstieg in militärische und politische Positionen des kolonialen Systems. Zu letzterer Gruppe gehörte der Kazike von Chinchero, Don Mateo Garcia Pumacahua.

Das Geschlecht der Pumacahua war nicht Teil der Elite der 'Cápac', das heißt, er gehörte nicht dem inkaischen Adel des Stadtbereichs von Cuzco an, der seine Abstammung auf Manco Cápac zurückführte. Dennoch heiratete 1677 Francisco Pumacahua, Kazike von Chinchero und Vater von Mateo heiratete Agustina Chichuantito, Nachfahrin von Huayna Cápac, was Mateo Pumacahua erlaubte, seinem Namen das Wort 'inga' hinzuzufügen[1]. Aber das bedeutet nicht, dass die Pumacahua nicht über Titel und Stammbaum verfügten. Mateo Pumacahua begann sein adeliges Leben mit dem königlichen Erlass von 1544, der die leiblichen Kinder von Cristóbal Topa Inga, auch als Paullo Inca bekannt, legitimierte. Im selben Jahr wurde Paullo Inca, als Sohn von Huayna Cápac, von dem die Pumacahua ihre Abstammung ableiteten, das Wappenschild überreicht. 1557 ersuchte Juan Pumacahua um seine Aufnahme in den Adel und 1564 wurden er und seine Nachfahren mit königlicher Verfügung von der Abgabenzahlung befreit, einem Privileg, das von dem Vizekönig Toledo ratifiziert wurde. Im 17. Jahrhundert, konkret 1660, wurden die Vorfahren von Pumacahua zur Verwendung der königlichen Insignie der Mascapaicha autorisiert.[2]

Mateo Pumacahua wurde 1740 in Chinchero geboren, zwei Jahr nach José Gabriel Túpac Amaru. Am 12. Oktober 1770 wurde er im Alter von 30 Jahren zum Kaziken und vorübergehenden Gouverneur von Chinchero ernannt. Fast drei Jahre später, am 13. August 1773 wurde Pumacahua zum Kapitän der Compañía de Indios Nobles der Doktrin von Chinchero ernannt, und später beim Ausbruch des großen Aufstands wurde er zum Oberst eines Regiments befördert. Es erweckt den Eindruck, dass ohne sein erfolgreiches militärisches Vorgehen bei der Unterdrückung des Aufstands von Túpac Amaru ihm vermutlich nicht die Ehrungen und Privilegien zuteil geworden wären, die ihn zu einem entscheidenden Element des königlichen Heeres machten, das den aufständischen Kaziken niederschlug. Ohne Zeit zu verlieren legte Pumacahua im Mai 1782 die Unterlagen vor, die seine adelige Herkunft und Abstammung belegen, und im folgenden Monat erteilte ihm Isidoro Paz eine Bescheinigung, die ihn als Gouverneur und Hauptkazike der Doktrin von Chinchero ausweist[3].

David Garrett beobachtete, wie Mateo Pumacahua nach dem großen Aufstand in der landwirtschaftlichen Produktion der Region merklich an Präsenz gewann, indem er einerseits Güter verpachtete und andere erwarb, wie im Fall der Hacienda Guaypu und Guayllabamba, die aneinandergrenzend beide in Chinchero liegen. Aber was waren seine Interessen an der Erhöhung seiner Einnahmen und worin beabsichtigte er, zu investieren? Sein Ziel war die Festigung seiner Position in der kolonialen Gesellschaft Cuzco und dabei stellte er entschieden seine Königstreue unter Beweis. Dazu musste er teure Feste finanzieren, wie die Thronbesteigung von Karl IV. im Jahr 1792, und die öffentlichen Arbeiten vor Ort unterstützen, wie den Bau von Landstraßen und Wasserleitungen, auf Kosten der indigenen Bevölkerung seiner Gemeinde.[4]

Seine Karriere nahm einen steilen Verlauf. Im August 1784 wird ihm die Goldmedaille in Anerkennung seiner Treue und Zuverlässigkeit in Bezug auf den großen Aufstand verliehen. 1802 zögert der Kazike von Chinchero nicht, eine großzügige Spende von 200 Pesos für die Krone zur Unterstützung des Kriegs Spaniens gegen England anzubieten. 1808 erbittet Pumacahua 500 Pesos zugunsten der Zeremonie für das Hissen der königlichen Flagge und den Fahneneid für Fernando VII., dem König in Gefangenschaft. Dieser Betrag sollte später möglicherweise auf 200 Pesos gesenkt werden. 1809 ist Mateo Pumacahua bereits königlicher Leutnant und wird zum Oberst der Milizen befördert. So gelang es ihm dank seines politischen und wirtschaftlichen Vorgehens in den Kreis der 24 Wähler von Cuzco vorzudringen. 1811 wird ihm aufgrund seines erfolgreichen militärischen Handelns in der Schlacht von Guaqui der Titel des Brigadegenerals verliehen und am 24. September 1812 erreicht er den Höhepunkt seiner Karriere —aus kolonialer Sicht— als er vorübergehend den Vorsitz der Audienz von Cuzco übernimmt. Er sollte aber nie in dieser Position ratifiziert werden. Später, als ihm die schwierige Rolle zukam, die polemische liberale Verfassung von Cádiz von 1812 einzuführen, wurde er abgesetzt und Martín de Concha y Xara, Mitglied des Adels von Cuzco zum Präsidenten ernannt. Es muss darauf hingewiesen werden, dass das von Pumacahua erlangte Amt mit der Ernennung zum Präsidenten der neu eingerichteten Audienz von Cuzco innerhalb der hispanoamerikanischen Kolonialgeschichte bisher seinesgleichen sucht. Es ist der erste und einzige Fall, in dem zu Kolonialzeiten ein Mestize einer Audienz vorstand.



