

PEDRO MEYER



LA MIXTECA

S A M M L U N G M I R A M A R

SAMMLUNG MIRAMAR

Mit mehr als 60 Jahren beruflicher Laufbahn und einem Archiv von über einer Million Bildern übernimmt Pedro Meyer die Aufgabe, eine Vielfalt von Geschichten weiterzugeben, die dieses Werk in ständiger Entwicklung begleiten. Diese Erzählungen umfassen nicht nur seinen fotografischen Blick, sondern auch einen wesentlichen Teil seines beruflichen und institutionellen Engagements im Verlauf seiner Karriere.

Die Sammlung Miramar ist ein retrospektives und autobiografisches Kompendium, das aus mehr als 41 Bänden besteht und Meyers fotografische Entwicklung von den 1950er-Jahren bis hin zur Einbindung jüngster Technologien wie der Künstlichen Intelligenz dokumentiert.

LA MIXTECA

In diesem Band führt Pedro Meyer uns tief in die Region der oaxakanischen Mixteca und hält nicht nur ihre Landschaften und ihre Menschen fest, sondern auch die komplexen Schichten ihrer Geschichte: das Präkolumbische, das Koloniale und das Zeitgenössische. Mit Migration als zentralem erzählerischem Leitmotiv untersucht das Buch die transnationalen Verflechtungen, die die mixtekischen Gemeinschaften mit Fresno, Kalifornien, verbinden.

Begleitet von Texten der Kuratorin und Filmemacherin Trisha Ziff — die das Phänomen „Oaxacalifornia“ dokumentiert — sowie der Herausgeberin Ximena Zampayo, reflektiert Meyer darüber, wie sich Identität zwischen zwei Welten neu formiert und wie die Fotografie Zeugin dieses ständigen Hin und Her geworden ist.

La Mixteca erscheint als Spiegel von Resilienz und Anpassungsfähigkeit. Das Werk ist ein visuelles Zeugnis von Familien, die aus Notwendigkeit getrennt, durch Erinnerung jedoch verbunden bleiben, sowie von einem Territorium, das sich durch jene neu definiert, die gehen, und jene, die zurückkehren.

Dieses Buch ist grundlegend, um sowohl den Blick eines Schöpfers als auch die tiefgreifenden Wandlungsprozesse einer Region mit einer bedeutenden Migrationsgeschichte in Mexiko zu verstehen.

RECHTLICHE HINWEISE

Verlagsfonds

Fundación Pedro Meyer, A.C.

Koordination der Sammlung

Marisol Molina

Archiv Pedro Meyer

Elena Rosales

Herausgeber

Pedro Meyer
Trisha Ziff
Ximena Zampayo

Bildnachbearbeitung

Pedro Meyer
Alexis Ortiz

Texte von

Pedro Meyer
Trisha Ziff
Ximena Zampayo

Lektorat / Stilkorrektur

Teresa Martínez
Julio Meyer

Redaktionelle Betreuung

Pablo Meyer

Druckbetreuung

Manuel García

Editoriales Design

Alexis Ortiz
Carlos Mendoza

© Pedro Meyer, 2026

www.pedromeyer.com

Kein Bestandteil dieses Dokuments darf ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Inhabers der Urheberrechte oder seiner Rechtsnachfolger in irgendeiner Form oder mit irgendeinem Mittel — ob analog oder digital — zu irgendeinem Zweck vervielfältigt werden.

Herausgegeben in Coyoacán, Mexiko-Stadt.
Gedruckt in Oaxaca, Mexiko.

Sammlung Miramar
ISBN: 978-607-29-7238-4

La Mixteca
ISBN: 979-899-96-7656-6

QR-Code mit verfügbaren Übersetzungen in fünf Sprachen:
Deutsch, Französisch, Italienisch, Chinesisch und Japanisch.

Meinem ersten formellen Lehrer in der Fotografie, dem Herrn, der den Dunkelraum im Fotoclub von Mexiko reinigte. Seinen Namen habe ich vergessen, seine Großzügigkeit jedoch niemals.

DIE ANKUNFT KOLUMBUS' IN DER MIXTECA

von Pedro Meyer

Diese Geschichte begann vor mehr als fünfhundert Jahren. Anlässlich des fünfhundertsten Jahrestages der Ankunft Christoph Kolumbus' auf dem amerikanischen Kontinent zeigte das US-amerikanische Magazin National Geographic Interesse an einer Reportage über die Mixteca im Bundesstaat Oaxaca, Mexiko.

Tom Kennedy, damals Bildredakteur des Magazins, kontaktierte mich, um mich zu einer Mitarbeit an diesem Projekt einzuladen. Die Aussicht, über unbegrenzte Mengen an Farbfilm zu verfügen, unbegrenzte Zeit zu haben und sämtliche Kosten erstattet zu bekommen, um eine Geschichte zu erzählen, war sofort verlockend. Ein Angebot unter solchen Bedingungen anzunehmen, bedurfte keiner langen Überlegung – zumal ich die Einschränkungen kannte, unter denen Fotografen in einem Entwicklungsland üblicherweise arbeiten. Ich gehe davon aus, dass die meisten Leserinnen und Leser dies nachvollziehen können.

Ich begab mich in ein Büro in Washington, D.C., um meinen künftigen Bildredakteur, Larry Nighswander, kennenzulernen und das riesige Paket mit den ersten 500 Filmrollen abzuholen. Nach einer langen Wartezeit empfing er mich schließlich. Er war freundlich und offen für meine Fragen. Die erste – naheliegende – war, welche Erzählung das Magazin eigentlich beabsichtigte, denn ich wusste bereits, dass drei Anthropologen den Text schreiben würden und dass ich bei meiner Ankunft in Oaxaca Kontakt mit ihnen aufnehmen sollte.

Ich versuchte weiter, mehr zu erfahren als nur die Aufenthaltsorte der drei US-amerikanischen Anthropologen, die im Bundesstaat lebten. Doch Nighswander hatte keinerlei Vorstellung davon, wie die narrative Linie aussehen sollte, und sagte mir das unverblümt. So sah ich mich plötzlich mit der Aufgabe konfrontiert, an einer bedeutenden Reportage zu arbeiten, ohne dass irgendjemand wusste, welche Geschichte eigentlich erzählt werden sollte – zumal ich weder das Thema gewählt hatte noch über das Fachwissen verfügte, um es allein zu lösen.

Ich beschloss, die Arbeit gemeinsam mit meiner damaligen Partnerin Trisha Ziff zu machen, einer Engländerin, die weder Mexiko kannte noch Spanisch sprach. Ich dachte mir, dass sie mit ihrer umfangreichen Erfahrung als Leiterin einer Fotografenagentur in ihrem Land mir mit Kritik und Kommentaren helfen könnte, dieses Rätsel zu lösen. Aus dem, was ihr auffiel, und aus ihren Beobachtungen des Kontexts entstanden nach und nach interessante Ideen dazu, was fotografisch relevant sein könnte.

Das erwies sich als äußerst wertvoll, denn von den drei Anthropologen kam keine kohärente Geschichte. Jeder bat mich ausschließlich um Fotos, die seine eigene Forschung illustrieren sollten, ohne Rücksicht auf die Perspektiven der beiden anderen. Sie behandelten mich, als hätte National Geographic ihnen jeweils einen persönlichen Fotografen geschickt. Ich erfüllte ihre Wünsche gern – es schadet nie, über reichhaltiges Material zu verfügen, und das Magazin hatte mir dafür mehr als genug Film zur Verfügung gestellt. Doch eine Ansammlung isolierter Bilder ergibt noch keine Erzählung, schon gar nicht, wenn jeder in eine andere Richtung zieht.

Man muss sich vergegenwärtigen, dass wir uns mitten im analogen Zeitalter befanden. Die Filme mussten entwickelt werden, und das geschah ausschließlich in den Laboren des Magazins in Washington, D.C. Woche

für Woche schickte ich daher Pakete dorthin, damit der Bildredakteur die entwickelten Fotos sichten konnte. Jedem Versand lag ein Notizbuch mit detaillierten Anmerkungen zu jedem Bild oder jeder Filmrolle bei, um den Kontext verständlich zu machen.

Zudem gab es damals kein Internet, und Ferngespräche zwischen einem abgelegenen Dorf in den Bergen Oaxacas und Washington waren alles andere als einfach. Man suchte den kleinen Laden im Ort, der über ein öffentliches Telefon verfügte, vereinbarte einen Termin und führte ein R-Gespräch. Umso größer war mein Erstaunen, wenn der Bildredakteur mir vorschlug, später noch einmal anzurufen, weil er gerade beschäftigt sei – ohne die geringste Vorstellung davon, welcher Aufwand nötig war, um überhaupt eine Verbindung herzustellen, was mitunter den ganzen Tag beanspruchte.

