

Martin Kasch

*VON ANDEREN MASCHINEN*

**Technik als Medium und Motor von Kollektivität  
in Literatur, Film und Kunst der argentinischen Gegenwart**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades

angenommen durch die

Philosophische Fakultät der Universität zu Köln

Gutachter:

Prof. Dr. Wolfram Nitsch

Prof. Dr. Erich Kleinschmidt

Datum der Abgabe: 26.4.2012

Datum der Disputation: 10.7.2012

Für die Veröffentlichung geringfügig überarbeitete Fassung

*para Marina Lluvia –  
porque me diste agua, luz y amor  
para que esto pudiera crecer*

»Viel eher, als das Recht auf ein Denken, das vorgibt,  
eine wissenschaftliche, axiomatische Deskription  
zu liefern, beanspruche ich das Recht auf eine  
Form des Denkens, das entlang affektiver  
Achsen, also über Affekte vorgeht.«

Félix Guattari: »Über Maschinen«  
(1995, S. 115 f.)

# VON ANDEREN MASCHINEN

## Technik als Medium und Motor von Kollektivität in Literatur, Film und Kunst der argentinischen Gegenwart

---

### Inhaltsverzeichnis

<b>1. <i>Andere Maschinen: ›Betriebsanleitung‹</i></b>	1
<b>2. <i>Heteromaquinología: Zur Theorie anderer Maschinen</i></b>	13
2.1 <i>Heteromáquina: Begriffsbestimmungen</i>	13
2.2 <i>Wider das Werkzeug: Deleuze&amp;Guattaris Konzept der »Maschine«</i>	20
2.3 <i>›Fluide-Werden‹</i>	24
2.4 <i>›Nomadisch-Werden‹</i>	28
2.5 <i>›Medium-Werden‹</i>	33
<b>3. <i>Schrott-Maschinen: César Aira und Jorge Gaggero basteln kommunitive Blechkarossen</i></b>	42
3.1 <i>Vitale Materien und listige Techniken</i>	48
3.2 <i>Soziale Schrott-Maschinen: Die <i>carritos</i></i>	66
3.3 <i>Vom Terrorfahrzeug zur Schrott-Maschine: <i>Vida en Falcon</i> von Jorge Gaggero</i>	73
<b>4. <i>Eroberungsmaschine: Julio Cortázar und Carol Dunlop kapern kriechend die Autobahn</i></b>	93
4.1 <i>Eine andere Reise über die Autobahn</i>	96
4.2 <i>Autobahn und Krieg</i>	100
4.3 <i>Kriechende »Kriegsmaschine«</i>	107
<b>5. <i>Wahrnehmungsmaschine: Elvio Gandolfo wird im Omnibus zum Anthropologen</i></b>	120
5.1 <i>»Milieu«: Eine Medialität von Transportmitteln im Zeichen der Maschine</i>	125
5.2 <i>Das Transportmittel als Übertragungsmittel: Zur Medialität des Omnibusses</i>	138
5.3 <i>Omnibus-Poetik: ›Vehiculizität‹ und ›Maschinizität‹</i>	144
<b>6. <i>›Maschinen-Schluss-Diagramm‹: Jorge Macchi zeichnet einen Schaltplan für <i>Heteromáquinas</i></i></b>	154
<b>Bibliografie</b>	166

## 1. *Andere Maschinen: ›Betriebsanleitung‹*

Eine riesige ›Trommelmaschine‹ aus Menschen und Kochtöpfen erobert Ende Dezember 2001 die Straßen und Plätze von Buenos Aires und jagt den amtierenden Präsidenten Fernando de la Rúa aus dem Amt. Unzählige Demonstranten aus allen Bevölkerungsschichten schlagen bei den sogenannten *cacerolazos*, den ›Kochtopf-Demonstrationen‹, Töpfe, Pfannen und anderes Küchengeschirr aneinander und protestieren lautstark gegen das Einfrieren aller privaten Sparguthaben, den traurigen Höhepunkt einer rigiden neoliberalen Wirtschaftspolitik Ende des 20. Jahrhunderts, die das Land an den Rand des Abgrunds getrieben hat. »La cacerola deviene bombo. O el bombo deviene cacerola.« – »Der Kochtopf wird zur Trommel. Oder die Trommel wird zum Kochtopf.« Mit diesen Worten hat der argentinische Historiker Ignacio Lewkowicz jenen Wandel vom privaten Kochgeschirr zum Schlagzeug im öffentlichen Raum beschrieben, der sich bei *cacerolazos* auf den Straßen vollzieht.<sup>1</sup> Aber die Kochgerätschaften werden nicht nur zu ›Schlagzeug‹, sondern zugleich auch zu ›Gemeinschafts-Zeug‹: Sie köcheln nicht mehr ein stilles Süppchen zu Hause, sondern brauen als lärmende Schmelztiegel unzählige Menschen zu einem einzigen zusammenhängenden Gemisch zusammen. Der italienische Philosoph Paolo Virno hat dieses *cacerolazo*-Kollektiv als »Multitude« bezeichnet, als »Menge«, die sich einem nationalen Gemeinschaftskonzept wie »Volk« durch seine Pluralität widersetze.<sup>2</sup> Doch dieses Gemenge ist nicht nur eines der Subjekte, sondern eines, in das auch die Objekte eingehen, um sich mit den

---

<sup>1</sup> Ignacio Lewkowicz: *Sucesos argentinos. Cacerolazos y subjetividad postestatal*, Buenos Aires u. a.: Paidós 2002, S. 33.

<sup>2</sup> »A diferencia del pueblo [...] la multitud es plural, rehúye [sic] de la unidad política, no transfiere derechos al soberano; se resiste a la obediencia y se inclina a formas de democracia no representativa.« Vgl. Paolo Virno: »Entre la desobediencia y el éxodo«, Interview mit Flavia Costa, in: *Clarín. Suplemento de Cultura* 19.1.2002, online abrufbar unter: <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/01/19/u-00301.htm> [keine Seitenzählung; letzter Zugriff 5.3.2012]. Zu Virnos Begriff der »Multitude« vgl. auch sein Werk *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen*, Wien: Turia + Kant 2005. Zu Virnos Konzept im Kontext der *cacerolazos* vgl. Josefina Ludmer: »Argentina, en la serie de Seattle. La multitud entra en acción«, in: *Clarín. Suplemento de Cultura* 19.1.2002, online abrufbar unter: <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/01/19/u-00201.htm> [keine Seitenzählung; letzter Zugriff: 5.3.2012].

Subjekten zu verbinden.<sup>3</sup> Mehr noch: Wie das Wort »cacerolazos« schon impliziert, kommt den Objekten hinsichtlich dieses Konglomerats gleichsam eine konstitutive Funktion zu, insofern als es sich gerade über die *cacerolas*, also die Kochtöpfe, bildet. Die *cacerolazos* sind nicht nur das Auftauchen eines neuen, pluralen Subjekts, sondern zugleich auch eines neuen pluralen Objekts, das sich mit den Menschen verbindet und als gemeinschaftsstiftendes Objekt emergiert.



Abb. 1: *Cacerolazos* 2001 in Buenos Aires<sup>4</sup>

Wie kann man Objekte denken und beschreiben, die nicht mehr einfach nur Objekte sein wollen, die sich in ein ›Anders-Werden‹ hineinbegeben haben, die Stadien der Transformation und Veränderung durchlaufen? Diese Frage steht am Anfang dieser Arbeit, und sie stellt sich in Anbetracht der *cacerolazos* vom Dezember 2001, aber gleichzeitig auch angesichts jenes ›Anders-Werdens‹ von Objekten, das sich nachdrücklich und kontinuierlich in der Sphäre der Ästhetik ereignet hat und Teil dessen ist, was man einen *giro hacia los objetos* in Literatur, Film und Kunst der

---

<sup>3</sup> Zu einer theoretischen Erweiterung des Konzepts der »Multitude« in Richtung einer Theorie der »Unmenge«, in welche auch die Dinge eingehen, vgl. Ilka Becker/Michael Cuntz/Astrid Kusser (Hrsg.): *Unmenge: Wie verteilt sich Handlungsmacht?*, München: Fink 2008, S. 7-34.

<sup>4</sup> Schwarzweißfotografie von Nicolas Frances, online abrufbar unter: <http://argentina.indymedia.org/news/2003/12/159751.php> [letzter Zugriff: 23.4.2012].

Gegenwart nennen könnte. Diese Wende hin zu den Objekten, die sich etwa ab der Mitte der Neunzigerjahre bis in die Gegenwart abzeichnet, ist in sich höchst heterogen und umfasst alle Arten von Gegenständen, weshalb die Aufzählung einiger Beispiele wie eine Ding-Version von Jorge Luis Borges' berühmter »chinesischer Enzyklopädie« anmutet: Die Spannweite von Objekten in Literatur, Film und Kunst reicht von kaputten Gegenständen und Altmaterial, wie etwa in César Airas Müllsammler-Roman *La villa* (2001), in Jorge Gaggeros Schrottmobil-Dokumentarfilm *Vida en Falcon* (2005) oder wie die Bruchglas-Installationen *Vidas paralelas* (1998) oder *Buenos Aires Tour* (2004) des Multimedia-Künstlers Jorge Macchi, über alle Arten von technischen Maschinen, wie etwa schwerem Baugerät in Pablo Traperos Krahn-Film *Mundo grúa* (1999), und von Transportmitteln, wie in Elvio Gandolfos Text *Ómnibus* (2006) oder in Fabián Fattores Zugfilm *Línea Sur* (2007),<sup>5</sup> bis hin zu großen architektonischen Artefakten, wie beispielsweise den Industriebaracken in Daniel García Helders Poesie (z. B. *El guadal*, 1994) und in Félix Rodríguez' Zeichnungen<sup>6</sup> oder wie der Autobahn in Julio Cortázers und Carol Dunlops Text *Los aeronautas de la cosmopista* (1983).

In vielen dieser Arbeiten – insbesondere jenen, die im Kontext der neoliberalen Krise oder mit Bezug auf die vorangegangene Zeit der Militärdiktatur kreiert wurden – werden technische Artefakte ostentativ jenseits ihrer herkömmlichen Funktion gebraucht: so etwa in Cortázar&Dunlops »Autobahn-Ethnografie«, in welcher die Autobahn nicht zur schnellen Fortbewegung genutzt wird, sondern als Medium, um sich mit der umliegenden Welt und anderen Menschen zu verbinden. Ähnliches gilt für die alten Ford Falcons aus Jorge Gaggeros Film *Vida en Falcon*, die ihre Fahrtüchtigkeit weitgehend eingebüßt haben. Zu Zeiten der Militärdiktatur Gefährte der Todesschwadronen, werden sie in der neoliberalen Ära zu Refugien und Treffpunkten für Menschen umfunktioniert, die im Zuge der ökonomischen Krise ihr Dach über dem Kopf verloren haben. Zwar sind die Omnibusse, von denen Elvio Gandolfos Text *Ómnibus* handelt, noch funktionstüchtig, sie interessieren

---

<sup>5</sup> Ich bedanke mich bei Sven Pötting dafür, dass er mir eine Kopie des Films zur Verfügung gestellt hat.

<sup>6</sup> Die Werke von Rodríguez können auf seiner Internetseite betrachtet werden unter <http://www.felixrodriguez.com.ar/> [letzter Zugriff am 29.3.2012]. Zu einer Engführung von Helders Poesie und Rodríguez' Zeichnungen vgl. Adrián Gorelik: »Arqueología del porvenir. Arte y ciudad en Buenos Aires fin de siglo«, in: *Punto de vista* 57 (1997), S. 6-10.

jedoch ebenfalls nicht nur als Fortbewegungsmittel, sondern vielmehr als eine Art Wahrnehmungsmedien, um das Leben der anderen Menschen während der Krise zu studieren, ja, um sich mit ihnen in Beziehung zu setzen. Ein gleichsam soziales Potenzial haben auch die Schrottgegenstände, welche die Müllsammler aus César Airas *La villa* im nächtlichen Buenos Aires zusammentragen und zu neuen Artefakten zusammensetzen und die soziale Kontaktmedien für Menschen unterschiedlicher gesellschaftlicher Klassen werden. Jenseits ihrer herkömmlichen Funktion gebraucht wird auch eine zerbrochene Glasscheibe in Jorge Macchis multimedialem Reiseführer *Buenos Aires Tour*. Auf einen Stadtplan der argentinischen Metropole gelegt, werden die Risse im Glas zu alternativen Routen, auf denen sich drei Künstler durch den urbanen Raum bewegen, um diesen zu fotografieren, literarisch zu beschreiben und auf Tonband aufzunehmen. Das sonst trennende Artefakt Glas wird dabei in doppelter Weise zu einem Verbindungsmedium, insofern als es sowohl das Künstlerkollektiv vereint als auch eine neue Verbindung mit dem städtischen Raum ermöglicht.

#### Heteromáquinas – *argentinischer »Maschinenfrühling«*

Was hat es mit diesen auffallend anderen Gebrauchsweisen technischer Artefakte in der argentinischen Literatur und visuellen Kultur auf sich? Diese Frage soll exemplarisch anhand der genannten Werke untersucht werden. Die zentrale Forschungsthese lautet, dass technische Objekte ihre herkömmliche instrumentelle Funktion verlassen und sich auf ein soziales Potenzial hin öffnen, sich also mit den Menschen verbinden und zu Mittlern sozialer Verbindungen werden. Dieses soziale Potenzial der Dinge soll im Rahmen dieser Arbeit systematisch in Rekurs auf die Theorien der beiden französischen Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari analysiert werden. Besondere Bedeutung kommt dabei dem von beiden neu und anders definierten Konzept der »Maschine« zu, worunter nicht wie gewöhnlich eine technische Apparatur verstanden wird, sondern ein Dispositiv sozialer Vernetzung von Menschen und Dingen, das an das antike Verständnis von *machina* als einer Vermischung von technischen und organischen Elementen erinnert. Unter dem an dieser Stelle für den argentinischen (und iberamerikanischen) Kontext neu

geprägten Begriff der *Heteromáquinas* sollen Verbindungen von Menschen und Dingen in den Werken von Aira, Gandolfo, Gaggero, Cortázar&Dunlop und Macchi als *andere Maschinen* beschrieben werden. Dieses Konzept lehnt sich neben dem gerade skizzierten anderen Maschinenbegriff terminologisch auch an Michel Foucaults Begriff der »Heterotopie«, der »anderen Orte«, an, die als »Gegenorte« gefasst werden.<sup>7</sup> Die *Heteromáquinas* in den hier thematisierten Arbeiten sollen analog dazu als ›Gegen-Maschinen‹ verstanden werden, die gegen kapitalistische und/oder kriegerisch-gewalttätige Indienstnahmen von Technik Front machen und ein soziales ›Gegenpotenzial‹ entwickeln. Damit weisen sie einen Ausweg aus einer inhumanen Sackgasse der Technik, die man in Anlehnung an einen gegenwärtigen ›Maschinen-Theoretiker‹, den deutschen Essayisten Dietmar Dath, als »Maschinenwinter« beschreiben kann.<sup>8</sup> Mit dieser Metapher bringt Dath ein negatives Verständnis von Technik im Zeichen kapitalistischer Produktivitätssteigerung zum Ausdruck, das keinerlei humanitären Nutzen mehr aufweist, weswegen er diese Maschinen auch als »schlafende Pflanzen im Winter« bezeichnet, »deren Früchte man nicht mehr ernten kann«.<sup>9</sup> Obgleich Dath seine Betrachtungen mit der Aufforderung: »Die Menschen müssen ihre Maschinen befreien, damit sie sich revanchieren können«,<sup>10</sup> schließt, bleibt die Ausgestaltung dieses Plädoyers dennoch im Vagen. Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Werke zeigen exemplarisch für den argentinischen Kulturraum Möglichkeiten auf, wie eine solche Revanche aussehen kann: Mittels eines anderen, sozialen Gebrauchs von Artefakten folgt auf einen »Maschinenwinter« kapitalistisch-kriegerischer Techniknutzung ein ›Maschinenfrühling‹, in welchem *andere Maschinen* sprießen und gedeihen.

### *Anschlüsse*

Mit ihrem Fokus auf die Sphäre der Objekte betritt diese Studie insofern Neuland, als hispanistische Forschungen zur gegenwärtigen argentinischen Literatur und

---

<sup>7</sup> Vgl. Michel Foucault: »Von anderen Räumen«, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 317-327, hier S. 320.

<sup>8</sup> Dietmar Dath: *Maschinenwinter. Wissen, Technik, Sozialismus. Eine Streitschrift*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

<sup>9</sup> Dath: *Maschinenwinter*, S. 131.

<sup>10</sup> Dath: *Maschinenwinter*, S. 131.

visuellen Kultur die Rolle technischer Artefakte bisher weitgehend ignoriert haben.<sup>11</sup> Dieses Desinteresse hängt zweifellos mit einem aktuell gestiegenen Interesse an einer Ästhetik des Subjektiven und Persönlichen zusammen, wie sie seit einigen Jahren insbesondere in der argentinischen Literatur entworfen wird. In den Werken vieler Autoren, wie etwa in Daniel Links *Montserrat* (2006), Alan Pauls' *La vida descalzo* (2006) oder Maria Morenos *Banco a la sombra* (2007), um nur die bekanntesten zu nennen, kann man aktuell einen wahren Boom autobiografisch-autofiktionalen Schreibens erkennen. Die Forschung hat diesen »giro autobiográfico« – so der Titel einer Studie von Alberto Giordano – bereits ausführlich beschrieben,<sup>12</sup> dabei in der Konzentration auf das Subjekt jedoch weitgehend unbeachtet gelassen, dass sich zeitgleich zu dieser »autobiografischen Wende« auch eine Wende hin zum Objekt vollzogen hat, welche Gegenstand dieser Arbeit ist.<sup>13</sup> Das zuvor konstatierte Desinteresse der Forschung an der Sphäre der Dinge ist indes in Untersuchungen bezüglich der Literatur der argentinischen Avantgarde nicht erkennbar. Als Standardwerk kann hier zweifellos Beatriz Sarlos Studie *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina* (1992) gelten, worin die argentinische Literaturwissenschaftlerin die Rolle der Technik in argentinischen Fiktionen der 1920er- und 1930er-Jahre beleuchtet.<sup>14</sup> Auch das an der Universität zu Köln unter der Leitung von Wolfram Nitsch (zusammen mit Matei Chihaiia und Victoria Torres) angesiedelte Forschungsprojekt »Medienfiktionen an der

---

<sup>11</sup> Eine der wenigen Ausnahmen ist Norma Carricaburos Studie *Del Fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina* (Buenos Aires: Circeto 2008), die allerdings ausschließlich auf Kommunikationstechniken beschränkt ist. Erwähnenswert ist auch der von Claudia Leitner und Christopher Laferl herausgegebene Sammelband *Über die Grenzen des natürlichen Lebens. Inszenierungsformen des Mensch-Tier-Maschine-Verhältnisses in der Iberoromania* (Wien u.a.: Lit 2009). Obgleich im vielversprechenden Untertitel auch von Maschinen die Rede ist, wird der Maschinenbegriff in diesem Band jedoch weder in historischer noch in systematischer Hinsicht brauchbar reflektiert. Dies gilt auch für María T. Martínez Blancos darin enthaltenen Beitrag »Maschinen und Frauen: *La ciudad ausente* (1992) von Ricardo Piglia« (S. 143-164). Theoretisch avancierter ist hingegen etwa der auch von Blanco erwähnte Artikel von Marcelo Paz (»Narración y máquina deseante en *La ciudad ausente* de Piglia«, in: *INTI Revista de Literatura Hispánica* 49-59 (1999), S. 217-225), der für die Analyse von Pigiias Roman auf Deleuze&Guattaris Konzept der »Wunschmaschine« Bezug nimmt.

<sup>12</sup> Vgl. Alberto Giordano: *El giro autobiográfico de la literatura actual*, Buenos Aires: Mansalva 2008, sowie exemplarisch Maria Moreno: »Yorando en el espejo«, in *Página 12*, 27.1.2008.

<sup>13</sup> Daniel Link: *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora 2009, S. 83 ff.

<sup>14</sup> Beatriz Sarlo: *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires: Nueva Visión<sup>2</sup>1997.

Peripherie: Kommunikationstechniken in der hispanoamerikanischen Moderne«<sup>15</sup> hat als einen zentralen Untersuchungsschwerpunkt die argentinische Literatur der ersten Jahrhunderthälfte und ist insbesondere in medien- und kulturtheoretischer Hinsicht äußerst interessant. So erarbeitet das Projekt unter dem Titel der »Medienfiktion an der Peripherie« eine Denkfigur, die der literarischen Auseinandersetzung mit Technik ein genuin transformatorisches Potenzial insofern zuerkennt, als unter »Medienfiktion« eine »modificación fantástica o una apropiación lúdica de las técnicas existentes«<sup>16</sup> verstanden wird. Dabei wird gerade die periphere Lage Lateinamerikas als produktiver Ermöglichungsraum für solche kreativen »Medienfiktionen« gedeutet.<sup>17</sup>

Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten *Heteromáquinas* lassen sich literaturgeschichtlich durchaus als Fortschreibungen eines derartigen Umfunktionierens von Technik am Rio de la plata lesen. Auch in diesen Werken kann man eine spielerisch-kreative Transformation technischer Artefakte erkennen, die sich allerdings zum Zweck der Schaffung eines gemeinschaftsstiftenden Potenzials von Technik vollzieht. Neben dieser inhaltlichen Besonderheit gibt es aber auch noch einen wichtigen systematischen Unterschied zu den Technikfiktionen der frühen Moderne: Während etwa die »Medienfiktionen« eines Borges oder Bioy Casares im Paradigma des Fantastischen verfasst werden, das dabei als eine Art imaginativer Ermöglichungsdiskurs fungiert, werden die hier thematisierten *anderen* Maschinen der Gegenwart in einem realistisch-dokumentarischen Erzählmodus verfasst, den man als »ethnografisch« bezeichnen könnte. Beatriz Sarlo hat diesen Begriff unlängst verwendet, um die argentinische Literatur der Gegenwart von jener der 1980er-Jahre zu unterscheiden. Im Gegensatz zur älteren betreibt die aktuelle Literatur keine Aufarbeitung der Militärdiktatur, sondern interessiert sich vielmehr für

---

<sup>15</sup> So der Titel einer vom 18.-21.9.2011 stattgefundenen internationalen Tagung an der Universität zu Köln, in welche das Projekt eingemündet ist.

<sup>16</sup> Vgl. Wolfram Nitsch/Matei Chihaiia/Alejandra Torres: »Introducción: Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna«, in: W.N./M.C./A.T. (Hrsg.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek Köln 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), S. 7-15, hier S. 8.

<sup>17</sup> Vgl. Nitsch/Chihaiia/Torres: »Introducción«, S. 8 f.

»representaciones etnográficas del presente«,<sup>18</sup> also die ethnografische Beschreibung gegenwärtiger Phänomene. Als Beispiel nennt Sarlo etwa Airas Darstellung der Schrottsammler in Buenos Aires.<sup>19</sup> Dieses Konzept des Ethnografischen lässt sich nun verwenden, um die dokumentarische Beschreibung technischer Artefakte in der Gegenwart von jener fantastischen in der frühen Moderne zu unterscheiden. An die Stelle fantastischer »Medienfiktionen«, wie beispielsweise in jener bizarren multi-medialen Apparatur aus Bioy Casares' »La invención de Morel«,<sup>20</sup> treten nun in der Gegenwart dokumentarisch-ethnografische Beschreibungen alltäglicher technischer Artefakte.

Diese historische Differenz zwischen früherer Technik-Fantastik und gegenwärtiger Technik-Ethnografie lässt sich ergänzen durch eine systematische Unterscheidung zweier Arten von Literatur, die der Kölner Amerikanist Hanjo Berressem vorgeschlagen hat. Berressem unterscheidet für die argentinische Literatur ein »cartesianisches« Schreiben, als deren argentinischen Repräsentanten er Borges mit seiner lebens- und weltfremden Medienpraxis der Lektüre bestimmt, von einem u. a. an Deleuze geschulten »vitalistischen« Literaturverständnis, als dessen argentinischen Vertreter er Witold Gombrowicz ausmacht, welcher den Körper als Medium unmittelbarer, »affektiver« Welterfahrung gebrauche.<sup>21</sup> Obgleich diese Dichotomie eher allgemeiner Natur ist, ist sie durchaus geeignet, die historische Unterscheidung zwischen fantastischer und ethnografischer Technikdarstellung um eine systematische Ebene zu erweitern: Während Autoren wie Borges oder Bioy Casares die Beschäftigung mit der Technik in einem intellektualistisch-cartesianischen Diskurs gestalten, dessen Paradigma die Fantastik ist, so erfolgt die Auseinandersetzung mit Technik in der Gegenwart, wie zu zeigen sein wird, in einem »affektiv-vitalistischen« Modus, im Zeichen der Körperlichkeit, die sich im

---

<sup>18</sup> Vgl. Beatriz Sarlo: »La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías«, in: B. S.: *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI 2007, S. 471-482, hier S. 473.

<sup>19</sup> Vgl. Beatriz Sarlo: »La novela después de la historia«, S. 474. In meiner Analyse von Airas *La villa* werde ich indes zeigen, dass sich diese »Schrottsammler-Ethnografie« sehr wohl mit dem Terror der vergangenen Militärdiktatur auseinandersetzt.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Wolfram Nitsch: »Die Insel der Reproduktionen. Medium und Spiel in Bioy Casares' Erzählung »La invención de Morel«, in: *Iberoromania* 60 (2004), S. 102-117.

<sup>21</sup> Vgl. Hanjo Berressem: »»Gombrowicz reads Borges«, Or: Writing vs. Walking«, in: Nitsch/Chihaiia/Torres (Hrsg.): *Ficciones de los medios en la periferia*, S. 245-255, hier S. 250 ff.

Rahmen ethnografisch-teilnehmender Beobachtung mit der Welt, das heißt den Dingen, verbindet, ja ›maschiniert‹.

### *Manual anderer Maschinen*

Im ersten Kapitel der Arbeit wird zunächst eine theoretische Grundlage für das *Heteromáquina*-Konzept erarbeitet. Die zentralen Referenzpunkte bilden dabei die Maschinentheorie von Deleuze&Guattari sowie die daran anschließenden Reflexionen des Philosophen Gerald Raunig. Darüber hinaus werden Anschlüsse zu relevanten medien- und/oder techniktheoretischen Überlegungen von Bruno Latour, Michel Serres, Sybille Krämer und Jean-Luc Nancy hergestellt. Diese Denkansätze sollen anhand eines Phänomens beschrieben werden, das exemplarisch für ein ›Maschine-Werden‹ technischer Artefakte im gegenwärtigen Argentinien steht. Die Rede ist von den eingangs bereits geschilderten *cacerolazos*, welche hinsichtlich des ›Maschine-Werdens‹ von Objekten eine Art »Zeichencharakter« besitzen, wie man es in Rekurs auf den französischen Mediologen Régis Debray nennen könnte.<sup>22</sup> Laut Debray kann jedes Alltagsartefakt eine repräsentative Funktion in Bezug auf ein »Milieu« oder eine »Sphäre« annehmen: »Ein gesellschaftlicher Code, eine ethnische Charakteristik verbergen sich manchmal in einer Kaffeekanne, einem Pflug, einem Messergriff.«<sup>23</sup> Der Code, welcher in den *cacerolazos* verborgen ist, ist ein ›Maschinen-Code‹, der über das ›Maschine-Werden‹ technischer Artefakte Auskunft gibt, über ihre Verbindung mit dem Menschen zu einem komplexen System.<sup>24</sup> Dieser ›Maschinencode‹ soll im Theorieteil entschlüsselt werden. Hier werden drei Ebenen oder Figuren eines ›Maschine-Werdens‹ freigelegt, wobei der Begriff »Figur« in Anlehnung an eine Definition Roland Barthes' aus seinen

---

<sup>22</sup> Vgl. Régis Debray: »Die Geschichte der vier ›M‹«, in: Birgit Mersmann/Thomas Weber (Hrsg.): *Mediologie als Methode*, Berlin: Avinus Verlag 2008, S. 17-39, hier S. 34. Vgl. zum Verfahren der Mediologie einfürend auch den von Debray verfassten Lexikonartikel »Mediology«, in: *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*, hrsg. von Lawrence D. Kritzman u. a., New York: Columbia University Press 2006, S. 289-291.

<sup>23</sup> Debray: »Die Geschichte der vier ›M‹«, S. 34.

<sup>24</sup> Debray hat in einem Workshop an der Universität zu Köln (»Das Fahrrad als kulturelle Revolution«, 29.6.2010) darauf aufmerksam gemacht, dass nicht alle Artefakte aus mediologischer Perspektive interessant seien, sondern nur jene, welche auch die Wahrnehmung von Zeit und Raum verändern könnten. Demnach sind Kochtöpfe als bloße Haushaltsgeräte zunächst keine mediologischen Objekte; im Rahmen der *cacerolazos* werden sie es aber, weil sie ein anderes räumliches und zeitliches Erleben im Zeichen des Miteinanders ermöglichen.

*Fragments d'un discours amoureux*<sup>25</sup> nicht als »Schema« verstanden wird, sondern als »Gebärde des in Bewegung erfassten [...] Körpers«.<sup>26</sup> Entwirft Barthes seine Figuren im Hinblick auf den Körper des »Liebenden« (»Die Figur – das ist der Liebende in Aktion.«<sup>27</sup>), beziehen sich die hier verhandelten ›Maschinen-Figuren‹ auf den ›Körper des Objekts‹, das in seiner Bewegung oder seinem ›Werden‹ – um es mit Deleuze zu sagen – beschrieben werden soll. Anhand der *cacerolazos* will ich insgesamt drei ›Maschinen-Figuren‹ freilegen, die in Rekurs auf die Terminologie von Deleuze&Guattari als ›Fluide-Werden‹, ›Nomadisch-Werden‹ und ›Medium-Werden‹ von technischen Objekten bezeichnet werden. Diese Figuren korrespondieren mit drei Ausprägungen anderer Maschinen, die im Lektüreteil entworfen und mit folgenden Namen versehen werden: ›Schrott-Maschinen‹ (Aira/Gaggero), ›Eroberungsmaschine‹ (Cortázar&Dunlop) und ›Wahrnehmungsmaschine‹ (Gandolfo).<sup>28</sup> Die Zuordnung der einzelnen ›Maschinen-Figuren‹ zu diesen Maschinentypen erfolgt nicht kategorisch – vielmehr durchziehen alle drei Figuren alle drei Maschinenformen.

Die erste ›Maschinen-Figur‹, die zunächst im Theorieteil erläutert wird, ist das ›Fluide-Werden‹ technischer Artefakte. Darunter ist ein Aufbrechen starrer Objektstrukturen im Prozess der ›Maschination‹ gemeint und der Eingang in eine Materi modalität, die mit Deleuze&Guattari als weiche, flüssige Strukturierung beschrieben wird. Dieses ›Fluide-Werden‹ der Objekte wird insbesondere im dritten Kapitel thematisiert, als kreativer Umgang mit Schrott in César Airas *La villa* und Jorge Gaggeros *Vida en Falcon*. Sowohl die Schrottsammler aus Airas Roman als auch die beiden Obdachlosen aus Gaggeros Film, verwenden technische Artefakte als ›fluides‹ Material und setzen es zu neuen ›Maschinationen‹ zusammen, die als »Schrott-Maschinen« zugleich ein soziales, gemeinschaftsstiftendes Potenzial

<sup>25</sup> Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil 1977.

<sup>26</sup> Zitiert wird nach der deutschen Ausgabe: Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 16. Zu einer Theorie der Figur vgl. Erich Kleinschmidt: *Übergänge: Denkfiguren*, Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek Köln 2011.

<sup>27</sup> Barthes: *Fragmente*, S. 16.

<sup>28</sup> Die Idee zu diesen Maschinentypen wurde inspiriert von Gerald Raunigs Gliederung in seinem Buch *Tausend Maschinen. Eine kleine Philosophie der Maschine als sozialer Bewegung* (Wien: Turia + Kant 2008), dem diese Arbeit viele Anregungen verdankt. Auch Raunig verwendet sowohl in diesem Buch als auch in diversen anderen seiner zahlreichen Publikationen das Maschinen-Konzept von Deleuze&Guattari zur Beschreibung von Protestaktionen im öffentlichen Raum, zuletzt etwa in Bezug auf die Besetzungaktionen des *Movimiento 15 M* in Spanien; vgl. G. R.: *Industrien der Kreativität. Streifen und Glätten 2*, Zürich: Diaphanes 2012.

entfalten. Die zweite ›Maschinen-Figur‹, die im Theorieteil anhand der *cacerolazos* exemplarisch gezeigt wird, ist das ›Nomadisch-Werden‹ von Artefakten und meint den Übergang technischer Artefakte in einen besonderen Typus der Maschine, den Deleuze&Guattari die »nomadische Kriegsmaschine« nennen. Darunter verstehen sie – wie zu zeigen sein wird – kein Kriegsgerät, sondern eine »Maschine«, die an ein »nomadisches« Modell der Raumbesetzung und Sozialisation gebunden ist. Im vierten Kapitel wird gezeigt, wie Julio Cortázar und Carol Dunlop eine solche »Kriegsmaschine« mitten auf der französischen Autobahn entwerfen, die zugleich als Subversion eines realen Krieges lesbar wird. Dabei handelt es sich um die zeitgleich zur Autobahnreise von Cortázar&Dunlop stattfindende Eroberung der Falklandinseln durch das argentinische Militär, welche im Text insbesondere über die gewalttätige Geschwindigkeitsarchitektur der Autobahn aufgerufen wird. Indem Cortázar&Dunlop die Autobahn von einem Artefakt aggressiver Raumdurchdringung in einen Raum alternativen Miteinanders transformieren, setzen sie dem militärischen Angriffskrieg in Argentinien eine friedliche Form der Landnahme im Zeichen »nomadischer« Raumbesetzung entgegen.

Die dritte ›Maschinen-Figur‹ wird das ›Medium-Werden‹ von Artefakten genannt. Im Rekurs auf Überlegungen von Bruno Latour, Michel Serres, Sybille Krämer und Jean-Luc Nancy wird darunter die Eigenschaft von Objekten verstanden, selbst zu Mittlern von Kollektiven zu werden. In Elvio Gandolfos Text *Ómnibus* wird dem titelgebenden Transportmittel eine solche gemeinschaftsstiftende Funktion zugewiesen, indem es für den Autor als Wahrnehmungsmedium dient, um das Leben der anderen Passagiere zu studieren. Aus einem Transportmittel, das von vielen Menschen genutzt wird, um von einem Arbeitsort zum anderen zu gelangen, wird auf diese Weise ein Mittler, um Menschen miteinander in Beziehung zu setzen.

Im Schlusskapitel werden diese drei *Heteromáquinas* – ›Schrott-Maschine‹, ›Eroberungsmaschine‹ und ›Wahrnehmungsmaschine‹ – nochmals samt der ihnen zugeordneten ›Maschinen-Figuren‹ aufgegriffen. Anstelle eines bloßen Rekapitulierens des bereits Dargestellten werden dabei die Ergebnisse analog zum Theorieteil praxisnah erläutert, und zwar mithilfe von Jorge Macchis multimedialem Kunstwerk *Buenos Aires Tour*. Die von Macchi kreierte ›Glas-Karte‹ teilt mit den *cacerolazos* nicht nur den Entstehungszeitpunkt, sondern auch die Tatsache, dass alle

›Maschinen-Figuren‹ darin enthalten sind. Diese werden in einer Art »Maschinen-Schluss-Diagramm« nochmals zu den *Heteromáquinas* aus den Lektürekapiteln in Beziehung gesetzt.

Am Ende dieser Einleitung scheint noch eine Bemerkung zur fraglos fragmentarischen und selektiven Struktur dieser Arbeit angebracht. Diese Bemerkung soll jedoch weniger der Entschuldigung dienen als vielmehr der Begründung, die darin besteht, dass der fragmentarische Gestus dieser Studie ihrem Gegenstand höchst angemessen scheint. Gilles Deleuze hat in Anlehnung an den amerikanischen Dichter Walt Whitman das Fragment als eine zutiefst amerikanische Form beschrieben, die nichts mit dem europäischen »Sinn für organische Totalität oder die Komposition«<sup>29</sup> zu tun habe, sondern vielmehr affektiv und chaotisch sei, wie der Dichter selbst formuliert: »Das sind bloß Bruchstücke der jetzigen Kopfllosigkeit, der Hitze, des Rauchs und der Aufregung der Epoche.«<sup>30</sup> Auch die argentinische Literatur und visuelle Kultur der Gegenwart, die im Zeichen der Krise entstanden sind, zeichnen sich durch eine solche »Aufregung« aus, auch sie sind »konvulsivisch«,<sup>31</sup> fliehend und kopflos, eine »Kopfllosigkeit«, die zwangsläufig auch den Versuch eines wissenschaftlichen Schreibens darüber affizieren muss, ja, jegliche Versuche wissenschaftlicher Axiomatik ins Leere laufen lässt. Die folgenden Ausführungen widerstehen deshalb einem sonst so gerne praktizierten wissenschaftlichen (und europäischen?) Reflex zu »organischer Totalität« und lassen sich vielmehr von der von Deleuze mitgeteilten Erkenntnis leiten, dass »die Auswahl von singulären Fällen und kleinen Szenen [...] wichtiger [ist] als jede Rücksicht aufs Ganze.« Denn: »Gerade in den Fragmenten erscheint der verborgene, himmlische oder dämonische Hintergrund.«<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Gilles Deleuze: »Whitman«, in: G.D. *Kritik und Klinik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 78-84, hier S. 78 [*Critique et clinique*, Paris: Minuit 1993].

<sup>30</sup> Walt Whitman, *Specimen days*, in: W. W.: *Collected Writings*, hrsg. von Gay Wilson Allan und Scully Bradley, Bd. 3/1: *Proseworks 1982*, New York 1963 [zitiert nach Deleuze: »Whitman«, S. 78].

<sup>31</sup> Deleuze: »Whitman«, S. 78, kursiv i. O.

<sup>32</sup> Deleuze: »Whitman«, S. 80. Eine nachträgliche Bestätigung, ja Ermunterung für ein solches assoziatives und fragmentarisches Vorgehen verdanke ich der Abschiedsvorlesung von Prof. Dr. Erich Kleinschmidt am 21.10.2011 an der Universität zu Köln. Darin wertet er ein vages und assoziatives Lesen, wie es etwa Lichtenberg in seinen *Sudelbüchern* betrieben habe, gegen das vermeintlich akademisch wichtigere gründliche und kleinliche Lesen auf. Das wahre akademische Lesen sei indes nicht ein minuziöses, sondern ein vages, changierendes und fragmentarisches Lesen und Interpretieren.

## 2. *Heteromaquinología: Zur Theorie anderer Maschinen*

### 2.1 *Heteromáquina: Begriffsbestimmungen*

Der hier zu entwerfende Begriff der *Heteromáquina* versucht, jener Forderung gerecht zu werden, die im gegenwärtigen Argentinien wohl am lautesten von den *cacerolazos* vorgetragen wird und die zwar leiser, aber dennoch eindringlich auch in den Bereichen Literatur, Film und Kunst zutage tritt: Es ist die Forderung nach einem neuen Nachdenken über technische Artefakte in Argentinien, einem ›Anders-Denken‹, das ihrem ›Anders-Werden‹ gerecht wird. Der Terminus zielt darauf ab, technische Objekte nicht mehr als vom Menschen abgetrennte Objekte zu verstehen, sondern er will auf jenes ›Anders-Werden‹ eingehen, das von diesen Objekten und Maschinen gefordert wird. Worauf sowohl die *cacerolazos* als auch Literatur, Film und Kunst dringen, ist ein ›Neu-Denken‹ der Objekte, ein Nachdenken über jene soziale Dimension der Dinge, jenes Verbundensein mit den Menschen und jenes Verbinden der Menschen, das sich darin zu erkennen gibt. Unter dem Begriff *Heteromáquina* soll nichts weniger als eine ›Phänomenologie eines sozialen Objekts‹ in Argentinien umrissen werden, welche für die Objekte eine neue Grundlage ersinnt. Der Begriff knüpft sowohl terminologisch als auch systematisch an bereits bestehende Konzepte an, die es im Folgenden zu umreißen gilt.

Die *Heteromáquina* verweist zum einen auf den antiken Terminus der *machina*, zum anderen auf Michel Foucaults Begriff der »Heterotopie«, welchen dieser in seinem berühmten Vortrag »Des espaces autres«<sup>1</sup> (1967) geprägt hat. In diesem Vortrag denkt der französische Philosoph über jene Klasse von »Orten« nach, »die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte [...], die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden.«<sup>2</sup> *Heteromáquinas* teilen mit den Foucaultschen »Heterotopien« just dieses oppositionelle Potenzial. Es sind *andere* Maschinen und *andere* Objekte, ja ›Gegen-Maschinen‹ und ›Gegen-Objekte‹, insofern als ihre vormals bestehende Funktionalität teils erweitert, teils radikal verändert wird. Dieses

---

<sup>1</sup> Michel Foucault: »Des espaces autres«, in: M. F.: *Dits et Ecrits*, Bd. 4, Paris: Gallimard 1994, S. 752-762, erstmalig als Vortrag gehalten im *Cercle d'études architecturales (CEA)* in Paris am 14.3.1967.

<sup>2</sup> Zitiert wird nach der deutschen Übersetzung: Michel Foucault: »Von anderen Räumen«, S. 320.

antagonistische Potenzial wird ermöglicht durch eine zweite Eigenschaft, die *Heteromáquinas* mit »Heterotopien« teilen: die andere räumliche Disposition. »Heterotopien« sind, wie Foucault deutlich macht, »gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.«<sup>3</sup> Obgleich bei den *Heteromáquinas* nicht die anderen Räume, sondern die anderen Dinge im Zentrum stehen, gilt diese andere Verortung auch für sie. Es ist eine andere Lokalität, in der sich das ›Anders-Werden‹ der Dinge vollzieht; *Heteromáquinas* sind Maschinen und Objekte, die sich in einem Außen und abseits der herkömmlichen technischen Funktionssphären verorten. Sowohl die *cacerolazos* als auch die anderen Maschinen in der Sphäre des Ästhetischen situieren sich außerhalb ihrer angestammten Terrains. Während die Kochtöpfe den Raum der Küche gegen den der Straße eintauschen, vollziehen die anderen Maschinen bei Aira, Gaggero, Cortázar, Gandolfo und Macchi ein ›Anders-Werden‹ in einem ästhetischen Außen. In den imaginativen Milieus von Literatur, Film und Kunst werden die herkömmlichen Funktionskanäle technischer Artefakte durchbrochen und neue soziale Potenziale auf den Plan gerufen, die in technokratischen und funktionalistischen Programmen konventioneller Maschinen und Objekte nicht bzw. – wie ich weiter unten zeigen werde – nicht mehr vorhanden sind. Damit erinnern die *Heteromáquinas* an einen Typus von »Heterotopien«, den Foucault »kompensatorisch« genannt hat, insofern ihre Rolle im Ausgleichen einer im umliegenden Bereich nicht vorhandenen Eigenschaft bestehe.<sup>4</sup> Während das »kompensatorische« Ethos in Foucaults Entwurf jedoch bloß eine von vielen Aufgaben von »Heterotopien« darstellt, erfüllt es bei den *Heteromáquinas* eine Art Leitfunktion. *Heteromáquinas* sind *per se* »kompensatorisch« im Hinblick auf konventionelle Maschinen und Objekte, insofern als sie deren rein technisches Programm um eine nicht vorhandene soziale Dimension des Verbundensein mit den Menschen erweitern. Diese ›sozialen Kompensationen‹ manifestieren sich stets auf je unterschiedliche Weise, wie ich im Lektüreteil exemplarisch anhand der unterschiedlichen Ausprägungen von *Heteromáquinas* in den hier thematisierten Arbeiten zeigen werde. Die eingehende Analyse dieser

---

<sup>3</sup> Foucault: »Von anderen Räumen«, S. 320.

<sup>4</sup> Foucault nennt konkret die Kompensation von »Unordnung« im äußeren Raum durch eine »Heterotopie« der »Ordnung« (vgl. Foucault: »Von anderen Räumen«, S. 326). Meines Erachtens lässt sich das ›Kompensations-Paradigma‹ ohne Weiteres auch auf andere Charakteristika ausdehnen.

anderen Maschinen soll dabei als *Heteromaquinología* bezeichnet werden – angelehnt an Foucaults Idee einer »Heterotopologie«. Darunter fasst er »eine systematische Beschreibung«, die dazu dient, »in einer bestimmten Gesellschaft diese andersartigen Räume, diese anderen Orte [...] zu erforschen«.<sup>5</sup> Die im Rahmen dieser Arbeit konzipierte *Heteromaquinología* verfolgt im Hinblick auf die argentinische Gesellschaft ein analoges Vorhaben, legt den Fokus jedoch im Unterschied zu Foucault auf die Sphäre des Ästhetischen. So erkennt sie im Kunstwerk den vorrangigen Ort, an dem ein ›Anders-Werden‹ von Dingen entworfen wird, an dem Dinge gedacht werden, die eine herkömmliche Objekt-konstellation übersteigen und dabei zugleich eine alte, bereits verdrängte Bedeutung des Maschinenbegriffs wieder aufleben lassen.

Der antike Begriff der *machina* – zweiter terminologischer Bezugspunkt des *Heteromáquina*-Konzepts – bezeichnete mehr als lediglich eine technische Apparatur, sondern besaß eine weitaus vielschichtiger Semantik.<sup>6</sup> Laut Hans Blumenberg beinhaltet der Terminus *machina*

[...] eben nur auch und unter anderem eine ›Maschine‹; sein übergreifender Bedeutungsgehalt geht auf ein komplexes, zweckgerichtetes, aber in seiner Zweckmäßigkeit nicht ohne weiteres durchsichtiges Gebilde, auch eine Veranstaltung dieser Art: ein listiges Manöver, ein betrügerischer Trick, eine verblüffende Wirkung.<sup>7</sup>

Gerald Raunig nennt die kriegerische Belagerungsvorrichtung sowie die »Maschinerie am Theater« als die beiden Verwendungsweisen dieses antiken *machina*-Konzepts<sup>8</sup> und betont, dass »[i]n beiden Anwendungsfällen [...] der Begriff zugleich die technische Bedeutung der Apparate, der Gerüste, der Vorrichtungen, wie auch die psychosoziale Bedeutung der List, des Kunstgriffs, der Täuschung«<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Foucault: »Von anderen Räumen«, S. 321.

<sup>6</sup> Vgl. Hans Blumenberg: »Paradigmen zu einer Metaphorologie«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 6 (1960), S. 7-142, hier S. 70 f.; vgl. zu dieser antiken, weiter gefassten Bedeutung von *machina* auch Raunig (*Tausend Maschinen*, S. 18 bzw. S. 32) sowie Henning Schmidgen: *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, München: Fink 1997, S. 15 f.

<sup>7</sup> Blumenberg: »Metaphorologie«, S. 70.

<sup>8</sup> Vgl. Raunig: *Tausend Maschinen*, S. 32 ff. bzw. S. 51 ff. Beide Verwendungsweisen werden bereits bei Blumenberg (»Metaphorologie«, S. 70) genannt.

<sup>9</sup> Raunig: *Tausend Maschinen*, S. 32.

beinhaltet. Im Laufe der Jahrhunderte veränderte sich jedoch der semantische Gehalt des *machina*-Terminus:

Die Verengung auf die technische, mechanistische und scheinbar deutlich abgrenzbare Bedeutung des Begriffs Maschine beginnt vom 13. Jahrhundert an zögernd und setzt sich ab dem Beginn des 17. Jahrhunderts als radikale Vereindeutigung des Begriffs durch. Über den Einfluss des französischen *machine* gelangt der Begriff als nunmehr rein technischer neben den weiterhin existierenden alten *machina*-Begriff und seinen Ableitungen auch ins Deutsche. Auf den enormen Entwicklungsschub der technischen Apparate und Anlagen im 17. und 18. Jahrhundert, auf ihre Ausbreitung und das Wissen um sie in alle möglichen gesellschaftlichen Felder folgt im 19. Jahrhundert die Entwicklung eines ökonomischen Dispositivs der technischen Apparate, das heißt der ökonomischen Funktionalität und der Ausbeutung dieser Apparate zur Erhöhung der Produktivität.<sup>10</sup>

Diese Chronologie zeigt, dass die Begriffsverengung insbesondere in der letzten Phase die Folge eines wirtschaftlichen Entwicklungsprozesses ist; die ›Ökonomisierung der Maschine‹ geht einher mit ihrer semantischen Reduktion auf ein technisch-funktionales Artefakt. Wie eng die begriffliche Einschränkung und das »ökonomische Dispositiv« miteinander verzahnt sind, zeigt sich, wenn Letzteres plötzlich in eine Krise gerät, wie dies in Argentinien im Rahmen der neoliberalen Misere der Fall war. Was auf den Straßen etwa im Rahmen der *cacerolazos* praktiziert wird, ist bloß die sichtbare Linie einer Bewegung, die in ästhetischen Diskursen zu einem neuen und anderen Verständnis von Technik ausgefaltet wird. In Literatur, Film und Kunst taucht ein Verständnis von Maschinen auf, das in der uns bekannten, rein technischen Bedeutung nicht mehr aufgeht, sondern diese auf etwas anderes hin transgrediert. Im ästhetischen Raum werden Maschinen und Objekte nicht mehr als rein funktionale Gerätschaften in einem kapitalistischen Modell gedacht, sondern es entstehen vielmehr neue und andere Verwendungsweisen von Objekten und Maschinen, die an jene einstigen »Gebilde« in der Antike erinnern. Es sind diese neuen, aber die alten *machinae* wieder aufrufenden Konstrukte, die hier *Heteromáquinas* genannt werden sollen, wobei das Präfix ›hetero‹ sowohl als Indikator für jene Opposition zu den herkömmlichen Maschinen

---

<sup>10</sup> Raunig: *Tausend Maschinen*, S. 18, Herv. i. O. Zu einer Darstellung dieses Ausdifferenzierungsprozesses vgl. auch Blumenberg: »Metaphorologie«, S. 71 ff.

zu lesen ist als auch als Indikator für eine zeitliche Differenz zur alten, nicht mehr existenten *machina*-Konzeption.

Neben dem terminologischen Bezug zu Foucaults Begriff der »Heterotopie«, offenbart das hier entworfene *Heteromáquina*-Konzept weitere philosophische Implikationen, in dem es etwa systematisch auf die Maschinenphilosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari verweist. Laut Raunig haben die beiden französischen Philosophen dazu beigetragen, jenen im Laufe der Zeit eingegengten und technisierten Maschinenbegriff wieder zu extendieren.<sup>11</sup> Insbesondere in ihren gemeinsam verfassten Werken *L'Anti-Œdipe*<sup>12</sup> (1972) und *Mille plateaux*<sup>13</sup> (1980) denken Deleuze&Guattari die Maschine als Materialisierung komplexer Vernetzungen von Mensch und Technik. Es ist diese andere, gleich noch näher zu fassende Notio von Maschine, welche die systematische Grundlage der hier zu schreibenden *Heteromaquinología* bezüglich der argentinischen Literatur und visuellen Kultur der Gegenwart bildet. Eine solche poetologische Applikation ist zwar in Deleuze&Guattaris philosophischem Diskurs nicht angelegt – an keiner Stelle ist explizit von einer Poetologie der Maschine die Rede<sup>14</sup> –, gleichwohl zieht sich ein impliziter Dialog mit Literatur und Kunst wie ein roter Faden durch die Theoriebildung. Diesen will das Projekt einer Theorie anderer Maschinen *Heteromaquinología* aufgreifen, um sich an einer, freilich auf den Bereich Argentinien begrenzte Poetologie der Maschine zu versuchen.

Den Impuls zu einer solchen ästhetischen Applikation der Maschinentheorie schöpft das Unternehmen darüber hinaus aus der prinzipiellen Offenheit und Vagheit dieses Maschinenbegriffs. »Das Thema der Maschine«, so schreibt Félix Guattari in seinem Aufsatz »A propos des machines« (1993), »ist für mich eher ein affektives als ein

---

<sup>11</sup> Vgl. Raunig: *Tausend Maschinen*, S. 25.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze&Félix Guattari: *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Minuit 1972, dt.: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

<sup>13</sup> Gilles Deleuze&Félix Guattari: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Minuit 1980, dt.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1992.

<sup>14</sup> Den Entwurf einer hier jedoch nicht gemeinten »literarischen Maschine« gibt es sehr wohl, vgl. dazu Gilles Deleuze: *Proust und die Zeichen*, Frankfurt am Main u. a.: Ullstein 1978, S. 85 ff. [*Proust et les signes*, Paris: Presses Universitaires de France 1964].

konzeptionelles Objekt.«<sup>15</sup> Dieser Satz hat zweifellos auch für jene zuvor zusammen mit Deleuze verfassten Texte Gültigkeit. Das Modell der »Maschine« ist für beide ein zutiefst vages und expressives Modell. Diese Vagheit mag aus einer traditionellen Wissenschaftsperspektive heraus betrachtet negativ erscheinen, ja vielleicht sogar als Beliebigkeit abgestempelt werden. Die positive Seite einer solchen Unbestimmtheit besteht hingegen zweifellos in der großen intellektuellen Freiheit im Umgang mit dieser Theorie, in der Möglichkeit neuer kreativer Anschlüsse und Vernetzungen, die für das Projekt einer *Heteromaquinología* von großer Bedeutung sind. Dies gilt nicht nur im Hinblick auf die zuvor erwähnte ästhetische Applikation, sondern auch auf den systematischen Anschluss der Maschinentheorie an andere, verwandte Konzepte, welche Antworten auf Fragen zum Zusammenhang von Mensch und Technik geben sollen, die bei Deleuze&Guattari selbst unbeantwortet bleiben. Reflektiert werden soll etwa das Potenzial technischer Artefakte, selbst »maschinische« Kopplungen zu initiieren, ja zu Initiatoren von Verbindungen zwischen Menschen und Dingen zu werden. Um diese Funktion beschreiben zu können, soll die Maschinenphilosophie durch den Bezug zu relevanten Ausführungen anderer Theoretiker erweitert werden. Konkret geht es um das Aufgreifen einiger Überlegungen des französischen Technik-Soziologen Bruno Latour, der philosophischen Reflexionen Michel Serres' sowie Sybille Krämers medienwissenschaftlicher Interpretation der Philosophie Jean-Luc Nancys. Besonders im Hinblick auf die Verknüpfung der Theorie der Maschine von Deleuze&Guattari mit Bruno Latours aktuell viel diskutierter Theorie der »Kollektive aus menschlichen und nichtmenschlichen Wesen«<sup>16</sup> kommt den folgenden Überlegungen damit abseits ihrer kulturpragmatischen Fokussierung auf Argentinien auch eine systematische Rolle zu.

---

<sup>15</sup> Félix Guattari: »A propos des machines«, in: *Chimères* 19 (1993), S. 85-96; zitiert wird aus der deutschen Übersetzung: Félix Guattari: »Über Maschinen«, in: Henning Schmidgen (Hrsg.): *Ästhetik und Maschinismus*, Berlin: Merve 1995, S. 115-132, hier S. 115.

<sup>16</sup> Vgl. dazu exemplarisch den gleichnamigen Aufsatz »Ein Kollektiv von menschlichen und nichtmenschlichen Wesen. Auf dem Weg durch Dädalus' Labyrinth«, in: Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 211-264 [*Pandora's Hope: An Essay on the Reality of Science Studies*, Cambridge: Harvard University Press 1999]. Zur aktuellen Latour-Rezeption vgl. exemplarisch den von Georg Kneer, Markus Schroer und Erhard Schüttpelz herausgegebenen Sammelband *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Als Emblem für das Maschinenkonzept von Deleuze&Guattari sollen im Verlauf dieser Untersuchung zunächst die eingangs erwähnten *cacerolazos* dienen. Bildlich gesprochen wird Deleuze&Guattaris Maschinentheorie mit diesen zu einer Art argentinischem ›Maschinen-Eintopf‹ ›verköchelt‹, wobei die *cacerolazos* aufgrund ihres bereits erwähnten emblematischen Charakters für ein ›Maschine-Werden‹ von Objekten in Argentinien gleichsam als eine Art Initiatoren der theoretischen Reflexion fungieren sollen. In meiner Lektüre der Maschinentheorie will ich an den *cacerolazos* exemplarisch drei Phasen oder Figuren einer *Heteromaquinología* entwickeln, die sodann in den einzelnen Lektürekapiteln wieder unter anderen Vorzeichen aufgegriffen werden und mit den *anderen Maschinen* aus dem Lektüreteil (›Schrott-Maschine‹, ›Eroberungsmaschine‹ und ›Wahrnehmungsmaschine‹) korrespondieren.

In einem ersten Schritt (Unterkapitel 2.3) werde ich anhand der *cacerolazos* das ›Fluide-Werden‹ von Objekten in Prozessen der ›Maschination‹ untersuchen. Gemeint ist damit das Aufbrechen der herkömmlichen starren Grenzen von Objekten und das Eintreten in neue, ineinander übergehende Verbindungen. Neben dem ›Fluide-Werden‹ zeigt sich anhand der *cacerolazos* auch eine besondere Raumpraktik, nämlich die Eroberung und Besetzung des städtischen Raums durch die Protestierenden, wobei es zur Bildung eines Maschinentyps kommt, den ich in Rekurs auf Deleuze&Guattari als »nomadische Kriegsmaschine« beschreiben werde. Im Anschluss an diesen Begriff möchte ich in einem zweiten Schritt (Unterkapitel 2.4) das ›Maschine-Werden‹ von Objekten als ›Nomadisch-Werden‹ beschreiben. Der dritte Schritt (Unterkapitel 2.5) schließlich konzentriert sich auf jenen für meine Untersuchung wichtigen Aspekt des ›Maschine-Werdens‹, der, wie bereits erwähnt, bei Deleuze&Guattari so nicht angedacht ist. Es geht um die Beschreibung der potenziellen Eigenschaft von Objekten, selbst zu Mittlern oder Medien von Maschinen werden zu können. Anders gesagt: Es soll um Objekte gehen, die nicht nur Teil einer ›maschinischen‹ Verbindung sind, sondern diese auch selbst initiieren können. Ich möchte dieses ›Medium-Werden‹ der Objekte in Rekurs auf einige theoretische Reflexionen von Bruno Latour, Michel Serres, Jean-Luc Nancy und Sybille Krämer untersuchen. Vor der Erläuterung dieser ›Werdenslinien‹ einer

*Heteromaquinología* soll jedoch zunächst Deleuze&Guattaris Begriff der »Maschine« einführend skizziert werden.