Qorikancha und Kirche Santo Domingo, Cuzco. *Peru: Incidents of travel and exploration in the land of the Incas.* Squier, E. George. New York, 1877

Dennoch, wie bereits erwähnt, war das Amt von Pumacahua als einstweiliger Präsident der Audienz von Cuzco vorübergehend. Er setzte seine Gesten der Genügsamkeit fort und sowie er das Amt übernahm, verzichtete Don Mateo zugunsten des Kampfes gegen die Aufständischen auf sein Gehalt und im Dezember 1812 schickte er eine Spende an den König. Andererseits jedoch und gemäß dem Abkommen von Abascal wurde die Einführung der Verfassung von Cádiz in einer Intendantur wie der von Cuzco systematisch verzögert, wo die Außerkraftsetzung der Abgabe und der Mita, in Kraft gesetzt von den Gerichten von Cadiz ein besonderes Gewicht hatten. Pumacahua sollte sogar ein Amtsschreiben verfassen, in dem er zu verstehen gibt, dass er dazu gezwungen wurde, das Gesuch der Indios auf Fortsetzung der Abgabenzahlungen zu befürworten[5]. In diesem Sinne vertraten die Kaziken von Cuzco — wie im Fall des Kaziken von Chinchero— aus unterschiedlichen Motiven einmütig die Interessen, gegen den Widerstand des Vizekönigs Abascal die Abgaben abzuschaffen. Und dieser Widerstand war nicht nur durch die reichlichen Einnahmen durch die Eintreibung der Abgaben zugunsten der königlichen Finanzen zu erklären.

Wieso bereitete das Thema der Abschaffung der Abgaben Pumacahua Sorgen? Schließlich bestand eine der wesentlichen Aufgaben, denen er als Kazike nachging, in der Eintreibung der Abgaben in den Indiogemeinden. Würden die Abgaben abgeschafft, müsste die Beziehung zu der Gemeinde neu definiert werden und in gewisser Weise würden die Kaziken ihre Daseinsberechtigung verlieren. Außerdem löste die Verfassung von Cádiz auch die Landsitze auf und es ist nicht zu vergessen, dass die Kaziken ‚natürliche Herren' waren. Daher ist zu verstehen, dass der Bezugsrahmen, in dem sich Pumacahua bewegte, wesentliche Veränderungen erfahren sollte. Er muss gespürt haben, dass der Kampf um die Wiedereinsetzung von Fernando VII die Garantie für die Rückkehr zu der Zeit vor den Gerichtshöfen und der Verfassung darstellte. In diesem Sinne stimmte er vermutlich zu, sich der Revolution anzuschließen, die 1814 in Cuzco von den Brüdern Angulo angeführt wurde, die vorsätzlich den Kazike in dem Glauben ließen, dass Fernando VII. gestorben sei. Das war der Grund dafür, dass sich Pumacahua entschied, *seine Rechte zu verteidigen*[6]. Um seine Interessen zu wahren, musste er eine Bewegung unterstützen, die Beistand von den Verfassungsrechtlern Cuzcos erhielt, dies war —nach seiner Ansicht— eine bessere Alternative als die Untätigkeit oder Distanzierung. Außerdem ist es möglich, dass der Kazike von Chinchero beabsichtigte, sich der kolonialen Autorität entgegenzustellen, in dem Maße, dass er ohne Rücksichtnahme als Vorsitzender der Audienz von Cuzco abgesetzt wurde, um an seiner statt den kreolischen Brigadier Don Martín Concha y Xara[7] zu setzen. Schon im April 1813, also bloß 6 Monate nach Antreten des Amts des einstweiligen Vorsitzenden hatte Pumacahua die Missbilligung erkannt, die viele ihm gegenüber zum Ausdruck brachten, da er unter anderem indigener Herkunft war[8]. Aufgrund der Beteiligung von Mateo Pumacahua als Verbündeter der Angulos wurde er Teil der militärischen Kolonne, die nach Arequipa geschickt wurde, um diese Provinz für den Rat von Cuzco zu gewinnen. Auch wenn dieses Unternehmen anfangs erfolgreich war, entschloss sich der Kazike dann, nach Puno zu gehen, was ihm das Leben kosten sollte, wobei er am 17. März 1815 in Sicuani vor Gericht gestellt wurde. Mit der Hinrichtung des Kaziken von Chinchero schloss der Zyklus, in dem die indigene Elite eine bedeutende Rolle in der Führung der aufkommenden Bewegungen gespielt hat. Jedoch ist nicht zu vergessen, dass 1780 Tupac Amaru der absolute Anführer des großen Aufstands war und 1814 Pumacahua sich die Präsenz mit den Brüdern Angulo teilte. In diesem letzten Fall hatten die Kaziken keine wesentlichen politisch bzw. militärisch entscheidenden Ämter inne, wie es 1780 der Fall war. Für die Kreolen war es klar, dass im Kampf um die Unabhängigkeit diese die zentrale Führung übernehmen würden und sie über Unterstützung und Mithilfe der Kaziken verfügten, nicht umgekehrt. Pumacahua kämpfte im großen Aufstand für den König und beteiligte sich an dem Rat der Angulos, da er glaubte, dass der König gefallen sei. In diesem Fall hätte er seine Rechte verteidigen müssen; das heißt, die politische, wirtschaftliche und soziale Rolle, die er im Laufe seiner steilen militärischen Karriere eingenommen hat, und die bedeutenden Stellungen, die er innerhalb der kolonialen Struktur erringen konnte.