Bald wurde mir klar, dass dieser Redakteur mir gegenüber eine gewisse Abneigung verspürte – allein deshalb, weil ich Mexikaner war. In der Regel schenke ich solchen rassistischen Untertönen wenig Beachtung, da sie so häufig auftreten, dass es wenig bringt, sich daran aufzureiben. Doch Aussagen wie „Ich verbiete dir, diese Geschichte weiter so zu fotografieren“ waren völlig absurd. Wenn ich Bilder schickte, bekam ich lediglich zu hören, dass sie nicht dem entsprächen, was er erwarte. Es war ein Dialog der Tauben und zeugte von völliger Orientierungslosigkeit.

Ich beschloss, weiter so zu fotografieren wie bisher, da ich keinerlei inhaltliche Leitlinien erhielt. Ich sprach darüber mit meiner Partnerin, die mir zustimmte, dass dieser Mann kaum zu handhaben sei. Ich ignorierte seine Warnungen und schickte ihm nur noch gelegentlich Pakete zur technischen Kontrolle der Filme. Wenigstens das ließ sich überprüfen; inhaltlich sah ich angesichts seiner rein abwertenden Reaktionen keine Möglichkeit voranzukommen.

Eine der skurrilsten Episoden dieses Projekts ereignete sich, als Larry ankündigte, ein redaktioneller Koordinator aus den USA werde anreisen, um Ordnung in das Chaos zu bringen, da niemand die Geschichte definieren konnte. Als ich fragte, wann und vor allem wohin er kommen würde – wir waren geografisch über die ganze Region verstreut –, antwortete er, das wisse er noch nicht. Ich musste lachen und stellte mir die Ankunft eines hohen US-Militärs in einer seiner Auslandseinsätze vor.

Doch damit nicht genug. Als er fragte, wo ich mich aufhalten würde, sagte ich ihm, dass ich nach Santiago Nuyoó fahren müsse, um ein Fest zu fotografieren, das nicht verschoben werden konnte. Als er erfuhr, dass man diesen Ort nur mit einem offenen Lastwagen erreichen konnte, über einen sechs Stunden langen Erdweg, meinte er gelassen, der Koordinator würde dann eben mit dem Hubschrauber kommen. Niemand hatte überprüft, ob es überhaupt einen Landeplatz gab; man ging einfach davon aus, es würde schon einen Basketballplatz geben. Den gab es nicht – oder man wollte ihn nicht zur Verfügung stellen. So kam der Redakteur schließlich doch mit dem Transporter an, wie alle anderen auch, nach einer langen Fahrt und ohne seinen wirtschaftlichen Machtanspruch ausspielen zu können. Das hatte eine heilsame Wirkung: Die Leute in ihren Büros in Washington begannen, die realen Schwierigkeiten dieser Arbeit etwas besser zu verstehen.

Nach diesem Treffen versammelten wir uns in der Stadt Oaxaca mit den drei Anthropologen. Ich war mehr denn je überzeugt, dass daraus keine kohärente Geschichte entstehen würde. Der Bezug auf Christoph Kolumbus war eine von außen aufgezwungene Zwangsjacke, die mit der Realität vor Ort wenig zu tun hatte. Die Grundidee war von Anfang an falsch. Man hätte ebenso gut über ein Autorennen berichten können und behaupten, es habe irgendetwas mit der Ankunft der Iberer zu tun.

Ich ließ mich auf diese vereinfachende Logik nicht ein und beschloss stattdessen, einfach zu beobachten. Täglich sprach ich mit Trisha über das, was wir sahen, und nahm ernst, was ihr auffiel. Bald erkannten wir einen zentralen Zusammenhang: die Bedeutung der Bindungen zwischen den Bauern, die in den Norden

migriert waren, und ihren Herkunftsorten. Es bestand eine stärkere Verbindung zwischen Kalifornien und der Mixteca als etwa zwischen der Mixteca und Mexiko-Stadt.

Nachdem ich alles fotografiert hatte, was für dieses Projekt erforderlich war, schickte ich das restliche Material nach Washington zur Entwicklung. Wochen vergingen, bis sich der Redakteur wieder meldete und mir befahl – nicht bat –, in seinem Büro zu erscheinen, um gemeinsam eine Auswahl zu treffen. Angesichts unseres angespannten Verhältnisses und seiner offensichtlichen Unwilligkeit zuzuhören, schlug ich vor, man solle mir das Material nach Hause schicken und ich würde es dort editieren. Es erschien mir sinnlos, Reisekosten für etwas aufzuwenden, das problemlos von meinem Studio aus erledigt werden konnte. Er wollte Rücksprache halten.

Schließlich schickten sie mir sämtliche entwickelten Filme und meine Notizen. Wir setzten den Dialog telefonisch fort, ich erläuterte meine narrativen Ideen, doch je ausführlicher ich wurde, desto feindseliger reagierte man. Schließlich wandte ich mich direkt an Tom Kennedy und bat ihn, mir einen anderen Redakteur zuzuweisen. Er versprach, dies intern zu klären.

Kurz darauf rief er mich besorgt an: Seine Vorgesetzten hätten ihm mitgeteilt, dass es in der gesamten Geschichte von National Geographic noch nie vorgekommen sei, dass ein Fotograf selbst bestimme, wer sein Redakteur sei.

Wir waren an einem Punkt angekommen, an dem ich handeln musste. Ich erwog die Möglichkeit, dass mein Material in irgendeinem Archivschrank verschwinden und nie veröffentlicht werden könnte – nur weil mir ein rassistischer Redakteur zugeteilt worden war. Also schrieb ich einen respektvollen Brief an die Leitung des Magazins, erklärte meine Gründe ein letztes Mal und unterbreitete Optionen: Entweder ich würde das Honorar zurückzahlen und das fotografierte Material behalten, falls kein Redakteurswechsel möglich sei – was die Absage des Kolumbus-Projekts bedeutet hätte. Offenbar kam ihnen diese Lösung gelegen, denn das Projekt war von Anfang an schlecht konzipiert.

Ich behielt das gesamte Material, das mir später für viele andere Publikationen diente. So konnte ich neue Arbeiten entwickeln – just in dem Moment, in dem ich Zeuge eines historischen Übergangs wurde: der Ankunft des digitalen Zeitalters der Fotografie. Ironischerweise wurde dies zu einer Art Metapher für die Ankunft Kolumbus' auf einem neuen Kontinent.

Abschließend eine Überlegung darüber, wie sich Machtverhältnisse verändern, wenn es darum geht, wer für wen spricht. Der Fluss von Information verlief stets vom Zentrum zur Peripherie – daraus speist sich Macht. Ein so einflussreiches Magazin wie National Geographic betrachtete die sogenannte Dritte Welt lange als Rohstoffquelle für Inhalte, ähnlich wie beim Abbau von Bodenschätzen. Wir an der Peripherie galten als Resource – nicht die einzige, aber eine wichtige.

Umso bemerkenswerter ist es, dass wir um 2022 dank des Internets feststellen konnten, dass selbst Blaskapellen ihre eigenen Webseiten betreiben, um über Aktivitäten in der Mixteca zu informieren. Heute verfügen die Mixteken über Werkzeuge, um sich selbst sichtbar zu machen, unabhängig von Machtzentren. Dieser Wandel ist tiefgreifend.

Mögen große Medien weiterhin ihre Aufmerksamkeit auf die Randregionen der Welt richten – nicht nur auf die Mixteca –, denn das bereichert uns alle. Zugleich zirkuliert heute auch die eigene Stimme dieser Gemeinschaften; diese Ergänzung ist ein wichtiger Schritt hin zu einer gerechteren Welt.

Etwa zwei Jahre nach dem Projekt erhielt ich einen sehr höflichen Brief von Tom Kennedy mit einer Entschuldigung und der Anerkennung, dass man mir Unrecht getan hatte. Der Redakteur, den ich wegen Rassismus kritisiert hatte, war inzwischen genau aus diesem Grund entlassen worden.

Trisha Ziff, die ich Jahre später heiratete, blieb dem Thema der Verbindung zwischen der Mixteca und Kalifornien treu und realisierte den vielfach ausgezeichneten Dokumentarfilm Oaxacalifornia, dem später Oaxacalifornia: El regreso folgte – mit noch größerem Erfolg.

Kurz gesagt: All das verdanken wir Christoph Kolumbus, auch wenn der gute Mann mit diesen Ergebnissen rein gar nichts zu tun hatte – nicht einmal mit dem Internet.