## 2.2 Wider das Werkzeug: Deleuze&Guattaris Konzept der »Maschine«

Will man sich der Beschreibung jener anderen technischen Artefakte nähern, die sowohl in den *cacerolazos* als auch in den Arbeiten von Aira, Gaggero, Gandolfo, Cortázar und Macchi zutage treten, bedarf es eines Denkens, das technische Objekte nicht als von den Subjekten getrennte Instanzen begreift, sondern das auf die Möglichkeit von Verbindungen zwischen beiden Entitäten abzielt. Das von Deleuze&Guattari entworfene Konzept der »Maschine« ist der Versuch, eine solche Möglichkeit des Verbundenseins von Menschen und Objekten zu reflektieren. Wie Guattari es in »Über Maschinen« auf den Punkt bringt, steht dieses Maschinenkonzept quer zu etablierten Denktraditionen: »In der Geschichte der Philosophie hält man das Problem der Maschine allgemein für einen zweitrangigen Bestandteil einer allgemeineren Frage, jener der *techne*, der Techniken.«<sup>17</sup> Guattari will diese Auffassung revidieren und plädiert für »eine Umkehrung der Sichtweise [...], in der das Problem der Technik zur Teilmenge einer umfassenden maschinischen Problematik wird.«<sup>18</sup> Eine solche »Maschinen-Problematik« wird dabei keineswegs als eine limitiert technisch-funktionale, sondern als eine immanent soziale Angelegenheit gedacht: »Diese »Maschine« ist auf das Außen und auf ihre maschinische Umwelt geöffnet und unterhält alle Arten von Beziehungen zu sozialen Komponenten und individuellen Subjektivitäten.«<sup>19</sup> Mit anderen Worten: Die »Maschine« wird aus ihrem technischen »Korsett« herausgelöst, und ihre Demarkationen als bloßes Objekt werden transgrediert. Sie wird als ein umfassendes Technisches und Nicht-Technisches vereinendes Arrangement gedacht,<sup>20</sup> das als offenes Ensemble mit der Welt interagiert, ja, sie wird als soziales Dispositiv konzipiert. In systematischer Weise formulieren Guattari und Deleuze dieses andere

---

<sup>17</sup> Guattari: »Über Maschinen«, S. 118, kursiv i. O.

<sup>18</sup> Guattari: »Über Maschinen«, S. 118, vgl. im Anschluss daran Raunig: *Tausend Maschinen*, S. 25.

<sup>19</sup> Guattari: »Über Maschinen«, S. 118.

<sup>20</sup> Vgl. Raunig: *Tausend Maschinen*, S. 25.

Maschinenverständnis zum ersten Mal im *Anti-Ödipus*.<sup>21</sup> Besonders der »Appendix« des Buches erweist sich hier als besonders aussagekräftig, insofern als jenes neue Verständnis der Maschine seine Konturen aus einer Gegenüberstellung mit einem alltäglichen Maschinenverständnis gewinnt:

Nicht mehr geht es darum, Mensch und Maschine zu konfrontieren, um darin die möglichen oder unmöglichen Korrespondenzen, Verlängerungen und Ersetzungen des einen oder anderen einzuschätzen, vielmehr geht es darum, beide zu verbinden und zu zeigen, wie der Mensch mit der Maschine oder wie er mit anderen Dingen *zu einem Stück* (einer Einheit) *wird*, um so eine Maschine zu konstituieren. Die anderen Dinge mögen Werkzeuge, selbst Tiere oder andere Menschen sein.<sup>22</sup>

Wie diese Textstelle klar heraushebt, stehen Mensch und Maschine in dieser neuen Maschinenformel nicht mehr in einem supplementären Verhältnis zueinander, das in seine einzelnen Bestandteile auseinanderdividiert werden kann. Vielmehr meint das hier entworfene Konzept der ›Maschination‹ die Verbindung von Mensch und Ding zu einem Ganzen, einer »Einheit«, die immer mehr ist als die bloße Addition ihrer Teile. Laut dem Berliner Medienwissenschaftler Wolfgang Schäffner entwerfen Deleuze&Guattari »im Herzen der Humanwissenschaften eine Maschinentheorie, in der der Mensch als besondere ›Menschenform‹ verschwindet«.<sup>23</sup> Im Hinblick auf die oben zitierte *Anti-Ödipus*-Passage müsste man diese Bemerkung noch dahingehend ergänzen, dass auch die Dinge in jener ›maschinischen‹ Verbindung mit dem Menschen ihr eigentliches Gepräge verlieren, da auch sie gemäß der Maschinendefinition als gleichwertige Bestandteile in die »Einheit« der Maschine eingehen.

In der obigen Textstelle wird der Begriff »Dinge« von Deleuze&Guattari nun durchaus in einem weiteren Sinne gebraucht, insofern als damit auch Tiere oder Menschen gemeint sind. Im Rahmen der hier entworfenen *Heteromaquinología* möchte ich diesen sehr weiten Ding-Begriff forschungspragmatisch im Hinblick auf die zu behandelnden Werke etwas einengen und den Maschinenbegriff bloß auf die Verbindung des Menschen mit *technischen* Dingen und Artefakten beschränken.

---

<sup>21</sup> Zu den aus anderen wichtigen Werken von Deleuze und Guattari kommenden »Linien, die zum *Anti-Ödipus* führen«, vgl. das gleichnamige Kapitel in Schmidgen: *Das Unbewusste der Maschinen*, S. 45 ff.

<sup>22</sup> Deleuze&Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 498; Herv. i. O.

<sup>23</sup> Wolfgang Schäffner: »Technologie des Unbewußten«, in: Friedrich Balke (Hrsg.): *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, München: Fink 1996, S. 211-229, hier S. 211, mit einem Bezug auf Gilles Deleuze: *Foucault*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 175.

Auch Deleuze&Guattari selbst richten im Folgewerk des *Anti-Ödipus*, in den *Tausend Plateaus*, das Maschinenkonzept stärker auf ein Verschmelzen des Menschen mit dem technischen Objekt aus, wie meine weitere Analyse zeigen wird. Liest man nun den Terminus »Maschine« also als Verbindung von Mensch und technischem Artefakt, so offenbart sich darin ein Verständnis von Technik, das sich nicht nur von jener philosophischen Auffassung unterscheidet, von der sich Guattari explizit abgrenzt, sondern auch von aktuellen Technikmodellen, wie sie etwa in gegenwärtigen medienkulturwissenschaftlichen Debatten diskutiert werden. Die Rede ist von einem Verständnis von Technik als Erweiterung des menschlichen Leibes, wie es sowohl vom kanadischen Medientheoretiker Marshall MacLuhan als auch vom französischen Anthropologen André Leroi-Gourhan vertreten wird.<sup>24</sup> Verglichen mit solchen anthropologischen »Extensionstheorien« könnte Deleuze&Guattaris in der Maschinentheorie entworfener Technikbegriff wohl gegensätzlicher kaum sein. Wie der oben zitierte Passus deutlich macht, setzt ihre Theorie sich dezidiert von einer solchen Vorstellung von Technik als bloßer Erweiterung ab und denkt die Maschine vielmehr als unteilbare Totalität von Mensch und Ding in einem komplexen System.

In aktuellen medien- und kulturwissenschaftlichen Überlegungen finden sich nun aber nicht bloß solche, mit dem Maschinenkonzept wenig kompatible, anthropologische »Erweiterungstheorien«, sondern auch Ansätze, welche sehr wohl Affinitäten zur Maschinenformel von Deleuze&Guattari besitzen. So lassen sich etwa die Überlegungen des französischen Soziologen Bruno Latour<sup>25</sup> sehr gut in jene Erweiterung und Umakzentuierung des Maschinenbegriffs einreihen, auch wenn Latour in der Regel nicht den Begriff der Maschine für die Vermischung von

---

<sup>24</sup> Vgl. dazu Marshal McLuhan: *Die magischen Kanäle: Understanding media*, Düsseldorf u. a.: Econ 1968, sowie André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Sprache, Technik und Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. Zu diesen beiden »Erweiterungstheorien« vgl. ausführlich Wolfram Nitsch: »Anthropologische und technikzentrierte Medientheorien«, in: Claudia Liebrand/Irmela Schneider/Björn Bohnenkamp/Laura Frahm (Hrsg.): *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*, Münster: Lit 2005, S. 81-98, hier: S. 84 f. bzw. 91 ff. Zur Bedeutung von Leroi-Gourhan für Deleuze&Guattaris Maschinentheorie vgl. auch Schmidgen: *Das Unbewußte der Maschinen*, S. 159.

<sup>25</sup> Latours Denken leitet sich, wie insbesondere Wolfram Nitsch gezeigt hat, aus den technikanthropologischen Überlegungen, die Leroi-Gourhan entwickelt hat, ab; vgl. Wolfram Nitsch: »Dädalus und Aramis. Latours symmetrische Anthropologie der Technik«, in: Kneer/Schroer/Schüttpelz (Hrsg.): *Bruno Latours Kollektive*, S. 219-233, hier S. 221 f.

Menschen und Dingen verwendet. Vielmehr spricht er dabei vom »Kollektiv«<sup>26</sup> oder etwa hinsichtlich der Verschmelzung von »Bürger« und »Waffe« auch von der Entstehung sogenannter »Hybrid-Akteur[e]«. <sup>27</sup> Latours Theorie offenbart nun aber nicht nur Parallelen zur Maschinentheorie von Deleuze&Guattari, sondern sie geht, wie ich insbesondere im Unterkapitel 2.3 zeigen werde, sogar in einem Aspekt darüber hinaus, insofern als Latour sich nämlich nicht nur Gedanken über die »Verquickung von Menschen und nichtmenschlichen Wesen«<sup>28</sup> macht, sondern im Anschluss an Michel Serres zudem über die Frage nachdenkt, wie die Dinge selbst zu Initiatoren von »Kollektiven« werden können.

Wenn die folgenden Überlegungen nun trotz dieses *Surplus* von Latours Theorie dennoch das Konzept der »Maschine« von Deleuze&Guattari als zentralen theoretischen Referenzpunkt für das Projekt einer *Heteromaquinologia* zugrunde legen, so geschieht dies unter anderem auch aufgrund von Latours problematischer Absolutsetzung des »Kollektiven«. Latours Anliegen ist es nämlich, »die Subjekt-Objekt-Dichotomie *ganz zu umgehen*«. <sup>29</sup> In seinem berühmten Buch *Wir sind nie modern gewesen* geht er sogar noch weiter und entwickelt die These, dass es eine Trennung von Subjekten und Objekten *per se* nie gegeben habe. <sup>30</sup> Damit gibt Latour, rein systematisch betrachtet, eine Unterscheidung zwischen zwei Modalitäten oder Daseinsformen von Objekten aus der Hand, die hingegen Deleuze&Guattari sehr wohl beibehalten. Es handelt sich um die schlichte Unterscheidung zwischen Objekten, die sich mit den Menschen zu einem Ganzen oder einem »Kollektiv« verbinden können, also – um es mit Deleuze&Guattari zu sagen – Teil einer »Maschine« werden können, und jenen, bei denen das nicht der Fall ist und die einfach »Werkzeuge« bleiben. Deleuze&Guattari konkretisieren im *Anti-Ödipus* die »wesentlichen Differenzen zwischen dem Werkzeug und der Maschine« wie folgt:

---

<sup>26</sup> Der Begriff erscheint bereits im Titel von Latours Aufsatz: »Ein Kollektiv von Menschen und nichtmenschlichen Wesen«.

<sup>27</sup> Latour: »Ein Kollektiv von Menschen und nichtmenschlichen Wesen«, S. 218.

<sup>28</sup> Latour: »Ein Kollektiv von Menschen und nichtmenschlichen Wesen«, S. 213.

<sup>29</sup> Latour: »Ein Kollektiv von Menschen und nichtmenschlichen Wesen«, S. 237, Herv. i. O.

<sup>30</sup> Vgl. Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008 [*Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris: Éditions La Découverte 1991].

[J]enes [das Werkzeug] ist Kontaktträger, diese [die Maschine] Kommunikationsfaktor, jenes ist projektiv, diese rekursiv, jenes bezieht sich auf das Mögliche und Unmögliche, diese auf die Wahrscheinlichkeit des weniger Wahrscheinlichen [...]. Mit etwas anderem zu einem Stück zu werden, bedeutet etwas grundsätzlich anderes als sich zu verlängern, sich projizieren oder ersetzen zu lassen (ein Fall von Kommunikationslosigkeit).<sup>31</sup>

Im Unterschied zu den Objekten bei Latour, die *per se* Teile von »Kollektiven« sind, ist bei Deleuze&Guattari ein Objekt als Teil einer »Maschine« genuin an eine bestimmte Eigenschaft gebunden, eben jene ›kommunikative‹ Dimension, auf deren genaue Ausgestaltung im nächsten Kapitel noch näher eingegangen wird. Diese Differenzierung ist insofern wichtig für den Argumentationsgang dieser Untersuchung, als in den folgenden Analysen gerade Literatur, Film und Kunst die Möglichkeit zugesprochen wird, diesen kommunikativen Mehrwert zu imaginieren, mit dem aus bloßen Werkzeugen, Dingen oder technischen Maschinen *andere* Maschinen, *Heteromáquinas* werden. Bevor ich jedoch zu den einzelnen Analysen vordringe, soll die wichtige Differenz zwischen »Maschine« und »Werkzeug« zunächst genauer theoretisch bestimmt werden. Dabei wird sich zeigen, dass jenes von Deleuze&Guattari so zentral angesehene Moment der »Kommunikation« nichts mit einem herkömmlichen Verständnis des Begriffs zu tun hat, sondern eher als ›Materie-Kommunikation‹ verstanden werden muss.

### 2.3 ›Fluide-Werden‹

Wie genau wird nun aus einem Objekt oder einer konventionellen Maschine eine *andere* Maschine bzw. eine »Maschine« im Sinne von Deleuze&Guattari? Wovon hängt es ab, ob ein technisches Objekt ein »Werkzeug« oder Teil einer »Maschine« ist, ob es eine bloße menschliche Prothese darstellt oder ob es jenes kommunikative Potenzial entwickeln kann, von dem Deleuze und Guattari sprechen?

Unmittelbar im Anschluss an ihre Darstellung der kommunikativen Dimension der Maschine geben Deleuze&Guattari im *Anti-Ödipus* auf diese Fragen eine Antwort: »Ein und dasselbe Ding kann Werkzeug oder Maschine sein, je nachdem, ob das

---

<sup>31</sup> Deleuze&Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 499 f.

›Maschinenphylum‹ sich seiner bemächtigt oder nicht, es durchläuft oder nicht«. <sup>32</sup> Diese Antwort ist ebenso kurz wie komplex, insofern als mit der Nennung des sogenannten »Maschinenphylums« die Essenz der »Maschine« an das Vorhandensein einer dritten Größe gebunden wird, die zur *conditio sine qua non* erhoben wird. <sup>33</sup> In Deleuze&Guattaris Werk *Tausend Plateaus* wird das »Maschinenphylum« ausführlich im Kapitel über die »Nomadologie« erläutert, genauer gesagt, in einem Unterkapitel, in dem es um die »Metallverarbeitung« geht. <sup>34</sup> Anhand dieses handwerklichen Bereichs veranschaulichen Deleuze&Guattari das »maschinelle Phylum« als eine universelle »Materie-Bewegung«, eine »Strömung von Materie in kontinuierlicher Variation«, <sup>35</sup> denn die hier auftretenden Formveränderungen machen deutlich, dass »Metall und Metallurgie [...] ein Eigenleben der Materie an den Tag [bringen], eine Vitalität der Materie als solcher, einen materiellen Vitalismus«. <sup>36</sup> Zur theoretischen Konkretisierung dieser »Materie-Bewegung« rekurren Deleuze&Guattari unter anderem sowohl auf die Phänomenologie Edmund Husserls als auch auf die Technikphilosophie Gilbert Simondons. <sup>37</sup> Die Überlegungen beider seien insofern hilfreich für das Verständnis des »Maschinenphylums«, als Simondon und Husserl die traditionelle Auffassung von Materie als starrer Substanz durch einen dynamischen Materiebegriff ersetzt hätten. Husserl beschreibe diese Materiedimension als »eine Region von *materiellen und vagen*, das heißt vagabundierenden, anexakten und dennoch strengen Wesenheiten« <sup>38</sup> und Simondon als »eine sich bewegende energetische Materialität«. <sup>39</sup> Deleuze&Guattari sprechen sodann auch von einer »molekularen« Dimension der Materie <sup>40</sup> und rekurren mit diesem Begriff auf ein Konzept, das in *Tausend Plateaus* unter

---

<sup>32</sup> Deleuze&Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 500.

<sup>33</sup> Zu einer Analyse des »maschinellen Phylums« unter Berücksichtigung von *Anti-Ödipus* sowie Guattaris selbstständiger Weiterentwicklung dieses Konzepts im Rahmen seiner Semiotik-Theorie vgl. Schmidgen: *Das Unbewußte der Maschinen*, S. 148 ff.

<sup>34</sup> Vgl. Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 558 ff.

<sup>35</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 561 f.

<sup>36</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 568.

<sup>37</sup> Im Falle von Husserl geben Deleuze&Guattari nicht genau an, auf welches Werk sie sich beziehen. Im Falle Simondons berufen sie sich auf dessen Schrift *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris: Aubier 1958 (vgl. Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 563). Zur generellen Bedeutung Simondons für Deleuze&Guattaris Maschinenkonzeption vgl. Schmidgen: *Das Unbewußte der Maschinen*, S. 160.

<sup>38</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 563, Herv. i.O.

<sup>39</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 564.

<sup>40</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 565.

anderem im Kapitel »Mikropolitik und Segmentarität« benutzt wird, um unterschiedliche Formen von »Segmentarität«, einer Art Aufteilung und Strukturierung sämtlicher Lebensbereiche, aufzuzeigen.<sup>41</sup> Der Begriff des »Molekularen« wird dabei zum Synonym für eine »geschmeidige« Segmentarität, der Begriff des »Molaren« zum Synonym für eine »verhärtete« Segmentarität.<sup>42</sup>

Wendet man dieses ›Segmentaritätstheorem‹ nun auch für die Materie an, wie Deleuze&Guattaris Darstellung vom »Molekularen« nahelegt, und kehrt zugleich zur Ausgangsfrage nach den Bedingungen des ›Maschine-Werdens‹ eines Objekts zurück, so kann man schlussfolgern, dass ein Artefakt dann zur Maschine wird, wenn es von einem Materiestrom durchflossen wird, der dessen vormals starre »Segmentierung« zugunsten einer weichen, »molekularen« Aufgliederung verflüssigt. Anders gesagt: Es kommt beim ›Maschine-Werden‹ eines Objekts zu einer Art von ›Fluidisierungsbewegung‹ der starren Materie, einer ›Vitalisierung‹ von festen Strukturen, und zu einem Übergang von einem harten, »molaren« Aggregatzustand der Materie in einen weichen und fluiden Zustand. Die Folge ist, dass die vormals noch klare Demarkationslinie eines Objekts zu verschwimmen beginnt und es in ein komplexes Gemenge eintritt.

Was Deleuze&Guattari hier äußerst abstrakt formulieren, lässt sich sehr plastisch anhand des ›Maschine-Werdens‹ von Kochtöpfen bei den *cacerolazos* exemplifizieren. Die Kochgerätschaften auf der Straße sind nicht mehr bloß starre, »molare« Werkzeuge wie vormals in der Küche. Sie haben ihre harte Segmentierung aufgegeben und treten auf der Straße in fließende Verbindungen mit den Menschen ein. Bei diesen ›Maschinationen‹ kommt es zu einem Anzapfen des Materiestroms, der die starre Segmentierung von Kochtöpfen und Löffeln aufbricht und sie weich und fluide werden lässt, wie man exemplarisch anhand eines auf bizarre Weise verzogenen Kochtopfes sehen kann, den eine junge Frau, die bei den *cacerolazos* 2001 mitgewirkt hat, im argentinischen Fernsehen dem Publikum präsentiert (vgl. Abb. 1).

---

<sup>41</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus* (S. 284): »Die Segmentarität gehört zu allen Schichten, aus denen wir zusammengesetzt sind. Wohnen, fahren, arbeiten, spielen: das Leben ist räumlich und gesellschaftlich segmentarisiert.«

<sup>42</sup> Vgl. Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 290.



Abb. 1: Deformierter *cacerolazo*-Kochtopf<sup>43</sup>

Was hier in die Kamera gehalten wird, ist im eigentlichen Sinne kein Kochtopf mehr. Das Küchengerät hat bei den *cacerolazos* vielmehr seine ursprüngliche Form verloren und sich zu etwas anderem verformt. An diesem unförmigen Objekt zeigen sich sehr eindrucksvoll jene Verflüssigungsbewegungen, welche Deleuze&Guattari in Rekurs auf Simondon als Charakteristik des »Maschinenphylums« beschrieben haben. Innerhalb dieser Maschine aus Menschen und Dingen wurde durch die Bearbeitung des Metalls mit Trommelschlägen das »Phylum« freigesetzt und die ursprüngliche Form des Topfes aufgelöst.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Die Sendung ist im Internet auffindbar im Youtube-Video »Saqueos y cacerolazos, diciembre 2001«, in dem Szenen unterschiedlicher Nachrichtensendungen gezeigt werden; online abrufbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=FcnaqEsxusw> [letzter Zugriff am 28.10.2011].

<sup>44</sup> Wollte man diese Verflüssigungsbewegungen des Metalls in einen größeren Kontext einbetten, so kann man sie durchaus als Bestandteil jener sogenannten »era de la fluidez« ansehen, als welche Ignacio Lewkowitz die Zeit nach 2001 in Argentinien beschrieben hat (vgl. Ignacio Lewkowitz: *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*, Buenos Aires: Paidós 2006, S. 9 ff.). Während sich der argentinische Philosoph dabei allerdings in erster Linie auf die Emergenz eines fluiden kollektiven Subjekts nach dem Wegfall des Staatsapparates konzentriert, zeigen die *cacerolazos* eindrucksvoll, dass man auch die Dinge als fluide denken muss, als Dinge, die sich in »Maschination« mit diesem neuen Kollektiv begeben haben.

Im Lektüreteil werde ich auf dieses ›Molekular-Werden‹ von Objekten und auch von Körpern in Prozessen der ›Maschination‹ insbesondere in meiner Besprechung von César Airas *La villa* ausführlich zurückkommen. Aira imaginiert anhand der Praxis der Schrottsammler von Buenos Aires, den sogenannten *cirujas*, eine Art von Umgang mit den Dingen, bei der Objekte prinzipiell als »molekulare« Objekte gedacht werden, als Dinge, die *per se* über eine weiche und nicht fest bestimmbare Wesenheit verfügen, welche sodann wieder in neue ›Maschinationen‹ eintreten. Bevor ich auf dieses ›Fluide-Werden‹ im Lektüreteil eingehen werde, gilt es zunächst, noch eine weitere Voraussetzung des ›Maschine-Werdens‹ von Objekten theoretisch zu reflektieren, die sich sowohl bei Aira als auch bei den *cacerolazos* finden lässt. Es geht um die Verbindung des ›Maschine-Werdens‹ von Objekten mit einer besonderen, ›nomadischen‹ Raumpraxis, ja, um ein ›Nomadisch-Werden‹ der Objekte selbst.

## 2.4 ›Nomadisch-Werden‹

An der ›*cacerolazo*-Maschine‹ lässt sich nun nicht bloß ein ›Fluide-Werden‹ der Materie ablesen, ein Zusammenfließen mit den Menschen zu einer Einheit, sondern es zeigt sich gleichsam, dass dieses ›Maschine-Werden‹ an eine andere Räumlichkeit, ja, an eine andere Raumpraxis gebunden ist. Bereits Ignacio Lewkowicz hat bemerkt, dass die Kochtöpfe aus der privaten Küchenzeile in den »*espacio público*« herausgetragen werden, den er auch als ein »*mero exterior*« beschreibt.<sup>45</sup> Betrachtet man diesen räumlichen Wechsel von der Küche auf die Straße auf einer abstrakteren theoretischen Ebene, so kann man ihn vor dem Hintergrund der Maschinentheorie von Deleuze&Guattari als einen Wechsel des »maschinellen Gefüges«<sup>46</sup> beschreiben. »Gefüge« werden in den *Tausend Plateaus* als eine Art Formierungsstrukturen gedacht, die einem in ihnen eingebetteten Artefakt erst ein bestimmtes Gepräge geben.<sup>47</sup> Das gilt nun keinesfalls bloß für bestimmte Artefakte; vielmehr meinen Deleuze&Guattari damit einen allgemeinen technologischen Grundsatz:

---

<sup>45</sup> Vgl. Lewkowicz: *Sucesos argentinos*, S. 33.

<sup>46</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 549.

<sup>47</sup> Vgl. Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 549 ff.

»[E]s ist das Prinzip jeder Technologie«, formulieren sie, »zu zeigen, daß ein technisches Element abstrakt und völlig unbestimmt bleibt, wenn man es nicht auf ein *Gefüge* bezieht, das es voraussetzt.«<sup>48</sup> Dieses Formierungspotenzial haben »Gefüge« deshalb, weil sie mit dem »maschinellen Phylum« interagieren und dieses in bestimmte Bahnen lenken: »Die Gefüge zerschneiden das Phylum in unterschiedliche differenzierte Linien, während gleichzeitig das maschinelle Phylum alle durchquert [...].«<sup>49</sup> In *Tausend Plateaus* werden nun im Wesentlichen zwei zentrale »Gefüge-Paradigmen« voneinander unterschieden, die wiederum als eigenständige Maschinentypen beschrieben werden. Es handelt sich um die Formation der sogenannten »Kriegsmaschine« und jene der »Arbeitsmaschine«.<sup>50</sup> Diese Zweiteilung folgt strukturell insofern der zentralen in *Tausend Plateaus* angelegten Dichotomie von »Nomadentum« und »Staatsapparat«, als die »Kriegsmaschine« als »*Erfindung der Nomaden*« bestimmt wird, »das Arbeitsmodell« hingegen auf Seiten des »Staatsapparates« verortet wird.<sup>51</sup> Bezogen auf die im Unterkapitel 2.2 referierte Maschinentheorie aus dem *Anti-Ödipus* bedeutet diese in *Tausend Plateaus* aufgeworfene Unterscheidung zweier Maschinentypen, dass die alte Unterteilung von »Maschine« und »Werkzeug« überlagert bzw. erweitert und spezifiziert wird. Die »Kriegsmaschine« und die »Arbeitsmaschine« werden dadurch – wie zuvor erwähnt – eben nicht nur als »Maschinen« bestimmt, sondern als Gefüge-Strukturen gedacht, welche den in ihrem Inneren verorteten technischen Komponenten eine je spezifische Funktionalität geben. So bedingt etwa die »Kriegsmaschine« laut Deleuze&Guattari das in ihr situierte Objekt als »Waffe«, wohingegen die »Arbeitsmaschine« aus diesem ein »Werkzeug« macht.<sup>52</sup> Die einfache Gegenüberstellung der beiden Begriffe »Maschine« und »Werkzeug« im *Anti-Ödipus* wird in den *Tausend Plateaus* damit erweitert und durch insgesamt vier Begriffe ersetzt, nämlich durch das Begriffspaar »Kriegsmaschine«/»Arbeitsmaschine« einerseits und die mit diesen beiden Gefügetypen korrespondierenden Objekte »Waffe«/»Werkzeug« andererseits.

<sup>48</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 549, Herv. i.O.

<sup>49</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 562. Zur Interaktion des »Phylums« mit »Gefügen« vgl. auch Schmidgen: *Das Unbewußte der Maschinen*, S. 150 ff.

<sup>50</sup> Vgl. exemplarisch Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 545 ff.

<sup>51</sup> Vgl. Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 522 (Herv. i. O.), und S. 553.

<sup>52</sup> Vgl. Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 549 f.

Mit dieser begrifflichen Ausdifferenzierung geht nun auch die Beschreibung jenes Komplexes einher, der uns im vorliegenden Unterkapitel besonders interessieren soll und auf den eingangs im Rahmen der Darstellung der *cacerolazos* bereits hingewiesen wurde. Die Rede ist vom Zusammenhang zwischen dem ›Maschine-Werden‹ eines Artefakts und einer besonderen Raumpraktik, einem Komplex, dem man sich am besten unmittelbar über den nicht ganz einfachen Begriff der »Kriegsmaschine« nähert. Deleuze&Guattari betonen, dass die »Kriegsmaschine [...] nicht den Krieg zum Ziel hat, sondern die Bahnung einer schöpferischen Fluchtlinie, die Bildung eines glatten Raums und die Bewegung der Menschen in diesem Raum.«<sup>53</sup> Auch Gerald Raunig betont hinsichtlich dieser Wendung von Deleuze&Guattari die kreative Qualität ihres Konzepts: »Die kriegerische Dimension der Kriegsmaschine besteht in der Erfindungskraft, im Vermögen der Veränderung, in der Schaffung von anderen Welten.«<sup>54</sup> Auf dieses pazifistische Verständnis des Begriffs »Kriegsmaschine« werde ich insbesondere in meiner Analyse von *Los autonautas de la cosmopista* zurückkommen. Denn Cortázar&Dunlop erschaffen mitten auf der französischen Autobahn einen Gegenentwurf zu Staatsterror und Falklandkrieg im heimischen Argentinien des Sommers 1982.

Zunächst soll jedoch das von Deleuze&Guattari angeführte Konzept des »glatten Raums« näher betrachtet werden, den beide als Charakteristikum der »Kriegsmaschine« darstellen. Der »glatte Raum« ist in *Tausend Plateaus* – ebenso wie »Kriegsmaschine« und »Maschinenphylum« – ein zentrales Konzept der »Nomadologie«. Der Begriff zielt auf einen besonderen Raumtypus, den »nomadischen Raum«, der vom »eingekerbten« Raum des Staatsapparates abgegrenzt wird: »Der Raum der Sesshaftigkeit wird durch Mauern, Einfriedungen und Wege zwischen den Einfriedungen eingekerbt, während der nomadische Raum glatt ist und nur mit ›Merkmalen‹ markiert wird, die sich mit dem Weg verwischen und verschieben.«<sup>55</sup> Im Kapitel »Das Glatte und das Gekerbte«, in welchem Deleuze&Guattari diese beiden Paradigmen in enzyklopädischer Manier in diverse Wissensbereiche auf-fächern, werden der »glatte« und der »eingekerbte Raum« sodann auch anhand des

---

<sup>53</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 584.

<sup>54</sup> Raunig: *Tausend Maschinen*, S. 51.

<sup>55</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 524.

Verhältnisses von »Punkt« und »Linie« unterschieden. Diese Unterscheidung ist insbesondere für den Komplex der Bewegung bedeutsam, wie das folgende Zitat zeigt: »Im gekerbten Raum werden Linien und Bahnen tendenziell Punkten untergeordnet: man geht von einem Punkt zum nächsten. Im glatten Raum ist es umgekehrt: die Punkte sind der Bahn untergeordnet.«<sup>56</sup> Es ist jene Unterordnung der Punkte unter die Bahn, die Deleuze&Guattari im »Nomadologie«-Kapitel auch als konstitutiv für die ›nomadische Geschwindigkeit‹ ausweisen, welche sie von der bloßen »Bewegung« unterscheiden. Eine derartige Unterscheidung ist, wie ich gleich zeigen werde, auch für die technischen Artefakte relevant und soll deshalb kurz eingeführt werden:

Die Bewegung bezeichnet den relativen Charakter eines Körpers, der als ›eins‹ bezeichnet wird und der von einem Punkt zum anderen geht: *die Geschwindigkeit konstituiert den absoluten Charakter eines Körpers, dessen irreduzible Teile (Atome) einen glatten Raum wie ein Wirbel besetzen oder füllen.*<sup>57</sup>

Anders ausgedrückt ist die ›nomadische Geschwindigkeit‹ also eine Art Raumpraktik, bei der ein Raum nicht einfach zielgerichtet durchquert wird, sondern vielmehr rotierend okkupiert wird.<sup>58</sup> Dieselbe Regung schreiben Deleuze&Guattari auch dem technischen Artefakt der »Waffe« zu, dessen Bewegung von der des »Werkzeugs«, das Teil der »Arbeitsmaschine« ist, wie folgt abgegrenzt wird: »Die relative Bewegung des Werkzeugs wird [...] durch lineare Verlagerung von einem Punkt zum nächsten gebildet und die absolute Bewegung der Waffe wird durch die wirbelnde Besetzung eines Raums gebildet.«<sup>59</sup> Es sind diese beiden unterschiedlichen Bewegungsparadigmen, die man auch hinsichtlich des bei den *cacerolazos* vollzogenen Standortwechsels der Kochtöpfe von der Küche auf die Straße zeigen kann.

Vor der Beschreibung jenes ›Waffe-Werdens‹ der Kochtöpfe samt »wirbelnder Bewegung« möchte ich aber noch kurz auf eine Parallele der »nomadischen Kriegsmaschine« zur antiken *machina* hinweisen, die Gerald Raunig ausführlich herausgearbeitet hat. Es handelt sich um die kriegswissenschaftliche Wendung des

---

<sup>56</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 663.

<sup>57</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 525, Herv. i. O.

<sup>58</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 525.

<sup>59</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 549.

*machina*-Konzepts, das in einer modernen Ausprägung auch noch bei den *cacerolazos* erkennbar ist. »Im antiken Kriegswesen«, so rekonstruiert Raunig, »erscheint die *machina* als technischer Ausdruck auf dem Gebiet des Belagerungswesens«. <sup>60</sup> Mit diesem Aspekt der Belagerung des städtischen Raums zeigt Raunig einen historischen Wesenszug der *machina* auf, der auch im Jahre 2001 bei der ›*cacerolazo*-Maschine‹ in den Straßen von Buenos Aires noch aufscheint. Technischer Bestandteil dieser argentinischen ›Belagerungsmaschine‹ sind dabei die Kochtöpfe, die im Rahmen dieser anderen Raumpraktik einen Wandel durchmachen, den man sehr gut mit der Theorie der »Gefüge« von Deleuze&Guattari erläutern kann. In der Küche gehörten diese kulinarischen Artefakte noch der Formation einer »Arbeitsmaschine« an und führten als Koch-Werkzeuge sehr zielgerichtete Bewegungen in einem »eingekerbten Raum« der »Sesshaftigkeit« aus. Auf der Straße nun wechseln die Kochtöpfe aus dem Gefüge der »Arbeitsmaschine« in eines der »Kriegsmaschine«. Aus Küchengerätschaften werden »Waffen«, die allerdings keineswegs Kriegsgeräte sind, sondern vielmehr gemäß der pazifistischen Definition der »Kriegsmaschine« von Deleuze&Guattari die Erzeugung eines »glatten Raums« durch Okkupation zum Ziel haben. <sup>61</sup>

Wie bereits erwähnt werde ich im Lektüreteil wieder auf eine solche listige Eroberung und Belagerung eines öffentlichen Raums zurückkommen. Im Kapitel »Eroberungsmaschine« soll anhand von Julio Cortázers und Carol Dunlops *Los autonautas de la cosmopista* gezeigt werden, wie beide zeitgleich zum gewalttätigen

---

<sup>60</sup> Raunig: *Tausend Maschinen*, S. 56.

<sup>61</sup> Eine der wohl wichtigsten Besetzungsaktionen eines städtischen Raums fand im Rahmen der *cacerolazos* am 19.12.2001 statt, als unzählige Menschen in Richtung der Plaza de Mayo im Zentrum von Buenos Aires zogen, um mit Kochtopf-Trommeln vor dem Präsidentenpalast zu protestieren. Wie die Politikwissenschaftlerin Martina Blank deutlich gemacht hat, ist die Plaza de Mayo traditionell ein wichtiger Raum für die Begegnung zwischen Regierung und Volk (vgl. Martina Blank: »De la Plaza de Mayo al barrio: ¿hacia una nueva práctica pública?«, in: Marianne Braig (Hrsg.): *Los poderes de lo público: debates, espacios y actores en América Latina*, Madrid: Iberoamericana u. a., 2009, S. 223-233, hier S. 224). Den Impuls für jene *cacerolazo*-Proteste nach Ausrufung des Ausnahmezustands durch Fernando de la Rúa bezeichnet Blank dabei als »una intuición por defender el terreno, de poner el cuerpo« (Blank: »De la Plaza de Mayo al barrio«, S. 224). Im Hinblick auf die vorherigen Überlegungen zur Maschinentheorie könnte man demnach konstatieren, dass es sich bei diesem ›*cacerolazo*-Körper‹, der den Raum verteidigt und zu besetzen versucht, bereits um einen transformierten Körper handelt, einen Körper, der in eine ›Maschination‹ mit den Dingen eingetreten ist, um eine »Kriegsmaschine« gegen den neoliberalen Staatsapparat zu bilden. Auch diese »Kriegsmaschine« ist gemäß der Definition von Deleuze&Guattari *per se* gewaltlos, insofern als ihre Waffen bloß Trommeln sind und ihre Soldaten einfache Menschen aus der Mittelschicht, die den öffentlichen Raum erobern, um ihn in einen »glatten Raum« des Protests zu verwandeln.

Angriffskrieg des argentinischen Militärs auf den Falklandinseln mittels einer »nomadischen« Bewegung eine pazifistische ›Eroberung‹ des Raums der französischen Autobahn durchführen. Dabei verliert das Artefakt der Autobahn seinen Status als ›Werkzeug‹ der Geschwindigkeit und wird insofern Teil der »nomadischen Kriegsmaschine« von Cortázar&Dunlop, als es als »glatter Raum« zum Ort alternativer Gemeinschaften wird. Die Autobahn erhält zudem ein ›maschinelles‹ Potenzial, da sie eine gemeinschaftsbildende Funktion bekommt, indem sie Menschen miteinander verbindet.

Die Theorie von Deleuze&Guattari erweist sich allerdings hinsichtlich dieses ›maschinenstiftenden‹ Vermögens der Objekte, wie man es nennen könnte, als wenig ergiebig. Die Autoren beschreiben zwar ausführlich die Verbindung von Mensch und Ding, reflektieren dabei jedoch nicht explizit das Potenzial der Dinge, »Maschinen« zu provozieren. Der Soziologe Bruno Latour hingegen, auf den eingangs bereits kurz verwiesen wurde, widmet sich durchaus der Frage, wie Objekte zu Initiatoren, Mittlern oder Medien von Kollektiven werden können. Er stellt diese Überlegungen allerdings nicht auf der Grundlage der Maschinenphilosophie von Deleuze&Guattari an, sondern im Hinblick auf den Begriff des »Quasi-Objektes« des französischen Philosophen Michel Serres. Man kann jedoch seine Überlegungen als produktive Erweiterungen der Maschinentheorie lesen und für das Projekt einer *Heteromaquinología* funktionalisieren. Das gleiche gilt für Jean-Luc Nancys Konzept des »Milieus«, das, vermittelt durch die medienwissenschaftliche Interpretation Sybille Krämers, herangezogen werden soll, um insbesondere das ›maschinenbildende‹ Potenzial räumlicher Artefakte zu beleuchten – ein Aspekt, der wiederum im Serres'schen Konzept des »Quasi-Objekts« ausgespart bleibt.

## 2.5 ›Medium-Werden‹

Bruno Latours Überlegungen gelten zwar nicht Materieströmungen, dennoch lassen sich, wie bereits kurz angemerkt, interessante Parallelen zur Maschinenphilosophie von Deleuze&Guattari erkennen. So kreist auch das Denken des französischen

Soziologen um die Idee, die Grenze zwischen Menschen und Dingen zu überwinden. In den hiesigen medienkulturwissenschaftlichen Debatten, in denen Latours Denken aktuell großes Interesse entgegengebracht wird,<sup>62</sup> wurden diese Parallelen zur Maschinenphilosophie bisher noch nicht eingehend thematisiert. Obgleich es zweifellos ein lohnenswertes Vorhaben wäre, kann und soll es nicht das Ziel der folgenden Ausführungen sein, eine detaillierte Annäherung beider Theorien zu liefern. Vielmehr will ich mich im Rahmen meiner Untersuchung mit einer vergleichsweise bescheidenen Latour-Lektüre begnügen und seine Theorie lediglich dafür heranziehen, jenen oben erwähnten »blinden Fleck« in der Maschinentheorie von Deleuze&Guattari zu beheben. Im Vordergrund steht die Frage, wie die Dinge *selbst* zu Initiatoren einer »Maschine« bzw. zu dem werden, was Latour »Kollektiv« oder – wie in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1996, um den es nun gehen soll – »Netzwerk« nennt.

Latour erläutert die Kollektivierungsfunktion der Dinge in einem seiner Grundlagentexte mit dem Titel »On actor-network theory: A few clarifications«.<sup>63</sup> Dieser stellt eine Art Einführung in die von Latour zusammen mit Michel Callon, John Law und anderen begründete »Akteur-Netzwerk-Theorie« dar und ist insofern für unser Vorhaben interessant, als er auch einen expliziten Anschluss an die Theorie von Deleuze&Guattari herstellt. Zwar kommt Latour darin nicht auf den Begriff der »Maschine« von Deleuze&Guattari zu sprechen, jedoch auf einen ähnlich zentralen Begriff, nämlich den des »Rhizoms«. Unter diesem in aktuellen kulturwissenschaftlichen Debatten viel zitierten Begriff verstehen Deleuze&Guattari ein prinzipiell labyrinthisches Vernetzungsmodell mit unendlichen Verzweigungen, dessen Charakteristika sie ausführlich in der Einleitung der *Tausend Plateaus* entwerfen.<sup>64</sup> Obwohl sie selbst das »Rhizom« an dieser Stelle nur sehr partiell mit dem Maschinenbegriff in Verbindung bringen,<sup>65</sup> kann man durchaus systematische Parallelen zwischen beiden Konzepten erkennen. So gibt es eine wichtige

---

<sup>62</sup> Vgl. dazu exemplarisch den Band von Kneer/Schroer/Schüttpelz: *Bruno Latours Kollektive*.

<sup>63</sup> Bruno Latour: »On actor-network theory. A few clarifications«, in: *Soziale Welt* 47, 4 (1996), S. 369-381.

<sup>64</sup> Vgl. Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 12-42.

<sup>65</sup> Vgl. Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 13. Die Verwendung des Maschinenbegriffs an dieser Stelle ist weniger technisch-materialistisch wie im *Anti-Ödipus*, sondern eher auf das Schreiben bezogen, insofern Deleuze&Guattari hier das »Buch« als »eine kleine Maschine« darstellen.

Übereinstimmung hinsichtlich des Umstands, dass Deleuze&Guattari als einen der zentralen Grundsätze des Rhizoms »[d]as Prinzip der Konnexion und der Heterogenität«<sup>66</sup> formulieren. Vielleicht könnte man die Beziehung zwischen beiden Konzepten, vereinfacht gesprochen, so ausdrücken, dass das »Rhizom« so etwas wie ein allgemeines Vernetzungstheorem darstellt und die »Maschine« so etwas wie eine »rhizomatische« Verbindung von Menschen und Dingen.

Eine dezidierte Interpretation des »Rhizoms« als Vernetzungsmodell zwischen Menschen und Dingen findet sich nun in Latours Aufsatz »On actor-network theory«. Der französische Soziologe spezifiziert hier den dieser Theorie zugrunde liegenden Netzwerkbegriff, indem er ihn von aus seiner Sicht unzutreffenden Konzepten abgrenzt. So macht er deutlich, dass der Netzwerkbegriff der »actor-network theory« weder in einem technisch-ingenieurwissenschaftlichen Sinne noch in einem soziologischen Sinne gebraucht werde. Der technische Netzwerkbegriff ist für Latour zu wenig flexibel und der soziologische zu begrenzt, insofern als er sich nur auf interpersonelle Beziehungen konzentriert. Laut Latour werden in der »actor-network theory« aber auch »non-human, non-individual entities«<sup>67</sup> mitreflektiert. Latour schlägt in Abgrenzung zum »Vorläufer« des Netzwerkbegriffs, dem Diderotschen Terminus »réseau«<sup>68</sup> (»Gitter«), der eine eher flächige Struktur bezeichne, eine Neubestimmung dieses Begriffs mit Bezug zum »Rhizom«-Konzept vor:

Put too simply ANT [actor-network theory] is a change of metaphors to describe essences: instead of surfaces one gets filaments (or rhizomes in Deleuze's parlance (Deleuze/Guattari 1980)). More precisely it is a change of topology. Instead of thinking in terms of surfaces – two dimensions – or spheres – three dimensions – one is asked to think in terms of nodes that have as many dimensions as they have connections. As a first approximation, the ANT claims that modern societies cannot be described without recognizing them as having a fibrous, thread-like, wiry, stringy, ropy, capillary character that is never captured by the notions of levels, layers, territories, spheres, categories, structures, systems. [...] As a second approximation, ANT is thus the claim that the only way to achieve this reinjection of the things into our

---

<sup>66</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 16.

<sup>67</sup> Latour: »On actor-network theory«, S. 369.

<sup>68</sup> Latour: »On actor-network theory«, S. 370.

understanding of the social fabrics is through a network-like ontology and social theory.<sup>69</sup>

Diese von Latour entworfene Netzwerkkonzeption besitzt nun nicht nur die von ihm selbst genannten Affinitäten zum »Rhizom«-Modell, sondern hinsichtlich der am Ende explizierten Ausweitung der Perspektive auf die »Dinge« sehr wohl auch zu der im Maschinen-Konzept angelegten Verbindung von Mensch und Ding. Der entscheidende theoretische Zugewinn der »Akteur-Netzwerk-Theorie« gegenüber der Maschinentheorie liegt nun aber darin, dass Latour stärker über die Genese des Netzwerkes nachdenkt: »ANT is not about *traced* networks«, so schreibt er, »but about a network-*tracing* activity. [...] No net exists independently of the very act of tracing it, and no tracing is done by an actor exterior to the net. A network is not a thing, but a recorded movement of a thing.«<sup>70</sup> Bezüglich dieser These einer dynamischen Genese des Netzwerkes lassen sich auf einer abstrakteren Ebene durchaus Verbindungslinien zu bereits skizzierten Überlegungen von Deleuze&Guattari ziehen, insofern ja auch die Entstehung der »Maschine« in Gestalt des »maschinellen Phylums« an ein dynamisches Modell gebunden ist. Wie zuvor bereits deutlich gemacht, ist dieser sich bewegende Materiefluss für Deleuze&Guattari die notwendige Voraussetzung, damit Menschen und Dinge in einen Prozess der »Maschination« eintreten.<sup>71</sup> Allerdings denken Deleuze&Guattari das »Maschinenphylum« als eine sehr unspezifische und abstrakte Materiebewegung, welche als Drift die »Gefüge« durchfließt. Wollte man nun Latours Thesen als Ergänzung zu Deleuze&Guattari lesen, so könnte man diese »maschinierende« Materiebewegung mittels der »Akteur-Netzwerk-Theorie« insofern genauer spezifizieren, als man sie mit einem Konzept in Verbindung bringen könnte, das Latour vom französischen Philosophen Michel Serres übernimmt: »If choosing words for the network-tracing activity has to be done, *quasi-objects* (Serres 1987) or *tokens* might be the best candidates so far.«<sup>72</sup> Obwohl sich Latour an dieser

---

<sup>69</sup> Latour: »On actor-network theory«, S. 370; mit einem Bezug auf Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus (Mille plateaux)*, Paris: Les Éditions de Minuit 1980).

<sup>70</sup> Latour: »On actor-network theory«, S. 378; »ANT is not about« steht i.O. in Fettdruck.

<sup>71</sup> Vgl. Deleuze&Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 500.

<sup>72</sup> Latour: »On actor-network theory«, S. 379, Herv. i. O.; mit einem Bezug auf Michel Serres: *Statues*, Paris: François Bourin 1987. Zur Bedeutung von Serres' Begriff des »Quasi-Objekts« für Latours Überlegungen zur dynamischen Entstehung von Netzwerken vgl. auch folgenden Aufsatz Gustav

zentralen Schaltstelle seines Aufsatzes eines Konzepts von Serres bedient, fällt seine Serres-Lektüre jedoch äußerst spärlich aus.<sup>73</sup> Da das Konzept des »Quasi-Objekts« für den Fortgang unserer Reflexion jedoch von größerer Bedeutung ist, soll es im Folgenden kurz in direktem Rekurs auf Michel Serres' Arbeit *Der Parasit* umrissen werden, in welchem dieser seine sogenannte »Theorie des Quasi-Objekts« ausführlich entwickelt hat.<sup>74</sup>

Gleich Serres' erster Satz des gleichnamigen Kapitels berührt den Kern unserer Reflexionen über die »cacerolazo-Maschine« insofern, als mit der Frage »Was heißt das: miteinander leben, was ist das Kollektiv?«<sup>75</sup> eine Phänomenologie des Kollektiven eingeleitet wird. Das Besondere an Serres' Antwort auf diese Frage besteht nun darin, dass er die Genese des »Kollektivs« an die Existenz einer »parasitären« Instanz knüpft, die er das »Quasi-Objekt« nennt und unter anderem anhand eines Spielballs erläutert:<sup>76</sup> »Ein Ball ist kein gewöhnliches Objekt, denn er ist, was er ist, nur, wenn ein Subjekt ihn in Händen hält. Irgendwo niedergelegt, ist er nichts, ist er albern, hat er keinen Sinn noch eine Funktion noch Wert.«<sup>77</sup> Das Wesen des Balls besteht damit *per se* in einem relationalen Verhältnis zu einem Subjekt, genauer gesagt, zu einem Objekt, denn für Serres kommt es beim Spiel zu einer Vertauschung der Subjekt-Objekt-Positionen: »Der Ball ist nicht für den Körper da, genau das Gegenteil ist wahr: Der Körper ist das Objekt des Balls, das Subjekt kreist um diese Sonne.«<sup>78</sup> Die Spieler werden laut Serres durch den sich bewegenden Ball miteinander zu einem Ganzen verschmolzen: »Der hin- und herlaufende Ball webt [...] das Kollektiv, indem er virtuell jedes Individuum für tot erklärt.«<sup>79</sup> In dieser Verwebung zeigen sich nun durchaus Parallelen zum Maschinenbegriff bei Deleuze&Guattari, da genauso wie bei der »Maschine« die

---

Roßlers, dem ich viele Einsichten verdanke: G.R.: »Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge«, in: Kneer/ Schroer/Schüttpelz (Hrsg.): *Bruno Latours Kollektive*, S. 77-105, hier S. 82 ff.

<sup>73</sup> Dies gilt auch für die Auseinandersetzung mit diesem Begriff in seinem Buch *Wir sind nie modern gewesen*, wo das »Quasi-Objekt« aber immerhin ein eigenes Kapitel mit dem Titel »Was ist ein Quasi-Objekt?« (Latour: *Wir sind nie modern gewesen*, S. 70-76) bekommt.

<sup>74</sup> Vgl. Michel Serres: *Der Parasit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 344-360 [Michel Serres: *Le parasite*, Paris: Grasset et Fasquelle 1980].

<sup>75</sup> Serres: *Der Parasit*, S. 344.

<sup>76</sup> Zu diesem Ball-Beispiel vgl. auch Roßler: »Kleine Galerie neuer Dingbegriffe«, S. 83 f.

<sup>77</sup> Serres: *Der Parasit*, S. 346.

<sup>78</sup> Serres: *Der Parasit*, S. 346.

<sup>79</sup> Serres: *Der Parasit*, S. 348.

»molare« Identität des Einzelnen aufgelöst und zu einem »molekularen« Kollektiv transformiert wird. Anders als bei Deleuze&Guattari jedoch fällt bei Serres einem Objekt bzw. einem »Quasi-Objekt« die Rolle zu, Initiator eines »maschinischen« Kollektivs oder, wie Serres es nennt, »Bildner von Intersubjektivität«<sup>80</sup> zu werden.

Im anschließenden Analyseteil wird diese »maschinierende« Funktion von Objekten eingehend zur Sprache kommen, so etwa bereits im folgenden Kapitel, in welchem es um die Lektüre von Airas *La villa* gehen soll. Ein Aspekt meiner Analyse dieses Romans wird die Beschreibung der kollektivierenden Funktion der sogenannten »carritos« sein. Dabei handelt es sich um aus Schrott und Überresten zusammengebaute Karren, welche die Schrottsammler in den nächtlichen Sammelaktionen zum Transport ihrer Fundstücke benutzen und die zu einer Art Kontakt- und Verbindungsmedium mit Maxi, einem Jungen aus einer ganz anderen sozialen Klasse, werden.

Dieses Zusammenbringen äußerst unterschiedlicher Menschen zeichnet auch die Omnibusse aus, die Thema von Elvio Gandolfos gleichnamigem Text sind. Im Kapitel »Wahrnehmungsmaschine« werde ich zeigen, wie sich Gandolfo die kollektivierende Funktion dieser Transportmittel zunutze macht, um einen anthropologischen Blick auf die Gegenwart zu werfen. Der Bus als »Bildner von Intersubjektivität«, als Raum eines kollektiven Miteinanders, wird hier zu einer Art ethnografischem Wahrnehmungsmedium, um das Leben der Anderen zu studieren.

Mit dieser zuletzt genannten Idee, den Bus bei Gandolfo als eine Art »Bildner von Intersubjektivität« zu beschreiben, gibt es nun allerdings ein Problem mit Serres' Theorie, das ich bereits an dieser Stelle thematisieren möchte, um noch im Theorie- teil mögliche Lösungswege zu erarbeiten. Das Problem besteht schlichtweg darin, dass in Serres' Theorie des »Parasitären« das »Quasi-Objekt« nicht als Raum, sondern als eine Art »Zwischending« definiert wird: »Die Position des Parasiten ist es«, so bringt er es auf den Punkt, »sich dazwischen zu befinden.«<sup>81</sup> Dieses »Dazwischen-Sein« zeigt sich exemplarisch an dem skizzierten Beispiel des Fußballs, welcher inmitten einer Gruppe von Menschen im Umlauf ist. Von einem größeren Objekt wie etwa einem Transportmittel, das nicht inmitten von Menschen

---

<sup>80</sup> Serres: *Der Parasit*, S. 349.

<sup>81</sup> Serres: *Der Parasit*, S. 354.

ist, sondern in dessen Mitte vielmehr Menschen zusammenkommen, ist bei ihm hingegen nicht die Rede.<sup>82</sup> Nun könnte man einwenden, dass ja beispielsweise ein Bus aufgrund seiner Größe auch nicht wie ein Ball innerhalb einer räumlich relativ eng organisierten Gruppe kursieren kann, eine entscheidende Eigenschaft des »Quasi-Objekts« laut Serres damit also nicht erfüllt ist. Das ist zweifellos unbestritten, genauso unbestritten ist aber auch, dass ein Bus sehr wohl ebenfalls Menschen miteinander in Beziehung setzen kann – zwar nicht im Rahmen eines spielerischen Kontextes, aber hinsichtlich seiner Eigenschaft als Container, in dem Menschen auf engem Raum zusammenfinden.

Wenn nun der Begriff des »Quasi-Objekts« in seiner spezifischen Modellierung, wie er bei Serres angedacht ist, wenig geeignet erscheint, um die soziale Dimension räumlicher Artefakte zu beschreiben, gilt es auf die Suche nach einem alternativen Beschreibungsmodell zu gehen. Diesbezüglich zielführender ist Sybille Krämers medienwissenschaftliche Interpretation eines Konzepts des französischen Philosophen Jean-Luc Nancy. Die Rede ist vom Begriff des »Mi-lieu« als Lokalität des Beisammenseins,<sup>83</sup> den Nancy an einer Stelle seines Buches *singulär plural sein* im Rahmen seiner Philosophie der Gemeinschaft entwickelt, einer Theorie, die Gemeinschaft fernab idealisierender Semantiken schlicht als basales »Mit-sein«, als körperliche »Ko-existenz« begreift. Sybille Krämer interessiert sich in ihrem Buch *Medium, Bote, Übertragung* insofern für diese Philosophie des »Mit-seins«, als damit zugleich eine Neubestimmung des Begriffs Medium möglich wird, die Krämer ausgehend von der Notio des »Milieu« entwickelt:

Unsere Frage ›Was ist ein Medium‹ transformiert sich bei Nancy in die Frage ›Wo ist ein Milieu‹. ›Milieu‹ aber ist, wo ein Dasein als Mitsein verfasst ist, wo Einzelne nur als Pluralität gegeben sind und doch eines Mittlers nicht bedürfen, weil das Milieu des ›mit‹ zwischen den miteinander existierenden

---

<sup>82</sup> Zwar reflektiert Bruno Latour in seinem Buch *Aramis ou l'amour des techniques* (Paris: La Découverte 1993) anhand des Projekts einer vollautomatischen U-Bahn das kollektivsstiftende Potenzial eines Transportmittels und beschreibt es mit dem Begriff des »Quasi-Objekts«, allerdings besteht dieses Potenzial weniger in einer ›Container-Funktion‹ als ebenfalls in einer Art ›Dazwischen-Sein‹, da die Metro für Latour insofern zum Mittler wird, als sie Menschen verbindet, die das Artefakt entwerfen oder in Betrieb halten. (vgl. dazu Roßler: »Kleine Galerie neuer Dingbegriffe«, S. 86 f.).

<sup>83</sup> Jean-Luc Nancy: *singulär plural sein*, Berlin: Diaphanes 2004, S. 145 [*Être singulier pluriel*, Paris: Galilée 1996], vgl. dazu Sybille Krämer: *Medium, Bote, Übertragung Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 64.

Singularitäten eine ursprüngliche Verwandtschaft, eine Gleichartigkeit schafft, die in der Materialität ihrer Körperlichkeit besteht [...].<sup>84</sup>

Diese Neubestimmung von Medialität als »Milieu« ist nun an unsere Überlegungen zur »Maschine« schon insofern anschlussfähig, als das Mediale darin gleichsam als kollektivstiftender Prozess gedacht wird. Der Unterschied oder das *Surplus* des »Milieu«-Konzepts gegenüber dem Begriff der »Maschine« ist nun aber, dass ein ›maschinesisches‹ Ensemble, um es mit Deleuze&Guattari zu sagen, als dezidiertes Resultat einer gegebenen räumlichen Materialität bestimmt wird. So fungiert ein Ort, wie Krämer in Bezug auf Nancy deutlich macht, dann als »Milieu«, wenn an ihm ein »Dasein als Mitsein« möglich wird. Allerdings – und dieser Einwand ist für meine Fragestellung wichtig – kann dieser Akt des Miteinanderseins an einem Ort im Grunde nicht so medienfrei vonstatten gehen wie Krämer in Rekurs auf Nancy konstatiert. Denn nimmt man die vorangegangenen Überlegungen ernst, so bedarf dieses »Mit-sein« ja sehr wohl einer Art Medium, nämlich banalerweise der Medialität einer Lokalität, an der ein solches Nebeneinander *materialiter* möglich wird.

