

Des Teufels Leibspeise

Karin Harrasser

DES TEUFELS LEIBSPEISE

*Die Entstehung
der verschlungenen Moderne*



Matthes & Seitz Berlin

Für Marie-Luise,
ihr Lachen

INHALT

Höllenfahrt

Prolog in Form
einer Bildbeschreibung 11

Zeitreise

Pishtaku. Verschlingungen
der barocken Moderne 13

Pishtaku. Der Raub der Lebenskraft 19
Kultureller Wandel als Stoffwechsel 23
Kritik der Maßlosigkeit 29
Biopolitik als Kulturpolitik: *Sustento* 36
Situieret im Globalen schreiben: Verschlingungsgeschichte 44

Visita

Der Teufel und die *wak'as*.
Dämonen der geistlichen Eroberung 53

Die Grundlagen der Mission: Menschen, Götzen
und der Teufel 55
Conquista espiritual. Glaubensfragen als Kulturfragen
und der Teufel überall 62
Trance der Teufel 66
Konversion als Albtraum 74
El Tío und der Berg, der Menschen frisst 81

Businessstrip

Silber, Kakao, *patacones*. Essbares Geld,
Kredit und das monetäre Imaginäre 91

Peter Martyr lobt die Stabilität des Kakaogelds 94
Aztekische Ökonomie: Mittel gegen die Spekulation
oder den Überfluss 98

Patacones. Konsum, Krise und das monetäre Imaginäre 105

Eupepsia / Dypepsia

Ein Album 115–128

Studienreise

Maraka nin. Zukunftsmusik und
die ordnende Gewalt des Klangs 129

Missionsmusik: Erhaltung als Zerstörung 131
Der Topos: Musikalische Mission als sanfte Akkulturation 140
Das Wunder der Pollizey und die Musik 151
Musik machen mit Missionaren und gegen sie 158
Musikalische Einverleibung 163

Tournee

»Wunsch, Indianer zu werden«.
Kategorien, die sich aufführen 171

Die Inkaelite verkleidet sich (Cuzco um 1600) 174
Den *indio cristiano* aufführen (Chiquitos,
18. und 19. Jahrhundert) 181
»Indianer«, die sich als »Indianer« verkleiden
(Santa Cruz 2018) 186
Der Kampf um Indigenität: Internationales Recht,
Anthropologie (20. Jahrhundert) 192

Praktiken der Indigenisierung im plurinationalen Staat
Bolivien (21. Jahrhundert) 200
Indigenität – rechts-seperatistisch und links-revolutionär
(Bolivien, um 2000) 211

Filmtourismus

Film-Guaraní und Film-Jesuiten.
Sich selbst als jemand anderes spielen 219

Ein Jesuit spielt einen Jesuiten, sich selbst anders 223
»Indianer« spielen (andere) »Indianer« 228
Eine transindigene Perspektive 232
Bilder über das Bildermachen 238
Mimetischer Exzess 245
Kino und Gerichtssaal 252