DIE ERDE, DIE HAUT UND DIE EMULSION *von Ximena Zampayo*

In diesem Buch haben wir die Mixteca, wie Pedro Meyer sie uns offenbart, mit der eigenen Entwicklung der Fotografie verwoben. Beide teilen eine Geschichte, die sich in drei parallelen Phasen nachzeichnen lässt und von Ritualen, Erinnerung und unvermeidlichen Veränderungen erzählt. Es sind übereinanderliegende Schichten, die die Spur ihres eigenen Werdens in sich tragen.

Wir haben die Geschichte der Mixteca in drei Teile gegliedert: die vorspanische Epoche, die Zeit der Eroberung und Evangelisierung und schließlich die „Amerikanisierung“ des mixtekischen Territoriums als Folge der Migration in die Vereinigten Staaten. Auch die Fotografie kennt drei Etappen, die mit dieser Entwicklung korrespondieren: die chemische Fotografie, in der jedes Bild ein Unikat war; die analoge Fotografie, die den Prozess durch Emulsionen und Filmrollen standardisierte; und die digitale Fotografie, die Anfang der 1990er-Jahre den Akt des Fotografierens grundlegend veränderte, indem sie den chemischen Prozess durch einen binären Code ersetzte.

Am Anfang teilen das Vorspanische und die chemische Fotografie dieselbe Alchemie: Erde und Silber reagieren unmittelbar auf die Elemente. Es ist die direkte Spur, die Aura des Einzigartigen, eingeschrieben in Codices, Keramik und lichtempfindliche Emulsionen. Eine fragile und zugleich sakrale Erinnerung, in der Landschaft und Identität zu einer einzigen Emulsion aus Licht, Körper und Zeit verschmelzen.

Auf dieser ursprünglichen Schicht wirkt die koloniale Evangelisierung wie die Entwicklung eines analogen Negativs. Ein neues Objektiv – das Christentum – schiebt sich dazwischen und kehrt Bedeutungen um. Die mixtekische Kultur verschwindet nicht; wie ein latentes Bild lernt sie, unter der Oberfläche zu existieren, neu gedeutet in Heiligen, die Götter verbergen, in Tempeln, die Pyramiden überdecken. Es ist die Epoche der Vermittlung, in der die Balgenkamera und das formale Porträt zu Ritualen werden und Wahrheit im Dunkelraum des Synkretismus sichtbar wird.

Dann folgt der digitale Strom der Migration – die Globalisierung. Identität entmaterialisiert sich, ebenso wie die Fotografie, zu Datenflüssen. „Spanglish“, Geldüberweisungen und transnationale Gemeinschaften vervielfältigen sich wie JPEG-Dateien: editierbar und global. Es ist die Phase der „Hyperzirkulation“, in der die Erde durch Aufgabe erodiert, während sich Bindungen in digitalen Netzwerken neu formieren. Die Konnektivität wächst, doch die Verwurzelung wird herausgefordert; das unendlich reproduzierbare Bild verhandelt seine Auflösung mit der Homogenisierung.

Drei Phasen derselben Erosion und Offenbarung. Das Vorspanische und das Chemische als direkte Spur. Das Koloniale und das Analoge als vermittelte Überlagerung. Das Migratorische und das Digitale als neu interpretierte Fluidität. Diese Parallele ist keine zufällige Metapher, sondern der Schlüssel zum Verständnis, wie ein Territorium und seine Menschen immer wieder belichtet, entwickelt und neu zusammengesetzt wurden. Die Fotografien, die Pedro Meyer in diesem Band mit uns teilt, zeigen, dass es weder das reine Bild noch das unberührte Land gibt – nur Bedeutungsschichten, die wie in einem Familienalbum in ihrer Transformation fortbestehen. Alles erodiert, alles wird sichtbar, alles vermischt sich. Die Mixteca lehrt uns in ihrem Verschleiß, dass Erinnerung nicht in Reinheit liegt, sondern in der beharrlichen und kreativen Fähigkeit, sich immer wieder auf neuen Oberflächen einzuschreiben.

BESUCHTE ORTE

Asunción Nochixtlán
Cerro Jazmín
Huajuapán de León
Magdalena Jaltepec
Magdalena Peñasco
San Andrés Chicahuaxtla
San Juan Mixtepec
San Juan Sayultepec
San Juan Yucuita
San Pedro Quilitongo
San Pedro Tidaá
San Pedro Topiltepec
San Pedro y San Pablo Teposcolula
Santa Inés de Zaragoza
Santa María Yucuhiti
Santiago Mitlatongo
Santiago Nuño
Santiago Tilantongo
Santo Domingo Yanhuitlán
Teotitlán del Valle
Tlaxiaco

GRENZEN VON GLAUBEN UND MACHT

von Pedro Meyer

Die kolonialen Grenzmarkierungen, sogenannte Mojoneras, waren Bauwerke – meist aus Stein oder in Kreuzform –, die während der Vizekönigszeit zur Kennzeichnung territorialer Grenzen errichtet wurden. Sie spielten eine zentrale Rolle bei der Abgrenzung von Landbesitz und markierten, wie weit sich die Ländereien einer Hacienda, eines Dorfes, eines von der Krone anerkannten indigenen Territoriums oder einer anderen Verwaltungseinheit erstreckten.

Über ihre rein physische Funktion hinaus wirkten die Mojoneras als Instrumente politischer und wirtschaftlicher Kontrolle. Sie regelten Nutzungsrechte an Grund und Boden – etwa für Aussaat, Tributerhebung oder die Ausbeutung natürlicher Ressourcen. Zugleich waren sie entscheidend für die Beilegung von Konflikten: Häufig wurden sie in Anwesenheit von Autoritäten errichtet und durch notarielle Urkunden bekräftigt, was ihnen einen unumstößlichen rechtlichen Status verlieh.

Diese Kreuze markierten nicht nur geografische Grenzen. Sie trugen auch eine tiefgreifende religiöse Bedeutung, indem sie das Land dem Christentum weihten und den Besitz symbolisch legitimierten. In vielen ländlichen Regionen dienten sie zudem als Orientierungspunkte entlang von Wegen, Feldern und Handelsrouten, die von Maultiertreibern genutzt wurden.

Mojoneras sind Grenzobjekte im eigentlichen Sinne: Sie vereinen das Juridische (Landbesitz), das Spirituelle (das schützende und legitimierende Kreuz) und das Landschaftliche (ein sichtbarer Fixpunkt im Horizont). In gewisser Weise sind sie die materielle Übersetzung der kolonialen Ordnung, die dem indigenen Territorium aufgeprägt wurde.

I. DIE URSPRÜNGLICHE EMULSION: ERDE UND SILBER

von Ximena Zampayo

Alles beginnt mit der Erde. Ihre Furchen und Erosionsnarben bilden einen territorialen Kodex, der das überlieferte Gedächtnis bewahrt. Diese Haut der mixtekischen Landschaft fungiert wie die erste lichtempfindliche Platte: Sie nimmt die Spur der Existenz auf und fixiert das Bild der Welt durch eine Alchemie aus Kultur und Natur.

In dieser ursprünglichen Schicht teilen das Präkolumbische und die Fotografie ein heiliges Prinzip: die unmittelbare Offenbarung. Die mixtekischen Kodizes – mit Cochenillerot auf Hirschhaut gemalt – sind die Daguerreotypen einer Weltanschauung. Wie die ersten Silberemulsionen sind sie singuläre Objekte, in denen sich Wissen ohne Vermittlung einschreibt. Jeder Strich ist ein Akt des Vertrauens in die Materie, jede Farbe eine Verbindung zwischen Alltäglichem und Göttlichem. Die Geste des *tlacuilo*, der Pigmente mit Regenwasser mischt, entspricht der des Fotografen des 19. Jahrhunderts beim Entwickeln seiner Platten. Beide verwandeln Augenblicke durch eine chemische wie spirituelle Reaktion in Dauer.

Die Knappheit fotografischer Bilder in den ersten 150 Jahren der Fotografie – als jedes Negativ eine wissenschaftliche Entdeckung war – lässt den Wert des Codex Nuttall besonders deutlich hervortreten. Auf seinen Seiten zeichneten die mixtekischen Vorfahren Genealogien und Eroberungen mit derselben Logik, mit der die Erosion ihre Spuren in die Hügel schreibt. Text, Bild und Erinnerung verschmelzen zu einem einzigen symbolischen Gefüge. Sowohl das fotografische als auch das mixtekische System teilen eine visuelle Ökonomie, die jeder Darstellung monumentales Gewicht verleiht. Jede Seite des Kodex funktioniert wie eine einmalige Aufnahme, die Jahrhunderte von Abstammungslinien und Ritualen verdichtet.

