

Vorbemerkung

»[...] [N]uestra condición es la recaída y la desalteración [...].«¹

Julio Cortázar

In Cortázars Kurzgeschichte *Me caigo y me levanto* fallen Dinge – *cosas*, *lápiz*, *jasmín*, *buñuelos fríos*, *caracol* und *nube* – auf dieselbe Art und Weise, wie auch Menschen dem Fall ausgesetzt sind. Es fallen ein kranker Herr, *señor enfermo*, Frauen, *mujeres*, Pérez, der Dichter, und auch der Erzähler selbst sowie seine Tante sehen sich dem Fallen ausgeliefert. Doch darüber hinaus fällt auch die Sprache: »Y no hablemos de las palabras, esas recayentes deplorables«. (»Und lasst uns nicht über Worte reden, diese beklagenswerten Rückfälligen«, ÜdA.) Mit Bezug auf die Kurzgeschichte Cortázars wird im Folgenden die Frage nach dem ›Hinfallen‹ und ›Aufstehen‹ untersucht, um unterschiedliche Formen des Fallens (und des Aufstehens) herausarbeiten zu können. Dabei wird die Fragestellung Cortázars auf ein konkretes Phänomen angewendet: den Mythos. Was hat es mit dem Mythos im Kontext der ›argentinischen‹ und ferner der ›lateinamerikanischen Kunst‹ auf sich? Dieses Kapitel macht es sich zur Aufgabe, der Frage nach dem Mythos nachzugehen und sie im Hinblick auf die künstlerischen Arbeiten von Marta Minujín und Luis Felipe Noé zu vertiefen. Cortázar bietet einen möglichen Einstieg, um eine methodische Herangehensweise an das komplexe Phänomen des Mythos entwickeln zu können. So steht, wie nun dargelegt wird, die Frage nach dem Mythos von Anfang an mit der Frage nach dem Hinfallen und Aufstehen in enger Verbindung.

Schon zu Beginn von *Me caigo y me levanto* hält der Erzähler fest, dass zuerst der Fall geschehe und dann eine ›Rehabilitation‹ einsetze. Denn in allem was fällt, ringe stets der Wille, sich zu rehabilitieren: »En lo más recaído hay algo que siempre pugna por rehabilitarse [...].« (»Im Rückfälligsten steckt etwas, das immer darum kämpft, sich zu rehabilitieren [...].«, ÜdA.) In Cortázars Geschichte wachsen zertretene Pilze wieder neu und Uhren, die ihr Armband verloren haben, werden repariert. Während Schnecken sich von ihrem Haus trennen und Wolken weiterziehen, während also ›fallende‹ Dinge, sich dem Fall als solchem gar nicht bewusst seien und von einer »compensación ajena«

1 »[...] [U]nserer Bedingung liegt im Rückfall und der ›Ent-Änderung‹ [...].« (ÜdA.) Zitiert aus der Kurzgeschichte *Me caigo y me levanto*. Vgl. Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (Madrid, 1984), 63-65. .

