

10. Zwischenlandschaft

»Die Abfahrt ist Befreiung aus der Gewohnheit, und der Entschluß zur Abfahrt ist das Ergreifen einer grundlegenden Freiheit: der der Bewegung.«¹

Vilém Flusser

Der Weg in die Pampa samt ihren diskursiven Verflechtungen wurde bereits beschritten.² Anhand einer kritischen Erörterung der *argentinidad*, die sich im ›Paradigma der Leere‹ spiegelt, wurde gezeigt, dass die ›argentinische Identität‹ in zweierlei Hinsicht überwunden werden kann. Dies tritt einerseits ein, wenn die Pampa nicht als leerer, sondern als materieller Ort reflektiert wird und andererseits, wenn Metropole und Hinterland sich bezüglich der Situierung von Kunstwerken gegenseitig nicht ausschließen, sondern die dazwischen existierenden Relationen untersucht werden. Diese Erkenntnis soll nun in der Untersuchung der Werke in Bezug auf die ›Zwischenlandschaften‹ berücksichtigt werden. Eine Zwischenlandschaft ist demnach keine rein ländliche oder urbane Landschaft, sondern definiert sich über Schwellen, die sich zwischen mindestens zwei oder auch mehreren Orten ausdehnen.

An verschiedenen Stellen dieser Forschungsarbeit wurde mit Bernhard Waldenfels bereits für ein ›Denken im Dazwischen‹ plädiert.³ Um überhaupt ein »Gespür für die Dinge« entwickeln zu können, so der Philosoph, müssen diese in ihrer Prozesshaftigkeit begriffen werden. Er hält demnach fest, »daß Etwas und Jemand nicht als gegeben hinzunehmen sind, sondern daß zu zeigen ist, wie diese Instanzen, die heute oft schlicht als Identitäten bezeichnet werden, aus der Erfahrung entspringen.«⁴ Dieser Gedanke ist die Voraussetzung für seine »Phänomenologie des Fremden«. Hierin denkt Waldenfels das Fremde als etwas Eigenes. Denn das Fremde, so Waldenfels, beginne stets in uns selbst. Um schließlich den fortlaufenden Prozess des Werdens zu beschreiben, verwendet er den Zustand des ›Dazwischen‹ oder der »Zwischensphäre«. Im Da-

1 Flusser (1994), 40.

2 Vgl. 3.3.

3 Vgl. 1.2 und 2.1.

4 Waldenfels (2015), 22.

zwischen – zwischen Kulturen, zwischen Eigenem und Fremdem, zwischen Orten und Zeiten – befinden sich die Dinge im Werden.

Vor diesem Hintergrund gestalten sich die sogenannten ›Zwischenlandschaften‹ weder als Räume, die von einer Tradition oder Kultur abhängig sind noch als bloße Räume des Hybriden. Da Zwischenlandschaften nicht von einem Identitätsbegriff ausgehen, können sie nicht im Gegebenen verortet werden. Sie sind deshalb keine hybriden Konstrukte, in denen sich verschiedene Identitäten mischen würden, um auf der Basis der Identität entweder eine ›Gleichheit‹ oder ›Andersheit‹ markieren zu können. Vielmehr schafft die Zwischenlandschaft einen Raum, in welchem sich ein permanenter Prozess des Werdens ereignet. Hier liegt eine wichtige Abgrenzung zu den genannten Paradigmen, die in der Diskursbildung der ›arte argentino‹ maßgeblich eingesetzt wurden, um eine bestimmte Form des Argentinischen determinieren zu können. Doch im ›Hin- und Herbewegen‹ gestalten sich Form und Materie dynamisch und vor allem relational zueinander. Dabei stellt die Nähe, die im dritten Kapitel anhand des Motivs der Haut diskutiert wurde, ein zentrales Element des Sinnlichen dar. Über die Nähe werden Bewegung und Berührung gänzlich anders wahrgenommen. Eine ›nahe Landschaft‹ unterscheidet sich grundsätzlich von einer fernen, weshalb Bewegungen zwischen ›nah und fern‹ genauer untersucht werden müssen. Welche Perspektiven eröffnen sich, wenn der Begriff der Zwischenlandschaft im künstlerischen Kontext verhandelt wird? Wie gestalten sich hier die einzelnen Prozesse des Werdens? Schließlich stellt sich auch die Frage, ob im Hinblick auf ›bewegliche Zwischenlandschaften‹ ein anderes Verständnis von ›Kunst und Argentinien‹ konzipiert werden kann. Folgende Überlegungen widmen sich dieser Fragestellung.

10.1 *Introducción histórica*⁵

10.1.1 Landschaft und Landschaftsmalerei

In *Introducción histórica* von 1999 kombinierte Noé gleich mehrere Landschaftsbilder auf einer Leinwand. Dadurch werden verschiedene Stile innerhalb des Genres vorgestellt. Ein homogenes Verständnis von Landschaftsmalerei oder eine einzelne Perspektive sind an dieser Stelle nicht mehr möglich, weshalb die genauere Betrachtung dieser Arbeit nach einer Revision des Landschaftsbegriffs verlangt. Weder eine anthropozentrische Auslegung, in welcher das Subjekt einen klaren Standpunkt markiert, von welchem aus Landschaft definiert werden könnte, noch eine eurozentrische Herleitung des Begriffs werden dem, was ›Landschaft‹ sein kann, gerecht.⁶

Bezüglich der Begriffsetymologie hält Hilmar Frank fest, dass seit dem späten Mittelalter Landschaft als »naturräumliche Einheit« und damit als geografischer Raum verstanden wird. Diese räumlichen Einheiten werden ab jenem Zeitpunkt als ›Landschaft‹

5 Auszüge des vorliegenden Textes wurden bereits veröffentlicht. Vgl. Geuer (2017), 27-34.

6 Vgl. ebd.

bezeichnet.⁷ Mit Michel Serres, der die Landschaft aus der ›Vielseitigkeit‹ ableitet, kann jedoch zwischen der sprachlichen Festsetzung (dem ›Weichen‹) und der sinnlichen Materialität der Landschaft (dem ›Harten‹) unterschieden werden. In der Zeit der Pagus, in welcher sich die »Landschaft wie ein Flickenteppich« aus einzelnen Teilen zusammensetzen ließ, definiert sich die Landschaft über ihre Vielseitigkeit, so Serres. Im Gegensatz dazu bestehe sie heute aus Monokulturen, die von der Globalisierung, dem Monotheismus und einer allgemeinen Vereinheitlichung heimgesucht würden. So habe sich der Begriff der Landschaft von der Antike bis heute extrem verändert. Der Grund dieser Veränderung, so Serres, liege in der Hierarchisierung zwischen der materiellen Welt und der Welt der Sprache.⁸ Aus dieser Differenzierung ergibt sich die Frage nach der sinnlichen Materialität der Landschaft. Wie entsteht die konkrete ›Landschaft‹ auf einer sinnlich-materiellen Ebene? Diese Frage wird im Hinblick auf die verschiedenen Landschaften Noés im Folgenden wieder aufgegriffen.

Auch bezüglich des Begriffs der »Landschaftsmalerei«, der in der europäischen Kunstgeschichtsschreibung verwurzelt ist, sollen unterschiedliche Perspektiven berücksichtigt werden. Für die Begriffserörterung bedeutet dies, dass historische und äußere Rahmenbedingungen, die die Begriffe formen, stets mitreflektiert werden müssen. Trotz der Erfindung (oder gerade wegen der Erfindung) einer ›globalen Kunstgeschichte‹ und einer ›globalen Sprache‹, die jedoch vom Westen kontrolliert wird, herrscht nach wie vor ein gelenktes und eurozentrisches Verständnis der »Landschaftsmalerei«.⁹ Ein umfassender Landschaftsbegriff kann demnach nur erzeugt werden, indem sprachliche, räumliche und zeitliche Grenzen in Bezug auf ihre Topologie, nämlich auf die dynamischen, sinnlich-materiellen Relationen im Werden zwischen verschiedenen Entitäten, untersucht werden.

10.1.2 Tropische Landschaft (oder ›In der selva‹)

Introducción histórica (Abb. 105) beinhaltet sowohl eine Einführung in die Geschichte Argentiniens als auch in die unterschiedlichen Formen der Landschaftsmalerei. So zeigt die Arbeit drei verschiedene Landschaftsbilder:

1. eine ›tropische¹⁰ Wald- und Flusslandschaft,
2. eine Kriegs- bzw. Schlachtenlandschaft und
3. die Sicht auf eine entfernte Stadtlandschaft.

In der ersten Landschaft, die den gesamten Bildraum ausfüllt, deutet sich eine dichte, ineinander verwobene und verflochtene Pflanzenwelt an, die von einem Fluss durchquert wird. Das Dickicht der Bäume nimmt den Großteil des Bildraums ein

⁷ Vgl. Hilmar Frank, »Landschaft.« In *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck (Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2000), 617.

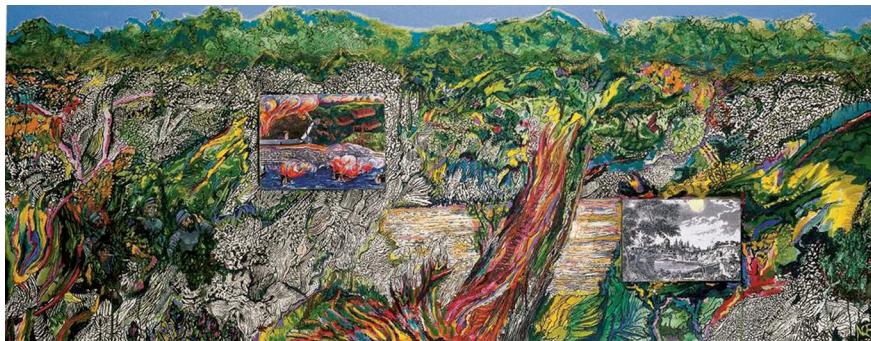
⁸ Vgl. Serres (1999), 317. Siehe hierzu auch 3.1.

⁹ Vgl. Geuer (2017).

¹⁰ Das Flussdelta des *Tigre* gehört klimatisch nicht zu den tropischen Zonen Südamerikas, dennoch fließen die tropischen Gewässer des *Paranás* in das Delta und nehmen Einfluss auf die üppige Natur.

und lässt – im Gegensatz zu den Landschaftsdarstellungen aus dem 19. Jahrhundert, wie den *paisajes costumbristas* von Prilidiano Pueyrredón oder den Kriegslandschaften von Cándido López – nur einen schmalen Horizont frei. Der im Zentrum dargestellte Baum, dessen Rinde eine intensive Farbigkeit aufweist, versperrt die Sicht auf einen dahinter horizontal verlaufenden Fluss. Dieser teilt das Bild in Vorder- und Hintergrund ein, in die eine und die andere Seite des Flusses. Der Baum im Vordergrund neigt sich dem Wasser zu. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich hier um den *Río de la Plata* handelt, an welchem die Stadt Buenos Aires angesiedelt ist. Es ist der *Tigre*, das Flussdelta des *Río de la Plata*, welcher den Künstler nach einer langjährigen Auszeit dazu verführte, wieder zum Pinsel zu greifen: »Desde 1975 me siento atraído por la naturaleza. El Tigre había operado el milagro de que viera el paisaje. Casi diría que es la razón por la que vuelvo a pintar«, so Noé.¹¹

Abb. 105 Luis Felipe Noé, *Introducción histórica*, 1999



Die einzelnen Strukturen von Flora und Fauna teilt Noé in Farbfelder und schwarz-weiße Parzellierungen ein. Die zeichenartigen Linien und Zellen bleiben im Untergrund des Bildes stets sichtbar. Sie stellen sozusagen die ›offene Rinde‹ des Baumes dar, denn sie bieten einen Einblick in das Grundgerüst der Malerei – die Linie. Doch nicht nur die Linie, auch die Farbkleckse spielen in der Malerei des Künstlers eine wesentliche Rolle. Während die großflächigen Arbeiten der 1960er-Jahre hauptsächlich durch den Farbkleckse (*la mancha*) gestaltet werden, nähert sich Noé nach seiner langjährigen Distanzierung von der Malerei über die Linie und die Zeichnung wieder an die Leinwand an.¹²

Eine (Natur-)Landschaft lässt sich laut Noé niemals in ihrer Vollkommenheit darstellen, da sie für den Blick stets eine Abstraktion bleibt.¹³ Die Ganzheit der Landschaft,

¹¹ »Seit 1975 fühle ich mich von der Natur angezogen. *El Tigre* hatte das Wunder bewirkt, dass ich die Landschaft sehen konnte. Ich würde fast sagen, dass dies der Grund ist, warum ich zur Malerei zurückkehrte.« (ÜdA). Noé (2015a), 319.