In den Bildern dieser Phase hält Pedro Meyer die Beziehung zwischen Ritual, Erinnerung und Umwelt fest. So sehen wir etwa Finger, die Fäden färben – eine Handlung, die von der Weitergabe ancestralem Wissens und von einem Handwerk erzählt, das Generationen überdauert. Oder eine Frau, die Mais knetet: eine alltägliche Geste, die sich in ein Ritual verwandelt und Nahrung, Erde und Tradition miteinander verbindet. Diese Details mögen auf den ersten Blick unscheinbar wirken, besitzen jedoch einen immensen Wert. Sie dokumentieren nicht nur rituelle Praktiken, sondern sprechen von den Menschen der Mixteca, von ihren Wurzeln, ihrer Widerstandskraft und von der engen Verbindung ihres Lebens mit kulturellem Erbe und Landschaft. Die Spur des Lichts im Silber der Fotografien wird zur Metapher dafür, wie sich der Mythos in das Amate, die Haut der Erde, einschreibt und Geschichten sowie Glaubensvorstellungen bewahrt, die der Zeit standgehalten haben.

Diese Phase von Meyers Werk steht für einen elementaren Kontakt. Das Bild ist kein bloßes Abbild, sondern gewinnt eine greifbare Präsenz. Geschichte schreibt sich direkt in natürliche Fasern ein, in Erdpigmente und in die Narben, die die Landschaft angesammelt hat. Die in diesen Fotografien sichtbare Erosion gleicht einem geologischen Negativ einer ersten Belichtung: ein stilles Zeugnis einer ursprünglichen Welt, in der Kultur nicht etwas Künstliches war, sondern eine organische und untrennbare Verbindung aus dem Licht des Daseins, der Lebensenergie und der Erde, die sie aufnimmt. In diesem Sinne lädt Meyers Werk dazu ein, Kultur als wesentlichen Bestandteil des Lebens selbst zu begreifen – verwurzelt in der Landschaft und im Gedächtnis ihrer Bewohner.

Das Ziegenhorn, das ein Bauer in der Mixteca bläst, und der Schofar in einem jüdischen Tempel teilen einen gemeinsamen Ursprung. Beide sind schmucklose Instrumente, geschaffen nicht für die Melodie, sondern für das Erwachen. Ihr Klang schmückt nicht – er erschüttert. Das eine ruft die Gemeinschaft zum Säen oder zum Feiern. Das andere erinnert an einen Bund mit dem Göttlichen. Zwei ferne Welten, verbunden durch dieselbe Geste: menschlicher Atem, verwandelt in ein archaisches Echo.

AM FUß DES BERGES

von Pedro Meyer

In der mixtekischen Kosmovision wird der Codex Nuttall als eine Schrift verstanden, in der jede Linie und jede Farbe über die bloße Darstellung hinausgeht und zu einem sakralen Akt der Kommunikation wird. Diese Auffassung manifestiert sich besonders eindrücklich im Yucu Yuchi, dem „Fuß des Berges“, der weit mehr ist als ein geografischer Ort: Er wird zu dem Punkt, an dem die Welt zu sprechen beginnt. Dort, wo die Erde die Haut des Menschen berührt, entsteht der Schnittpunkt von Geschichte und Mythos, eine Schwelle, an der sich die menschliche Zeit zur Ewigkeit der Landschaft hin öffnet.

Im Codex erscheint dieser heilige Raum als eine rituelle Matte, auf der zwei Figuren Worte, Kopalharz und Atem austauschen, während der Rauch wie eine weiße Schlange aufsteigt und das Wort in Gebet verwandelt. Dieser Dialog gründet auf dem Verständnis des Berges als eines heiligen Körpers mit Gesicht, Herz und Gedächtnis, dessen Basis die Wurzel der Welt bildet, an der die Bündnisse mit der Erde besiegelt werden. Die Berge fungieren als lebendige Archive: In ihren Flanken wohnen die Ahnen, in ihren Höhlen entspringen die Flüsse, und auf ihren Gipfeln leuchten die himmlischen Tempel.

Diese Weltsicht artikuliert sich durch drei sich ergänzende Kräfte: die Erde als Körper, der sich in wandernden Bergen und Höhlen manifestiert, die Geschlechter hervorbringen; das Wort als Opfergabe, das in aufsteigenden Kopalrauch-Windungen Gestalt annimmt; und das Bild als Gedächtnis, das die Wirklichkeit im rituellen Akt des Betrachtens immer wieder aktualisiert. Der Codex Nuttall fungiert so als Karte der mixtekischen Seele: Der Berg bewahrt die Erinnerung an den Ursprung, das Feuer verwandelt Materie in Wort, das Wasser reinigt den Weg, und der Kopal eröffnet den Dialog mit den Göttern.

II. DAS DUPLIZIERTE BILD: KOPIE, GLAUBE UND EROBERUNG *von Ximena Zampayo*

Mit der Ankunft der Europäer änderte sich die Richtung des Lichts. Der Blick entsprang nicht länger der Erde, sondern fiel auf sie herab. War das Bild in der vorangegangenen Phase noch Berührung — die direkte Spur zwischen Welt und Darstellung —, so wurde es nun zur Reproduktion, zur kontrollierten Kopie. Die Eroberung war nicht nur militärisch oder spirituell, sondern auch visuell.

Während der Kolonialzeit wurde das Bild zu einem Instrument von Glauben und Macht. Die Kodizes wichen Leinwänden und Retabeln; die Malerei ersetzte die mündliche Überlieferung, und die Lehmwände wurden mit Schichten aus Kalk, Pigmenten und christlichen Symbolen überzogen. In diesem Prozess hörte die Darstellung auf, lebendige Haut des Territoriums zu sein, und verwandelte sich in einen Spiegel, in dem die offizielle Version der Welt fixiert wurde.

Die Fotografien von Pedro Meyer in diesem Abschnitt treten in einen Dialog mit diesem Übergang: die erodierten Mauern der mixtekischen Kirchen, die von der Witterung gezeichneten Kreuze oder die Gesichter, die mit dem Stein verschmelzen, sind Zeugen einer Geschichte, in der sich Auferlegung und Beständigkeit miteinander verweben. In ihnen enthüllt das Licht nicht nur, sondern klagt an und streichelt zugleich; es beleuchtet das, was unter der weißen Oberfläche des auferlegten Glaubens überlebt hat.

In den eingefangenen Tempeln, wo sich das Gold der Altäre mit dem Staub vermischt, findet die Kamera des Autors das Echo eines Bildes, das gelernt hat, sich zu vervielfältigen, um zu widerstehen. Die zeitgenössischen Porträts in diesen Räumen reaktivieren diese Spannung: gegenwärtige Körper bewohnen die Bühnen kolonialer Macht und erwidern den Blick einer Geschichte, die in Stein gemeißelt schien.

Die Fotografie versucht, wie die koloniale Malerei, eine Wahrheit festzuschreiben. Doch jede Bildkomposition von Pedro Meyer offenbart einen Riss — jene Spalte, in der das Indigene fortbesteht, in der die Erde zwischen den Fugen der Mauer erneut hervorbricht. Zwischen Licht und Schatten erkundet dieses Kapitel das duplizierte Bild, jenen Moment, in dem Glaube Form annimmt und die Kopie, wider Erwarten, zu einer neuen Originalität wird.

Denn auf jeder fotografierten Oberfläche — in jeder Mauer, jedem Gesicht, jedem Schatten — pulsiert dieselbe Frage, die Jahrhunderte durchzogen hat: Was bleibt wirklich bestehen, wenn ein Bild versucht, ein anderes zu ersetzen?

MUSIKER MIT FLIEGE BEI DER HOMMAGE AN MOZART *von Pedro Meyer*

Es war der Beginn des digitalen Zeitalters, und ich hatte gerade einen Auftrag für das Magazin National Geographic abgeschlossen. Sämtliche Aufnahmen waren noch auf Film entstanden, denn wir befanden uns weiterhin in der analogen Ära. Zu jener Zeit lebte ich in Los Angeles, Kalifornien, wo sich mehrere Ereignisse zeitgleich überschneiden. Einerseits erhielt ich eine freundliche Einladung der Kuratoren des Museums für Moderne Kunst in Mexiko-Stadt, ein Werk für eine Gruppenausstellung zu schaffen, die Mozart gewidmet war. „Fantastisch“, dachte ich. Wie Millionen von Liebhabern der Musik dieses berühmten Komponisten musste nun auch ich etwas finden, das seiner würdig war.