Pumacahua war nicht geneigt, das Thema so offenzulegen, wie es die katechetischen Pfarrer bei der Abschaffung der Abgaben taten, ihn sorgte die Rolle (zweifellos in Grenzen), die den Kaziken zukommen würde, wenn die Abgaben und Mitas verschwanden. Möglicherweise ahnte er, dass mit diesen liberalen Maßnahmen die Führungsrolle der Kaziken und die Macht ihres Kazikentums ihr Ende erreichen würden. Daher stammt vielleicht seine Behauptung, dass er sich der Bewegung der Brüder Angulo angeschlossen hatte, um seine Rechte zu verteidigen. Der Vorschlag, das kollektive Eigentum des Gemeindelands zugunsten des individuellen Eigentums aufzuteilen, ist scheinbar nicht während seiner Amtszeit als Vorsitzender der Audienz von Cuzco diskutiert worden, aber es ist nicht abwegig, anzunehmen, dass Pumacahua diesen Vorschlag zurückgewiesen hätte, da er ihn ebenso als nachteilig betrachtete. Mateo Pumacahua erweckte den Eindruck einer konservativen Person, die Fernando VII. nahestand, der 1814 bei Wiedererlangung des spanischen Throns die von den Gerichten von Cádiz erlassenen Maßnahmen rückgängig machte und die Verfassung aufhob und damit die Abgaben und Mitas wieder in Kraft setzte. Der liberale Frühling hatte gerade einmal sechs Jahre gedauert.

Mateo Pumacahua cacique de Chinchero y su esposa en calidad de donantes [dt. Mateo Pumacahua, Kazike von Chinchero und seine Ehefrau als Spender]. Detail. anonym, Ende des 18. Jahrhunderts.

* Hauptamtliche Dozentin der Pontificia Universidad Católica del Perú und Dozentin der Diplomatischen Akademie Perus.

1 David Garrett. *Shadows of Empire. The Indian Nobility of Cusco, 1750-1825*. Cambridge University Press, 2005, S. 80

2 Luz Peralta und Miguel Pinto. *Matheo Pumacahua, cacique de Chinchero* [dt. Matheo Pumacahua, Kazike von Chinchero]. Historisches Seminar der ländlichen Anden. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 2003, S. 179.

3 Ibid. S. 184

4 David Garrett. *Shadows of Empire*, S. 240

5 Luz Peralta und Miguel Pinto. *Matheo Pumacahua*, S. 185-187.

6 Scarlett O'Phelan Godoy. «El mito de la 'independencia concedida.' *Los programas políticos del siglo XVIII y del temprano XIX en el Perú y el Alto Perú (1730-1814)*» [dt. *Die politischen Programme des 18. und frühen 19. Jahrh. in Peru und Hochperu (1730-1814)* Inge Buisson und andere. Problemas de la Formación del Estado y de la Nación en Hispanoamérica [dt. Probleme der Bildung des Staates und der Nation im hispanischen Amerika]. Inter Nationes. Bonn, 1984, S. 69.

7 Scarlett O'Phelan Godoy. «El mito de la independencia concedida» [dt. Der Mythos der gewährten Unabhängigkeit], S. 87.

8 Luz Peralta und Miguel Pinto. Matheo Pumacahua, S. 188

DIE PIKANTERIE VON AREQUIPA

*Miguel Barreda**

Das Kulturministerium erklärt eine der emblematischsten Einrichtungen der peruanischen Küche zum Kulturerbe der Nation.

Die erst kürzlich getroffene Entscheidung des peruanischen Kulturministeriums, die Pikanterie von Arequipa zum Kulturerbe der Nation zu erklären, war Anlass zur Freude in der sogenannten «Weißen Stadt» und bedeutet auch für diejenigen, die Beiträge zur Unterstützung dieser Idee leisten eine neue Verantwortung. Die Erklärung bedeutet einerseits eine Anerkennung all dieser einfallsreichen, eifrigen und großzügigen Frauen, die Picanteras von Arequipa, die von heute und die früherer Generationen, die Mitte des 16. Jahrhunderts einen Prozess der Symbiose zwischen andiner Kochtradition –mit Quiñapo-Chicha an der Spitze– und der spanischen Tradition einleiteten, um Ende der Jahrhunderts die so vielfältige und geschmackvolle mestizische Küche von Arequipa entstehen zu lassen, die in den Pikanterien ihren emblematischen Platz für die Zubereitung und den Verzehr gefunden hat. Die Erklärung ehrt jene Frauen und ihre Helfer, die es verstanden und wissen, ihr Talent und ihre Bereitschaft zu nutzen, um den Bewohnern Arequipas und deren Besucher einen angenehmes und nützliches Motiv zu bieten.