¹² In einer Therapie fertigte Noé während des Sprechens Zeichnungen an, die später in verschiedenen Bänden veröffentlicht wurden. Vgl. Luis Felipe Noé, *En terapia: y sus consecuencias* (Buenos Aires: Galería Rubens, 2017a).

¹³ Als ich im Februar 2017 Noé in Paris besuchte, formulierte der Künstler im Gespräch diese These sowie seine Idee von einer »pintura del paisaje«.

beispielsweise der Bäume samt all ihrer Blätter und der Strukturierung der Rinden, könne deshalb niemals erfasst werden. Dieses visuelle Phänomen wird von zwei Parametern bestimmt: Nähe und Ferne.

In ihren Überlegungen zum »Neorealismo« geht Vittoria Borsò von einem ›Phänomen der Nähe‹ aus, welches nach Borsò im Hinblick auf die Epistemologie gleichzeitig ein Problem darstellt.¹⁴ Dieses könnte von der Wissenschaft keineswegs gelöst werden, vielmehr verorte sich das ›Problem der Nähe‹ im zentralen Handlungs- und Spielraum der Ästhetik, um dort stets von Neuem erarbeitet zu werden. Dementsprechend stellt Borsò die Frage nach dem *Neorealismo* als eine konkrete Frage der Wahrnehmung. »Das Reale bleibt fremd« – so ihre einführende These.¹⁵ Die Fremdheit zeige sich in der Materialität des Mediums, denn in der Sichtbarkeit der Dinge könne sich ein sinnlich-materielles ›Sichtbarwerden‹ anderer möglicher Perspektiven entfalten. Angelehnt an Georges Didi-Huberman untersucht Borsò zwei unterschiedliche »Modi des Blickes«, die in der Betrachtung eines Bildes angewandt werden. In *Devant l'image* treffe der Kunsthistoriker eine Unterscheidung zwischen »dem Sehen als *vision* und dem Sehen als *visibilité*.¹⁶ In der *vision* liege die »Potenz des Schauens«, der Begriff *visibilité* umfasse hingegen die »Ordnung des Sichtbaren«. So könne ein Bild niemals ›angeschaut‹ werden, da sich das Schauen in der Nähe ereigne und so der Gesamtraum des Bildes nicht erfasst werden könne. Schauen bedeutet demnach auch *Hinschauen*, etwas ›näher unter die Lupe nehmen‹, während das Betrachten eines Bildes aus der Ferne geschehen muss. Die »Ordnung des Sichtbaren« beruht demnach stets auf einem ›entfernten Blick‹. Borsò umschreibt die Problematik, die aus der Aufteilung der Sichtbarkeit resultiert, wie folgt:

»Die Spannung zwischen Ferne und Nähe des Blickes ist aber auch das Problem des Sehens: einerseits als kolonialistische Appropriation (und Interpretation) der diskreten und stabilen Figur aus der Ferne, andererseits als Annäherung an die Instabilität des Erscheinens [...]. Es ist die Unterscheidung zwischen Wissen der Ferne und der ›quasi-Form‹ der Nähe, eine unbestimmte Materialität, die sich dem Wissen nicht ganz preisgibt.«¹⁷

In seinen Arbeiten sucht Noé nach jener »unbestimmte[n] Materialität« der Nähe. Denn es ist die Nähe der Landschaft, welcher sich der Künstler intensiv widmet. Die subtilen Linien, die beispielsweise auch in seinen Zeichnungen *Noticias del Amazonas* (*versión I* und *version II*) von 1996 zu sehen sind, zeugen von detailreichen organischen Strukturen und Formen. Wenngleich in *Introducción histórica* mit den feinen, wellenartigen Schraffierungen, Konturen und Parzellierungen nicht der Anspruch verfolgt wird, die Realität widerzugeben, so schafft Noé dennoch die *Stimmung*¹⁸ einer sehr dichten, mikrosko-

14 Vgl. Borsò (2014), 284.

15 Ebd., 264.

16 Ebd., 284.

17 Borsò, (2014), 285.

18 Angelehnt an den Begriff der »Umwelt« von Jakob von Uexküll und die Theorie der Diagrammatik von Gilles Deleuze nutzt Daniel Link den Begriff der »Stimmung«, um die lateinamerikanische Landschaft im Zeitalter des Barocks als einen ›Ort der Öffnung‹ zu beschreiben. Dabei funktioniert »Stimmung« in ähnlicher Art und Weise wie die hier beschriebene ›Zwischenlandschaft‹, nämlich

pischen Struktur von Landschaft. Ein ›nahes Schauen‹ wird vom Bild vorausgesetzt. Denn nur durch eine intensive Beobachtung können in der dichten Struktur des Waldes drei Figuren ausgemacht werden. Die Kopfbedeckung der bärtigen Männer – der spanische Helm, genannt *morrón* – weist darauf hin, dass es sich hier um die *conquistadores* handelt, die sich ihren Weg durch das Dickicht bahnen. Ihre Präsenz indiziert sogleich die zweite in das Gesamtbild integrierte historische Landschaft: die Kriegs- und Schlachtenlandschaft (Abb. 106).

10.1.3 Kriegs- oder Schlachtenlandschaft

Nachdem die spanische Krone Peru erobert hatte, sollten sich weitere Truppen in den La-Plata Raum begeben, um neue Territorien zu erschließen. Pedro de Mendoza wurde für diese Mission beauftragt. 1536 erreichte er, laut den Quellen von Sandra Carreras und Barbara Potthast, mit elf Schiffen¹⁹ und 1500 Passagieren an Bord die La-Plata Mündung.²⁰

Das Bild (Abb. 106) veranschaulicht den Angriff verschiedener indigener Völker auf die Siedlung von Buenos Aires, die Mendoza errichten ließ. Dass es sich um mehrere Völkergruppen gehandelt haben muss, kann dem von Noé zitierten Bericht des deutschen Landsknechts Ulrich Schmidl entnommen werden.²¹ Dieser hatte die Erlebnisse und Eindrücke seines 20-jährigen Aufenthalts in Südamerika festgehalten und bei seiner Rückkehr in Deutschland niedergeschrieben.²² Seine Schrift wurde unter dem Titel

auf der Schwelle. Link führt dementsprechend aus: »[...] [D]er Ort der Stimmung [ist] das Öffentliche: es befindet sich weder *im Inneren*, noch *in der Welt*, sondern *in der Grenze*.« (ÜdA).

Daniel Link, »Stimmung y esquema: para una teoría de los paisajes (públicos) latinoamericanos: Vortrag, Universität Düsseldorf« (unveröffentlicht, 30.01.2017).

¹⁹ In Schmidls Darlegungen ist von vierzehn Schiffen die Rede, auf welchen neben Passagieren auch Pferde aus Spanien mitgeführt worden seien. Der Hinweis ist insofern relevant, als dass das Pferd in etlichen Bildern Noés immer wieder als dynamisches Wesen in Erscheinung tritt. Vor der Eroberung hatte es keine Pferde in Südamerika gegeben.

²⁰ Vgl. Carreras und Potthast (2010), 15.

²¹ Noé zitiert einen Textauszug aus dem 11. Kapitel: »[...] [V]inieron los indios contra nuestro asiento de Buenos Aires con gran poder e ímpetu hasta veintitrés mil hombres y eran en conjunto cuatro naciones; una se llamaba [los] Querandís, la otra [los] Guaranís, la tercera [los] Charrúas, la cuarta [los] Chana-Timbús. [También] era su idea [intención] que querían darnos muerte a todos nosotros pero Dios el Todopoderoso no les concedió tanta gracia aunque estos susodichos indios quemaron nuestro lugar/[nuestras casas y nuestras naves].« Das Zitat weicht minimal von der hier genannten Quelle ab. Vgl. Ulrich Schmidl, *Derrotero y viaje a España y las Indias* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1980), 48-49. Im deutschen Original, hier zitiert nach Schmidel/Obermeier (2008), heißt es: »In dieser Zeit, so wir beieinander waren, kamen die Indianer mit großer Macht und Gewalt über unsere Stadt Buenos Aires bis an die 23000 Mann, und waren vier Nationen beieinander. Eine hieß Querandís, die andere Guaranies, die dritte Charrúa, die vierte Chané Timbú. Auch war es ihre Meinung, dass sie uns alle zu Tod schlagen wollten. Aber Gott der Allmächtige gab ihnen nicht so viel Gnade, wiewohl dass sie unseren Flecken verbrannten, die erwähnten Indianer.« Ulrich Schmidl und Franz Obermeier, »Reise in die La Plata-Gegend 1534-1554: Das Stuttgarter Autograph in moderner Fassung.« *Straubinger Hefte*, Nr. 58 (2008), 18-19.

²² Schmidl wurde zwischen 1500 und 1510 geboren und starb um 1580. Vgl. Franz Obermeier, »Reisebericht-Illustrationen und Lektüremöglichkeiten in der frühen lateinamerikanischen Ko-

Vierte Schiffart. Warhafftige Historien. Einer Wunderbaren Schiffart, welche Ulrich Schmidel von Straubing, von Anno 1534 biß Anno 1554, in Americam oder Neuwewelt, bey Brasilia vnd Rio della Plata gethan [sic!] von mehreren Verlegern, u.a. von Levinus Hulsius, veröffentlicht. Hulsius nahm auch eine erste Bebilderung des Textes vor, wodurch das Buch rasch auf eine breite Leserschaft stieß.²³ Die Illustration (Abb. 107), auf welche sich Noé in seinem Bild bezieht, ist, und davon kann sicher ausgegangen werden, nicht von Schmidl selbst; höchstwahrscheinlich wurde sie in späteren Jahren, bereits nach dem Tod von Schmidl, dem Text hinzugefügt. Einige Illustrationen stammen auch von Theodor De Bry. Doch die hier rezipierte Abbildung kann nicht eindeutig als eine Grafik von De Bry identifiziert werden. Sie stammt aus der Veröffentlichung von Hulsius und wurde mit keinem Verweis auf den Zeichner versehen.²⁴ Die fehlende Information über den Schöpfer der Grafik ist insofern von Bedeutung, als dass der Grafiker ein Bild schuf, welches allein auf den Erzählungen von Schmidl und der reinen Vorstellungskraft basieren konnte. Darüber hinaus spielt der politische Rahmen, in welchem das Werk Schmidls steht, eine wichtige Rolle. Nicht nur die indigene Bevölkerung wird, beispielsweise von De Bry, degradiert und als Gruppe von Menschenfresser:innen dargestellt; unter der calvinistischen Bewegung, der sowohl Schmidl als auch De Bry angehörten, werde, so Anna Greve, ebenso ein degradierendes Bild der spanischen, katholischen Eroberer geschaffen.²⁵

Abb. 106 (links) Luis Felipe Noé, *Introducción histórica* (Ausschnitt: Schmidl), 1999;

Abb. 107 (rechts) Graphiker:in anonym, Illustration aus Ulrich Schmidel: *Vierte Schiffart. Warhafftige Historien*.



Schmidl weist auf den ersten Seiten seines Buches darauf hin, dass die Eroberer, was die alltägliche Nahrung anbetraf, gänzlich in Abhängigkeit zu der indigenen Bevölkerung standen. Denn die Nahrung sei von den Einheimischen, die sich mit den lokalen

lonialzeit.» In *Reise-Bilder: Beiträge zur Visualisierung von Reiseerfahrung*, hg. v. Susanne Luber und Franz Obermeier (Eutin: Eutiner Landesbibliothek, 2012), 13-47.

²³ Vgl. Schmidl und Obermeier (2008), 109.

²⁴ Ebd., 110.

²⁵ Vgl. Anna Greve, *Die Konstruktion Amerikas: Bilderpoltik in den »Grands Voyages« aus der Werkstatt de Bry* (Köln, Wien: Böhlau, 2004). Siehe auch: Hildegard Frübis, *Die Wirklichkeit des Fremden: Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert* (Berlin: Reimer, 1995).

Vorkommnissen auskannten, täglich geliefert worden. Des Weiteren schildert Schmidl, dass in jener Zeit die Hungersnot so groß gewesen sei, dass drei Spanier heimlich ein Pferd getötet und es nachts gegessen hätten. Dieser Betrug sei jedoch entdeckt worden, worauf man die Verantwortlichen gehängt habe. Sobald es dunkel wurde, habe man die Glieder von den Toten abgeschnitten, um sie heimlich zu essen. Der Autor hält fest, dass unter diesen Umständen ein Mann seinen eigenen Bruder verzehren musste, um zu überleben.²⁶ Auf der Zeichnung ist auf einem Hügel der Galgen mit den verstümmelten Leichen dargestellt. Noé übernimmt dieses Detail in seiner Interpretation. Der Kannibalismus wird hier nicht auf die Praxis der ›Wilden‹ reduziert, sondern schlägt sich in der ›zivilisierten Kultur‹ nieder.