Das war nicht einfach; viele Ideen gingen mir durch den Kopf. Während ich die in der Region der Mixteca entstandenen Fotografien sichtete, stieß ich auf eine Serie von Porträts, die ich von Musikern einer traditionellen

Dorfkapelle aufgenommen hatte. Ich betrachtete die Dias mit einer Lupe, prüfte Details, Schärfe, Lichtführung und Ähnliches, als mir auffiel, dass zwischen den einzelnen Bildern immer wieder eine Fliege auftauchte und verschwand. Mit anderen Worten: Auf manchen Fotos war die Fliege zu sehen, auf anderen nicht. In diesem Moment verdichtete sich die Idee, mehrere Probleme zugleich zu lösen — oder, wie man sagt, mehrere Fliegen mit einer Klappe zu schlagen. Ich präsentierte diesen bescheidenen Musiker aus einem armen Dorf mit der Möglichkeit, nun im Museum gezeigt zu werden, im Rahmen einer Hommage an einen anderen Musiker: Mozart.

Was das Werk damals einzigartig machte, war der Eingriff, die Fliege aus einem der weniger gelungenen Porträts zu entnehmen und sie exakt an derselben Stelle auf dem Hut in das Bild zu kopieren, das ein gelungenes Porträt zeigte, jedoch ohne Fliege war. Man darf nicht vergessen, dass ein solcher Eingriff in den frühen Jahren des digitalen Zeitalters keineswegs so einfach war wie heute, wo sich Vergleichbares mit jedem Mobiltelefon bewerkstelligen lässt.

Dies führte mich zu einer Metapher, die Einstein zur Veranschaulichung seiner Relativitätstheorie heranzog. Er stellte sich eine Fliege vor, die in einem Zugwaggon flog, der sich mit konstanter Geschwindigkeit bewegte. Für einen Beobachter im Inneren des Waggons schiene die Fliege einfach hin und her zu fliegen, als befände sie sich in einem statischen Raum. Für einen Beobachter auf dem Bahnsteig hingegen würde sich die Fliege nicht geradlinig von einer Seite des Waggons zur anderen bewegen, sondern eine diagonale Bahn beschreiben, da sich die Geschwindigkeit des Zuges mit ihrer eigenen Flugbewegung überlagert.

Dieses Beispiel verdeutlicht, dass Bewegung relativ zum Beobachter und zum jeweiligen Bezugsrahmen ist — ein grundlegendes Prinzip der Einsteinschen Relativitätstheorie.

So reflektierte ich über die Relativität in der dokumentarischen Darstellung einer Fotografie, die zugleich zwei Wirklichkeiten in sich vereint: die des Musikers mit und ohne Fliege, fast wie ein dreidimensionales Bild, jedoch auf einer zweidimensionalen Fläche, wie es die Fotografie ist. All dies geschah vor dem Hintergrund der grundsätzlichen Infragestellung der Vorstellung, Fotografie sei ein Zeugnis der Realität. Das war sie nie — und wird es auch nie sein. In diesem Fall handelte es sich zudem um eine der ersten digitalen Drucke jener Zeit. Das Bild wurde auf Baumwollpapier gedruckt und brach damit radikal mit den Traditionen der analogen Ära. Ich bin sicher, dass Mozart an diesem Werk zu seinen Ehren seine Freude gehabt hätte.

KLANG, IDENTITÄT UND GEMEINSCHAFT *von Pedro Meyer*

In den ländlichen Gemeinschaften im Süden Mexikos überschreiten Blas- und Schlaginstrumente — wie jene auf diesen Fotografien — ihre rein musikalische Funktion und werden zu Trägern kollektiver Identität. Jede Trompete, jede Tuba, jede Trommel artikuliert eine gemeinschaftliche Sprache, die das Territorium in Klang verwandelt.

Die Dorfkapellen entstehen aus der Begegnung indigener Traditionen mit europäischen Einflüssen. Die Blechinstrumente — eingeführt durch Missionare und Militärkapellen des 19. Jahrhunderts — wurden von den Gemeinden übernommen, neu interpretiert und mit eigener Bedeutung aufgeladen. Bei Patronatsfesten, Beerdigungen, Taufen oder Prozessionen strukturiert die Blasmusik den Rhythmus des landwirtschaftlichen und religiösen Kalenders.

Der bäuerliche Musiker strebt nach ritueller Präsenz, nicht nach technischer Perfektion. Seine Interpretation folgt nicht dem Virtuositentum, sondern der Notwendigkeit, die Verbindung zu seinem Dorf, zu den Vorfahren und zur Landschaft aufrechtzuerhalten. In dieser intimen Beziehung zwischen Instrument und Körper, zwischen Klang und Erde, offenbart sich eine Kosmologie des Rhythmus. Der Wind, der die Trompete füllt, ist derselbe, der sich durch die Maisfelder schlängelt; der Schlag der Trommel begleitet den Schritt der Ochsen und das Läuten der Glocken.

Diese Instrumente gehören weder einem Orchester noch einer Akademie — sie gehören dem Territorium. Sie sind Erweiterungen der Gemeinschaft, Echos der Umgebung, aus der sie hervorgegangen sind. In ihnen klingen Staub, Glaube, Erschöpfung und Hoffnung zugleich — die alltägliche Sinfonie eines tief verwurzelten Mexikos, das noch immer im Takt seiner eigenen Musik atmet.

III. DIE UNENDLICHE ÜBERSETZUNG

von Ximena Zampayo

In der Mixteca der neunziger Jahre hörte das Territorium auf, ausschließlich ein Herkunftsort zu sein, und verwandelte sich in einen Raum des Übergangs. Die Dörfer öffneten sich zugleich als Wege und als Wunden. In ihren Straßen überlagerten sich globale Ikonen (Kodak, Batman, Coca-Cola) mit fortbestehenden Formen des Weltbezugs, nun jedoch im Wandel begriffen. Ein geopferter Hahn beim Patronatsfest, ein Coca-Cola-Schriftzug im Ortsbild – all diese Bilder von Pedro Meyer zeigen ein Mexiko, das nicht mehr allein in die Vergangenheit blickt, sondern auf das – helle, instabile, verzerrte – Spiegelbild auf der anderen Seite.

Die Amerikanisierung kam nicht als Invasion. Sie wirkte vielmehr wie eine visuelle, sprachliche und symbolische Ansteckung, die Gesten, Farben und Glaubensvorstellungen neu ordnete. Das Prähispanische hörte auf, bloß Widerstand zu leisten, und begann zu dialogisieren, sich zu vermischen und zu transformieren. Rituale kleideten sich zunehmend in die Gewänder der Populärkultur.

Gleichzeitig trat die Fotografie in ihre digitale Phase ein: Sie verlor Körper und gewann Geschwindigkeit. Materie löste sich in Pixel auf, so wie sich Identitäten zwischen dem Rancho und Fresno, Kalifornien, zwischen Andacht und Fernsehen fragmentierten. Es ging nicht mehr um Entwicklung, sondern um Kopieren, Versenden und Zirkulieren. Das Bild hörte auf, Objekt zu sein, und wurde zum Signal. Der Fotograf wechselte vom Negativ zwischen den Fingern zum Navigieren in Dateien, die weder altern noch verkratzen.

In dieser Phase stehen für den Autor das Mixtekische und das Amerikanische nicht mehr im Gegensatz zueinander – sie verschmelzen. Kultur wird zu einer permanenten Übersetzung, zu einem fortwährenden Dialog zwischen Mythos und Marketing, zwischen Erde und Bit. So wie die digitale Fotografie ihre Kopien vervielfältigt, replizieren und adaptieren sich auch die Symbole der Mixteca.

Das Bild sucht nicht mehr nur, Erinnerung zu bewahren. Es muss sich auch gegenüber ihr behaupten. Was einst Kodex war und später Porträt, erscheint heute als flüchtige Spiegelung auf dem Bildschirm der Welt. Und doch bleibt inmitten dieses Stroms ein mixtekischer Blick bestehen, der selbst im Taumel des Globalen weiterhin das Wesentliche erzählt: Leben, Erde, Verlust und Glauben – nun allerdings mit neuen Farben, neuen Texturen, neuen Masken.

Die digitalen Kompositionen von Pedro Meyer laden dazu ein, sich eine Mixteca vorzustellen, in der das Surreale fliegender Stühle mit der Ironie eines Kodak-Werbeschilds in einem Dorf ohne ausreichende Wasserversorgung zusammenkommt. Das Werk dieses Autors hilft uns, durch seine digitalen Bilder jenen neuen visuellen Raum zu verstehen, in dem die digitale Fotografie das rein Dokumentarische hinter sich lässt.