Außerdem verpflichtet die Erklärung alle beteiligten Sektoren den Schutz und die Entwicklung dieses Erbes sicherzustellen, und dabei sowohl auf die Produkte als auch ihre Zubereitung und die Formen des Konsums zu achten. Die Pikanterie Arequipas ist ein einzigartiger Ort der peruanischen kulinarischen Kultur, an dem die erwähnten andinen und spanischen Wurzeln im Einklang stehen und das althergebrachten Wissen und die Produkte der Küste, der Andentäler, der Berge und des Altiplano-Hochlands miteinander verbinden und ein originelles und eigenes Gericht entstehen lassen. Es ist nun eine unvermeidliche Aufgabe, die besonders reiche Küste der Region, die Anbaufelder, die Olivenhaine, die Flüsse, die den herrlichen Flusskrebs liefern, die Andenhochtäler und die Seen und Hochebenen zu schützen, die uns mit den Zutaten dieser Küche versorgen.

Gewiss ist die Pikanterie Arequipas nicht nur ein Ort für Zubereitung und Verzehr einer energiereichen Küche, von bemerkenswerter Vielfalt und unverkennbaren Charakteristiken, wie die entscheidende Präsenz der Guiñapo-Chicha (schwarze gekeimte und fermentierte Maissorte), die ausgewogene Aufeinanderfolge der Mittagessen (Montag: Chaque (Brühe mit Kartoffeln, Gemüse, Fleisch, Eingeweide und Magen), Dienstag: Chairo (Suppe mit Rind- oder Lammfleisch), Mittwoch: Chochoca (Brühe mit Mais, Fleisch und Gemüse), Donnerstag: Chuño (Gericht aus getrockneten Kartoffeln), Freitag: Freitags-Chupe (Suppe mit Gemüse und ohne Fleisch), Samstag: Rachi oder weiße Brühe, Sonntag: Puchero (deftiger Eintopf mit Fleisch), in den jeweiligen Varianten, den abendlichen Picantes und anderen emblematischen Gerichten. Die Pikanterie Arequipas ist ein idealer horizontaler und demokratischer Ort, wo die soziale, ländliche und städtische Vielfalt aufeinandertrifft und an langen Tischen das schmackhafte Essen teilt und damit eine Reihe kultureller Praktiken von besonderer Bedeutung bewahrt.

Pikanterie, von Teodoro Núñez Ureta. Bild, etwa 1960.

In der Pikanterie existieren populäre Musik und Poesie neben den Chupes und Picantes, Gespräche und Machenschaften, und es werden auch die Liebschaften, die Freundschaften und die Bruderschaften geschmiedet. Im Arequipa des 19. Jahrhunderts gab es etwa zweitausend Pikanterien und Chicherías. Im heutigen Arequipa gibt es mindestens hundert, einige willkürlich gestaltet und noch mit den farbenfrohen Charakteristiken des Landlebens und andere mit aufwändigerer Ausstattung und Kapazität für hunderte von Gästen gleichzeitig. Das Wesentliche ist, dass in beiden Fällen die Tradition bestehen bleibt und an Präsenz gewinnt, seit 2013 bereichert durch eine jährliche Veranstaltung, die am ersten Freitag im August auf der Plaza de Armas der Stadt stattfindet, und den Eifer der Pikanterien in der Stadt zum besagten Chicha-Fest erneuert. Einem Fest zu Ehren des anzestralen Getränks und der emblematischen Gerichte als Bejahung der Werte der Kulturregion.

* Filmemacher und Hauptkoordinator der Sociedad Picantera de Arequipa. Für weitere Information siehe auch: www.sociedadpicanteradearequipa.pe

Galerie berühmter Pikanterien. Rechts, Juana Palomino und Töchter, *La Palomino* Unten von links nach rechts, Lucila Salas de Ballón, *La Lucila*; Elisa Barbachán Chávez, *La Capitana*; Laura Salas Rojas, *La Cau-cau*; Josefa Cano, La Josefa.

La chicha, von Víctor Martínez Málaga. Ölgemälde, 1927.