Schließlich trieb der Hunger die Mannschaft dazu, die Dörfer der Einheimischen aufzusuchen, um Nahrung zu finden. Doch hatten diese, wie Schmidl schildert, in ihrer Art zu kämpfen die Dörfer verlassen und die Nahrung verbrannt.²⁷ Bei der Rückkehr zur Siedlung wurde diese dann von indigenen Völkern angegriffen. Der Angriff ist das Hauptmotiv der Grafik. Auch wenn aus dem Vergleich zwischen der originalen Grafik und dem Bild von Noé ganz eindeutig hervorgeht, dass der Künstler sich auf dieses Motiv bezieht und die Grafik dementsprechend kennen muss, gibt es in der Komposition feine Unterschiede. Das aus der Vogelperspektive gezeichnete Bild teilt sich in Angreifer und Verteidiger auf. Rechts sind die verschiedenen indigenen Völkergruppen dargestellt, während im linken Bildteil nur ein Ausschnitt der Siedlung von Buenos Aires, auf der Grafik »Buenas Aeres« genannt, zu sehen ist. Der Bildraum wird von den Angreifern dominiert. Im gedruckten Exemplar einer Ausgabe von Schmidls Reisebericht, datiert auf das Jahr 1921, ist ein Untertitel aufgeführt: »Sturm auf Buenos Aires durch die vier verbündeten Indianerstämme (23.000 Mann) 1536.«²⁸ Auch wenn diese Zahl vermutlich zu hoch gegriffen ist, dominiert die Menschenmasse den Bildraum und soll so deren Stärke unterstreichen. Auffallend ist die vom Zeichner vorgenommene Anordnung der indigenen Stämme in einer Phalanx. Um den bestmöglichen Schutz vor dem Feind zu erzielen, ordnen sich die Kämpfer nebeneinander in mehreren Gliedern an. Nun bleibt fraglich, ob solche Anordnungen mit Pfeil und Bogen bei den indigenen Völkern üblich waren oder ob es sich hier vielmehr um ein projiziertes Bild typischer Kriegsstrategien, die auf die Antike zurückführen, handelt. In seiner Version hat Noé diese Anordnung übernommen. Ebenso hat der Künstler die Vogelperspektive für seine Darstellung gewählt, allerdings werden in der Siedlung weniger Häuser dargestellt als im Originalbild. In der Grafik überragt die Körpergröße der Angreifer die Dimension der Häuser. Sie sind gleich groß oder gar größer als Häuser, die Festungsmauer, Bäume und sogar Schiffe. Auch die *conquistadores*, die in der Siedlung zu ihren Schusswaffen greifen, um sich zu verteidigen, sind den Angreifern in Größe und Anzahl weit

26 Dies beweist, dass eine Form des Kannibalismus, welcher von Theodor de Bry stets als »indianisches Ritual« illustriert wird, auch bei den Eroberern aufgrund der großen Hungersnot verbreitet war.

27 Vgl. Kapitel 11, in: Ulrich Schmidl, »Warhafftige Historien einer wunderbaren Schiffahrt.« [https://archive.org/stream/vierteschiffartwooschm_0#page/no\(mode/2up\).](https://archive.org/stream/vierteschiffartwooschm_0#page/no(mode/2up).) [06.06.2017].

28 Vgl. Robert Lehmann-Nitsche, *Ulrich Schmidl: Der erste Geschichtsschreiber der La Plata-Länder 1535-1555* (München: M. Müller & Sohn, 1912).

unterlegen. So wird ein Bild geschaffen, das die Indigenen als übermenschliche Wesen inszeniert. Hier liegt der Anschluss an das vermeintlich Animalische und Barbarische nicht mehr fern. Noé hingegen setzt die Figuren zueinander und zum Ort wieder in Relation. Weder Angreifer noch Verteidiger ragen über die technischen oder natürlichen Gegebenheiten hinaus. Ferner fügt Noé der schwarz-weißen Grafik eine farbliche Komponente hinzu. Dadurch treten beispielsweise die dynamischen rotgelben Rauchwolken der in Brand gesetzten Siedlung und der Schiffe noch dramatischer in Erscheinung. Die Farbe verleiht der Szenerie eine lebendige Stimmung. Der Horizont ist in ein Licht aus einer Mischung von Rot, Weiß und Hellblau bis hin zu Lila getaucht. Es dämmert. Die Hügellandschaft zeugt von sattem Grün, der Fluss von tiefem Blau. Dieses fast harmonisch wirkende Bild Noés kontrastiert die Vorstellung von einer Schlacht, die sich stets *in der Landschaft* ereignet. Es kann also nicht von einer Schlachtlandschaft ausgegangen werden, in welcher die Landschaft im Kampf unterginge, vielmehr existiert das Landschaftliche dessen ungeachtet und kümmert sich nicht um die kämpfenden Krieger. Diese Umkehrung des Begriffs der Landschaftsmalerei, hier insbesondere der Schlachtenlandschaft, enthüllt die anthropozentrische Auslegung des Landschaftsbildes. Die Farben und Dimensionen der einzelnen Bildkomponenten sprechen eine ganz andere Sprache, als die Erzählung von Schmidl sie illustriert. So wird in Noés Version der Geschichte eine andere Erzählung möglich, die nicht mit der Schlacht²⁹ und dadurch mit der Betonung der Machtverhältnisse zwischen den Kämpfern beginnt, sondern stattdessen die unterschiedlichen Formen der Macht aus dem Kontext der Landschaft herleitet. Diese Relationalität lässt sich auch dann beobachten, wenn das Bildzitat von Noé schließlich in einen weiteren Kontext überführt wird: in eine Nahaufnahme der Natur. Noés Version von Schmidls Geschichte ist in den Bildraum der Flusslandschaft integriert und erfährt dadurch eine andere Perspektive. Während in der Illustration Schmidls zwischen Eroberern und Indigenen eine klare Trennung herrscht und diese aus der Distanz historisch festgehalten wird, zeigt Noé – fern einer Gegenüberstellung – das Wechselspiel zwischen Natur und Mensch. Das Gesamtbild erzählt die Geschichte der spanischen Eroberer in ihrer neuen Umgebung, über die sie keineswegs dominieren, sondern in der sie zunächst verloren wirken. Dies ist der Ausgangspunkt von Noés ‚historischer Einführung‘: die Begegnung mit einer Landschaft, die sich als solche noch gar nicht zu erkennen gibt, aufgrund eines ‚Seins in der Landschaft‘. So wird die Vogelperspektive Schmidls, die eine Übersicht der Verhältnisse ermöglichen soll, in eine Art *close-up* übertragen. Noés *Introducción histórica* beginnt nicht mit einem Überblick, sondern inszeniert sich vielmehr als eine ›Einfühlung‹ in den Ort der Geschehnisse. Dabei ist das Subjekt mit dem Raum verflochten und erlebt diesen aus allererster Nähe. So wird das Prinzip der Distanz, welches in Schmidls Illustration dominiert, von Noé in ein Motiv der Nähe umgewandelt.

²⁹ Zur Herleitung und Definition des Begriffs der »Schlacht« vgl. Marian Füssel und Michael Sikora, Hg., *Kulturgeschichte der Schlacht* (Paderborn: Schöningh, 2014), 11ff.

10.1.4 Stadtlandschaft

In ähnlicher Art und Weise kann auch die Stadtlandschaft (Abb. 108), die in die rechte Bildseite integriert ist, betrachtet werden. Die Radierung bietet einen Blick aus der Ferne auf Buenos Aires.³⁰ Sie führt zurück auf die Zeichnungen von Félix de Azara (Abb. 109), die der Landvermesser während seiner Reisen in Südamerika zwischen 1782 bis 1801 anfertigte. In anderen Quellen wird das Stadtbild jedoch dem Kartographen Fernando Brambila zugeordnet, der sich Ende des 18. Jahrhunderts ebenfalls in Südamerika aufhielt. Eine auf 1794 datierte Radierung im *Museo Histórico Saavedra* in Buenos Aires zeigt die genannte Stadtansicht in einer spiegelverkehrten Version. Sie wird hier Brambila zugewiesen.³¹ Die Südperspektive Brambilas wird bei de Azara zur Nordperspektive, wodurch die Position der Gebäude verändert und verzerrt wird.³²

Noé hat für sein Werk eine exakte Kopie der Zeichnung übernommen. Der Künstler hat jedoch eine minimale Veränderung vorgenommen: Indem er der bewölkten Landschaft eine strahlende Sonne hinzufügt, betont er durch die Lichtquelle eine grundlegende Instanz der Sichtbarkeit. Diese kann als die allererste Voraussetzung der entstehenden Linien und Schattierungen in der schwarz-weißen Radierung betrachtet werden.

Abb. 108 (links) Luis Felipe Noé, *Introducción histórica* (Ausschnitt: de Azara), 1999;

Abb. 109 (rechts) Félix de Azara, *Vista de Buenos Aires en tiempo de Azara*, ca. 1794



Nachdem die Gebiete Mittel- und Südamerikas im 15. und 16. Jahrhundert erobert waren, beschäftigten sich die Kolonialherrscher in den darauffolgenden Jahrhunderten

³⁰ Vgl. Félix de Azara, *Viajes por la América meridional* (Madrid: Espasa-Calpe, 1941).

³¹ Die 37 x 59 cm große Zeichnung kann in folgendem Bilderband eingesehen werden: Ricardo Esteves, Hg., *Doscientos Años de Pintura: Volumen I* (Buenos Aires: Banco hipotecario, 2014), 40. Beide Versionen sind nahezu identisch, weshalb es naheliegt, dass es sich bei de Azaras Radierung möglicherweise um eine durch die Spiegelung abgewandelte Nachbildung handeln könnte. Die genaue Datierung von de Azaras Radierung wurde nicht angegeben.

³² Die Geschichte der Stadtansicht, auch Vedute genannt, führt zurück ins 17. Jahrhundert und erfährt im Italien des 18. Jahrhunderts seine Blütezeit. Vgl. Pauline Maguire, »Die Malerei: Italien und Frankreich.« In Kemp, *Geschichte der Kunst* (2007), 219.

mit der Administration, der Bewirtschaftung und dem kulturellen Aufbau der Kolonien. In dieser Zeit wurden von Europa aus Expeditionen initiiert und durchgeführt, die der Wissenschaft neue Erkenntnisse liefern sollten. Maler und Zeichner waren hier gefragte Personen, so Marta Penhos. Félix de Azara steche mit seiner Forschungsarbeit besonders hervor. Anders als Diego de Alvear habe der Naturforscher und Landvermesser seine Zeichnungen selbst angefertigt. Penhos hebt hervor, dass die Kartografen, wie u.a. de Azara und Brambila, einen klaren Zweck erfüllten: »retratar el imperio« – die Portraitierung und damit Verbildlichung des Imperiums.³³ Dass jene Blicke auf die heranwachsenden Städte bereits vorgefertigten Maßstäben unterlagen und gezielte politische Interessen verfolgten, darf also nicht vorenthalten werden. Die Tatsache, dass sich Spanien im Krieg befand und das Gleichgewicht der europäischen Mächte extremen Schwankungen ausgesetzt war, spiele ebenfalls in die Wahrnehmung der Maler mit ein.³⁴ In Anbetracht der Zeitgeschichte stellt sich auch die Frage, inwiefern die spanische Aufklärung das Handeln in den lateinamerikanischen Kolonien beeinflusste. Die Aufklärung, die »tief greifende Veränderungen in Wissenschaft und Kultur« mitgebracht habe, stehe, so Rinke, neben der Tradition der Spätscholastik für einen wesentlichen Wandel der Denktradition. Hier wird beispielsweise auf das Werk von Alexander von Humboldt verwiesen, der – anders als die beauftragten Kartografen – Amerika ein »zweites Mal entdeckte« und die Kreol:innen an das Wissen über den Reichtum Amerikas heranführte. Aus solchen Entwicklungen heraus sei eine zunehmende Kritik an der Kolonialpolitik entstanden, so Rinke.³⁵ Die Aufklärung gestalte sich aufgrund dessen als ein Paradox. Denn die vom Mutterland intendierten Reformen bezüglich der Machtverteilung in den Kolonialländern »trugen paradoixerweise auch den Keim der Überwindung der spanischen Herrschaft in sich, da sie das Selbstbewusstsein der Kreolen stärkten.«³⁶

Die Verteilung der Macht spiegelt sich auch in de Azaras Radierung wider. Im Vordergrund des Bildes ist ein Weg erkennbar, auf welchem zwei Kutschen von mehreren Ochsen gezogen werden. Ein Mann mit Hut und hochgekrempelter Hose treibt die Tiefe barfuß an. Hinter ihm folgt ein weiterer Wagen samt Antreiber und Kutscher.³⁷ Der Weg führt bis zur Stadtgrenze. Vor ihr werden noch weitere *carretas*, Tiere und Arbeiter sichtbar. Am Wegrand reihen sich schlichte Wohnhäuser auf. Erst im Stadtkern wird die profane, höchstwahrscheinlich private Architektur gegen eine sakrale und offizielle eingetauscht. Doch um welche Gebäude handelt es sich hier genau? Ein Blick auf weitere

33 Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar: Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005), 321.