rehabilitiert würden, verhalte sich das fallende Subjekt anders. Denn zunächst, wissen wir nicht, dass wir in Fallen *fallen*, auf die Dinge *hereinfallen* und auch tatsächlich *hinfallen* können. Deshalb fragt Cortázar nach dem Bewusstwerden des Falls – »Pero nosotros tía ¿cómo haremos?, ¿Cómo nos daremos cuenta de que hemos recaído [...] ¿cómo nos rehabilitaremos?« – , um schließlich anerkennen zu müssen, dass das Fallen selbst ›orientierungslos‹ ist. (»Aber wir, Tante, wie sollen wir das machen? Wie werden wir erkennen, dass wir rückfällig geworden sind [...], wie sollen wir uns rehabilitieren?«, ÚdA.) Denn nicht alles fällt von oben nach unten und nicht immer kann gesagt werden, wo man sich befindet. Zum Fallen gehört ein Raum, in den jemand oder etwas man fällt. Gleichzeitig wird durch den Fall ein weiterer Raum konstruiert. Wie definiert sich jedoch diese Räumlichkeit, wenn die Wahrnehmung von einer allgemeinen Orientierungslosigkeit bestimmt wird? Woher können wir also wissen, wie Cortázar klug anmerkt, dass Ikarus nicht dachte, er würde in den Himmel fallen, während er im Meer versank? Die Frage, die sich hier auftut, ist an die Maßeinheiten gerichtet, die unser Leben bestimmen. Ist es Gott, der uns von dem »schlecht vorbereiteten Kopfsprung« befreien kann, der uns rehabilitiert, fragt der Erzähler. Auf die antiken Mythologien und die Geschichte des Abendlandes eingehend, stellt er schließlich fest, dass es »jemanden« gebe, der oder die behauptet habe, eine Rehabilitation sei nur in Form der Alteration möglich: »Hay quien ha sostenido que la rehabilitación sólo es posible alterándose.«² Doch dieser »jemand« – wie der Erzähler anmerkt – habe vergessen, dass jedes wiederholte Fallen (*recaída*) eine »desalteración«, eine Rückkehr in den »barro de la culpa« sei: »[...] pero olvidó que toda recaída es una desalteración«. Aus diesem Schlamm möchte *man*³ sich befreien und nach dem Glück – »[...] salimos del barro en busca de la felicidad« – suchen. In der Geschichte des Abendlandes wurden Begriffe wie »culpa« und »felicidad« ideologisch konnotiert. Cortázar stellt diesem christlichen Motiv, das mit der Schuld und der ewigen Sünde verbunden ist, den wiederholten Fall gegenüber, in welchem sich die »desalteración« ereignet. Denn im Fallen befreit sich das Subjekt von seinem vorbestimmten Schicksal. Die Rehabilitation als Alteration⁴ zu begreifen, sei nach Cortázar jedoch bloß eine »traurige Redundanz«. Denn tatsächlich ›rehabilitieren‹ wir unsere Körper und unsere Gedanken nicht, wenn wir uns in der Logik eines ›linearen Falls‹ begreifen, welcher sich lediglich zwischen Rehabilitation und Alteration verortet.⁵ Die Betonung liegt bei Cortázar deshalb auf dem Akt des wiederholten Fallens und der »desalteración«: »[N]uestra condición es la recaída y la desalteración«. Erst in der permanenten Wiederholung von Hinfallen und Aufstehen verändern sich

2 »Es gibt Leute, die daran festhalten, dass eine Rehabilitation nur möglich ist, wenn man sich selbst verändert.« (ÚdA). Cortázar (1984). Möglicherweise bezieht sich der Autor mit »hay quien« auf das flaubertische »on dit«, was sich im Sinne Bourdieus als »Doxa« und demnach als Gegebenes in einer Gesellschaft etabliert. Vgl. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016). (Ich danke Vittoria Borsò für diesen Hinweis.)

3 Der hier verwendete Plural (somos/salimos) könnte erneut auf die in »on dit« verkörperte Gesellschaft hinweisen.

4 Im medizinischen Sinne beschreibt die ›Alteration‹ neben einer ›Veränderung‹ (lat. *alterare*) den Vorgang einer Verschlechterung, beispielsweise im Verlauf einer Krankheit.

5 Diese Einsicht ließe sich auch auf die Nationsdebatte samt ihrer unterschiedlichen Diskurse, die anhand der Monumente von *Colón* und Azurduy diskutiert worden sind, übertragen. Vgl. dazu 2.1.

Dinge und Subjekte, erst hier kann ein anderes Denken über das Gegebene und die Lebensbedingungen – *nuestra condición* – einsetzen. So wird die Wiederholung hier als eine »ordnungsverändernde Wiederholung« verstanden, die Bernhard Waldenfels wie folgt skizziert: »Wiederholung *macht gleich, was nicht gleich ist*. Eben deshalb ist sie nicht nur ordnungserhaltend, sondern auch ordnungsbildend und ordnungsverändernd.«⁶ Demnach geht es im Fallen und im Akt der »desalteración« nicht nur um *eine* Veränderung, sondern vielmehr geht es um die permanente ›Änderung der Änderung‹. Die Konzeption von ›Krankheit‹ (Fall) und ›Heilung‹ (Rehabilitation) wird grundsätzlich anderen Parametern ausgesetzt, wenn der Prozess des *wiederholten* Fallens in den Fokus gerät. Vor diesem Hintergrund setzt Cortázar den Erzähler der Geschichte und die *tía* einem Experiment aus. Sie beobachten sich gegenseitig jeweils im unterschiedlichen Status der Rehabilitation und des Fallens, sodass am Ende die Differenz zwischen beiden Zuständen extrem groß sein wird. Erst dann glaubt der Erzähler zu wissen, dass das »System« funktioniert habe. Und erst dann könne man das gewöhnliche Leben und alle bisher bekannten »recaídas« hinter sich lassen, um sich dem Neuen zu widmen. Die Ironie Cortázars übertrumpft das Leben des Erzählers, welcher sich nach seiner Erkenntnis über das »System« *desalterieren*, seinen Wecker um drei Uhr morgens stellen und sich vom ehelichen Leben fortan verabschieden will. Doch nach jedem Fall schleicht sich die Gewohnheit ein. Wie könnte dieser stets wiederkehrenden *condición* besser begegnet werden als mit Ironie und einer ›simplen Sünde‹, einem Schokoladeneis mit *bizzochito*?