Als mögliche Antwort auf die oben gestellte Frage nach der Möglichkeit, ein räumliches »Quasi-Objekt« zu denken, könnte man deshalb in Rekurs auf Krämer formulieren, dass man Räume gerade dann als eine Art »Bildner von Intersubjektivität« im Sinne Serres<sup>7</sup> beschreiben kann, wenn sie zu »Milieus« werden, also zu Orten, »wo ein Dasein als Mitsein verfasst ist [und] wo Einzelne nur als Pluralität gegeben sind [...].«<sup>85</sup> Just als solche Orte des »Mit-seins« werde ich im Lektüreteil ausführlich die Omnibusse in Elvio Gandolfos Text *Ómnibus* beschreiben.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass sich sowohl die Theorien von Serres und Latour als auch die Theorie von Krämer und Nancy als potenzielle ›Erweiterungen‹ der Maschinentheorie von Deleuze&Guattari eignen. Mit diesen Theorien wird es möglich, auch das ›maschinenbildende‹ Potenzial von Dingen bzw. Räumen zu denken, das bei Deleuze&Guattari nicht explizit thematisch ist. Wo die

---

<sup>84</sup> Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 65 f.

<sup>85</sup> Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 65.

Maschinentheorie zu unspezifisch bleibt und an ihre Grenzen stößt, ermöglichen es die Konzepte des »Quasi-Objekts« von Serres und des »Milieus« von Nancy, die Kollektivierungsfunktion von Dingen und auch Räumen selbst in den Blick zu rücken. Die Wichtigkeit dieser produktiven Ergänzungen der Maschinentheorie für die Textanalysen zeigt sich schon im nächsten Kapitel, dem ersten Lektürekapitel. Darin werde ich zeigen, wie die Artefakte der *cirujas* bei Aira nicht nur in ›Maschinationen‹ im Sinne von Deleuze&Guattari eingehen, sondern gleichsam selbst eine ›maschinenbildende‹ Funktion übernehmen.

### 3. Schrott-Maschinen: César Aira und Jorge Gaggero basteln kommunitäre Blechkarossen

Die ›*cacerolazo*-Maschine‹ von 2001 ist, wie im vorangegangenen Kapitel verdeutlicht wurde, keineswegs nur ein Protestmarsch gegen die neoliberale Politik in Argentinien. Vielmehr materialisiert sich in der Transformation von Kochtöpfen zu Trommeln auf emblematische Weise auch eine Zäsur im Gebrauch von Artefakten, die in Rekurs auf Deleuze&Guattari als ein Wechsel von einem Gefüge des »Werkzeugs« zu einem Gefüge der »Maschine« beschrieben wurde. Die Symbolkraft, die von diesem Wandel 2001 im öffentlichen Raum ausging, darf allerdings nicht den Blick dafür verstellen, dass die *cacerolazos* trotz aller Emblematisierung nur einen singulären Kristallisationspunkt eines vielschichtigen und weitreichenden Umbruchs im Gebrauch von Artefakten darstellen, der im Zuge der neoliberalen Krise in Argentinien stattgefunden hat. Die konkreten Konturen dieses Wandels sind zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht klar erkennbar. Praktiken wie etwa die im Laufe der 90er Jahre veranstalteten *piquetes*, das Abriegeln von Hauptverkehrsstraßen, oder die auf dem Höhepunkt der Krise stattgefundenen *saqueos*, das Plündern von Supermärkten, zeichnen zusammen mit den *cacerolazos* jedoch ein erstes, wenn auch heterogenes Bild eines *anderen* Umgangs mit den Dingen. Neben diesen allesamt öffentlichkeitswirksamen Praktiken muss man zusätzlich zu jenem Ensemble ›unüblicher‹ Umgangsweisen mit Objekten jedoch auch solche in den Blick nehmen, welche ihrem Wesen nach eher im Verborgenen stattfinden. Zu nennen ist hier etwa die als Effekt der neoliberalen Krise der 90er Jahre vermehrt auftretende Praktik des *cirujeo*. Darunter fasst man allgemein das Durchwühlen und Aufsammeln von Schrott, Altmaterialien und/oder Karton zum Zwecke einer eventuellen Wiederverwendung oder des Verkaufs.<sup>1</sup> Es wird meist von Menschen betrieben, die ihre Lebensgrundlagen verloren haben und oftmals in räumlich

---

<sup>1</sup> Einen guten Einblick in die Praxis des *cirujeo* in Buenos Aires im Kontext der neoliberalen Krise bietet der Dokumentarfilm *El tren blanco*, Regie: Nahuel García/Sheila Perez Giménez/Ramiro García. Madrid: Sherlock Films, 2007. Zum Anstieg des *cirujeo* während der Argentinienkrise vgl. exemplarisch: Mariano Perelman: »El cirujeo en la ciudad de Buenos Aires. Visibilización, estigma y confianza«, in: *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* 5 (2010), S. 94-124. Die Praktik ist jedoch viel älter. Für einen historischen Rückblick vgl. ebenfalls Mariano Perelman: »De la vida en la Quema al Trabajo en las calles. El cirujeo Ciudad de Buenos Aires« in: *Avá Revista de Antropología* 12 (2008), S. 117-135.

separierten Arealen der Großstädte, sogenannten *villas miseria* leben.<sup>2</sup> Anders als etwa die publikumswirksamen *cacerolazos* zeichnen sich die Akteure des *cirujeo*, die sogenannten *cirujas*, allerdings durch eine prinzipielle ›Unsichtbarkeit‹ aus: »Se habían hechos invisibles, porque se movían con discreción, casi furtivos, de noche (y sólo durante un rato), y sobre todo porque se abrigaban en un pliegue de la vida que en general la gente prefiere no ver.« Mit diesen Worten beschreibt der argentinische Schriftsteller César Aira in seinem auf dem Höhepunkt der Krise 2001 erschienenen Roman *La villa*<sup>3</sup> jenes ›Unsichtbar-Werden‹ der *anderen* Bewohner von Buenos Aires, ihr Verborgensein vor den Augen der Gesellschaft.<sup>4</sup> Der Roman erzählt die Geschichte von Maxi, einem Jungen aus der gut situierten Mittelschicht des bonaerenser Stadtteils Flores, der sich mit den Müllsammlern einer angrenzenden *villa miseria* anfreundet. Die weitgehend von Maxis Blick getragene Erzählung wird dabei zu einer Art Lupe, mittels derer jene sonst so scheuen und verborgenen Stadtbewohner sichtbar gemacht werden. Neben diesem Visibilisierungseffekt kommt Airas literarischem Diskurs jedoch noch ein weiteres Verdienst zu, das ihn insbesondere für die Fragestellung unserer Untersuchung interessant macht: Die *cirujas* werden nicht nur sichtbar bzw. lesbar, sondern ihre Praktik des Sammelns und Wiederverwendens von Altmaterialien wird gleichsam als eine Praktik im Zeichen der Maschination imaginiert. Objekte sind für die *cirujas* in *La villa* nicht bloß herkömmliche Objekte oder gar Werkzeuge, sondern vielmehr Teil ›maschinischer‹ Verbindungen, denen ein soziales Potenzial zukommt.

Der 1949 geborene Aira gehört zu den wohl interessantesten Autoren der argentinischen und mittlerweile wohl auch internationalen Gegenwartsliteratur,<sup>5</sup> der im

---

<sup>2</sup> Einen guten Überblick über die Thematik der *villas miseria* in Buenos Aires bietet Lidia De la Torre: *Buenos Aires: del conventillo a la Villa Miseria (1869-1989)*, Buenos Aires: Ed. de la Universidad Católica Argentina 2008, S. 135 ff.

<sup>3</sup> César Aira: *La villa*, Buenos Aires: Emecé Editores 2006, S. 10; im folgenden Kapitel wird der Roman mit der Sigle »V« und Seitenzahl abgekürzt.

<sup>4</sup> Zur Problematik der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sozialer Probleme wie dem *cirujeo* im Argentinien der 90er-Jahre im Anschluss an Airas *La villa* vgl. Sergio Chejfec: »Sisifo en Buenos Aires«, in: S. C.: *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires: Norma 2005, S. 145-163, S. 146 f.

<sup>5</sup> Adam Soboczynski spricht von Aira in einem Artikel für die Literaturbeilage der ZEIT anlässlich des Argentinenschwerpunkts der Frankfurter Buchmesse 2010 sogar vom »großen Meister der argentinischen Literatur«, vgl. Adam Soboczynski: »Eine Begegnung mit César Aira, dem großen Meister der argentinischen Literatur«, in: *ZEIT Literatur* 40 (2010), S. 21-23, S. 21. Ich danke Zeno

etablierten Literaturbetrieb allerdings den Status eines Sonderlings genießt. Diese Exzentrik ist sowohl Airas unglaublicher Produktivität geschuldet als auch einem radikal *anderen* Verständnis von Literatur, das bereits Gegenstand einschlägiger Forschungsbeiträge war. Die argentinische Literaturwissenschaftlerin Graciela Speranza beschreibt Airas literarisches Schreiben als einen Angriff auf einen klassischen Literaturbegriff der schönen Form und der Virtuosität, wie er in Argentinien etwa von seinen Zeitgenossen Ricardo Piglia und Juan José Saer betrieben werde. Aira setze einer solchen Poetik der Könnerschaft einen Literaturbegriff im Zeichen des »Ready-Made« entgegen, der bewusst fehlenden Elaborierung, der sich insbesondere in der künstlerischen Tradition von Marcel Duchamp und Raymond Roussel verorte.<sup>6</sup> In *La villa* nun inszeniert Aira eine solche Poetik des »Ready-Mades« auch auf der Inhaltsebene des Textes anhand jener Sammelpraktik der *cirujas*, welche Fundstücke aus Müll und Schrott aufsammeln. Anders als es etwa noch bei Duchamp der Fall war, gewinnen diese Ready-Mades in *La villa*, wie ich zeigen werde, auch ein soziales Potenzial, insofern sie, so meine These, zu Initiatoren von Kollektiven werden.

In der aktuellen Forschung ist *La villa* bereits eingehend analysiert worden, wobei insbesondere zwei Blickwinkel vorherrschend waren. Neben einer eher soziologisch ausgerichteten Perspektive, die sich mit der im Roman angelegten Problematik von Armut, Arbeitslosigkeit und Müßiggang im Zuge der neoliberalen Krise auseinandersetzt,<sup>7</sup> wird der Roman aufgrund der interessanten räumlichen Eigenschaften der *villa miseria* als eines vom Barrio Flores separierten urbanen Raums insbesondere auch vor dem Hintergrund raumtheoretischer Überlegungen gelesen.<sup>8</sup>

---

Zelinsky, dass er mich freundlicherweise auf diesen Artikel hingewiesen und ihn mir zur Verfügung gestellt hat.

<sup>6</sup> Vgl. Graciela Speranza: »César Aira, Literatura »Ready-Made«, in: G.S.: *Fuera de Campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona: Anagrama, 2006, S. 289-306, hier S. 289-295. Sandra Contreras beschreibt Aira als »anti-Saer« und »anti-Piglia« (vgl. Sandra Contreras: *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora 2002, S. 23-33, hier S. 27).

<sup>7</sup> Vgl. exemplarisch Ana Maria Zubieta, die *La villa* im Hinblick auf die Schlagworte von Müßiggang und Freizeit untersucht (A.M.Z.: »Las tramas del ocio y el tiempo libre. La presencia de los medios«, in: Nitsch/Chihaia/Torres: *Ficciones de los medios en la periferia*, S. 357-364. Für eine Lektüre des Romans im Hinblick auf die Frage der Armut, insbesondere im Hinblick auf deren Körperlichkeit der Armut, vgl. exemplarisch: Daniel Noemi Voionmaa: *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*, Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio 2004, S. 127-137.

<sup>8</sup> María Gabriela Muniz bringt *La villa* etwa mit dem raumtheoretischen Konzept des »Third Space« von Edward Soja in Verbindung (vgl. M. G. M.: »Villas de emergencia: lugares de generadores de utopias urbanas«, in: *Ciberletras* 20 (2008), online abrufbar unter: <http://www.lehman.cuny>).

Zur zweiten Ausrichtung zählen auch Überlegungen der bekannten argentinischen Literaturwissenschaftlerin Josefina Ludmer, welche *La villa* als wichtigen Repräsentanten einer aktuellen Strömung lateinamerikanischer Stadttex-te liest, in denen der urbane Raum neu und anders aufgeteilt wird, wobei sogenannte »islas urbanas«, also »urbane Inseln« entstehen.<sup>9</sup> Darunter versteht Ludmer »áreas, edificios, habitaciones y otros espacios«, die wie die *villa miseria* bei Aira über »límites precisos« verfügen.<sup>10</sup> In der argentinischen Literatur ist *La villa* nun bei Weitem nicht der einzige Text, in welchem sich eine derartige Hinwendung zu urbanen Räumen beobachten lässt. Wie Ludmer betont, muss man Airas Roman vielmehr als Teil eines allgemeinen, gegenwärtigen Interesses vieler argentinischer Autoren oder Künstler an städtischen Räumen begreifen, bei denen es sich meist um bestimmte Barrios in Buenos Aires handelt.<sup>11</sup>

Auch wenn es auf den ersten Blick nicht so aussehen mag, berührt dieses aktuelle Interesse vieler argentinischer Autoren an solchen »islas urbanas« bzw. dem lokalen Raum des Barrio auch unsere Fragestellung. Man kann es nämlich durchaus, wie es der argentinische Autor und Essayist Daniel Link in seiner Studie *Fantasma. Imaginación y sociedad* (2009) getan hat, als unmittelbaren Effekt der neoliberalen Krise lesen. Für Link, der mit dem Roman *Montserrat* (2006) selbst einen solchen Barrio-Text vorgelegt hat,<sup>12</sup> entspringt die aktuelle Hinwendung zum Stadtviertel in der argentinischen Gegenwartsliteratur einem Akt der »descomposición«, womit er ein Zerfallen der großstädtischen Einheit in zahlreiche kleine Zentren meint.<sup>13</sup> Das

---

edu/ciberletras/v20/muniz.html [keine Seitenzählung, letzter Zugriff 6.10.2011]. Für eine Analyse des Romans hinsichtlich des Begriffs der »Heterotopie« vgl. José Ramón Ruisánchez Serra: »Heterotopías: Imaginación política y espacio en Piglia y Aira«, in: *Signos Literarios* 3 (2006), S. 43-60.

<sup>9</sup> Vgl. Josefina Ludmer: »Territorios del presente. En la isla urbana«, in: *Pensamiento de los confines* 15 (2004), S. 103-110.

<sup>10</sup> Ludmer: »Territorios del presente.« En la isla urbana«, S. 105.

<sup>11</sup> Vgl. Josefina Ludmer: »Literaturas posautónomas«, in: *Ciberletras* 17 (2007), online abrufbar unter: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> [keine Seitenzählung, letzter Zugriff: 6.10.2011]. Darin betrachtet Ludmer das in Flores angesiedelte *La villa* in einem Atemzug mit den ebenfalls in anderen bonaerenser Barrios angesiedelten Romanen von Bruno Morales, Daniel Link und Fabián Casas.

<sup>12</sup> Daniel Link: *Montserrat*, Buenos Aires: Mansalva 2006.

<sup>13</sup> »No se trata ya de destruir [...] sino de descomponer. Resultado de esa descomposición son las nuevas topologías urbanas que declinan lo »universal« de la ciudad en nombre de los particularismos barriales: Constitución, Montserrat, Boedo, Flores, Retiro, Berazategui, universos efímeros pero completos [...]« (Daniel Link: *Fantasma. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora 2009, S. 406 f.) Link denkt den »big bang« der Krise 2001 keinesfalls fatalistisch und negativ, sondern sieht darin vielmehr eine Art kreative Renaissance: »[A]l mismo tiempo que el Estado dejaba de existir, el

Interessante an Airas Roman *La villa* besteht nun darin, dass in ihm jene »descomposición« auf der Ebene des Raums mit einer Praktik der ›Komposition‹ oder der ›Maschination‹ auf der Ebene der Dinge und Körper einhergeht. Anders gesagt: Zwar zerfällt der urbane Raum, mit Link gesprochen, in diverse Elemente, doch bestimmte Körper und Dinge durchlaufen Prozesse der ›Maschination‹.

Dieser ›maschinische‹ Diskurs entwickelt sich dabei ausgehend von einem Schreibstil, den Beatriz Sarlo aufgrund von Airas Interesse an Gegenwartsphänomenen wie etwa dem *cirujeo* als »imaginación etnográfica« beschrieben hat.<sup>14</sup> Anders als bei einer traditionellen Ethnografie – so ließe sich Sarlos These erweitern – geht es Aira in *La villa* jedoch nicht um ein schlicht traditionelles anthropologisches Interesse. Vielmehr weist sein ethnografisches Projekt interessante Affinitäten zu jener im Theorieteil bereits ausführlich vorgestellten Technik-Anthropologie eines Bruno Latour, insofern als Aira den *cirujeo* – wie zu zeigen sein wird – nicht einfach nur ethnografisch abbildet, sondern vielmehr als ›maschinische‹ Praktik beschreibt, bei der »Kollektive« aus Menschen und Dingen im Sinne Latours entstehen.

Obwohl der *cirujeo* sicherlich die wichtigste und bekannteste Praktik eines kreativen Umgangs mit Schrott und Altmaterialien darstellt, ist er bei Weitem nicht die einzige, die in der neoliberalen Krise in Argentinien emergiert. Die Übergänge zu anderen Umgangsweisen sind fließend, wie sich etwa anhand jener Schrott-Praktik zeigt, von welcher *Vida en Falcon* (2005), ein vielbeachteter Dokumentarfilm des jungen argentinischen Filmmachers Jorge Gaggero, erzählt, auf welchen im Anschluss an die Besprechung von *La villa* eingegangen werden soll. Thema dieses in den Jahren 2001 und 2002, also auf dem Höhepunkt der neoliberalen Krise,

---

arte y la cultura entraban en una fase novísima que no necesariamente tenía que ver con la modernización capitalista sino con la gestión de una crisis de sistema que dejó completamente libres los flujos de la imaginación y del deseo.» (*Fantasmas*, S. 406). Zu den Effekten dieser »descomposición« gehört für Link auch der sogenannte »yoyeo«, die Emergenz einer Vielzahl von autobiographischen Schreibweisen (vgl. *Fantasmas*, S. 409 f.).

<sup>14</sup> Vgl. Beatriz Sarlo: »La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías«, S. 474. Sarlo zählt u. a. Airas Romane *La villa* und *Las noches de Flores* (2004) zu den Repräsentanten eines *ethnographic turn* in der argentinischen Gegenwartsliteratur. Anders als noch die Literatur der 1980er-Jahre gehe es der aktuellen Literatur nicht mehr um die Aufarbeitung der Militärdiktatur, sondern um »representaciones etnográficas del presente« (Sarlo: »La novela después de la historia«, S. 473). Obwohl man dieser These hinsichtlich *La villa* prinzipiell zustimmen kann, wird sich im Lauf der Analyse zeigen, dass der Terror der Militärdiktatur – insbesondere über die Artefakte – sehr wohl in *La villa* Eingang findet. Zum ethnografischen Diskurs in der Gegenwartsliteratur und *La villa* vgl. auch Josefina Ludmer: »Literatura posautónoma«, S. 1-2.

gedrehten Films<sup>15</sup> ist die Praktik des Umfunktionierens alter Schrottautos in Notunterkünfte, welche von Orlando und Luis, den beiden Protagonisten des Films, betrieben wird. Ähnlich wie die *cirujas* haben auch sie im Zuge der Krise alles verloren und kämpfen nun ums nackte Überleben. Anders jedoch als die Schrottsammler bei Aira suchen sie nicht in einer *villa miseria* Unterschlupf, sondern versuchen vielmehr, notdürftig in schrottreifen Automobilen auf den Straßen des bonaerenser Barrio Nuñez zu überleben. Der entscheidende Grund, warum dieser Film Eingang in die vorliegende Arbeit erhält, besteht jedoch nicht bloß im Umfunktionieren von Schrott-Artefakten. Ausschlaggebend dafür ist vielmehr die Tatsache, dass diese Artefakte ähnlich wie bei Aira auch ein ›Maschine-Werden‹ vollziehen. Es soll gezeigt werden, dass die schrottreifen Falcons nicht nur in Notunterkünfte transformiert werden, sondern dass es gleichsam ›Schrott-Maschinen‹ werden, dass ihnen also ähnlich wie den Artefakten bei Aira eine gemeinschaftsstiftende Mittlerfunktion zukommt. Dieses soziale Potenzial erhält nun noch eine besondere Brisanz durch den Umstand, dass der Ford Falcon wie kein anderer Autotyp in Argentinien den Schrecken der vergangenen Militärdiktatur versinnbildlicht: Es waren Ford Falcons, derer sich die Todesschwadronen bei ihren Säuberungsaktionen bedienten. In *Vida en Falcon* wird nun ein solches Technikmodell im Zeichen des Terrors in ein Technikmodell im Zeichen der Maschine transformiert.

Das Kapitel »Schrott-Maschinen« umfasst insgesamt drei Unterkapitel, die eng miteinander verwoben sind, wobei der Schwerpunkt auf der Analyse von Airas *La villa* liegen wird. Diesem Roman sind denn auch die nun folgenden ersten beiden Kapitel gewidmet. Zunächst soll es anhand von *La villa* um das ›Fluide-Werden‹ von Artefakten gehen, um jenes ›Aufbrechen‹ der üblichen Verwendung von Artefakten, welches gemäß meiner theoretischen Vorüberlegungen die Voraussetzung für den Eintritt in ein ›Maschine-Werden‹ darstellt. Im zweiten Kapitel wird aufgezeigt, in welcher Weise diese *anderen*, fluiden oder »molekularen« Artefakte

---

<sup>15</sup> Vgl. Horacio Bernades: »Monoambiente con cuatro ruedas«, in: *Página 12*, 3.11.2005, online abrufbar unter: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-909-2005-11-03.html> [keine Seitenzählung, letzter Zugriff: 21.11.2010].

über ein soziales Potenzial im Zeichen der Maschine verfügen und in die Nähe dessen gerückt werden können, was ich in Rekurs auf Michel Serres und Bruno Latour als »Quasi-Objekte« bezeichnet habe. Dieses soziale und ›maschinische‹ Modell der Technik erscheint dabei in *La villa* als Gegenmodell zu einem instrumentellen Gebrauch der Technik als Werkzeug, wie es im Roman in Gestalt einer staatlichen Apparatur des Terrors und der Überwachung angelegt ist. Gerade in dieser Subversion jener Apparaturen des Terrors besteht denn auch die interessante Parallele zu Gaggeros Film *Vida en Falcon*, welcher schließlich Gegenstand des dritten Unterkapitels sein wird.

### 3.1 Vitale Materien und listige Techniken

*La villa* beginnt im Stil einer Novelle und handelt gleich auf den ersten Seiten von einer ›Begebenheit‹, die wenn nicht ›unerhört‹, so denn zumindest ›merkwürdig‹ genannt werden darf. Die Rede ist von jener seltsamen Freizeitbeschäftigung des jungen Maxi, einem »joven dócil, cariñoso, casero« (*V* 9) aus dem bonaerenser Stadtteil Flores, der sich jede Nacht auf Streifzüge durch sein Barrio begibt, um den dort ebenfalls herumstreunenden Schrottsammlern beim beschwerlichen Transport von aufgesammeltem Schrott und Karton behilflich zu sein: »Una ocupación voluntaria de Maxi era ayudar a los cartoneros del barrio a transportar sus cargas. De un gesto casual había pasado a ser con el correr de los días un trabajo que se tomaba muy en serio.« (*V* 5) So lautet der erste Satz des Romans. Maxi widmet sich dieser Beschäftigung ohne jeglichen Hintergedanken: »Nunca se le ocurrió verlo como una tarea de caridad, o solidaridad, o cristianismo, o piedad, o lo que fuera; lo hacía y basta. Era espontáneo como un pasatiempo [...]«. (*V* 5) Allerdings scheint der intellektuell etwas schwerfällige Maxi, der wenig Interesse und Eignung für Schule und Berufsleben, dafür aber umso mehr Begeisterung für exzessives Muskeltraining aufweist, zu wirklich großen Reflexionen über sein Tun auch gar nicht fähig oder willens zu sein: »[L]e habría costado explicarlo si lo interrogaban, con esas enormes dificultades de expresión que tenía; ante sí mismo, ni siquiera intentaba justificarlo.« (*V* 5) Das Interessante bezüglich meiner Fragestellung ist nun aber nicht das

Zustandekommen des Kontakts mit den Müllsammlern, sondern vielmehr die Frage nach den konkreten, materiellen Modalitäten, welche eine Begegnung dieser zwei so unterschiedlichen sozialen Sphären ermöglichen.<sup>16</sup> Bei genauem Lesen erscheint hinsichtlich dieser Frage schon der bereits zitierte erste Satz des Romans bezüglich Maxis Unterstützung der Müllsammler durchaus aufschlussreich (vgl. V 5). Hier werden nicht nur die beiden Parteien, Maxi und die Müllsammler, miteinander in Beziehung gesetzt, sondern es wird – genau besehen – auch noch ein drittes Element erwähnt, das diese Beziehung eigentlich erst ermöglicht und eine Art Mittlerstellung einnimmt, nämlich die *cargas*.<sup>17</sup> Was auf den ersten Blick vielleicht bloß als nebensächliches Detail erscheint, enthält bereits die gesamte Poetik des Textes, eine ›Maschinen-Poetik‹, in welcher die Dinge als Verbindungsglieder oder »Mittler« zwischen zwei sonst getrennten sozialen Sphären fungieren, die zu einer ›maschinischen‹ Verbindung vereint werden. Ziel dieses Kapitels wird es sein, diese ›Maschinen-Poetik‹ freizulegen und zu zeigen, dass den Schrott-Artefakten sowie den daraus neu zusammengebauten Artefakten eine soziale, gemeinschaftsstiftende Rolle zukommt. Bevor ich dazu komme, soll es in einem ersten Schritt zunächst um das Verhältnis von Mensch und Materie in *La villa* gehen, das die Ermöglichungsbedingung für das Zustandekommen dieser ›maschinischen‹ Verbindungen darstellt.

#### ›Maschinationen‹: Mensch + Artefakt

Auf die Verbindung von Menschen und Dingen weist im Roman nicht nur der bereits zitierte erste Satz in gleichsam prospektiver Weise hin, sondern diese Relation definiert auch die zentralen Charaktere des Romans in entscheidender Weise. Sowohl die *cirujas* aus den »populosas villas miseria del Bajo de Flores« (V 10) als auch Maxi, Sohn eines »comerciante acomodado« (V 9) und einer Lehrerin, verbindet ihre ausgeprägte Affinität und Nähe zu den Dingen. So werden etwa die Schrottsammler im Roman als Personen beschrieben, die unablässig auf der

<sup>16</sup> Folgt man Ludmer, so liegt dieser Kontakt in der Struktur der »isla urbana« begründet, welche »una forma transversal a la sociedad« sei, »porque mezcla por lo menos dos clases« (vgl. Ludmer: »Territorios del presente. En la isla urbana«, S. 105).

<sup>17</sup> Zu einer freilich anderen, eher negativen Deutung des Mülls als Verbindungsglied zwischen den Müllsammlern und dem Rest der Gesellschaft vgl. Voionmaa: *Leer la pobreza*, S. 136.

Suche nach Alt-Materialien sind. Sie durchstreifen nachts in kleinen Gruppen den urbanen Raum und durchwühlen das gesamte Viertel auf der Suche nach verwertbarem Müll und Resten. Das wohl wichtigste Charakteristikum dieses Sammelns ist dabei die völlige Gleichgültigkeit hinsichtlich der Beschaffenheit sämtlicher Materialien: »En realidad, el cartón, o el papel en general, era sólo una de sus especialidades. Otras eran el vidrio, las latitas, la madera [...]«. (V 6) Ihre Sammelpraxis erfolgt dabei frei nach dem Motto »donde hay necesidad no hay especialización« (V 6). Eine solche »necesidad« ist auch die zentrale Antriebsfeder für Maxis nächtliche Eskapaden ins Viertel – wenn auch aus anderen Beweggründen. So treiben nicht Hunger und Armut den Jungen aus behüteten Verhältnissen auf die nächtlichen Straßen von Flores hinaus, sondern vielmehr eine körperlich-affektive »necesidad de acción«, der Maxi allabendlich nachgibt (vgl. V 9).<sup>18</sup> Diese Impulsivität ist es nun auch, welche ganz wesentlich Maxis Verhältnis zu den Objekten bestimmt. Dies zeigt sich eindeutig anhand des Sammelguts der *cirujas*, dessen Transport er für sie übernimmt. Das Einzige, worauf es dabei für ihn ankommt, ist deren Gewicht: »Maxi no se preguntaba por qué [los cirujas] lo hacían, [...] era como si sólo le importaran las cargas [...], y de ellas no el contenido sino sólo el peso.« (V 6) Genau wie den *cirujas* geht es auch Maxi nicht um eine Spezifikation des Materials im Hinblick auf Form oder Gestalt, sondern lediglich um seine Übersetzung in eine Art sensitives Register, in dem es als »masa« gespürt werden kann: »Le encantaba sentir la transformación de algo tan liviano como el cartón en algo pesado, cuando cartón y cartón iban formando una masa.« (V 129) Eine Verbindung mit den Dingen zeigt sich darüber hinaus an Maxis obsessivem Muskel-training im Fitnessstudio, das Jessica, die beste Freundin seiner Schwester Vanessa, als ein »enchufa[rse] con los aparatos« (V 131) beschreibt. Am eindrucksvollsten zeigt es sich wohl in Maxis Umgang mit den sogenannten »carros« der

---

<sup>18</sup> Vgl. zu diesem körperlich-affektiven Register Maxis auch Ruisánchez Serra: »Heterotopias«, S. 56 ff. Auch Josefina Ludmer macht in ihrer These von der »isla urbana« u. a. bzgl. *La villa* auf die Bedeutung der Affekte aufmerksam und spricht im Hinblick auf die Bewohner der »isla urbana« von »políticas de los afectos que compartimos con los animales« (vgl. Ludmer: »Territorios del presente. En la isla urbana«, S. 106-107). Von »Tierhaftigkeit« spricht im Hinblick auf die *cirujas* auch Sergio Chejfec (vgl. »Sísifo en Buenos Aires«, S. 150). Eine generelle Annäherung an Aira im Hinblick auf eine ›Theorie des Affekts‹ unternimmt auch Dierdra Joy Reber: *Somatic logic: Affect and the critique of globalized capitalism in Latin American literature and film*, Ann Arbor, Michigan: ProQuest 2006 [Mikrofiche-Ausgabe].

*cirujas*. Dabei handelt es sich, wie ich weiter unten noch ausführlicher erläutern werde, um selbstgebaute Karren zum Transport von Müll und Schrott, die entweder von einem Pferd oder von den *cirujas* selbst gezogen werden (vgl. V 10). Maxis allabendliche Freizeitbeschäftigung besteht nun konkret darin, den Transport dieser vollgeladenen Wagen zu übernehmen. Dabei schleppt Maxi diese Karren nicht einfach bloß, sondern ›spannt‹ sich – wie die aussagekräftige Wendung »se uncía a ellos« (V 26) zu erkennen gibt – wie ein Zugtier regelrecht in diese Wagen ›ein‹. Wenige Seiten zuvor wird Maxis Tätigkeit sogar explizit mit jener eines »Zugpferds« verglichen: »Como el caballo fiel que se uncía a todas las cargas sin discriminación, tiraba sin sentir el esfuerzo [...]« (V 24)

Diese Formel des ›Einspannens‹ ist vor dem Hintergrund der Maschinentheorie von Deleuze&Guattari relevant. Maxis enge Verbindung mit dem Karren erinnert an das, was Deleuze&Guattari ein »maschinelles Gefüge« nennen, genauer gesagt, an eine bestimmte Form dieses Maschinengefüges, nämlich jene der »nomadischen Kriegsmaschine«. Wie bereits Sergio Chejfec in seiner Besprechung von *La villa* hingewiesen hat, beschreibt Aira den »cirujeo como una actividad primaria de recolección, de un nomadismo ajeno a cualquier determinación individual o social.«<sup>19</sup> Interessant an dieser Stelle ist jedoch weniger der »nomadische« Charakter des *cirujeo* als vielmehr die Qualität der ›maschinischen‹ Verbindung zwischen Maxi und dem Karren, die sich beim Schrottsammeln einstellt und die Züge einer »Kriegsmaschine« im Sinne von Deleuze&Guattari erkennen lässt. Im Theorieteil wurde diese Maschinenform bereits eingehend erläutert, ohne dabei allerdings im Detail auf die einzelnen materiellen Ausprägungen einzugehen, die Deleuze&Guattari ihr geben. Im Hinblick auf jene gerade zitierte Passage vom ›Zugpferd-Werden‹ Maxis in *La villa* ist nun darauf hinzuweisen, dass für Deleuze&Guattari eine zentrale Materialisierung der »Kriegsmaschine«, ja des ›Maschine-Werdens‹ generell, das Gefüge »Mensch-Pferd-Bogen« darstellt: »Der Komplex Mensch-Pferd-Bogen«, so schreiben sie im *Anti-Ödipus*, »stellt eine nomadische Kriegsmaschine unter Bedingungen der Steppe dar.«<sup>20</sup> In *La villa* kann man nun eine solche »Kriegsmaschine« unter Bedingungen des urbanen Raums beobachten, die

---

<sup>19</sup> Chejfec: »Sísifo en Buenos Aires«, S. 147.

<sup>20</sup> Deleuze&Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 498.

hinsichtlich ihrer Komponenten etwas gegenüber jener von Deleuze&Guattari beschriebenen variiert. Es ist eine Maschine aus den Elementen »Mensch/Pferd-Karren«, welche aus dem in den Karren eingespannten und zum Pferd gewordenen Maxi in Verbindung mit den um den Wagen herumlaufenden *cirujas* gebildet wird. Dieses Gefüge besitzt dabei Merkmale einer »Kriegsmaschine«. So befinden sich die *cirujas* etwa bei ihren Beutezügen im ständigen Wettkampf mit den konventionellen Müllentsorgern und liefern sich eine »carrera con los camiones de recolectores, que en algunas calles venían pisándoles los talones« (V 11). An eine Kriegsmaschine erinnert schließlich auch jene Wendung, dass ihre »marcha« gegen Ende und auf dem Rückweg zur *villa* aufgrund der Erschöpfung aller »el aire de un éxodo de guerra« (V 14) annehme.

Doch nicht nur das Aussehen, sondern auch die Art der Bewegung, die Maxi und die *cirujas* im urbanen Raum beschreiben, trägt Züge einer »nomadischen Kriegsmaschine«. Im Theorieteil wurde ja bereits darauf hingewiesen, dass diese Maschinenform bei Deleuze&Guattari immer auch mit einem besonderen Raummodell, dem sogenannten »glatten Raum«, in Opposition zum »eingekerbten Raum«, zusammengedacht wird.<sup>21</sup> Dieser »glatte Raum« sei Ergebnis einer besonderen »nomadischen« Bewegungsform, die sich im Gegensatz zu einer Bewegung in einem »eingekerbten Raum« nicht an »Punkten« oder Zielen orientiere, sondern die Punkte vielmehr den »Linien« unterordne und dabei einen Raum »wirbelnd« okkupiere.<sup>22</sup> Just eine solche »nomadische« Bewegungspraktik kann man sowohl für Maxi als auch für die *cirujas* beschreiben.<sup>23</sup> Die Bewegung der Müllsucher etwa wird an einer Stelle mit dem Verbum »pular« (V 12) ausgedrückt, was man als eine »wimmelnde Bewegung übersetzen könnte, die der

---

<sup>21</sup> Ruisánchez Serra hat diesen Typ des »glatten Raums« bereits für *La villa* veranschlagt: »[L]a villa [...] es una literalización de los dos espacios que existen en el pensamiento de Deleuze: el estriado de sus calles y el liso de su núcleo incognoscible.« (»Heterotopías«, S. 54) Mich interessiert an dieser Stelle jedoch eher die Bewegungsweise, die im Raum des Viertels einen »glatten Raum« entstehen lässt. Im Übrigen spricht Serra in seinem Aufsatz auch vom Konzept der »Kriegsmaschine« von Deleuze&Guattari, das er jedoch nicht im Zusammenhang mit *La villa*, sondern vielmehr mit der ominösen Maschine in Piglias Roman *La ciudad ausente* erwähnt, die er als »máquina de guerra museificada« beschreibt (vgl. »Heterotopías«, S. 47).

<sup>22</sup> Vgl. Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 522-525. Vgl. dazu ausführlich das Kapitel 2.4 »Nomadisch-Werden« im Theorieteil.

<sup>23</sup> Auch Nancy Fernández spricht bzgl. *La villa* von einer Raumpraktik im Zeichen von »vuelas, [...] círculos y espirales«, vgl. N. F.: »Experiencia y lenguaje: sobre *El tilo* y *La villa* de César Aira«, in: *Hispanamérica* 97 (2004), S. 93-102, hier S. 101.

von Deleuze&Guattari genannten Wirbelbewegung sicherlich sehr nahe kommt. Auch die gesamte Raumaufteilung der einzelnen *ciruja*-Sammeltrupps untereinander geschieht nicht auf rationale, sondern auf eher intuitive Weise: »Si había entre unos y otros un reparto de zonas y puntos productivos, era consuetudinario y tácito, quizás instintivo.« (V 13) Darüber hinaus scheinen sie bei ihren Beutezügen auch keine Sesshaftigkeit zu kennen: »[E]ra una de las ventajas de salir todos juntos a hacer su trabajo, en familia: donde se detenían, ahí estaba su casa« (V 15), so erscheint es jedenfalls Maxi, der zu diesem Zeitpunkt des Romans den eigentlichen Unterschlupf der *cirujas*, die ans Viertel angrenzende *villa miseria*, noch nicht kennt. Ähnlich wie die *cirujas* bewegt sich auch Maxi bei seinen nächtlichen Streifzügen eher planlos und »nomadisch« durch das Viertel. Er sucht nicht zielgerichtet nach bestimmten hilfsbedürftigen *cirujas*, sondern hilft immer einfach denjenigen, die ihm zufällig über den Weg laufen: »[Q]ué caprichoso era [su] itinerario, y cómo pasaba de un ciruja a otro, sin aviso ni despedida« (V 129), denken etwa Maxis Schwester und ihre Freundin Jessica, als sie sich eines Abends an seine Fersen heften, um herauszufinden, was er bei seinen nächtlichen Streifzügen so treibt. Bei diesem Ausspionieren Maxis sind die beiden Mädchen allerdings nicht allein. Auch der Polizei-Inspektor Ignacio Cabezas aus der »Comisaría Treinta y ocho« (V 39) verfolgt Maxi und die beiden Mädchen. Während Vanessa und Jessica eher aus Neugier hinter Maxi her sind, sind Cabezas' Verfolgungsfahrten, die er in seinem Dienstwagen unternimmt, berechnend und zielstrebig. Er will den Drogenhandel in der angrenzenden *villa miseria* aufklären (vgl. V 45), und da kommt ihm Maxi als jemand, der mit den *cirujas* arbeitet und, wie ihm nicht entgangen ist, auch Zutritt zur *villa* hat, gerade recht (vgl. V 40 ff.). Vergleicht man Cabezas' Bewegung durch die Stadt nun mit jener Maxis und der *cirujas*, so erscheint sie als deren genaues Gegenmodell (vgl. V 41 f.) In Rekurs auf Deleuze&Guattari könnte man von einer »eingekerbten«, ja »einkerbenden« Bewegung sprechen, insofern als es konkrete Ziele und Vorhaben sind, mit welchen Cabezas den urbanen Raum durchquert. Doch nicht nur die Bewegung, sondern auch das ganze Denken und Handeln Cabezas' folgt einem Paradigma der »Einkerbung«, da er alles kriminalistisch als »caso« und »complejo« einzuordnen versucht (vgl. V 42). Diese investigative Haltung verbindet ihn unweigerlich mit seiner Vorgesetzten, einer Richterin mit dem vielsagenden

Namen »doctora Plaza« (V 154). Der Name ist Programm, insofern als die *jueza* den öffentlichen Raum wie ihr eigenes Revier behandelt. Die Richterin wird im Text als eine Art personifizierter Überwachungsstaat beschrieben, der die ganze Gesellschaft kontrolliert. Auf geschickte Weise hat sie die modernen Massenmedien<sup>24</sup> für ihre Zwecke instrumentalisiert, denen sie publikumswirksame Verbrecherjagden liefert: »No se le escapaba uno. El público aplaudía y pedía más.« (V 155) Diese totale Überwachung zeigt sich besonders am Ende des Romans, wenn die Richterin eine mediale Hetzjagd auf Cabezas veranstaltet, der mittlerweile selbst den Drogen verfallen ist, die Seiten gewechselt und sich des Mordes an ihrem eigenen Sohn schuldig gemacht hat, dem sogenannten »pastor«, der für die Richterin als Spitzel in der *villa* aktiv war. Bei der finalen Jagd auf Cabezas überfliegen die mit der Richterin kooperierenden TV-Sender mit ihren Helikoptern die gesamte Stadt und machen »tomas ›geométricas«« (V 171) von der *villa*, in welcher Cabezas vermutet wird. In einer derartigen medialen Totalerfassung von oben zeigt sich auf emblematische Weise eine Verschränkung von Raumkontrolle und technischem Überwachungsdispositiv. Auf diese Verschränkung werde ich weiter unten nochmals zurückkommen und zeigen, dass Aira einem solchen instrumentellen Technikgebrauch ein Technikmodell im Zeichen der Maschine gegenüberstellt. Bevor ich dazu komme, soll es zunächst jedoch um die Bedingungen der Möglichkeit eines solchen ›Maschine-Werdens‹ technischer Artefakte gehen, konkret um das, was ich bereits im Theorieteil als ›Fluide-Werden‹ von Materie bezeichnet habe.

---

<sup>24</sup> Zur Rolle der modernen Massenmedien in *La villa* vgl. ausführlich Patrick Dove: »Mass Media Technics and Post-Politics in César Airas *La villa*«, in: *Revista de Estudios Hispánicos*, XLIII,1, (2009), S. 3-30. Zur Rolle des Mediums Fernsehen in Airas Gesamtwerk, auch in *La villa*, vgl. Carricaburo: *Del Fonógrafo a la red*, S. 89-113.

### »Molekulare« Materien

Wie im Theorieteil deutlich wurde, hängt das ›Maschine-Werden‹ von Artefakten für Deleuze&Guattari ganz wesentlich mit der Existenz einer besonderen Eigenschaft von Materie zusammen, dem sogenannten »Maschinenphylum«. Unter diesem Begriff verstehen beide einen »materiellen Vitalismus«,<sup>25</sup> ein Materiemodell im Zeichen des Werdens, das Materie nicht als feste und starre Substanz denkt, sondern prinzipiell als »Materie in Variation«.<sup>26</sup> Ich möchte nun zeigen, dass Aira einen solchen »materiellen Vitalismus« auch in *La villa* angelegt hat. Man könnte darin durchaus eine Spielart dessen sehen, was Mariano García in seiner Studie zu Airas Gesamtwerk als eine Poetik der »degeneración« beschrieben hat, worunter er in den Texten angelegte ästhetische Verfallsbewegungen sowohl auf Ebene der Gattung als auch des Inhalts, etwa bei Körpern und Materie, versteht.<sup>27</sup> Auf Airas Roman *La villa* geht er dabei allerdings nur sehr punktuell ein.<sup>28</sup> In anderen Forschungsbeiträgen wird bereits auf die Deformierungs- und Auflösungsbewegung von Körperlichkeit in *La villa* hingewiesen. »Aira [...] sumerge a los cirujas en un colectivo anónimo«,<sup>29</sup> konstatiert etwa Sergio Chejfec, und Daniel Noemi Voionmaa spricht von den Müllsammlern als »una masa indescifrable cuyos individuos son intercambiables.«<sup>30</sup> Diese Thesen ließen sich insofern erweitern, als in *La villa* Degenerationsbewegungen (im Sinne Garcías) bzw. De-Subjektivierungen (im Sinne Chejfec und Voionmaas) im Wesentlichen durch eine Poetik der

---

<sup>25</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 568.

<sup>26</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 563.

<sup>27</sup> Vgl. Mariano García: *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora 2006. García kommt in seiner Studie am Rande auch auf die Vermischung von Menschen und Artefakten bei Aira zu sprechen, etwa in Gestalt von »cyborgs« und »autómatas« (vgl. etwa S. 168). Im Hinblick auf Airas Roman *Varamo*, in dem der gleichnamige Protagonist »maquetas a partir de materiales heterogéneos« (S. 103) herstellt, spricht García in Anlehnung an Leibniz auch von einer »materia viva, siempre cambiante« (S.104). In eine sehr ähnliche Richtung gehen die Überlegungen von Chris Andrews zum Formlosen bei Aira: »L'informe, l'asymétrie et la monstruosité dans l'écriture de César Aira«, in: *La forme et l'informe dans la création moderne et contemporaine: actes du colloque, organisé du 11 au 18 juillet 2008 au château de Cerisy-la-Salle*, Paris: Noesis: 2009, S. 375-384.

<sup>28</sup> Zwar spricht er einmal u. a. von *La villa* etwas abstrakt von einem »concepto de mutación y de manipulaciones genéticas« (*Degeneraciones*, S. 154), ohne dies jedoch im Rahmen einer Textanalyse zu explizieren. Fruchtbarer erscheint mir seine Bemerkung zur *villa miseria* als einer »máquina de transformar situaciones« (*Degeneraciones*, S.160), obwohl er sich damit, wie die Wendung schon zu erkennen gibt, nicht wie ich auf ein ›maschinesisches‹ Dispositiv im Sinne von Deleuze&Guattari bezieht.

<sup>29</sup> Chejfec: »Sísifo en Buenos Aires«, S. 150.

<sup>30</sup> Voionmaa: *Leer la pobreza*, S. 134.

›Maschination‹, das heißt der Einbettung von Körpern in »maschinelle Gefüge« motiviert sind. Die Körper in *La villa* befinden sich generell in konstanten Werdensprozessen, wobei ihre Individuationen von der Verbindung mit einem materiellen Gefüge abhängen und nicht nur von der Interaktion mit einem Raum, die Voionmaa in seinen Betrachtungen propagiert.<sup>31</sup> Der Unterschied zeigt sich exemplarisch anhand der Figur von Adelita, jener jungen *ciruja*, die in einem Maxis Elternhaus gegenüberliegenden Nachbarhaushalt als Dienstmädchen arbeitet und deren Spiegelbild Maxi jeden Morgen nach dem Aufwachen in einem Spiegel seines Zimmers sieht (vgl. V 87). Voionmaa weist darauf hin, dass Adelita und ihr Freund Alfredo die Einzigen aus der sonst anonymen *ciruja*-Gruppe sind, die einen Namen haben, ein Umstand, den er auf ihre Stellung jenseits des Wellblechviertels zurückführt: »[E]stos dos personajes adquieren nombres ›afuera‹ de la villa [...]. Constituyen enclaves inestables, cuerpos fluyentes [...]«<sup>32</sup> Im Falle Adelitas (und vieler anderer Figuren) handelt es sich jedoch nicht nur um eine andere räumliche Positionierung, die ein ›Anders-Werden‹ der Identität und des Körpers provoziert, sondern auch um eine andere Gefügestruktur. Denn es ist ein Arbeitsgefüge, die Einbettung in eine »Arbeitsmaschine«, welches Adelitas Identität außerhalb der *villa* für Maxi definiert und es Maxi im späteren Verlauf des Romans fast unmöglich macht, sie jenseits dieses Gefüges auf der Straße zu erkennen. So zweifelt er zunächst, als er sie eines Morgens auf der Straße sieht: »¡Era ella! ¿O no era? Sí, era, no podía ser otra. Vista fuera de contexto, no la reconocía. No tenía ningún rasgo propio. ¿Pero cual era su contexto?« (V 92)

Diese Frage nach dem »Kontext« einer Person oder ihrem Gefüge ist in *La villa* nicht nur entscheidend im Hinblick auf die Individualität von Adelita, sondern gilt auch für andere Personen, nicht nur für die *cirujas*: »[E]l contexto lo es todo en el reconocimiento de las personas« (V 111), denkt Maxi auch über Jessica, die beste Freundin seiner Schwester, die er – obwohl sie schon seit Jahren mit ihm zusammen im Fitnessstudio trainiert – nicht bemerkt hat, weil sie einem anderen Kontext

<sup>31</sup> Es geht ihm um die »geografías de los cuerpos«, so der Titel eines Unterkapitels, in dem er u. a. auch auf *La villa* eingeht (vgl. *Leer la pobreza*, S. 123).

<sup>32</sup> Voionmaa: *Leer la pobreza*, S. 135.

angehörte, und die für ihn erst sichtbar wird, als er sie eines Morgens bewusstlos auf dem Boden des Fitnessstudios liegen sieht.

Aira entwirft in *La villa* einen Zustand von Identität, der analog zur These von Mariano García stets deformiert wird, dessen Veränderung jedoch seine Ursache in der Situierung in einem »maschinellen Gefüge« hat, in der Einbettung des Körpers in einem materiellen Dispositiv. Mit Blick auf ein dem Maschine-Begriff in *Tausend Plateaus* nebengeordnetes Konzept könnte man von einer »Individuation« im Zeichen der »Diesheit« sprechen: »Es gibt einen Modus der Individuation«, schreiben Deleuze&Guattari, »der sich stark von dem einer Person, eines Subjektes, eines Dinges oder einer Substanz unterscheidet. Wir haben dafür den Namen *Haeceitas*, *Diesheit*, reserviert.«<sup>33</sup> Beide machen deutlich, dass dieser Akt der Selbstwerdung ganz wesentlich – und hier liegt die ›maschinische‹ Dimension des Konzepts – einer des *Gefüges* ist: »Eine Haeceitas ist ein regelrechtes Gefüge in seiner individuierten Gesamtheit [...]«<sup>34</sup> In *La villa* zeigt sich eine solche Individuation neben Adelita auch an Maxi selbst. Zuvor wurde ja bereits auf sein ›Zugpferd-Werden‹ hingewiesen, das sich ereignet, wenn Maxi mit den *cirujas* und ihren Karren eine Verbindung eingeht.<sup>35</sup> Doch es gibt noch weitere Beispiele dafür, dass man Maxis Körper insgesamt als einen Körper der »Diesheit« beschreiben kann, dessen ›Maschinationen‹ jedes starre Identitätskorsett sprengen. So ist er, innerhalb des Gefüges des Fitnessstudios, ein Bodybuilder mit unglaublichen Muskeln. »Su cuerpo respondía muy bien a las pesas, y había desarrollado músculos por todas partes« (V 8), heißt es gleich am Anfang des Romans. Doch seine plötzlich einsetzende Müdigkeit (»sueño [...] masivo, invencible«, V 18) lässt ihn zugleich als Kind erscheinen: »Ese rasgo tenía mucho de infantil: era un niño en el cuerpo de un atleta hiperdesarrollado [...]« (V 18) Dieses Zitat beschreibt auf treffende Weise jene zutiefst gegenläufigen Werdensprozesse,<sup>36</sup> die Maxis Körper durchziehen und die Resultat »maschineller Gefüge« sind.

---

<sup>33</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 354, Herv. i.O.

<sup>34</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 357.

<sup>35</sup> Für Deleuze&Guattari ist das »Pferd-Werden« neben dem »Wolf-Werden« und dem »Zecke-Werden« einer der zentralen Werdensprozesse im Modus der »Diesheit«; vgl. *Tausend Plateaus*, S. 359.

<sup>36</sup> Nancy Fernández bemerkt zu Recht, dass sich diese Ambivalenz bereits in Maxis Name zeigt: »[...] su nombre es en sí mismo la paradoja de lo grande y lo pequeño por el apócope [...]« (N.F.: »Experiencia y lenguaje«, S. 101).

Ein solcher durch kontextuelle Situierungen provoziertes »materieller Vitalismus«<sup>37</sup> im Sinne von Deleuze&Guattari zeigt sich in *La villa* nicht nur anhand der »Maschinationen« der Körper, sondern insbesondere auch auf der Ebene der Artefakte, die im Rahmen des *cirujeo* Veränderungen erfahren. So gehört es zur materiellen Poetik der *cirujas*, nicht nur ständig Materialien zu sammeln, sondern sie auch ständig in Transformationen zu überführen. Diese »vitalistische« Einstellung zum Material resultiert im Falle der *cirujas* aus der zentralen Maxime, die Dinge niemals einfach als starre Artefakte zu begreifen, sondern darin stets Werdensprozesse, ja Überraschungspotenziale zu sehen. Dieses Verhältnis zu den Dingen zeigt sich schon gleich zu Beginn des Romans, in der Beschreibung des allabendlichen Beutezugs der *cirujas*:

Siempre había algo inesperado, algún mueble pequeño, un colchón, un artefacto, objetos extraños cuya utilidad no se adivinaba a simple vista. Si había lugar, lo [sic] metían en el carrito, y si no había también, los ataban encima con cuerdas que llevaban para ese fin, y parecían estar efectuando una mudanza. (V 13 f.)

Für die *cirujas* sind die gefundenen Artefakte niemals klar abgegrenzte und lesbare Dinge, sondern vielmehr »objetos extraños«, die sich eindeutigen Zweckbestimmungen entziehen. Diese Sonderbarkeit ist, positiv gewendet, zugleich auch die Voraussetzung darin eingefalteter Werdensprozesse, die sich aus Sicht der *cirujas* jedoch nicht gleich auf den ersten Blick zu erkennen geben, sondern sich vielleicht erst nach einer Latenzphase ergeben.<sup>38</sup> Und gerade aus diesem Grund sind alle Fundstücke es zunächst einmal wert, im Sammelkarren mitgenommen zu werden, eingeführt in eine »Maschination« mit anderen Fundstücken. Wenn Aira in der oben zitierten Passage das Wort »mudanza« im Sinne von »Umzug« für den Transport der Fundstücke im Karren benutzt, so kann man diesen Ausdruck, wie Sergio Chejfec es getan hat, auf den Erzählprozess beziehen und als narrative

---

<sup>37</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 568.

<sup>38</sup> Vgl. dazu auch Mariano García, der den *cirujeo* bei Aira als eine Technik der *Bricolage* im Sinne von Claude Lévi-Strauss bestimmt hat: »Aira vuelve local el término *bricoler*, y éste es »cirujear«: recoger elementos heterogéneos, aun cuando no se sepa bien para qué servirán.« (*Degeneraciones*, S. 97; Herv. i. O.).

Anreicherung verschiedenartiger Details deuten.<sup>39</sup> Man könnte aber noch weitergehen und das Wort »mudanza« auch auf den Transformationsprozess der Artefakte selbst beziehen. So bedeutet das Verb »mudar« in seiner intransitiven Gebrauchsweise auch »variar, cambiar« und kann damit auch das Aussehen der genannten Dinge meinen.<sup>40</sup> Und in der Tat betreiben die *cirujas* mit den Artefakten einen solchen Transformationsprozess, wenn sie die vermeintlich starren und fixen Dinge in neue und unerwartete Verbindungen einfügen, wobei sich deren Aussehen radikal verändert. Emblematisch für ein solches ›Anders-Werden‹ durch ›Maschination‹ sind die *carritos* selbst, jene Karren, die nicht nur die unterschiedlichsten Fundstücke transportieren, sondern selbst nichts anderes als ›Maschinationen‹ sind, zusammengesetzt aus heterogenen Fundobjekten:

Esos carritos no se compraban, ni se encontraban entre los desechos domiciliarios. Los hacían ellos mismos, probablemente de desechos, sí, de restos, pero restos de otras cosas, quizás muy lejanas originalmente del carrito que terminaban siendo. [...] [Maxi] [h]abía notado cómo todos eran distintos, en altura, capacidad, largo, ancho, hondo, tamaño de las ruedas, material, en fin: todo. Los había hechos con tablones, o con varillas, o con caños, hasta con alambre tejido, con lonas tensadas, con cartón. Las ruedas siempre eran adaptadas, y de las más distintas procedencias: de bicicleta, de moto, de triciclo, de cochecito de bebé, hasta de auto. Evidentemente, el aspecto del carro también cambiaba en cada ejemplar, y debía de tener su propia belleza peculiar, su valor como artesanía popular. (V 26)

Mit Blick auf Deleuze&Guattari könnte man die *carritos* demnach als Inbegriff eines vitalen oder »molekularen« Modells der Materie beschreiben. Die vormals existenten starren Objektgrenzen sind im Prozess der ›Maschination‹ aufgebrochen worden und durch verbindungsaffine Strukturen ersetzt worden. Als »objetos extraños« haben diese Artefakte ihr Potenzial des ›Anders-Werdens‹ entfaltet und sich in etwas völlig anderes jenseits ihres herkömmlichen Zustands transformiert. Dieses ›Anders-Werden‹ der Dinge besitzt, so ist zu erfahren, eine ganz eigene Ästhetik, die mit jener früherer Gefährte nichts mehr zu tun hat:

---

<sup>39</sup> Vgl. Chejfec: »Sísifo en Buenos Aires«, S. 152 f. Zur Komposition von *Ready-Mades* als Modell des Schreibens bei Aira vgl. García: *Degeneraciones*, S. 280 ff.

<sup>40</sup> Vgl. dazu den aufschlussreichen Eintrag zu »mudanza« im Wörterbuch der *Real Academia Española*, online abrufbar unter: <http://www.rae.es> [letzter Zugriff: 18.11.2010].

[L]os historiadores de Buenos Aires habían recogido la historia de los carros y su decoración: las inscripciones ingeniosas, las pinturas que los adornaban (el famoso ›fileteado‹). Ahora, era otra cosa. No en vano habían llegado los noventa. Estos carros no tenían inscripciones ni pinturas ni nada por el estilo. Eran puramente funcionales, y hechos como estaban de restos ensamblados, su belleza era en cierto modo automática, objetiva, y por ello muy moderna, demasiado moderna para que ningún historiador se ocupara de ella. (V 26 f.)