In den Bauch des Wals

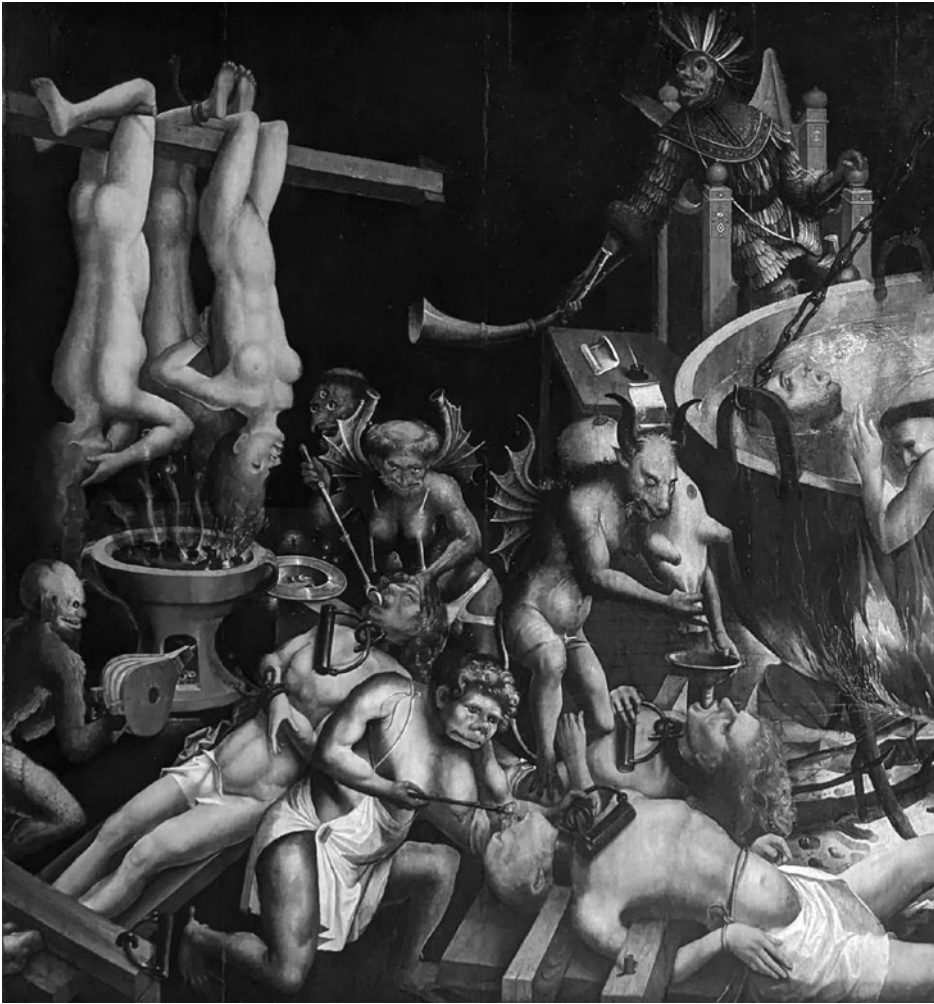
Die Hostie und die Schlange.
Kulturelle Gewalt als Verschlingung 257

Die Umarmung der Schlange und die Vertilgung des Messias 257
Heilende Verwandlung im Medium der Anthropologie 262
Das Geheimnis des Brotgottes 268
Zubereitet für das himmlische Mahl 274
Das Feld bestellen, während die Schlange lauert 279
Nexus Anthropophagie 289

Rückkehr

Anthropophager Epilog 295

Dank 299 Anmerkungen 301 Literatur 332
Filmografie 349 Abbildungen 350 Register 353



1. In dieser anonymen Darstellung des Infernos aus dem 16. Jahrhundert dirigiert ein geflügelter, maskenbewehrter *indígena* die Folterung der Weißen.



Ich fragte einen Mann, was das Recht sei. Er antwortete,
es sei die Garantie der Ausübung der Möglichkeit.

Dieser Mann wurde Galli Mathias genannt.

Ich habe ihn aufgeessen.

OSWALD DE ANDRADE, *Anthropophages Manifest* (1924)

Seltsame Vorahnung: die englischen Pilgerväter
kommen in Plymouth Rock in die Neue Welt,
nur um den Patuxet Squanto, gerade aus Europa
zurückgekehrt, vorzufinden.

JAMES CLIFFORD, *The Predicament of Culture* (1988)

Latour und ich haben zu viel und zu wenig von diesem
hostis gegessen, als wir die Hostie konsumiert, uns aber
geweigert haben (und es noch tun), sie zu verdauen.
Ich leide unter einer rasenden Verdauungsstörung,
selbst wenn ich an der Freude der Implosion
von Metapher und Welt festhalte.

DONNA HARAWAY, *Unruhig bleiben* (2018)

Höllenfahrt

Prolog in Form einer Bildbeschreibung

Ein Besuch in der Hölle, gemalt einige Jahrzehnte, nachdem Christoph Kolumbus glaubte, in China gelandet zu sein. Der Maler oder die Malerin sind unbekannt, das ungefähr ein mal zwei Meter große Ölgemälde ist im Lissaboner Museum für alte Kunst zu sehen.

Auf den ersten Blick: Eine klassische Darstellung der Höllenqualen, die diejenigen erleiden müssen, die sich einer der sieben Todsünden schuldig gemacht haben: Die drei Grazien – sie stehen für *Superbia*, die Eitelkeit – hängen kopfüber, die Flammen züngeln schon an ihren Haaren. Die wollüstig Liebenden, die wirken, als kämen sie direkt aus Dantes *Göttlicher Komödie*, werden für ihre *Luxuria* aneinandergebunden gequält. Die Mönche im Kochtopf haben sich wohl zu sehr der *Acedia*, der Faulheit und der Muße, hingegeben. Drei weiteren Sündern werden eine Münze, ein Goldnugget und Schweineexkreme zwangs verabreicht.