Das folgende Kapitel widmet sich dem wiederholten ›Hinfallen‹ und ›Aufstehen‹ im Sinne Cortázars. Es geht darum, die künstlerischen Arbeiten im transformativen Prozess des Fallens zu erleben und zu denken. Dabei nimmt in dieser Analyse, wie mit Ikarus in der Erzählung bereits angedeutet wurde, der antike Mythos eine zentrale Rolle ein. Dass Ikarus fällt, wird nicht angezweifelt, aber dass sein Fall unterschiedlich gedeutet werden kann, wie Cortázar zeigt, soll für die folgende Analyse des Gemäldes *La Venus criolla* von Emilio Centurión und den darum entstandenen Diskurs der *argentinidad* fruchtbar gemacht werden. Die Frage nach dem Fall ist immer auch eine Frage nach der Perspektive und nach einer bestimmten Verortung im Raum. Doch wie kann ein festgelegter Raum mobilisiert, ja *beweglich* werden?

Der Raum des Mythos, welcher im Hinblick auf die künstlerischen Arbeiten verhandelt werden soll, lässt auf eine komplexe Geschichte zurückblicken. Mythen können, wie spätestens seit Roland Barthes bekannt ist, überall entstehen. Da Barthes den Mythos als eine Rede interpretiert, kann für ihn alles, was zum Diskurs werden kann, auch zum Mythos werden.⁷ Doch um den Mythosbegriff historisch und in seiner ursprünglichen Funktion begreifen zu können, gilt es eine bestimmte Form, nämlich den antiken Mythos, näher zu beleuchten. Dieser hat die Geschichte des Abendlandes, vor allem die Kunstgeschichte, wesentlich geprägt. Die Bedeutung und die Mechanismen des Mythos wurden von Hans Blumenberg ausführlich untersucht und dargelegt, weshalb an dieser Stelle seine wichtigen Erkenntnisse zum Mythos kurz erörtert werden sollen.⁸ Im Hin-

6 Waldenfels (2013a), 80.

7 Vgl. Roland Barthes, *Mythen des Alltags* (Berlin: Suhrkamp, 2016), 251.

8 Die zentralen Thesen seiner Theorie zum Mythos verfasst der Philosoph in: Blumenberg (1996).

blick auf die frühe Funktion des Mythos hält Blumenberg fest: »Der Mythos gehört [...] ursprünglich ganz in den Zweckzusammenhang der Befreiung von Furcht [...].«⁹ Diese Furcht bezog sich auf das anders als durch Mythen nicht erklärbare Walten der Natur. Der von den Naturkräften überwältigte Mensch gewinne durch Erzählungen einen Abstand zu seiner Furcht, wie Angus Nicholls und Felix Heidenreich im Hinblick auf Blumenbergs Darlegungen festhalten. Diesen Abstand hebt der Philosoph besonders hervor: »Nicht der Stoff des Mythos, sondern die ihm gegenüber zugestandene Distanz des Zuhörers und Zuschauers ist das entscheidende Moment.«¹⁰ Damit stelle sich der ursprüngliche Mythos der Antike als eine Angst und Furcht reduzierende Erzählung dar, die – zwischen den Menschen – konfliktlos bleibe und beruhigend wirke. Erst in der Emanzipation von den Göttern ändere sich diese Funktion: »[...] [D]aß die Göttergeschichten nicht mehr schrecken und nicht mehr binden, disponiert sie zugleich zu ihrer ästhetischen Rezeption.«¹¹ Aufgrund dieser Entwicklung von einer Abwesenheit des Politischen und der Besänftigung durch den Mythos hin zur ästhetischen Wahrnehmung des Mythos differenziert Blumenberg zwischen der »Arbeit *des* Mythos« und der »Arbeit *am* Mythos«. ¹² Die »Arbeit am Mythos« gestaltet sich als »Praxis am Mythos«, in welcher, entgegen der Distanz, über die ästhetische Rezeption nun eine Nähe zwischen Erzählung und dem Leben entstehen kann.