Anstelle einer bloßen Verzierung existenter Objekte besteht die »sehr moderne« Ästhetik der Karren vielmehr in der Kreation völlig neuer Artefakt-Formierungen mittels ›Maschination‹. »A lo nuevo se llega por el camino de la forma«, schreibt Aira in »La innovación«,<sup>41</sup> einem Essay, in welchem diese These im Hinblick auf Sprache und Literatur entfaltet wird.<sup>42</sup> Man kann diese Formel jedoch auch gut auf die *carros* in *La villa* anwenden, insofern als die Neuheit dieser Artefakte ganz wesentlich eine Neuheit der Form ist, die aus einem ›Fluide-Werden‹ der alten Formen hervorgegangen ist.

### *Krumme Techniken*

Von dieser Ästhetik des ›Anders-Werdens‹ von Artefakten ist die gesamte Technik der *cirujas* durchdrungen. Sie zeigt sich nicht nur anhand der *carritos*, sondern auch alle anderen Artefakte im Reich der Schrottsammler sind immer in Zuständen des Werdens und der Transformation begriffen. Dies gilt sogar für jenes Bett, das sie für Maxi für den Fall angefertigt haben, ihn nach einer ›Schlepp-Aktion‹ und schlagartig einsetzender Müdigkeit einmal notdürftig in der *villa* beherbergen zu müssen. Ein Bett ist normalerweise der Inbegriff von Sesshaftigkeit und Statik. Maxis Bett jedoch ist eine Art zusammenfaltbares Nomadenbett, das jeden Tag an einer anderen für Maxi reservierten Unterkunft aufgebaut werden kann (vgl. V 187 f.). Einem sesshaften Modell widersprechen in der *villa* aber auch die Häuser der *cirujas*: »Eran casas que hacían sus dueños, y así como las hacían podían deshacerse, o abandonarlas. Servían por un día (o por una semana, o un año, daba lo mismo), y después uno podía seguir su camino. Es decir que se creaba un camino.« (V 76) Die

<sup>41</sup> César Aira: »La innovación«, in: *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, Universidad Nacional de Rosario*, Rosario 4 (1995), S. 27-33, hier S. 28.

<sup>42</sup> Die Übertragung dieser Poetik auf Airas literarisches Schreiben ist bereits hinreichend unternommen worden, vgl. dazu exemplarisch Contreras: *Las vueltas de César Aira*, S. 22-33.

Häuser sind keine herkömmlichen Behausungen, die Sesshaftigkeit symbolisieren, vielmehr sind es nur nomadische Durchgangsstationen. An den Häusern zeigt sich zudem exemplarisch, dass die Technik der *cirujas* aufs Engste mit einer Kunstfertigkeit verbunden ist, einem technischen Know-how: »[H]abía que saber hacer una casa [...] ¿y quién sabía? Bueno, precisamente: los pobres. Ésa era su característica y quizás era también lo que les hacía pobres.« (V 76) Dieses kreative »saber hacer« der Armen wird im Roman durchaus idealisiert und als eine Art Ausweg aus einem komplexen, bürgerlichen Modell der Technik präsentiert:

Esas casas del tamaño de casas de muñecas tenían su encanto, precisamente por su fragilidad y su aire de improvisación. Sólo había que ser lo bastante frívolo. Él [Maxi], que no lo era, les encontraba la ventaja de una gran simplificación. Para alguien cansado o abrumado por las complejidades de la vida de clase media, [las casas] podían parecer una solución. (V 76)

Nun kann man in *La villa* durchaus einen Repräsentanten bzw. eine Repräsentantin eines komplexen Technikmodells der »clase media« ausmachen, nämlich Maxis Mutter. Diese ist »profesora de manualidades en un liceo« (V 125) und wird im Roman eingeführt, als sie gerade zu Hause »complicadas papirolas« (V 125), also schwierige Papierfalttechniken, einübt. Diese »papirolas« sind so komplex, dass Maxi bei der Begutachtung eines ihrer Artefakte dieses nicht einmal zu benennen vermag. So ist er zunächst der Meinung, es handele sich dabei um »[u]n hongo[,] [u]n plumero« (V 125), wird in dieser Fehleinschätzung jedoch sogleich von seiner Mutter korrigiert: »»Un abanico« dijo la madre. [...] ›Un abanico que se abanica a sí mismo.«« (V 125) Jener irrwitzige »sich selbst zufächernde Fächer« der Mutter erscheint im Text als emblematisches Gegenmodell zur Technik der *cirujas*. Während sich das bürgerliche Technikmodell der Mutter durch absurde Elaborierung und autoreferentielle Komplexitätssteigerung auszeichnet, charakterisiert sich das Technikmodell der *cirujas*, wie das obige Zitat deutlich macht, durch »improvisación« und »simplificación« (V 76). Und während die Technik der *cirujas* aus einem freien und ungebundenen »saber hacer« heraus entsteht, ist die komplexe Technik der Mutter institutionell verankert, da sie ihre komplexen Papierfalttechniken als Lehrerin in einem »liceo« (V 125) unterrichtet. Dass mit dieser Institutionalisierung zugleich eine hegemoniale Logik einhergeht, zeigt sich daran,

dass die Mutter bereits beim Einüben ihrer Faltkünste an eine eventuelle Sanktionierung ihrer Schülerinnen für den Fall denkt, dass diese die komplexen Figuren nicht erlernen können: »[T]ienen que ›sacarlo‹. Si no, las bocho« (V 126). Obwohl diese Technik Teil eines schulischen Lehrplans ist, also mit einem Gefüge der »Arbeitsmaschine« im Zeichen von Beruf und Ausbildung zu tun hat, ist sie dennoch eine Technik der völligen Sinnlosigkeit, die keinerlei lebensweltlichen Nutzen erkennen lässt. Die Unsinnigkeit eines solchen Unterrichtsfaches ist so offensichtlich, dass sich sogar der geistig nicht sehr rege Bodybuilder Maxi dessen bewusst zu sein scheint: »[A]sí [las alumnas] tienen algo para defenderse en la vida«, kommentiert er ironisch die Unterrichtsziele seiner Mutter, um daraufhin von dieser ermahnt zu werden, die Papierfiguren doch bitte nicht zu berühren: »Un movimiento mal hecho, y lo torcés para siempre. Estas cosas no tienen arreglo.« (V 126) Dieser auf den ersten Blick nebensächliche Satz enthält *in nuce* das gesamte Technikparadigma der Mutter. Es ist eine Technik der Elaborierung und Komplexität, in welcher »lo torcido«, das »Verbogene«, keinen Platz hat – ganz im Gegensatz zur Technik der *cirujas*, für die das Verbogensein oder das Kaputtsein der Ausgangspunkt eines Prozesses des ›Anders-Werdens‹ ist, die Schwelle eines Eintritts in neue ›Maschinationen‹.

Wollte man diese beiden Technikmodelle genauer beschreiben, so kann man sich dafür zweier Begriffe Bruno Latours bedienen. In der Einleitung seines bereits zitierten Aufsatzes »Ein Kollektiv von Menschen und nichtmenschlichen Wesen« referiert Latour eine zentrale Unterscheidung im griechischen Denken, jene zwischen dem »geraden Pfad von Vernunft und wissenschaftlicher Erkenntnis, *episteme*«, und dem »krummen und raffinierten Pfad technischen Know-hows, *metis*«. <sup>43</sup> Diese beiden Begriffe »episteme« und »metis« scheinen geeignet, die unterschiedlichen Technikmodelle der Mutter und der *cirujas* zu beschreiben. Während man die exakten, geradlinigen Origamitechniken der Mutter dem Pol der *episteme* zugeordnen könnte, ließe sich die Technik der *cirujas* auf der Seite der *metis*, also jenem gewitzten und »krummen« Modell der Technik verorten. Laut Latour ist der mythische Ursprung dieses listigen Verständnisses von Technik die

---

<sup>43</sup> Latour: »Ein Kollektiv von Menschen und nichtmenschlichen Wesen«, S. 211, Herv. i. O.

Figur des »Dädalus«, auf den der Begriff »daidalion« zurückgeht: »Mit dem griechischen Wort *daidalion* wurde ein Labyrinth beschrieben, denn es steht für etwas Gekrümmtes, aus der Geraden Ausgeschiedenes: raffiniert, aber gefälscht, schön, aber künstlich.«<sup>44</sup> Das »daidalion« interessiert Latour im Rahmen seiner Theoriebildung insbesondere im Hinblick auf die Beschreibung der labyrinthischen Verknüpfungen zwischen Menschen und Artefakten, die er an dieser Stelle interessanterweise als »Maschinationen« beschreibt: »Die schnurgeraden Wege der Philosophie führen nicht weiter, wenn es gilt, das verschlungene Labyrinth der Maschinerien und Maschinationen, der Artefakte und *daidalia* zu erkunden.«<sup>45</sup> Laut Latour hilft dabei nur ein »daidalischer« Weg. Einen solchen schlägt auch die vorliegende Arbeit ein, um die verschlungenen »Maschinationen« von Menschen und Dingen in *La villa* zu beschreiben. Zuvor soll das Konzept des »Daidalischen« verwendet werden, um das Technikverständnis der *cirujas* etwas näher zu beschreiben. Für dieses Vorhaben eignet sich am besten eine nähere Betrachtung des wohl zentralen Artefakts des gesamten Romans, nämlich der titelgebenden *villa miseria*. Dieser Wohnort der *cirujas* wird im Roman als Inbegriff eines labyrinthischen Modells der Technik präsentiert. Dies zeigt sich schon an seinem räumlichen Aufbau, der, anders als der sonst schachbrettartig segmentierte Raum von Buenos Aires, über ungerade bzw. runde Segmentierungslinien verfügt: »El borde de la villa se curvaba suavemente, surgiendo que la forma general era un enorme círculo.« (V 29) Auch die Straßen des Elendsviertels folgen keiner »geometría racional« (V 35), sondern vielmehr einer gekrümmten Raumorganisation:

Si la forma general de la villa era circular, entonces las calles deberían haber estado trazadas en perpendicular al borde, de modo de ser »radios«; desembocar todas en el centro. Pero no: partían en ángulos de cuarenta y cinco grados, todas en la misma dirección, (vistas desde fuera, hacia la derecha). Eso significaba que ninguna llegaba al centro, y que ninguna tenía salida. (V 35)

Neben der Architektur der *villa* offenbart sich das »daidalische« Technikprinzip ihrer Bewohner insbesondere anhand der Stromversorgung ihres Wohnortes. Diese

---

<sup>44</sup> Latour: »Ein Kollektiv von Menschen und nichtmenschlichen Wesen«, S. 212.

<sup>45</sup> Latour: »Ein Kollektiv von Menschen und nichtmenschlichen Wesen«, S. 213.

hat mit einer herkömmlichen urbanen Elektrisierung nichts zu tun, sondern besteht vielmehr im illegalen Anzapfen des städtischen Stromnetzes mittels eines transversal eingehängten Piratenkabels, einer »krummen« Abzweigung im Sinne Latours, welche unmittelbar mit einem listigen »saber hacer« verbunden ist: »[T]odos sabían que las villas se ›colgaban‹ de la red, y tenían electricidad gratis. [...] Una ›bajada‹ de un cable de alta tensión es fácil de hacer: no obstante, hay que hacerlo, hay que saber cómo conectar y cómo distribuir.« (V 28) Dieses »saber cómo conectar y cómo distribuir« ist vielleicht die beste Umschreibung für jene »daidalische« Technik der *cirujas* als einer listigen und »krummen« Technik der ›Maschination‹, die sich zuvor bereits am Beispiel der Fabrikation der Karren gezeigt hat. Und genauso wie diese Technik ein Wissen im Umgang mit einem ›vitalistischen‹ Materiemodell voraussetzt, so ist auch das illegale Abzweigen städtischen Stroms dem Wesen nach ein Wissen, mit Strömungen umzugehen (»en la villa abundaban los electricistas, como abundaban todos los oficios, al menos en su fase básica«, V 28). Und genauso wie die Schrott-Technik der *cirujas* sich von der komplexen, bürgerlichen Technik der Mutter unterscheidet, so unterscheidet sich dieses Wissen im Umgang mit Strom vom bürgerlichen, etablierten Wissen: »[Los cirujas] no le temían a la electricidad, como los burgueses, y de hecho no tenían por qué hacerlo.« (V 28)

Neben der »bajada« zeigt sich jene listige Technik des »saber cómo conectar y cómo distribuir« wohl am deutlichsten in jener »maraña«, also jenem »Gewirr« aus unzähligen Glühbirnen, welche das illegale Anzapfen erst möglich machen und den Himmel über der *villa* in ein Lichterparadies verwandeln.<sup>46</sup>

Eran bombitas comunes y corrientes, de cien watts, colgadas de cables que hacían una maraña en el aire. Parecía una iluminación de feria: una guirnalda con diez foquitos, un racimo de media docena, un círculo de quince o veinte, o bien filas, de a uno, de a dos, de a tres, o dos foquitos y un tercero arriba haciendo triángulo. En fin, todas las combinaciones posibles, sin método, en un despliegue de creatividad caprichosa. Se diría un crecimiento natural, como si en este nivel social, el más bajo, la tecnología se reabsorbiera en la naturaleza. (V 30)

---

<sup>46</sup> María Gabriela Muniz bezeichnet u. a. die *villa miseria* in Airas Roman auch als eine »maquinaria con un código secreto de luces que se mueve y modifica« (»Villas de emergencia« [keine Seitenzählung]).

Zugleich ist diese »maraña« aus Glühbirnen, die sich in den Himmel einschreibt, eine Art »daidalische« Karte der unendlichen und kreativen Verwicklungen und Vernetzungen zwischen Technik und Natur. Das Technikmodell der *cirujas* ist ein »crecimiento natural«, eine gewachsene Verschränkung von Materie und Leben, ein »Vitalismus der Materie«<sup>47</sup> im Sinne von Deleuze&Guattari. Just auf dieses »Lebendig-Werden« technischer Artefakte in Gestalt jener »maraña« deutet auch eine Bemerkung von Maxis Schwester Vanessa hin, welche das in heftigen Regen getränkte Lichtergewimmel der *villa* beim erstmaligen Erblicken mit »abejas« (*V* 147), also mit »Bienen« verwechselt.

Es ist interessant, dass sich dieses belebte Modell der Technik gerade über das Licht bzw. dessen technisches *a priori*, die Glühbirnen, ausdrückt. Bereits Viviana Fridman hat auf eine »solidarité entre les pauvres et la lumière« in *La villa* hingewiesen.<sup>48</sup> Diese Beobachtung ließe sich noch dahingehend ergänzen, dass das Licht nicht nur eine Allianz mit den *cirujas* eingeht, sondern außerdem mit ihrem »vitalistischen« Technikmodell. Ja, man könnte sogar so weit gehen zu behaupten, dass das Licht eine Art Ausdrucksmedialität für den »materiellen Vitalismus« der Schrottsammler darstellt. Ein Beleg für diese These ist zweifellos das Ende des Romans, wo die gesamte *villa miseria* quasi eine Art »Drehbewegung« vollzieht, welche gerade über das Licht erreicht wird, genau genommen über eine Neukombination jener Lichtfiguren aus Glühbirnen, mit denen die *cirujas* ihre Straßen markieren. Um den in der *villa* schlafenden Maxi vor dem durchgedrehten Ignacio Cabezas zu schützen, der sich nach dem Mord am Sohn der *jueza*, dem sogenannten »pastor«, auf die Suche nach einem Drogendepot in die *villa* begibt, rücken die *cirujas* jedes Licht-Bild, das eine Straße bezeichnet, um »seis lugares« (*V* 194) weiter, um Cabezas in die Irre zu führen. Diese Veränderung der Lichter führt dazu, dass es so aussieht, als würde sich das ganze Wellblechviertel weiterdrehen: »¿Pero entonces la villa podía »girar«? ¿Era posible? Quizás no había estado haciendo otra cosa desde épocas inmemoriales. Quizás toda su existencia se había consumado en rotación sin fin.« (*V* 194) Es ist diese Neuverkopplung der Glüh-

---

<sup>47</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 568.

<sup>48</sup> Viviana Fridman: »La violence de la misère urbaine dans *La villa* de César Aira«, in: André Corten (Hrsg.): *La violence dans l'imaginaire latino-américain*, Paris: Éd. Karthala u. a. 2008, S. 353-372, hier S. 360.

birnen, welche zum Inbegriff eines fließenden und vitalen Modells der Materie wird, das sich in einer ständigen »Rotation« befindet. Dass diese Technik gleichsam einen Gegenpol zu den Überwachungstechniken der Massenmedien bildet, welche die *villa* überfliegen und von oben filmen, zeigt sich am Ende des Romans auf nachgerade listige Weise: Obwohl die Helikopterbesatzungen aus der Vogelperspektive vermeintlich alles zu sehen bekommen, ist es diese Drehbewegung der *villa*, die von den Kameras nicht erfasst werden kann: »Fue lo único de lo que no pudo informar la televisión [...]« (V 195) Doch nicht nur die *villa* offenbart ein Gegenmodell zur Technik der Überwachung. In noch stärkerer Weise opponieren die zuvor bereits erwähnten *carritos* gegen die Überwachungstechnik von Cabezas.

### 3.2 Soziale Schrott-Maschinen: Die *carritos*

»Una ocupación voluntaria de Maxi era ayudar a los cartoneros del barrio a transportar sus cargas.« Wie bereits erwähnt, deutet dieser erste Satz des Romans an, was sodann im weiteren Verlauf zu einer »Poetik der Maschination« entwickelt wird, einer Poetik, bei der die Dinge zu Mittlern von Kollektiven werden, sowohl zwischen Maxi und den *cirujas* als auch zwischen den Schrottsammlern untereinander. Die Forschung zu *La villa* hat zwar auf das »colectivo anónimo«<sup>49</sup> der *cirujas* und auf deren ungewöhnliche Beziehung zu Maxi hingewiesen,<sup>50</sup> die im Roman angelegten materiellen Konstitutionsbedingungen dieser Gemeinschaften hat sie bisher jedoch weitgehend außer Acht gelassen. Dabei sind es gerade die Objekte, so meine These, welche die zentrale Voraussetzung für das Zustandekommen dieser besonderen Ensembles bilden. Am eindrucksvollsten zeigt sich diese soziale Mittlerfunktion der Dinge anhand der bereits thematisierten *carritos*, jener aus Schrott zusammengebauten Lastenkarren.

Airas literarische Beschreibungen dieser Artefakte berühren sich hinsichtlich der sozialen Dimension der Objekte auf äußerst interessante Weise mit jenen der zu den

<sup>49</sup> Chejfec: »Sísifo en Buenos Aires«, S. 150 f.

<sup>50</sup> Für Ruisánchez Serra etwa entwirft *La villa* »nuevas formas de convivencia que rebasen el trabajo de duelo, el sólo luto, para crear nuevas alianzas y conductas« (»Heterotopías«, S. 1). Auch Ludmer und Muniz sprechen von der Beziehung zweier gesellschaftlicher Sphären (vgl. Ludmer: »En la isla urbana«, S. 105, sowie Muniz: »Villas de emergencia« [keine Seitenzählung]).

*cirujas* in Buenos Aires forschenden Soziologin Daniela Soldano, die Sergio Chejfec in seinem Essay über *La villa* ausführlich zu Wort kommen lässt. Soldano interessiert sich in ihrer wissenschaftlichen Beschäftigung mit den *cirujas* unter anderem für jene »naturaleza de la existencia personal, familiar y comunitaria que fluye por fuera y por dentro de un carro tirado a caballo o de una camioneta desvencijada«. <sup>51</sup> Soldano situiert also die »kommunitäre« Existenz der *cirujas* im und um den Schrottkarren herum und eröffnet damit eine interessante Perspektive hinsichtlich der materiellen Konstitutionsbedingungen dieser Gruppen.

Auch Aira lässt in *La villa* den *carritos* eine gemeinschaftsbildende Rolle zukommen. Er verleiht ihnen eine soziale Dimension, indem er sie als Objekte imaginiert, die »maschinische« Verbindungen zwischen Menschen und Dingen initiieren können. Auf diese gemeinschaftsstiftende Rolle der *carritos* weist bereits die Tatsache hin, dass die *ciruja*-Kollektive, ähnlich wie es auch Soldano beschreibt, außerhalb der *villa* stets in Kombination mit einem Wagen beschrieben werden, während die *cirujas* ohne Wagen meistens singulär auftreten: »Los había solitarios, y con esos Maxi nunca se metía, o montados en un carro con caballo. Pero la mayoría llevaba carros que tiraban ellos mismos, y salían en familia.« (V 10) Darüber hinaus scheint dem *carrito* auch eine Art Zentrierungsfunktion für das Kollektiv zuzukommen: »[U]nos partían a la disparada, por ejemplo el padre con uno de los hijos [...] la mujer se quedaba para tirar del carrito, porque no podían dejarlo demasiado lejos...« (V 12) Diese Zentrierung auf den Wagen lässt sich einerseits selbstverständlich damit erklären, dass der »botín« (V 13), also die »Beute«, dort deponiert wird. Zugleich ist diese Verschränkung aber auch Effekt einer scheinbar natürlich-biologischen Verbindung der *ciruja*-Familie mit dem Gefährt, insofern als im Karren oftmals ein Baby transportiert wird (vgl. V 11), auf welches achtzugeben sogar Maxi gelernt hat: »La única precaución que aprendió a tomar antes de meter la carga en el carrito era mirar adentro, porque solía haber un bebé.« (V 11)

Es sind diese Kollektive aus *ciruja* und *carrito*, auf welche Maxi bei seinen nächtlichen Runden durch das Barrio stößt und in welche er sich regelrecht einmischt:

---

<sup>51</sup> Daniela Soldano: »Proximidades y distancias. El investigador en el borde peligroso de las cosas«, zitiert nach Sergio Chejfec: »Sísifo en Buenos Aires«, S. 155-159, hier S. 158.

»Ahí intervenía Maxi: le decía [a la mujer] que fuera con su marido, él les acercaría el vehículo, eso sabía cómo hacerlo [...]. Tomaba las dos varas y lo llevaba casi sin hacer fuerza [...], como un juego [...]« (V 12). Die sogenannten »varas« – eine Art Zugstangen zum Transport der *carros* – sind im Hinblick auf dieses »Einklinken« ins Kollektiv höchst interessante Artefakte, insofern als man sie als eine Art Variation jenes bereits zuvor thematisierten Anschlussdispositivs des »hay que saber como conectar« auf Seiten Maxis beschreiben kann. Anders als im Falle der von den *cirujas* gelegten »bajada« des Stromkabels ist diese von Maxi praktizierte Verbindungstechnik diesmal allerdings weniger einer listigen und »daidalischen« Technik geschuldet als vielmehr einem Anschlussdispositiv im Zeichen der Gemeinschaft, ja einer Möglichkeit, sich in eine Gemeinschaft einzubringen. So halten die *cirujas* dem mittlerweile im ganzen Viertel für seine Hilfsbereitschaft bekannten Maxi die Stangen ihrer Karren geradezu entgegen: »[L]e cedían muy agradecidos las varas del carrito« (V 16). Und Maxi nimmt dieses Angebot bereitwillig an und schließt sich mittels jener Zugstangen an das *ciruja*-Kollektiv an.

Dieses Übernehmen der »varas« vollzieht sich gänzlich ohne Worte und nur über Gesten: »[A Maxi] le señalaban el sitio donde habían dejado su carrito, y allí iba.« (V 11). Das Ausklammern etablierter Formen der Kontaktaufnahme, etwa im Modus des Diskursiven, hat einerseits sicherlich mit Maxis Schlichtheit zu tun, sie resultiert jedoch andererseits auch aus seiner oben bereits erwähnten intuitiven Handlungsweise. Maxi übernimmt den Transport der *carritos* aus demselben Bedürfnis nach körperlicher Betätigung heraus, wie er im Fitnessstudio die Muskel-Apparaturen bedient. »Él se enchufa con los aparatos« (V 131), so beschreibt Jessica sein Verhalten im Fitnessstudio. Was die Fitnessgeräte mit den *carritos* verbindet, sind gerade jene »maschinischen« Andockstellen, an welche sich der Körper anschließen kann. Während jedoch die Geräte im Studio für Maxi »Maschinationen« der Einsamkeit, des Abschaltens, der Ignorierens der übrigen Menschen darstellen – »no le da bola a nadie«, so Jessica (V 131) –, ist das »Einklinken« in den *carrito* mit einer »Maschination« im Zeichen der Gemeinschaft verbunden, dem Eingang in ein soziales Gefüge mit den sonst scheuen Müllsammlern. Im Hinblick auf dieses gemeinschaftsbildende Potenzial könnte man den *carrito* in Rekurs auf Michel

Serres als eine Art »Quasi-Objekt« beschreiben, da er als »Bildner von Intersubjektivität«<sup>52</sup> fungiert. Analog zum Fußball, der laut Serres aus einzelnen Spielern ein Ensemble »webt«,<sup>53</sup> so lässt auch der Karren eine Gemeinschaft zwischen den *cirujas* und Maxi entstehen. Anders jedoch als der Fußball bei Serres, dessen kollektivierende Funktion, wie im Theorieteil dargelegt wurde, maßgeblich von seiner Bewegung zwischen den Spielern abhängt, ist der Fall des *carrito* etwas komplexer. Seine gemeinschaftstiftende Funktion verdankt er einerseits der zuvor beschriebenen Andockstelle in Gestalt jener »varas«, welche die *cirujas* Maxi entgegenhalten und in welche dieser sich bereitwillig einspannen lässt. Darüber hinaus erlangt der *carrito* den Status eines sozialen Mittlers aber auch durch seine Funktion als Transportmittel. So werden denn gegen Ende der nächtlichen Beutezüge im *carrito* nicht nur sämtliche Fundstücke befördert, sondern auch die ganze *ciruja*-Familie, welche Maxi mit Nachdruck auffordert, auf den Wagen zu steigen, um sie allesamt nach Hause zur *villa* zu ziehen:

En el tramo final subía a los niños al carrito, si había lugar, y los sentía dormirse. Si había lugar, invitaba con un gesto y una sonrisa a la madre a subir también. [...] »¡Por favor! ¡Arriba todos!«, y miraba al padre de la familia, como diciéndole »aproveche«. Y si el hombrecito también se trepaba, la familia entera iba sobre ruedas, en rickshaw, sentada sobre su tesoro de basura. (V 16)

Ähnlich wie man dem »daidalischen« und listigen Technikmodell der *cirujas* ein Gegenmodell in Gestalt der bürgerlichen Technik der Mutter gegenüberstellen kann, so hat auch das vom *carrito* repräsentierte soziale Modell der Technik im Zeichen der Maschine ein unmittelbares Gegenmodell. Es handelt sich um jenen instrumentellen Gebrauch von Technik, den Ignacio Cabezas und die Richterin Plaza betreiben: Die beiden Staatsdiener verwenden technische Artefakte ganz wesentlich als Werkzeuge des Terrors und der Überwachung, ein Technikgebrauch, der bei der argentinischen Leserschaft unweigerlich dunkle Erinnerungen an die Terrorpraktiken der vergangenen Militärdiktatur wachruft. Nachdem die Überwachungspraktiken und -artefakte der Richterin Plaza zuvor bereits geschildert wurden, soll nun ausführlicher auf Cabezas und sein Automobil eingegangen werden. Dieses

---

<sup>52</sup> Serres: *Der Parasit*, S. 349.

<sup>53</sup> Vgl. Serres: *Der Parasit*, S. 349.

Fahrzeug kann auf der Ebene der Artefakte als unmittelbarer Gegenpart zum *carrito* der *cirujas* betrachtet werden. Während der *carrito* einem gemeinschaftsstiftenden Technikparadigma im Zeichen der Maschine angehört, entspricht das Auto von Cabezas, so meine These, jenem laut Deleuze&Guattari der Maschine entgegengesetzten Technikmodell des Werkzeugs, das unmittelbar mit Terror und Verfolgung zu tun hat.

Tatsächlich benutzt Cabezas sein Gefährt im Wesentlichen als Verfolgungsinstrument, mit dem er sich an Maxis Fersen heftet, um diesen bei seinen nächtlichen Hilfsaktionen zu beobachten; es dient ihm als Werkzeug im Rahmen seiner Überwachungsstrategie:

[Cabezas] salía al anoecer en su auto, y no le costaba mucho trabajo localizarlo. Lo estudiaba de lejos, a veces estacionado un momento, sin bajar del auto, a veces dando vueltas a la manzana, siguiendo el recorrido que hacía el joven patovica con los cirujas. [...] Un par de veces esperó sentado en el auto a que saliera de la casa, a última hora de la tarde, y lo siguió, a la distancia e invisible, todo el trayecto hasta que volvía, tres o cuatro horas después. (V 40)

Anders als der Schottkarren der *cirujas* ist das Auto von Cabezas, wie in dieser Textstelle zu erfahren ist, kein soziales Medium des Anschließens, des »saber como conectar«, sondern ganz wesentlich ein Artefakt der Distanz und der Separation. Während Maxis Beziehung zum *carrito* von Nähe, Kontakt und Anschluss gekennzeichnet ist und das Sehen aufgrund seiner Nachtblindheit (»[s]ufría de lo que se llama ›ceguera nocturna‹ [...]«, V 7) in den Hintergrund rückt, gilt der Wagen von Cabezas vorrangig dem distanzierten Beobachten. Ähnlich wie die mit Kameras bestückten Helikopter der Massenmedien ist auch das Auto von Cabezas eine Art ›Seh-Apparatur«, mit welcher Maxi beobachtet wird. Und genauso, wie der Kamera-Blick von oben ein der Welt enthobener Blick ist, ist auch das Sehen des in seinem Auto eingekapselten Cabezas ein distanzierteres, aber zugleich analytisches Sehen. So isoliert das geschlossene Fahrzeug den Staatsdiener nicht nur von der Welt, sondern kanalisiert durch die Rahmung des Fensters auch dessen Blick und ermöglicht im Sinne der »Rahmenschau«<sup>54</sup> ein rational verstehendes Sehen. Ein solch bewusstes

---

<sup>54</sup> Zum Begriff der Rahmenschau als einem Paradigma rationalen Sehens vgl. August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Jena: Diederichs 1934.

Verstehenwollen ist nicht nur das Movens von Cabezas' Beobachtungsvorgang, sondern stellt gleichsam eine Art generellen Wesenszug von ihm dar, der ihn radikal von Maxi unterscheidet:

La [empresa] de Cabezas [...] se parecía al desciframiento de una estructura. Para un policía [...] las cosas se presentaban bajo el aspecto de un ›caso‹. [...] Es decir que nada debía quedar inexplicado, y una explicación debía engancharse con otras, hasta formar un complejo, el cual a su vez debía articularse con los otros, hasta que toda la sociedad quedara cubierta. (V 42)

Es ist dieses Streben nach totaler Kontrolle der ganzen Gesellschaft, das Cabezas auf unmittelbare Weise mit seiner Vorgesetzten, der Richterin Plaza, verbindet. Das Verhalten der *jueza* und Cabezas' Überwachungspraktiken stehen dabei in völligem Gegensatz zu Maxis »empresa«: »[E]ra [una empresa] lineal, una aventura abierta a la improvisación, que se perdía de vista a lo lejos como un camino.« (V 41) Beide Paradigmen, das »offene« und improvisierende Verfahren Maxis und das strukturelle Moment der Einkapselung von Cabezas, materialisieren sich nicht nur in zwei unterschiedlichen Bewegungsmustern, auf die zuvor bereits hingewiesen wurde, sondern gleichsam im höchst unterschiedlichen Gebrauch technischer Artefakte. So steht Maxis Transport der *carritos* im Zeichen von Verbindung und Gemeinschaft und Cabezas' Umgang mit seinem Fahrzeug im Zeichen von Einschließung und Kontrolle. Dabei betrifft der Status des »Im-Auto-eingekapselt-Seins« nicht nur den Polizisten selbst, sondern auch Maxis Schwester Vanessa sowie Jessica, ihre beste Freundin. Beiden Mädchen lauert Cabezas nämlich in jener Nacht auf, als diese sich aus Neugier an Maxis Fersen geheftet haben, um ihn auszuspionieren. Nachdem Cabezas sie einige Zeit aus seinem Fahrzeug heraus beobachtet hat, nähert er sich ihnen auf aggressive Weise mit dem Auto: »[L]a luz de dos faros las cubrió, y oyeron un rugido [...] acercarse a ellas casi hasta tocarlas: era la acelerada rabiosa de un auto y luego el chirrido de los frenos. Jessica dio un salto para evitar el golpe de una portezuela que se abría.« (V 142) Äußerst brutal und unter Todesdrohungen zwingt Cabezas die Mädchen, ins Auto einzusteigen: »¡Suban, cagonas de mierda! ¡Suban, la puta que las parió, o las cago a tiros!« (V 143) Von Gewalt und Aggression geprägt ist auch seine Weiterfahrt, die das Auto als das genaue Gegenteil des sich langsam durch die Stadt bewegenden *carrito*

erscheinen lassen. »El auto corría sobre un mar agitado (las calles se habían inundado) levantando grandes biombos curvados de agua a los lados. Lo conducía con seguridad doblando en las esquinas, a toda velocidad, como si estuviera en el Autódromo.« (V 146) Schließlich rast er aggressiv auf den vor der *villa* wartenden »pastor« zu, den Sohn der *jueza* Plaza und Polizeispitzel, den er verdächtigt, in die Drogengeschäfte verwickelt zu sein. Er steigt aus, doch sein Verhalten ist immer noch vom Automobil bestimmt: »La mente de Cabezas funcionaba a toda máquina, como si hubiera tomado la posta del motor del automóvil, ahora que éste se había detenido.« (V 149) Am Ende der Szene erschießt Cabezas den »pastor« kaltblütig, wenn auch aus einem Missverständnis heraus (vgl. V 151). Nach dem Mord jagt er einfach weiter im Auto durch das Viertel, ohne auch nur im Geringsten auf das Schreien seiner beiden Geiseln im Wagen zu achten: »[...] Cabezas estaba al volante del auto, y aceleraba ferozmente, sin oír los chillidos de sus dos pasajeras [...].« (V 151)

Wollte man den Technikgebrauch in *La villa* exemplarisch zusammenfassen, so könnte man diese Szene des wild gewordenen Cabezas am Steuer seines »coche rabioso« mit jener Szene kontrastieren, in welcher Maxi die *cirujas* auf dem Schrottkarren nach Hause zur *villa* zieht. Während der *carrito* ein Artefakt im Zeichen der Maschine ist, das Menschen zusammenführt, ist der Wagen von Cabezas ein Werkzeug der Verfolgung und des Terrors. Es ist diese Verbindung von Technik und Terror, die Erinnerungen an die Schrecken der letzten Militärjunta wachruft. Ganz konkret offenbaren sich in Cabezas' Gebrauch des Automobils Parallelen zu jenen dunklen Praktiken der von der Militärjunta betriebenen Todesschwadronen, welche Menschen auf offener Straße gewaltsam entführten, um sie zu foltern und umzubringen.

Dieses Wiederauflebenlassen des Terrors in Gestalt eines technischen Artefakts, konkret eines Automobils, verbindet Airas Roman auf interessante Weise mit Jorge Gaggeros vielbeachtetem Dokumentarfilm *Vida en Falcon* (2005),<sup>55</sup> dem ich mich

---

<sup>55</sup> *Vida en Falcon*, Argentinien 2005, Regie: Jorge Gaggero. Referenzen auf den Film werden im folgenden Kapitel mit der Sigle »VF« und Minutenangabe abgekürzt. Mein herzlicher Dank gilt

nun im letzten Unterkapitel zuwenden möchte. Darin geht es um zwei Ford Falcons und damit just um jenes Automodell, welches von den soeben erwähnten Todesschwadronen bei ihren gewaltsamen Einsätzen benutzt wurde. Der Film erzählt von zwei im Zuge der neoliberalen Krise obdachlos gewordenen Menschen, die zwei schrottreife Ford Falcons als Notunterkünfte umfunktionieren, um darin auf der Straße zu überleben. Wenn dieser Film nun in unmittelbarem Anschluss an *La villa* besprochen werden soll, so liegt der Grund für diese Wahl weniger in jenem im Film verhandelten Umgang mit Schrott als vielmehr darin, dass man *Vida en Falcon* durchaus als eine Art Weiterentwicklung jener ›maschinischen‹ Poetik von *La villa* lesen kann. Denn während sich bei Aira Technik des Terrors und Technik des Sozialen in Gestalt von Automobil und *carrito* diametral gegenüberstehen, geht dieser Film noch einen Schritt weiter und zeigt, wie aus einstigen Terrorfahrzeugen, eben jenen Falcons, Schrott-Maschinen, und damit meine ich Gemeinschaftsmaschinen, werden können.

### 3.3 Vom Terrorfahrzeug zur Schrott-Maschine: *Vida en Falcon* von Jorge Gaggero

»Cómprate un auto y hazte una casa allí ya.«  
(Orlando Gómez)

Vergleicht man César Airas Roman *La villa* und Jorge Gaggeros Roadmovie *Vida en Falcon* miteinander, so überwiegen auf den ersten Blick nicht die Gemeinsamkeiten, sondern eher die Differenzen. Neben Unterschieden hinsichtlich der medialen Realisierung (Literatur vs. Film) sowie der Genrezugehörigkeiten (Fiktion vs. dokumentarischer Modus)<sup>56</sup> sind auch die jeweiligen Protagonisten der beiden

---

Teresa Toledo Cabrera von der Casa de América in Madrid, die mir freundlicherweise eine Kopie des Films zur Verfügung gestellt hat.

<sup>56</sup> Der Vollständigkeit halber muss man jedoch anführen, dass die Genregrenzen im Fall beider Werke mehr als brüchig sind. So öffnet sich einerseits Airas Fiktion in *La villa*, wie etwa Sarlo bemerkt hat, auf einen ethnografischen Modus hin (vgl. Sarlo: »La novela después de la historia«, S 473 f.). Andererseits öffnet sich der Dokumentarfilm *Vida en Falcon*, folgt man Horacio Bernades, einem fiktionalen Modus: »No sólo tiene dos protagonistas bien definidos, sino que éstos funcionan, además, a manera de un típico dúo cómico.« (Horacio Bernades: (»Monoambiente con cuatro ruedas«, [keine Seitenzählung]).

Werke höchst heterogen. Zwar teilen Gaggeros reale Hauptdarsteller, der schätzungsweise fünfzig- bis sechzigjährige Orlando Gómez, der bereits seit ca. drei Jahren<sup>57</sup> in einem schrottreifen Ford Falcon auf den Straßen des bonaerenser Barrio Nuñez lebt, und der darin noch unerfahrene Mittdreißiger Luis García mit Airas *cirujas* das Schicksal, durch die Wirtschaftskrise sowohl ihren Lebensunterhalt als auch ihr Dach über dem Kopf verloren zu haben. Anders als die *cirujas* sind Orlando und Luis jedoch nicht Teil des sozialen Geflechts einer *villa miseria*, sondern versuchen vielmehr, allein auf der Straße zu überleben. Diese Überlebenspraktik ist es auch, welche maßgeblich ihre Umgangsweise mit Schrott-Artefakten prägt, die auf den ersten Blick mit jener von Airas *cirujas* affin zu sein scheint. Doch während die *cirujas* in nahezu blinder Sammelwut einfach sämtlichen Müll, den sie auf der Straße finden, in ihre Karren einladen, ist Orlandos und Luis' Umgang mit Schrott vergleichsweise selektiv. So interessieren sie sich ausschließlich für ausrangierte, verrostete Autos, konkret für alte Ford Falcons, welche sie auch nicht, wie es der Manier der *cirujas* entsprechen würde, in alle Einzelheiten zerlegen und zu etwas Neuem zusammensetzen, sondern vielmehr in Notunterkünfte umfunktionieren, um damit auf der Straße zu überleben.

Trotz dieser teilweise deutlichen Unterschiede zwischen *La villa* und *Vida en Falcon* gibt es dennoch eine wesentliche Gemeinsamkeit, die die Besprechung dieses Films im Anschluss an Airas Roman und im Rahmen dieser Arbeit rechtfertigt. Dabei handelt es sich um die prinzipiell ›maschinische‹ Dimension dieser alten, ausrangierten Falcons, die, ähnlich wie die *carritos* in *La villa*, eine gemeinschaftsstiftende Funktion übernehmen, indem sie als eine Art soziale Mittler oder »Quasi-Objekte« im Sinne Serres' Kollektive erzeugen. Diese soziale Dimension der Artefakte ist in *Vida en Falcon* nun insofern besonders interessant, als die Falcons, wie bereits angedeutet, über eine brisante geschichtliche Dimension verfügen. Wie die Historikerin Karen Robert gezeigt hat, gilt der Ford Falcon als Sinnbild für den argentinischen Staatsterror und die aktive Mittäterschaft des Unternehmens Ford an den verbrecherischen Machenschaften der Militärjunta: »Ford's

---

<sup>57</sup> So schildert es Jorge Gaggero in einem Interview in der Universidad Nacional de Rosario, 20.07.2006, online abrufbar unter: [http://www.bdp.org.ar/facultad/archivos/2006/07/el\\_director\\_de.php](http://www.bdp.org.ar/facultad/archivos/2006/07/el_director_de.php) [keine Seitenzählung, letzter Zugriff: 25.10.2011].

exclusive contracts with the Argentine security forces throughout the dictatorship eventually made the Falcon the single most recognizable icon of repression, one that clearly still resonates today.«<sup>58</sup> Als Unterstützung dieser Einschätzung führt Robert ein Zitat des argentinischen Dramatikers Eduardo Pavlovsky an, das diese Rolle von Ford zur Zeit der *guerra sucia* sehr eindringlich veranschaulicht: »Whenever a Falcon drove by or slowed down, we all knew that there would be kidnappings, disappearances, torture or murder. [...] It was the symbolic expression of terror. A death-mobile.«<sup>59</sup> Robert macht weiterhin in Rekurs auf ein Gerichtsverfahren gegen Ford deutlich, dass das Unternehmen den Terror nicht nur wirtschaftlich unterstützt, sondern daran auch aktiv mitgewirkt habe, indem es unter anderem gewerkschaftlich aktive Mitarbeiter bei den Militärs angezeigt und sogar über ein eigenes illegales Foltergefängnis verfügt habe.<sup>60</sup>

Es sind die Erinnerungen an diese Verbrechen, welche die Falcons in *Vida en Falcon* unweigerlich wachrufen und auch in Airas *La villa* in Gestalt des Terrorgefährts von Ignacio Cabezas Eingang gefunden haben. Während es bei Aira jedoch nur Andeutungen sind, die einen möglichen Interpretationsrahmen aufspannen, ist die Assoziation des Falcon mit der Verwendung als »death-mobile« in Gaggeros Film stets präsent. Dies gilt zumindest für das argentinische Publikum, wie diverse Filmkritiken zu *Vida en Falcon* belegen, in denen explizit auf diese frühere Bedeutung des Falcon hingewiesen wird.<sup>61</sup> Doch auch bei einem nicht-

---

<sup>58</sup> Karen Robert: »The Falcon Remembered«, in: *NACLA Report on the Americas* 2005, S. 12-15, hier S. 12.

<sup>59</sup> Zitiert nach Robert: »The Falcon Remembered«, S. 12. Dass dieses Terror-Image des Falcon auch in der Gegenwart noch auf schreckliche Weise aktuell ist, verdeutlicht Roberts Bericht über die Verbrechen an der Ehefrau eines gewerkschaftlich engagierten Arbeiters einer Firma im Süden von Argentinien. Um die Gewerkschaftsbewegung in die Knie zu zwingen, sei die Frau im Jahr 2005 in einem grünen Falcon entführt und schrecklich gefoltert worden (vgl. Robert: »The Falcon Remembered«, S. 12).

<sup>60</sup> Vgl. Robert: »The Falcon Remembered«, S. 12 f.; zur Mittäterschaft von Ford vgl. auch Bill van Auken: »Ford Motor was charged accomplice in Argentina's ›dirty war‹«, in: *World Socialist Web Site*, 25.2.2006, online abrufbar unter: <http://www.wsws.org/articles/2006/feb2006/ford-f25.shtml> [letzter Zugriff: 27.10.2011]. Diese Komplizenschaft mit der argentinischen Militärdiktatur ist schon Fords zweite Mithelferschaft bei einem Schreckensregime. So wurde das Unternehmen bereits für seine Kooperation mit der NS-Diktatur verurteilt, wo es Zwangsarbeiter in seinen deutschen Fabriken ausbeutete (vgl. dazu Robert: »The Falcon Remembered«, S. 15).

<sup>61</sup> Vgl. exemplarisch die Filmkritiken von Adolfo C. Martínez: »Dos Falcons como casa«, *La Nación*, 3.11.2005, online abrufbar unter: [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=752906](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=752906) [keine Seitenzählung, letzter Zugriff: 2.4.2012], sowie die Filmkritik von Javier Luzi »Vida en Falcon«,

argentinischen Publikum lässt der Film keinen Zweifel am geschichtlichen Aspekt der Automarke aufkommen, insofern einer der beiden Protagonisten seinen Falcon einem Ex-Militär abgekauft hat, wie eindeutig aus den Papieren hervorgeht, die freimütig in die Kamera gehalten werden (vgl. *VF* 7:12').<sup>62</sup>

Die besondere Pointe von Gaggers Film besteht nun darin, dass Orlando und Luis diese ehemaligen Gefährte des Terrors in ›Maschinen des Sozialen‹ transformieren – just zur Zeit einer Wirtschaftskrise, welche teils durch die neoliberalen Reformen derselben Militärs von damals ausgelöst wurde.<sup>63</sup> So sind die Falcons nicht mehr Werkzeuge zum Einsperren und zur Folter wie etwa noch das Gefährt von Cabezas, sondern sie werden zu offenen, gemeinschaftsbildenden Fahrzeugen, die Affinitäten zu den Karren der *cirujas* besitzen. Ähnlich wie diese Schrottgefährte, welche als Gefüge mit Maxi und den *cirujas* eine »nomadische Kriegsmaschine« bilden und einen »glatten Raum« inmitten der Stadt erzeugen, so formen auch Orlando und Luis aus den Falcons »Kriegsmaschinen«, ›Belagerungsmaschinen‹ des öffentlichen Raums. Bevor jedoch auf diese ›maschinische‹ Dimension der Falcons eingegangen wird, sollen zunächst kurz die Voraussetzungen für ein solches ›Maschine-Werden‹ zur Sprache kommen. Ähnlich wie im Falle der *cacerolazos* und auch der Schrottobjekte der *cirujas* liegt dieses in einem ›Fluide-Werden‹ der vormals starren Segmentierungen begründet, in der Entstehung von ›chapas blandas‹. Wir beginnen also wie schon zuvor auf der Ebene der Objekte und befinden uns damit sogleich im

---

[ohne Datum], online abrufbar unter: <http://www.cineismo.com/criticas/vida-en-falcon.htm> [keine Seitenzählung, letzter Zugriff: 25.10.2011].

<sup>62</sup> Bernades (»Monoambiente con cuatro ruedas«, [keine Seitenzählung]) schreibt zwar in seiner Filmkritik, dass der Falcon von Luis einem Militär abgekauft worden sei, aber es ist Orlando, der diesen Fahrzeugbrief in die Kamera hält.

<sup>63</sup> Vgl. dazu auch Sebastián Hernaiz, der zu Recht darauf hinweist, dass bereits der bedeutende argentinische Schriftsteller Rodolfo Walsh in seiner »Carta abierta a la junta militar« (1977) genau diese durch die neoliberalen Reformen der Militärs erzeugten Missstände anprangert hat, vgl. S. H.: »Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre«, in: *el interpretador – literatura, arte y pensamiento* 29 (2006), online abrufbar unter: <http://www.elinterpretador.net/29SebastianHernaiz-SobreLoNuevo.html#28bis> [keine Seitenzählung, letzter Zugriff: 25.10.2011]. Im Wortlaut schreibt Walsh: »Dictada por el Fondo Monetario Internacional según una receta que se aplica indistintamente al Zaire o a Chile, a Uruguay o Indonesia, la política económica de esa Junta sólo reconoce como beneficiarios a la vieja oligarquía ganadera, la nueva oligarquía especuladora y un grupo selecto de monopolios internacionales encabezados por la ITT, la Esso, las automotrices, la U.S.Steel, la Siemens, al que están ligados personalmente el ministro Martínez de Hoz y todos los miembros de su gabinete.« (Rodolfo Walsh: »Carta abierta a la junta militar«, online abrufbar unter: <http://www.literatura.org/Walsh/rw240377.html> [keine Seitenzählung, letzter Zugriff: 27.10.2011]). Aufgrund dieser »carta« wurde Walsh von den Militärs entführt und ermordet.

Kern der Poetik von *Vida en Falcon*, die bereits in den ersten Minuten des Films formuliert wird.

›*Chapas blandas*‹

*Vida en Falcon* lässt bereits in den ersten Minuten keinen Zweifel daran, dass den Objekten samt ihrer konkreten Materialität eine besondere Bedeutung zukommt. So evoziert der Film die neoliberale Krise in Argentinien auf interessante Weise auf der Ebene der Artefakte, nämlich anhand der verrosteten und verbeulten Autokarosserie von Luis' Falcon, die gleich in einer der ersten Einstellungen zu sehen ist. Diese Bilder gewinnen ihre Prägnanz und Aussagekraft gerade durch den Kontrast mit der blank polierten Karosserie eines fabrikneuen Falcon, der zunächst im Rahmen eines alten, schwarzweißen Falcon-Werbespots aus den 60er-Jahren präsentiert wird.<sup>64</sup> Der Reklamefilm zeigt einen Falcon als Musterexemplar an technischer Innovation und vor allem Funktionalität. So öffnen sich Motorhaube und Heckklappe problemlos und offenbaren einen funktionstüchtigen Motor und einen geräumigen Kofferraum. Alles strahlt in diesem Fahrzeug und evoziert ein Gefühl von Zuverlässigkeit. Diese Konnotation wird noch zusätzlich durch einen amerikanischen Polizisten unterstrichen, der sich sehr für das Gefährt interessiert und seinen Kopf neugierig durch das Fahrerfenster hereinsteckt, um das Armaturenbrett zu betrachten und dabei sichtlich zufrieden aussieht (vgl. Abb. 1). Obwohl es sich um einen amerikanischen Beamten handelt, erhält diese Sympathie eines Staatsdieners für den Falcon mit Blick auf die Rolle, die dem Falcon im Rahmen der argentinischen Militärdiktatur als Gefährt der Todeskommandos zukam, doch einen etwas makabren Beigeschmack.

---

<sup>64</sup> Dieser schwarzweiße Werbefilm taucht im Abspann des Dokumentarfilms wieder auf und rahmt diesen in gewisser Weise ein.



Abb. 1: Falcon-Werbespot: Die Staatsmacht sieht zufrieden aus (VF 0:48')

Wie ließen sich dieser banale Werbefilm und seine aufdringliche Botschaft am besten beschreiben? In Rekurs auf einen Terminus des französischen Semiologen Roland Barthes, den dieser in seiner Analyse der Fotogramme Sergei Eisensteins entwickelt, könnte man von einem »entgegenkommendem Sinn« sprechen, worunter ein Sinn gemeint ist, »der mich, den Adressaten der Botschaft, das Subjekt der Lektüre, sucht, ein Sinn, der [...] auf *mich* zugeht«.<sup>65</sup> Im Falle des Ford-Werbespots aus Gaggeros Film würde dieser »entgegenkommende Sinn« die Zuverlässigkeit des gezeigten Falcon bedeuten, seine Funktionalität und eben auch eine gewisse Konformität der Staatsmacht gegenüber, repräsentiert durch den zufrieden nickenden Polizisten. Dieses ›Sinn-Angebot‹ wird nach Abschluss des Werbefilms und dem Beginn des eigentlichen Dokumentarfilms jedoch jäh suspendiert, wenn schlagartig ein Falcon ins Bild gerückt wird, der einen solchen Sinn nicht mehr transportieren kann. An die Stelle jenes blitzenden, funktionstüchtigen Gefährts tritt nichts anderes als ein Haufen Schrott. Es ist der Falcon von Luis García, an den dieser soeben

---

<sup>65</sup> Roland Barthes: »Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S.M. Eisensteins«, in: Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 47-66, S. 49 f., Herv. i. O. [*L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris: Seuil 1982].

gelangt ist<sup>66</sup> und den er hinter jenem von Orlando geparkt hat, um ihn ebenfalls als notdürftige Schlafunterkunft zu benutzen. Der Freund war es auch, der ihn auf die Idee zu diesem Unternehmen gebracht hat, nachdem sich Luis die Übernachtungen in einem Billighotel nicht mehr leisten konnte (vgl. *VF* 4:00').<sup>67</sup> Orlando selbst wohnt schon seit einigen Jahren in einem Falcon auf den Straßen des Barrio Nuñez, für den die Bezeichnung Schrotthaufen gleichfalls ihre Berechtigung hat. Hier glänzt nichts mehr, die einst gerade Linienführung des Blechs hat nun Beulen sowie Rostlöcher bekommen (vgl. Abb. 2).



Abb. 2: Blick auf das Heck von Orlandos Falcon, dahinter die Motorhaube von Luis' Falcon (*VF* 1:30')

Die Falcons der beiden Protagonisten aus Gaggeros Film sind nichts weiter als Schrotthaufen, die sich auch nicht mehr wie jener im Werbefilm in einem schicken Interieur befinden, sondern am Straßenrand herumstehen, genauso wie die vielen anderen im Film eingefangenen Autoleichen im Barrio Nuñez: abgestellt, vergessen, verrostet. Der »entgegenkommende Sinn«, der in der Werbung noch Schönheit,

<sup>66</sup> Es ist nicht eindeutig zu eruieren, ob Luis den Falcon nun gekauft oder »gefunden«, d. h. mitgehen lassen hat. Zwar sagt er »comprar«, als ihn ein Passant in einer der Anfangsszenen danach fragt, sein zwischen Unsicherheit und Verstohlenheit schwankender Blick lässt jedoch eher auf eine »Mitnahme« schließen (vgl. *VF* 1:50' ff.).

<sup>67</sup> »Cómprate un auto y hazte una casa allí ya«, sind die Worte von Orlando (*VF* 4:00').

Verlässlichkeit, Funktionalität und Staatstreue versprach, ist nun radikal entstellt und einem, wiederum mit Barthes gesprochen, »anderen Sinn« gewichen, einem »stumpfen Sinn«.<sup>68</sup> Diese Wendung ist im Hinblick auf den verrosteten, verbeulten Lack der Falcons insofern äußerst passend, als Barthes diesen Sinn an einer Stelle als eine »Falte [...] auf dem schweren Tuch der Informationen und Bedeutungen« sowie als »Schramme quer durch den Sinn«<sup>69</sup> bezeichnet. Betrachtet man sich die Falcons von Orlando und Luis, so hat der »entgegenkommende Sinn« aus dem Werbefilm, der sich im glatten, blitzenden Lack des Neuwagens materialisierte, im wahrsten Sinne des Wortes eine »Schramme« bekommen und ist stumpf und rostig geworden, nicht jedoch, ohne zugleich eine gewisse Lebendigkeit zu gewinnen (vgl. Abb. 3)



Abb. 3: Das verschrämte Dach von Luis' Falcon (VF 1:22')

Denn im Gegensatz zur kalten und metallischen Oberfläche der fabrikneuen Falcons aus dem Werbesport scheint auch das Blech, die »chapa« von Luis' Falcon viel lebendiger zu sein, so dass der Filmkritiker Horacio Bernades sogar von einer

---

<sup>68</sup> Vgl. Barthes: »Der dritte Sinn«, S. 50, Herv. i. O.

<sup>69</sup> Vgl. Barthes: »Der dritte Sinn«, S. 61.

»chapa más arrugada que la piel de un rinoceronte«<sup>70</sup> spricht. Zwar ist die Bemerkung alles andere als positiv gemeint, sie ist dennoch äußerst interessant, da sie auf ein ›Vital-Werden‹ des Materials, eine Lebendigkeit des Blechs verweist. Würde Gaggero in einer der ersten Szenen nicht das Typenschild einfangen, diese Schrotthaufen wären wohl noch nicht mal mehr als Falcons zu erkennen. In Anbetracht des aktuellen Zustands der Gefährte erscheint der Falcon-Schriftzug lediglich als eine traurige Reminiszenz an die Vergangenheit. Denn ihre Fahrtüchtigkeit hat gelitten, ist alles andere als gewährleistet, wie sich im Laufe des Films insbesondere anhand von Luis' Falcon mehrfach herausstellt, der ständig repariert werden muss und wenn überhaupt, dann nur notdürftig und kurzfristig zum Laufen gebracht werden kann. Eher sind die Falcons zu einer Art Campingmobil<sup>71</sup> mutiert, zumindest im Falle des Falcon von Orlando, bei dem die klare Segmentierung des Fahrzeug-Innenraums (Fahrerraum, Beifahrerraum, Rücksitz) einer »molekularen« Gliederung gewichen ist, bei der vielfältige Räume ineinander übergehen. Der Falcon von Orlando, so bringt es Bernades auf den Punkt, ist »dormitorio, cocina, antecocina, comedor« zugleich.<sup>72</sup> Aber dennoch sind die Falcons keinesfalls Wohnungen im eigentlichen Sinne, zumindest nicht im Sinne derjenigen, die stellenweise zeitgleich zu den Filmaufnahmen neben den Stellplätzen von Orlando und Luis renoviert werden (vgl. *VF* 9:15' ff.). Abgestellt am Straßenrand, sind sie weder ganz Fahrzeug noch ganz Wohnhaus, sondern irgendetwas dazwischen; es sind »objetos extraños« (*V* 14), wie man sie in Anlehnung an die Schrottobjekte der *cirujas* aus Airas Roman nennen könnte. Weder gehören die Falcons richtig zur Straße, die sich auf der einen Seite befindet, noch gehören sie zum »eingekerbten Raum« der Wohnhäuser, der sich auf der anderen Seite befindet. Doch analog zu den »objetos extraños« der Müllsammler bei Aira birgt dieser Status des Zweideutigen, Ausrangierten und Defekten stets auch einen kreativen Spielraum für ein ›Anders-Werden‹, das in ein ›Maschine-Werden‹ münden kann. Das ist auch bei *Vida en Falcon* der Fall.