Im Zentrum des Geschehens findet sich aber nicht das erwartbare, monströse und allverschlingende Höllenmaul. Vielmehr befiehlt hier ein auf einem »afrikanisch« wirkenden Thron sitzender, mit Federkrone und Federgewand angetaner Dämon die Arbeit der vielgestaltigen Unterteufel an den europäischen Körpern. Er trägt außerdem eine »indianische« Umhängetasche und einen gemusterten Umhang. Neben ihm auf einem Schreibpult finden sich Tintenfass und Papier, in der Hand hält er ein Sprechrohr. Er verfügt also über die Mittel, um Befehle zu erteilen und geschriebenes Gesetz nicht nur zu exekutieren, sondern auch selbst in Schriftform ins Werk zu setzen. Rechts von ihm ist ein Kleriker auf eine Foltermaschine aus exotischen Tieren gespannt.

Der Koordinator der Schrecken ist ein Komposit aus damals in Europa Furore machenden *indígenas*. Er trägt sowohl Merkmale der als Kannibalen verschrienen brasilianischen Tupinamba als auch solche der mexikanischen Azteken, deren rituelle Menschenopfer von kirchlicher Seite streng verurteilt wurden.

Auf einen zweiten Blick ist diese Figur aber abgründiger als eine einfache Identifikation des Bösen mit *indígenas*. Denn wir sehen in Wirklichkeit einen als »Indianer« verkleideten Teufel – oder Engel. Für Ersteres sprechen seine krallenartigen Hände, für Zweiteres die hinter ihm aufragenden, hell gefärbten Flügel. Dass sich hier jemand oder etwas verbirgt, verrät das Gesicht, das als beinahe wie der Klangkörper einer Geige konstruierte, abnehmbare Maske mit künstlichen Augen kenntlich ist. Durch den Mund blickt man in ein nur schwer identifizierbares Inneres. Ein Mäuseschwanz oder ein Reißzahn, etwas drängt heraus, als wäre hier Lebendiges erst halbverdaut.

Schon zu einer Zeit, als Eroberung und Evangelisierung, *conquista* und *conquista espiritual* Hand in Hand gehen und die Dämonisierung der *indígenas* beginnt, begegnen uns diese Anderen Europas als Masken ihrer selbst. Dass die Figur im Zentrum eine solche trägt, macht aus der Höllenszene, die üblicherweise Gut und Schlecht so deutlich unterscheidet, ein Vexierbild.

Unwillkürlich kippt auch das Bild der Zwangsverabreichung. Den Sündern werden Gold, Geld und Exkremete in den Mund gestopft wie die Hostie den Ungläubigen in den transatlantischen Gebieten. Selbst wenn sie sie geschluckt haben mögen, so ist doch auf dem Weg der Verdauung oft etwas anderes entstanden als in der alten Welt antizipiert. Das Gemälde zeigt einen Anfang der verschlungenen Moderne im Zeichen kultureller Gewalt; und der indigenen Listen des Widerstands gegen sie.

Zeitreise

Pishtaku. Verschlingungen der barocken Moderne

Wer die Kulturkämpfe der Gegenwart verstehen möchte, ist nicht schlecht beraten, sich mit der Zeit des Barock zu beschäftigen. Wissen und Kunst dieser zeitlich wie räumlich schwer eingrenzba- ren Epoche erscheinen in mancher Hinsicht als eine Art Blumen- berg'sche Vorahnung der Krisen unserer Zeit.

Was den Barock der Frühen Neuzeit mit der Gegenwart verbind- et, ist ein akutes Grundgefühl der Verletzlichkeit. Und wie unsere Gegenwart war auch dieses »lange 16. Jahrhundert«, wie es vom Historiker der *longue durée*, Fernand Braudel, genannt wurde, von dramatischen kulturellen und ökologischen Umwälzungen geprägt: Zwischen etwa 1450 und 1650 kam es zu klimatischen Veränderun- gen (die so genannte Kleine Eiszeit), geopolitische Verschiebungen im Nachgang der Eroberungen in Übersee setzten Europa unter poli- tische Spannung, ebenso wie die Spaltung des Christentums, die Explosion des Wissens und die Medienrevolution des Buchdrucks.