34 Vgl. ebd., 331.

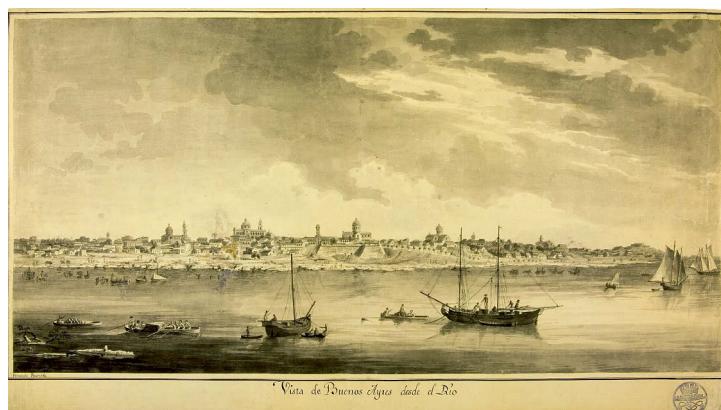
35 Stefan Rinke (2013), 54.

36 Rinke skizziert hier beispielsweise die Befreiung der versklavten Menschen der karibischen Inseln. Vgl. ebd. 53.

37 Die länglichen Kutschen tauchen später auch in den Bildern des *Costumbrismo* u.a. in Prilidiano Pueyredóns *Un alto en el campo*, auf. Die Verwendung der *carreta* wandelt sich dabei vom Nutztransporter der Landarbeit zum Personentransporter. Mit der ›Entdeckung der Pampa‹ wird das Transportmittel zur wichtigen Akteurin in zahlreichen Darstellungen der volkstümlichen, kostümbristischen Malerei.

Panoramabilder³⁸ lässt vermuten, dass es sich nicht um eine detailgetreue Darstellung der architektonischen Gegebenheiten handelt, sondern vielmehr ein repräsentatives, ideelles Bild geschaffen wurde.³⁹ Penhos stellt hingegen fest, dass sich in Brambilas Hafenpanorama (Abb. 110) von Buenos Aires trotzdem eine eindeutige Positionierung der Festungsanlage, des *Cabildo* und der Kathedrale nachweisen lässt. Dadurch sollen, so Penhos, politische Standpunkte markiert werden, die die institutionelle Reife der heranwachsenden Stadt unterstreichen. Interessanterweise habe sich Buenos Aires stets eher über seine Architektur identifizieren lassen als über geografische Merkmale, die im flachen Raum des *Río de la Plata* kaum anzutreffen seien. Buenos Aires, so zitiert Penhos Malaspina, habe keine Akzidenz, weshalb die Stadtansicht weniger reizvoll sei als das Landesinnere: die Pampa. Anders als in Mexiko oder in Peru – so lautet häufig die Argumentation in diesem Kontext – habe es keine hinterbliebene, ursprünglich architektonische Manifestation in der *La-Plata* Region gegeben. Infolgedessen würden sich identitätsstiftende Parameter vorwiegend in einer ideellen und intellektuellen Realität, nämlich der Architektur, widerspiegeln.⁴⁰

Abb. 110 Fernando Brambila, *Vista de Buenos Ayres desde el río*, 1794



In der Architektur manifestieren sich letztendlich die unterschiedlichen Machtverhältnisse, einerseits zwischen Kolonialland und Mutterland und andererseits zwischen

-
- 38 Beispielsweise zeigen Richard Adams *Vista de Buenos Aires Ribera Norte* von 1832 (Öl auf Leinwand, MNBA) und Carlos Pellegrinis *Vista sobre Buenos Aires* (Aquarell auf Papier, MNBA) ohne Datierung, ebenfalls aus einer nördlichen Perspektive, ein ganz anderes Distanzverhältnis zwischen den Gebäuden.
- 39 Gustavo Branderiz bekräftigt diese These: »Si bien el perfil urbano es, en parte representativo de aquella Buenos Aires de 1794, no son todavía representaciones precisas y en escala, sino indicativas.« Das Zitat stammt aus einem E-Mail Austausch mit Branderiz von August 2018 und lässt sich wie folgt übersetzen: »Obwohl sich das städtebauliche Profil für jenes Buenos Aires von 1794 teilweise repräsentativ gestaltet, sind dies noch keine exakten, einem Maßstab angepasste Darstellungen, sondern sie sind indikativ.« (ÜdA).
- 40 Vgl. Penhos (2005), 331ff.

urbanem und ländlichem Raum. So gilt es sowohl die natürliche als auch kulturelle ›Eigenart‹ des Ortes in Bezug auf seine Messbarkeit kritisch zu reflektieren. Mit Maurice Merleau-Ponty fragt Christian Bermes, »ob nicht schon in der Bestimmung des Gegenstands selbst bereits ein Maßsystem angewandt wird.«⁴¹ Bermes fasst die Gedanken, die Merleau-Ponty in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* formuliert, wie folgt zusammen:

»Die Differenzierung zwischen Maß und zu Vermessendem gerät im Rückgang auf eine primäre lebensweltliche Orientierung ins Wanken, da bereits in der Bestimmung des Gegenstands Maßsysteme wirksam sind und überdies in der vortheoretischen, lebensweltlichen Praxis gar nicht erst sinnvoll von einer derartigen Trennung gesprochen werden kann.«⁴²

Die »primäre Orientierungsleistung«, von der Merleau-Ponty spricht, ist bei den Kartografen in klare Kategorien aufgeteilt. So obliegt die sogenannte »Akzidenz«, die Malaspina in Buenos Aires vermisst, einem eindeutigen Verhältnis zwischen Subjekt und Raum, nämlich der Inszenierung der Kolonialherrscher: »[Malaspina] se excusa de dar cuenta del puerto rioplatense por su ›falta de interés‹, es decir por la carencia de una naturaleza que se combinara con la presencia humana o funcionara como telón escenográfico de la misma.«⁴³ Der Mythos einer ›fehlenden Eigenart‹ setzt sich heute im Diskurs um die Ästhetik der Küstenstadt fort, die dem *Río de la Plata* den Rücken zukehrt.⁴⁴ Umso schwerwiegender wird dagegen die Rolle des Landesinneren schon zu Zeiten von Malaspina gewertet. Penhos hält diesbezüglich fest: »[...] cambios en los parámetros perceptivos y en las categorías de pensamiento que, en el paisaje del siglo XVIII al XIX, permitieron un ›descubrimiento‹ literario y pictórico de la pampa.«⁴⁵

Während Ende des 18. Jahrhunderts sowohl das urbane als auch das ländliche Argentinien von den europäischen Kartografen dargestellt wurde, gerät im 19. Jahrhundert die Region samt ihren unterschiedlichen Bevölkerungskulturen in den Fokus. So inszeniert sich die Pampa im *Costumbrismo* als zentrale Akteurin.⁴⁶ Die Hinwendung zur Pampa ist insofern von Bedeutung, als dass jene gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine weitere Transformation erfährt. Denn mit der *conquista del desierto* dringen ab 1878 andere Akteure in das Landesinnere ein. Im bekannten Gemälde *Ocupación militar del*

41 Bermes (2012), 14.

42 Ebd.

43 »[Malaspina] entschuldigt sich dafür, auf den Hafen des *Río de la Plata* hinzuweisen, weil er ›belanglos‹ sei, dies will heißen, dass es keine Natur gebe, die sich mit der menschlichen Anwesenheit verbinde oder als szenografische Kulisse fungiere.« (ÜdA). Penhos (2005), 331.

44 Diese unter den *porteños* bekannte These wird hier ausformuliert: Clarín, »Una ciudad de espaldas al Río.« *Clarín*, 19.01.2009, https://www.clarin.com/opinion/ciudad-espaldas-rio_o_ByNg9RqATtg.html. [19.07.2018].

45 »[...] Veränderungen der Wahrnehmungsparameter und der Kategorien des Denkens, die in der Landschaft vom 18. bis zum 19. Jahrhundert eine literarische und visuelle ›Entdeckung‹ der Pampa ermöglichten.« (ÜdA). Penhos (2005), 331.

46 Laut Malosetti-Costa beginne das Debüt der Pampa mit der Malerei von Eduardo Sívori, der sich erstmalss der Eigenart des ländlichen Raumes gewidmet habe. Vgl. Laura Malosetti Costa (2014), 32.

Río Negro – 1879, welches Juan Manuel Blanes 1889 anfertigte, inszeniert sich das argentinische Militär als mächtiger Besetzer der Pampa, während die indigene Bevölkerung verdrängt wird. Indem Blanes Überlebende, hauptsächlich indigene Frauen und Kinder, am äußersten Bildrand erscheinen lässt, realisiert er eine symbolische Übertragung dieser Geschichte. Von diesem Moment an wird die Pampa als ›leerer Raum‹ konzipiert.

Indem Noé seine ›Einführung in die Geschichte‹ aus der Bedingung der *selva* heraus gestaltet, verweist er in allen folgenden Versionen historischer Landschaftsbilder auf die schwellenähnlichen Übergänge zwischen ›Kultur und Natur‹ sowie ›Stadt und Land‹. In de Azaras Radierung nimmt die Natur, beispielsweise der detailliert dargestellte Baum im linken Bildraum, eine sekundäre Rolle ein; er rahmt lediglich den Blick, der auf die Stadt fokussiert ist. Hingegen steht der Baum in Noés ›historischer‹ Interpretation im ›Zentrum der Geschichte‹. Diese perspektivische Verschiebung verlangt nach einer anderen ästhetisch-politischen Ausrichtung der Landschaftsmalerei und ihrer Geschichte. Vielmehr als dass eine klare Trennung der Machtverhältnisse in verschiedenen Kategorien sichtbar würde, wird hier die Frage nach dem Werden der Geschichte ins Zentrum gerückt. Gegenüber der anthropozentrischen, geopolitischen und vor allem *äußeren* historischen Darstellung von Schmidl und de Azara führt Noé eine grundsätzlich andere Perspektive ein: das unstrukturierte, chaotische, natürliche und *innere* Bild der *selva*. Schmidl und de Azara werden in diese ›historische Einführung‹ integriert, weshalb der gesamte koloniale Diskurs von einer anderen Ebene aus betrachtet werden kann. Eine andere Akteurin – *la selva* – stellt sich vor.⁴⁷ Darüber hinaus wird deutlich, dass in der historischen Version Schmidls und de Azaras jeweils politische Konflikte (Calvinismus – Katholizismus; spanisches Königreich – französische Revolution) nicht nur die Wahrnehmung des ›neuen Kontinents‹ extrem beeinflussten, sondern auch alle folgenden Handlungsmuster nach dieser Wahrnehmung ausgerichtet wurden.

10.1.5 *Entre paisajes*

Introducción histórica wurde 1999 im letzten Amtsjahr von Carlos Menem geschaffen. Nur zwei Jahre später, 2001, eskalierte die Situation um das argentinische Wirtschaftssystem, welches zuvor unter der Privatisierungspolitik des peronistischen Präsidenten extrem gelitten hatte. In seiner früheren Werkperiode *La serie federal* nimmt der Künstler auf historische Ereignisse und Persönlichkeiten Bezug, um die Bereitschaft zur Gewalt der 1960er-Jahre zu reflektieren. Die späteren Landschaftsbilder scheinen von jenem Anachronismus zunächst unberührt, denn Noé lässt sich auf das ›primitive Amerika‹ ein. So ereignet sich das Politische⁴⁸ in seinen Arbeiten nicht bloß in der Auseinan-

47 Daniel Link verleiht dieser Akteurin durch die Stimmen von Lezama Lima, Severo Sarduy und durch den ›Poeten der selva‹, Rubén Darío, ein besonders Gewicht. Vgl. Link (2017).