BEKUNDUNGEN EINIGER GÄSTE

Der Denker und Diplomat aus Arequipa Víctor Andrés Belaúnde erzählt von seinen Pikanterie-Erlebnissen in der Zeit zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und Beginn des 20. Jahrhunderts. Es gab Chicherías und Pikanterien in allen Stadtteilen der Stadt und hauptsächlich in den Dörfern auf dem Land. Es waren Orte zum Reden und für gute Mittagessen, Vespermahlzeiten und große Gelage mit kreolischen Gerichten, zubereitet mit Aji oder mit dem dekorativen und atemberaubenden Rocoto, dem König der Stimulierungsmittel [...]. Die Soziabilität bei den Essen wird durch den Wechsel der Häppchen deutlich, wobei sich die Freunde und Angehörigen gegenseitig verpflichteten oder das Trinken aus einem unermüdlich immer wieder nachgefüllten Riesenglas. Sicher waren die Lokale manchmal eng, dunkel und ungelüftet mit weißen einfachen Tischen und rustikalen Banketts, häufig ohne Stühle. Es gab einige Pikanterien mit malerischen Blumenranken und Lauben in kleinen Zier- oder Obstgärten. Darin konnten konnten kreolische oder einheimische Tänze aufgeführt werden und dabei wechselten sich die Jaravi mit Huaynos ab. Viele Chicherías wurden nicht nur von den Dorfbewohnern besucht. Kleine Unternehmer, Angestellte und Berufstätige waren die angesehensten Mitglieder, die die bäuerliche Umgebung genossen, ihrer Leidenschaft für die kreolischen Gerichte und die Chicha frönten und dann bei Gelegenheit der wirkungsvolle Verdauungspisco, für uns das wunderbare Erstdestillat, das direkt in Arequipa hergestellt oder aus Majes oder Vitor gebracht wurde.

Bei den Ausflügen aufs Land, zu Fuß oder zu Pferd waren die Pikanterien die einzige Möglichkeit für eine Stärkung oder den Besuch einer Raststätte. Zu meiner Zeit gab es die allseits bekannten Pikanterien, wie die im Alto del Río de Paucarpata oder einige in Tiobaya. Diese Chicherías waren in gewisser Weise demokratische Orte, denn hier trafen sich einfache Leute mit Besuchern aus Arequipa, Reiter auf prachtvollen Pferden. Die Chicheria war Ausdruck der populären Soziabilität in Arequipa. Sie hatte entscheidenden Einfluss auf die Liebschaften und auch die Politik. Wir hoffen, dass ein einheimischer Historiker einmal eine detaillierte und künstlerische Rekonstruktion dieser Funktion von Arequipa zusammenstellen wird.».

Der Schriftsteller aus Lima Aurelio Miró Quesada bereist Arequipa Anfang der 30er Jahre und hinterlässt mit *La ceremonia de las chicherías* dieses Zeugnis: «In Begleitung einiger Freunde habe ich in verschiedenen Stadtteilen Arequipas wie dem immer reizvollen Yanahuara einige Chicherías besucht. Überall dieselbe gemütliche Umgebung, dasselbe tiefgehende Gefühl, dieselbe ausschweifende Freude, die zwischen den niedrigen Mauern und dem rustikalen Fußboden der weiten Räume zu finden ist [...]. Mit dem unschuldigen Lächeln einer ‚Comadre' oder ‚Herstellerin' wurde mir eines Nachmittags der schwierige Prozess der Chicha erklärt. Zuerst erzählt sie von den 'Huiñapo', gekeimter Mais in den 'Poyos', flachen Gruben, die am Ufer eines Baches angelegt werden, um sie mit Wasser zu versorgen. Dann wird der Mais herausgenommen und in die Sonne zum Trocknen gelegt, und später zur Mühle gebracht, um ihn zu Mehl zu mahlen. So gelangt er in die Chicherías (tatsächlich mehr als gemahlen, zerrieben), und es beginnt eine neue Phase, die der breiten Bottiche, worin er etwa acht bis zehn Stunden gekocht wird. Am Schluss wird er in Eimern herausgeholt und mit einer ‚Seisuna' (rustikaler und grober Leinenstoff) gesiebt und dann in die Tonkrüge gegeben [...]. In den Tonkrügen verbleibt die Maisflüssigkeit einige Stunden, bis sie den Geschmack und das Aroma der Chicha annimmt [...]. Inzwischen wurden in der Küche unterschiedliche geschmackvolle Gerichte zubereitet. Typische Gerichte, die alle einheimischen Produkte zu vereinen scheinen, gewürzt mit allen Gewürzen und charakterisiert durch das einzigartige grüne, rote oder goldfarbene Erscheinungsbild des Rocoto, dem feurigen und verführerischen Aji. Chicha geht nicht ohne ‚Picantes', und die ‚Picantes' nicht ohne das althergebrachte Getränk, daher sind die Restaurants dieser Art unverwechselbar als Chicheria oder Pikanterien bekannt [...] Nach und nach wird die Stimmung etwas fröhlicher. Es kommen neue Gäste hinzu, und während getrunken wird, kommen die ersten Speiseplatten auf den Tisch, in einer feierlichen Folge aneinandergereiht. Dort gibt es den 'Ahogado' mit Flusskrebsen, die Cuyes chactados (unter einem Stein frittiertes Meerschweinchenfleisch), Omelette aus Feigenblattkürbis, frischer Fisch mit scharfer Soße ('Llatan'), 'Matasca' (Eintopfgericht mit Fleisch), 'Ocopa' (Aji-Käse-Soße mit Erdnüssen und Flusskrebsen), gelber Reis mit Rindfleisch, Hammelleber, den 'Timpu' (Fleisch-Gemüse-Eintopf), den 'Liga liga'-Käse [...]. Die Auswahl ist sehr groß und die Picantes sind so ‚feurig', dass ein Verdauungsschnaps oder 'Resacado', ein Anislikör notwendig wird, von dem im Allgemeinen nur ein Glas getrunken wird, um dann bald zu dem Schnaps überzugehen und dann wieder zum triumphierenden Chicha zurückzukehren.