LA MIXTECA: EIN ORT IM STÄNDIGEN WANDEL von Trisha Ziff

1992 reiste ich zum ersten Mal in die Mixteca, gemeinsam mit Pedro Meyer, der von National Geographic beauftragt worden war, in dieser Region Fotografien für eine Reportage zum 500. Jahrestag der „Entdeckung“ Amerikas anzufertigen.

Bis heute bewahre ich den gelben Trenchcoat und den Rucksack von damals auf. Wenn ich sie jetzt benutze, versetzen sie mich zurück in die stürmischen Straßen von Yanhuitlán, Tlaxiaco und anderen Orten mit Namen, die für mich schwer auszusprechen waren. Nie hätte ich mir vorstellen können, dass mir dieser Teil Mexikos so vertraut werden würde. Wenn ich nur eine einzige Erinnerung an jenen Sommer in der Mixteca auswählen müsste, dann wäre es die Art und Weise, wie sich die Menschen begrüßen: mit einer sanften Berührung der Handfläche statt eines Händedrucks. Es ist wie ein Flüstern.

Die Mixteca erwies sich als ein einzigartiger Ort unter all jenen, die ich besucht habe. Die Anthropologen, die uns begleiteten und ebenfalls von National Geographic engagiert worden waren, arbeiteten bereits seit einiger Zeit in der Region. Sie untersuchten die Landschaft auf der Suche nach Spuren und Zeichen vergangener Welten, die wie vergrabene Schätze unter der Oberfläche auf sie warteten. Vielleicht suchten sie nach bislang unentdeckten Pyramiden, die seit Jahrhunderten im Erdreich verborgen lagen. Die Umrisse der terrassierten Hügel, die noch mit bloßem Auge zu erkennen waren, verwiesen auf eine Zeit, in der diese Gegend aus fruchtbaren Feldern bestand.

So lernte ich eine neue Art, Landschaft zu lesen – und begann, überall potenzielle Pyramiden zu sehen. Der Leitfaden und die Landkarte der Anthropologen war der Codex Nuttall.

Ein Kodex ist ein Vorläufer des modernen Buches: ein handbemaltes Papyrusblatt, das ziehharmonikaartig gefaltet ist. Der Codex Zouche-Nuttall hat eine komplexe Herkunft: Er wurde von den Mixteken geschaffen, gelangte im 16. Jahrhundert nach Spanien, kam offenbar 1854 in ein Kloster in Florenz und wurde fünf Jahre später an den fünfzehnten Baron Zouche verkauft. 1902 schrieb die Historikerin Zella Nuttall an der Harvard University über ihn. 1917 schließlich wurde der Kodex vom British Museum erworben.

Der auf einer Tierhaut geschriebene Bericht, die sich über mehr als elf Meter erstreckt, macht den Kodex zu einer Art präkolumbianischem Comic. Der Leser erfährt von einer Epoche voller Heiraten, Kriege, Siege und Niederlagen. Die Anführer trugen klangvolle Namen wie Acht Hirsch oder Jaguarenklaue. Auf Grundlage dieses außergewöhnlichen alten Buches arbeiteten die Anthropologen – und später Pedro Meyer – in der Mixteca Alta.

Die Hügel und Flüsse aus der Zeit des Codex Nuttall hatten sich dramatisch verändert. Der Boden, Opfer des Klimawandels, mangelnder staatlicher Bewässerungsmaßnahmen und einer Geschichte der Übernutzung, wies extreme Erosion auf. An manchen Orten war selbst der Anbau von Grundnahrungsmitteln für das Überleben unmöglich geworden.

Familien wurden auseinandergerissen. Die Männer – Familienoberhäupter – waren in die Vereinigten Staaten gegangen, um Arbeit zu finden, und ließen Ehefrauen und Kinder zurück, die allein mit der wirtschaftlichen Situation zurechtkommen mussten. Die Zurückgebliebenen taten, was sie konnten. Kinder mussten früh erwachsen werden und die Arbeit ihrer abwesenden Väter übernehmen, während alle auf einen Scheck von Western Union oder – mit etwas Glück – auf einen jährlichen Besuch zu den Festtagen warteten.

Dieses Muster ist in ländlichen Regionen Mexikos weit verbreitet; viele Migranten wurden vergessen. Nicht so in der Mixteca, wo die familiären Bindungen stark sind und jene, die in den Norden gingen, die sozialen Netzwerke ihres Dorfes reproduzieren und eine Kultur schaffen, die die Familien unterstützt.

Während die Anthropologen unter der Erde nach Informationen suchten, erforschte Pedro Meyer das, was sich über der Erde zeigte. Es ging nicht darum, die Vergangenheit zu verwerfen – sie bleibt unauflöslich mit der Gegenwart verbunden. Doch was er sah und fotografierte, war eine andere Erzählung: ein Synkretismus von Vergangenheit und Gegenwart, eine Hybridität der Realitäten, die Folgen einer US-amerikanischen Kultur, die durch zurückgekehrte Migranten einsickerte und neue Erfahrungen mit einer über Jahrhunderte gewachsenen Wirklichkeit vermischte. Diese Verbindung von familiärer Geschichte und Fremdheit war visuell äußerst fesselnd.

So trug man während einer religiösen Prozession in Yanhuítlán, bei der früher nur der Heilige getragen wurde, nun auch Plastikfiguren von Batman und Robin. In einem kleinen Haus, in dem einst ein einfacher Altar für die Jungfrau von Guadalupe oder einen lokalen Schutzheiligen stand, konkurrierten neue Idole: Rambo, Terminator, Top Gun oder Indiana Jones. Es waren die neuen Götter des Nordens, stolz platziert neben der Mikrowelle und dem Videorekorder.

In den 1950er-Jahren kehrte die erste Generation der Braceros mit Stiefeln, Hüten und aufwendig gearbeiteten Ledergürteln zurück. Die neue Generation hingegen kam mit Paketen, mit Bindfäden verschnürt und gefüllt mit Luxusgütern, die in ihren Herkunftsorten unerschwinglich gewesen wären.

Dieses Buch versammelt Fotografien des Alltags – Marktszenen, Landschaften, Arbeiter, Frauen mit ihren Kindern – neben anderen Bildern, die eine komplexere Erzählung entfalten, inspiriert von der Realität vor Ort, aber neu interpretiert, als eine Art postmagischer Realismus.

Ich erinnere mich gut an die kleinen, detaillierten Notizhefte und an die Filmdosen, die nach Washington, D.C. geschickt wurden. Es war ein Projekt, das in einer analogen Welt begann, in einer Welt, die zu unserer heutigen Realität ebenso fern erscheint wie jene Dorfbewohner, die ebenfalls in den Norden aufbrachen.

Es war eine fotografische Welt am Höhepunkt des Wandels. Während ich darüber schreibe, wie sich die Dörfer und ihre Rituale verändert haben, nehme ich fast selbstverständlich hin, wie sehr sich die Fotografie gewandelt hat. Nichts steht still – weder das Dorf noch die Bildproduktion. Beim Umblättern der Seiten bewegen wir uns unmerklich von einer Welt in die andere, ähnlich den Reisen jener Männer in den Norden. Die Bilder begannen auf eine Weise und entwickelten sich zu etwas anderem.

Diese hybriden Bilder halten das Staunen fest, das ich angesichts dieser erlebten Andersartigkeit empfand. Mit den Jahren fällt es mir schwer, Realität und Fiktion voneinander zu trennen. Ich sah etwa eine seltsam grüne Landschaft oder eine Frau, die Feuer schwenkte und über einen Tisch und Stühle ging, die der Schwerkraft zu trotzen schienen. Die Mixteca war ein Zusammenprall von Welten, der mich auch mehr als fünfundzwanzig Jahre später noch fasziniert.

Auf diesem außergewöhnlichen Abenteuer besuchten Pedro Meyer und ich ein Dorf namens Magdalena Jaltepec. Es war während der Festwoche um den 21. Juli – ausgerechnet an meinem Geburtstag. Damals war der Ort klein, mit einfachen Lehmhäusern, einem wöchentlichen Markt, unbefestigten Straßen und einer Kirche, die auf einen Platz mit einem viktorianischen Kiosk für die Musikkapelle blickte.