48 Zum Begriff des ›Politischen‹ vgl. Thomas Bedorf und Kurt Röttgers, Hg., *Das Politische und die Politik* (Berlin: Suhrkamp, 2010). Hier wird zwischen ›Politik‹ und dem ›Politischen‹ unterschieden (›politische Differenz‹). Während unter ›Politik‹ die Setzung einer Ordnung zu verstehen ist, deutet der Begriff des Politischen ferner auf einen Dissens hin, der die Verhandlung zwischen verschiedenen Positionen auslösen kann. Angelehnt an Hannah Arendt fasst Thomas Bedorf eine mögliche Definition der Begriffe wie folgt zusammen: ›Wenn die Politik mit den historischen

dersetzung zwischen zwei (geo-)politischen Standpunkten, sondern im Geflecht aus Mensch und Natur, wodurch sich andere politische Akteur:innen, wie der Urwald, behaupten. Die Diskurse, die 1999 im Kontext der 500 Jahre zurückliegenden *Conquista* geführt werden, müssen deshalb aus jenem Geflecht, aus dem Dickicht der *selva* heraus verhandelt werden. Denn im *Dazwischen* löst sich die substanziale Struktur der nationalen Identität auf. Dichotomien, wie sie u.a. im Rahmen des postkolonialen Diskurses aufrecht erhalten werden – *conquistadores* versus Einheimische; Kolonialherrscher versus Kolonialisierte; Schwarz versus Weiß; Mann versus Frau etc. –, verändern grundsätzlich ihre Bedeutung, sobald sie als das Eigene im Fremden oder das Fremde im Eigenen gedacht werden. Nicht nur die hier dargestellte Interpunkturalität verlangt nach einem anderen Landschaftsbegriff, nach einem *Dazwischen*, auch Noés von 1975 bis heute produzierte Landschaftsbilder – seien es urbane, ländliche, emotionale, historische oder soziale Landschaften – verlangen nach einer anderen Perspektive. *Entre pais(ajes)* ist also nicht nur die persönliche Bedingung des Künstlers, der sich zwischen Paris und Buenos Aires hin- und herbewegt, auch seine Bilder sind stets vom Dazwischen bedingt, sind Zwischenlandschaften.

Der Standpunkt, nach welchem eingangs gefragt und über welchen das Landschaftsbild definiert wurde, verliert im Dazwischen-Denken der Landschaft seine Standhaftigkeit. Vielmehr als dass ein Standpunkt den Beginn einer ›Ordnung‹ markieren soll, gilt es vom Werden dieser Ordnung aus zu denken. In der offenen Ordnung verortet Noé das Werden einer neuen Struktur. Im letzten Abschnitt von *Antiestética* fasst er schließlich seine Idee vom »Chaos als Struktur« zusammen:

»El caos, que tradicionalmente se supone como lo opuesto a toda estructura, es un conjunto de relaciones de elementos distintos. ¿No es esto una estructura? O sea, que básicamente entiendo por ›caos como estructura‹ a la estructura que emana de esas relaciones, o sea, un distinto orden. A ese orden se llama caos.«⁴⁹

Demnach liegt jedem Chaos eine Ordnung zugrunde. Doch diese Ordnung, die Noé hier als Struktur bezeichnet, ist nicht statisch, sondern veränderbar. Der Raum kann nicht eingegrenzt oder gar vermessen werden, da aus ihm hervorgehende Emergenzen zu anderen Ordnungsmustern führen können. Demnach verbirgt sich in der Ordnung eine grundlegende Freiheit – die Bewegung. Noé schreibt hierzu: »Creo que el concepto

Formen der Bestimmung, Legitimation und Durchsetzung von Herrschaft identifiziert wird [...], dann ist *das Politische* nicht mit Politik identisch. Das Politische wäre vielmehr die Potentialität des gemeinsamen *Handelns* gegenüber der Politik als Ausdruck der *Steuerung* der gemeinsamen Belange, wozu es der Vielen nicht bedarf, weil sie idealtypisch letztlich einem Einzelnen übertragen werden kann.« Thomas Bedorf, »Das Politische und die Politik: Konturen einer Differenz.« In Bedorf; Röttgers (2010), 17–18. Diese »politische Differenz« äußert sich ebenfalls, wie Bedorf hinweist, in Rancières Unterscheidung zwischen »Polizei« und »Politik«. Bedorf, 16. Siehe hierzu auch die Ausführungen zu Rancière in 6.2.2.

49 »Das Chaos, von dem man gewöhnlich annimmt, dass es das Gegenteil von Struktur bedeutet, ist eine Ansammlung von Beziehungen verschiedenster Elemente. Gibt es hier nicht auch schon eine Struktur? Mit anderen Worten: Unter ›Chaos als Struktur‹ verstehe ich im Grunde die Struktur, die von diesen Beziehungen ausgeht, also eine andere Ordnung. Diese Ordnung wird Chaos genannt.« (ÜdA). Noé (2015), 190.

de ›transmutación continua‹, o sea, que una cosa nunca ›es‹ sino que cuando se cree que ›es‹ puede ser ya de otro modo, encierra una gran posibilidad. Es algo más que el movimiento, es el devenir. La pintura deja de ser un arte esencialmente estático.«⁵⁰ Die Bewegung und das Werden charakterisieren die ›Zwischenlandschaften‹ Noés. In der mit unendlich vielen Details versehenen, drei Meter hohen und elf Meter langen Collage *Estática velocidad* (Abb. 111) von 2009 ist alles im Werden begriffen.

Abb. 111 Luis Felipe Noé, *La estática velocidad*, 2009



Die farbenfrohe Landschaft scheint noch nicht ›getrocknet‹ zu sein, alles fließt weiter, ist beweglich und geht ineinander über. So sind die dargestellten Figuren ähnlich wie die zahlreichen Pflanzen in der Natur des Tigre-Deltas stets dem Wandel ausgesetzt. Ähnlich wie bei *Introducción histórica* legen sich in *Estática velocidad* farbige und schwarz-weiße Felder über die Leinwand. Die einzelnen Flächen sind aus mehreren Papierstücken zusammengestellt worden. Im rechten und linken Bildteil wurden jeweils größere Felder ausgespart.⁵¹ Im Zentrum taucht ein einzelnes Auge zwischen wellenartigen Linien auf. Die *conditio humana* bleibt zentral und wird deshalb auch im Zentrum verortet. Jedoch ist es kein ›Blick auf eine Landschaft‹, welchen Noé uns hier zeigt. Es ist das Auge bzw. der Blick, der umgeben ist von seinen Bedingungen, der eingetaucht ist in Details, und der sich aus denselben erst selbst hervorbringt. So ließe sich das Chaos Noés denken: als Eintauchen in das Werden einer Form, nicht als Form selbst. Während der Künstler seit den 1960er-Jahren eine Art ›dialektische‹ Beziehung zu den Begriffen *caos – orden; estático – velocidad* führt, beginnt er in seinen jüngsten Überlegungen das Chaos im Chaos zu denken.⁵²

50 »Ich glaube, dass das Konzept der ›kontinuierlichen Transmutation‹ – was bedeutet, dass ein Ding niemals ›ist‹, sondern dass es, sobald man glaubt, dass es ›ist‹, bereits auf eine andere Art und Weise sein kann –, eine große Chance beinhaltet. Es ist mehr als Bewegung, es ist das Werden. Die Malerei hört auf, eine im Wesentlichen statische Kunst zu sein.« (ÜdA). Noé (2015), 192.

51 Die Kritik am ›horror al vacío‹, mit welcher Jorge López Anaya Noé die Übersättigung seiner Bilder vorwirft, kann ich an dieser Stelle nicht teilen. Die ›Übersättigung‹ der Leinwand mit Farbe und Form, wie sie beispielsweise in der Serie *Naturaleza de los mitos* zum Vorschein kommt, resultiert aus der Eigenschaft einer unübersichtlichen *selva* und nicht aus dem Bedürfnis des Subjektes, den Blick durch uniforme Flächen zu strukturieren. (Noé erzählte mir persönlich von diesem Vorwurf; eine weitere Quelle kann ich diesbezüglich nicht anführen.)

52 Vgl. Noé (2017).

10.2 Rayuelarte

10.2.2 Spielen

»Die Erfahrungen und Erlebnisse, die Spielen bieten kann, sind so vielfältig, dass es kaum einen Menschen gibt, der nicht das Bedürfnis zum Spielen verspürt.«⁵³

Anita Rudolf und Siegbert Warwitz

Im März 2009 besetzt Minujín zum wiederholten Male den urbanen, öffentlichen Raum von Buenos Aires.⁵⁴ Für die Realisierung von *Rayuelarte* – das Spiel *rayuela* ist hierzulande als ›Himmel und Hölle‹ bekannt – legt sie zwischen den Straßen *Mitre* und *Perón* 120 Spielfelder auf der *Avenida 9 de Julio* aus. Zwischen sechs und sieben Uhr abends ist der Verkehr durch die mit Grenzzäunen markierten Felder lahmgelegt. Zahlreiche Spielerinnen und Spieler haben sich versammelt, um an dem Hüpfspiel teilzunehmen. Das Geschehen wird u.a. von den umliegenden Hochhäusern, Bäumen, dem Straßenlärm der breiten *Avenida* und dem im Hintergrund erscheinenden Obelisken gerahmt. Die Spielregeln werden von vier weiteren, in Overalls gekleideten, mit Sonnenbrillen sowie blonden Bobs versehenen ›Marta Minujíns‹ über einen Lautsprecher angesagt.⁵⁵

Das Phänomen des Spielens ist so alt wie die Menschheit selbst. Dabei ist das Spielen nicht nur den Menschen und unter ihnen auch nicht nur den Kindern vorbehalten – auch Tiere ›spielen‹, wenngleich ohne vorher festgelegte Regeln.⁵⁶ Begriffe wie Ludologie oder Ludografie verweisen auf eine ganze Spielwissenschaft, die diese kulturelle Praxis erforscht. An dieser Stelle sei erneut auf die Thesen Friedrich Schillers hingewiesen, der in seinen Schriften *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* festhält, dass der Mensch nur da ganz Mensch sei, wo er spiele.⁵⁷ Um den Dualismus zwischen Form und Materie überwinden zu können, führte Schiller den Begriff des »Spieltriebs« ein, welcher die Betrachter:innen von einer ästhetischen Erscheinung ›emanzipieren‹ sollte. Die emanzipierte ästhetische Erfahrung, die nicht mehr an die Materie gebunden ist, verursacht eine grundsätzliche Veränderung der politisch-ästhetischen Machtverhältnisse, so die These von Rancière. Diese politische Dimension des Spiels, die bereits bei Schiller betont wird, soll deshalb im Folgenden näher untersucht werden.

Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs setzt Johan Huizinga mit dem Begriff des »Homo ludens« den Versuch an, neben dem wissenden Menschen (*homo sapiens*) und dem schaffenden Menschen (*homo faber*) ein anderes Menschenbild zu erörtern. Dabei behandelt er das Spiel nicht als Vorkommnis innerhalb verschiedener Kulturformen, son-

⁵³ Siegbert A. Warwitz und Anita Rudolf, *Vom Sinn des Spielens: Reflexionen und Spielideen* (Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2016), 35.

⁵⁴ Die folgende Beschreibung bezieht sich auf die Kunstaktion in Buenos Aires. 2014 wurde die Aktion in Paris und 2015 in Madrid, hier im *Palacio de Cibeles*, erneut inszeniert.

⁵⁵ Vgl. Ferreiro Pella (2020), 125.

⁵⁶ »Tiere spielen genauso wie Menschen«, heißt es schon bei Johan Huizinga. Vgl. Johan Huizinga, *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997), 9.