Die Folgen waren Kriege – der verheerendste war der Dreißig- jährige Krieg (1618–1648) – und Versuche der politischen Neuord- nung: Der Westfälische Friede (1648) und die Anfänge der modernen Staatstheorie, etwa mit Thomas Hobbes *Leviathan* (1651), fallen in diese Zeit. Mit der tiefen Verunsicherung von Selbstverständlich- keiten und Versuchen einer rationalen Neuordnung verbreitete sich ein Gefühl von und für Kontingenz, das sich in Kunst und Kultur niederschlug.

Kontingenz ist nicht Zufall, es meint die Nichtnotwendigkeit von Ereignissen und das Bewusstsein dafür, dass Kausalitätsketten

nicht bis ins Letzte rückverfolgbar sind. Weil Spuren sich verlieren, weil die Einflussgrößen zu zahlreich und zu unübersichtlich sind, weil ein ordnendes Prinzip – eine Kosmologie, eine göttliche Instanz – nicht länger greifbar ist.

Es ist dieses Gefühl von und für Kontingenz, das mir den Barock als Vergleichshorizont für die Gegenwart vielversprechender erscheinen lässt als Rückgriffe auf die jüngere Vergangenheit. Relativer Wohlstand, demokratischer Wohlfahrtsstaat und die Abwesenheit von Krieg erlaubten mehreren Generationen in Europa, wenn schon nicht einen emphatischen Glauben an, so doch ein Grundgefühl von Sicherheit.

Als ich vor ungefähr zehn Jahren angefangen habe, den kulturellen Interaktionen zwischen Europa und Lateinamerika nachzugehen, war das auch davon motiviert, einem europäischen Lesepublikum die historischen Tiefendimensionen und kulturellen Bedingungen des komfortablen Lebens bewusst zu machen, das wir bis heute auf Kosten des – ungenau gesprochen – »Globalen Südens« führen. Ererbte ökonomische Privilegien sind langlebig und die kulturellen Überformungen, die die Konquista, die Eroberung, in Lateinamerika begleiteten, waren tiefgreifend. Dieser Essay hat als Referenzzeitraum die initiale, noch experimentierende Phase der Kolonialgeschichte, während derer das Haus Habsburg, das große Teile Europas beherrschte, die Eroberungen im Süden der transatlantischen Gebiete wesentlich finanzierte und vorantrieb, während im Norden, den heutigen USA und Kanada, England und Frankreich große Gebiete reklamierten. Dass es notwendig ist, diese gemeinsame Geschichte als Teil der europäischen Kulturgeschichte zu bedenken, scheint mir nach wie vor richtig.

Was sich aber in den letzten Jahren verändert hat, ist die politische Lage des – wiederum grob gesprochen – »Globalen Nordens«. Die erste große Verunsicherung war die Finanzkrise der Nullerjahre, in den 2010er-Jahren wurde das Ausmaß der Folgen der zu

erwartenden Klimaveränderung deutlich, es folgte eine den ganzen Planeten erfassende Seuche, dann der Großangriff Russlands auf die Ukraine im Jahr 2022, darauf die Eskalation in Gaza 2023 und zuletzt 2024 die Wahl Donald Trumps zum US-Präsidenten. Und all das orchestriert vom Triumph rechtsradikaler und autoritärer Regierungen in vielen weiteren Demokratien.

Während es im Barock die so genannten Hexen – viele weibliche, aber auch männliche – und die Juden und Jüdinnen traf, werden heute in den nationalchauvinistischen Programmen der neuen Rechten ohnehin schlechter gestellte Gruppen als Sündenböcke für die so empfundene Situation der Bedrohung verantwortlich gemacht: ökonomisch Schwache, Geflüchtete und andere neu Hinzugekommene, People of Color, LGBTIQ+.

Zu den tiefen geopolitischen Verwerfungen und einer digital hysterisierten Öffentlichkeit – auch das eine Parallele zur polemischen Barockpublizistik – addiert sich die reale Möglichkeit des Zerreißens des Lebensnetzes und klimatische Veränderungen, die Teile der menschlichen und nicht-menschlichen Weltbevölkerung ins Elend treiben. Behelfsmäßig ist diese Lage mit Edgar Morins Begriff als »Polykrise« benannt worden. Und der Wirtschaftshistoriker Adam Tooze meint, wir leben in »a world at loose ends«,¹ in einer ratlosen Welt, oder auch in einer Welt, die (gerade noch) an losen Fäden hängt.