---

<sup>70</sup> Bernades: »Monoambiente con cuatro ruedas« [keine Seitenzählung].

<sup>71</sup> Damit teilen sie eine Eigenschaft mit »Fafner«, dem personalisierten Campermobil in Julio Cortázar und Carol Dunlops Text *Los autonautas de la cosmopista*, auf den ich im Anschluss an dieses Kapitel eingehen werde.

<sup>72</sup> Vgl. Bernades: »Monoambiente con cuatro ruedas« [keine Seitenangabe].

Gleich die erste Szene des Dokumentarfilms zeigt auf emblematische Weise die soziale Funktion, welche den ausrangierten Falcons zukommt: Orlando und Luis stehen um den Wagen von Luis herum, die Motorhaube ist geöffnet, und der erfahrene Orlando, der während des gesamten Films als eine Art Mentor des unerfahrenen Luis fungiert,<sup>73</sup> gibt diesem erste Anweisungen im Umgang mit dem Gefährt, die der Jüngere zwar dankbar, zunächst aber doch auch mit einiger Zurückhaltung entgegennimmt (vgl. *VF* 1:30' ff.). Ähnlich wie bereits der erste Satz von Airas *La villa* auf die soziale Dimension der Artefakte im Roman vorausdeutet, besitzt auch diese Szene im Hinblick auf den weiteren Verlauf des Films eine Art prospektiven Charakter. Hier deutet sich bereits die soziale Rolle der Artefakte an. Vergleichbar mit den *cirujas*, die Hilfe seitens Maxi im Umgang mit den Artefakten erfahren, wird auch dem etwas kauzig erscheinenden Luis die Hilfe anderer im Umgang mit seinem Falcon zuteil. Diese Hilfestellung bezieht sich manchmal auf ganz banale Dinge wie etwa das Autofahren (»Eduardo, Eduardo, no sé manejar yo«, *VF* 3:00'<sup>74</sup>), in der Mehrzahl der Fälle resultiert sie jedoch unmittelbar aus dem Defekt des Autos, welcher auf diese Weise zu einer Art Impulsgeber für die soziale Funktion des Gefährts avanciert. Diese Poetik des Defekts zieht sich durch den gesamten Film und wird zur eigentlichen Triebfeder sozialer Interaktion. Zwar gesellen sich stellenweise auch Freunde und Bekannte zu den beiden, die nichts mit dem Defekt von Luis' Gefährt zu tun haben – so etwa »Pepe el Zapatero« (*VF* 14:19' ff.) oder auch eine ehemalige Nachbarin von Orlando, die ihm eine Wohngelegenheit anbietet (*VF* 43:34' ff.). Die wesentlichen sozialen Kontakte bestehen in Hilfestellungen, Besorgungen, Reparaturen, Besprechungen, welche alle das Ziel haben, den fahruntüchtigen Falcon von Luis wieder zum Laufen zu bringen. Da sind etwa die Treffen mit Orlandos Freund Tito Latita, der einen Draht zu einer

---

<sup>73</sup> Horacio Bernades spricht sehr trefflich von beiden als einem »típico duo cómico: el veterano experimentado y exuberante y su discípulo inexperto y »colgado« (Bernades: »Monoambiente con cuatro ruedas«, [keine Seitenzählung]).

<sup>74</sup> Luis meint natürlich Orlando. Interessanterweise kennt er dessen Namen bis zum Ende des Films nicht richtig. Auch Orlando spricht von Luis nur als »el amigo«. Man könnte diese Namensvergesslichkeit als ein Indiz für eine andere Art von Beziehung deuten, die sich jenseits etablierter Formen der Kontaktaufnahme vollzieht und vielmehr über die Materialität der Falcons vonstatten geht.

nahegelegenen Autowerkstatt hat, wo man erst Luis' Autobatterie auflädt (vgl. *VF* 27:30' ff.) und den Wagen dann auch notdürftig repariert (vgl. *VF* 42:06 ff.). Tito Latita ist es auch, der den Motor des Falcon inspiziert, den hilflosen Luis herumfährt und ihm beim Anschieben hilft, wenn das Gefährt mitten auf der Straße plötzlich den Geist aufgibt (*VF* 51:10'; vgl. Abb. 4).



Abb. 4: Der defekte Falcon als Mittler zwischen Tito Latita (links) und Luis (rechts) (*VF* 51:10')

Zur Gruppe, die sich regelmäßig um die Falcons der beiden versammelt, gehört auch Orlando's alter Freund Miguelito. Während sich Tito Latita eher technischer Dinge annimmt, kümmert sich Miguelito um den Papierkram der Überschreibung des Falcon auf Luis und taucht eines Morgens auf, um die beiden über den Fortgang der Dinge zu informieren (vgl. *VF* 07:33' ff.). Neben all diesen Personen ist der wichtigste Helfer jedoch zweifellos Orlando, der seinem neuen Freund und Leidensgenossen Luis etwa gleich zu Beginn des Films beim Starten des Autos hilft.

In allen genannten Fällen ist es der Falcon, der die Menschen zusammenführt und deshalb die Funktion eines »Quasi-Objekts« im Sinne Serres' einnimmt. Interessanterweise ergibt sich dieses gemeinschaftsbildende Potenzial gerade aus seinem Defekt, dem Nichtfunktionieren als Automobil. Es ist der Ausfall der

herkömmlichen Funktion als Fahrzeug oder, allgemeiner gesprochen, der Ausfall als Werkzeug im Sinne von Deleuze&Guattari, der den Falcon auf eine soziale Funktion hin öffnet. Das Gefährt von Luis ist nicht mehr ausschließlich Werkzeug, sondern ist Maschine geworden, denn es ermöglicht jene kommunikative Dimension, die laut Deleuze&Guattari ein Wesensmerkmal der Maschine darstellt. Und erst der Defekt, das ›Nicht-mehr-Werkzeug-sein-Können‹, eröffnet die Möglichkeit für diese sekundäre, ›maschinische‹ Funktion jenseits des Werkzeugs.<sup>75</sup> Diese Genese des Sozialen aus dem Defekt zeigt sich gegen Ende des Films auch auf andere, gleichsam unfreiwillige Weise. Eines Tages, als Luis seinen Falcon wieder einmal des Nachts unbewacht lässt und im Hotel übernachtet (weil er sich mit dieser neuen Unterkunft anscheinend noch nicht ganz anfreunden kann<sup>76</sup>), taucht ein Fremder auf, der das Gefährt einfach ohne zu fragen okkupiert. Dieser Fremde, dessen Namen nie erwähnt wird, kann sich interessanterweise gerade deshalb Zutritt verschaffen, weil neben der Fahrtüchtigkeit eben auch die Türschließung von Luis' Falcon defekt ist (vgl. *VF* 47:16' ff.). Dieser freie Zugang verbindet den Falcon systematisch mit den Schrottkarren der *cirujas*, die ja gleichsam über offene Andockstellen verfügen, über die sich Maxi an die *carros* und ihre Besitzer anschließen kann. Ein derartiger Anschluss ist nun freilich im Falle des Autobesetzers in *Vida en Falcon* im Gegensatz zu *La villa* mit deutlichen anfänglichen Widerständen verbunden. So ist Luis mit dieser ›Belagerung‹ zunächst ganz und gar nicht einverstanden und möchte die defekten Türschlösser so schnell wie möglich durch intakte ersetzen lassen, ein Vorhaben, das jedoch letztlich (wohl aus finanziellen Gründen) nicht in die Tat umgesetzt wird. Auch wird der Fremde nicht weggejagt, obwohl Luis dies großspurig in die Kamera hinein ankündigt. So schließt sich der Fremde kurzzeitig an Orlando und Luis an und wird trotz aller Widerstände vorübergehend Teil dieses seltsamen Kollektivs, das sich um die

---

<sup>75</sup> Hinsichtlich dieser kommunitären Poetik des Defekts ergeben sich interessante Parallelen zu Pablo Traperos Film *Mundo grúa* (1999), der die schwierige Arbeitssituation des Kranfahrers Rulo im krisengebeutelten Argentinien der 90er schildert. Interessanterweise taucht im Film stets ein defekter Motor auf, welcher zum Initiator für die Treffen unter Freunden wird. Dieser Funktionsunfähigkeit des Generators im Zeichen der Gemeinschaft steht hier die einsame Kranfahrtätigkeit von Rulo gegenüber. Vgl. zu den vielen (defekten) Maschinen in *Mundo grúa* auch Gonzalo Aguilar: *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Arcos 2006, S. 161 f.

<sup>76</sup> Im Gegensatz zu Orlando wird sich Luis auch nie damit anfreunden und den Falcon am Ende des Films wieder verkaufen.

beiden Falcons herum zusammenfindet. Von diesem ›Einklinken‹ zeugt am Ende wohl am deutlichsten jene Szene, in der Luis, Tito Latita und der Fremde gemeinsam die Köpfe unter die Motorhaube stecken, um über mögliche Reparaturen an Luis' Falcon zu reflektieren (vgl. *VF* 49:06' ff.). Wiederum ist es ein noch nicht behobener Defekt der Fahrtüchtigkeit des Falcon, welcher die streitenden Parteien – wenn auch nur vorübergehend – zusammenführt (vgl. Abb. 5).



Abb. 5: *Rondando el motor*: Der namenlose Besetzer, Tito Latita und Luis (von links) (*VF* 48:21')

Diese Offenheit des Schrottautos stellt ein unmittelbares Gegenmodell zu jener Praxis des Wegsperrrens und Isolierens dar, welche die Militärs mit den Falcons während der *guerra sucia* betrieben haben und die im Rahmen einer Art literarischen Reminiszenz, wie zuvor gezeigt wurde, auch noch bei Aira in Gestalt von Cabezas' Terrormobil Eingang gefunden zu haben scheint. Die Falcons von Luis und Orlando sind nun Maschinen, um die herum sich Gemeinschaften bilden können. Diese kommunitäre Poetik der Falcons umfasst, ganz im Sinne der ursprünglichen Maschinendefinition von Deleuze&Guattari, nicht nur Menschen und Dinge, sondern wird auch auf Tiere ausgedehnt. Sind es bei Airas *cirujas* die Hunde, die zuhauf und zumeist in Rudeln in der *villa* herumstreunen (vgl. *V* 36 f.),

so sind es im Falle von *Vida en Falcon* die Katzen, die in Orlandos Wagen um Aufnahme bitten, welche ihnen auch stets gewährt wird (vgl. Abb. 6).



Abb. 6: Eine Katze beim morgendlichen Eintritt in Orlandos Falcon (VF 4:51')

Dieses kollektivierende Potenzial des Falcon zeigt sich nun interessanterweise nicht nur auf der Inhaltsebene, sondern hat auch Einfluss auf die Entstehung des Filmprojektes. So entstand die Idee zum Film, wie Jorge Gaggero in einem Interview erläutert, als er Orlando und Luis zufällig auf der Straße entdeckte: »Dió la casualidad que llegué cuando Luis estaba tratando de estacionar su nuevo Falcon [...] al lado del de Orlando [...]. Cuando vi esa escena pensé qué loco lo que estaba pasando allí, y a partir de ese día me quedé filmando eso.«<sup>77</sup> Was zunächst nur wie eine Anekdote zur Entstehung des Films klingt, erscheint jedoch bei näherer Betrachtung als äußerst aufschlussreicher Umstand, insofern als Gaggeros Ausführungen belegen, dass die gemeinschaftsstiftende Dimension des Falcon die Grenzen der reinen Inhaltsebene des Films überschreitet und sich auch auf den Entstehungsprozess des Films selbst auswirkt. Anders gesagt: Auch der Filmmacher Gaggero wird von den Falcons und vom um diese herum stattfindenden

---

<sup>77</sup> Gaggero: Interview [keine Seitenzählung].

Geschehen angelockt und entschließt sich, einen Film darüber zu machen.<sup>78</sup> Die Schrott-Objekte werden zu so etwas wie Initiatoren ihrer eigenen filmischen Behandlung. Dieses Ausgreifen der sozialen Dimension des Falcon auf die Entstehung des Films wirft unweigerlich die Anschlussfrage auf, ob und, wenn ja, in welcher Weise der Falcon auch auf der Darstellungsebene eine Rolle spielt. Erzähltheoretisch gefragt: Welchen Einfluss besitzt der Falcon jenseits der Inhaltsebene für die Ebene der filmischen Vermittlung? Ist dieser Einfluss so groß, dass man von einer filmischen Darstellungsweise im Zeichen der Maschine sprechen kann?

### *Zum Einfluss der Maschine auf die filmische Vermittlung*

Zeigt sich die ›maschinische‹ Dimension des Falcon auf der Inhaltsebene in seiner Eigenschaft, ein heterogenes Ensemble aus Menschen, Tieren und Dingen zusammenzubringen, so kann man auch auf der Ebene der filmischen Vermittlung ›maschinische‹ Strukturen beobachten, die in der ›rhapsodischen‹ Struktur des Erzählens bestehen. Roland Barthes benutzt den Begriff des ›Rhapsodischen‹ in seinem Seminar *La Préparation du Roman*<sup>79</sup> (2003) zur Beschreibung einer bruchstückhaften Form des Ausdrucks. Das ›Rhapsodische‹ ist für Barthes die ›Idee des Zusammengenähten, des Flickwerks, des Patchwork‹.<sup>80</sup> Obwohl auf die schriftliche Form bezogen, ließe sich dieses Konzept auch sehr gut auf das filmische Medium übertragen und zur Umschreibung der filmischen Erzählweise in *Vida en Falcon* heranziehen. Gaggeros Darstellungsmodus folgt just einer solch ›rhapsodischen‹ Struktur. Es ist ein ›Flickwerk‹ aus heterogenen und akzidentellen Ereignissen und Episoden, die ähnlich wie das ›maschinische‹ Ensemble, das sich um den Falcon gruppiert, miteinander verbunden werden. Es ist ja gerade der Falcon, der durch seine gemeinschaftsstiftende Rolle auch die heterogene Struktur des Films bestimmt. Denn Gaggero filmt einfach das, was passiert, und das sind jene Episoden, die sich zumeist in den gemeinsamen Treffen um den Falcon herum

---

<sup>78</sup> Vgl. dazu auch Aguilar: *Otros Mundos*, S. 25.

<sup>79</sup> Roland Barthes: *La Préparation du Roman (I et II). Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris: Seuil 2003.

<sup>80</sup> Zitiert nach der deutschen Ausgabe: Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 290; i. O. Substantive in Majuskelschrift.

ereignen. Begründet wird diese »rhapsodische« Struktur des Films im Wesentlichen durch die »maschinische« Entstehungsbedingung, d. h. durch den Umstand, dass der Filmemacher selbst Teil des Kollektivs um den Falcon herum ist. Gaggero ist kein Regisseur, der die Dinge aus der Distanz heraus betrachtet, Einstellungen vornimmt, einen Plan hat, dessen Realisierung er aus der Distanz und im Überblick überwacht. »[Y]o lo único que hago es quedarme ahí con la cámara y ver que historia va surgiendo«,<sup>81</sup> so beschreibt er selbst seine Vorgehensweise. Es ist die Tätigkeit eines filmenden Ethnografen, der eine teilnehmende Beobachtung vollzieht,<sup>82</sup> deren Konstitutionsmoment der Partizipation sich jedoch stets dem Falcon verdankt. Genauso zufällig, wie sich die verschiedensten Menschen um den Falcon herum gruppieren, ist auch der Inhalt des Films. Und ähnlich wie der Falcon ohne Ausgangs- und Zielpunkt verharrt, so ist auch der Film ohne Ziel und Vorgabe. Die Falcons der beiden wollen nirgendwo hin, genauso wenig der Film. Es gibt – mit Deleuze&Guattari gesprochen – keine »Einkerbungen« des Films durch »Punkte« eines Handlungsstranges. Was gezeigt wird, ist vielmehr ein filmischer Raum, den man mit Deleuze&Guattari als einen »glatten« filmischen Raum bezeichnen könnte, einen »nomadischen« Filmraum reiner Potentialität, in dem alles passieren kann.

*Anstelle eines Fazits: »Belagerungsmaschine« – ein Roadmovie der anderen Art*

Der argentinische Filmwissenschaftler Gonzalo Aguilar hat *Vida en Falcon* bereits mit dem Konzept des »Nomadischen« in Verbindung gebracht.<sup>83</sup> Anders als in der vorliegenden Arbeit definiert Aguilar dieses Konzept (das er auch noch für eine Reihe weiterer argentinischer Filme der Gegenwart veranschlagt<sup>84</sup>) generell allerdings in expliziter Abgrenzung von der deleuzianischen »Nomadologie«: »[N]o entendemos el nomadismo como una evasión romántica hacia el precapitalismo o una línea de fuga según lo que propone Gilles Deleuze, sino más bien como un estado contemporáneo de permanentes movimientos, traslaciones de no pertenencia

<sup>81</sup> Gaggero: Interview [keine Seitenzählung].

<sup>82</sup> Aguilar spricht von einem investigativen Modus des Filmens (vgl. *Otros Mundos*, S. 25).

<sup>83</sup> Vgl. Aguilar: *Otros Mundos*, S. 41-44.

<sup>84</sup> So u. a. auch für *Pizza, birra, faso* (1998) von Bruno Stagnaro und Israel Adrián Caetano, für *Rapado* (1992) von Martín Rejtman und für *Mundo grúa* (1999) von Pablo Trapero, vgl. Aguilar: *Otros Mundos*, S. 41 ff.

y disolución de cualquier instancia de permanencia.«<sup>85</sup> Das entscheidende Charakteristikum für einen Nomadismus im argentinischen Gegenwartsfilm stellt für ihn vielmehr eine »cierta orfandad en los personajes« dar, »la ausencia de hogar, la falta de lazos de pertenencia poderosos [...] y una movilidad permanente e impredecible«. <sup>86</sup> Das Merkmal der Bewegung, obwohl hier genannt, fungiert dabei allerdings nur als ein hinreichendes Kriterium und keineswegs als ein ausreichendes,<sup>87</sup> wie er sehr anschaulich anhand seines Vergleichs von *Vida en Falcon* mit dem viel beachteten Roadmovie *Familia Rodante* (2004) des bekannten argentinischen Regisseurs Pablo Trapero deutlich macht.<sup>88</sup> Traperos Film, der von der Reise einer Großfamilie aus der Provinz Buenos Aires zu einem Familienfest im nördlich gelegenen Misiones erzählt, zeichnet sich für Aguilar trotz des darin gezeigten permanenten Unterwegsseins dennoch durch nichts »Nomadisches« aus, da sich die Handlung um eine familiäre Struktur herum organisiert.<sup>89</sup> Ganz im Gegenteil etwa zu *Vida en Falcon*: »El hecho de que su protagonista haya comenzado este tipo de vida una vez muerta su esposa, de que se ubique tan contundentemente afuera de lo social y de que en ese auto la constitución de una familia sea imposible, convierten a este film en un ejemplo integral de nomadismo.«<sup>90</sup>

Obwohl ich Aguilars Analyse und der Gegenüberstellung beider Filme zustimme, soll seine These dahingehend erweitert werden, dass ich behaupte, dass es sich bei *Vida en Falcon* nicht nur hinsichtlich dieses Fehlens familiärer Strukturen um einen nomadischen Film handelt, sondern auch und gerade hinsichtlich der Bewegung von Orlando und Luis bzw., genauer gesagt, ihrer *Bewegungslosigkeit*. Meine Argumentation stützt sich dabei just auf jenes deleuzianische Verständnis des »Nomadischen«, von dem sich Aguilar abgrenzt. Wie im Theorieteil bereits deutlich wurde, hängt das Konzept des »Nomadischen« und damit das der »nomadischen Kriegsmaschine« für Deleuze&Guattari unmittelbar mit einer besonderen Bewegungsform

---

<sup>85</sup> Aguilar: *Otros Mundos*, S. 43.

<sup>86</sup> Aguilar: *Otros Mundos*, S. 41.

<sup>87</sup> Vgl. Aguilar: *Otros Mundos*, S. 41: »Si bien la movilidad es importante para determinar si la narración es nomádica o sedentaria, no resulta suficiente.«

<sup>88</sup> *Familia Rodante*, Argentinien 2004, Regie: Pablo Trapero. Auch international war der Film sehr beachtet und wurde etwa im Frühjahr 2007 auch im Kölner Filmhaus gezeigt.

<sup>89</sup> Vgl. Aguilar: *Otros Mundos*, S. 41.

<sup>90</sup> Aguilar: *Otros Mundos*, S. 42. Gaggero weist darüber hinaus zu Recht auf den sozialen Kontrast hin, der entsteht, wenn Gaggero im Abspann des Films jenen Teil des alten Ford-Werbspots zeigt, in dem eine Großfamilie als Falcon-Nutzer gezeigt wird (vgl. S. 42 Fußnote 1).

zusammen, die sie »Geschwindigkeit« nennen und die sie von einem Verständnis von »Bewegung« als bloßer Fortbewegung strikt unterscheiden. Während sich die reine Fortbewegung durch eine Fixierung auf Ziele oder »Punkte« auszeichne, mit der ein Raum »eingekerbt« werde, gehe es bei der »nomadischen« Geschwindigkeit vielmehr um die Konzentration auf das »Dazwischen«, um die Okkupation eines »glatten Raums«.<sup>91</sup>

Mit dieser Unterscheidung zweier Bewegungsformen kann man meines Erachtens sehr gut die beiden Filme *Vida en Falcon* und *Familia Rodante* voneinander unterscheiden und Aguilar's Gegenüberstellung auf andere Weise bestätigen. Traperos Roadmovie über die Reise der Familie ist trotz seines augenscheinlichen Mehr an Bewegung keinesfalls »nomadisch« angelegt, weil die dargestellte Bewegung eine bloße Fortbewegung ist, eine Bewegung, die wesentlich vom Erreichen eines Ziels bestimmt ist. Es ist eine Bewegung, die einen Raum »einkerbt«. Ganz anders hingegen die Bewegung von Orlando und Luis in ihren mehr oder weniger fahruntüchtigen Ford Falcons. Obwohl beide sich eigentlich gar nicht bewegen, sondern die meiste Zeit auf den Straßen des Barrio Nuñez herumstehen, kann man ihre Bewegungslosigkeit mit Deleuze&Guattari dennoch als eine »nomadische« Geschwindigkeit beschreiben. »Der Nomade«, heißt es in *Tausend Plateaus*, »verteilt sich in einem glatten Raum, er besetzt, bewohnt und hält diesen Raum, und darin besteht sein territoriales Prinzip.«<sup>92</sup> Und just diese räumliche Okkupation, so wurde im Theorieteil dargelegt, ist das Wesensmerkmal der »nomadischen Kriegsmaschine«, die für Deleuze&Guattari »nicht den Krieg zum Ziel hat, sondern die Bahnung einer schöpferischen Fluchtlinie, die Bildung eines glatten Raums und die Bewegung der Menschen in diesem Raum«.<sup>93</sup> Meine These lautet, dass Orlando und Luis mitten im Barrio eine »nomadische Kriegsmaschine« erschaffen, eine Maschine, die gemäß der Definition von Deleuze&Guattari einen Raum okkupiert, um sich darin einzurichten. Anders als im Falle von Traperos Film geht es den beiden nicht darum, einen Raum nach bestimmten Destinationen hin zu durch-

---

<sup>91</sup> Vgl. Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 522-525.

<sup>92</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 524.

<sup>93</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 584.

queren, sondern sie verharren in einem Zwischenraum auf den Straßen des Barrio Nuñez, denn dieser Zwischenraum ist nichts Geringeres als ihr Lebensraum.

Orlando hat, wie aus einem Gespräch mit seinem Freund Miguelito hervorgeht, fast 30 Jahre in diesem Viertel gelebt, bevor er im Zuge der Krise obdachlos wurde. Hätte er nicht seinen klapprigen Falcon, so müsste er unweigerlich das Viertel verlassen. Dank des Falcon aber kann er bleiben und sich auf listige Weise einer neoliberalen Wohnungspolitik widersetzen, die mittel- und obdachlos gewordenen Menschen keine Chance lässt, in ihrem angestammten Wohnraum zu bleiben. »¿Y por qué me voy a ir del barrio?«, so bringt er trotzig seine Haltung auf den Punkt. »De una forma o otra te quedás.« (VF 18:30') Die eigentliche Pointe dieses »quedar«, dieses »Bleibens« ist nun, dass es gerade durch technische Artefakte möglich wird, die vormals Werkzeuge des Terrors jener Militärregierung waren, die die Neoliberalisierung eingeläutet hat. Anders als noch zu Zeiten der Militärdiktatur sind diese Falcons nun aber keine »death-mobiles« mehr; Orlando und Luis haben sie in soziale Objekte transformiert, in Maschinen, um die herum sich eine Gemeinschaft konstituiert.<sup>94</sup> Dabei handelt es sich nicht nur um eine Gemeinschaft von Freunden und Helfern, sondern es ist eine Welt-Gemeinschaft im wahrsten Sinne des Wortes, eine Verbindung mit der Welt und ihren Lebewesen. Der junge Luis, der anders als der Routinier Orlando dem Falcon-Projekt sonst eher skeptisch gegenübersteht, bringt diese Öffnung auf die Umwelt an einer Stelle fast philosophisch mit folgenden Worten auf den Punkt: »Estamos elaborando algo para beneficio propio, que viene a ser [...] contemplar la naturaleza, dialogar, tener libertad, contemplar la naturaleza, las plantas, los pajaritos, las palomas.« (VF 40:30' ff.) Wollte man eine Szene auswählen, in der dieses »dialogar« exemplarisch zum Ausdruck kommt, so könnte man etwa an jene Einstellung denken, in welcher Orlando, neben seinem Falcon stehend, herbeigekommene Vögel, Tauben und Papageien, füttert, die sogar von den im Falcon lebenden Katzen geduldet werden (vgl. Abb. 7). Was sich in dieser anschaulichen Szene zeigt, mit der ich meine Analyse beenden will, ist eine Verwirklichung der Bestimmung der »Maschine« im

---

<sup>94</sup> Die gegenteilige Meinung vertritt Aguilar, für den »personajes nómades [sic]« wie Luis und Orlando vielmehr in sozialen »lugares de precaridad« leben und über keine stabilen sozialen Bindungen verfügen (vgl. Aguilar: *Otros Mundos*, S. 44).

Sinne von Deleuze&Guattari: die Verbindung von Menschen, Tieren und Dingen zu einer Einheit, die eine ›Belagerungsmaschine‹ mitten auf den Straßen des Barrio Nuñez bildet.<sup>95</sup>



Abb. 7: Eine ›Belagerungsmaschine‹ aus Menschen, Dingen und Tieren (VF 45:20')

Es ist die Schaffung einer solchen »nomadischen Kriegsmaschine« im öffentlichen Raum, die *Vida en Falcon* mit Julio Cortázar's und Carol Dunlop's Text *Los aeronautas de la cosmopista* verbindet, dem ich mich nun zuwenden möchte. Dieser Text erzählt von einer wirklich stattgefundenen Reise über die französische Autobahn, die das Schriftstellerpaar in einem VW-Campermobil im Jahre 1982 durchgeführt hat, also gut 20 Jahre vor der Entstehung von *Vida en Falcon*. Es war eine Zeit, in der jene Militärdiktatur, die in Gaggeros Film bloß noch über die verrosteten Falcons präsent ist, noch bestand und sich ihr politisches Überleben mittels eines grausamen und ausweglosen Krieges zu sichern suchte. Gegen diesen Krieg wendet sich die gewaltlose »Kriegsmaschine« von Cortázar&Dunlop; der gewalttätigen, kriegerischen Eroberung setzen sie eine friedliche ›Eroberungsmaschine‹ entgegen.

---

<sup>95</sup> Im Hinblick auf die Tiere ist es auch eine Verwirklichung der antiken ›*machina*-Belagerungsmaschine‹, die laut Gerald Raunig oftmals als Bestandteile auch Tiere vorsah. Vgl. Raunig: *Tausend Maschinen*, S. 58 f.

#### 4. Eroberungsmaschine: Julio Cortázar und Carol Dunlop kapern kriechend die Autobahn

Die Aufnahme von Julio Cortázar und Carol Dunlops Reisetext *Los autonautas de la cosmopista*<sup>1</sup> in das Korpus dieser Arbeit erscheint angesichts des vergleichsweise frühen Publikationsdatums zunächst etwas fragwürdig. Wie legitimiert man in einer Studie zur argentinischen Gegenwartsästhetik die Behandlung eines Werkes, das bereits 1983 und damit weit vor den anderen analysierten Arbeiten veröffentlicht wurde? Zwar entstehen auch Airas *La villa* und (wie gleich im Anschluss gezeigt wird) auch Gandolfos *Ómnibus* vor den *cacerolazos* von 2001, beide Texte stammen jedoch eindeutig aus der Zeit der neoliberalen Krise. Ganz anders verhält es sich hingegen mit *Los autonautas de la cosmopista*. Cortázar&Dunlops Text entsteht fast zwanzig Jahre vorher und fällt in die Zeit der von 1976 bis 1983 andauernden Militärdiktatur, der wohl dunkelsten Zeit der argentinischen Geschichte, die unter dem Lemma des sogenannten *Staatsterrorismus* in die Geschichtsbücher eingegangen ist.<sup>2</sup> Gemeint ist damit die skrupellose Herrschaft einer Militärjunta, die einen *schmutzigen Krieg* gegen die eigene Bevölkerung führte: Mord an ca. 30.000 Menschen, Verschleppung und Folter, so lautet die Bilanz dieser Herrschaft, deren Verbrechen so unvorstellbar grausam waren, dass sie auch heute noch nicht verarbeitet, geschweige denn vergessen sind. Dies zeigt sich auch in der gegenwärtigen Literatur und Kunst, wie man exemplarisch anhand der zuvor analysierten Werke von Aira und Gaggero ersehen kann. Doch in *La villa* und *Vida en Falcon* lässt sich das Echo des Terrors nicht nur deutlich vernehmen, vielmehr hat es gleichsam Einfluss auf die Konstitution der in diesen Arbeiten entworfenen *anderen* Maschinen. So kann man diese nur dann zur Gänze verstehen, wenn man sie nicht nur als Schrott-Maschinen gegen die neoliberale Krise begreift, sondern zugleich – wie gezeigt wurde – als »Kriegsmaschinen« gegen den vergangenen militärischen Terror und seine Apparaturen.

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar&Carol Dunlop: *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París – Marsella*, Madrid: Alfaguara 1983. Textbelege aus dieser Ausgabe werden im folgenden Kapitel mit der Sigle »AC« und Seitenzahl gekennzeichnet.

<sup>2</sup> Vgl. dazu ausführlich Michael Riekenberg: *Kleine Geschichte Argentiniens*, München: Beck 2009, S. 174 ff.

Das späte Erinnern freilich, mit welchem gegenwärtige Künstler wie Aira und Gaggero etwa zwei Jahrzehnte danach sich mit dem Terror auseinandersetzen, zeugt indes nicht nur von der Schwere der begangenen Verbrechen, sondern auch von der schieren Unmöglichkeit einer zeitgleichen Beschäftigung damit. Die Bedeutung von *Los autonautas* und seine Aufnahme in das Projekt einer *Heteromaquinología* der Gegenwart erschließt sich gerade angesichts der Überwindung dieser Unmöglichkeit und der simultanen Auseinandersetzung mit dem Terror. Dieses Unternehmen ist umso bemerkenswerter, als es zu einem Zeitpunkt realisiert wird, in dem sich paradoxerweise die Mehrheit der argentinischen Bevölkerung auf die Seite ihrer Peiniger schlägt. Die Ursache für diesen Umstand ist ein Ereignis, das mit Cortázar&Dunlops Reiseprojekt unmittelbar zusammenfällt und vor dessen Hintergrund – wie die Forschung bereits gezeigt hat – der daraus hervorgegangene Text gelesen werden muss.<sup>3</sup> Es ist der von April bis Juni 1982 währende Falklandkrieg, ein zwischen Argentinien und England ausgetragener militärischer Konflikt um einen östlich der Südspitze Argentinien gelegenen Archipel, der sich im Besitz Großbritanniens befindet, von Argentinien jedoch stets als zum eigenen Staatsgebiet gehörig reklamiert wurde.<sup>4</sup> Diesen schon lange schwelenden Disput nutzen die innenpolitisch stark unter Druck geratenen Militärs geschickt, um daraus politisches Kapital zu schlagen. Die im April 1982 begonnene militärische Eroberung der Inseln wird als nationalistisches ›Betübungsmittel‹ gegen das eigene Volk eingesetzt, um jegliches Aufbegehren im Inneren zu ersticken. »La Argentina se convirtió en un escenario donde día tras día se representaba la unidad entre el pueblo y el Estado, contra el enemigo común, el colonialismo inglés.«<sup>5</sup> Mit diesen Worten beschreibt die argentinische Anthropologin Rosana Guber die gesellschaftliche Geschlossenheit nach Bekanntgabe der zunächst geglückten Eroberung der Malwinen. In jener kurzen Periode der anfänglichen Okkupation entfaltet der Militärstaat über diese »Einheit« seine wohl stärkste Macht und formt sie zu einem

---

<sup>3</sup> Vgl. Claire Lindsay: »Road to Nowhere?: *Los autonautas de la cosmopista* by Julio Cortázar and Carol Dunlop«, in: Julia Kuehn/Paul Smethurst (Hrsg.): *Travel writing, form and empire: the poetics and politics of mobility*, New York: Routledge 2009, S. 213-227), auf die im Folgenden noch ausführlicher eingegangen wird.

<sup>4</sup> Zu einer ausführlichen Analyse des Falklandkrieges vgl. Max Hastings/Simon Jenkins: *The battle for the Falklands*, New York u. a.: Norton 1983.

<sup>5</sup> Rosana Guber: *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2001, S. 29.

Gebilde, das man »Staatsapparat« nennen kann. So bezeichnen Deleuze&Guattari eine staatliche Struktur, die ihren inneren Raum mittels »binäre[r] Unterscheidungen« kontrolliert und jedwedes gefährliche oppositionelle Potenzial, jedwede »Kriegsmaschine« nach außen verbannt.<sup>6</sup> Just ein solches nach innen befriedendes Binärsystem kann man auch hinter der argentinischen Falkland-eroberung erkennen: Indem die Junta eine Kriegsapparatur gegen England in Gang setzt, implementiert sie in der Bevölkerung einen einfachen Freund-Feind-Dualismus, mit welchem sie jegliches Aufbegehren im Inneren im Keim erstickt.<sup>7</sup> In dieser befriedeten »Staatsapparat«-Struktur liegt auch der Grund, warum man das Frühjahr 1982 nicht mit Dezember 2001 vergleichen kann: Anders als etwa bei den *cacerolazos* hat eine »Kriegsmaschine« in einem derart »gerasterten« Raum wie jenem der Militärjunta schlicht keinen Raum mehr zur Entfaltung. Dass sie nicht im Inneren entstehen kann, bedeutet indes nicht, dass sie gänzlich inexistent wäre. Laut Deleuze&Guattari liegt der angestammte Platz dieser Maschine immer jenseits des »Staatsapparates«: »Was die Kriegsmaschine betrifft, so scheint sie nicht vom Staatsapparat abhängig zu sein, sie liegt außerhalb seiner Souveränität und steht über seinem Gesetz: sie kommt von woanders«,<sup>8</sup> heißt es wörtlich in den *Tausend Plateaus*. Das gilt auch für jenen nach innen befriedeten argentinischen »Staatsapparat«, außerhalb dessen sich »Kriegsmaschinen« auffinden lassen. Man kann dabei zwei Modalitäten eines solchen »Woanders« unterscheiden, eine zeitliche und eine räumliche. Der ersten Form wird man in später entstandenen Arbeiten wie jenen von Aira und Gaggero ansichtig: Es ist ein Außerhalb der Nachzeitigkeit, in welchem im Schutze vergangener Jahre Raum und Freiheit für Kritik entsteht. Im Unterschied dazu ist die in *Los autonautas* entfaltete Subversion ungleich bedeutender, da sie simultan entsteht, wobei diese Gleichzeitigkeit um den Preis eines räumlichen »Woanders« möglich wird: Zeitgleich zu den Wirren von Krieg und Staatsterror erschaffen Cortázar&Dunlop, wie nun gezeigt werden soll, eine »Kriegsmaschine« in einem räumlichen Außerhalb, genauer gesagt in Frankreich,

<sup>6</sup> Vgl. Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 482 f.

<sup>7</sup> Laut Deleuze&Guattari ist eine Strategie zur Verhinderung einer »Kriegsmaschine« die Instituierung einer »Armee [...], die jedoch eine rechtliche Integration des Krieges und die Organisierung einer militärischen Funktion voraussetzt« (*Tausend Plateaus*, S. 482). Genau dieser Logik folgt auch die vermeintlich rechtmäßige Eroberung der Falklandinseln durch das argentinische Militär.

<sup>8</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 482.

wo Cortázar bereits seit den 1950er-Jahren lebt, zunächst aus freien Stücken, seit Beginn der Militärdiktatur 1973 jedoch wie viele andere dorthin emigrierte Argentinier im Exil.<sup>9</sup> Dort wählt er zusammen mit Lebensgefährtin Carol Dunlop jedoch nicht seinen Wohnort Paris als Schauplatz für ein Gegenmanöver, sondern einen Ort, der mit den felsig-kargen Falkland-Inseln weitaus mehr gemeinsam hat als Pariser Parkavenuen. Es ist die beton-karge Landschaft der französischen Autobahnraststätten zwischen Paris und Marseille, eine sogenannte »tierra de nadie« (AC 111), zu deren »Eroberung« beide fast zeitgleich zur argentinischen Malwineneroberung aufbrechen. Obwohl sich dieses »Niemandland« gleich tausend Meilen von den Falklandinseln entfernt befindet, ist seine Eroberung im Text dennoch unmittelbar mit jener der Inseln verbunden. Dies gelingt weniger über vereinzelte im Text vorhandene Bezüge zum Krieg als vielmehr über eine nun näher zu beleuchtende systematische Verschränkung von Krieg und Autobahn bzw. Kriegstechnik und Geschwindigkeitstechnik.

#### 4.1 Eine andere Reise über die Autobahn

Verglichen mit ›klassischen‹ Malvinas-Texten der argentinischen Literatur fällt es auf den ersten Blick nicht leicht, *Los aeronautas de la cosmopista* als Auseinandersetzung mit dem Falklandkrieg zu lesen. Anders etwa als in Rodolfo Fogwills berühmtem Roman *Los pichiciegos*,<sup>10</sup> worin der Krieg zum zentralen Sujet avanciert und der von der Forschung plakativ als »novela fundacional de la guerra de Malvinas«<sup>11</sup> beschrieben wird, beschränkt sich der Falklandkrieg-Bezug in *Los aeronautas* bloß auf ein paar punktuelle Referenzen und Anspielungen. Eher als ein ›Malvinas-Buch‹ erscheint das Werk denn nach erstem Lesen als ausführlicher

---

<sup>9</sup> Zum Übergang vom freiwilligen Aufenthalt in Paris zum erzwungenen Exil vgl. Cortázars Interview mit Martín Caparrós: »Conversación con Julio Cortázar«, in: *La Semana*, 12/1983, Buenos Aires, S. 108-113, hier S.108. Ich bedanke mich bei der Fundación Juan March in Madrid dafür, dass sie mir eine Kopie dieses Zeitungsinterviews zur Verfügung gestellt hat.

<sup>10</sup> Rodolfo Fogwill: *Los pichiciegos*, Buenos Aires: Sudamericana <sup>2</sup>1994.

<sup>11</sup> Julieta Vitullo: *Ficciones de una guerra. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*, The State University of New Jersey, New Brunswick: ProQuest 2007, S. 8; online abrufbar unter: <http://mss3.libraries.rutgers.edu/dlr/showfed.php?pid=rutgers-lib:24060> [letzter Zugriff: 6.4.2012]. Zu Fogwills ›Malvinas-Roman‹ vgl. auch Beatriz Sarlo: »No olvidar la guerra: Sobre cine, literatura e historia«, in: *Punto de Vista* 49 (1994), S. 11-13.

Bericht einer bizarren Entdeckungsreise von Paris nach Marseille, die Cortázar und Dunlop am 23. Mai 1982 beginnen. Auch kontextualisiert wird diese Reise weniger stark durch Verweise auf den Falklandkrieg als durch Referenzen bezüglich vergangener Expeditionen großer Entdeckerpersönlichkeiten wie Marco Polo und anderer, in deren Tradition sich die beiden ›Parkplatz-Entdecker‹ stellen.<sup>12</sup>

Will man in dieser »expedición« un tanto alocada y bastante surrealista« (AC 17), wie sie die beiden Autoren selbst bezeichnen, Bezüge zum kurz zuvor ausgebrochenen Falklandkrieg aufspüren, so muss man zunächst einmal der Struktur dieser Expedition ansichtig werden, der spielerischen Anlage des gesamten Unternehmens. Cortázar&Dunlops Reiseprojekt ist alles andere als eine gewöhnliche Fahrt über die Autobahn, sondern vielmehr ein Reisespiel, das einer vorher festgelegten Regel folgt: »[R]ecorrer la autopista entre París y Marsella, [...] deteniéndonos en los 65 paraderos de la autopista a razón de dos por día, es decir, empleando algo más de un mes para cumplir el trayecto París-Marsella *sin salir jamás* de la autopista.« (AC 17 f., Herv. i. O.) Das literarische Resultat dieses Autobahnspiels ist ein hybrides Reisetagebuch, das kürzere narrative Szenen, Logbucheinträge und Bilder (Fotografien und Zeichnungen) miteinander komponiert. Diese mediale Melange aus Aufzeichnungsarten ruft unweigerlich Erinnerungen an frühere Arbeiten von Cortázar wach, worauf die spärlich vorhandene hispanistische Forschung bereits hingewiesen hat, welche das Buch gern in einem Atemzug mit Arbeiten wie *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round I und II* (1969), *Prosa del observatorio* (1972) und *Territorios* (1978) erwähnt.<sup>13</sup> Ausführlich rezipiert wurde der gleichzeitig auf Französisch publizierte Text indes im Rahmen frankoromanistischer Arbeiten, wobei insbesondere zwei Deutungsmuster dominieren. Entweder analysiert man das Buch aufgrund von Cortázar&

---

<sup>12</sup> Vgl. zu den Marco-Polo-Bezügen ausführlich Raquel Arias Careaga: »Julio Cortázar y un libro de viajes del siglo XX«, in: *Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, hrsg. Von Manuel Criado del Val, Madrid: AACHE Ediciones 1996, S. 811-822.

<sup>13</sup> Vgl. dazu exemplarisch Wolfgang Bongers: *Schrift/Figuren. Julio Cortázars transtextuelle Ästhetik*, Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 108. Für eine ausführliche Analyse der Vermischung verschiedener Medien und Gattungen in *Los astronautas* vgl. Olivier Hambursin: »Quand le détour mène au centre: littérature de voyage et excentricité. Le cas des astronautes de la cosmoroute de Julio Cortázar et Carol Dunlop«, in: *Nottingham French Studies* 43,2 (2004), S. 68-82, hier S. 72 ff. Zum Verhältnis zwischen *Los astronautas* und anderen Werken hinsichtlich des Aspekts der »paraderos« vgl. Rosa Pellicer: »Parodia y paradero: ›Los astronautas de la cosmopista‹ de Julio Cortázar y Carol Dunlop«, in: *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 17 (2004), S. 33-47.

Dunlops minuziöser Beschreibung des eigenen Tagesablaufs auf der Autobahn im Kontext französischer Alltagsliteratur.<sup>14</sup> Oder – zuweilen damit einhergehend – das Werk wird aufgrund der vorher festgelegten »Regeln« als Variation oder sogar als Ableger sogenannter *contrainte*-Projekte in der Tradition eines Georges Perec interpretiert.<sup>15</sup>

In hispanistischen Arbeiten ist dem Buch bis auf die Beschreibung seines offensichtlich spielerischen Settings<sup>16</sup> indes eher zurückhaltendes Interesse entgegengebracht worden.<sup>17</sup> Cortázar selbst scheint diese Zurückhaltung gewissermaßen vorausgeahnt zu haben, da er in einem Interview mit einer argentinischen Zeitung nach Beendigung der Reise bemerkt: »[M]e pregunto cuál va a ser la reacción del lector no solo argentino sino latinoamericano, porque claro, el libro transcurre en un medio francés, autopista francesa, todos los nombres son franceses.«<sup>18</sup> Auf die Nachfrage nach den eindeutigen »reflexiones sobre la Argentina« im Buch lässt der sich nach Ende der Militärdiktatur erstmals wieder auf argentinischem Boden befindende Exilant jedoch keinen Zweifel daran, dass das Buch sehr wohl in einem lateinamerikanischen, genauer in einem argentinischen Kontext gelesen werden muss:

Sí, lo que yo escribo tiene muchos elementos argentinos o latinoamericanos. Y cuando lo hicimos era el momento de la guerra de las Malvinas, y yo me había llevado un buen aparato de onda corta y la seguía a través de todo tipo de

---

<sup>14</sup> Vgl. dazu exemplarisch Michel Sheringham: *Everyday life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2006, S. 389, und Warren Motte: »Everyday Odysseys: Touring the Country of the Quotidian«, in: *The Denver quarterly: a journal of modern culture* 41,4 (2007), S. 81-100.

<sup>15</sup> Vgl. dazu exemplarisch ebenfalls Warren Motte: »Constraint on the Move«, in: *Poetics Today* 30,4 (2009), S. 719-735, sowie Danièle Méaux: »L'ouvroir de paysage potentiel« in: *Recherches en communication* 27 (2007), S. 105-117; für einen Hinweis auf den letztgenannten Aufsatz bedanke ich mich bei Daniel Ritter. Zu einer Annäherung von Cortázars Gesamtwerk an Oulipo und Perec seitens hispanistischer Forschungen vgl. Pablo Martín Sánchez: »Julio Cortázar y la literatura potencial«, online abrufbar unter: [http://www.lasiega.org/index.php?title=Julio\\_Cort%C3%A1zar\\_y\\_la\\_literatura\\_potencial](http://www.lasiega.org/index.php?title=Julio_Cort%C3%A1zar_y_la_literatura_potencial) [keine Seitenzählung, letzter Zugriff: 4.2.2012].

<sup>16</sup> Vgl. dazu exemplarisch Jaime Alazraki: »Los astronautas o jugar como la forma más alta de vivir«, in: J. A.: *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona: Anthropos 1994, S. 281-297, sowie María Dolores Blanco Arnejo: »Los astronautas de la cosmopista: Juego hecho novela«, in: M.D.B.A.: *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*, Madrid: Pliegos 1996, S. 176-218.

<sup>17</sup> Als wohl jüngstes Beispiel für dieses Desinteresse vgl. Nataly Tcherepashenets: *Place and Displacement in the narrative worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar* (New York: Peter Lang 2008), in dem *Los astronautas* trotz der auffälligen Raum- und Bewegungsthematik nicht einmal erwähnt wird.

<sup>18</sup> Caparrós: »Conversación con Julio Cortázar«, S. 112.

radios, y se hacen una serie de comentarios bastante duros, que era como había que hacerlos.<sup>19</sup>

Seitens der Forschung hat bislang einzig Claire Lindsay besagte »Kommentare« zum Falklandkrieg aufgegriffen und den Text im unmittelbaren Bezug zur fast zeitgleich stattgefundenen Inseleroberung gelesen.<sup>20</sup> Dabei grenzt sie sich von der postkolonialen Rezeptionslinie mit dem Vorwurf ab, das Buch werde fast ausschließlich als Reise-(Buch)-Persiflage gelesen, jedoch unter Missachtung des zeithistorischen Kontextes als eigentlichem Hintergrund der Textgenese.<sup>21</sup> Lindsay macht es sich nun zur Aufgabe, diesen »blinden Fleck« in der Rezeption zu beheben, und zeigt, dass Cortázar&Dunlop sowohl direkt als auch unterschwellig auf Falklandkrieg und Staatsterror eingehen und den Text auf diese Weise mit einer politischen Dimension aufladen. Angesichts der Wirksamkeit dieses politischen Potenzials gelangt sie abschließend allerdings zu einem äußerst kritischen Fazit, wenn sie konstatiert, dass durch die spielerische Anlage und die von Cortázar&Dunlop auf den Raststätten verbreitete Urlaubsstimmung zu Kriegszeiten die subversive Kraft des Projekts letztlich wieder konterkariert werde.<sup>22</sup>

Während ich Lindsays Kontextualisierung des Werkes im Hinblick auf den Falklandkrieg sowie ihre politische Interpretation explizit aufgreife, widerspreche ich ihr vehement hinsichtlich dieser abschließenden Kritik. Meines Erachtens mindert oder verhindert die spielerische Struktur des Projekts keinesfalls eine mögliche Subversion von Krieg und Staatsterror, sondern stellt vielmehr die Bedingung seiner Möglichkeit dar. Denn gerade mittels der ludischen Verlangsamungsregel gelingt Cortázar&Dunlop, wie zu zeigen sein wird, eine Kritik am argentinischen Terror und Eroberungskrieg. Die subversive Kraft des Spiels wird jedoch erst dann vollends deutlich, wenn man sich die Beschreibungen jenes

---

<sup>19</sup> Caparrós: »Conversación con Julio Cortázar«, S. 112.

<sup>20</sup> Claire Lindsay: »Road to Nowhere?«, S. 214.

<sup>21</sup> Vgl. Lindsay: »Road to Nowhere?«, S. 221; sie bezieht sich exemplarisch auf die Arbeiten von Charles Forsdick (»Projected Journeys: Exploring the limits of travel«, in: Johnnie Gratton/Michael Sheringham (Hrsg.): *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*, Oxford: Berghahn 2005, S. 51-65) und Timothy Brennan (*At home in the world: Cosmopolitanism Now*, Cambridge, M.A.: Harvard University Press). Für einen ähnlichen Interpretationsansatz vgl. Rosa Pellicer: »Parodia y parado: »Los autonautas de la cosmopista« de Julio Cortázar y Carol Dunlop«, sowie Bernd Stiegler: »Miniaturreisen: Reisen durch die ferne Nähe des Alltags« in: *Plurale. Zeitschrift für Denkversionen* 7 (2008), S. 63-88, hier S. 79-83.

<sup>22</sup> Vgl. Lindsay: »Road to Nowhere?«, S. 224.

Raumes genauer anschaut, in dem dieses Spiel zur Entfaltung gebracht wird: die französische Autobahn. Bei diesem technischen Artefakt handelt es sich keinesfalls um eine bloße Apparatur der Geschwindigkeit, sondern vielmehr um eine, die im Text auf unmittelbare und systematische Weise mit Krieg und Terror verschränkt wird.

## 4.2 Autobahn und Krieg

»[D]ie Frage nach dem Krieg [gipfelt] in der Frage nach der Geschwindigkeit [...].«  
Paul Virilio<sup>23</sup>

Die Parkplatzeroberung von Cortázar und Dunlop als Kritik an der argentinischen Falklanderobung und am Staatsterrorismus zu lesen, setzt zunächst den Nachweis darüber voraus, dass dieses Projekt weit stärker mit den Ereignissen in Argentinien verschränkt ist als über einige vereinzelt eingestreute Referenzen. Dieser Nachweis soll auf der Ebene der Objekte erbracht werden, konkret auf der des zentralen im Text thematischen Objekts der Autobahn samt ihrer Rastplatzarchitektur. Bereits Claire Lindsay verweist darauf, dass die beiden Reisenden über bestimmte Autobahn-Gegenstände Verbindungen zu Schreckenserlebnissen in Argentinien herstellen: »[F]amiliar objects begin to transmogrify so that litter bins take on the appearances of guards and climbing frames become objects of torture.«<sup>24</sup> Anders als sie interpretiere ich diese Überblendungen jedoch nicht aus psychoanalytischer Perspektive bloß als punktuelleres Aufscheinen einer sonst im Rahmen einer »joke journey« verdrängten argentinischen Schreckensrealität.<sup>25</sup> Solch anspruchsloser Psychologismus scheint mir einem so avancierten Autor wie Cortázar schlicht nicht angemessen. Vielmehr folgen solche Passagen, wie zu zeigen sein wird, einer subtilen, aber bewussten textuellen Strategie: Es sind Indizien dafür, dass im Text eine direkte Beziehung zwischen Autobahn und Krieg hergestellt wird, welche weit

---

<sup>23</sup> Paul Virilio/Sylvère Lotringer: *Der reine Krieg*, Berlin: Merve 1984, S. 44.

<sup>24</sup> Lindsay: »Road to Nowhere?«, S. 223.

<sup>25</sup> Vgl. Lindsay: »Road to Nowhere?«, S. 223; zum »Anders-Werden« der Objekte vgl. auch Blanco Arnejo: »*Los autonautas de la cosmopista*«, S. 197, welche dies allerdings nicht zu Krieg und Terror in Beziehung setzt.

über punktuelle Referenzen hinausgeht, um die Autobahn in ihrer Gesamtheit als *per se* gewalttätiges und kriegerisches Artefakt zu imaginieren.<sup>26</sup> Diese immanent martialische Dimension der Autobahn in *Los autonautas* tritt am deutlichsten hervor, wenn man sie vor dem Hintergrund einiger Überlegungen des französischen Geschwindigkeitstheoretikers Paul Virilio betrachtet.<sup>27</sup>

Es handelt sich um jene Thesen, die Virilio im Rahmen seiner »Dromologie« entfaltet. Eines der wohl wichtigsten Theoreme besagt, dass »Geschwindigkeit [...] eine Form von Gewalt«<sup>28</sup> darstellt. Hinsichtlich der stärksten Ausprägung von Gewalt bedeutet diese These im Umkehrschluss, »daß die Frage nach dem Krieg in der Frage nach der Geschwindigkeit gipfelt, in der Frage, wie Geschwindigkeit organisiert und produziert wird«.<sup>29</sup> In besonders aufschlussreicher Weise reflektiert Virilio das Verhältnis von Krieg und Schnelligkeit in seinem Band *L'horizon négatif: essai de dromoscopie*<sup>30</sup>: »Die neue militärische Ordnung«, so heißt es dort, »ist eine Geschwindigkeitsordnung, eine Dromokratie.«<sup>31</sup> Entsprechend neu definiert Virilio auch den Bereich der Kriegsgeräte: »Die Bewaffnung kennzeichnet und hierarchisiert die Kämpfer weit stärker als die Ausrüstung des Korps, wobei man aber unter Bewaffnung ›die verschiedenen Mittel eines Eindringens‹ in den Raum, in das Hindernis, in die Körper zu verstehen hat.«<sup>32</sup>

Für den »Dromologen« ist Geschwindigkeit indes nicht nur Teil einer neuen Kriegsmaxime, sondern fungiert, entwicklungsgeschichtlich betrachtet, gleichsam als eine Art Motor, um immer neue Kriegsmodalitäten zu generieren, etwa die Form des »Blitzkriegs«. Darin »schaffen«, so Virilio, »Schnelligkeit und Aeromobilität der Streitkräfte nicht nur den Schmuck der Korps, sondern auch die Kriegs-

---

<sup>26</sup> Zwar konstatiert auch Lindsay in der Einleitung ihres Aufsatzes, dass »this narrative of the French motorway potentially reveals as much about the traveller's ›home‹ territory – in this case, for Cortázar, Argentina – as it does about the road being traversed« (»Road to Nowhere?«, S. 214), aber sie kommt im Rahmen ihrer Analyse über den Report von punktuellen Parallelen von Autobahn und Krieg bzw. Terror nicht hinaus.

<sup>27</sup> Zum Verhältnis von Autobahn und nationalsozialistischer Kriegsmaschinerie, auch unter Berücksichtigung Virilioscher Theoriebildung, vgl. Benjamin Steininger: *Raum-Maschine Reichsautobahn. Zur Dynamik eines bekannt/unbekannten Bauwerks*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2005.

<sup>28</sup> Virilio/Lotringer: *Der reine Krieg*, S. 35

<sup>29</sup> Virilio/Lotringer: *Der reine Krieg*, S. 44.

<sup>30</sup> Paul Virilio: *L'horizon négatif: essai de dromoscopie*, Paris: Galilée 1984.

<sup>31</sup> Zitate aus der deutschen Übersetzung: Paul Virilio: *Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung*, Frankfurt am Main: Fischer 1995, S. 102 f.

<sup>32</sup> Paul Virilio: *Der negative Horizont*, S. 103.

konventionen ab.«<sup>33</sup> Dies würde Virilio wohl auch für die seitens des argentinischen Militärs rasch durchgeführte Falklanderobung konstatieren. Diesem Krieg spricht er selbst an anderer Stelle just aufgrund der fehlenden »Kriegserklärung« den Kriegsstatus ab und deklariert ihn als einen Akt des Terrorismus: »Das Problem liegt nicht darin zu fragen: ›Wem gehören die Malwinen?‹ Es liegt darin, dass ein Staat die Malwinen gleichsam als Pfand genommen hat und dann fragt: ›Was macht ihr nun?‹ Eben das ist Staatsterrorismus.«<sup>34</sup>

Bedeutsam für unsere Lektüre von *Los autonautas* im Kontext dieser Eroberung ist nun insbesondere die Tatsache, dass es für Virilio sehr wohl neben dem direkten Krieg auch eine Art zivile Seite jener »militärischen Ordnung« gibt. Anders gesagt: Die »dromokratische« Verbindung aus Krieg und Geschwindigkeit ist keineswegs auf den Kriegszustand beschränkt; vielmehr schreibt sich ihre Logik auch unweigerlich in den nicht-militärischen Gebrauch von Geschwindigkeitstechnologien ein. So sind es für Virilio gerade die ganz ›normalen‹ Benutzer von Geschwindigkeitstechniken, also »Motorradfahrer, Autofahrer, *Familienvorstände*, die durch ihre täglichen kleinen Ausbrüche die dromokratische Ordnung der großen Invasionen nachahmen.«<sup>35</sup> Daher sind laut Virilio vermeintlich zivile Geschwindigkeitstechniken immer schon Kriegstechniken: »Schalthebel und Lenkrad«, so schreibt er, »haben entsprechende Funktionen wie Schwert und Schild, die Waffe der Geschwindigkeit schleudert die Angriffsmaschine über die Dekors der durchquerten Gebiete [...]«<sup>36</sup> Ein Resultat dieses wütenden Durchpflügens des Raums ist, dass »das Land nie im eigentlichen Sinne durchquert, sondern eher durchbohrt, durchschaut« wird.<sup>37</sup>

Der zivile Nutzer von Geschwindigkeit folgt indes nicht nur hinsichtlich der physischen Raumdurchquerung einer militärischen Logik, sondern auch bezüglich

---

<sup>33</sup> Virilio: *Der negative Horizont*, S. 106.