In der Kirche standen einige Heiligenfiguren, darunter eine gut erhaltene barocke Darstellung der Maria Magdalena, der Sünderin der biblischen Überlieferung. Sehr wahrscheinlich hatten die Dominikanermönche, die 1535 in die Region kamen, sie gezielt ausgewählt, um die indigene Bevölkerung zum Katholizismus zu bekehren. Ich erinnere mich, wie die Frauen der Familie Mejía die Figur für die Prozession ankleideten, ihre Haut mit Lancôme-Gesichtsreiniger wuschen, ihr Haar mit Lockenwicklern kräuselten und ihr Gesicht schminkten.

Jaltepec hatte bereits eine eigene prähispanische Gottheit: Nana Luisa, die an einem Hügelhang außerhalb des Dorfes lebte, wo sich angeblich die Überreste einer Pyramide befanden. Maria Magdalena wurde zum

perfekten Ersatz, und die Kirche wurde passenderweise in der Nähe errichtet. Die Menschen legten Mais und Blumen auf den Altar, um eine gute Ernte zu erbitten, während Frauen ihre Zöpfe niederlegten und für ihre Fruchtbarkeit beteten. Beide Opfer sollten Nana Luisa nicht erzürnen, die mit Maria Magdalena verschmolz und so eine hybride Göttin hervorbrachte.

Die Sprache, die wir vor allem auf dem Markt und unter älteren Frauen hörten, die dunkelblaue und schwarze Rebozos trugen, war Mixtekisch. Vor fünfundzwanzig Jahren sprach noch nicht jeder Spanisch. In Tlaxiaco etwa kommunizierte ein junger Mann mit uns, indem er Worte aus einem japanischen Speisekarten wiederholte. Er hatte in New York als Tellerwäscher gearbeitet – und indem er diese Wörter sagte, teilte er uns mit, dass er jene Welt kannte, die er als die unsere wahrnahm.

Ich begann gerade erst, die Region zu entdecken, als ich lernte, dass ein kleines Dorf nur zehn Kilometer vom nächsten entfernt liegen konnte, sich aber wie zwei völlig unterschiedliche Welten anfühlte; die Fahrt auf kurvigen Erdstraßen konnte Stunden dauern. Ich erfuhr auch, dass man umso mehr Spanisch hörte, je näher man an der Hauptverbindung zwischen Mexiko-Stadt und Oaxaca war – und umgekehrt, je abgelegener ein Ort, desto mehr Mixtekisch. Zwischen den Gebirgsketten wandelte sich das Mixtekische in zahlreiche Dialekte, während asphaltierte Straßen die Sprache tendenziell homogenisierten.

Viele von Meyers Fotografien entstanden, bevor diese Straßen gebaut wurden. Sie zeigen Welten, die heute nicht mehr existieren. Es geht nicht darum, die Moderne zu verurteilen, denn mit den neuen Wegen kamen Strom, Internet und medizinische Versorgung. Ich weiß das, weil ich bei meiner Rückkehr nach Magdalena Jaltepec diesen Wandel selbst erlebte.

Das war 1992. Als ich die Hauptstraße entlangging, hörte ich jemanden Englisch sprechen. Ich drehte mich um und sah Leo Mejía und Mercedes mit ihren drei Kindern Elizabeth, Noé und Adriana. Leo war in Jaltepec mit seinen Eltern und zwei Schwestern aufgewachsen. Widerwillig war er mit seinem Vater Noé nach Fresno gegangen, obwohl er in Mexiko-Stadt Augenheilkunde studiert hatte. Der Vater wollte, dass er dieselbe Erfahrung in den USA machte wie er selbst. Als gehorsamer Sohn gab Leo seine Arbeit auf und ging in den Norden, wo er als Gärtner arbeitete. Noé war Teil des Bracero-Programms gewesen, das 1964 endete; Leo überquerte die Grenze daher als undokumentierter Migrant.

Leo war in den USA sehr unglücklich. Die Arbeit war körperlich extrem anstrengend, und er vermisste sein Leben in Mexiko. Er plante bereits die Rückkehr, als er Mercedes kennenlernte. Sie verliebten sich fast sofort und waren innerhalb von sechs Wochen verheiratet. Die Rückkehr in die Heimat geriet in Vergessenheit.

Als ich sie kennenlernte, waren sie mit ihren Kindern – alle in den USA geboren – im Urlaub in Jaltepec, zur jährlichen Festlichkeit. Sie hießen uns willkommen und teilten Geschichten und Erfahrungen mit uns, die uns Kontext und Perspektive für die Welt gaben, die Pedro fotografierte.

Kurz darauf besuchte ich die Familie Mejía in Fresno und erkannte den Kontrast. In Jaltepec war Leo der erfolgreiche verlorene Sohn, der mit seiner Familie zu den Wurzeln zurückkehrte; in Kalifornien hingegen war er einer von vielen Mexikanern, die Gärten pflegten, die dank ausgeklügelter Bewässerungssysteme grün gehalten wurden.

Die Ironie von Wasser und Reichtum entging mir nicht. Ich dachte, diese Geschichte ließe sich in einem Dokumentarfilm über Identität, Heimat und Wasser erzählen. Zu meiner Überraschung stimmten die Mejías zu. Wir nannten ihn Oaxacalifornia: Die Begegnung zweier Welten. Es scheint, als hätten wir ihn gestern gemacht, doch mehr als fünfundzwanzig Jahre sind vergangen. Später drehte ich eine Fortsetzung, Oaxacalifornia: Die Rückkehr, für die ich die Familie wiedertraf. Die damaligen Kinder waren inzwischen Erwachsene mit eigenen Kindern und unternahmen gemeinsam ihre erste Reise nach Jaltepec.

Das Dorf hat sich seit meiner ersten Reise 1992 verändert. Die Hauptstraße ist asphaltiert, und die Mejías – wie andere, die in die USA gegangen sind – haben große Häuser für die Ferien gebaut, die folglich den Großteil des Jahres leer stehen. Man erkennt diese Bauten leicht im Vergleich zu denen, die von den Zurückgebliebenen stammen.

Auch das Fest von Jaltepec hat sich gewandelt. Die lokalen Musiker aus Meyers Fotografien wurden größtenteils von lauten norteño-Bands ersetzt, die von Dorf zu Dorf ziehen. Doch ähnlich wie bei den regionalen Tänzen und Trachten der Guelaguetza gibt es Jugendbands, die die Traditionen in ganz Oaxaca fortführen.

Die Musiker tragen – wie die Tänzer – T-Shirts, die sie als Gruppe kennzeichnen. Klang, Musik und Tanzschritte werden von Generation zu Generation weitergegeben. Alle nehmen an lokalen Tänzen und Bandwettbewerben teil, um Jugendliche anzuziehen und die Traditionen lebendig zu halten. Die Preise sind Trophäen und Goldmedaillen, die die Gewinner wie Schätze mit nach Hause nehmen und in die Familienaltäre integrieren.

Auch das von der Gemeinschaft zubereitete Essen, das von den Mayordomos bezahlt wird, hat sich verändert. Früher wurden Porzellanschalen und Besteck gewaschen und wiederverwendet; heute, angesichts des ständigen Besucherstroms, nutzt man Styropor- und Plastikgeschirr, das nach Gebrauch entsorgt wird. Bei meinem letzten Besuch hörte ich beim Filmen kein Mixtekisch mehr. Auf Nachfrage erfuhr ich, dass nur noch eine ältere Frau die „alte Sprache“ spreche.

Die Enkel der Mejías liebten ihren Aufenthalt in Jaltepec. Sie kamen ohne Spanischkenntnisse und kehrten nach Fresno mit dem Vorsatz zurück, die Sprache zu lernen. Im Dorf tanzten die Mädchen in der Calenda, während Leo ein Schaf schlachten ließ, um Barbacoa zuzubereiten und das Fest zu feiern, begleitet von der Schulband. Im ersten Dokumentarfilm äußerten Leo und Mercedes den Wunsch, sich in Jaltepec zur Ruhe zu setzen; im zweiten entschieden sie sich jedoch, in Kalifornien zu bleiben und später auf dem katholischen Friedhof von Fresno begraben zu werden – neben vielen anderen, die von der anderen Seite gekommen waren. In diesem letzten Film fragt Mercedes: „Wer wird sich in Jaltepec um uns kümmern, wenn wir alt werden und zurückgehen? Dort ist niemand mehr. Die wichtigen Menschen in unserem Leben sind hier.“

Beide Filme wie auch die Fotografien von Pedro Meyer sind Zeugnisse eines Moments der Begegnung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, der sich weiterentwickelt. Eine lebendige Kultur ist immer im Wandel. Rambo, Indiana Jones, Batman und Robin wurden durch Hello Kitty und den Joker ersetzt. Würden sich diese Welten nicht weiter verändern, würden sie erstarren und unter neuen Erdschichten verschwinden – wartend darauf, von zukünftigen Anthropologen wiederentdeckt zu werden.