⁵⁷ Jacques Rancière hat die These Schillers näher analysiert, vgl. dazu 6.2.2.

dern als einen weiteren Kulturbegriff. Demnach untersucht Huizinga »inwieweit die Kultur selbst Spielcharakter hat.«⁵⁸ Die Rolle des Subjekts ist im Spiel zweifelsohne von besonderer Bedeutung, doch im Fokus der Analyse steht nicht nur der Mensch, der spielt; vielmehr gilt es auch nach dem Ort des Spiels in seiner jeweiligen Zeit zu fragen. Zahlreiche Bildquellen dokumentieren von der Antike bis zur Gegenwart unterschiedliche Spielsituationen auf der ganzen Welt.⁵⁹ Die Autoren von *Spiele der Welt* weisen demnach auf die Vielfalt des Spiels hin. »Spiele sind die Spiegel einer Kultur«, schreiben sie im Sinne Huizingas und erörtern u.a. religiöse, kriegerische, aber auch politische Praktiken, die sich in verschiedenen Spielarten äußern. Demnach symbolisiere das Seilziehen »die Dramatisierung des Kampfes zwischen den Mächten der Natur« und das Knöchelspiel soll ursprünglich von Wahrsagern praktiziert worden sein. Auch ›Himmel und Hölle‹ – dessen charakteristischer Vorgang des Springens von Cortázar zum zentralen Thema erhoben und von Minujín später aufgegriffen wird – sei »verwandt mit den Labyrinthen der Mythen des Altertums«. In abgewandelter Form soll es später den Weg der christlichen Seele von der Erde in den Himmel versinnbildlicht haben.⁶⁰ Die unterschiedlichen Kategorien der Spiele und ihre jeweiligen kulturellen Anwendungsräume ermöglichen es, das ›Himmel und Hölle-Spiel‹ näher einzukreisen. Denn es handelt sich hier weder um ein Kriegsspiel, wie das Schachspiel, in dem eine besonders scharfsinnige Denkstrategie gefragt ist, noch geht es im Hüpfspiel um eine übermäßige Anwendung von Muskelkraft, wie sie beispielsweise bei den olympischen Spielen der Antike von wesentlicher Bedeutung war. Dennoch wird eine gewisse Form der Geschicklichkeit vorausgesetzt. Auch die Erinnerung, ein weiteres wichtiges Element der Spielkultur, nimmt in *Rayuelarte* eine besondere Rolle ein. Dementsprechend wird betont, dass beispielsweise das Schnurspiel zu den Gedächtnis- und Erinnerungsspielen gehöre, da es als historischer Träger von Geschichten funktioniere. Verschiedene Schnurgebilde stellen für den Geschichtenerzähler eine Gedächtnissstütze dar und werden demnach zum »mnemonischen Index« für die Spieler.⁶¹ Mit den Spielorten Buenos Aires und Paris ereignet sich das *rayuela*-Spiel im urbanen Erinnerungsraum zwischen zwei Kontinenten. Auch hier ließe sich über die Materialität des Simultanen ein »mnemonischer Index« konzipieren. Bevor auf diesen Aspekt näher eingegangen wird, soll jedoch das Wesen des Spiels in Bezug auf dessen häufig angeführten Antagonisten, den Ernst (im Spiel), untersucht werden.

58 Vgl. Huizinga (1997), 7.

59 Vgl. Frederic v. Grunfeld und Eugen Oker, Hg., *Spiele der Welt: Geschichte, spielen, selbermachen* (Frankfurt a.M.: Krüger, 1976).

60 Ebd., 10.

61 Vgl. Grunfeld und Oker (1976), 12.

10.2.3 Himmel und Hölle – Zwischen Spiel und Ernst

»Ernst und Spiel, Strenge und Unverbindlichkeit treten in jedem Kunstwerk verschränkt auf, wenn auch mit Anteilen sehr wechselnden Grades.«⁶²

Walter Benjamin

Spiele werden in allen möglichen Variationen, beispielsweise als Brettspiele, Straßen Spiele, Spiele in Wäldern oder auf Feldern, Geduldsspiele und Kunststücke weltweit praktiziert. Darunter hat sich auch das ‚Himmel und Hölle-Spiel‘ u.a. auch als ‚Hickelspiel‘ bezeichnet, an verschiedenen Orten der Welt etabliert. Das Spiel kann zu zweit oder zu mehreren gespielt werden. Meistens findet es draußen auf einem ebenen, harten Untergrund statt. Die unterschiedlichen Felder des Spiels werden entweder mit Kreide auf den Boden gezeichnet oder mit einem Stock in die Erde geritzt. Auch wenn auf dem Boden des antiken Forums in Rom eines der ältesten Hickeldiagramme gefunden wurde,⁶³ handelt es sich beim ‚Himmel und Hölle-Spiel‘ nicht nur um eine ‚europäische Spielpraxis‘. Bildzeugnisse aus Nepal, New York und Ghana verweisen dementsprechend auf verschiedene Variationen des Spiels.⁶⁴ Der zentrale Spielgedanke von ‚Himmel und Hölle‘ wird von Rudolf und Warwitz wie folgt zusammengefasst: »Es handelt sich um ein Spiel zwischen den Feldern ‚Hölle‘ und ‚Himmel‘. Die Hölle muss man meiden, den Himmel zu erreichen versuchen. Dabei soll es gelingen, die Spielfelder fehlerfrei zu durchhüpfen.«⁶⁵

Rayuelarte ereignet sich auf einer der meist befahrensten Straße von Buenos Aires, unmittelbar am Ort des öffentlichen Geschehens. Wie bereits ausgeführt wurde, ist der Obelisk auf der *Avenida 9 de Julio* ein Platz für Versammlungen wie z.B. öffentliche Feierlichkeiten (beispielsweise nach gewonnenen Fußballspielen), aber auch im Rahmen von Streik und Protest.⁶⁶ In diesen Ereignissen liegen Spiel und Ernst nah beieinander. Wie gestaltet sich also das Wechselspiel, das sich zwischen lockerem Vergnügen und festen Regeln, letztendlich zwischen Spiel und Ernst verortet?

Die Spielregeln von *Rayuelarte* wurden an die hohe Spielerzahl angepasst. So können die einzelnen Spielwilligen nur über ein bestimmtes Kennwort, welches vermutlich während des Ereignisses einigen Besucher:innen mitgeteilt wurde und dann zu zirkulieren begann, in den abgesperrten Bereich der *rayuela*-Felder eintreten. Dann werden sie von einem der 120 Koordinatoren, die für die Einteilung der Spieler zuständig sind, zum jeweiligen Spielfeld geleitet. Die Koordinatoren lassen sich anhand ihrer weißen Kleidung erkennen. Zu Beginn werden zwölf Spieler gleichzeitig auf das Feld gelassen. Anders als eine Kreidezeichnung oder in den Boden geritzte Linien hat Minujín ihre *rayuelas* aus einer Kunststofffolie in fluoreszierenden Farben anfertigen lassen. Der

62 Benjamin (2011), 68.

63 Vgl. Grunfeld und Oker (1976), 65.

64 Vgl. ebd., 165.

65 Warwitz und Rudolf (2016), 110.

66 Zur Geschichte des Obelisken und der *Avenida 9 de Julio* vgl. 8.1.1.

›Stein‹ besteht hier aus einem pinkfarbenen Würfel, der als »piedra mágica« bezeichnet wird. Die zwei Spielfelder, die sich über beide Straßenseiten der Avenida erstrecken, bestehen jeweils aus fünf Bahnen und sind mit zwölf *rayuelas* hintereinander ausgestattet (Abb. 112, 113, 114).

Abb. 112 Marta Minujín, Rayuelarte (Übersicht), 2009



Abb. 113 (links) Marta Minujín, Rayuelarte (Minujín in Aktion), 2009;

Abb. 114 (rechts) Marta Minujín, Rayuelarte (Obelisk im Hintergrund), 2009



Ein *rayuela*-Feld ist dabei ca. acht Meter lang. Wenn die Spieler es schaffen, die erste *rayuela* fehlerfrei zu passieren, dürfen sie zum nächsten Spielfeld übergehen. Sie spielen solange, bis sie alle zwölf Felder durchhüpft haben. Diejenigen, die im Verlauf des Spiels

scheitern, müssen das Feld verlassen. Diejenigen, die aber bis ans Ende gelangen und den ›Himmel erreichen, dürfen den ›magischen Stein‹ behalten.⁶⁷

Das gesamte Geschehen wird von mehreren Jazzmusiker:innen akustisch begleitet.⁶⁸ Cortázar, der seine Romanfiguren in *Rayuela* immer wieder über Jazzmusik diskutieren lässt, war selbst begeisterter Anhänger dieser Musikrichtung. Der Musikstil habe den Schriftsteller dazu angeregt, die im Free Jazz praktizierte Form der Improvisation auch auf seine Schreibpraxis zu übertragen.⁶⁹ Auf dem Spielfeld befinden sich neben den Jazzmusiker:innen auch weitere Personen mit bunten Schildern in den Händen. Auf diese sind verschiedene Sprüche – u.a. »Este suceder es eterno« – in den für Minujín charakteristischen, fluoreszierenden Neonfarben gedruckt worden.⁷⁰ Minujín ist, anders als die Koordinatoren, mit einem goldfarbenen Overall bekleidet. Sie begleitet das Ereignis mit einem Mikrofon in der Hand, in welches sie zwischendurch »¡Arte, arte, arte!« (Archivo DiFilm 2009) ruft, verschiedene Dinge kommentiert oder auf die Fragen von Journalisten reagiert (Abb. 113). »Miren el cielo, estamos en la 9 de Julio«, sagt sie.⁷¹ Statt für die zahlreichen Proteste, die die Straßen der Hauptstadt regelmäßig einnehmen, sollen diese nun für ›das Leben‹ genutzt werden, deklariert Minujín. »La 9 de Julio hay que usarla más para jugar, para pensar, para sentir, para hacer el amor, para todo«, lautet der provokative Appell der Künstlerin, den sie euphorisch in ihr Mikrofon ruft.⁷² Provokativ ist der Appell insofern, als dass Minujín die Menschenmenge dazu aufruft, an öffentlichen Orten ›Liebe zu machen‹. Während ›denken, spielen und fühlen‹ ironischerweise weniger Provokation hervorruft, markiert das ›Liebesspiel‹ ein klares Tabu und überschreitet dementsprechend eine Grenze.⁷³ An dieser Stelle offenbart sich die Schnittstelle zwischen Ernst und Spiel. Erst durch das Spiel, durch das ludische Erfahren des eigenen Körpers im Wechselspiel mit der Umgebung sowie in Relation zu anderen Spielern, tritt auch die Kehrseite, nämlich der Ernst, in den Vordergrund. Nur allzu gut weiß jeder spielende Mensch, wie schnell im Spiel die Gemüter umschlagen können, wie schnell aus ›Spaß‹, der hier mit dem Spiel gleichgesetzt wird, ›Ernst‹ werden kann.

⁶⁷ In Paris bekamen die Spieler eine von Minujín signierte ›Miniaturrayuela‹ aus Kunststofffolie geschenkt. Zum Ablauf des Spiels vgl. Ferreiro Pella (2020), 125.

⁶⁸ Zur Musik im Zusammenhang mit dem Spielbegriff siehe auch: Huizinga (1997), 173.

⁶⁹ Vgl. Gregor Dozauer, »Die Freude des Fliegenden: Metaphysischer Slapstick: Julio Cortazars Prosa-band ›Ein gewisser Lukas.‹« *Zeit Online*, 06.11.1987, <https://www.zeit.de/1987/46/die-freude-des-fliegenden/komplettansicht>. [26.08.2018].

⁷⁰ Vgl. Archivo DiFilm, »Marta Minujin homenaje a Julio Cortazar en la avenida 9 de Julio.« <https://www.youtube.com/watch?v=S2NNIn6tb9o>. [26.08.2018].

⁷¹ »Sieh dir den Himmel an, wir sind auf der [Avenida] 9 de Julio.« (ÜdA). Ebd.

⁷² »Die 9 de Julio sollte mehr zum Spielen, zum Denken, zum Fühlen, zum Lieben, für all dies genutzt werden.« (ÜdA). Ebd.

⁷³ In der rekonstruierten *Menesunda* hatte sich ein Pärchen länger als gewöhnlich im Inneren der ›Gedärme‹ (vgl. 6.3.) aufgehalten. »They were fucking here, they became liberated«, schildert Minujín die Situation im Interview. Ohne den Themen ›Sexualität, Kunst und Öffentlichkeit‹ weiter nachgehen zu wollen, soll hier auf ein Tabu hingewiesen werden, das schon 1965 mit dem im Bett liegenden Pärchen in der *Menesunda* angedeutet wurde. Vgl. Maria Kennedy, »Marta Minujín – I Believe in Magic: Tate Shots.« Tate, <https://www.youtube.com/watch?v=RXYrADZLctA>. [26.08.2018].

Huizinga fragt nach dem »Witz des Spiels«, um schließlich zur Erkenntnis zu kommen, dass die Intensität des Spiels durch keine biologische Analyse erklärt werden könne. Denn gerade in dem Vermögen »toll zu machen« liege das Wesen und das Ureigene des Spiels.⁷⁴ Mit Vernunft, so kann aus den Thesen Huizingas gefolgert werden, lässt sich das Spiel nicht definieren. Dies muss nun umgekehrt auch für das Ernsthaftige gelten, welches sich ebenso wenig aus der Vernunft allein herleiten ließe. Denn im Hinblick auf den Streik muss eine Ernsthaftigkeit der Situation erst erkennbar, zur Evidenz werden. Der Streik ist also eine Möglichkeit zur Evokation von Ernsthaftigkeit. Um ernst und wahrgenommen zu werden, wird gestreikt. Könnte andersherum nun auch gesagt werden ›um ernst genommen zu werden, muss gespielt werden? Welche politische Dimension verbirgt sich hinter dieser Wechselbeziehung?