All das rüttelte mein Nachdenken über die transatlantischen Zusammenhänge kultureller Gewalt durch: Weil es mir in meiner Forschung nicht nur um die historische Rekonstruktion, sondern auch um Gegenmodelle zur europäischen Dominanz im Nachgang der kolonialen Eroberung geht, braucht es angesichts der Verschiebung der komfortablen Hegemonie des »Globalen Nordens« auch andere Gegenmodelle.

Ein Symptom dafür ist, dass gegenwärtig antikoloniale Argumente vermischt mit imperialem Anspruchsdenken vorgetragen werden. Wladimir Putin etwa verwendet in seiner antiwestlichen

Propaganda antikoloniale Formeln, genauso Donald Trump und die erstarkenden rechtsradikalen Bewegungen in den USA. In einer frappanten Verkehrung historischer Tatsachen stellen sich ihre Frontmänner und -frauen als von »*woken*« Linken und nichtweißen Armen »kolonisierte« wahre US-Amerikaner dar.

Da Geschichte immer eine Geschichte für die Gegenwart ist, bewirkten die Erschütterungen unserer Zeit in meinem Projekt eine Irritation. Meine Forschung war von dem Gedanken getragen, dass die Beschreibung kultureller Gewalt in der kolonialen Vergangenheit die Suche nach Möglichkeiten unterstützen könnte, ihr in der Gegenwart zu entkommen; diese Hoffnung hat sich in den letzten Jahren eingetrübt. Wenn sich selbst die Kolonisatoren als Kolonisierte darstellen, wie wirksam und emanzipativ kann die Sprache der Dekolonisierung noch sein?

Meine Suche nach Modellen für kulturelle Gewalt in kolonialen und nachkolonialen Verhältnissen wurde dringlicher, aber auch schwieriger in diesem Reigen von Aneignung und Gegenaneignung. Eine Vorannahme stellte sich jedoch als verlässlicher heraus, als ich es vermutet hatte: die Verbindung zwischen dem Barock der Frühen Neuzeit und der Gegenwart.

So verschieden sich das 21. Jahrhundert im Detail ausnimmt, so sehr teilt es mit dem Barock die Grundstimmung und die Allgegenwart ökologischer und politischer Bedrohungen. Die gegenwärtige Polykrise – der potenzielle Kollaps einer hochgradig verflochtenen, techno- und plutokratischen Ökonomie, einer multipolaren, militärisch sich hochrüstenden Geopolitik – hat ein vorauslaufendes Echo im 16. Jahrhundert: Mit der Eroberung der »Amerikas« und der Integration des Weltmarkts durch die Verkettung europäischer Währungen mit dem Silberhandel mit China und dem transatlantischen Sklavenhandel mit Afrika wurde die Welt global. Der Effekt dieser Globalisierungswelle war ein Raster ungleich verteilter Chancen und Risiken, das tendenziell alle, die diese Erde bewohnen, interdependent machte, ob sie es wollten oder nicht.

Auch im Barock waren es weltsystemische Dynamiken, die Lebensvollzüge und Selbstverständnissen fragil machten. Und wie damals auch ist die Gegenwart von Unübersichtlichkeit und der Verunsicherung von Autoritäten des Wissens geprägt; aber auch vom Wunsch nach Erneuerung durch die Herstellung von Gegenwelten. Ob das 21. Jahrhundert dazu in der Lage sein wird, der gesteigerten Kontingenz zu begegnen, wird nicht zuletzt davon abhängen, ob deren Elemente und Dynamiken analytisch erfasst werden können.

Für das Gebiet der Kultur bietet sich als erster Schritt an, sich bei solchen Theoretikerinnen umzuhören, die aufgrund ihrer Situiertheit – etwa als Denkerinnen und Denker der Peripherie oder als Feministinnen – immer schon ihre Zweifel an beruhigenden Fortschrittserzählungen hatten und die deshalb vielleicht besser mit losen Enden und Unsicherheiten umgehen können als die aus den Zentren. Zu ihnen gehört der undogmatische ecuadorianische Marxist Bolívar Echeverría. Er skizziert modellhaft drei verschiedene dissidente Umgangsweisen mit den Zumutungen der kapitalistischen Moderne.