DIE ANALOGE FOTOGRAFIE IST DER VERGANGENHEIT ANGEHÖRIG *von Pedro Meyer*

Während eines Aufenthalts in Yanhuitlán, Oaxaca, begegnete ich dem „Tod“ – oder zumindest etwas, das ihn in dieser Region zu verkörpern schien. Es handelte sich um ein Objekt; ob man es als „Stück“ bezeichnen kann, weiß ich nicht genau, denn es besaß die Aura eines Kunstwerks. In gewisser Weise war es das auch, auch wenn dies vermutlich nie seine ursprüngliche Bestimmung gewesen war. Diese Begegnung fiel zeitlich und symbolisch mit dem Ende der analogen Fotografie zusammen, jener Fotografie, die auf Film basierte.

Dieses Sinnbild wollte ich nicht verlieren, denn es ist eng mit meinem eigenen Leben verknüpft. Gemeint ist der Übergang von der analogen zur digitalen Fotografie. Zu diesem Zeitpunkt war es bereits möglich, mehrere Bedeutungsebenen und Gedanken parallel in einem einzigen Standbild zu vereinen.

So wurde etwa der Apfel zu einem zentralen Symbol. Er stand für eine Realität, die sich über andere hinwegsetzt, und zugleich für die Marke meines Computers – Apple –, das Werkzeug, das mir den Zugang zu meinen jüngsten Entdeckungen eröffnete. Diese Assoziation war keineswegs zufällig: Der Apfel verweist auch auf grundlegende Erzählungen der Menschheitsgeschichte – auf Adam und Eva, auf Wilhelm Tell oder auf Isaac Newton. Es sind allesamt „Gründungsäpfel“ unserer kulturellen Vorstellung von Erkenntnis, Verführung und Entdeckung.

Auch die fliegenden Vögel tragen eine metaphorische Bedeutung: Sie stehen für Migration. Für die Migration der Mixteken in den Norden, für die ständige Bewegung von Fotografen, die in alle Welt reisen, und ebenso für meinen eigenen Ursprung als Flüchtling während des Zweiten Weltkriegs. All diese Bildelemente sind auf einem kleinen Wagen mit Rädern angeordnet – ähnlich jenen Spielzeugpferden unserer Kindheit, die man nach Belieben hinter sich herziehen konnte. Ein Sinnbild für Bewegung, Wahlfreiheit und Übergang.

Diese Reise durch die Mixteca jener Zeit, in der ich die hier versammelten Bilder aufnahm, fiel mit einer grundlegenden Entscheidung in meinem Leben zusammen: mich der Fotografie mit voller Konsequenz zu widmen. Während sich manche Türen schlossen, öffneten sich andere. All dies war Teil eines einzigen Abenteuers – der Erkundung des Außergewöhnlichen in einer Welt voller Fantasie, Überraschung und Unvorhersehbarkeit. Diese Erfahrung teile ich nun mit Ihnen, liebe Leserin, lieber Leser, mit großer Freude.

BIOGRAFIEN

Pedro Meyer

Schon in jungen Jahren wollte er Fotograf werden. Da es zu dieser Zeit keine formalen Ausbildungsstätten gab, eignete er sich sein Wissen autodidaktisch an. Seine Laufbahn ist geprägt von einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit Technologie und visueller Erzählung. Er gründete die Grupo Arte Fotográfico, initiierte die ersten Lateinamerikanischen Kolloquien zur Fotografie und rief den Consejo Mexicano de Fotografía ins Leben. Später entwickelte er ZoneZero, die weltweit erste Internetplattform zur Präsentation von Fotografie, auf der er Arbeiten von mehr als 1.500 Autorinnen und Autoren veröffentlichte. Als Pionier schuf er mit Fotografío para recordar das erste fotografische CD-ROM. Seine Retrospektive Herejías wurde in über 60 Museen in 17 Ländern gezeigt. Darüber hinaus gründete er die Fundación Pedro Meyer sowie das Foto Museo Cuatro Caminos. Seit 2020 arbeitet er an der Sammlung Miramar, einer Reihe von mehr als 40 Büchern, die sechs Jahrzehnte seines Schaffens bündeln und über Bild, Erinnerung und Leben in Zeiten ständiger Transformation reflektieren.

Trisha Ziff

Kuratorin für zeitgenössische Fotografie und Filmemacherin; sie war Stipendiatin der Guggenheim Memorial Foundation. Sie führte Regie bei Chevolution, produzierte den Dokumentarfilm Oaxacalifornia und war Ko-produzentin von Morirse está en hebreo sowie Executive Producer von 9 meses, 9 días. Derzeit arbeitet sie an Pirate Copy, einem Dokumentarfilm über geistige Eigentumsrechte und globale Piraterie. Zu ihren jüngsten kuratorischen Arbeiten zählt die Ausstellung „101 tragedias de Enrique Metínides“, die bei den Rencontres d'Arles eröffnet wurde und in mehrere Länder reisen wird.

Ximena Zampayo

Sie studierte Bildende Kunst an der Fakultät für Kunst und Design der UNAM. Sie gehört einer neuen Generation visueller Künstlerinnen und Künstler an, die die permanente Transformation des Bildes als Ausdrucksmedium erforschen. In ihrer Arbeit entwirft sie eine empathische und dynamische Weltsicht, die einem sich stetig wandelnden Kaleidoskop gleicht. Derzeit ist sie Assistentin von Pedro Meyer und Editorin ausgewählter Werke der Sammlung Miramar.

WEITERE TITEL DER SAMMLUNG MIRAMAR

- Im Schatten des Erdöls
- Algorithmen
- Selbstporträts
- Avándaro
- Colonia Ajusco
- Kuba, Bände I und II
- Von hier bis ins Jenseits
- Während des Jahres 68
- Das Universelle Theater
- Fotografío para recordar
- Huejutla und andere Orte
- Ixtlilco El Grande
- Las Truchas, Ciudad Lázaro Cárdenas
- Sandinistische Zeugnisse, Bände I und II
- Ein Ecuador, Bände I und II
- Virgilio
- Yuma

Und 23 weitere Titel in Vorbereitung.

Für weitere Informationen zu den Titeln der Colección Miramar scannen Sie bitte den QR-Code.

<https://pedromeyer.com/es/miramar/>

Wir danken allen, die an dieser Sammlung mitgewirkt haben:



ANMERKUNGEN DES AUTORS

Eine notwendige Klarstellung: Sämtliche Druckfehler in dieser Ausgabe gehen ausschließlich auf meine Verantwortung zurück. Mir ist bewusst, dass mir nicht alle Mittel zur Verfügung stehen, um Fehler vollständig zu vermeiden. Doch der Wunsch, diese Bücher zu veröffentlichen, wiegt schwerer als das Risiko, mich zu irren. Ich hoffe daher, lieber Leser, auf ein gewisses Maß an Verständnis für dieses fragile Gleichgewicht zwischen Perfektion und dem bestmöglichen Versuch.

Mein Dank gilt Ricardo „Tapir“ Maldonado, Ricardo „REO“ Espinosa, Gilberto Chen, Sergio Toledano und Pablo Aguinaco für ihre sensiblen und stets klarsichtigen Anmerkungen, die diese Ausgabe wesentlich bereichern haben.

Die Fundación Pedro Meyer, A.C. setzt sich für den Schutz der Urheberrechte und des Copyrights ein. Diese fördern die Kreativität, verteidigen die Vielfalt im Bereich von Ideen und Wissen, unterstützen die freie Meinungsäußerung und tragen zu einer lebendigen Kultur bei.

Vielen Dank, dass Sie eine autorisierte Ausgabe dieses Werkes erworben haben und die Gesetze zum Schutz der Urheberrechte und des Copyrights respektieren. Damit leisten Sie einen Beitrag zur Unterstützung von Autorinnen, Autoren und Kreativen und ermöglichen es der Stiftung, weiterhin kulturelle Werke zu fördern.

Der überwiegende Teil der in diesem Buch enthaltenen Fotografien stammt von Pedro Meyer.

Dieses Buch wurde im Januar 2026 in den Werkstätten von
Repro.Gráfica, S.C., Santa María del Tule, Oaxaca, Mexiko, gedruckt.
© La Mixteca, Pedro Meyer
Erste Auflage, 2026

Diese Ausgabe besteht aus 200 nummerierten Exemplaren der klassischen Serie, 50 Exemplaren der Galerieserie und 50 Exemplaren der Sammlerserie.

EXEMPLAR Nr. _____



PEDRO MEYER