Von März bis Juli 2008, knapp acht Monate vor der Kunstaktion, ereignete sich in ganz Argentinien ein Agrar-Streik. Die damalige Präsidentin Cristina Kirchner wollte eine Reform für den Sojaanbau durchsetzen und hob die Importgebühren für die Nutzpflanze extrem an. Wochenlang blockierten protestierende Bauern die Straßen. Häfen und Supermarktgänge blieben folglich leer.⁷⁵ Dieser heftige Streik, der auch in Gewaltaktionen mündete, steht repräsentativ für zahlreiche weitere. Insofern es eine ›Streik-‹ bzw. ›Protestkultur‹ gibt, lieferte Argentinien zu deren Geschichte schon diverse Beiträge.⁷⁶ Die politische und historische Dimension des Streikes kann an dieser Stelle nicht in ihrer ganzen Fülle beschrieben werden. Dennoch soll der Schnittpunkt zwischen Spiel und Streik im Hinblick auf den Begriff der ›Ernsthaftigkeit‹ genauer beleuchtet werden. Denn inwiefern ergänzen sich diese auf den ersten Blick scheinbar gegensätzlichen Begriffe?

Walter Benjamin hat sowohl verschiedene Eigenschaften des Spiels als auch des Streikes untersucht. In seinen *Notizen zu einer Theorie des Spiels* hebt Benjamin ökonomische Aspekte des Spiels hervor. Seine Gedanken kreisen hier eher um das Gewinn- und Glücksspiel als um das Spielen an sich.⁷⁷ Im Begriff des Streikes unterscheidet Benjamin zwischen zwei möglichen Formen. So benennt er in seiner *Kritik der Gewalt* zum einen den gewaltbereiten »politischen Generalstreik« und zum anderen den »proletarischen Generalstreik«. Letzterer suche mit gewaltfreien Mitteln die »Vernichtung

74 Vgl. Huizinga (1997), 11.

75 Vgl. Jürgen Vogt, »Der Bauernprotest, der zur Staatskrise wird.« *Spiegel online*, 24.06.2008, <http://www.spiegel.de/wirtschaft/argentinien-der-bauernprotest-der-zur-staatskrise-wird-a-561330.html>. [15.10.2018].

76 Vgl. Jonas Wolff, »Vom ›Argentinazo‹ zu Néstor Kirchner: Krise und Überleben der argentinischen Demokratie (2001-2007).« In Birle; Bodemer; Pagni (2010), 56-72.

Auch Solanas und Getinos *La hora de los hornos* schildert die Streikkultur in Argentinien. Anhand streikender Fabrikarbeiter:innen wird gezeigt, wie die Arbeiter:innen die Produktion eigenständig wieder aufnehmen und somit die gegebene Hierarchie zwischen Arbeitgeber:in und Arbeitnehmer:in brechen. Dieser politische Eingriff der Arbeiter:innen in vorgegebene Strukturen wird aktuell unter der Regierung Macris erneut angewendet. Vgl. N. Georges et al., *Argentinien: Wieder mal Krise*, Arte TV (2018), <http://www.arte.tv/de/videos/085721-000-A/argentinien-wieder-mal-kris-e/>. [14.01.2018].

77 Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986), 188-192.

Weitere Überlegungen zum ›Spiel stellt Benjamin in seinen ›Denkbildern‹ an, vgl. Walter Benjamin, *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 426.

der Staatsgewalt«, während der ›politische Generalstreik‹ an Zwecke gebunden sei.⁷⁸ Wenngleich Benjamin ›Spiel‹ und ›Streik‹ nicht zusammenführt, ließe sich dennoch durch das Benjaminsche Denken eine bedeutende Schnittstelle zwischen den Phänomenen erörtern. Dazu liefern die Überlegungen von Jan Sieber mögliche Ansätze. Von Benjamin ausgehend konzipiert Sieber eine »Theorie des Passiven«.⁷⁹ Den Begriff des ›Passiven‹ leitet er aus Benjamins Dialektik einer »Potenzierung durch Depotenzierung« ab. Jedoch sei diese Dialektik im deutschen Präfix »Ent« aufgehoben. So weise beispielsweise der Begriff der ›Entwicklung‹ auf das Wirrwarr eines verwickelten Fadens hin, der ent-wickelt werde, um am Ende ein Knäuel zu entwickeln. Demnach betont Sieber, dass sich das Denken Benjamins nicht in Dichotomien, sondern vielmehr in paradoxen Korrelationen entfalte:

»Weder geht es ihm um die Relation zwischen zwei distinkten Entitäten noch um ein Hin-und-Her von Anziehung und Abstoßung. Die Umdrehung, die das *Ent*- bei Benjamin nimmt, besteht paradoxerweise darin, dass jede Entwicklung die Zurücknahme einer Verwicklung meint, in die sie stets noch verwickelt ist.«⁸⁰

Dies besagt, dass verschiedene Zustände von ein und derselben Bedingung ausgehen: »Verwicklung wie Entwicklung sind zwei Pole des gleichen«, hält Sieber dementsprechend fest.⁸¹ Deshalb ließen sich Motive wie »Aktivierung durch Passivierung«, »Annäherung durch Entfernung«, »Vollendung durch Entleerung«, die Sieber aus dem Benjaminschen Denken herleitet, nicht getrennt voneinander verhandeln. Des Weiteren betont er, dass der Begriff des Passiven medial und nicht oppositionell zu denken sei. Dies bedeute ein Denken in »medialen Sphären«, in welchen »Figuren der Passivität« einen Moment markieren, der das Subjektive oder das Aktive ›entsetze‹. Dadurch würde auf einen Bereich verwiesen, der jenseits von Subjekt und Objekt liege. Dieser Bereich bezeichnet also einen Übergang, der mit Benjamin jedoch als Sprung gedacht werden müsse:

»Diese Stillstellung verdankt sich jedoch keiner äußerlichen Gewalt, sondern vollzieht sich stets *im* Medium dieser Bewegung selbst. Passivität erscheint hier also nicht auf ein subjektives Vermögen bezogen, sondern vielmehr als ein Moment der Aussetzung oder des Abbruchs einer Bewegung. Sie bezeichnet keinen Zustand, sondern vielmehr einen Durchgang, eine Vermittlung, die als sprunghafte unmittelbar ist.«⁸²

Vor diesem Hintergrund äußere sich im »Nicht« des Passiven die Medialität des Aktiven. So könne beispielsweise im Schweigen die Medialität der Sprache überhaupt erst erschlossen werden. Darüber hinaus könne durch die Passivität im proletarischen Generalstreik eine »Befreiung von Zwecken« erhandelt werden. Sieber bezieht sich

⁷⁸ Vgl. Walter Benjamin, *Angelus Novus: Ausgewählte Schriften 2* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966), 56ff.

⁷⁹ Vgl. Jan Sieber, »Schweigen, Streiken, Vergessen. Mit Walter Benjamin für eine Dialektik der Aktivierung durch Passivierung.« In *Theorien der Passivität*, hg. v. Kathrin Busch und Helmut Draxler (München: Wilhelm Fink, 2013).

⁸⁰ Ebd., 218.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd., 219.

hier konkret auf die Differenzierung Benjamins zwischen ›zweckgebundener- und mittelloser-‹ sowie ›setzender- und entsetzender‹ Gewalt. Anhand einer ›entsetzenden Gewalt‹, die Benjamin im proletarischen Generalstreik markiert, finde, so Sieber, ein Bruch mit der Logik der Rechtsetzung statt: »Entsetzende Gewalt setzt kein neues Recht, sondern bricht mit der Logik der Rechtsetzung überhaupt. Sie betreibt den Abbau von Gewalt als setzender. Damit steht sie jenseits der Unterscheidung von aktiv und passiv, von Handlung und Unterlassung, von Gewalt und Gewaltlosigkeit.«⁸³ Vor diesem Hintergrund formuliert Sieber über das Phänomen des Streikes seine »Theorie des Passiven«. Dabei denkt er nicht nur eine »Aktivierung durch Passivierung«, sondern hebt vielmehr die »Passivierung als Voraussetzung von Aktivierung« hervor.⁸⁴

Minujín hat im Zuge des Spiels mehrfach auf die Problematik des Streikes hingewiesen. Das Spiel begreift sie demnach als Gegenbild zum Protest und zum Streik.⁸⁵ Wie ließe sich durch die »Theorie des Passiven« ein anderer Spielbegriff denken? Es geht nun nicht darum, die Theorie Siebers mit dem Begriff des Spiels zu ergänzen. Vielmehr soll das Motiv der Aktivierung und Passivierung im Hinblick auf die Frage nach dem Streik produktiv gemacht werden. Anhand der Erkenntnisse Siebers ließe sich nun folgende These aufstellen: Sowohl im Streik als auch im Spiel äußert sich ein Bruch mit einer bestimmten ›Logik des Gegebenen‹. In der Passivität des Streikes wird mit der Logik der Rechtsetzung gebrochen. In der Aktivierung des Spiels kann durch eine die Norm ›ent-setzende Passivität‹ die Normativität der Realität gezeigt werden. Das Spiel situiert sich nicht – ebenso wenig wie der Streik – in der Logik einer ›rechtsetzenden Kraft‹. Es schafft vielmehr einen anderen politischen ›Spielraum‹. Denn durch das Eintreten in eine spielerische Welt verändern sich vorherige Wahrnehmungsmuster. Hier würde, im entfernteren Sinne, auch der Begriff des »Spieltriebs« von Schiller ansetzen.

Sieber hält abschließend fest: »Man könnte sagen, Sprache, Handeln, Erinnern werden selbstreflexiv, sie biegen sich auf sich selbst zurück und überschreiten darin ihr aktuelles Sein.« Wird das Spiel über den Begriff der Norm ›auf sich selbst zurückgebogen‹, kann auch hier ein selbstreflexiver Moment entstehen. Verhaltensweisen, die sich beispielsweise anhand der architektonischen Gegebenheiten des urbanen Raumes orientieren, oder kulturelle Praktiken wie die Tabuisierung von öffentlicher Sexualität können im Spiel anders ausgelegt werden. Denn hier wird die *Avenida* zum Sprungfeld zwischen Erde und Himmel. Linearitätsmuster wie der Verkehr, der scheinbar unendlich in eine Richtung verlaufende Fluss der Dinge, werden hier, wenn auch nur für kurze Zeit, unterbrochen. Durch das Ludische wird auch die Realität der Ernsthaftigkeit hinterfragt. Das Wesen des Spiels wäre jedoch verfehlt, wenn es auf ein rein vergnügliches Element reduziert werden würde. Das Politische im Spiel liegt gerade in der Spiegelung zahlreicher Realitätsmuster, in denen sich auch ›das Ernsthaftige‹ stets neu formulieren muss. Spiel und Ernsthaftigkeit werden deshalb nicht als getrennte Phänomene gegenübergestellt. Sowohl im Geschehen des Spiels als auch in der Formulierung der

83 Ebd., 226.

84 In Bezug auf Werner Hamacher führt Sieber im Kontext der ›entsetzenden Nicht-Gewalt des Streiks‹ den Begriff des ›Afformativen‹ an, welcher das Performative bedinge. Vgl. ebd., 227.

85 Vgl. Interview mit Minujín in GlitchGarten, »Marta Minujín –>Rayuelarte< March 2014.« <https://vimeo.com/101066689>. [15.10.2018].

Ernsthaftigkeit, wie z.B. im Streik, werden verschiedene Modi der Existenz verhandelt. Demnach kann ich die Aussage von Huizinga nicht teilen, die zunächst besagt:

»Ein jedes denkende Wesen kann sich die Realität Spiel, Spielen [sic!], sogleich als ein selbstständiges, eigenes Etwas vor Augen führen [...]. Das Spiel lässt sich nicht verneinen. Nahezu alles Abstrakte kann man leugnen: Recht, Schönheit, Wahrheit, Güte, Geist, Gott! Den Ernst kann man leugnen, das Spiel nicht.«⁸⁶

Doch auch Huizinga ist sich keiner klaren Antwort auf die Frage nach Spiel oder Ernst sicher. So verortet er die Frage schließlich in der Ethik: »In jedem sittlichen Bewußtsein, das in der Anerkennung von Gerechtigkeit und Gnade gegründet ist, kommt die Frage, ob Spiel oder Ernst, die bis zuletzt unlösbar blieb, für immer zum Schweigen.«⁸⁷ Die Frage nach ›Spiel oder Ernst‹ ist letztendlich irreführend, wenn von vornherein davon ausgegangen wird, dass das Spiel einen ernstzunehmenden, politischen Moment birgt und umgekehrt in das Ernsthafte spielerische Elemente, wie etwa das protestante Topfschlagen im *cacerolazo*⁸⁸, integriert sind. Anstatt eines Widerspruchs kann vielmehr eine Ergänzung der Begriffe beobachtet werden.