Rocotos, von Ricardo Córdova, 1990, Aquarell.

Plötzlich bemerkt man in der aufgeheizten Atmosphäre merkwürdige Geräusche. Die Nacht beginnt und im flackernden Licht der Räume formen sich Gruppen und man erkennt Umrisse von Figuren. Vor den weißen Wänden wiegen sich die Gitarren, die bis jetzt unbeweglich waren, werden gestimmt, bis sie von flinken Händen gespielt werden. Eine Stimme ist zu hören, zunächst ruhig, die aber dann in ein Klagen übergeht. Eine weitere Stimme antwortet und dann, unter dem Schweigen der Anwesenden, sprudeln die Worte der Klage, Liebe und Leidenschaft, des Yaravi hervor. Man könnte sagen, dass sich unter dem Zauber der Saiten, der Geist von Melgar zu uns gesellt hat. Kaum jemand spricht es aus, aber alle spüren die Gegenwart des romantischen und gefeierten Dichters, Verehrer seines Vaterlands und seiner Frau, der uns in diesen ungestümen nächtlichen Stunden erscheint, mit seiner Fliege, seiner breiten Stirn und dem erleuchteten Herzen».

Der Essayist Uriel García aus Cuzco schrieb seinerseits: «Wirkungsvoller als die universitäre Scholastik prägt die Pikanterie das Volk und flößt ihm Nationalbewusstsein ein. Sie ist die Bühne für seine Poesie und für den Ausdruck seines Denkens, bis hin zur praktischen Wissenschaft des Wunderheilers und des Bauern, des Kunsthandwerkers und des Maurers. In seinem Herzen wurde der Protest des ausgeplünderten Volkes immer stärker. Bis es sich dann 1780, etwas früher als Túpac Amaru, gegen den Vogt erhob. Dann folgte es 1814 Pumacahua und Melgar; von da an treu allen Anführern. Aus seinem fruchtbaren populären Innern erwuchs auch der Maultiertreiber oder Weltenbummler Arequipas, dem alle Wege Amerikas bekannt waren [...]. Sein Yaravi bewegte Dörfer und Wege und seine einzigartige mestizische Fabla (Anm. d. Übersetzers: Nachahmung der altspanischen Sprache) prägte die populäre Sprache aller Landesteile. Und als Nomade hatte er den freien und gelehrigen Geist, um andere Sitten anzunehmen. Neue Gebräuche, die bei der Rückkehr des Maultiertreibers zur innigen Gemeinschaft der Pikanterie seines Geburtsorts die alltägliche Atmosphäre des sozialen Umfelds erneuerten».

IQUITOS, WIRKLICHKEIT UND TRAUM

*Jorge Nájar**

1864 gegründet feiert die wichtigste Stadt der peruanischen Amazonasregion 150 Jahre wachsende Aktivität Erinnerung eines häufigen Besuchers.

Puerto de Iquitos [dt. Hafen von Iquitos], von Otto Michael. 1898. Aquarell auf Papier. Sammlung Marinemuseum Perus.

Beim Durchwandern der Straßen Iquitos versteht man, dass die historischen Stadtzentren von der Geografie und Geschichte geprägt werden. Und natürlich von den Planern und ihren Bewohnern. Das historische Zentrum von Iquitos ist in der peruanischen Architektur einzigartig, ganz anders als zum Beispiel Lima, Cuzco, Arequipa, Trujillo oder Ayacucho. In Iquitos haben die historischen Gebäude ein eigenartiges Design geschaffen, eine Mischung von räumlicher Distanz und Sehnsucht und örtlichen Gegebenheiten. Ein wichtiger Stellvertreter ist das Cohen-Haus, an der Kreuzung des vierten Blocks von Jirón Próspero und des ersten Blocks von Morona. Oder das Morey-Haus am Malecón Tarapacà. Nicht nur dort, auch an anderen Gebäuden kleiden prächtige Kacheln die Fassaden der einstigen Villen.

Die Stadt ist zwar nicht gerade in dem Zeitraum des Vizekönigreichs gegründet worden, jedoch ließen sich die Jesuiten-Missionare in der näheren Umgebung nieder, um ihre Reducciones (Anm. des Übersetzers: Religiöse Gemeinden) zu gründen. Als 1831 der deutsche Wissenschaftler Eduard Poeppig über den Huallaga und Marañòn zum Amazonas fuhr, schrieb er: «Am Nachmittag des 13. August erreichten wir Iquitos, den kleinsten Ort dieser Region. Eine enge Lichtung der üppigen Wälder am Ufer erlaubt kaum, es zu erkennen»[1]. Dreißig Jahre später berichtete Antonio Raimondi, dass der Ort Iquitos etwa 400 Einwohner zählte, der Großteil Indianer der Ethnie Iquitos. Tatsächlich: «Die Stadt wurde nie offiziell gegründet, aber man vermutet, dass 1864 das Gründungsjahr war, als die vier Schiffe eintrafen, die der Präsident Castilla in England bauen ließ»[2].