<sup>34</sup> Virilio/Lotringer: *Der reine Krieg*, S. 29. Zum Begriff des »Staatsterrorismus« unter Berücksichtigung des Falklandkrieges vgl. auch Virilio: *Der negative Horizont*, S. 267 ff. Zu Virilios Deutung des Falklandkrieges vgl. auch Vitullo: *Ficciones de una guerra*, S. 42 ff.

<sup>35</sup> Virilio: *Der negative Horizont*, S. 144 [kursiv i. O.]. Zu dieser These einer ›zivilen Kriegsführung‹ vgl. auch Virilios Überlegungen in *Der reine Krieg* (S. 28), wo er konstatiert, »daß die positive Erscheinung der Technologie [...] allmählich aus den Waffenfabriken und der Kriegsökonomie entstanden« ist. Zur Nähe von (Medien-)Technik und Krieg vgl. auch die Überlegungen von Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 170 ff.

<sup>36</sup> Virilio: *Der negative Horizont*, S. 135.

<sup>37</sup> Virilio: *Der negative Horizont*, S. 137.

seines Wahrnehmungsverhaltens: Er kultiviert laut Virilio eine kriegerische »Sieger-vision«, welche das Gegenwärtige zugunsten des noch nicht Sichtbaren opfert: »[D]as Vorausschauen der Bewegung des gegnerischen Horizonts durch den Autofahrer«, so heißt es, ist »mit dem Vorausschauen der Feindbewegung durch den militärischen Führer vergleichbar.«<sup>38</sup> Zusammengefasst bedeutet dies, dass Geschwindigkeitstechnik aus »dromologischer« Perspektive *per se* eine implizite Form der Kriegstechnik darstellt. Anders ausgedrückt: Sie ist ein bis in die zivilgesellschaftlichen Milieus hineinreichendes kombattantes Dispositiv, das den nicht militärischen Nutzer als impliziten kriegerischen Akteur konditioniert, auch wenn ihm selbst dieser Zusammenhang vielleicht gar nicht bewusst ist.

Zentrale Attribute einer solchen zivilen »Dromokratie« finden auch in Cortázar&Dunlops Beschreibungen der Autobahn Eingang, und sie gewinnen eine besondere Aussagekraft gerade vor dem Hintergrund des zeitgleich stattfindenden Falklandkrieges. Gleich zu Beginn etwa beschreiben Cortázar&Dunlop die »institución de la autopista« (AC 26) nicht nur als eine Apparatur zum schnellen Durchfahren des Raums – »una construcción moderna altamente elaborada que permite a los viajeros encerrados en sus cápsulas de cuatro ruedas recorrer un trayecto [...] en un mínimo de tiempo y con un máximo de seguridad« (AC 26) –, sondern dieses Artefakt erhält gleichsam auch eine immanent gewaltsame Konnotation, die an Virilios Beschreibungen erinnert. Darauf deuten einerseits punktuelle Bezeichnungen wie »monstruo de la velocidad« (AC 36) oder »fragor tecnológico« (AC 22) hin, die auf die Autobahn selbst bzw., wie im Falle der Wendung »prisiones movedizas« (AC 225), auf die Autos bezogen sind. Dabei besitzt das Lexem »fragor« etwa eine unüberhörbar kriegerische Konnotation,<sup>39</sup> und die Bezeichnung »prisiones movedizas« erinnert an die zuvor bereits thematisierten Todes-Gefährte der Terrorkommandos während der *guerra sucia*.<sup>40</sup> Des Weiteren beschreiben Cortázar&Dunlop die Autobahn als eine »cinta blanca tendida en un espacio que devora al automovilista que lo está devorando« (AC 97). Dieses gegenseitige Verschlingen von Fahrer und Autobahn-

---

<sup>38</sup> Virilio: *Der negative Horizont*, S. 142.

<sup>39</sup> Diesen Hinweis verdanke ich der Muttersprachlerin Marina Dorda Prieto.

<sup>40</sup> Diese gewaltsame Konnotation bleibt auch trotz der Tatsache erhalten, dass Cortázar&Dunlop sie im Hinblick auf die in den Autos eingesperrten Hunde verwenden (vgl. AC 225), ein Aspekt, auf den ich weiter unten nochmals zu sprechen kommen werde.

raum hängt auch in *Los autonautas* mit einer militärischen »Siegervision« im Sinne Virilios zusammen, also mit einem vorausschauenden, das Gegenwärtige zugunsten des Zukünftigen überwindenden, ja durchdringenden Blick: So ist die Autobahn für Cortázar&Dunlop »esa carrera en la que sólo cuenta lo que aún no se ha alcanzado, ese más allá que concentra y petrifica la mirada de los conductores« (AC 95). Dass dieses Streben nach vorne, diese »fuga hacia adelante« (AC 28), wie es gleich zu Beginn des Buches genannt wird, im Lichte einer kriegerischen Logik, ja im Lichte des Falklandkrieges gelesen werden kann, zeigt sich wohl am eindeutigsten an jener späteren Textstelle, in welcher Cortázar&Dunlop die militärische Eroberung als eine solche »Flucht nach vorne« bezeichnen:

¿Cómo no llenarse de angustia ante la siniestra pantomima de una junta militar que, sabiéndose rechazada por la población civil, opta por una fuga hacia adelante y se lanza a la reconquista de las Malvinas, sabiendo perfectamente que eso manda a la muerte a millares de conscriptos mal entrenados y equipados? (AC 117)

Der Text doppelt auf höchst interessante Weise die militärische Eroberung mittels der automobilistischen »Flucht nach vorne« und etabliert auf diese Weise eine strukturelle Beziehung zwischen französischer Autobahn und Falklandkrieg. Als Artefakt der »dromokratischen« Eroberung, Durchdringung und Domestikation des Raums materialisiert die Autobahn in *Los autonautas* exakt jene militärische Logik, die Grundlage des argentinischen Eroberungskrieges auf den Malwinen ist. Trotz ihrer zivilen Nutzung bekommt die Autobahn somit im Text den Stellenwert eines kriegerischen Dispositivs; sie wird zur technischen Inkarnation eines mehrere tausend Meilen entfernten Krieges.

Doch die Autobahn ist in *Los autonautas de la cosmopista* nicht nur mit dem Falklandkrieg verbunden. Bereits Claire Lindsay hat darauf hingewiesen, dass der Text neben seinen Verweisen auf den Krieg vereinzelt auch Anspielungen auf den Staatsterror enthalte.<sup>41</sup> Die Verschränkung mit der Gewaltherrschaft geht jedoch meines Erachtens weit über einige singuläre Verweise hinaus. Vielmehr nimmt der Text, ähnlich wie im Falle des Falklandkrieges, über das Artefakt der Autobahn auf systematische Weise auf diese Terrorpraktiken in Argentinien Bezug. Neben ihrem »dromokratischen« Wesen wird die Autobahn im Text zugleich als Apparatur

---

<sup>41</sup> Vgl. Lindsay: »Road to Nowhere?«, S. 222 f.

machtvoller Strukturen von Kontrolle und Einschluss inszeniert. Der wohl deutlichste Beleg für diese These ist jene Textstelle, in welcher Cortázar&Dunlop den eingezäunten Raum der Raststätten mit »Konzentrationslagern« assoziieren.

En algún momento llegamos al límite, y ese límite es un alto alambrado de púas, como en los campos de concentración. Más allá sigue el bosque, empieza un prado, se dibuja una aldea en el horizonte; más allá sigue el mundo, pero no podríamos ir hacia él aunque las reglas del juego nos lo permitieran. Y los dos sentimos ahora que por una vez las reglas del juego tienen también su lado maligno, una amarga negatividad. Parkinglandia es bella [...] pero su límite es el espejo de otros límites que la historia ha vuelto horribles; es como ver la imagen de Treblinka, de Auschwitz. (AC 134)

Wollte man das Zitat erweitern, so könnte man hinzufügen, dass die Zäune in gewisser Weise auch das Bild von Argentinien widerspiegeln, denn auch in Cortázars Heimatland befinden sich zur Zeit der Militärdiktatur Konzentrationslager, deren schreckliche Logik des Terrors und der Gefangenschaft durch die Zäune der Rastplätze aufgerufen wird.<sup>42</sup> Vor diesem Hintergrund erscheinen auch die von beiden vorher festgelegten Spielregeln, die Autobahn einen Monat lang nicht verlassen zu dürfen, neben ihrer ludischen Komponente in einem neuen Licht, sind es doch diese zwanghaften Regeln, mittels welcher Cortázar&Dunlop den Autobahnraum in einen wahrhaften Raum des Eingeschlossenseins verwandeln. Erst wenn man diese andere Dimension der Regeln berücksichtigt, wird verständlich, warum die »reglas del juego« für beide eben nicht nur »Spielregeln« im positiven Sinne des Wortes sind, sondern zugleich, wie es just in Bezug auf die Erinnerung an die »límites« der Konzentrationslager heißt, »su lado maligno, una amarga negatividad« (AC 134) aufweisen.

Doch damit nicht genug: Mittels der Regeln erschaffen Cortázar&Dunlop aus der Autobahn nicht nur einen Raum, der eine an die Militärdiktatur erinnernde Gefängnisstruktur im Zeichen einer »Disziplinargesellschaft« aufruft, wie man in Rekurs auf ein Konzept Michel Foucaults konstatieren könnte, das dieser in seinem

---

<sup>42</sup> Zu »los campos de concentración argentinos« vgl. das gleichnamige Kapitel in Hugo Vezzetti: *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la argentina*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores 2009, S. 147-180.

Buch *Surveiller et punir*<sup>43</sup> entwickelt hat. Vielmehr offenbart die Autobahn zugleich das Paradigma der sogenannten »Kontrollgesellschaft«, welche laut Gilles Deleuze historisch auf die »Disziplinargesellschaft« folgt und sich nicht mehr durch »Einschließungsmilieus«, sondern durch ständige Kontrolle manifestiert.<sup>44</sup> So »spiegelt« die Autobahn – um Cortázar&Dunlops Wendung nochmals aufzugreifen – nämlich nicht nur die Praktik des Einschlusses, sondern gleichsam auch die permanent ausgeführte Praktik der Kontrolle und Überwachung. Bereits Lindsay erwähnt knapp Cortázar&Dunlops Angst vor Bespitzelung auf der Autobahn, deutet diese jedoch wie alle anderen Referenzen bloß als punktuelles Aufscheinen des Terrors.<sup>45</sup> Dabei doppelt die Autobahn in ihrer Gesamtheit auf konstante und strukturelle Weise ein Kontrolldispositiv. Bester Beleg dafür ist der Beginn des Textes, wo die Autobahn noch vor der eigentlichen Abfahrt als Raum der staatlichen Kontrolle präsentiert wird. So müssen sich Cortázar&Dunlop erst um eine »autorización« beim »*Director de la Sociedad de las Autopistas*« bemühen, um überhaupt einen Monat lang auf der Autobahn campen zu dürfen (vgl. AC 17 f.).<sup>46</sup> Als die Antwort auf dieses Gesuch allerdings auf sich warten lässt und beide sich trotzdem zum Aufbruch entschließen, haben sie aufgrund der fehlenden Erlaubnis ständig Angst, von Vertretern des Staates, etwa der Polizei, oder auch von Autobahn-Arbeitern bei ihrer Unternehmung entdeckt zu werden (vgl. AC 207, 213 ff.). Als einige Polizisten etwa »por segunda vez en menos de una hora« (AC 207) vorbeifahren, führt die Angst vor Entdeckung schließlich sogar so weit, dass beide das strenge Regelkorsett ihres Projekts verletzen und entgegen dem eigentlichen Vorhaben zur nächsten Raststätte weiterfahren: »Nos sentimos expuestos, amenazados, desnudos. Y decidimos que para evitar que nos expulsen de la autopista esa misma noche, es preciso hacer una excepción y seguir hasta el siguiente paradero.« (AC 207) Es ist dieses von beiden Autobahnreisenden geschilderte Gefühl eines ständigen »Ausgesetztseins«, womit

---

<sup>43</sup> Michel Foucault: *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975; zitiert nach der deutschen Übersetzung: Michel Foucault: *Überwachen und Strafen: die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

<sup>44</sup> Vgl. Gilles Deleuze: »Postskriptum zu den Kontrollgesellschaften«, in: G. D.: *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 254-261, hier S. 255 f. [*Pourparlers 1972-1990*, Paris: Minuit 1990].

<sup>45</sup> Vgl. Lindsay: »Road to Nowhere?«, S. 222 f.

<sup>46</sup> Vgl. AC 18: »[U]n vehículo no puede permanecer más de dos días en la autopista y por esa razón nos dirigimos a usted para pedirle la autorización [...].«

die Autobahn wohl am nachdrücklichsten den Modus einer Raumpraktik im Zeichen ständiger Kontrolle aufruft, mit welchem die Militärs in Cortázar's Heimat zeitgleich die eigene Bevölkerung tyrannisieren.

Genau besehen ist die von Cortázar&Dunlop beforschte und beschriebene französische *autoroute* damit argentinischer, als man zunächst annehmen würde: Sie entpuppt sich erstens als kriegerisches Dispositiv, das mit dem parallel stattfindenden Falklandkrieg hinsichtlich »dromokratischer« Praktiken der Eroberung, Durchdringung und Unterwerfung von Raum verschränkt ist. Zugleich ruft sie als Dispositiv von Kontrolle und Einschluss auch jene Praktiken der Militärjunta auf, mit welchen diese die eigene Bevölkerung malträtiert. Erst wenn man diese Allianzen der *autoroute* mit Krieg und Staatsterrorismus im Blick hat, lässt sich die wahrhaft subversive Qualität von Cortázar&Dunlops Autobahnspiel ermessen. Dank der spielerischen Verlangsamung auf der Autobahn gelingt es beiden, nicht nur das Rasen auszubremsen, sondern gleichsam sämtliche »dromokratischen« und disziplinarischen Allianzen zu kappen und Krieg und Terror das entgegenzustellen, was ich mit Deleuze&Guattari eine »Kriegsmaschine« nennen möchte.

### 4.3 Kriechende »Kriegsmaschine«

Den Begriff der »Kriegsmaschine« nicht etwa im Zusammenhang mit der süd-amerikanischen Falklanderobertung zu gebrauchen, sondern mit Cortázar&Dunlops französischer Rastplatzerobertung, mutet auf den ersten Blick doch sehr gewagt an. Wenn dieses Unternehmen in der Folge dennoch als »Kriegsmaschine« beschrieben werden soll, so weil dieses Konzept von Deleuze&Guattari, wie bereits dargelegt wurde, entgegen dem ersten Eindruck keineswegs zwingend etwas Kriegerisches intendiert. In den *Tausend Plateaus* wird dieser Begriff vielmehr als zutiefst pazifistische Maschinenform entworfen, die »nicht den Krieg zum Ziel hat, sondern die Bahnung einer schöpferischen Fluchtlinie, die Bildung eines glatten Raums und die Bewegung der Menschen in diesem Raum«. <sup>47</sup> An die Stelle von Krieg und Terror tritt in dieser Definition, so bringt es Gerald Raunig im Anschluss an

---

<sup>47</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 584. Vgl. dazu auch Raunig: *Tausend Maschinen*, S. 51.

Deleuze&Guattari auf den Punkt, eine Ethik des Schöpferischen und Kreativen: »Die Waffen dieser Maschine sind die nomadische Existenz auf den Fluchtlinien und die Erfindung.«<sup>48</sup> Solchermaßen kreativ-pazifistischer Waffen<sup>49</sup> bedienen sich auch Cortázar&Dunlop, um sie im Rahmen ihrer Rastplatzerkundung gegen die argentinische Falklanderobung in Stellung zu bringen. In der Einöde der Rastplätze zwischen Paris und Marseille setzen sie dem kriegerischen Rasen auf der Autobahn eine Geschwindigkeit im Zeichen der »Fluchtlinie« entgegen, transformieren einen beklemmend umzäunten Raum in einen »glatten Raum« und schaffen darin eine freie Form des Zusammenseins, die als unmittelbares Gegenmodell zu jener nationalistischen Kriegsgemeinschaft in Argentinien erscheint.

»Fluchtlinien« gegen »Dromokratie« und Kontrolle

Die erste »Waffe«, welche Cortázar&Dunlop mitten auf der französischen Autobahn gegen den Eroberungskrieg in Stellung bringen, ist die Handbremse ihres Volkswagens. Während die restlichen Autofahrer gewissermaßen stellvertretend für die argentinischen Militärs ihren »Siegervisionen« (Virilio) nachjagen, bremsen Cortázar&Dunlop das »monstruo de la velocidad« (AC 36) der Autobahn schlicht aus und tauschen die Überholspur gegen den Parkstreifen ein. Die Folge ist »la alternación paulatina de la noción usual de autopista, la sustitución de su funcionalidad insípida y casi abstracta por una presencia llena de vida y de riqueza« (AC 97). An die Stelle einer raumverschlingenden »Flucht nach vorne« tritt eine Fluchterfahrung der ganz anderen Art, die man mit Deleuze&Guattari »nomadische Fluchtlinie« nennen kann. Bereits zwei »Nachfahrer« der *autonautas* im ganz wörtlichen Sinne – die beiden Franzosen Océane Madelaine und Jocelyn Bonnerave, die im Dokumentarfilm *Lucie et maintenant – Journal nomade* (2007) Cortázar&Dunlops Projekt nachspielen – deuten die Reise mit Bezug auf Deleuze&Guattari als »nomadische« Reise, interpretieren das »Nomadische«, so scheint es zumindest,

---

<sup>48</sup> Raunig: *Tausend Maschinen*, S. 51.

<sup>49</sup> Zu einer u. a. deleuzianischen Deutung von »Erfindung« als kreative »Waffe« gegen totalitäre Regime bei Cortázar vgl. den Essay von Santiago Colás, in dem *Los autonautas* jedoch nur punktuell und ohne politische Lektüre erwähnt wird (vgl. S.C.: »Inventing Autonomies: Meditations on Julio Cortázar and the Politics of our Time«, in: *New Centennial Review* 5,2 (2005), S. 1-34.

aber noch wesentlich als Bewegungszustand.<sup>50</sup> Aus Sicht der »Nomadologie« ist es aber gerade nicht ein noch verbleibender Rest an Mobilität, der aus Cortázar&Dunlops Reisespiel eine nomadische Reise macht, sondern vielmehr die Bewegungslosigkeit, die beide kultivieren. »Es wäre falsch, den Nomaden durch Bewegung zu charakterisieren«, heißt es in der »Nomadologie« – »der Nomade [ist] derjenige, der nicht fortgeht, der nicht fortgehen will«.<sup>51</sup> Nicht Bewegung ist für Deleuze&Guattari also das Credo des Nomaden, sondern das Okkupieren eines Territoriums. »Der Nomade verteilt sich in einem glatten Raum, er besetzt, bewohnt und hält diesen Raum, und darin besteht sein territoriales Prinzip.«<sup>52</sup> Als eine solche Besetzung des Raums kann man auch Cortázar&Dunlops »reptación imperceptible« (AC 96) auf der Autobahn beschreiben, welche sie der von Autofahrern und Militärs betriebenen rasenden Raumdurchdringung entgegensetzen. Nur diesem »unwahrnehmbaren Kriechen« ist es zu verdanken, dass beiden zeitgleich zur Eroberung der Falklands eine Landnahme der ganz anderen Art gelingt: »Cada vez más nos damos cuenta de que estamos conquistando un territorio que podríamos llamar Parkinglandia o libertad o incluso residencia secundaria [...]« (AC 145) Im Unterschied zu den Falkland-Inseln bedarf die Eroberung von »Parkinglandia« indes nicht eines schnellen Angriffskrieges; vielmehr genügt ein friedliches Verharren im Parkmodus bzw. eine – wie es Carol beschreibt – kontemplative Konzentration auf den Zwischenraum:

Desde hace una semana y media, París y Marsella [...] sólo son los dos polos abstractos que permiten descubrir el espacio que las separa, y percibir en él [...] por una lenta y paciente mediación en todos los sentidos, una realidad que nos hubiera sido imposible entrever sin esa eliminación, en cierto modo, de la partida y de la llegada. Cuanto más avanzamos, mayor parece la libertad de que gozamos. Y no, de ninguna manera, porque nos estemos acercando a Marsella. Al contrario, probablemente el hecho de habernos alejado del punto de partida y de haber perdido de vista a la vez completamente el *fin* del viaje, es lo que da esa calidad. (AC 158, Herv. i. O.)

---

<sup>50</sup> *Lucie et maintenant – Journal nomade*, Schweiz 2007, Regie: Simone Fürbringer/Nicolas Humbert/Werner Penzel. Neben diesem Werk finden sich noch eine ganze Reihe weiterer »Nachahmer« von Cortázar&Dunlop aus Film und Literatur: Vgl. etwa Sebastián Martínez gleichsam dokumentarfilmerische Adaptation *Paris Marsella* (Argentinien/Frankreich 2005), François Bons literarisches Werk *Autoroute* (Paris: Seuil 1999) sowie François Maspéros Text *Les passagers du Roissy-Express* (Paris: Seuil 1990).

<sup>51</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 524.

<sup>52</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 524.

Das Ignorieren der Start- und Zielpunkte zugunsten eines schlichten Verharrens im Zwischenraum setzt die »dromokratische« Logik der Autobahn außer Kraft. An die Stelle gewaltsamen Rasens tritt nun eine Geschwindigkeit der anderen Art, die an das erinnert, was Deleuze&Guattari eine »nomadische Geschwindigkeit« genannt haben.<sup>53</sup> Beim Nomaden, so heißt es in der »Nomadologie«, »sind die Punkte, selbst wenn sie die Wege bestimmen, den Wegen, die sie bestimmen, streng untergeordnet. [...] das Dazwischen hat die volle Konsistenz übernommen.«<sup>54</sup> Besser als mit diesen Worten kann man Cortázar&Dunlops Bewegungsmodus nicht umschreiben. Auch die beiden »Autonauten« konzentrieren sich nur auf das »Dazwischen«, was zur Folge hat, dass der durchreiste Raum seine fixen Koordinaten verliert. »Y este espacio entre los objetos«, so fragt Carol anschließend an die oben zitierten Reflexionen, »desde el momento en que la mirada los deja fuera, a un lado y otro de su campo de visión ¿no es por definición sin límites?« (AC 158) Das eroberte »Parkinglandia« ist im Unterschied zum vorherigen Bereich der Raststätten kein beengtes und beängstigendes Land mehr, das Einschluss- und Terrorpraktiken in Cortázars Heimatland doppelt. Vielmehr gelingt durch das Ausblenden der Punkte seine Transformation in einen »Raum ohne Grenzen«.<sup>55</sup>

Die entgrenzende und befreiende Eroberung von »Parkinglandia« entpuppt sich genau besehen als Subversion der gewaltsamen Landung auf den Falkland-Inseln. Diese Lesart legen zumindest die vielen nautischen Konnotationen und Bezeichnungen nahe, mit denen Cortázar&Dunlop das eroberte »Parkinglandia« bzw. ihre Bewegung darin versehen. So benennen beide ihre Reise gleich an mehreren Stellen als Expedition in einen maritimen Raum, etwa als »crucero« (AC 6, 38), »cabotaje« (AC 133) oder auch als »lenta navegación en el agua verde del acuario vegetal«

---

<sup>53</sup> Karl Posso bezeichnet diese andere Art der Bewegung im Modus des Verweilens und ohne Interesse an »fixed points« sehr treffend als ein »movement in rest« und setzt sie mit Bergsons Konzept der »durée« und des »becoming« in Beziehung (vgl. Karl Posso: »Cortázar and Bergson on the Road: Problems with Time and Rational Thought«, in: *Hispanic Research Journal* 7,4 (2006), S. 307-320, hier S. 310 f.).

<sup>54</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 522. Auch Océane erwähnt Deleuze&Guattaris Opposition von »Punkt« und »Linie«, ohne sie jedoch direkt auf das Stehenbleiben zu beziehen (vgl. *Lucie et maintenant* 45' ff.).

<sup>55</sup> Mary Mac-Millan interpretiert diesen von Cortázar&Dunlop entdeckten neuen Raum auf der Autobahn als eine »Heterotopie« im Sinne von Michel Foucault, die u. a. als eine Art Mittler zwischen beiden fungiere (vgl. Mary Mac-Millan: *El intersticio como fundamento poético en la obra de Julio Cortázar*, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 2005, S.138-146).

(AC 118).<sup>56</sup> Aus den beiden »Autonauten« werden dabei Auto-*naútēs* im etymologischen Sinne des Wortes, ›Seefahrer‹ im unbegrenzten Kosmos einer »autopista«, die nun zu Recht »cosmopista« genannt wird.<sup>57</sup> Die Raststätten dieser »Kosmobahn« verwandeln die beiden ›Nautiker‹ sodann in »islas« (z. B. AC 111), die sie ansteuern und an deren »playa« (z. B. AC 248) sie anlegen. Ein noch eindeutigerer Bezug zu den Falkland-Inseln liegt vor, wenn beide die Raststätten analog zu dieser Inselgruppe als »Archipel« bezeichnen: »[N]uestra expedición«, so heißt es an einer Stelle, »es ante y sobre todo un cabotaje de este archipiélago de parkings.« (AC 133) Doch anders als im Falle der militärischen Landnahme ist die von Cortázar&Dunlop angesteuerte Inselgruppe mit Namen »Parkinglandia« kein ›Jemandland‹, wie man die Malwinen aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu England nennen muss, sondern vielmehr eine »tierra de nadie« (AC 111), die beide im Rahmen einer friedlichen »conquista cariñosa« (AC 134) in eine »tierra de libertad« (AC 133) verwandeln.

*Schnecken-Bataillon: Ein kriechendes Schlachtschiff namens »Fafner«*

Die beiden ›Parkplatz-Konquistadoren‹ Cortázar&Dunlop subvertieren den Falklandkrieg allerdings nicht nur mittels ihrer bewegungslos-pazifistischen Landnahme, sondern auch kraft ihres dabei verwendeten Gefährts. An die Stelle schneller Kriegsschiffe und Luftstreitkräfte, wie sie auf den Malwinen zum Einsatz kommen, tritt bei ihnen »una especie de casa rodante o caracol« (AC 23), ein ›Schneckenmobil‹ der Marke Volkswagen mit Namen »Fafner«, das sich gemäß den Verlangsamungsregeln nur gemächlich über die Autobahn bewegt. Genauer gesagt, handelt es sich bei »Fafner« um ein Volkswagen-Campermobil und damit um ein Modell, das seit den Tagen der Hippiebewegung das Flair eines ›Friedensmobils‹ verbreitet. Friedlich-schneckenhaft und so gar nicht kriegerisch sind denn auch die ›Manöver‹, welche Cortázar&Dunlop damit auf den Parkplätzen abhalten. Gemeint ist insbesondere der Umgang mit jener Art von Raststätten, denen man das Präfix ›Rast‹

<sup>56</sup> Zum maritimen Diskurs vgl. auch Hambursin: »Quand le détour mène au centre«, S. 78.

<sup>57</sup> Vgl. dazu auch Alazraki, der diese Wortschöpfung auf die »dimensión cósmica« der Reise als einem »reencuentro« und einer »conciliación [...] con el mundo« zurückführt (vgl. Alazraki: »Los autonautas de la cosmopista o jugar como la forma más alta de vivir«, S. 285).

aufgrund ihrer prekären räumlichen Verhältnisse eigentlich absprechen möchte. Nicht Angriff, sondern Rückzug lautet hier die Devise, bestehen diese »Parkings« doch aus nichts weiter als »una cinta de asfalto, en cierto modo gemela de la que sigue en línea recta hacia Lyon y Marsella« (AC 150). Anstatt zum Verweilen einzuladen, bestärken diese begrenzten Areale vielmehr den zuvor bereits erwähnten Eindruck des Autobahnraums als eines Raums der Beklemmung und des Einsperrtseins. Cortázar&Dunlop lassen sich durch diese widrigen Umstände allerdings nicht aus dem Konzept bringen: »Pero no por eso vamos a renunciar a las reglas del juego« (AC 150), formulieren sie trotzig, um sogleich einen kreativen Ausweg aus der räumlichen Bredouille zu ersinnen. Aus Respekt vor den Spielregeln soll der Ausweg aus der trostlosen Umgebung nicht mittels regelwidrigen Weiterfahrens, sondern mittels eines Rückzugs ins Volkswagen->Schneckenhaus« erfolgen:

Con la misma rapidez de siempre alzamos el fuelle de tela que forma el techo, instalamos las reposeras sobre la parte metálica que lo completa, verificamos el nivel horizontal de la refrigeradora y, como haciéndole un corte de mangas a la fealdad del paradero, abrimos la cama y tendemos las sábanas, prontos a una venganza más bien íntima. Ya no vemos ni autos, ni siquiera el Super-tren TGV, que pasa como un avión a reacción a muy pocos metros de Fafner. [...] Ahora hay un aposento [...]. Un aposento que se transforma en uno, en todos los refugios clandestinos del amor. (AC 150-153)

Besonders die technische Realisierung dieser »eher intimen Rache« am Rastplatz verdient Aufmerksamkeit, gelingt der listige Vergeltungsschlag im Modus des Rückzugs doch durch eine keineswegs alltägliche Kooperation zwischen Mensch und Gefährt: »Fafner se abre como nos abrimos nosotros el uno al otro, deja de ser este espacio simpático pero estrecho [...].« (AC 153) Der Caravan überschreitet seine technischen Grenzen – »se despliega, campo inmenso y vibrante« (AC 153) – und die Camping-Equipage entpuppt sich als quasi-belebtes Interieur: »[C]ómplices son estos tabiques que ceden a nuestros gestos sin romperse, y asociado íntimo este techo que se alza infinitamente cuando nuestros deseos exigen más lugar del que Fafner puede ofrecernos normalmente.« (AC 153)

Dank des Campers wird das Belagern des Rastplatzraums auch unter äußerst prekären räumlichen Bedingungen möglich. Dass dies kein rein technisches

Verdienst ist, belegen eindrücklich sowohl die Vokabeln »Komplize« und »Verbündeter« als auch der zuvor bereits erwähnte »Schnecken«-Kosename. Jenseits schierer Stofflichkeit scheint der Volkswagen vielmehr den Status einer Art Lebewesen zu erlangen. Einen ähnlichen Schluss lassen auch die dem Text vorangestellten »Agradecimientos« zu, worin Cortázar&Dunlop nicht nur allen Freunden und Bekannten ein Dankeswort für ihre Hilfe bei der Realisierung der Expedition widmen, sondern bemerkenswerterweise auch ihrem Caravan: »A Fafner«, so heißt es dort, »que a pesar de su naturaleza de dragón figura igualmente a título personal y sin cuya presencia nada hubiera sido posible.« (AC 11) Das kurze Zitat weist dem Caravan gleich eine doppelte Lebewesenhaftigkeit zu: eine ominöse, »drachenhafte Natur«, von der gleich noch näher die Rede sein wird, gepaart mit einer Art Persönlichkeit, die er in den Augen beider genießt. Im weiteren Textverlauf wird diese komplexe Lebewesenhaftigkeit noch weiter ausgebaut, wenn beide »Fafner« etwa als »tercer autor« (AC 55) oder auch »tercer explorador« (AC 97) bezeichnen. Halb technisch, halb lebendig ist der Campingbus ein komplexes Zwitterwesen, das sehr wenig mit einer rein technischen Maschine zu tun hat, sehr viel mehr hingegen mit einer »Maschine« im Sinne von Deleuze&Guattari bzw. – mit Blick auf seine »Drachennatur« – mit der antiken *machina*. Gerald Raunig weist für die antiken Kriegsmachinae auf eine Verbindung von Technischem und Animalischem hin, die auch in »Fafner« verwirklicht zu sein scheint.<sup>58</sup> Cortázar selbst nimmt sich ausführlich Zeit, die Besonderheit dieser »Drachennatur« zu Beginn des Textes mit einigen rückblickenden Bemerkungen zu erörtern, um sie als Resultat eines mystischen Transformationsprozesses zu beschreiben: »Lo del dragón«, so rekapituliert er, »viene de una antigua necesidad: casi nunca he aceptado el nombre-etiqueta de las cosas [...], no veo por qué hay que tolerar invariablemente lo que nos viene de antes y de fuera [...].« (AC 23) Anstatt traditioneller Setzungen plädiert Cortázar vielmehr für eine emotive Namensgebung, die sich nicht bloßer »Etikette«, sondern affektiver »Begegnungen« verdanke: »[A] los seres que amé y que amo les fui poniendo nombres que nacían de un encuentro, de un contacto entre claves

---

<sup>58</sup> Vgl. Raunig: *Tausend Maschinen*, S. 58.

secretas [...]» (AC 23) Dies sei auch bei »Fafner« der Fall gewesen, dessen ›Drachenwerdung‹ einer plötzlichen Eingebung zu verdanken sei:

[C]uando me enfrentó le vi la gran cara roja, los ojos bajos y encendidos, un aire entre retobado y entrador, fue simple clic mental y ya era el dragón y no solamente un dragón cualquiera sino Fafner, el guardián del tesoro de los Nibelungos, que según la leyenda y Wagner habrá sido tonto y perverso, pero que siempre me inspiró una simpatía secreta. (AC 24)

Im epiphanischen Zusammentreffen mit dem Bus erkennt Cortázar dessen eigentliches Wesen – es ist ein Sein jenseits der Dinge, ein Wesen, das die schnöde Zweckhaftigkeit eines Fahrzeugs weit übersteigt. »Fafner« ist nicht bloß Bus, sondern zugleich Tier, aber kein normales Tier, sondern »monströses« Tier, wie aus einem weiteren Kommentar zu entnehmen ist, in welchem Cortázar seine Sympathie für den Drachen mit einem »impulso de defender a los que el orden estatuido define como monstruos« (AC 24) rechtfertigt. Als solchermaßen »monströses« Tier geht Fafner nun in einem schieren Tiersein genauso wenig auf wie in einem schieren Dingsein. Vielmehr scheint seine Animalität einer Klasse von Tieren zu entsprechen, die Deleuze&Guattari in einer Passage der *Tausend Plateaus* als »dämonisch« beschrieben haben.<sup>59</sup> »Dämonische Tiere«, so ist in besagtem Passus zu lesen, hätten weder etwas mit »Haustiere[n]«, also den »ödipalen Tieren der Anekdoten aus der Kindheit« zu tun noch mit »Gattungs-, Klassifikations- oder Staatstieren«, die bloß als Projektionsflächen der Macht benutzt würden.<sup>60</sup> Das Merkmal der »dämonischen Tiere« sei vielmehr ihr immanent kollektives Wesen: Es sind »Tiere in Meuten und mit Affekten, die eine Mannigfaltigkeit bilden, Werden, Populationen, Märchen«.<sup>61</sup> Wollte man einen durchaus legitimen Anschluss an die Maschinentheorie herstellen, so könnte man sie auch als ›Maschinentiere‹ umschreiben, als Tiere, die nur in Kopplungen und Verkettungen gedacht werden. Einer solch ›dämonisch-maschinischen‹ Tierklasse kann man »Fafner« nicht nur wegen seines Drachenwesens zuschreiben, sondern insbesondere auch aufgrund der Tatsache, dass seine Animalität eine der »Meute«, ja der ›maschinischen Kopplung‹

<sup>59</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 328. Ich bedanke mich bei Kirsten Kramer dafür, dass sie mich im Anschluss an meinen Vortrag zu *Los autonautas de la cosmopista* im Oberseminar von Wolfram Nitsch auf diese Tier-Klassifikation hingewiesen hat.

<sup>60</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 328.

<sup>61</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 328.

ist. Das ist weniger in Bezug auf andere Fahrzeuge oder technische Artefakte der Fall als vielmehr in Bezug auf seine beiden Benutzer Julio und Carol, die sich im Rahmen der Expedition interessanterweise ebenfalls Tiernamen zulegen: »Lobo« und »Osita«, also »Wolf« und »Bärchen« (vgl. AC 22). Mit Deleuze&Guattari kann man »Wolf« und »Bärchen« ebenfalls als »dämonische« Tiere einordnen, da es gleichsam »Märchentiere« sind; der Wolf ist darüber hinaus zugleich ein »Meutentier«.<sup>62</sup> Im Text treten beide, »Wolf« und »Bärchen«, in meutenartige Kopplungen ein, die sich sowohl *in* Fafner ereignen (vgl. z. B. AC 297-300),<sup>63</sup> als auch insbesondere *mit* dem Drachengefährten. Gerade über dieses »Tier-Werden«, wie Deleuze&Guattari jenes »Meute-Werden« auch nennen,<sup>64</sup> gelingt es beiden, mit ihrem Gefährten in eine Verbindungslinie einzutreten, welche die vormals existente Wesensgrenze zwischen Mensch und Fahrzeug schlicht außer Kraft setzt. An die Stelle einer bloßen zweckorientierten Addition von Fahrer und Gefährten tritt nun eine animalische »triada« (AC 22), also ein »maschinesisches« »Dreigespann«, wie es beide interessanterweise nennen. Dieser Begriff der »triada« kommt jenem von Deleuze&Guattari verwendeten Begriff des »maschinischen Gefüges« nicht nur terminologisch sehr nah, sondern scheint diesem auch konzeptionell verwandt, wird besagte »Triade« doch als *per se* »maschinesisches« Verkettungs- und Vernetzungsgefüge gedacht. Am anschaulichsten zeigt sich dies in der Verbindung der Troika mit der sie umgebenden Natur auf den Rastplätzen, worauf beide bereits zu Beginn hinweisen: »[N]uestra triada no solo se servía de sus nombres silvestres por razones de afecto e intimidación sino porque a lo largo de la expedición se fue cada vez identificando más con los bosques, los prados y los animales del mundo más secreto de la autopista.« (AC 22) Das »Tier-Werden« geht also mit einem »Natur-Werden« einher, einer Identifikation, ja einer Verkopplung mit der Umwelt,<sup>65</sup> die sich einer, und hier sind Cortázar&Dunlop auch terminologisch ganz nah bei Deleuze&Guattari, »märchenhaften Seite« verdankt: »Era nuestro lado cuento de hadas«, so

<sup>62</sup> Insbesondere der Wolf bzw. der »Werwolf« ist für Deleuze&Guattari quasi der Inbegriff des »Meutentieres«, vgl. *Tausend Plateaus*, S. 329.

<sup>63</sup> Eine Facette solcher Verbindungen ist auch die Vermischung der beiden Erzählerstimmen zu einer »impersonal voice«, wie sie Karl Posso treffend nennt; vgl. Posso: »Cortázar and Bergson on the Road«, S. 312.

<sup>64</sup> Vgl. Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 329.

<sup>65</sup> Zu dieser Vermischung mit der Welt vgl. auch Hambursin: »Quand le détour mène au centre«, S. 71 sowie die deleuzianisch inspirierte Lektüre von Posso: »Cortázar and Bergson on the Road«, S. 314.

heißt es wörtlich über diese Tiernamen, »nuestra ecología inocente, nuestra felicidad en pleno fragor tecnológico, que anulábamos queriéndonos.« (AC 22)

Die Außerkraftsetzung, ja die Bekämpfung jenes »technologischen Getöses« (in dem zugleich ein fernes Kriegsgetöse anklingt) gelingt nicht durch eine gewalttätige Durchdringung und Unterwerfung des Raums, sondern durch eine Verbindung mit ihm, zu der es keinerlei Kriegsgerät bedarf, sondern nur eines friedlichen ›Belagerungsdrachens‹: »Fafner [...] se integra a los parkings como si fuera parte del camuflaje«, so heißt es, »se acerca a los árboles, se esconde en los rincones más íntimos y hasta sus flecos amarillos se mueven como si fueran hojas jovencitas llamando pájaros.« (AC 139) »Fafners« Öffnung auf die Welt ist damit das direkte Pendant zur Einschlusspraktik der »prisiones móviles« (AC 225), wie »Osita« und »Lobo« die normalen Automobile deshalb nennen, weil ihre Besitzer darin Hunde einsperren (vgl. AC 225), also wiederum Rudeltiere. Als Rastplatz-Tiere »Wolf« und »Bärchen« haben Cortázar&Dunlop mit ihrem Gefährt da weit mehr Glück. Im Gegensatz zu einem »mobilen Gefängnis« ist »Fafner« vielmehr ein »Gefäß, das nach innen nicht gerastert, nach außen offen und auf Kommunikation angelegt ist«, wie man den Bus mit einer Wendung Gerald Raunigs umschreiben könnte, mit welcher dieser das Wesen der »Maschine« zu beschreiben versucht.<sup>66</sup>

#### ›Autobahn-Maschine‹

Ein Verbundensein mit der Umwelt ist nun immer auch abhängig von den Grenzen und Möglichkeiten einer auf die Umwelt gerichteten Wahrnehmung. Das ist auch bei Cortázar und Dunlop der Fall, deren »Parkinglandia«-Beobachtung sich signifikant mit der Dauer ihres dortigen Aufenthalts verändert. Interessieren sich beide am Anfang ihrer Reise vordringlich für offenkundige Phänomene, für Flora und Fauna, Motels und Motorengeräusche, so legen sie im Laufe der Reise unter der harten Betondecke immer subtilere und feinstofflichere Sphären frei: »Llevamos ya demasiado tiempo en esta *all man's land* para no haber sentido su aura sensual« (AC 245), schreiben beide nach gut zwei Wochen unterwegs. Und dieser Zeit auf der

---

<sup>66</sup> Raunig: *Tausend Maschinen*, S. 84.

Autobahn bedurfte es wohl auch, um dem rauen »Geschwindigkeitsmonster« seine versteckte, ja emotionale Seite abzutrotzen. Es ist eine Seite, die beide »*Erotica Parking*« (AC 245)<sup>67</sup> nennen, womit sie die Autobahn als »este sexo sinuoso de hombre y mujer resbalando y abriéndose entre montes y llanuras« (AC 245) meinen. Doch keineswegs alle Autobahnnutzer kommen laut Cortázar&Dunlop in den Genuss dieser sinnlichen Seite der Autobahn: Den herkömmlichen Benutzern etwa, den »turistas y comerciantes con los ojos concentrados en la autopista, la boca con gusto a sandwiches mal masticados« (AC 246), bleibe er verwehrt. Ganz im Gegensatz zu der eingeschworenen Gemeinschaft der Lastwagenfahrer, der sogenannten »camioneros«, deren Gefährte anders als jene der Autofahrer weitaus empfänglicher dafür sind:

Las ceremonias, los azares, los encuentros y las coronaciones se operan en otra dimensión, y sobre todo en los camiones, recintos móviles de una sensualidad casi siempre presente, casi siempre agazapada. Desde los primeros días aprendimos a reconocerlos: llegan con un bufido que es acaso parte de los códigos secretos de la ruta, santo y seña para otros, disponibilidad. (AC 246)

Das Verhalten jener geheimen Trucker-Bande unterscheidet sich deutlich von dem der gewöhnlichen Autofahrer. Erliegen diese bekanntermaßen dem Sog der Geschwindigkeit, dem Kampf mit Kupplung und Gaspedal, sind die *camioneros* sensibel und offen für die »geheimen Codes« des Miteinanders, für die Kupplungen abseits der Überholspur: »Al caer la tarde empiezan a estacionarse uno tras otro o paralelamente; un tráfico furtivo de siluetas, de diálogos, se teje en las sombras que avanzan.« (AC 246) Mitten in der Ödnis der Rastplätze lassen die Trucker vitale Zonen zwischenmenschlicher Verbindung entstehen, errichten sie im Licht der Dämmerung »nomadische« Städte: »Los grandes paraderos [...] ven nacer cada noche una pequeña ciudad efímera, cambiante, que sólo existirá una vez para ser sustituida por otra similar pero diferente al otro día.« (AC 246) Erscheint diese »Parkplatzstadt« auch noch so klein und endlich, so ist sie dennoch Weltstadt, »la ciudad más internacional del mundo, con casas búlgaras, francesas, alemanas, españolas, griegas, belgas« (AC 246).

---

<sup>67</sup> Dieser Neologismus, so ist nachzulesen, sei inspiriert von einer sogenannten »*Erotica Biblion*«, wie man sie dem Autor Mirabeau zugeschrieben habe (vgl. AC 245).

Angesichts solch interpersonalen und interkulturellen Miteinanders erlangt der ausgerufenen »Erotica Parking« gleichsam den Status eines »Política Parking«, eines »Parking« im Zeichen einer anderen Politik.<sup>68</sup> Es ist eine Politik, die keiner großen Gesten oder Regeln bedarf, sondern das Zusammensein einzig und allein über das zufällige Blech an Blech der ankommenden Fahrzeuge regelt. Cortázar&Dunlop erfahren dies quasi am eigenen Leib bzw. am eigenen Fahrzeug, als sie »Fafner« eines Abends unwissentlich auf einem noch leeren LKW-Sammelplatz abstellen (vgl. AC 248). Mitten in der Nacht werden sie plötzlich auf lebhaftes Treiben aufmerksam, das von einer um sie herum errichteten Lastwagenstadt zu ihnen dringt (vgl. AC 250 ff.). Ohne ein Zutun finden sie sich »acceptados por una de las ciudades efímeras«, annektiert vom kunterbunten Kollektiv der Trucker: »[T]ambién sin saberlo los camioneros nos rodeaban en una ceremonia de iniciación y de reconocimiento, nos ponían en las manos las llaves invisibles de la ciudad fantasma [...].« (AC 252) Besagte »Schlüssel« zur »Parkplatz-Stadt« kann man auch insofern »unsichtbar« nennen, als dieser Eintritt keines erkennbaren Pfandes oder Bemühens bedarf. Nicht etwa Herkunft, Aussehen oder gar Besitz eines LKW entscheiden über die Aufnahme ins Kollektiv; vielmehr sind es die schlichte Toleranz eines fraglosen Nebeneinanders, die Akzeptanz einer Koexistenz im Zeichen des Diversen, welche die Türen öffnen. Wollte man dieses freie Beisammensein genauer beschreiben, könnte man es mit einer Wendung von Serge Leclaire belegen, welche Deleuze&Guattari gebrauchen, um die »Maschine« zu umschreiben: Das Rastplatzkollektiv ist ein »Ensemble reiner Singularitäten«<sup>69</sup>, ein »bindungsloses Ensemble«<sup>70</sup>, das keiner verbindenden Apparatur bedarf, sondern sich schlicht eines freien Nebeneinanders verdankt. Als zwangloses und friedliches Kollektiv ist diese »maschinische« Gemeinschaft der Parkplätze das direkte Gegenmodell zu jener nationalistischen Gemeinschaft, die sich zeitgleich in Argentinien im Zeichen des Krieges formiert. Walten auf den Parkplätzen Freiheit und Toleranz, so herrscht in Argentinien eine »junta«, die die eigene Bevölkerung in die Zwangsjacke des Terrors einschließt.

---

<sup>68</sup> Zur relationalen Dimension der Parkplätze vgl. auch Blanco Arnejo: »Los autonautas de la cosmopista«, S. 202.

<sup>69</sup> Leclaire: »La réalité du délir« [ohne Seitenangabe], zitiert nach Deleuze&Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 510. Vgl. zu dieser Wendung auch Raunig: *Tausend Maschinen*, S. 83 ff.

<sup>70</sup> Deleuze&Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 510, mit Bezug zu Leclaires Wendung.

Entsteht in »Parkinglandia« ein interkulturelles Miteinander, so schürt das Militär im fernen Argentinien einen kriegstreiberischen Nationalismus, der in Gestalt der gewöhnlichen Autofahrer auch auf der französischen Autobahn seine treuen, wenn auch nichtsahnenden Stellvertreter hat. »Encerrados en sus cápsulas« (AC 26), verkörpern diese emblematisch nicht eine Politik des kulturellen Austauschs, sondern der Isolierung und Abschottung in der rasenden, kriegsaffinen »Flucht nach vorne«.

Paul Virilio hat recht: Geschwindigkeit und Krieg hängen zweifellos zusammen. Dies gilt umso mehr für *Los autonautas de la cosmopista*, wo die französische Autobahn zur unmittelbaren Bühne für einen ganz konkreten, tausende Meilen entfernten Krieg wird. Und eben weil dieser Krieg auch im Hier und Jetzt der französischen *autoroute* Raum nimmt, beziehen Cortázar&Dunlop Stellung dazu und gehen dabei unbewusst über Virilios Thesen hinaus. Denn sie erschaffen auf der »kriegerischen« Autobahn einen pazifistischen Gegenkriegsschauplatz, ja das, was man eine nicht-kriegerische »Kriegsmaschine« im Sinne von Deleuze&Guattari nennen kann. Dies gelingt durch eine Bewegung der Entschleunigung, des Verharrens in den Zwischenräumen und der Teilnahme an jenen sich dort entfaltenden Formen des Zusammenseins, die jener nationalistischen Politik des Eigenen und der Abschottung eine interkulturelle Politik des Gemeinwesens entgegenstellt. Als Ort, an dem eine solch transnationale Gemeinschaft »reiner Singularitäten« Wirklichkeit wird, verliert die Autobahn auf den Rastplätzen schlussendlich ihr kampfeslustiges Gesicht, um selbst »Maschine« zu werden. Es ist diese Ermöglichung eines Nebeneinanders des Diversen, welche wiederum eine Linie spannt zwischen Frankreich und Argentinien, diesmal aber zu dem Argentinien der neoliberalen Krise, von dem Elvio Gandolfos Text *Ómnibus* erzählt. Genauso wie in *Los autonautas* verdankt sich auch in *Ómnibus* die Konstitution eines solchen Nebeneinanders, wie nun gezeigt werden soll, einer Praktik der »Maschination«.

## 5. Wahrnehmungsmaschine: Elvio Gandolfo wird im Omnibus zum Anthropologen

Lo que pasa realmente, lo que vivimos, el resto, todo el resto, ¿dónde está?, ¿Cómo dar cuenta de lo que ocurre cada día y vuelve a ocurrir cada día, lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infra-ordinario, el ruido de fondo, lo habitual? ¿Cómo interrogarlo? ¿Cómo describirlo?»  
(Georges Perec)

Diese eindringlichen Fragesätze finden sich auf den letzten Seiten von Elvio Gandolfos 2006 erschienenem Text *Ómnibus*.<sup>1</sup> Sie stammen aus einem kurzen, aber bekannten Essay des französischen Autors Georges Perec, den Gandolfo vollständig in den Anhang seines Textes integriert hat (vgl. *Ó* 125-127). Dieser Essay trägt den Titel »¿Aproximaciones a qué?«<sup>2</sup> und Perec plädiert darin, wie im obigen Zitat zu lesen ist, für eine Hinwendung zum Alltäglichen, Banalen und »Infra-Ordinären«, die er »nuestra propia antropología [...] que va a hablar de nosotros« (*Ó* 126) nennt. Dieses Plädoyer für eine ›Anthropologie des Eigenen‹ hat nicht nur viele französische Autoren inspiriert, sich mit dem eigenen Alltag zu beschäftigen,<sup>3</sup> sondern auch den Argentinier Elvio Gandolfo, der Perecs Text als »impulso« (*Ó* 125) nutzt, um sich literarisch mit seinem eigenen Alltag auseinanderzusetzen.<sup>4</sup> In *Ómnibus* wendet sich Gandolfo, der neben César Aira wohl zu den interessantesten Gegenwartsautoren am Rio de la Plata gehört,<sup>5</sup> einem in Argentinien und generell Latein-

---

<sup>1</sup> Elvio Gandolfo: *Ómnibus*, Buenos Aires: Interzona 2006, S. 126. Zitate aus *Ómnibus* werden im vorliegenden Kapitel mit der Sigle »*Ó*« und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

<sup>2</sup> Wie *Ómnibus* zu entnehmen ist, wurde die darin aufgenommene spanische Übersetzung des Textes von Jorge Fondebrider besorgt und erstmalig in der Zeitschrift *Página/30* publiziert (vgl. *Ó* 125). Das französische Original mit dem Titel »Approches de quoi?« entstammt Perecs Essayband *L'infra-ordinaire* (Paris: Seuil 1990, S. 9-13). Zur Bedeutung dieses Textes für die französische Tradition einer Anthropologie des Alltäglichen vgl. exemplarisch Sheringham: *Everyday life*, S. 248-291.

<sup>3</sup> Vgl. etwa François Bon, der seiner ›Autobahnethnografie‹ *Autoroute* einen Ausschnitt aus Perecs Essay voranstellt; für den Bereich der Anthropologie vgl. Jean-Didier Urbains Studie *Ethnologue, mais pas trop... Ethnologie de proximité, voyages secrets et autres expéditions minuscules*, Paris: Payot 2003, S. 9.

<sup>4</sup> Zur Bedeutung von Perecs Essay für *Ómnibus* vgl. auch Alberto Giordano: »Una antropología de lo fugaz. Sobre *Ómnibus* de Elvio Gandolfo«, in: A. G.: *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires: Mansalva 2008, S. 67-72, sowie Sebastián Hernaiz: »Ómnibus: Entre lo micro y lo colectivo. Sobre *Ómnibus* (Interzona 2006) de Elvio Gandolfo«, in: *el interpretador – literatura, arte y pensamiento* 28 (2006), online abrufbar unter: <http://www.elinterpretador.net/28SebastianHernaiz-OmnibusEntreLoMicroYLoColectivo.html> [letzter Zugriff: 9.4.2012, keine Seitenzählung].

<sup>5</sup> Davon zeugt schon die Aufnahme von *Ómnibus* in Alberto Giordanos Überblickspanorama *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, worin Gandolfos Text neben Arbeiten anderer wichtiger Gegenwartsautoren wie Daniel Link, Alan Pauls oder auch Maria Moreno erscheint. Der

amerika alltäglichen Thema zu: dem ständigen Unterwegssein aufgrund der großen räumlichen Distanzen, das schon der Kulturtheoretiker Ezequiel Martínez Estrada als eine Ureigenschaft der argentinischen Existenz beschrieben hat.<sup>6</sup> Im Falle Gandolfos handelt es sich konkret um Busreisen zwischen seiner Heimatstadt Rosario und dem circa vier Fahrtstunden entfernten Buenos Aires, die er aufgrund beruflicher Verpflichtungen mehrmals wöchentlich auf sich nimmt und welche er in *Ómnibus* zum literarischen Thema erhebt. Das Ergebnis ist ein knapp 150 Seiten langer Text, der laut Waschzettel »[n]i novela, ni crónica de viaje, ni diario íntimo« ist und für den Gandolfo wohl auch deshalb lange Zeit vergeblich nach einem Verleger gesucht hat.<sup>7</sup> Hinsichtlich seines anthropologischen Gestus erinnert der Text unmittelbar an das Vorbild Perec, nicht jedoch hinsichtlich der besonderen technischen Rahmenbedingungen dieser Anthropologie, bei der man sich eher an die zuvor besprochene Autobahn-Ethnografie von Gandolfos Landsmann Julio Cortázar erinnert fühlt, auf die Gandolfo allerdings an keiner Stelle verweist.<sup>8</sup> Ähnlich wie Cortázar&Dunlop bindet auch Gandolfo sein anthropologisches Projekt an ein Transportmittel, das genau besehen ebenfalls nicht nur als bloßes Fortbewegungsmittel benutzt wird, sondern sich in ähnlicher Weise auf eine näher zu bestimmende Funktion im Zeichen der »Maschine« hin öffnet.

Diese »maschinische« Dimension rückt dann in den Blick, wenn man sich zunächst die Voraussetzungen des Projekts genau vor Augen führt, bei denen es interessante Parallelen zu den »Autonauten« gibt. »Me puse parámetros«, so umreißt Gandolfo sein Projekt in einem Interview, »no iba a hablar de Buenos Aires, tampoco iba a

---

1947 geborene Gandolfo hat sich neben wichtigen literarischen Veröffentlichungen, etwa dem Erzählband *Ferrocarriles argentinos* (Buenos Aires: Alfaguara 1994) und dem Roman *Boomerang* (Buenos Aires: Planeta 1993), der 1992 zu den Finalisten des »Premio Planeta« gehörte, in der argentinischen Literaturszene insbesondere als Herausgeber und Mitarbeiter diverser Literaturzeitschriften einen Namen gemacht.

<sup>6</sup> Vgl. Ezequiel Martínez Estrada: *Radiografía de la Pampa*, Madrid: Archivos 1991, S. 37 ff. Ich verdanke diesen Literaturhinweis Wolfram Nitsch.

<sup>7</sup> »Una vez terminado, el libro demoró más de cinco años en publicarse, en parte porque ninguna editorial grande [...] veía con alguna claridad qué carajo era el texto, sobre todo antes de leerlo.« (Elvio Gandolfo: »Viajando se conoce gente«, Interview mit Osvaldo Aguirre, in: *Página 12*, 9.7.2006, online abrufbar unter: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2142-2006-07-09.html> [keine Seitenzählung, letzter Zugriff: 9.4.2012].

<sup>8</sup> Das ist umso erstaunlicher, als Gandolfo Cortázar sehr wohl erwähnt, allerdings bloß als Verfasser der Erzählung »Ómnibus«, von der er sein eigenes, gleichnamiges Projekt jedoch abgrenzt: »[E]l relato del maestro [gemeint ist Cortázar] apenas si se relaciona con esto, ocurre en un ómnibus del circuito urbano, y es claramente fantástico, o tibiamente de »terror.« (Ó 73) Cortázars Erzählung »Ómnibus« erschien im Erzählband *Bestiario*, Madrid: Alfaguara <sup>4</sup>1987.

hablar de Rosario, hablaría del viaje en ómnibus y chau.«<sup>9</sup> In Ton und Strenge erinnern diese »Parameter« nicht nur deutlich an Perecs *contraintes*, sondern mehr noch an die vorher festgelegten »Spielregeln« der »Autonauten«: Gandolfos Vorhaben, Buenos Aires und Rosario aus dem literarischen Diskurs auszuklammern und nur vom Unterwegssein zu schreiben, ähnelt Cortázar&Dunlops zuvor beschriebenem »Ausklammern der »polos abstractos« Marseille und Paris und der Konzentration auf den »espacio que las separa«, wie Dunlop es genannt hat.<sup>10</sup> Und genauso wie die *Autonauten* dank dieser Wahrnehmungsmodifikation »una realidad que [...] hubiera sido imposible entrever sin esa eliminación«<sup>11</sup> entdecken, kommt es auch bei Gandolfo statt des zielstrebigem Blicks nach vorne zu einer Konzentration auf den Raum zwischen Ausgangs- und Zielpunkt und damit zu einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit dem Realen, welche gleichsam eine Realitätserfahrung im Zeichen der Krise ist. Zwar bilden nicht Krieg und Terror den Hintergrund des Projektes, doch aber jene kritische Situation, die nach dem Ende des Militärterrors und dem Übergang zur Demokratie Mitte der 90er-Jahre in Argentinien beginnt und die in den revolutionsähnlichen Ereignissen von 2001 ihren Höhepunkt findet. Diese ökonomische und soziale Krise ist im Text sowohl explizit als auch implizit präsent. Ausdrücklich scheint sie auf, wenn etwa eine Mitreisende über ihren Heimatort berichtet: »Es que en Cañada [...] todo está muy mal, como en todo el país.« (Ó 96) Implizit ist sie als eine Art latente Krisenstimmung präsent, die Gandolfo unablässig unter dem etwas vagen Lemma eines »tema general« anführt, das er gleich zu Beginn mit einer »sensación de dispersión silenciosa, nada espectacular, implosiva« (Ó 19) in Verbindung bringt.<sup>12</sup> Dieses Gefühl der »Dispersion« ist es, das Gandolfo auf eine erträgliche Art und Weise auch beim Busfahren verspürt (vgl. Ó 18 f.),<sup>13</sup> weswegen für ihn der Bus bzw. das Schreiben darüber zum privilegierten Ort wird,

---

<sup>9</sup> Vgl. Gandolfo: »Viajando se conoce gente« [keine Seitenzählung].