10.2.4 Hin- und Herspringen – Zwischen Buenos Aires und Paris

Was in der deutschen Bezeichnung ›Himmel und Hölle‹ mit der ›Hölle‹ beginnt und im ›Himmel‹ endet, fängt in der spanischen Version des Spiels mit der Erde – *tierra* – an und endet dann ebenfalls im Himmel – *cielo*. Die christliche Vorstellung der Hölle ist in der *rayuela* nicht gegeben. Auch das Bestreben, den Himmel zu erreichen, das in einer religiösen bzw. spirituellen Vorstellung begründet sein mag, hat im 21. Jahrhundert eine völlig andere Dimension eingenommen. Die Moderne, so Borsò, negiere das Hohe, um den Blick auf das Niedere, das Verdrängte, zu fokussieren. Dies sei die Bejahung des Todes, welche wiederum die Trennung zwischen einer göttlichen Referenz und der Autorität des Subjekts markiere.⁸⁹ Dementsprechend wird im Himmel und Hölle-Spiel ein religiöses zum politischen Motiv transformiert.

Trotz alledem liege das Ziel des Spiels darin, den Himmel zu erreichen, denn dort dürfe man rasten, während die Hölle jedoch übersprungen werden müsse, so Rudolf und Warwitz.⁹⁰ In diesem Zusammenhang spielt auch die Etymologie von »rayue-

86 Huizinga (1997), 11.

87 Ebd., 231.

88 Der Begriff »*cacerolazo*« (von span. *cacerola*, dt. Topf) bezieht sich auf lautstarke Proteste, in welchen das Zusammenschlagen von Töpfen als demonstratives Mittel zur Erregung von Aufmerksamkeit eingesetzt wird.

Martin Kasch hat in seiner Dissertation die Transformation des Kochtopfs zum politischen Akteur im Hinblick auf den *cacerolazo* näher beschrieben. Anhand verschiedener Beispiele aus der argentinischen Literatur und der bildenden Kunst untersucht Kasch die Agenzialität technischer Objekte. Vgl. Martin Kasch, *Von anderen Maschinen: Technik als Medium und Motor von Kollektivität in Literatur, Film und Kunst der argentinischen Gegenwart* (Universität Köln, 2012), <https://kups.ub.uni-koeln.de/4849/>. [20.11.2018].

89 Vgl. Borsò (2015a), 362–363.

90 Vgl. Warwitz und Rudolf (2016), 110.

la« eine besondere Rolle, denn vielmehr als auf eine religiöse Spur verweist der Begriff auf die Spielart selbst: *Rayuela* setzt sich aus dem Begriff der ›Linie‹ oder des ›Strichs‹ – spanisch *raya*⁹¹ – und dem Diminutiv »uela«⁹² zusammen. Im ›Linienspiel‹ erhält die christliche Auslegung von Himmel und Hölle eine klare, räumliche Dimension: *suelo*, den Boden. Die imaginäre Vertikalität, die von unten nach oben strebt, basiert demnach auf einer horizontalen Ebene. Das *rayuela* beginnt und endet auf dem Boden. Lediglich im Akt des Springens hebt sich die Spielerin vom Boden ab, nicht jedoch, um möglichst hoch oder möglichst weit, wie in den olympischen Disziplinen des Hoch- und Weitsprungs angestrebt, sondern um möglichst gezielt in die aufgezeichneten Felder zu springen. Denn eigentlich dürfen die Linien der einzelnen Kästchen, so Warwitz und Rudolf, beim Springen nicht berührt werden.⁹³ Das Wesentliche des Spiels liegt also im Sprung von einem Punkt zum nächsten. Wenn nun im Hinblick auf das Spiel die Beziehung zwischen Buenos Aires und Paris näher untersucht werden sollen, so geschieht dies aus der Perspektive des Springens heraus.

Es ist der Sprung von einem Ort zum anderen, der die Bewegung im Hin und Her markiert, und grundsätzlich zu einer dynamischen Definition des Ortes beiträgt. Denn im Akt des Springens wird die festgelegte Topografie des Ortes aufgehoben, da nicht eindeutig definiert werden kann, wo und vor allem *wann* ein Ort beginnt und endet. So kennzeichnet das Springen durch die Verbindung von Ausgangspunkt und Ziel einen Moment im *Dazwischen*. Wie gestalten sich dementsprechend die urbanen ›Zwischenlandschaften‹, die Minujín in Bezug auf Cortázars Roman *Rayuela* aufgreift und dynamisch inszeniert?

Abb. 115 (links) Marta Minujín, *Rayuelarte* (Übersicht), 2014;

Abb. 116 (rechts) Marta Minujín, *Rayuelarte* (Teilnehmer:innen in Aktion), 2014



Im 30. Todesjahr des Schriftstellers wird das Leben und Werk Cortázars mit verschiedenen kulturellen Ereignissen in seiner Wahlheimat Paris geehrt. In diesem Kontext inszeniert Minujín im März 2014 auf dem zentral gelegenen *Place du Palais Royal*

91 Im Wörterbuch wird der Begriff als »Juego que consiste en tirar monedas o tejos a una raya hecha en el suelo [...]« definiert. (»Ein Spiel, das darin besteht, Münzen oder ein Stück einer Dachziegel auf eine auf dem Boden gezeichnete Linie zu werfen [...]« ÜdA). Vgl. Larousse, 1034.

92 Vgl. August Fuchs, *Lehrbuch der spanischen Sprache* (Leipzig: Serig, 1837), 25. Vgl. auch das Online-Dokument unter: <http://www.babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nnc1.1000293342;view=1up;seq=9>. [06.08.2018].

93 Vgl. Warwitz und Rudolf (2016), 110.

erneut das kunstvolle Spiel der *rayuelas* und nennt es *Rayuelarte* (Abb. 115, 116). Über den Zusatz ›arte‹ schafft Minujín hier eine Wortneuschöpfung: *Rayuelarte*, oder in Paris auch *Marellarte* (von ursprünglich *marelle*, so der französische Begriff für ›Himmel und Hölle‹) genannt.⁹⁴ Anders als in Buenos Aires wird in Paris ein öffentlicher Platz eingenommen. Dieser wird ebenfalls abgesperrt. Der Platz, auf dem 70 Spielfelder verteilt sind, lässt sich in seiner Dimension nicht mit jenem Ereignis in Buenos Aires vergleichen. Trotzdem sind die Spielregeln dieselben. Doch während sich in Argentinien zahlreiche Menschen um die *rayuelas* versammelt hatten, ist die Menschenmenge in Paris überschaubar.⁹⁵

Wie eingangs erläutert, kann über das Spiel ein »mnemonischer Index« konzipiert werden. Demnach materialisiert sich im *Rayuelarte* von Paris eine Erinnerung aus den 1960er-Jahren, welche sowohl das Leben von Cortázar als auch von Minujín betrifft. Cortázar lebte seit Anfang der Fünfzigerjahre kontinuierlich in Paris. Minujín hingegen hält sich zwischen 1961 und 1964 zwar über einen längeren Zeitraum in der französischen Metropole auf, verbringt ihr Leben jedoch größtenteils in Buenos Aires sowie zwischenzeitlich auch in New York. Aus einer ›lateinamerikanischen Perspektive‹ heraus stellt das Paris der 1960er-Jahre eine wichtige Plattform für zahlreiche lateinamerikanische Künstler:innen, Schriftsteller:innen und Intellektuelle dar. Unter ihnen befindet sich auch Noé, der insgesamt elf Jahre, von 1976 bis 1987, in Paris lebte. Die Geschichte der 1960er-Jahre – der *Argentinos de París* – wurde bereits ausführlich dargelegt.⁹⁶ Doch wie verhält sich diese Geschichte, wenn sie aus einer anderen Zeit, aus den Jahren von 2009 bis 2014, verhandelt wird?

Jene Geschichte der ›arte argentino‹ als reine Nostalgie zu denken, womit die Inszenierung von *Rayuelarte* u.a. assoziiert werden könnte, würde möglicherweise zum ›Ende der Kunst‹ nach der These von Arthur Danto führen. Doch wie im vorherigen Kapitel gezeigt, kann diese These durch die Multidimensionalität der Zeit sowie durch die Materialität künstlerischer Arbeiten widerlegt werden.⁹⁷ Was hat es also mit der Simultanität, die im Himmel und Hölle-Spiel generiert wird, tatsächlich auf sich?

Die Simultanität im Sinne einer Diskontinuität ermöglicht es, die von Minujín inszenierte Geschichte dynamisch zu denken. Denn in der Materialität des Simultanen werden raumzeitliche Elemente neu verhandelt. In der Verbindung der Räume – hier Buenos Aires und Paris, die jeweils für den südamerikanischen und den europäischen Kontinent stehen – wird die Dimension der Wahrnehmung vor gänzlich andere Parameter gestellt. Aus diesem Grund enthält das Motiv des Simultanen eine Verhandlung des Politischen. Diese Verhandlung nimmt die Gestalt einer ›Zwischenlandschaft‹ an, wodurch keine ›andere Moderne‹, keine ›andere Identität‹ und auch keine ›andere Zeit‹ konstruiert werden, sondern sich im Hin- und Herspringen ein fortwährender beweglicher Prozess zwischen Raum und Zeit ereignet.

94 Neben ›art‹ oder ›arte‹ (*Espi-Art* von 1977, *Rayuelarte*, *Marellarte*) hängt Minujín den Begriffen auch häufig ihren eigenen Namen an: *Minuphone* (1967), *Minucode* (1968), *Laberinto Minujín* (1985) und *Minuscopio* (1988).

95 Da ich selbst vor Ort war, konnte ich mir ein eigenes Bild vom Geschehen machen.

96 Vgl. Plante (2013).

97 Vgl. 9.2.

Vor diesem Hintergrund ließe sich die Frage nach ›Himmel‹, ›Hölle‹ und ›tierra‹ erneut – vor allem auch aus einer ökologischen Perspektive heraus – stellen. An einem Tag im Juni 2018 befanden sich beispielsweise ca. 11.000 Flugzeuge im deutschen Flugraum.⁹⁸ Neben einer spirituellen und wissenschaftlichen Auslegung des Himmels- bzw. Luftraums wurde dieser längst zum ökonomischen und geopolitischen Raum. Die Proteste und Streike, die 2008 in Buenos Aires stattfanden, führen auf eine bestimmte Erde zurück, nämlich jene, die von der Monokultur des Sojas eingenommen wurde. Die Auswirkungen, so ist man sich bewusst, sind fatal. Auch hier handelt es sich um eine Ökonomisierung der Erde, der bisher keine Grenzen gesetzt werden. Es ist demnach keine abstrakte, imaginäre Form von Himmel und Erde, mit der wir es hier zu tun haben, die in *Rayuelarte* aber dennoch spielerisch aufgegriffen wird. Vielmehr spiegelt sich die ›Hölle‹ in Gestalt eines ›kapitalistischen Szenarios‹ an beiden Orten wider.⁹⁹ Diese Hölle ist nicht bloß eine christliche, vom westlichen Wachstum geprägt stellt sie ebenso eine ›neoliberale Hölle‹ dar.¹⁰⁰ Sie kann sich nur verändern, wenn das Spiel im Sinne Minujíns in einen kapitalisierten Raum – in die Straßen, den Verkehr, den Transport, die Arbeit, den Alltag, die Großstadt – eindringt, um Perspektiven auf sich selbst »zurückzubiegen«, wie mit Sieber gesagt werden kann, und um letztendlich im Spiel das Ernsthaftes spiegeln zu können. Das Ernsthaftes darf dabei nicht nicht als Gegensatz, sondern muss als Ausgangslage des Spiels begriffen werden. Hölle ist im Himmel und auf Erden. Es gibt keine Grenzen zwischen den Orten; vielmehr gibt es aus einer heutigen Perspektive heraus betrachtet eine globale ökonomische Verflechtung, die sich als ›höllisch‹ abzeichnet, wenn die Situation ›ernst‹ genommen wird. Eine Transformation kann nur dann einsetzen, wenn das Geflecht als Ganzes – *hier* und *dort* – betrachtet wird.

⁹⁸ Vgl. Nadine Ahr, Dirk Asendorpf und Petra Pinzler, »Die Hölle am Himmel.« *Die Zeit*, 08.08.2018, 33/2018.

⁹⁹ Eva Horn verwendet den Begriff des ›Szenarios‹ im Hinblick auf eine *Zukunft als Katastrophe*, wie auch der Titel ihres neusten Buches lautet. Hier untersucht die Germanistin anhand literarischer und vor allem filmischer Beispiele die Bedeutung eines ›katastrophalen Wandels‹ in der Weltbe trachtung. Vgl. Eva Horn, *Zukunft als Katastrophe* (Frankfurt a.M.: Fischer, 2014), 7–43.

¹⁰⁰ Den Einfluss des Christentums auf die Entfaltung des Kapitalismus hat u.a. der Soziologe Max Weber zu Beginn des 20. Jahrhunderts erforscht. Vgl. Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (München: Beck, 2013).