Die typisch revolutionäre Haltung entwirft mit einem »romantischen« Ethos Gegenwelten, die in die Vergangenheit oder in die Zukunft projiziert werden und dezidiert nicht in der gelebten Gegenwart verortet sind. Im europäischen Bürger ortet Echeverría den »klassischen Ethos«, der die Verwandlung der Welt in Tauschwerte zwar nicht gutheißt, ihr aber als tragisch leidendes Individuum auch nichts strukturell anderes entgegensetzt. Am produktivsten ist für ihn eine Haltung, die er »barockes Ethos« nennt.

Das barocke Ethos versucht nicht, die Widersprüche und die Gewalt von Eroberung und Kapitalismus auf den Achsen Fortschritt, Abstraktion und globaler Markt perspektivisch aufzuheben. Vielmehr lebt es die Widersprüche der Moderne aus und schmuggelt dabei widerständige Zeichen in dominante Codesysteme ein. Nur auf den ersten Blick würde die Kultur Lateinamerikas, in der er

das barocke Ethos schwerpunktmäßig verortet, die von den Kolonisatoren oktroyierten Systeme und Ideologien affirmieren – etwa in einem ausgeprägten Katholizismus oder der städtischen Architektur. Echeverría meint hingegen, dass die Eroberten die importierten Codes im Modus der Herrschaftskritik für sich selbst neu erschaffen – durch Übertreibung, ornamentale Vielfältigung oder Überaffirmation.

Ein prominentes Beispiel dafür ist die als Jungfrau von Guadalupe »wiedergefundene« Göttin Tonantzin in Mexiko² oder die Aneignung des »Heidentöters« Santiago als Beschützer von Tier und Ernte in den Anden.³ In solchen Verschlingungen, die die christlich-spanische Herrschaft unterlaufen, ist Echeverría zufolge das »barocke Ethos« am Werk, das Ornament und Theatralität als Vehikel der Selbstbehauptung in der Fremdbestimmung nutzt. »Vielleicht«, so schreibt Echeverría,

muss die Revolution nicht mehr romantisch, sondern zum Beispiel barock gedacht werden. Nicht als verklärende Erstürmung des Winterpalasts, sondern als rhizomatische, versteckte und langsame, aber allgegenwärtige, unaufhaltsame und ohne militärische Gewalt stattfindende Invasion jener anderen Orte, die manchmal weit weg von den präventösen Politbühnen liegen und an denen das Politische – das Neugründende der Gesellschaftlichkeit – auch im täglichen Leben seine Fortsetzung findet und gegenwärtig ist.⁴

Für Echeverría sind »barocke« Widerstandspraktiken häufig mit solchen der, wie er es nennt, Codigophagie verbunden: Im Vorgang der Codigophagie wird der vom Besatzer vorgeschriebene und verabreichte Code so verdaut, dass sich das Eigene darin erhält und vielleicht sogar durch Anreicherung mit neuen Elementen gestärkt hervorgeht. Anders als im Modell des Synkretismus, in dem es im Zusammentreffen unterschiedlicher Kulturen zu einer Synthese

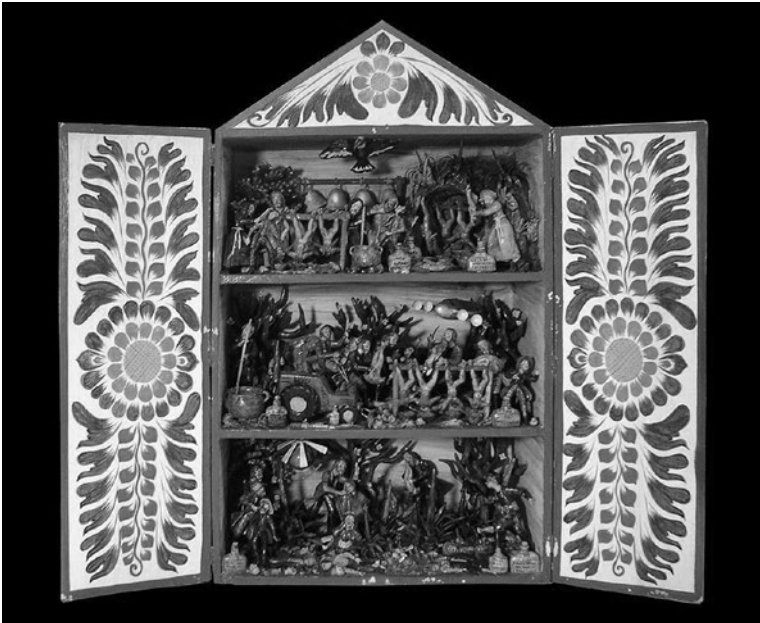
kommt, in der sich die Widersprüche aufheben, bleiben im Bild des Verzehrs Antagonismus und Zerstörung präsent.