Der Boom der Stadt begann mit dem Bau des Marinestandorts und der Schiffswerft und der Organisation von Forschungsreisen zur Belebung des Schiffverkehrs. In diesen Jahren strömte die Jugend der Einheimischen des hochgelegenen Urwalds nach Iquitos auf der Suche nach dem erträumten schnellen Reichtum, das scheinbar die Kautschukgewinnung versprach. Sie kamen aus Moyobamba, Rioja, Tarapoto, Lamas und anderen Gemeinden im Amazonasgebiet. Mit dieser Welle kamen meine Großeltern an. Von der Hauptstadt des Landes aus konzentrierte sich das Interesse der Regierenden auf Iquitos.

Am 9. November 1897 wurde die Stadt Iquitos auf Beschluss von Nicolás de Piérola zur Hauptstadt des Departments Loreto. Natürlich kam es zu dieser Statusänderung im Rahmen einer viel weitreichenderen Bewegung. In den Zeiten des Booms entstand der Großteil des gegenwärtigen Vermögens und die Stadt wurde mit den grundlegenden öffentlichen Versorgungsdiensten ausgestattet: u.a. Stromversorgung und Stadteisenbahn 1905, die Einrichtung des Oberen Gerichtshofes 1907 und die Mutterkirche 1919. Dank öffentlicher und privater Investitionen führte die Wandlung zu einem beispiellosen Boom. Es entstanden die wichtigsten Exporthäuser wie die von Julio C. Arana, Luis Felipe Morey und Cecilio Hernández, sowie Handelsnetze anderer nicht weniger bedeutender Kautschukhändler.

Das Kautschukfieber hielt etwa insgesamt 40 Jahre an. In diesem kurzen Zeitraum trafen auch einige Handelsfamilien europäischer, asiatischer, arabischer und jüdischer Herkunft ein. Viele dieser Familien schlugen Wurzeln vor Ort und waren später zugegen, als es zum Aufschwung der Kautschukgewinnung kam. 1942 begann Hank Kelly, nordamerikanischer Konsul in Iquitos mit den Reisevorbereitungen, um sich in dieser Stadt niederzulassen. Laut seinen Aufzeichnungen versammelten sich viele Fachleute zur Teestunde im Salon Bolivar, in Lima zu Themen des Urwalds, und man empfahl ihnen Lebensmittelvorräte in Konserven für ein Jahr[3] mitzunehmen (offensichtlich Ausdruck der Meinung, die viele Fachleute in der Hauptstadt über das Essen im Amazonasgebiet teilten). Jedoch die Erfahrung des nordamerikanischen Beamten in Iquitos entschlüsselt die Situation des täglichen Lebens. Er kam im Gran Hotel Malecón Palace, Eigentum eines maltesischen Juden, unter, der seinerseits Konsul von China war. Das Gran Hotel Malecón Palace hatte einst einen großen Speisesaal. Es gab ihn noch, als ich dort war, aber er war verlassen... Glücklicherweise war Don Martin dort, der Eigentümer des Restaurants Union, der als öffentlicher Wohltäter galt. Wenn nicht durch ihn wären viele wohnungslose Unverheiratete, mich eingeschlossen, vor Hunger gestorben. Don Martin bereitete nicht viel Essen zu und sobald es aufgegessen war, gab es nichts mehr. Jedoch konnte man immer, auch wenn alles verkauft war, eine Portion Schwein mit frittierten Yuca (Urwaldkartoffel), Reis und Bohnen bekommen[4].

Jedoch war es in diesen Jahren, als Aurelio Miró Quesada die Stadt besuchte, unverzichtbar, vom Malecón aus die Ankunft der Kanus zu verfolgen, die mit den Produkten vollbeladen waren, die auf langen Tischen zum Verkauf angeboten wurden. Über das Flussbett, das sich durch die Stadt zog, kamen die Verkäufer mit ihrer farbenfrohen Last heran. Manchmal waren es Produkte vom Land, wohlschmeckende Früchte von den Bäumen, andere Male Fische aus dem Fluss, die in den Netzen gefangen wurden, die dann im Flussbett auf Pfählen zum Trocknen ausgebreitet wurden. Im Innern des Markts konnte der Beobachter dann das Abladen der Lasten verfolgen. Auf einigen Tischen lagen noch blutige Fleischstücke von Waldtieren. Auf anderen der frische Paiche-Fisch zusammen mit Gamitanas und Schildkröten. Unter den typischen Gerichten war eine kräftige und verführerische Suppe aus Erdnuss mit Hühnerbrühe zu finden.[5] Miró Quesada hat eine globale Sichtweise und spricht nicht nur von einem Sektor der Bevölkerung, denn gerade Iquitos ist mehr als der Gegensatz zwischen den Kautschukunternehmern und ihren Arbeitern. Iquitos ist viel mehr als das Erbe von Vermögen, das im Laufe der Jahre zerflossen ist.