Über die »Arbeit *am* Mythos« könne, wie Vittoria Borsò zudem festhält, die »Arbeit *des* Mythos«, in der eine »auf die Sicherheit des Menschen zentrierte Weltsicht« konzipiert werde, kritisch untersucht werden.¹³ Diese Unterscheidung präzisiert Borsò anhand des Begriffs der Metamorphose, denn diese situiere sich aufgrund ihrer Zeitlichkeit im permanenten »Werden des Lebens«: »Die Metamorphose führt das Sein des Mythos in das Werden der Überlieferung und in die Zeitlichkeit des Lebens ein.«¹⁴ Mit der Aussage: »Der Mensch ist das, was er wird«, schafft Borsò eine dynamische Auslegung sowohl im Begriff des Subjekts als auch in seinen Erzählungen, die den Mythos mit einschließen. Demnach könnte auch im *Hinfälligen*, um die Metapher des Fallens von Cortázar wieder aufzugreifen, eine Möglichkeit der Rehabilitation liegen.

Vor dem Hintergrund einer dynamischen Auslegung des Mythosbegriffs sollen verschiedene künstlerische Arbeiten erörtert werden. Bevor auf die Werke von Minujín und Noé eingegangen wird, bietet es sich an, die Frage nach dem Mythos im Zeitraum der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu untersuchen. Denn hier lässt sich ein Wandel

9 Diese Aussage trifft Blumenberg in der 2007 posthum veröffentlichten *Theorie der Unbegrifflichkeit*, hier zitiert von Angus Nicholls und Felix Heidenreich, »Mythos.« In *Blumenberg lesen: Ein Glossar*, hg. v. Robert Buch und Daniel Weidner (Berlin: Suhrkamp, 2014), 220.

10 Vgl. ebd. Das Zitat, welches Nicholls und Heidenreich anführen, entspringt ebenfalls dem Nachlass von Blumenberg und wurde 2001 in *Ästhetische und metaphorologische Schriften* veröffentlicht.

11 Ebd.

12 Die Beobachtung der Transformation des Mythos und die daraus resultierende Transformation des Kunstbegriffs wird bei Walter Benjamin über den Begriff der »Aura« dargelegt. Zu Benjamins Erörterung vgl. 8.1.2.

13 Vgl. Vittoria Borsò, »Das Bindeglied von Mythos und Metamorphose: Reflexionen zu einem transformativen Potential. Zu Giordano Brunos prozessualen Ontologie.« In *Mythos, Paradies, Translation*, hg. v. Federico Italiano (Bielefeld: transcript, 2018), 50. [Herv. L.G.].

14 Ebd., 52.

von einer europäischen hin zur ›argentinischen‹ Auslegung des Mythos beobachten. Sobald der Mythos in einer geschlossenen Form verhandelt werde, schaffe er Identitäten, die das Werden arretieren, so Borsò.¹⁵ Anhand des Wandels können Fragen der Transkulturalität, nämlich der Vermischung verschiedener identitätsstiftender Parameter, diskutiert und problematisiert werden. Doch parallel bietet die *Venus criolla* von Centurión sinnlich-materielle Zugänge an, die über eine identitäre Festsetzung hinausgehen. Es gilt, diese Zugänge fruchtbar zu machen, um schließlich auf die Positionen von Minujín und Noé überleiten zu können.¹⁶ Dabei resultiert die hier dargestellte ›Ästhetik des Fallens‹, die als ein ›wiederholtes Fallen‹ gedacht wird, sowohl aus einer beweglichen theoretischen Verhandlung von Mythen, als auch aus einer dynamischen künstlerischen Praxis.

15 Vgl. ebd., 51.

16 Die Idee zu diesem Kapitel basiert auf der Betrachtung verschiedener Werke von Minujín und Noé sowie einem Zufall. So war das Bild *La Venus criolla* im September 2014, zu Beginn meines Forschungsaufenthaltes in Buenos Aires, in der Eingangshalle des MNBA aufgehängt worden, um das damals 99-jährige Fotomodell Rosa Amanda Cutiérrez zu ehren. Das Gemälde weckte meine direkte Neugier und Aufmerksamkeit und stach aus all den Gemälden der umfangreichen Sammlung des Museums heraus.