Echeverría schließt mit seinem Modell an Oswald de Andrades *Anthrophages Manifest* an, in dem sich der brasilianische Tupi 1924 das ihm von Europa aufgezwungene Bild des Menschenfressers einverleibt, um Rache an den Eroberern zu nehmen.⁵

Pishtaku. Der Raub der Lebenskraft

Der *pishtaku* ist in den peruanischen Anden eine populäre Figur. Der Begriff bezeichnet auf Quechua einen hellhäutigen, oft bärtigen Mann, der den *indígenas* auflauert, sie überfällt, aufschlitzt und ihnen das Körperfett raubt. Die Figur hat eine lange Geschichte, die bis in die Frühzeit des Kolonialismus zurückreicht. Ein möglicher Ursprung der Erzählung liegt in der damals von den spanischen Eroberern praktizierten Wundbehandlung mit menschlichem Fett.⁶ Eine Quelle könnte aber auch die von der christlichen Mission eingeführte Bibel sein. Denn auch im Alten Testament finden sich drastische Szenen, in denen das Abzapfen von Körperfett mit Schuldknechtschaft in Verbindung gebracht wird, wie überhaupt die katholische Bildwelt des Barocks voll mit Szenen des Verschlingens ist: In der Hölle werden die Sünder geröstet und von Teufeln gegessen und in der Eucharistie der Leib Christi verzehrt.⁷

Der *pishtaku* ist die Horrorversion eines Räubers, der andine Vorstellungen von Reziprozität verletzt. Denn er nimmt, ohne zu geben. Fett steht in der andinen Kosmologie für die Lebenskraft, analog zu Blut in der europäischen Vorstellungswelt. Es steht aber auch für Zirkularität und Gegenseitigkeit. Diese Kosmvision bezieht sich nicht nur auf organisches Wachstum, sondern auch auf den Bergbau, auf das tellurische, erdbezogene Wachstum.⁸ Wenn der *pishtaku* Körperfett extrahiert, entsteht so eine allegorische Verbindung zur Brutalität des Extraktivismus, der dem Prinzip der Zirkularität



2. Handbemalter Flügelaltar aus Ayacucho: Der Künstler Nicario Jiménez stellt Episoden rund um die Figur des *pishtaku* dar.

entgegensteht. Der *pishtaku* kann damit als Verkörperung kolonialer Gewalt und des scharfen Kontrasts zwischen andiner und kapitalistischer Wirtschaftsweise gesehen werden.

Der aus Ayacucho in Peru stammende Künstler Nicario Jiménez ist für seine bunten *retablos* bekannt, aus Holz geschnitzte und handbemalte Flügelaltäre, die geschichtliche Ereignisse sowie aktuelles Zeitgeschehen darstellen und kommentieren. Sein *pishtaku*-Altar zeigt das historiografische und kritische Vermögen der Figur auf.

Auf der obersten Ebene sind Geistliche zu sehen, die aus nackten, wie geschlachtete Tiere aufgehängten Menschenkörpern Fett gewinnen, um damit Kirchenglocken zu schmieren.

Auf der mittleren Ebene sind die *pishtaku* Priester, aber auch Männer in Zivilkleidern, und sie verwenden das Fett nun zum Antrieb von Flugzeugen, Traktoren und anderen Ikonen der Moderne. Statt



3. Detail aus dem *retablo*:
Kolonialzeit und Missionare.

des katholischen Glaubens bringen sie hier den Fortschritt. Im dritten Panel tragen die *pishtakus* Uniform.

Diese letzte Darstellung bezieht sich auf die Massaker, die rund um Ayacucho zwischen 1981 und den späten 1990er-Jahren stattfanden. Die Region war ein Kerngebiet der Guerilla-Aktivitäten des Sendero Luminoso (Leuchtender Pfad), und die Zivilbevölkerung geriet zwischen die Fronten. Die Massaker an der Zivilbevölkerung, die auf dem untersten Panel dargestellt sind, wurden sowohl von der Guerilla als auch von den Regierungstruppen verübt. Neben dem Verweis auf die Kontinuität von massiver physischer Gewalt seit der Konquista verweist das letzte Panel auf die strukturelle Gewalt, der sich die Bevölkerung ausgesetzt sieht.