<sup>10</sup> Vgl. Cortázar&Dunlop: *Los autonautas*, S. 158.

<sup>11</sup> Cortázar&Dunlop: *Los autonautas*, S. 158.

<sup>12</sup> Entgegen meiner Lesart interpretieren Giordano und Hernaiz dieses »tema general« weniger als direkten Ausdruck einer Krisenstimmung und eher als Schilderung einer allgemeineren Stimmungslage, vgl. Giordano: »Una antropología«, S. 68 f., sowie Hernaiz: »Entre lo micro«, Absatz IV [keine Seitenzählung].

<sup>13</sup> »Pero esa dispersión, en vez de condensarse en una sensación de pérdida, de angustia, de ansiedad, ésta regulada, constituye un equilibrio inestable que parece ser el único posible para abarcar estos tiempos [...].« (Ó 19)

sich mit diesem »allgemeinen Thema« auseinanderzusetzen: »[E]spero bordear, acechar o por lo menos sugerir [este tema general] antes de que termine esto [...].« (Ó 28) Solche Formulierungen waren es wohl, die einige Rezensenten des Buches dazu bewogen haben, Gandolfos Auseinandersetzung mit diesem »tema general« als eigentliche Motivation des anthropologischen Schreibens anzusehen.<sup>14</sup> Was dabei allerdings außer Acht gelassen wurde, ist eine Reflexion über die besondere, keinesfalls selbstverständliche Rolle des Transportmittels Omnibus innerhalb dieser Anthropologie, dem nie mehr als der Status eines bloßen Sujets zuerkannt wird.<sup>15</sup> Dass dies der komplexen Rolle der Omnibusse in Gandolfos Projekt keineswegs gerecht wird, lässt sich schon daran ersehen, dass Gandolfo selbst gleich zu Beginn betont, dass es die »viajes en ómnibus« sind, in welchen das »tema general [...] se centra, se solidifica, aparece más claro, limpiamente nítido, puesto ahí para que me dé cuenta« (Ó 10). Nimmt man diesen Verweis ernst, so genügt es nicht, den Bus ausschließlich als Motiv auf der Inhaltsebene zu behandeln. Vielmehr legen Gandolfos Äußerungen nahe, dass man dem Bus eine *systematische*, ja genau genommen eine *mediale* Funktion im anthropologischen Projekt zuerkennen muss, ist er es doch, welcher eine Annäherung an jenes »allgemeine Thema« erst ermöglicht.

Genauso wie Cortázar&Dunlop die Fahrt auf der Autobahn nutzen, um sich mit den zeitgleichen Ereignissen auf ihre Weise auseinanderzusetzen, nutzt auch Gandolfo die Busreisen als Möglichkeit der Auseinandersetzung mit der nationalen Krisenstimmung. Allerdings sind die Modalitäten anders gelagert: Während Cortázar&Dunlop die Autobahn in eine »Kriegsmaschine« gegen Krieg und Terror verwandeln, gestaltet Gandolfo den Bus, wie oben deutlich wurde, als eine Art anthropologisches Wahrnehmungsmedium, das genau besehen eine anthropologische ›Wahrnehmungsmaschine‹ ist. Die Medialität des Omnibusses basiert, wie zu zeigen sein wird, gerade auf einer ›maschinischen‹ Verwendungsweise des Busses als Artefakt der Vernetzung mit anderen Menschen. Dabei wird Gandolfos offenkundige

---

<sup>14</sup> Vgl. etwa Giordano: »Una antropología«, S. 68 f., und weniger deutlich Hernaiz: »Entre lo micro« [keine Seitenzählung].

<sup>15</sup> Zwar betont Hernaiz (»Entre lo micro« [keine Seitenzählung]), dass »los ómnibus y los camiones pueden ser los protagonistas«, die Einschätzung kommt aber über einen bloßen Kommentar nicht hinaus.

Assoziation mit dem Leben der anderen Passagiere, auf die auch Alberto Giordano und Sebastián Hernaiz in ihren Rezensionen hinweisen,<sup>16</sup> als Resultat der spezifischen Materialität des Busses gedeutet, als Resultat seines ›maschinischen‹ Potenzials. Es ist die Beschaffenheit dieses Transportmittels als eines ›Raums für alle‹ ganz im originären Sinne des Wortes »Omnibus«, den Gandolfo zum Leben der Anderen und somit zum »tema general« in Beziehung setzt und der deshalb die materielle und mediale Grundlage für eine anthropologische Erfahrung bildet.

Ich möchte diese These von einer ›maschinischen Medialität‹ des Omnibusses nun in einem Dreischritt entwickeln. Im ersten und vergleichsweise umfangreichsten Unterkapitel (5.1) wird es darum gehen, die besondere mediale Dimension des Busses im Zeichen der »Maschine« genauer zu entwerfen und theoretisch zu reflektieren. Dies soll in Rekurs auf jene im Theorieteil vorgestellte medienwissenschaftliche Ergänzung des Maschinenbegriffs geschehen. Um die Konturen dieser ›maschinischen‹ Vermittlungsfunktion in *Ómnibus* zu verdeutlichen, soll Gandolfos Text mit Marc Augés bekanntem Essay *Un ethnologue dans le métro*<sup>17</sup> kontrastiert werden, in dem der französische Anthropologe gleichsam ein Transportmittel zum Ort einer Alltagsethnografie erhebt, dessen Medialität jedoch als eine der Distanz und Separation und nicht der Vernetzung mit den anderen Passagieren gedeutet wird. Aufgrund dieser systematischen Überlegungen versteht sich das erste Kapitel gleichsam als Beitrag zu einer allgemeinen Medientheorie der Transportmittel. In Kapitel 5.2 soll die ›maschinische Medialität‹ in *Ómnibus* sodann genauer am Text nachgewiesen werden. Anhand ausgewählter Textpassagen soll gezeigt werden, dass die Mittlerfunktion des Omnibusses bei Gandolfo sich – anders als etwa die der Metro bei Augé – nicht über ein visuelles und hermeneutisches Paradigma etabliert, sondern vielmehr im Sinne der ›maschinischen‹ Verbindungen über ein affektiv-körperliches Miteinander. Im letzten Kapitel (5.3) soll schließlich der Frage nachgegangen werden, ob und inwiefern die Medialität des Omnibusses auch auf den Akt des Schreibens Einfluss nimmt.

---

<sup>16</sup> Vgl. Alberto Giordano: »Una antropología de lo fugaz«, S. 71, und Sebastián Hernaiz: »Entre lo micro«, Absatz IV [keine Seitenzählung]; die materielle Seite dieser Erfahrung ziehen sie dabei jedoch nicht in Betracht.

<sup>17</sup> Marc Augé: *Un ethnologue dans le métro*, Paris: Hachette 1986.

## 5.1 »Milieu«: Eine Medialität von Transportmitteln im Zeichen der Maschine

»Der Raum, der fehlt, ist just der des singular Pluralen.«  
Jean-Luc Nancy<sup>18</sup>

Der Versuch, Transportmittel in die Nähe von Medien zu rücken, ist zweifellos nicht neu. Ansätze zu solchen Überlegungen finden sich schon in Paul Virilios »Dromologie«, wenn etwa der Blick durch die Windschutzscheibe eines fahrenden Autos als kinematografisches Erlebnis beschrieben wird.<sup>19</sup> Eine systematische Analyse der Medialität von Transportmitteln ist zudem das Ziel eines aktuellen Forschungsprojekts des Kölner Literaturwissenschaftlers Wolfram Nitsch, der anhand ausgewählter Texte der französischen Gegenwartsliteratur eine umfangreiche Typologie der Medialisierungen von Transportmitteln erarbeitet, wobei er Medialität unter anderem in Anlehnung an Régis Debray ganz allgemein als die Veränderung der Raum- und Zeitwahrnehmung beschreibt.<sup>20</sup> Meine im Gegensatz zu diesem umfangreichen Projekt ausschließlich auf Gandolfos *Ômnibus* beschränkte Analyse ist an solche Überlegungen in einem weiteren Sinne sowohl hinsichtlich der Fragestellung als auch der groben Definition des Medialen als Wahrnehmungsveränderung anschlussfähig. Sie wahrt ihre Eigenständigkeit jedoch nicht nur im Hinblick auf einen originären Untersuchungsgegenstand, sondern insbesondere auch dadurch, dass sie eine Medialität von Transportmitteln zu denken versucht, die im Sinne der

---

<sup>18</sup> Jean-Luc Nancy: *singular plural sein*, S. 12.

<sup>19</sup> Vgl. Virilio: »Die Dromoskopie«, in: P. V.: *Der negative Horizont*, S. 133-154, hier S. 135. Zu einem interessanten Beispiel medientheoretischer Betrachtung von Transportmitteln aus dem Bereich der Architekturtheorie vgl. Mitchell Schwarzer: *Zoomscape: architecture in motion and media*, New York: Princeton Architectural Press 2004.

<sup>20</sup> Vgl. Wolfram Nitsch: »Mobile Mediatope. Stadtwahrnehmung aus Fahrzeugen in der französischen Literatur der Gegenwart«, Vortrag am 28.10.2010 im eigenen Oberseminar »Forschungsprojekte und Forschungsprobleme«, WS 2010/11, Universität zu Köln. Nitsch hat den Vortrag mittlerweile zu einem Aufsatz ausgearbeitet, der allerdings erst demnächst erscheint und den ich deshalb für meine Analysen nicht berücksichtigen konnte. (W. N.: »Mobile Mediatope: Verkehrsmittel als Medien und Milieus in der französischen Literatur der Gegenwart«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2/2012 [in Vorbereitung]). Die Medialität von Transportmitteln hat Nitsch bereits in diversen Arbeiten eingehend beleuchtet, vgl. exemplarisch seine Arbeiten zu Claude Simons *Tramway* als Medium der Erfahrung von Anderssein (Wolfram Nitsch: »La ligne des espaces autres. Le tramway, véhicule de l'imagination moderne«, in: Jean-Yves Laurichesse (Hrsg.): *Claude Simon. Allées et venues*, Perpignan: PU 2004 (*Cahiers de l'Université de Perpignan* 34), S. 23-40). Auch zur Metro als Erinnerungsmedium bei Patrick Modiano ist ein Aufsatz in Vorbereitung; vgl. Wolfram Nitsch: »Le passé capté. Mémoire et technique chez Patrick Modiano«, in: Anne-Yvonne Julien/Claude Roy (Hrsg.): *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris: Hermann.

Thematik dieser Arbeit genuin mit der Maschinentheorie von Deleuze&Guattari verschränkt ist. Dass es sich bei dem hier zu entfaltenden ›maschinischen Medienbegriff‹, wie man ihn auch nennen könnte, in der Tat um eine *andere* und *neue* Reflexion auf die Medialität von Transportmitteln handelt, zeigt sich insbesondere dann, wenn man sie mit einem anthropologischen Text kontrastiert, der in aktuellen Überlegungen zu einer Medientheorie von Transportmitteln als wichtiger theoretischer Referenzpunkt gehandelt wird. Die Rede ist von Marc Augés Essay *Ein Ethnologe in der Metro*, worin der französische Anthropologe, der als wohl bekanntester Vertreter einer sogenannten ›Ethnografie der Nähe‹ gilt,<sup>21</sup> die Pariser Metro als Wahrnehmungsmedium für eine solche Alltagsanthropologie umfunktioniert.<sup>22</sup> Es ist just diese mediale Verwendung eines Transportmittels im Rahmen eines anthropologischen Projekts, die Augés Essay auf den ersten Blick unmittelbar mit Gandolfos Text in Verbindung bringt. Genau besehen jedoch zeigt sich, dass die beiden Texte trotz sehr ähnlicher Ausgangslagen eine unterschiedliche Medialisierung der jeweiligen Transportmittel betreiben, ja, dass sich die Mittlerfunktion des Omnibusses bei Gandolfo sogar als das genaue Gegenmodell zu jener der Metro bei Augé darstellen lässt. Denn während der Bus in *Ómnibus* als ein Medium der Verbindung mit anderen Menschen beschrieben wird, das man unmittelbar in jener Linie eines ›Maschine-Werdens‹ von Artefakten im Argentinien der neoliberalen Krise lesen kann, entpuppt sich die Metro in Augés Essay, dem ich mich nun zunächst widmen möchte, als Artefakt sozialer Distanz und Separation.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Einen guten Überblick über diese anthropologische Strömung in Frankreich bietet Sheringham (*Everyday life*, S. 293-305), der diese interessanterweise gerade als Fortführung der Perecschen Forderung nach einer ›Anthropologie des Eigenen‹ liest und damit zeigt, dass die Grenzen zwischen literarischer und anthropologischer Auseinandersetzung letztlich fließend sind.

<sup>22</sup> Marc Augé: *Ein Ethnologe in der Metro*, Frankfurt am Main u. a.: Ed. Qumran im Campus-Verlag u. a. 1988. Vgl. auch die Fortführung dieser ›Metro-Ethnografie‹ in Marc Augé: *Le Métro revisité*, Paris: Seuil 2008. Neben der Metro macht Augé auch andere Transportmittel einer anthropologischen Beschreibung zugänglich, wie etwa das Fahrrad, vgl. Marc Augé: *Eloge de la bicyclette*, Paris: Payot 2008. Dieses anthropologische Interesse an Transportmitteln teilt Augé mit den ›Mediologen‹ Régis Debray und Catherine Bertho Lavenir, welche anders als Augé jedoch explizit auf den medialen Gehalt hinweisen; vgl. exemplarisch zuletzt Bertho Lavenir: »Really? The bike is not a medium? Return to a mediological question«, Vortrag im Rahmen der *Cologne Media Lectures* vom 5.7.2011, Universität zu Köln.

<sup>23</sup> Zu einem gegenteiligen Ergebnis kommen Sheringham (*Everyday life*, S. 309) und insbesondere Tom Conley (»Afterword: Riding the Subway with Marc Augé«, in: Marc Augé: *In the Metro*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2002, S. 73-125, insbesondere S. 77 ff., S. 84, S. 111-113).

Eine erste Annäherung an Augés Essay gelingt wohl am besten, wenn man sich zunächst eine wichtige Prämisse seines anthropologischen Denkens vor Augen führt, die gleich auf den ersten Seiten von *Ein Ethnologe in der Metro* zutage tritt. Dort formuliert Augé die These, dass »[v]on der Metro reden heißt [...] zunächst vom Lesen und von Kartographie [zu] reden.«<sup>24</sup> Obwohl sich diese Wendung in erster Linie auf die Lektüre des »Metroplans« zu beziehen scheint,<sup>25</sup> enthält sie doch zugleich *in nuce* eine vortreffliche Umschreibung des gesamten Unternehmens. So muss das Projekt einer ›Ethnografie (in) der Metro‹ in erster Linie als zerebral-hermeneutisches Lektüre-Projekt<sup>26</sup> verstanden werden, bei welchem der Ethnologe in der Metro in erster Linie ein Leser in der Metro ist – ein Leser der eigenen Kulturen. Es ist just diese Fokussierung auf das Lesen, die aus der vermeintlichen ›Ethnografie der Nähe‹ in der Folge eine ›Ethnografie der Distanz‹ machen wird. Die Ursache dieses Wandels muss schlichtweg in den Grundprämissen des Lesens selbst gesucht werden, in der wesentlichen Fokussierung auf Differenz, wie sie insbesondere dem Augé sehr vertrauten strukturalistischen Denken originär ist. Aus Sicht des Strukturalismus setzt jeder Akt von Lektüre ein gewisses Potenzial an Differenz voraus, welche Lesbarkeit erst möglich macht.<sup>27</sup> Das ist auch bei Marc Augé, der sich im Text gleich mehrfach auf Claude Lévy-Strauss, den Urvater strukturalistischer Ethnografie, bezieht,<sup>28</sup> keineswegs anders. Und so gibt sich seine Ethnografie des Alltags in der Metro ganz wesentlich als eine Lektüre der Differenz zu erkennen, bei der sich der Ethnologe von seinen Mitreisenden bewusst abgrenzt:

Alle, die mir dort [in der Metro] begegnen, sind Fremde im wahrsten Sinne des Wortes: Man könnte wetten, daß ein beachtlicher Teil meiner Zufallsgenossen

<sup>24</sup> Augé: *Ein Ethnologe in der Metro*, S. 16; vgl. zur Bedeutung der Lektüre in der Metro, wenn auch in anderem Zusammenhang, auch S. 50: »[D]er Metro-Fahrgast [geht] einer Vielzahl unterschiedlicher Beschäftigungen nach. Die Lektüre spielt immer noch eine große Rolle, [...] meistens (obwohl einige Linien intellektueller sind als andere) in Form von Comics oder Liebesromanen [...].«

<sup>25</sup> Vgl. Augé: *Ein Ethnologe in der Metro*, S. 16. Zu einer Deutung des Ethnologen Augé als cartesianischem Kartografen vgl. Conley: »Afterword: Riding the Subway with Marc Augé«, S. 82 ff.

<sup>26</sup> Für Tom Conley ist die französische Metro insgesamt eine Metro der Reflexion, was ihrer Langsamkeit geschuldet sei, die sie von den schnellen Zügen in New York unterscheidet: »The subway happens to be a glycerine, added to thought, that slows ratiocination and allows thus for Cartesian clarity and distinctness to come to inchoate musings.« (Conley: »Afterword: Riding the Subway with MarcAugé«, S. 91).

<sup>27</sup> Zur Problematik von »Lesbarkeit« allgemein vgl. exemplarisch die Arbeiten von Erich Kleinschmidt, zuletzt: E. K.: (Hrsg.): *Die Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs*. Berlin: Walter de Gruyter 2009.

<sup>28</sup> Vgl. etwa Augé: *Ein Ethnologe in der Metro*, S. 55 ff. und 60 ff.

Glaubensvorstellungen oder Meinungen haben, die ich nicht einmal der Sprache nach verstehe [...], womit ich natürlich nicht die Ausländer und all jene meine, deren Hautfarbe vermuten läßt, daß sie einer anderen Kultur angehören als ich. Ich wage sogar zu behaupten [...], daß ich die Analysen, Ängste und Hoffnungen eines Menschen, der aus der Elfenbeinküste stammt [...] eher teilen könnte als die tiefeschürfenden Gedanken meines Wohnungsnachbarn, der mich manchmal ein Stück begleitet und *La Croix* liest.<sup>29</sup>

Insofern als Differenz und Fremdheit der Mitreisenden gerade in der Metro zur Anschauung gelangen, wird diesem urbanen Alltagstransportmittel unweigerlich der Status eines Mediums zuteil. Im Hinblick auf die Andersartigkeit zu einer weiteren Gruppe, die der jungen Leute, bringt Augé die mediale Rolle der Metro denn auch explizit zur Sprache: »Weil uns die Metro der Alltagsmenschheit näherbringt«, so argumentiert er, »spielt sie die Rolle eines Vergrößerungsspiegels und fordert uns auf, ein Phänomen zu studieren, das wir sonst vielleicht übersehen würden oder möchten: wenn die Welt überwiegend jünger wird, so deshalb, weil wir uns entfernen.«<sup>30</sup> Augés Rede von der Metro als einem »Vergrößerungsspiegel« erscheint bei genauerem Hinsehen als in doppelter Weise aufschlussreich für eine medien-theoretische Betrachtung. So wird darin einerseits die mediale Qualität der Metro ganz eindeutig als optisches Dispositiv bestimmt, dessen Präsenz im Übrigen auch durch Augés ständige Verwendung des Verbs »sehen« sowie seine Selbstbezeichnung als »Voyeur« aufgerufen wird.<sup>31</sup> Andererseits bestätigt das Zitat jedoch gleichsam meine These, dass die visuelle Wahrnehmung (trotz ihrer ›Vergrößerung‹) stets die Erkenntnis einer Distanz zur Folge hat, in diesem Falle der Distanz des Ichs zu den jungen Leuten. Die ›Ethnografie der Nähe‹ wird durch ihre Konzentration auf ein visuelles Wahrnehmungsparadigma bei genauerem Hinsehen zu einer Ethnografie der Distanz und des Getrenntseins von den anderen Passagieren.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Augé: *Ein Ethnologe in der Metro*, S. 21; bei *La Croix* handelt es sich um eine religiöse Zeitung, mit deren Nennung Augé, der sich zuvor selbst als Atheisten bezeichnet hat (vgl. S. 19 f.), hier auf eine nicht zu überwindende Glaubensdifferenz abhebt. Für die Information zu *La Croix* danke ich herzlich meiner Kollegin und Frankreich-Expertin Wiebke Heyens.

<sup>30</sup> Augé: *Ein Ethnologe in der Metro*, S. 24.

<sup>31</sup> Vgl. Augé: *Ein Ethnologe in der Metro*, S. 49.

<sup>32</sup> Conley vertritt eine andere These und bezeichnet Augés Text sogar als körperliche »cartography of affect« (»Afterword: Riding the Subway«, S. 111). Meines Erachtens wird gerade dieses körperlich-affektive Register durch das hermeneutische Projekt unmöglich gemacht; das Gegenteil ist in Gandolfos Text der Fall, wie weiter unten gezeigt wird.

Nun ließe sich einwenden, dass Augé insbesondere ab etwa der Mitte des Buches diese separierende Beobachterrolle aufzugeben scheint und das Fahren mit der Metro durchaus mit der Erfahrung einer gewissen Kollektivität zusammenbringt.<sup>33</sup> Gemeint ist hier insbesondere seine Engführung der Metro-Erfahrung mit dem von Marcel Mauss geprägten Begriff der »totalen sozialen Tatsache«.<sup>34</sup> Laut Augé verwendet der Soziologe Mauss diesen Begriff, um induktiv mittels singulärer, kultureller Riten und Verhaltensweisen auf gesamtgesellschaftliche Strukturen zu schließen.<sup>35</sup> Augé macht sich diese Art der Beschreibung exotischer Gesellschaften zu eigen, um sie für seine Analyse der eigenen Gesellschaft zu nutzen. So sieht er in der singulären Metro-Erfahrung stets auch das Allgemeine und Kollektive verwirklicht und formuliert,

[d]aß nämlich nichts so individuell, so hoffnungslos subjektiv ist wie eine Fahrt in der Metro [...] und dennoch nichts so sozial wie eine solche Fahrt, nicht nur weil sie in einem überkodierten Raum-Zeit-Gefüge erfolgt, sondern vor allem weil die Subjektivität, die in ihr zum Ausdruck kommt und sie bei jeder Gelegenheit [...] definiert, wie alle anderen integrierender Bestandteil ihrer Definition als totale soziale Tatsache ist.<sup>36</sup>

Diese Ausführungen scheinen auf den ersten Blick der zuvor von mir vertretenen These zu widersprechen, bei Augés »Ethnographie der Nähe« handele es sich um eine Ethnografie der Distanz zu den anderen Mitreisenden. Eine genaue Analyse der Augéschen Metro-Erfahrung löst diesen vermeintlichen Widerspruch allerdings auf. Denn das vom französischen Anthropologen imaginierte Kollektiv gründet keinesfalls auf einem unmittelbaren Miteinander unterschiedlicher Menschen an einem Ort, sondern bedarf wiederum eines reflektierenden Umwegs über einen hermeneutischen Akt, das heißt, um es mit Augé zu sagen, es bedarf der »Interpretation«: »[Z]ur totalen sozialen Tatsache gehört auch die besondere Interpretation, die jeder ihrer Akteure oder überhaupt jeder der daran Beteiligten vornehmen kann.«<sup>37</sup> Damit die Gemeinschaftserfahrung wirksam wird, müssen zudem »juristische, künst-

---

<sup>33</sup> Vgl. zu einer Deutung der Metro-Erfahrung als Erfahrung von Kollektivität Sheringham: *Everyday life*, S. 308-311, sowie Conley: »Afterword: Riding the Subway«, S. 77 ff., S. 84, S. 111-113.

<sup>34</sup> Vgl. Augé: *Ein Ethnologe in der Metro*, S. 52-74, i. O. kursiv, mit einem Bezug auf Mauss' Text *Die Gabe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968.

<sup>35</sup> Vgl. Augé: *Ein Ethnologe in der Metro*, S. 53.

<sup>36</sup> Augé: *Ein Ethnologe in der Metro*, S. 52.

<sup>37</sup> Augé: *Ein Ethnologe in der Metro*, S. 59.

lerische, moralische, ökonomische [...] Regeln«<sup>38</sup> vorhanden sein. Diese Bemerkung ist deshalb von zentraler Bedeutung, weil Augé den Rekurs auf diese »Regeln« dazu verwendet, um sich von einer ganz bestimmten Gruppe von Menschen in der Metro abzugrenzen, die nicht zu seinem ›Metro-Kollektiv‹ dazugehören, nämlich von den »Bettlern«, die in den Gängen der Metro leben.<sup>39</sup> Ja mehr noch, die Augésche ›Metro-Gemeinschaft‹ kommt, wie die folgende Textstelle verdeutlicht, sogar erst durch die Abgrenzung von diesen sozial Schwachen zu ihrer vollen Entfaltung:

In diesen anonymen Gestalten, diesen wilden und unangepaßten Blüten einer ›französischen‹ Gesellschaft [...] erkennen wir die Grenzen und Merkmale unserer kollektiven Identität: diese Bettler sind das, was wir nicht sind, ein Beweis dafür, daß wir zumindest diese Negativität mit anderen teilen. Sie spielen nicht oder nicht mehr mit bei dem Spiel, dessen (juristische, künstlerische, moralische, ökonomische) Regeln wir akzeptieren.<sup>40</sup>

Die Anthropologie in der Metro entpuppt sich im Lichte dieser Äußerungen als eine Anthropologie im Zeichen der Differenz. Von hermeneutischer Passion getrieben, trennt Augé all jene aus dem ›Metro-Kollektiv‹ heraus, mit denen er sich nicht identifizieren kann, und sucht zum Zwecke der Selbstfindung ausschließlich sein bürgerliches Gegenüber auf: »[W]enn er [der Ethnologe in der Metro] seinen Blick von der blinden und gleichsam mineralischen Masse der in den Gängen hockenden Bettler zur vertrauten Gestalt eines auf dem Bahnsteig wartenden Kollegen gleiten lässt, kann er in der Phantasie auf alle nur möglichen Objektivitäten schließen und ihre Realität ermessen.«<sup>41</sup> Diese vermeintlichen »Objektivitäten«, auf die Augé hier abhebt, sind um den Preis der Selektion und Separation des kollektiven Miteinanders erkaufte. Aus der Metro – einem genuin egalitären Transportmittel, in dem alle Klassen und Stände nebeneinander reisen – wird dabei ein Medium sozialer Distinktion.

Im Vergleich zu Augés Gebrauch der Metro als Medium der Distanz und der Separation könnte die Medialität des Omnibusses bei Gandolfo, der ich mich nun zuwenden möchte, unterschiedlicher kaum sein. Der Bus erscheint hier keineswegs

---

<sup>38</sup> Augé: *Ein Ethnologe in der Metro*, S. 71.

<sup>39</sup> Vgl. Augé: *Ein Ethnologe in der Metro*, S. 71, vgl. dazu auch Sheringham (*Everyday life*, S. 311), für den Augés Distinktion von den Bettlern allerdings nicht problematisch zu sein scheint.

<sup>40</sup> Augé: *Ein Ethnologe in der Metro*, S. 71.

<sup>41</sup> Augé: *Ein Ethnologe in der Metro*, S. 72.

als »Vergrößerungsspiegel«, um die anderen Passagiere als Fremde wahrzunehmen, sondern vielmehr, um sie als Gleiche wahrzunehmen. Alberto Giordano hat als Erster auf diese identifikatorische Haltung Gandolfos hingewiesen und das Buch zu Recht als »un ejercicio de impersonalidad« bezeichnet, »que deja abierta [sic] las puertas para que en el pensamiento estalle la evidencia – a veces tan difícil de admitir – de que todo destino es, de algún modo, colectivo«.<sup>42</sup> Und Giordano hat weiterhin recht, wenn er diese Erkenntnis des Gemeinsamen in Bezug zu Perecs Idee einer »antropología de las ›cosas comunes«<sup>43</sup> setzt. Worauf er allerdings nicht zu sprechen kommt, ist die Tatsache, dass es gerade den materiellen Bedingungen dieser Wahrnehmung, das heißt der medialen Rolle des Busses zu verdanken ist, dass Gandolfos Anthropologie des Alltäglichen eine Anthropologie des Gemeinschaftlichen und Verbindenden ist. Ich möchte diese These just anhand jener Szene aus *Ómnibus* belegen, auf die auch Giordano in seinen Ausführungen anspielt, ohne dabei allerdings die mediale Rolle des Busses für die Konstitution dieser sozialen Dimension in den Blick zu nehmen.

In besagter Szene erkennt Gandolfo, dass seine eigenen Lebensumstände im aktuellen Argentinien eng mit jenen der anderen Personen verwoben sind (vgl. *Ó* 93), oder um es mit seinen eigenen Worten zu sagen, »que esa sensación de movimiento, de medida desorientación, de traslado de un lado a otro con objetivo fijo tenía que ver [...] con una situación o circunstancia muy general, muy repartida« (*Ó* 93). Zu dieser Erfahrung von Kollektivität gelangt Gandolfo interessanterweise im Rahmen eines Wahrnehmungsprozesses im Bus, den man als genaues Gegenmodell zu einem Augéschen Wahrnehmungsvorgang in der Metro beschreiben kann. Es handelt sich dabei um eine Szene, in der Gandolfo das Gespräch zweier Mitpassagiere »al otro lado del pasillo« belauscht: die Unterhaltung eines »muchacho [...] de unos 27 ó 28 años« mit einer weiblichen Person, die er nicht richtig erkennen kann und von der er vermutet, »que debía de ser bastante bella, a juzgar por las manos que a veces se movían« (*Ó* 94). Das aus medialer Perspektive Interessante an dieser Szene ist nun – insbesondere im Unterschied zu Augé –, dass sich Gandolfos

---

<sup>42</sup> Giordano: »Una antropología de lo fugaz«, S. 71. Giordano spricht an gleicher Stelle auch davon, dass es hinsichtlich der anderen Passagiere bei Gandolfo zu einem »reconocerse en ellos« kommt.

<sup>43</sup> Giordano: »Una antropología de lo fugaz«, S. 71, mit einem Zitat aus Perecs »¿Aproximación a qué?«. Vgl. dazu auch Hernaiz: »Ómnibus: Entre lo micro y lo colectivo« [keine Seitenzählung].

Interesse an den beiden gerade *nicht* über das Sehen konstituiert, sondern vielmehr über das Hören. Nur ganz anfänglich, als Gandolfo die äußerlichen Attribute des jungen Mannes beschreibt, ist seine Wahrnehmung noch vom Sehen bestimmt (vgl. Ó 94). Stück für Stück jedoch kommt es zu einer Verlagerung vom Sehen hin zum Hören, was insbesondere dem Schwinden des Tageslichts im Bus geschuldet ist: »Como a esa altura, la noche ya estaba cerca, el interior se había oscurecido bastante, y eso ayudaba a concentrarse en lo que las personas decían, en especial en ese asiento.« (Ó 95) Der Bus wird im Zuge der einsetzenden Dämmerung zu einem Wahrnehmungsraum des Auditiven; in der Folge schwindet auch die Distanz zu den beiden Mitreisenden, und es kommt zu einer Art Verschränkung von Gandolfo mit den anderen Fahrgästen. Der Bus verwandelt sich dadurch in einen »intersubjektiven Raum«, wie man in Rekurs auf eine Wendung Roland Barthes' konstatieren könnte, die dieser in seinem Essay »Zuhören« formuliert. Zwar meint Barthes meinem Verständnis nach keine konkrete als vielmehr eine abstrakte Räumlichkeit; dennoch erscheint seine Definition dieses Raums äußerst brauchbar für eine Übertragung auf den Omnibus bei Gandolfo. Barthes definiert diesen Raum als Bereich, »in dem ›ich höre zu‹ auch heißt ›höre mir zu‹.«<sup>44</sup> In Gandolfos Aufmerksamkeit für die Unterhaltung der Mitreisenden im Bus ereignet sich just eine solche zwischenmenschliche Verbindung mit den beiden Gesprächsteilnehmern. Dieser Nexus wird am deutlichsten, wenn man ihn von einer anderen Art von Verbindung abgrenzt, die sich zwischen dem *muchacho* und der *mujer bella* etabliert. Während es hier um eine, so Gandolfo, »deliciosa cuerda floja que se da entre personas de distinto sexo« (Ó 95) geht, ist das »Seil« (»cuerda«), das Gandolfo mit den beiden Personen verbindet, keinesfalls erotischer Natur. Vielmehr kommt es über eine Identifikation mit den allgemeinen Lebensbedingungen zweier Menschen im Argentinien der ökonomischen Krise zustande, konkret mit ihrem durch die Krise bedingten Zwang, ständig unterwegs sein zu müssen:

Fue en ese preciso instante cuando sumé de pronto, como algo que hace ›clic‹ en un rompecabezas o en un cubo de Rubik, los distintos datos, y los relacioné conmigo. El muchacho vivía en La Plata, trabajaba en Zavalla y a veces viajaba a Buenos Aires; la mujer vivía en Cañada de Gómez, iba a tomar el ómnibus a

---

<sup>44</sup> Vgl. Roland Barthes: »Zuhören«, in: R. B.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 249-263, hier S. 249, Herv. i. O.

Rosario [...], y trabajaba en Buenos Aires; y yo, en ese momento, vivía en Buenos Aires, viajaba todas las semanas a Rosario, y una vez por mes a Montevideo. Si hasta entonces esa realidad urbana triple me había convertido a mis propios ojos en un módico aventurero solitario –creía–, la conversación del otro lado del pasillo, ubicada en el contexto de un rápido repaso a la situación de amigos y conocidos, me hizo advertir de pronto que yo tenía la misma libertad ilusoria de un integrante de las bandadas de aves migratorias que cruzan el cielo en períodos fijos del año, sin duda gozando, viviendo el placer inenarrable de la tierra vista desde esa altura, pero con un porcentaje muy concreto de condena a desplazamientos y finales o comienzos inevitables, como cualquier cosa viviente. (Ó 98 f.)

Durch den Akt der »Relationierung« des Ichs mit den Anderen leistet der Bus als anthropologisches Wahrnehmungsmedium genau das Gegenteil der Metro bei Augé: Er schafft nicht Trennung und Distanz, sondern überbrückt als Raum des Zuhörens gesellschaftliche Differenzen und schafft eine kommunikative Ebene des Mit-einanders. Der Bus wird zu einem »Kommunikationsfaktor«, wie Deleuze&Guattari die Eigenschaft der »Maschine« genannt haben.<sup>45</sup> Ein solches kommunikatives Potenzial wird dem Bus in der zitierten Passage insofern zuteil, als Gandolfo sich im Akt des Lauschens mit den anderen Passagieren »in Beziehung setzt« (»los relacioné conmigo«), obwohl auch die *mujer bella* und der *muchacho* für Gandolfo Fremde sind. Der Bus ist bei Gandolfo ein Wahrnehmungsmedium der Gemeinschaft, in welchem das Ich sich mit den Anderen als verbunden wahrnimmt.

Wie aber lässt sich diese *andere*, »maschinische« Medialität des Busses näher umschreiben, eine Medialität, die nicht eine der Differenz ist, sondern eine, die Gleichheit und Verbindung wahrnehmbar macht? Sicherlich hat sie nichts mit jener hermeneutischen oder reflexiven Medialität bei Augé zu tun, die das Ich immer schon auf Distanz zum anderen hält. Gesucht ist vielmehr ein Medienbegriff im Sinne eines »Diesseits der Hermeneutik« oder der »Präsenz«, um auf den Titel eines Buches von Hans Ulrich Gumbrecht anzuspielen, der hilfreich erscheint, um die Richtung der Suche etwas einzugrenzen. Gumbrecht beschäftigt sich in diesem Buch mit Wahrnehmungsvorgängen, bei denen eine »Nähe-zu-den-Dingen, ein Auf-Reichweite-Sein« fernab interpretativer »Sinnzuweisung« im Zentrum steht.<sup>46</sup> In der Tat ist es ein solch »präsentischer« Wahrnehmungsmodus, den man bei Gandolfo

---

<sup>45</sup> Vgl. Deleuze&Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 499.

<sup>46</sup> Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 10.

beobachten kann, eine »Nähe« zur Welt und zu den Anderen »diesseits« von Interpretation und Hermeneutik. Allerdings kommt Gumbrecht in seinem Buch über »Präsenz« an keiner Stelle auf deren mediale Voraussetzungen zu sprechen, was wohl damit zu tun hat, dass für ihn das Nachdenken über die Instanz eines Mittlers mit der Idee von Unmittelbarkeit und Präsenz schlicht unvereinbar ist. Gandolfos Text zeigt jedoch, dass sich Nähe und Medialität keineswegs ausschließen müssen, insofern es ja gerade der vermittelnden Instanz des Omnibusses zu verdanken ist, dass eine Wahrnehmung von Unmittelbarkeit zu den anderen Menschen zustande kommt.

Gesucht ist also ein Medienbegriff, der diesen vermeintlichen Widerspruch zwischen Medialität und Präsenz aufzulösen vermag und die Verbundenheit mit den Anderen und den Dingen als medialen Akt denkbar macht. Die Theorie des »Mit-seins« des französischen Philosophen Jean-Luc Nancy<sup>47</sup> erscheint hier sehr geeignet, insbesondere in Form der zuvor skizzierten medientheoretischen Adaption durch Sybille Krämer. Die Berliner Medienwissenschaftlerin interessiert sich insofern für Nancys Theorie, als damit die aus medientheoretischer Sicht wichtige Praxis des »Mitteilens« gänzlich neu und anders zu denken möglich wird: nicht mehr als diskursives Phänomen, sondern als »Mit-Teilen« (Nancy) als miteinander geteilter Zustand räumlicher Koexistenz.<sup>48</sup> Nancys Konzept des »Milieus« als Ort, an dem sich ein solches »Mit-Teilen« ereignet, wird bei Krämer zum zentralen Komplex einer Medientheorie, in der man insofern Affinitäten zur Maschinentheorie von Deleuze&Guattari erkennen kann, als das Mediale darin *per se* als soziales, kollektivierendes Phänomen gefaßt wird. Der Vorteil des »Milieu«-Konzepts gegenüber der Maschinentheorie ist nun – und genau darum ist dieses Konzept so interessant –, dass es damit möglich wird, ein »maschinesisches« Ensemble als Effekt einer vorliegenden räumlichen Materialität zu denken. Denn ein »Milieu« ist dort gegeben, so

---

<sup>47</sup> Auch Daniel Link (*Fantasmas*, S. 84-87) bedient sich Nancys Theorie des »Mit-Seins«, um das Ich in autobiografischen Texten der argentinischen Gegenwartsliteratur als ein kollektives Ich zu beschreiben. Auf Links Thesen werde ich im letzten Teil dieses Kapitels zurückkommen.

<sup>48</sup> Vgl. Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 54 f. und 58 mit einem Zitat aus Jean-Luc Nancy: »Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des »Kommunismus« zur Gemeinschaftlichkeit der »Existenz«, in: Joseph Vogl: *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 167-204, hier S. 171.

definiert Krämer in Anlehnung an Nancy, »wo ein Dasein als Mitsein verfasst ist, wo Einzelne nur als Pluralität gegeben sind«. <sup>49</sup>

Eine solch kollektive Existenz als körperliches »Mit-sein« an einem »Milieu« ist typisch für öffentliche Transportmittel wie etwa den Omnibus. <sup>50</sup> Folgt man Karlheinz Stierle, so charakterisiert es dieses Vehikel bereits seit seinen Anfängen und macht daraus zugleich ein wesentlich »egalitäres« Gefährt: »[D]er Omnibus [bringt] eine beständige Zahl stets wechselnder Personen für kürzeste Zeit in eine so noch nie erfahrene Nähe. Der Omnibus ist das konkret gewordene Prinzip der egalité«, so formuliert Stierle bezüglich der ersten Omnibusse im Paris des 19. Jahrhunderts. <sup>51</sup> In Gandolfos Text lässt sich nachlesen, dass sich auch in den modernen argentinischen Überlandbussen an dieser Näheerfahrung nicht grundlegend etwas geändert hat, ja, sie wird vielmehr noch dadurch gesteigert, dass das Zusammensein aufgrund der großen Distanzen nicht nur »für kürzeste Zeit« erfahren wird, sondern im Falle der im Text thematischen Omnibusse zwischen Buenos Aires und Rosario mehrere Stunden andauert.

Der Text demonstriert eindrucksvoll, dass sich das Ich Gandolfos während dieser Zeit in einem Zustand des »Mit-seins« befindet. Das zeigt sich ganz konkret daran, dass die Koexistenz mit den anderen Reisenden nicht von einem zerebralen Analyseprozess bestimmt wird wie bei Augé, sondern im Sinne Nancys ganz wesentlich körperlicher Natur ist. Dieses körperliche Miteinander manifestiert sich auf vielfältige Weise, angefangen von einem »temor a todo tipo de suciedades o contagio« auf den Bustoiletten (vgl. *Ó* 20) bis hin zu den häufig stattfindenden Gesprächen mit anderen Passagieren (vgl. *Ó* 23 ff., 63 f.), auf die im nächsten Kapitel noch näher eingegangen wird. Es ist dieser körperlichen Erfahrung von Koexistenz in einem »Milieu« geschuldet, sei sie nun angenehm oder auch nicht, dass es im »Omnibus-Kollektiv« kein Außen gibt, wie dies bei Augé hinsichtlich der

---

<sup>49</sup> Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 65 f.

<sup>50</sup> Auch Wolfram Nitsch verwendet in seinem demnächst erscheinenden Aufsatz den Begriff des »Milieus« in seiner Medientheorie der Transportmittel, allerdings nicht in Bezug auf Nancy, sondern im schlicht wörtlichen Sinne als »Ort«. Transportmittel unterscheiden sich laut Nitsch von anderen Übertragungsmedien gerade durch den Umstand, dass es immer auch Orte seien. Eine Konsequenz dessen ist für Nitsch ebenfalls die Beziehung des Reisenden zu anderen Menschen, wie sie etwa im Omnibus vonstatten gehe. Vgl. W.N. »Mobile Mediatope« [in Vorbereitung].

<sup>51</sup> Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München u. a.: Hanser 1993, S. 210 f. Ich verdanke diesen Literaturhinweis Wolfram Nitsch.

Bettler der Fall war. Während sich bei Augé das Kollektiv gerade in Abgrenzung von den sozial Schwachen konstruiert, ist der Bus ein Raum eines ganz ursprünglichen »Mit-seins« jenseits eines zerebralen Wahrnehmungsaktes. In das »Mit-sein« des Busses sind schlicht alle Anwesenden eingeschlossen, weil es ein Raum eines körperlichen Miteinanders ist.

Nun könnte man die Frage aufwerfen, ob denn der Grund für diesen Unterschied zwischen zerebraler Distanz zu den anderen Passagieren (Augé) und Verbundensein mit ihnen (Gandolfo) in den unterschiedlichen Materialitäten der Transportmittel Metro und Omnibus zu suchen sein könnte. Man könnte die Distanz in der Metro etwa auf eine andere Distribution der Sitzplätze zurückführen, die durch das Gegenübersitzen ein tendenziell distanziert-beobachtendes Sehen begünstigt. Dass dies keineswegs der Fall ist, lässt sich leicht durch einen Blick auf einen anderen »Ethnologen der Pariser Metro« widerlegen, den Argentinier Julio Cortázar, der diesem Transportmittel eine ganze Reihe fantastischer Erzählungen gewidmet hat. Gleich zu Beginn der Erzählung »Cuello de gatito negro« etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, wird genau jene Pariser Metro, die Augé als Raum der Trennung erforscht, als Raum körperlichen »Mit-seins« im Sinne Nancys präsentiert: Die beiden sich noch fremden Protagonisten des *cuento* ergeben sich gleich auf den ersten Zeilen einem körperlichen Spiel gegenseitiger Handberührungen hin, über welches sie sich auch kennenlernen.<sup>52</sup>

Dieser kurze Cortázar-Exkurs klärt zwar, dass der »Milieu«-Status eines Transportmittels in erster Linie von einer bestimmten Umgangsweise damit abhängt, er lässt die entscheidende Frage jedoch unbeantwortet: Worin besteht die mediale Dimension eines solch banalen Nebeneinanders, das sich exemplarisch im Bus bei Gandolfo oder in der Metro bei Cortázar zeigt? Wie lässt sich ein solches »Mit-Teilen«, wie Nancy dieses körperliche Nebeneinander nennt,<sup>53</sup> als medialer Akt beschreiben? In Krämers Nancy-Lektüre findet man darauf eine genauso simple wie eindeutige Antwort, die ich nun auch für den Bus geltend machen möchte:

---

<sup>52</sup> Vgl. Julio Cortázar: »Cuello de gatito negro«, in: J.C.: *Los relatos 2. Juegos*, Madrid: Alianza 1976, S. 66-80.

<sup>53</sup> Vgl. Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 55 ff.

Mitteilen unter Bedingungen des Aufgeteiltseins heißt: beim Zusammenkommen einen Kontakt herstellen, sich berühren, sich kreuzen; das schließt den »Transport vom Einen zum Anderen« mit ein, der nicht als bedeutungserhaltende Übersetzung, sondern als ein buchstäbliches »Über-Setzen (transduction)« zu verstehen ist.<sup>54</sup>

Medialität als »Milieu« bedeutet demnach – vereinfacht gesagt – ein körperliches Affiziertwerden und ist das genaue Gegenteil eines distanzierten, hermeneutischen Interpretationsaktes, wie ihn Augé in der Metro durchführt. Diese hier aufgerufene Unterscheidung zwischen »Übersetzung« und »Über-Setzen« eignet sich vorzüglich, um damit die verschiedenartige Mittlerfunktion der Transportmittel bei Gandolfo und Augé zu beschreiben. Besteht die Medialität der Metro eben in einer »bedeutungserhaltenden Übersetzung« im Sinne eines distanzierten Aktes der Lektüre der anderen Reisenden, so ist die Medialität des Omnibusses bei Gandolfo im Sinne des »Milieus« nichts anderes als ein körperliches »Über-Setzen«, ein »Transport vom Einen zum Anderen« jenseits oder, um noch einmal Gumbrecht zu zitieren, »diesseits der Hermeneutik«.

Es ist jenes *andere* Verständnis von »Transport« im Sinne eines affektiven »Berührtwerdens«, welches in jener eingangs besprochenen Szene deutlich wird, in welcher Gandolfo im Hinblick auf seine Mitreisenden sagt: »los relacionado conmigo« (Ó 98). Es ist ein »In-Verbindung-Setzen« mit den Anderen, eine *andere* Art von Transport, die der Bus hier ermöglicht, und dessen politische Implikation insbesondere im neoliberalen Kontext darf nicht unterschätzt werden: Denn aus dem Bus, der das Vehikel einer gerade in Zeiten der Krise und des Arbeitsplatzmangels geforderten Flexibilisierung und Dynamisierung der Arbeitskraft ist und von Menschen wie dem *muchacho joven* oder der Frau aus Cañada als reines Fortbewegungsmittel benutzt wird, wird ein *anderes* Transportmittel – eines im Zeichen der »Maschine«. Es ist eine »Maschine«, die sich insofern in einer Medialität als »Milieu« gründet, als der Einzelne in ein »Mit-sein« geworfen ist und sich als Teil dessen erkennt. In der Wahrnehmung dieser Gemeinschaft liegt die politische Dimension des Omnibusses, die ihn von Augés Metro als einem bloß hermeneutischen Medium der Distanz und Differenz radikal unterscheidet. Diese *andere* Dimension des Transportmittels als

---

<sup>54</sup> Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 59, mit Zitaten aus Nancy: *singulär plural sein*, S. 135, wo es genau genommen nicht »Über-Setzen«, sondern »Über-Setzung« heißt.

eine Übertragung »vom Einen zum Anderen« soll nun im nächsten Kapitel eingehender am Text analysiert werden.

## **5.2 Das Transportmittel als Übertragungsmittel: Zur Medialität des Omnibusses**

Augés Privilegierung des Sehens bei der Wahrnehmung anderer Personen in der Metro geht nun nicht nur auf Kosten des Zuhörens, sondern auch auf Kosten des Miteinander-Sprechens. So finden Unterhaltungen mit anderen Passagieren in *Ein Ethnologue in der Metro* schlichtweg nicht statt, vielmehr richtet sich der französische Anthropologe in einer Art asketischer Selbstgenügsamkeit ein, mit der er die anderen Fahrgäste um sich herum beobachtet. Im Vergleich dazu könnte Gandolfos Wahrnehmungshaltung in *Ómnibus* kaum gegensätzlicher sein. Ein ganzes Kapitel trägt den Titel »Conversaciones« (vgl. *Ó* 17 ff.) und auch ein Großteil seiner Bus-Anthropologie besteht neben dem Zuhören, auf das bereits hingewiesen wurde, aus aktiv geführten Gesprächen mit Mitreisenden. Dieser Hinweis auf das Miteinander-Reden in *Ómnibus* mag auf den ersten Blick trivial erscheinen; die Unterhaltung hängt jedoch, wie nun gezeigt werden soll, unmittelbar mit der anthropologischen Medialität des Busses als Ort des »Mit-seins« zusammen. Für Nancy ist gerade »[d]ie Sprache [...] der Exponent der pluralen Singularität«<sup>55</sup> des Menschen. Wie Krämer allerdings zurecht bemerkt, schätzt Nancy an der Sprache keineswegs nur den sinnreichen Diskurs, sondern auch und gerade die banale Unterhaltung der Alltagskommunikation,<sup>56</sup> das von ihm sogenannte »Geschwätz«<sup>57</sup>: »[D]as ›Geschwätz‹ [ist] dem authentischen Wort keineswegs entgegengesetzt; das bedeutungsentleerte und das bedeutungsschwere Wort sind beide Unterhaltung, dazu gut, den Kreislauf des Mitteilens in Gang zu halten.«<sup>58</sup> Es ist dieses alltägliche und banale »Geschwätz«, das auch in *Ómnibus* in zahlreichen Passagen die Unterhaltungen bestimmt, ganz im Gegensatz etwa zu Augés Text, der

---

<sup>55</sup> Nancy: *singulär plural sein*, S. 132.

<sup>56</sup> Vgl. Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 59 f., mit Bezug zu Nancy: *singulär plural sein*, S. 135.

<sup>57</sup> Nancy: *singulär plural sein*, S. 135.

<sup>58</sup> Krämer: *Medium, Bote, Übertragung*, S. 60.

mit geistreichen und intellektuellen Reflexionen wie den bereits zitierten Rekursen auf Lévy-Strauss und Marcel Mauss<sup>59</sup> bestückt ist. Dem belanglosen Tratsch in *Ómnibus* kommt jedoch eine wichtige soziale Dimension zu. Davon zeugt nicht allein die zuvor bereits diskutierte Textstelle, in welcher das Gerede zwischen dem *muchacho* und der Frau aus Cañada eine Verbindung herstellt (vgl. *Ó* 95 ff.), sondern sie zeigt sich auch in einer ganzen Reihe weiterer Passagen. Das vielleicht beste Beispiel für den Tratsch als eine Art Motor des »Mit-seins« ist zweifellos eine Szene gleich zu Beginn des Buches, in der Gandolfo nicht als bloßer Zuhörer fungiert, sondern selbst aktiv am Gespräch teilnimmt. Er spricht dabei mit einer neben ihm sitzenden attraktiven Frau, »una mujer bella, a la que conocía desde hacía bastante tiempo« (*Ó* 13). Die Unterhaltung mit ihr ist nicht nur im Hinblick auf die verbindende Kraft der Rede exemplarisch, sondern auch insofern bedeutsam, als darin die mediale Dimension des Busses als »anthropologische Wahrnehmungsmaschine« eine genauere Kontur bekommt. So wird das »Geschwätz« zum Vehikel, durch welches das sogenannte »Infra-Ordinäre«, wie Perec jenen schwer erfassbaren Bereich des Alltäglichen nennt, zur Erscheinung gelangt. Ganz nebenbei löst Gandolfo damit auf implizite Weise ein Problem, auf das bereits Perec im Zusammenhang mit seiner Rede vom »Infra-Ordinären« vehement hingewiesen hat, nämlich das Problem seiner Beschreibbarkeit, des »¿Cómo describirlo?«. <sup>60</sup> Dass diese Problematik auch bei Gandolfo äußerst präsent ist, zeigt sich etwa an folgender Passage, die sich unmittelbar vor dem Gespräch mit der *mujer bella* befindet:

Lo que pasa es que el tema de los viajes en ómnibus es un tema que se va, a una velocidad pareja, rectilíneo en realidad, pero difícil de aprehender, de apresar, aparentemente liso como la ruta o la autopista que el ómnibus recorre, pero infinitamente cargado de detalles. Detalles que uno va aprendiendo viaje a viaje, pero nunca para llegar a un saber definitivo de esas cuatro horas que van de Buenos Aires a Rosario (o viceversa), sino para, por así decirlo, »mantenerse al día«. (*Ó* 12)

Die Pointe von Gandolfos Ausführungen besteht nun darin, dass er auf implizite Weise eine Antwort auf die Frage nach dem Modus der Beschreibbarkeit des »Infra-

---

<sup>59</sup> Vgl. exemplarisch Augé: *Ein Ethnologe in der Metro*, S. 52 ff.

<sup>60</sup> Perec: »¿Aproximación a qué?«, zitiert nach Gandolfo: *Ómnibus*, S. 126.

Ordinären« gibt, indem er dieses situative »Wissen« gerade anhand jener Unterhaltung mit der *mujer bella* exemplifiziert. Das Gespräch im Bus wird zum medialen »Milieu«, in welchem das »Infra-Ordinäre« zur Anschauung gelangt. Dass es sich dabei nicht um ein zerebrales, intellektualistisches Miteinander, sondern um ein körperlich-affektives Beisammensein handelt, zeigt sich bereits am Anfang der Szene, in der es zunächst gar nicht um das Sprechen, sondern um eine wortlose und körperbetonte Kommunikationsebene geht: »El tiempo era, si puede decirse, más largo que de costumbre, por la insólita riqueza de los gestos intercambiados: las miradas, los toques leves, la forma de acurrucarse o estirarse cada uno en su asiento.« (Ó 13) Es sind keine diskursiven, sondern vielmehr somatische Elemente einer Kommunikation, die nichts mit Sinn zu tun haben. Das gilt auch für die sich nun einstellende banale Unterhaltung, welche die Beziehung zwischen beiden intensiviert und jene Episode bildet, anhand der Gandolfo das alltägliche »saber siempre creciente pero siempre cambiante« (Ó 14) exemplifizieren will. Es handelt sich dabei um nichts anderes als Kaffeeklatsch im wahrsten Sinne des Wortes: »¿Te traigo café?« (Ó 14), fragt Gandolfo seine Sitznachbarin, und als diese einwilligt, macht er sich sogleich auf den Weg zum Kaffeespender und zurück: »[L]lego ahora, después de un desvío considerable, a lo que quería: dar un ejemplo de esos detalles que he ido aprendiendo en los viajes en ómnibus [...] que forman un saber siempre creciente pero siempre cambiante, que tiene que ponerse al día una y otra vez.« (Ó 14) Jenes »stets changierende Wissen«, von dem nun die Rede ist, ist in der Tat ein »infra-ordinäres« Wissen, das normalerweise nicht den Aufwand seiner Thematisierung wert ist: Gandolfo berichtet, wie er auf dem Rückweg vom Kaffeeautomaten und mit zwei Bechern voll heißem Kaffee beladen zur banalen Erkenntnis kommt, »que cada cierto tiempo breve, el ómnibus daba un pequeño sacudón, que se transmitía al líquido marrón y humeante« (Ó 15). Die Pointe der Erzählung besteht nun darin, dass Gandolfo dieses zutiefst triviale Wissen bei seiner Rückkehr zum Sitz und beim Überreichen des Kaffees der Frau gleich mitteilt: »Ella se lo llevó [el café] a los labios y cuando todavía estaba bebiendo el café, le tomé muy suavemente la muñeca con mi mano y le dije ›ojo‹, y hubo otro costurón/sacudón.« (Ó 16) Obwohl die Information über die Bodenwellen banal ist, fungiert

sie dennoch als eine Art sozialer Motor und als Generator von Empathie zwischen beiden:

Y preguntó [la mujer], con sonrisa de niña, mientras le advertía de otro sacudón [...]: »¿Cóóómo te das cuenta de una cosa así?« Sin demorarme en la creación de un aura de falsa sabiduría, aunque más no fuera por transitoria diversión, le expliqué de inmediato el alquitrán, el ritmo de los sacudones. (Ó 16)

Nicht der sinnschwere Diskurs, sondern das schlichte »Geschwätz« ist es, das ganz im Sinne Nancys zwischen zwei zufällig Nebeneinandersitzenden einen »Transport vom einen zum anderen« initiiert und die Bedeutung von Transportmittel um einen anderen, sozialen Gehalt erweitert.