Auf einer meiner Reisen nach Iquitos lernte ich Mario Vargas Llosa und Carmen Balcells kennen. Wenn mich die Erinnerung nicht täuscht, war das gegen 1970. Der Dichter Javier Dávila Durand stellte uns einander im Casa de Hiero auf der Plaza de Armas vor, als wir ein Aguaje-Eis aßen. Zusammen mit Vargas Llosa und Carmen Balcells traf auch ein junges Paar aus Barcelona ein, das beabsichtigte, sich für ein Ayahuasca-Erlebnis in den Urwald zu begeben. Wir mieteten ein Peke-Peke (Anm. des Übersetzers: kleines längliches Motorboot) und besuchten den Vortrag eines Wunderheilers am Flussufer. Obwohl einige Jahrzehnte vergangen sind, hat mich dieses Abenteuer geprägt, insbesondere durch den Rückweg vom Haus des Wunderheilers, als wir der halluzinierenden Reisenden Erste Hilfe leisteten.

In Iquitos sind viele Bilder von César Calvo de Araujo zu finden. Im Kulturministerium am Malecòn Tarapacá ist diese beeindruckende Leinwand von einigen fast nackten Eingeborenen neben dem Missionar zu sehen. César Calvo de Araujo (Yurimaguas, 1914, Lima, 1974) war der erste Maler der Amazonasregion, der mit einer klaren Vorstellung zur Abbildung des Tropischen und Exotischen hervorkam und es durch die Malerei kombinierte. In Iquitos arbeitete der Agustiner Joaquim García, der Mann, der vielleicht den größten Beitrag zur Wiederherstellung der Geschichte der Amazonasregion geleistet hat. Im Zentrum von Iquitos errichtete er eine der größten Fachbibliotheken Lateinamerikas. Sie beherbergt etwa 30.000 Bände, die das Erbe vielfältiger Kulturen und unermesslichen anzestralen Wissens zusammenstellt. Viele der Dokumente dieser Bibliothek stammen aus Spenden von Pfarrern, Historikern, in- und ausländischen Ethnologen, Journalisten und Chronisten. Joaquin García ist gleichzeitig Herausgeber von Monumenta Amazónica, einem Verlagsprojekt, das die Serien einschließt: Eroberer, Missionare, Regierungsbeamte, Wissenschaftler und Reisende, Rohstoffabbauer und Berichte der Indianer, die gesamte Geschichte des Amazonasgebiets vom 16. Jahrhundert bis zum 20. Jahrhundert. Dort ist auch der Anthropologe Alberto Chirif zu finden, dessen Werk zu verdientem Ruhm gelangte.

Die Stadt ist nur auf dem Luft- und Wasserweg mit dem Rest des Landes verbunden. Die interprovinzielle Landstraße Iquitos – Nauta stellt die Verbindung her, die 1830 auf Anordnung des Subpräfekten von Moyobamba, Damián Nájar gebaut wurde. Diese Stadt liegt in der Nähe des Zusammenflusses von Marañòn und Ucayali. Die Straße ist bis Nauta befahrbar und von dort geht es mit dem Kanu weiter bis sich die Flüsse zum Amazonas zusammenschließen. Und nachts, auf dem Rückweg, wird das Abenteuer mit einer kräftigen Inchicapi aus Motelo (Anm. des Übersetzers: peruan. Schildkrötenart) gekrönt. Auf dieser Strecke gibt es viele Ortschaften, die gegenwärtig in Projekte zur nachhaltigen Entwicklung eingebunden sind. Es werden Fremdenverkehrszentren gegründet, die auf natürlichen Produkten und der Achtung der Landschaft beruhen. Es ist eine andere Form, das Landleben zu verstehen und zu praktizieren. Eine weitere Form, den Beitrag der alten Tullpas in unserer komplizierten Welt anzuerkennen. Für viele peruanischen Amazonasbewohner, die in der Mitte des 20. Jahrhunderts geboren wurden, war Iquitos unsere Verwaltungs-, Kultur- und Finanzhauptstadt. Sie war es und ist es noch immer mit all ihrem Zauber und in den Winkeln des Malecons überdauernden Träumen oder in dem lauten und farbenfrohen Stadtteil Belen am mythischen Amazonas-Fluss.

---

* Dichter, Erzähler und Übersetzer. Er wurde in Pucallpa geboren und lebt in Paris. Einen Teil seiner Kindheit verbrachte er in Iquitos, der Stadt, zu der er regelmäßig zurückkehrt. 2013 wurde seine *Poesia reunida* veröffentlicht.

1 Poeppig, Eduard. *Viaje al Perú y al río amazonas 1827-1832* [dt. Reise nach Peru und zum Amazonas-Fluss]. CETA (Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía), Iquitos, 2003.

2 Chirif, Alberto. *Julio C. Arana: cauchero del Pu¬tumayo*, [dt. Kautschukarbeiter vom Putumayo] http://elcomercio.pe/edicionimpresa/html/2007-09-14

3 Kelly, Hank y Dot. *Memorias de un cónsul americano en Iquitos 1943-1944*. [dt. Memoiren eines amerikanischen Konsuls in Iquitos) CETA. Iquitos, 2012

4 Kelly, Hank y Dot. *Memorias de un cónsul americano en Iquitos 1943-1944*. CETA. Iquitos, 2012

5 Miró Quesada, Aurelio. Ob. cit