4. Detail aus dem *retablo*:
20. Jahrhundert.

Das Körperfett wird nun verkauft, um Benzin für Militärgerät zu erwerben und um Perus Staatsschulden zu bedienen, eine Anspielung auf die staatliche Unterstützung paramilitärischer Verbände und auf Alberto Fujimoris fiskale »Schocktherapie«. Das Imaginäre des Geldes und seine realen Opfer finden hier in allegorischer Drastik zusammen.

Nicario Jiménez' Altäre sind exemplarische Artikulationen eines »barocken Ethos«, wie ihn Bolívar Echeverría versteht. Er nimmt eine symbolische Form der historischen Sieger auf, den Flügelaltar, reizt dabei aber dessen visuelle Struktur und Ornamentik so weit aus, dass aus dem Heilsgeschehen ein Unheilsgeschehen wird.

Die *retablos* wurden und werden bis heute im Kampf um eine die Opfer des Konflikts anerkennende Erinnerungskultur eingesetzt. Im von lokalen Gruppen organisierten Erinnerungsmuseum von Ayacucho dokumentieren sie auf ihre barocke Art und Weise den Terror und die exzessive Gewalt, der die Bevölkerung sowohl seitens des Sendero Luminoso als auch seitens des Militärs und der Geheimdienste ausgesetzt war.

Mit dem *pishtaku* begegnet sich der Kolonisator im Zerrspiegel seiner eigenen Menschenfresserfantasien. Figuren wie er zwingen uns, uns selbst aus der Perspektive derjenigen zu betrachten, die wir in »unsere« Geschichte hineingezogen haben. Wenn ich also den europäischen Archiven lateinamerikanische Sicht- und Sprechweisen zur Seite stelle, hat das methodische Gründe. In ihrer »verdauten« Form zeigen sie uns, wie wir gesehen werden, aber auch, welche kulturellen Codes als gewalttätig erfahren wurden und werden.

Kultureller Wandel als Stoffwechsel

Der *pishtaku* ist sicherlich ein kulturwissenschaftlicher Glücksfall, da sich in der Figur der Bildinhalt und der abzubildende kulturelle Vorgang treffen. Vorgänge der Codigophagie lassen sich aber eher selten so direkt wahrnehmen. Ich möchte deshalb weiterfragen, wie brauchbar Denkfiguren der Gefräßigkeit, der Verschlingung, der Verdauung, und damit des Stoffwechsels, für die Beschreibung von Vorgängen in der kulturellen Sphäre sind – der Sphäre der Zeichen, der Sprache, der Bilder, der Erzählungen und Kulturtechniken. Welche analytischen Konsequenzen hat es, kulturelle Prozesse angelehnt an metabolische zu untersuchen?

Dass das altgriechische *metabolismós* (μεταβολισμός) nicht zwingend materielle Stoffwechselprozesse meint, sondern für vielerlei Arten der Veränderung und Umwandlung verwendet wurde, rechtfertigt seinen kulturtheoretischen Einsatz noch nicht. Man muss sich

Karin Harrasser ist Kulturwissenschaftlerin. Ihre Forschung zum Verhältnis von Körper und Technik hat sich hin zu einem Interesse an außereuropäischen Kultur- und Wissensgeschichten verlagert, die sie in Kolumbien und Bolivien untersucht. Sie lebt in Linz, wo sie eine Professur an der Kunstuniversität innehat. Außerdem ist sie Direktorin des Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaften (ifk) in Wien. Zuletzt bei Matthes & Seitz Berlin erschienen: *Surazo. Monika und Hans Ertl: Eine deutsche Geschichte in Bolivien* (2022) sowie *Gegenentkommen* (2023).

Gedruckt mit Unterstützung der Kunstuniversität Linz, Österreich

Erste Auflage 2026

Copyright © 2026

MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH
Großbeerenstraße 57A, 10965 Berlin, Deutschland
info@matthes-seitz-berlin.de

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die Nutzung
des Werkes für Text- und Data-Mining im Sinne
von § 44b UrhG.

Umschlaggestaltung und Embleme
für *Eupepsia/Dyspepsia*: Alexander Glandien, Wien
Satz: Tom Mrazauskas, Berlin
Eupepsia/Dyspepsia by Ictus:
<https://ictusensemble.bandcamp.com/album/eupepsia>

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg
Printed in Germany.

ISBN 978-3-7518-2073-8

www.matthes-seitz-berlin.de