Nun lassen sich im Text noch weitere Passagen finden, die belegen, dass es gerade das Erzählen solcher Banalitäten ist, welches im Bus eine Art Verbindung zueinander herstellt, etwa im bereits erwähnten Kapitel »Conversaciones« (Ó 17 ff.). Dass es sich bei den darin thematisierten Gesprächen um bedeutungslose Unterhaltungen handelt, zeigt sich schon allein daran, dass diese in Gandolfos Erinnerung stark verblasst sind: »Lo pienso ahora, y me cuesta recordar alguna [conversación], aunque en el momento de tenerlas fueron sustanciosas, largas, llegando casi a durar las cuatro horas enteras.« (Ó 23) Das »Substanzielle« dieser Gespräche hat sich nicht auf Seiten des Inhalts niedergeschlagen, sondern auf einer körperlich-materialistischen Ebene. Ein Beleg für eine solche Unterhaltung ist die »Konversation« mit einer »mujer joven y simpática« (Ó 23 f.). Von jenem einige Zeit zurückliegenden Gespräch sind Gandolfo »no tanto detalles sino datos generales« (Ó 23) in Erinnerung geblieben, mit Ausnahme eines Aspekts, den er eigens hervorhebt: »Hubo, sí, un detalle: el modo en que la calmaba visitar la casa de los padres en Santa Fe, por una razón precisa: las hojas del otoño acumuladas en la calle y las veredas.« (Ó 24) Das Interessante an dieser Erinnerung ist gerade die Tatsache, dass es sich dabei nicht um ein »Detail« mit einem irgendwie gearteten Sinngehalt handelt, sondern vielmehr um die Erinnerung an eine immanent körperliche Erfahrung, den beruhigenden Effekt der Blätter, welche seine Sitznachbarin auf ihn »über-tragen« habe: »La calma que le comunicaban [las hojas del otoño] era tan intensa que se le transmitía y me la transmitía en ese momento, en el asiento del omnibus.« (Ó 24) Diese Rede von »Übertragung« verweist unmittelbar

auf den Bus als Transportmittel der Transmission, der »mit-geteilten« Existenz im Sinne Nancys, deren Essenz eine Empfänglichkeit und Sensibilität für den Anderen voraussetzt. Anders gesagt: Das Ich wird im Bus zu einem relationalen Ich, das sich anders als das distanzierte und reflektierende Ich von Augé mit der Welt in Beziehung setzt.

Von einer solchen Bezugnahme auf die Welt zeugt auch Gandolfos Blick durch die Fensterscheiben des Omnibusses nach draußen. Zwar gilt die »Rahmenschau«, wie man jenen Blick bezeichnen könnte, traditionell als Inbegriff eines rationalen und distanzierten Sehens.<sup>61</sup> Doch Gandolfos Fensterblicke sind – anders als jene von Ignacio Cabezas aus Airas *La villa* – nicht von Distanz, sondern ganz wesentlich von affektiver Anteilnahme geprägt. Das zeigt sich einerseits eindrucksvoll am Schauen durch jene »ventanita alargada« (Ó 49) auf der Bustoilette, das Gandolfo ausführlich in einem eigenen Kapitel mit dem Titel »Plenitud Panorámica« (Ó 47 ff.) beschreibt. Der Name des Kapitels ist in der Tat zutreffend, insofern als die »paisaje« durch dieses Fenster als unmittelbare Gegenwärtigkeit beschrieben wird, als eine »plenitud moviéndose en un travelling panorámico, del paisaje, de las casas, de los campos, de los árboles, de la luz o del cielo nublado« (Ó 50). Und dieses affektive Sehen zeigt sich weiterhin auch an der Wahrnehmung der großen Lastkraftwagen, der *camiones*, die an seinem Fenster vorbeiziehen. Auf ein unmittelbares körperliches Affiziertwerden durch diese Trucks deutet schon der erste Kommentar am Anfang des Textes hin, in dem Gandolfo von »una sensación curiosa« spricht, welche diese Gefährte bei ihm auslösen (vgl. Ó 26). Noch ausführlicher zeigt sich diese körperliche Wahrnehmung sodann in der folgenden Passage, die einem eigens diesen Lastwagen gewidmeten Kapitel (Ó 101-107) entstammt:

En los viajes, lo que me fue impresionando [...] era el modo en que si uno iba sentado en el primer piso del ómnibus, y éste iba alcanzando y después pasando un camión inmenso, cuya parte superior de los acoplados llegaba con comodidad a esa altura, el largo momento en que lo superaba en velocidad, y quedaban juntos, establecía un brusco, violento y misterioso sonido, o relación entre sonidos. Eso se veía acompañado por la superficie con mucha frecuencia cubierta de lona verde, que establecía una módica llanura o masa de colinas en movimiento, que pasaba casi a la altura del ojo, como mostrándose. (Ó 102)

---

<sup>61</sup> Vgl. dazu Langen: *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*.

Obwohl hier auch vom Sehen die Rede ist, besteht das zentrale Wahrnehmungsparadigma interessanterweise im *Hören* der nassen LKW-Planen, das sich vom Zuhören in der zuvor kommentierten Szene jedoch unterscheidet. So ist dieses Hören weniger auf einen Inhalt gerichtet, mit welchem man sich identifizieren könnte; vielmehr handelt es sich dabei um das Vernehmen eines asignifikanten Rauschens, das mit einem körperlichen Empfinden verbunden ist. Dies ist auch in einer weiteren Textpassage der Fall, die sich auf die materielle Beschaffenheit der Truck-Anhänger bezieht, konkret auf das Material ihrer Verkleidung, bei der es sich nun nicht mehr, wie Gandolfo erklärt, um »paredes sólidas«, sondern um »láminas de plástico« handelt (Ó 104): »Cuando el camión aceleraba y sobre todo en los días de lluvia, esas paredes antes sólidas que ahora flameaban, me provocaban – sobre todo así: mojadas – [...] una sensación inmediata, corporal, de euforia.« (Ó 105) Und auch wenn diese körperliche Erfahrung mit den Planen laut Gandolfo mit der Zeit nachlasse (vgl. Ó 105), so bleibt die Wahrnehmung dieser *camiones* dennoch eine wesentlich körperlich-affektive. Am deutlichsten wird dies in Gandolfos Rede von einer »sensación brutal de potencia« (Ó 106), welche die Lastwagen während des Vorbeifahrens weiterhin in ihm hervorrufen. Dieser Hinweis ist auch deshalb erwähnenswert, weil es just das unmittelbare Erfahren dieses kraftvollen technischen Artefakts ist, das bei Gandolfo im weiteren Verlauf des Textes eine höchst interessante Reflexion zum generellen Verhältnis von Mensch und technischer Maschine auslöst:

Tal vez justamente por esa concreción, por esa fuerza, como lo fue durante mucho tiempo la fuerza de las fábricas o de los obreros, organizados o no, era tan difícil narrarlos o describirlos [...]. Se escurrían, como se escurre todo momento narrativo donde hay que explicar una máquina, sobre todo real, sin que el relato sea absorbido por ese tramo, como si fuera un agujero negro. Piensan que, ahora que desaparecieron, quieren explicar, por ejemplo, con claridad absoluta, una máquina de escribir y su conexión con quién la usa. O, peor aún (lo sé por experiencia personal), que tratan de meter en un relato el modo en que se trabajaba, hasta hace apenas un carto de siglo, con las máquinas de imprenta Minerva no automáticas. Si quieren complicarse la vida por completo, traten de encajar esa descripción minuciosa de la máquina, con el manejo humano primero [...], y después con el modo en que ese manejo, al combinarse con la incontable cantidad de microrelaciones sociales y personales que provocaba en una imprenta de ese tipo ese manejo, provocaba un cambio sutil, pero importante por la repetición a través del tiempo, en las vidas no sólo

de quienes manejaban las máquinas, sino también en las de quienes los rodeaban [...]. (Ó 106 f.)

Hinter Gandolfos Reflexionen zur Erzählproblematik von Maschinen scheint ein äußerst avanciertes Verständnis vom Zusammenspiel von Mensch und Technik auf. In seinen Ausführungen zum Gebrauch von »Schreibmaschine« und »Druckerpresse« wird deutlich, dass für ihn technische Maschinen sehr viel mehr als bloße »Werkzeuge« sind, die von den sie bedienenden Menschen einen abgetrennten Status haben. Zwar bleibt sein Maschinenbegriff in erster Linie ein technischer, doch nähern sich seine Reflexionen auf implizite Weise einem Maschinenverständnis an, wie es Deleuze&Guattari ersonnen haben. Insbesondere die Überlegungen zur »nichtautomatischen Druckerpresse« als einem Artefakt, das unmittelbar mit den Arbeitern verbunden war und diese zugleich über »microrelaciones sociales y personales« untereinander verband, erinnern an Deleuze&Guattaris Definition der »Maschine« als einer »Einheit« des »Mensch[en] mit der Maschine«. <sup>62</sup> Zusätzliche Geltung erhalten diese Reflexionen dann, wenn man sie auf die hier nicht explizit genannte »máquina« bezieht, der Gandolfo nicht nur einen Passus, sondern ein ganzes Buch gewidmet hat: auf die technische Maschine des Omnibusses. Dann erscheinen diese Reflexionen als implizite Bestätigung der zuvor erarbeiteten Thesen, denn auch der Bus ist nicht einfach eine technische Maschine, sondern steht mit den Menschen in einer komplexen, ›maschinischen‹ Verbindung. Genauso, wie die Druckerpresse einen »cambio sutil« mit ihren Benutzern erzeugt, der sich in »microrelaciones sociales y personales« äußert, erzeugt auch der Bus als »Maschine« eine »Relationalität« zwischen den einzelnen Passagieren.

### 5.3 Omnibus-Poetik: ›Vehiculizität‹ und ›Maschinizität‹

Gandolfos ›Maschinen-Reflexionen‹ in der oben zitierten Passage sind nun auch hinsichtlich ihrer eigentlichen Intention bedeutsam: der Problematik der Erzählbarkeit von Maschinen. Thematisiert wird die Unmöglichkeit, eine funktionierende Maschine samt ihrer Verbindung zum Menschen narrativ zu erfassen, eine Un-

---

<sup>62</sup> Deleuze&Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 498

möglichkeit, die Gandolfo mit dem Lexem »escurrir« zum Ausdruck bringt, das man etwa mit »entwischen« ins Deutsche übersetzen könnte. Mit diesen Reflexionen verhält es sich genauso wie mit jenen zur Verbindung von Mensch und Artefakt: Sie beziehen sich zwar explizit nur auf die *camiones* sowie auf Schreibmaschine und Druckerpresse, implizit entzündet sich an ihnen jedoch zugleich die Frage, wie es denn um die Erzählbarkeit jener im Text zentralen »máquinas«, den Omnibussen, bestellt ist. Die Attraktivität dieser Frage liegt gerade in dem Umstand, dass Gandolfo selbst darauf ja gewissermaßen durch das Verfassen seiner Erzählung über Omnibusse eine implizite Antwort formuliert. Doch wie lautet diese Antwort? Wie geht das Erzählen der Omnibusse genau vonstatten?

Im Hinblick auf die gerade angestellten Reflexionen über die Verbindung von Mensch und Artefakt kann die Frage nach der Erzählbarkeit des Omnibusses nur im Lichte jener ›maschinischen‹ Verbindung von Mensch und Bus beantwortet werden, ja, sie muss als solche beantwortet werden, insofern als Gandolfos Ich immer schon mit diesem Artefakt verbunden ist. Anders gesagt: Gandolfo verfügt nicht über eine distanzierte Betrachterposition, wie er diese vielleicht noch einnimmt beim Blick auf die Druckerpresse und deren komplexe Verbindung mit den sie bedienenden Arbeitern. Im Falle seiner Erzählung des Omnibusses ist er bereits mittendrin in einem technischen »Milieu«, ist mit dem Artefakt verwoben, ja ›maschiniert‹. Und diese Verbindung aus Mensch und Gefährt als Ganzes ist es auch, welche unmittelbar auf das Schreiben Einfluss nimmt. Bei genauer Betrachtung kann man erkennen, dass diese Einwirkung auf den Akt des Erzählens im Wesentlichen auf zweierlei Arten vonstatten geht: Einerseits wird das Schreiben über die Omnibusse von der Bewegung des Busses affiziert, was zur Folge hat, dass sich der Modus des Erzählens in einen Modus der Bewegung verwandelt. Andererseits affiziert der Bus die Schrift aber auch als »Maschine« im Sinne von Deleuze&Guattari. Diese ungleich komplexere Einwirkung auf die Schrift führt dazu, dass sie den ›maschinischen‹ Status des Busses als eines »Milieus« des Miteinander nachahmt, um aus dem Text dabei selbst einen Raum des »Mit-seins« zu machen.

Diese beiden Arten einer Einflussnahme des Busses auf das Schreiben sollen im Folgenden anhand von zwei Begriffen erläutert werden, die ich ›Vehiculizität‹ und

›Maschinizität<sup>63</sup> nennen möchte. Mit dem vom spanischen Lexem *vehículo* abgeleiteten Begriff der ›Vehiculizität‹ soll beschrieben werden, in welcher Weise die Einwirkung des Omnibusses als sich bewegendes technisches Gefährt eine poetologische Bedeutung bekommt, das heißt, in welcher Weise die Bewegung des Busses auf das Schreiben Einfluss nimmt.<sup>64</sup> Der Begriff ›Maschinizität‹ soll dazu verwendet werden, das Affiziertwerden des Schreibens durch den Bus als »Maschine« im Sinne von Deleuze&Guattari zu beschreiben.

Die ›Vehiculizität‹ des Textes, um die es zunächst gehen soll, lässt sich in *Ómnibus* an einer ganzen Reihe von Passagen nachweisen. Der vielleicht deutlichste Beleg dafür, dass Gandolfos Schreiben immanent von der Bewegung des Omnibusses affiziert wird, findet sich gleich auf den ersten Seiten des Buches. Dort reflektiert Gandolfo über die besondere Gattung von *Ómnibus* und räumt ein, dass der Text

[...] desde el comienzo mismo de la existencia del proyecto, no es propiamente una novela, ni un trozo autobiográfico, ni filosofía, sino el discurrir sobre la línea recta de la ruta, de la historia o las ideas que gracias a mí o a mi pesar se van a ir desarrollando. (Ó 28)

Dieses Zitat bringt nicht nur die Ausnahmestellung des Textes hinsichtlich etablierter Gattungsmuster zum Ausdruck, sondern es belegt auch eindrucksvoll, dass diese Exzentrik ein Effekt der Rückkopplung des Schreibens an das Fahren ist. Doch wie äußert sich diese Narration im Modus des »discurrir« ganz konkret? Ein erstes Merkmal ist zweifellos Gandolfos höchst ›mobiler‹ Schreibstil, jenes ständige Vagabundieren der Argumentation, das er selbstreflexiv an einigen Stellen als »digresiones«, als »Abschweifungen« bezeichnet (vgl. Ó 14, 29).<sup>65</sup> Dies geschieht auch in der bereits kommentierten Textpassage, in der vom Versuch die Rede ist, das schwer erfassbare »Thema der Busreisen« genauer zu bestimmen, ein Vorhaben,

---

<sup>63</sup> Beide Neologismen sind inspiriert vom Begriff der »Kartizität«, den Robert Stockhammer in seiner Studie *Kartierung der Welt. Macht und Lust in Karten und Literatur* (München: Fink 2007, S. 67 ff.) geprägt hat, um das ›Karte-Werden‹ von Texten zu beschreiben. Zum Begriff der »Kartizität« als möglichem Derivat von Jakobsons Konzept der »Poetizität« vgl. Jörg Dünne: »Spuren im Sand – Kartographie und Literatur in der aktuellen medien- und kulturwissenschaftlichen Diskussion«, in: *PhiN. Philologie im Netz* 43 (2008), S. 66-80, hier S. 73; zum Begriff der »Poetizität« vgl. Roman Jakobson: »Linguistik und Poetik«, in: Roman Jakobson: *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 83-121.

<sup>64</sup> Ein analoges Konzept entwirft Wolfram Nitsch, der von »vehikularen Texten« spricht und damit die in Texten thematischen »[f]ahrzeugspezifische[n] Auswirkungen mechanischer Fortbewegungen auf die Wahrnehmung« meint. (vgl. W. N.: »Mobile Mediatope« [in Vorbereitung]).

<sup>65</sup> Zu den »digresiones« in *Ómnibus* vgl. auch Giordano: »Una antropología de lo fugaz«, S. 69.

das Gandolfo nur mittels einer zusammenhanglosen »Abschweifung« auf die Kaffee-Episode mit seiner Sitznachbarin, jener *mujer bella*, gelingt (vgl. *Ó* 12-15). Just dieses Abgleiten der Narration, diese thematische ›Mobilität‹ wird genau besehen als Dopplung der Fahrbewegung lesbar. Das Erzählen ist genauso beweglich und voller Dynamik wie das Fahren. Bezogen auf die im vorherigen Kapitel diskutierte Erzählproblematik des Busthemas bedeutet dies: Das Schreiben über die Busfahrten ist immer schon ein Schreiben im Modus des Fahrens, eine ständig von Bewegung affizierte Narration. Denn genauso wie der Bus in seiner Fahrbewegung verschiedene heterogene Räume miteinander verbindet, verbindet auch Gandolfos Schreibbewegung zutiefst Heterogenes miteinander und unterläuft dabei etablierte Diskursmuster schriftlicher Kommunikation.<sup>66</sup> Der Aufbau des Buches folgt damit weniger einer narrativen Kohärenz als vielmehr einer Aneinanderreihung weitgehend zusammenhangloser Episoden, die durch die Erzählbewegung wie im Falle jener Kaffeebecherszene miteinander verknüpft werden.

Ein weiteres Beispiel für eine Kopplung des Schreibens an das Fahren ist auch der Textumfang von *Ómnibus*. Wie gegen Ende des Buches zu erfahren ist, hat Gandolfo versucht, die Textlänge an die Fahrtlänge zu koppeln, und den Text folgenden Parametern unterworfen: »[...] menos de 150 páginas, un recorrido leve, limitado, como entre Rosario y Buenos Aires que, justamente, pueden empezarse a leer y terminarse en ese lapso de espacio y de tiempo.« (*Ó* 121) Doch auch wenn der Umfang überschaubar bleibt, ist das Verfassen dieser knapp 150 Seiten für Gandolfo doch alles andere als ein müheloses Unterfangen. Ganz im Gegenteil: Die Kopplung des Schreibens an das Fahren produziert stellenweise vielmehr Momente narrativer Erschöpfung, etwa wenn das Schreiben nicht so einfach an Fahrt gewinnt und sein Ziel erreicht, wie es die Omnibusse zu tun pflegen. Im IV. Kapitel beispielsweise, etwa in der Mitte des Textes, bringt Gandolfo dieses Missverhältnis von Schreiben und Fahren deutlich zur Sprache:

---

<sup>66</sup> Wolfram Nitsch vertritt eine ähnliche These in seiner Analyse von Claude Simons Roman *Le Tramway* (2001), dessen mobilen Diskurs er in Anlehnung an Michel Foucaults Begriff der »Heterotopie« als »[l]igne des espaces autres« beschreibt; vgl. W. N.: »La ligne des espaces autres«, S. 23-40.

¿Cómo puede ser que en las horas precisas, las distintas líneas de ómnibus que viajan a Rosario partan puntualmente, y en lo posible llegan de modo igualmente perfecto, después de recorrer cientos de kilómetros, y yo, ya con una vida bastante recorrida –podría decirse ›viajada‹ incluso – sea incapaz de seguir y terminar con este libro dedicado precisamente a esos ómnibus [...]?  
(Ó 34)

Obgleich es zum Stocken des Schreibens kommt, ist der Aufruf »debo hacerlo, debo seguir« doch zugleich als an sich selbst gerichteter Ansporn zu verstehen, das Schreiben an das Fahren anzupassen und die Bewegung des Busses zu einem Initiator für die Schreibbewegung zu machen. Dass dies in der Tat gelingt, dass der Bus sogar noch weitergehend in den Schreibprozess eingreift und eine aktive Rolle darin übernimmt, zeigt sich denn auch in Gandolfos zuvor bereits zitierter Beschreibung des Projektes als einem »discurrir sobre la línea recta de la ruta, de la historia o las ideas que gracias a mí o a mi pesar se van a ir desarrollando« (Ó 28).

Genau besehen macht dieses Zitat nicht nur auf das Schreiben im Modus des »discurrir« aufmerksam, sondern es räumt dem Bus, wie aus der Formulierung »gracias a mí o a mi pesar« gegen Ende des Zitats hervorgeht, auch eine aktive Rolle im Schreiben ein: Nimmt man diese Formel ernst, so generiert sich das Schreiben nicht nur »dank« der Person des Autors, sondern interessanterweise auch »trotz« ihrer. Aus diesem Widerspruch lässt sich schließen, dass Gandolfo nicht mehr über die alleinige Autorschaft beim Schreiben verfügt, sondern dass auch dem Bus ein Teil davon zufällt. Wie sonst wäre diese Wendung eines Schreibens »a mi pesar« zu verstehen, wenn nicht als partielle Abgabe von Autorschaft an jenes Gefährt, um das sich die Narration dreht und das sich nun auf aktive Weise in den Diskurs einschreibt. Diese These einer sich im Akt der Narration manifestierenden »Handlungsmacht« des Busses, um einen Begriff zu verwenden, der in aktuellen kulturwissenschaftlichen Überlegungen zum aktiven Einfluss von Artefakten große Konjunktur hat,<sup>67</sup> lässt sich eindrucksvoll anhand einer Passage aus dem Kapitel IV mit dem Titel »El hombre del granizo« belegen. Darin wird von einem Passagier berichtet, der unverhofft nach dem Aussteigen aus dem Bus in einen schrecklichen Hagelschauer gerät (vgl. Ó 35-38). Im Nachhinein kommt nun interessanterweise

---

<sup>67</sup> Zum Konzept der »Handlungsmacht« im weiteren, auch nichttechnischen Sinne vgl. exemplarisch den von Becker/Cuntz/Kusser herausgegebenen Sammelband: *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?*

der Busfahrt die Rolle eines narrativen ›Erinnerungsgenerators‹ zu, wie aus den folgenden Reflexionen hervorgeht:

Tal vez si no hubiera ni empezado a escribir esto me habría olvidado – aunque no creo –, pero ahora, cada vez que voy y vuelvo, que recorro el mismo tramo, voy pensando en el libro, mezclado con las imágenes y sonidos, en un proceso que en vez de tener el papel de impulso para la inspiración, hace que me recueste en el mero goce de esa mirada doble: lo que veo y oigo y lo que escribiría. De manera tal que me recuesto en ese condicional, y siento el gran placer de *no* escribir, de *no* seguir. (Ó 38, Herv. i. O.)

Es ist die Busfahrt, die den »papel de impulso para la inspiración« übernimmt, sodass die Erinnerungsarbeit durch das Fahren ausgelöst wird, ohne dass Gandolfo selbst die Initiative ergreifen müsste; vielmehr lässt er die Eindrücke der Fahrt auf sich einwirken. Was hier entsteht, ist eine Art von Interaktion zwischen Mensch und Artefakt im Akt des Schreibens, bei der nicht mehr eindeutig die Urheberschaft determiniert werden kann. Sowohl Gandolfos Autorschaft als auch der Bus als Gegenstand des Schreibens lösen sich zugunsten einer Art Unentscheidbarkeit auf. Der Bus ist kein bloßes Transportmittel mehr, sondern er vermischt sich im Akt des Schreibens mit Gandolfos Ich, und beide schreiben sich im Zeichen einer doppelten Autorschaft in den Text ein.

Genau besehen hat diese Verbindung von Mensch und Artefakt im Akt des Schreibens nun nichts mehr mit einer bloßen ›Vehiculizität‹ des Textes zu tun, mit dem Einwirken der Fahrbewegung des Omnibusses auf den Text. Was hier auf das Schreiben Einfluss nimmt, ist vielmehr die Interaktion zwischen Bus und Mensch. Ich möchte die poetologische Manifestation dieser Interaktion ›Maschinizität‹ nennen und meine damit ein ›Maschine-Werden‹ des Textes selbst, ja eine Art ›maschinesisches Schreiben‹, dessen zentrales Charakteristikum darin besteht, dass der Text jenes kommunikative »Mit-sein«, das ich zuvor auf der Inhaltsebene von *Ómnibus* beschrieben habe, auch auf der Vermittlungsebene umsetzt. Man kann zwei Formen eines solchen ›maschinischen‹ Schreibens ausmachen: Einerseits zeigt sich der Niederschlag jener gerade erwähnten Interaktion zwischen Mensch und Bus im Akt der Narration. Andererseits ergibt sich eine die eigentlichen textuellen Grenzen überschreitende Interaktion des Textes mit dem Leser, die insofern auch ›maschinesisches‹ Schreiben genannt werden kann, als der Text, wie nun gezeigt

werden soll, das auf der Inhaltsebene entworfene »Milieu« des »Mit-seins« nach außen wendet, um den Leser daran teilhaben zu lassen. Diese Teilhabe gelingt durch eine kommunikative Verbindung des Textes mit dem Leser, worunter allerdings kein traditionelles Modell von Kommunikation gemeint ist. Zwar ließe sich aus rezeptionsästhetischer Perspektive einwenden, dass jeder Leser im »Akt des Lesens«, um es bewusst mit einer Wendung Wolfgang Isters zu sagen,<sup>68</sup> in eine kommunikative Beziehung mit seinem Text eintritt. Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt jedoch nicht auf einem rezeptionsästhetischen Modell von Kommunikation als einem hermeneutischen, zerebralen Lektüreprozess, wie ihn Isters Theorie impliziert,<sup>69</sup> sondern auf dem »maschinischen« Kommunikationsmodell als affektiv-körperlichem Akt der Verbindung, der laut Deleuze&Guattari für die »Maschine« konstitutiv ist. Bezogen auf meine These vom »Maschine-Werden« des Textes bedeutet dies, dass der Text nicht wie etwa im Falle von Augés *Ein Ethnologe in der Metro* einfach die Erweiterung eines denkenden, sich selbst genügenden Subjektes darstellt; vielmehr ist mit dem »Maschine-Werden« des Textes gemeint, dass dieser *selbst* zu einem »Kommunikationsfaktor« im Sinne Deleuze&Guattaris wird, der mit dem Leser eine »maschinische« Synthese vollzieht. Einige Überlegungen des argentinischen Autors und Literaturtheoretikers Daniel Link erscheinen hilfreich, diese besondere Verkettung des Textes mit dem Leser genauer zu beschreiben. Es handelt sich um jene Reflexionen, die Link in Bezug auf das autobiografische Schreiben in Argentinien anstellt,<sup>70</sup> ohne dabei jedoch auf *Ómnibus* einzugehen. Interessant für Gandolfos Text sind diese jedoch, weil auch Link sich Jean-Luc Nancys Theorie bedient: In Rekurs auf Nancys Begriff des »ego cum«, des »gemeinschaftlichen Ichs«, beschreibt Link das »yo« in diversen autobiografischen Gegenwartstexten als kollektives Ich, mit dem sich jeder Leser über »procesos de identificación y diferenciación (diferentificación)« in Beziehung setzen

---

<sup>68</sup> Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink 1976; vgl. darin insbesondere das Kapitel »Interaktion von Text und Leser«, S. 257 ff.

<sup>69</sup> Ich verdanke diese Anregung der gemeinsamen Semindiskussion zu Isters Text *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993) im Oberseminar »Literatur und Anthropologie« von Wolfram Nitsch (Sommersemester 2008).

<sup>70</sup> Vgl. Daniel Link: *Fantasmas*, S. 84-87.

und auf diese Weise Teil einer »comunidad« werden könne.<sup>71</sup> Was Link nun jedoch nicht explizit genug herausarbeitet, ist die Tatsache, dass dieser »Identifikationsprozess« gerade dann gut funktioniert, wenn die erzählten Inhalte so allgemeingültig und banal sind, dass man sich als Leser damit identifizieren kann, ja, dass man als Leser davon affiziert wird.<sup>72</sup> Anders formuliert: Gerade das banale »Geschwätz« – um es mit Nancy zu sagen – bzw. das »Infra-Ordinäre« – um es mit Perec zu sagen – begünstigt eine solche Teilhabe des Rezipienten.

Perecs Konzept des »Infra-Ordinären« kommt aus dieser Perspektive betrachtet eine Fähigkeit zu, die so bei ihm selbst nicht explizit angedacht ist: ein immanent soziales, ja relationales Potenzial. Dass das Alltägliche in der Tat eine solche soziale Dimension besitzt, belegt in *Ómnibus* jene zuvor bereits diskutierte Passage, in der Gandolfo beim Belauschen des Gesprächs zwischen der Frau aus Cañada und dem *muchacho joven* sein eigenes Leben in der Schilderung der beiden entdeckt, weil er mit beiden gerade das ständige, alltägliche Unterwegs-sein-Müssen teilt. Während es sich dabei um ein »Mit-sein« auf der Inhaltsebene des Textes handelt, kann man für *Ómnibus* auch eine ganze Reihe von Identifikationsprozessen in jener von Link beschriebenen Weise, also auf Rezeptionsseite, konstatieren. Dieses vom Leser empfundene »Mit-sein« kann dabei als Doppelung eines bereits auf der Inhaltsebene des Textes entworfenen ›maschinischen‹ Kollektivs gedeutet werden. Anders ausgedrückt: Es ist das im Inneren mittels des Omnibusses kreierte ›maschinische‹ Ensemble, welches bildlich gesprochen zum Motor jener ›Text-Maschine‹ auf der Vermittlungsebene wird. Denn der Leser vernetzt sich gerade mit dem Ich Gandolfos mittels jener »infra-ordinären« Episoden, das dieser in der ›Wahrnehmungsmaschine‹ über die Vernetzung mit den anderen Menschen erfährt, das heißt, der Leser teilt jene Episoden, die Gandolfo bei der Fahrt mit dem Omnibus erfährt.

Diese Teilhabe gilt nun nicht nur für einen argentinischen Leser; vielmehr sind die geschilderten Episoden von Gandolfo so allgemeingültig, dass sie bei fast jedem

---

<sup>71</sup> Vgl. Daniel Link: *Fantasma*, S. 84-87, »procesos de identificación y diferenciación (diferentificación) i. O. kursiv.

<sup>72</sup> Die Richtigkeit dieser These belegen implizit auch Links hypothetische Beispiele von identifikatorischen Äußerungen eines Lesers: »[...] como quien dijera, luego de que ha leído, »a veces hay días así«, »las desgracias nunca vienen solas«, o »cuánta entereza hace falta para...« (Link: *Fantasma*, S. 85).

Leser einen Identifikationsprozess in Gang setzen, weil sie schlichtweg von fast jedermann gekannt werden. Man denke etwa, so banal dies auch klingen mag, an Gandolfos Angewidertsein von den verschmutzten Bustoiletten (vgl. *Ó* 20-22) oder an die bereits kommentierte Rede vom ständigen Unterwegs-sein-Müssen (vgl. *Ó* 98 f.), einem Alltagszustand heutzutage, nicht nur in Argentinien oder Amerika, sondern auch im vergleichsweise ›kleinen‹ Europa. Doch der Leser teilt mit Gandolfo auch jene Episoden, die nicht unmittelbar etwas mit dem Reisen zu tun haben, sondern bloß allgemeine Alltagserfahrungen sind, »Infra-Ordinäres« im Sinne Perecs. Erwähnen ließen sich hier Gandolfos Enttäuschung wegen der letztlich gescheiterten Beziehung zu seiner attraktiven Sitznachbarin (vgl. *Ó* 71) oder jenes Erlebnis des bedauernswerten Mitreisenden, der nach dem Aussteigen in einen schrecklichen Hagelschauer gerät (vgl. *Ó* 35-38). Was Gandolfo hier erzählt, sind zutiefst banale Episoden, in deren Alltäglichkeit jedoch deshalb ein immanent soziales Potenzial schlummert, weil sie vom Leser im ganz existenziellen Sinne geteilt werden. Eben durch diese Teilhabe auf Rezeptionsebene gelingt es dem Text, jenes auf der Inhaltsebene entworfene »Mit-sein« auch nach außen zu tragen und den Leser zum Teil eines »Milieus« zu machen.

»Was der einzelne Schriftsteller schreibt, konstituiert bereits ein gemeinsames Handeln, was er sagt, ist bereits politisch«,<sup>73</sup> lautet eine Wendung von Deleuze&Guattari, die als Umschreibung jener durch den Text beim Leser ausgelösten Teilhabe durchaus geeignet erscheint. Diese Wendung findet sich in Deleuze&Guattaris Studie zu Franz Kafka, die man als eine Art literarische Version der Maschinentheorie interpretieren kann, insofern als darin der Literatur die politische Funktion zukommt, »Verkettungen« hervorzubringen: »Es gibt kein Subjekt«, schreiben sie, »es gibt nur kollektive Aussageverkettungen – und die Literatur bringt diese Verkettungen zum Ausdruck [...]«. <sup>74</sup> Eben dies ist auch in *Ómnibus* der Fall. Zwar sind Gandolfos Aussagen diejenigen eines singulären Subjekts, eines einsamen Anthropologen, doch diese Singularität wird durch die Kollektivierung der Aussage eingeklammert. An die Stelle der egozentrischen Rede eines einzelnen Aussage-

---

<sup>73</sup> Gilles Deleuze&FélixGuattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 26 [*Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit 1975].

<sup>74</sup> Deleuze&Guattari: *Kafka*, S. 26 f., Herv. i. O.

subjektes, wie man sie etwa bei Augé beobachten kann, treten in *Ómnibus* die Aussagen eines Kollektivs, eines »Milieus« des Miteinander, in dessen Mitte auch dem Leser ein Platz zugewiesen wird.

Im Kontext der hier entworfenen *Heteromaquinología* betrachtet, markiert das ›Maschine-Werden‹ des Textes selbst, wie man es exemplarisch in *Ómnibus* beobachten kann, zweifellos einen Höhepunkt im Verhältnis von Literatur und »Maschine«. Da jedoch im Übergang der Maschine von der Inhaltsebene auf die Vermittlungsebene auch die Grenzen des literarischen Mediums überschritten werden, impliziert dieser Höhepunkt für eine literaturwissenschaftliche Studie wie diese zugleich auch eine Art Endpunkt.

## 6. ›Maschinen-Schluss-Diagramm‹: Jorge Macchi zeichnet einen Schaltplan für *Heteromáquinas*

»Die Gegenwart ist das, woran man klebt, wie mit der Nase am Spiegel«, formuliert Roland Barthes in seiner Vorlesung *La Préparation du Roman* (2003) und fragt: »[W]ie soll man mit langem Atem, fließend (gewandt, flüssig, behende) schreiben, wenn man mit einem Auge aufs Blatt und mit dem anderen auf das starrt, was mir widerfährt?«<sup>1</sup> Was Barthes hinsichtlich eines literarischen Schreibens über die Gegenwart problematisiert, gilt nicht minder auch für ein wissenschaftliches Schreiben über die Gegenwart und ihre Literatur und Kunst: »Wie soll man mit langem Atem« und »fließend« in wissenschaftlicher Manier über eine gegenwärtige, flüchtige und noch wenig beachtete Strömung, wie jenes sich in der argentinischen Gegenwartsästhetik ereignende ›Anders-Werden‹ von Objekten, schreiben, wenn man beim Schreiben und Reflektieren aufgrund der Unmittelbarkeit jener Ereignisse noch keine wirkliche Distanz dazu gefunden hat, ja quasi »mit der Nase daran klebt«? Eine Möglichkeit bestünde sicherlich darin, das Schreiben einfach einzustellen und abzuwarten – so lange vielleicht, bis man mehr Distanz gewonnen hat und das erreicht hat, was Deleuze&Guattari »die Beständigkeit eines festen *Blickpunkts*« genannt und als Eigenschaft der sogenannten »Königswissenschaft« beschrieben haben, welche das »Ideal der Reproduktion, Deduktion oder Induktion« zu verwirklichen sucht.<sup>2</sup> Der eine oder andere Leser dieser Arbeit, seinerseits vielleicht selbst Verfechter einer solchen »Königswissenschaft«, wird mir genau das ans Herz gelegt haben wollen.

Die vorliegende Arbeit beschreibt nun ganz bewusst nicht diesen ›Königsweg‹, sondern begibt sich auf eine alternative Route – eine Unternehmung, die man in Anlehnung an eine Wendung von Erich Kleinschmidt als ein »Forschen an den Rändern« bezeichnen könnte. Damit ist laut Kleinschmidt ein genuin »dezentriertes« und »dezentrierendes« Forschen gemeint, das sich keinem übergeordneten Zentrum

---

<sup>1</sup> Zitiert wird nach der deutschen Ausgabe: Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans*, S. 53.

<sup>2</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 511, Herv. i. O.

verpflichtet fühlt, sondern sich eher approximativ den Dingen nähert.<sup>3</sup> Mir selbst diente als vorrangiger Wegweiser für einen solchen ›Rand-Weg‹ jenes alternative Wissenschaftsmodell, das Deleuze&Guattari der »Königswissenschaft« entgegensetzen und das sie »nomadische Wissenschaft« nennen. Die Maxime dieses Modells ist nicht die distanzierte »Reproduktion« bestimmter Inhalte, sondern eine dynamische Geste des »Umherziehens«, des »Folgens«:

Man ist gezwungen zu folgen, wenn man auf der Suche nach den »Singularitäten« einer Materie oder vielmehr eines Materials ist und es nicht darauf abgesehen hat, eine Form zu entdecken; [...] wenn man damit aufhört, dem Fließen eines laminaren Stroms in eine festgelegte Richtung zuzusehen und von einem wirbelnden Strom mitgerissen wird; wenn man sich auf die kontinuierliche Variation von Variablen einläßt, anstatt daraus Konstanten abzuleiten etc.<sup>4</sup>

Die vorliegende Untersuchung eines ›Anders-Werdens‹ von Objekten in der argentinischen Literatur und Kultur ist von Anfang bis Ende aus der Geste eines solchen »Folgens« heraus geschrieben worden. An keiner Stelle ging es darum, »Konstanten« zu deduzieren, vielmehr sollten »Variationen« und »Singularitäten« eines Transformationsprozesses aufgezeigt werden, der sich als Wandel von einem Paradigma des »Werkzeugs« zu einem Paradigma der »Maschine« darstellt. Ausgehend von den *cacerolazos* 2001, die aufgrund ihrer Emblematisierung als eine Art Epizentrum eines ›Maschine-Werdens‹ im Argentinien der neoliberalen Krise betrachtet wurden, galt es im Theorieteil, die Linien oder Figuren dieses Wandels sichtbar zu machen, die in Rekurs auf Begriffe von Deleuze&Guattari als ›Fluide-Werden‹, ›Nomadisch-Werden‹ und ›Medium-Werden‹ von Objekten bezeichnet wurden. Gemäß der These, dass *Heteromáquinas* besonders im Bereich der Ästhetik aufscheinen, wurden diese Linien zu ausgewählten Werken von Aira, Gaggero, Cortázar&Dunlop und Gandolfo hin verlängert, die wiederum bestimmte Maschinen-Typen aufwiesen: die ›Schrott-Maschine‹, die ›Eroberungsmaschine‹ und die ›Wahrnehmungsmaschine‹. Bei der Analyse dieser Typen und ihrer Zuordnung zu den einzelnen ›Maschinen-Figuren‹ wurde deutlich, dass es sich bei den

---

<sup>3</sup> »Forschen an den Rändern« lautete der Titel eines an der Universität zu Köln angekündigten Oberseminars, das leider nicht stattfinden konnte. Erich Kleinschmidt war so freundlich, mir dieses Konzept in einem persönlichen Gespräch näher zu erläutern.

<sup>4</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 512 f.

Unterscheidungen nicht um statische Zuordnungen handelt, sondern dass die einzelnen Maschinentypen immer auch ineinander übergehen.

Am Ende der Arbeit angelangt, erscheint es nur ›folgerichtig‹, auch jetzt nicht in ein bloßes »Reproduzieren« der Ergebnisse zu verfallen. Vielmehr soll hier noch ein Stück weit der Strömung in der argentinischen Gegenwartsästhetik ›gefolgt‹ und der Blick auf den Bereich der visuellen Kunst gelenkt werden. Anstatt ein uniformes Nachzeichnen jener Maschinen-Linien vorzunehmen, soll es in diesen abschließenden Reflexionen um eine Art ›Schluss-Diagramm‹ dieser Arbeit gehen. Dies soll anhand eines Werkes des argentinischen Künstlers Jorge Macchi geschehen, das ebenfalls eine Form von Diagramm darstellt, ja eine vage und approximative Karte, die Macchi ausgehend vom ›Anders-Werden‹ eines Objekts entwirft. *Buenos Aires Tour* (2004)<sup>5</sup> ist eine Art alternativer, multimedialer Stadtführer durch Buenos Aires, den Macchi zusammen mit der Lyrikerin María Negroni und dem Soundkünstler Edgardo Rudnitzky, ebenfalls »porteños«,<sup>6</sup> erschaffen hat. Das zentrale Artefakt dieses Werkes ist eine zerbrochene Glasscheibe, die auf einen herkömmlichen Stadtplan von Buenos Aires gelegt wird und deren Risse darin neue Linien eintragen (vgl. Abb. 1).

---

<sup>5</sup> Jorge Macchi: *Buenos Aires Tour*, Madrid: Turner 2004.

<sup>6</sup> Eva-Lynn Jagoe: »Buenos Aires and the aesthetics of defamiliarisation«, in: *Journal of Latin American Culture Studies* 17,3 (2008), S. 299-315, hier S. 308, Herv. i. O.

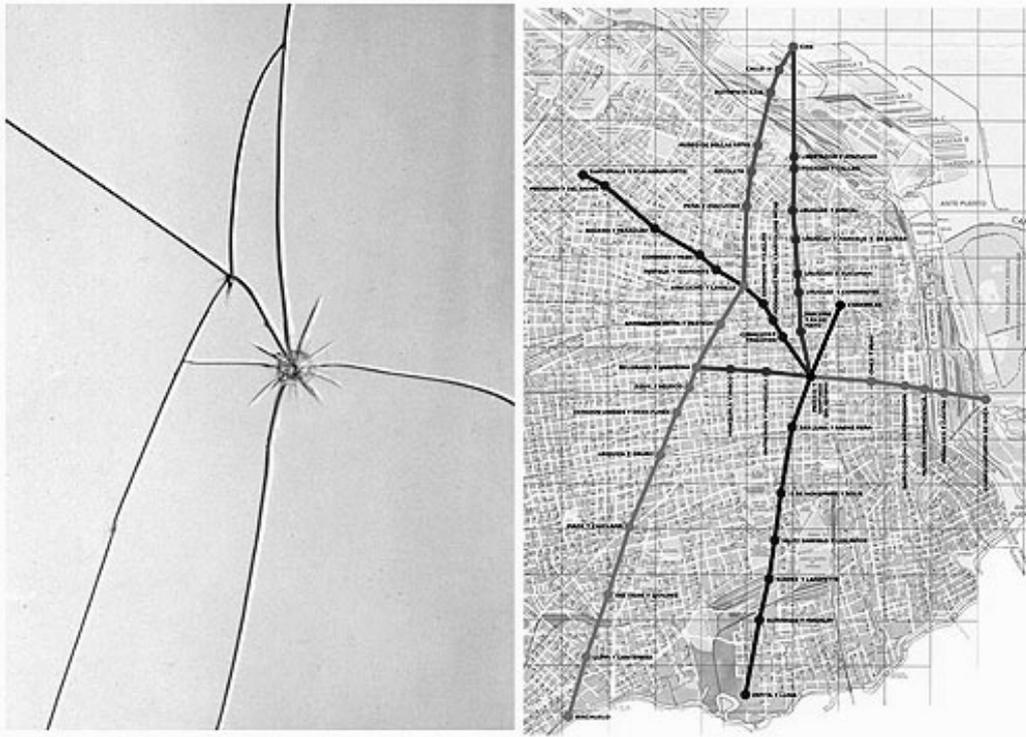


Abb. 1: *Buenos Aires Tour* – Die zerbrochene Glasscheibe und daneben ein Stadtplan mit neuen Linien

Auf die Stadtkarte aufgelegt, werden die Glaslinien zu acht unterschiedlich gefärbten Routen durch Buenos Aires, auf denen insgesamt 46 »puntos de interés« eingetragen sind. Das Künstlerkollektiv bewegt sich auf diesen Wegstrecken durch die Stadt, sammelt dabei diverse Fundstücke (Postkarten, Briefmarken, ein Gebetsbuch, ein Wörterbuch, einen Brief) und dokumentiert den urbanen Raum mittels Fotografien (Macchi), poetischen Texten (Negroni) und Tonaufnahmen (Rudnitzky). Auf einer dieser Aufnahmen sind auch die *cacerolazos* 2001 auf den Straßen von Buenos Aires zu hören, weshalb Eva-Lynn Jagoe – eine der wenigen Lateinamerikanist-Innen, die sich bisher für das Werk interessiert haben – Macchis Projekt als wichtiges Dokument der ökonomischen Krisenzeit in Argentinien gedeutet hat, welche der Künstler auf ästhetische Weise in seinem Werk verarbeitet habe.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Jagoe: »Buenos Aires and the aesthetics of defamiliarisation«, S. 299-315; vgl. auch den früheren Aufsatz: »Jorge Macchi's Fractured Narratives of Buenos Aires«, in: *Catalogue of The Show Light Music*, University of Essex 2007, S. 46-63.



Abb. 2: *Buenos Aires Tour* als Installation in der Galería Distrito4 in Madrid im Jahre 2003<sup>8</sup>

Das Künstlerkollektiv um Macchi hat seine ästhetische ›Beute‹ dieser Streifzüge zunächst als Installation präsentiert (vgl. Abb. 2). Danach wurde das Projekt als »libro objeto«<sup>9</sup> in einer großen roten Box zusammengefasst, auf die sich auch die folgenden Ausführungen beziehen. In dieser Box enthalten sind neben einer Faltkarte und einem Tourbuch mit Fotos und Texten auch Reproduktionen der Fundstücke und eine CD-ROM (vgl. Abb. 3).

---

<sup>8</sup> Das Bild ist Macchis Website (<http://www.jorgemacchi.com>) entnommen, online abrufbar unter: <http://www.jorgemacchi.com/es/exposiciones/160/buenos-aires-tour> [Bild Nr. 9 von 19; letzter Zugriff: 30.3.2012].

<sup>9</sup> Mit der Wendung »libro-objeto« bezeichnet Macchi selbst das Werk auf seiner Homepage: [http://www.jorgemacchi.com/cast/obras\\_1.htm](http://www.jorgemacchi.com/cast/obras_1.htm) [letzter Zugriff: 7.3.2012].



Abb. 3: *Buenos Aires Tour* – Tour-Box samt Inhalt

Auf der CD-ROM ist das gesamte Projekt in digitaler Version enthalten. Sie ermöglicht dem Betrachter, diese andere Tour durch Buenos Aires »auf eigene Faust« mit der Maus am Computer nachzugehen. Auf dem Bildschirm sieht man eine virtuelle Version jener Glaslinien-Karte, auf der alle Fotos, Texte, Sounds und Fundstücke den jeweiligen Fundorten auf den acht Linien zugeordnet sind. Beim Klicken auf einen dieser Punkte kann der Betrachter alle dort verfügbaren Dokumente rezeperieren (vgl. Abb. 4). Als besondere Zusatzfunktion bietet die digitale Version darüber hinaus die Möglichkeit, mit einem Klick transversal von einer Linie auf die andere zu wechseln. Derartige Querverbindungen werden durch übergreifende thematische Gruppierungen der Einträge (z. B. »fotos encontradas«, »animales«)<sup>10</sup> ermöglicht. Jagoe hat diese nonlinearen Bewegungen durch den virtuellen Stadtraum in Rekurs auf Deleuze&Guattari als »rhizomatische« Struktur beschrieben, durch welche das »rational and grid-like design« von Buenos Aires subvertiert werde.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Vgl. Macchi: *Buenos Aires Tour* [CD-ROM].

<sup>11</sup> Vgl. Jagoe: »The aesthetics of defamiliarisation«, S. 301.

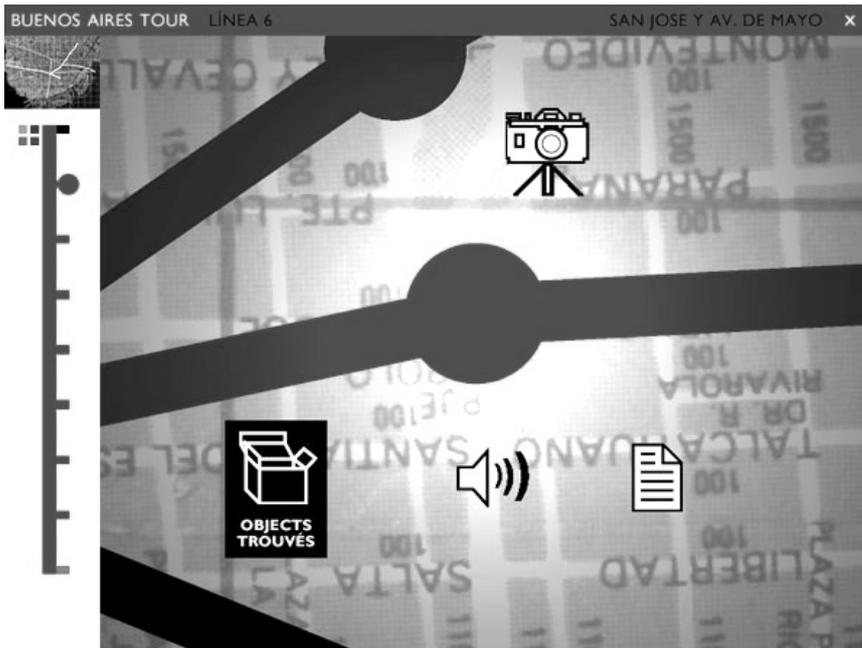


Abb. 4: *Buenos Aires Tour* – Ausschnitt der Linie 6 aus dem virtuellen *guía*

Die Glaslinien werden in der virtuellen Version aber nicht nur zu einem kartografischen »Rhizom«, sondern können hinsichtlich ihres Verkettungspotenzials zutiefst heterogener Objekte, Fotos, Texte und Sounds auch als eine riesige »Maschine« beschrieben werden. Dieses »maschinische« Potenzial zeigt sich indes bereits an der »analogen« Version der Glasscheiben-Karte, die im Entstehungsmoment des Werkes für das Künstlerkollektiv als alternative Route durch den urbanen Raum fungiert. Genau besehen offenbaren die Elemente des »libro-objeto« alle drei im Theorieteil anhand der *cacerolazos* entworfenen »Maschinen-Figuren«: das »Fluide-Werden«, das »Nomadisch-Werden« sowie das »Medium-Werden«. In den nun folgenden Abschlussreflexionen sollen diese Figuren sowohl aufgezeigt als auch – die rhizomatische Vernetzungspoetik von *Buenos Aires Tour* aufgreifend – zu den Kapiteln der vorliegenden Untersuchung in Beziehung gesetzt werden. Aus Macchis alternativer Karte von Buenos Aires wird somit zugleich eine »Rhizom-Karte« dieser Arbeit.

### ›Fluide-Werden‹

Die erste ›Maschinen-Figur‹, die man in *Buenos Aires Tour* entdecken kann, ist jene des ›Fluide-Werdens‹ von Materie, wie diese Art der Transformation im Theorieteil in Rekurs auf Deleuze&Guattari genannt wurde. Gemeint ist damit das Aufbrechen starrer, »molarer« Materiestrukturen zugunsten einer »molekularen« und »weichen« Materieströmung, welche das Eingehen technischer Artefakte in »maschinische Gefüge« ermöglicht. Jorge Macchi zeigt auf exemplarische Weise ein solches ›Molekular-Werden‹ anhand des Zerbrechens einer Glasscheibe und damit an einem recht harten, »molaren« Material. Wie der Philosoph Klaus Neundlinger in seiner kulturwissenschaftlichen *Materialgeschichte des Glases*<sup>12</sup> darlegt, ist Glas der Inbegriff einer starren Ordnung der Trennung und Kontrolle, welche aber nicht nur für die in Schaufenstern ausgestellten Konsumobjekte gelte, sondern auch für soziale Strukturen.<sup>13</sup> Für Neundlinger »scheint Glas, wenn sein trennendes, ausschließendes Moment vordergründig wird, denn auch für das indifferente Nebeneinander gesellschaftlicher Gruppen zu stehen, für den Mangel an spontanen Beziehungen über die eingespielten Netzwerke hinaus.«<sup>14</sup> Indem Macchi die Scheibe »with a single blow«<sup>15</sup> zerschlägt, wersetzt er sich dieser trennenden Ordnung und stellt dem indifferenten »Nebeneinander« ein Moment der Verbindung entgegen.<sup>16</sup> Dieses Moment der Verbindung zeigt sich zweifellos am deutlichsten in den multiplen, virtuellen Vernetzungen der digitalen Version,<sup>17</sup> aber auch auf analoger Ebene. So entgeht diese Scheibe, deren »molare« Beschaffenheit in eine »molekulare« Linienführung transformiert wurde, der trennenden Logik des Nebeneinander; sie verbindet sich nicht nur mit der Karte zu einem kartografischen Ensemble, sondern auch mit den Künstlern, die ihren neuen Routen folgen. Das Material Glas, das in

---

<sup>12</sup> Klaus Neundlinger: *Einübung ins Aufbegehren. Ein Beitrag zur Materialgeschichte des Glases*, Wien: Turia + Kant 2005.

<sup>13</sup> Neundlinger: *Einübung ins Aufbegehren*, S. 41.

<sup>14</sup> Neundlinger: *Einübung ins Aufbegehren*, S. 52.

<sup>15</sup> Jagoe: »The aesthetics of defamiliarisation« S. 300.

<sup>16</sup> Vgl. dazu auch Jagoe (»The aesthetics of defamiliarisation«, S. 300 f.), welche eine »juxtaposition between transparency (and the possibility of understanding and connection) and violence« als charakteristisch für Macchis Umgang mit Glas in seinem Œuvre ansieht und diese auch für *Buenos Aires Tour* veranschlagt.

<sup>17</sup> Vgl. Jagoe: »The aesthetics of defamiliarisation«, S. 301 f. und 308.

der Regel Menschen und Waren trennt, wird nun zu einem Menschen und Dinge verbindenden Artefakt.

Dieses Aufbrechen einer starren und »molaren« Materiefügung zugunsten eines ›Maschine-Werdens‹ teilt die gesprungene Glasscheibe aus *Buenos Aires Tour* mit den ausrangierten und defekten Objekten aus César Airas Roman *La villa* und Jorge Gaggeros Dokumentarfilm *Vida en Falcon*, die im dritten Kapitel analysiert wurden. Wie im Falle der Glasscheibe ist es auch in jenen Werken gerade der Defekt, der ein ›Anders-Werden‹ und schließlich auch ein ›Maschine-Werden‹ ermöglicht. Im Roman *La villa* ist es Schrott, der von den *cirujas* gesammelt und zu gänzlich neuen Kompositionen zusammengesetzt wird. Am anschaulichsten zeigt sich diese ›Maschination‹ an den *carritos*, den selbstgebauten Transportkarren, die aus unzähligen ausrangierten Objekten bestehen und mit denen sich die *cirujas* zu ihren nächtlichen Sammelaktionen aufmachen. Die Karren sind dabei nicht nur ›Maschinationen‹ von Dingen, sondern werden zugleich auch zu Kontaktstellen sozialer Interaktion. So sind es gerade diese Artefakte, über welche die *cirujas* mit ihrem jungen Helfer Maxi, einem Jungen aus dem benachbarten Viertel, in Kontakt treten. Maxi spannt sich wie ein Zugpferd in die Wagen ein und bildet auf diese Weise ein »maschinesisches Gefüge« mit den *cirujas* und *carritos*. Diese Mittlerfunktion teilen die *carritos* mit den ausrangierten und defekten Automobilen im Zentrum von Jorge Gaggeros Dokumentarfilm *Vida en Falcon*, der wie Airas Text auf dem Höhepunkt der ökonomischen Krise entstanden ist. Die beiden Protagonisten Orlando und Luis nutzen alte Ford Falcons als Notunterkünfte, um auf den Straßen von Buenos Aires zu überleben. Diese Automodelle, welche zur Zeit der Militärdiktatur noch als Terrorgefährte der Todesschwadronen bekannt waren, werden nun zu Lebensräumen, die zugleich auch ein soziales Potenzial besitzen, das aus einer Disposition des Defekts erwächst. So ist es gerade die Fahruntüchtigkeit von Luis' Falcon, die zum Anlass für regelmäßige Treffen von Freunden und Helfern auf den Straßen von Buenos Aires wird und so der Marginalität der beiden Obdachlosen entgegenwirkt.

### ›Nomadisch-Werden‹

An der zerbrochenen Glasscheibe in *Buenos Aires Tour* kann man neben dem ›Fluide-Werden‹ auch noch jene zweite Phase des ›Maschine-Werdens‹ von Objekten erkennen, die im Theorieteil als ›Nomadisch-Werden‹ bezeichnet wurde. Mit diesem Begriff wurde in Rekurs auf Deleuze&Guattari das Eingehen eines Objektes in das »Gefüge« einer sogenannten »Kriegsmaschine« umschrieben, einer »Maschine«, die – anders als es der Terminus vermuten lässt – keinesfalls kriegerisch ist, sondern auf ein »nomadisches« Raummodell im Zeichen des »glatten Raums« abzielt. Möglich wird diese Raumpraktik durch eine besondere Bewegungsform, bei der nicht das Erreichen von »Punkten« oder »Zielen«, sondern die Konzentration auf die »Linien« und das »Dazwischen« das Entscheidende ist. Neben den bereits erwähnten »rhizomatischen« Strukturen der digitalen Version kann man auch in der ›analogen‹ Version der Tour, genauer gesagt in ihrem Entstehungsprozess, eine solche »nomadische« Raumpraxis erkennen. Denn indem Macchis Künstlerkollektiv seine Bewegung an die Risse der Scheibe bindet, bewegt es sich beim Sammeln von Fotos, Texten und Sounds in einer Logik der Verzweigung durch den Raum. Analog zu Deleuze&Guattaris Definition werden dabei alle Punkte den Linien untergeordnet. So offenbart Macchis *guía* anders als andere Stadtführer keine markanten Punkte oder gar kollektive Identität erzeugende »Erinnerungsorte«,<sup>18</sup> stattdessen erhält das »Dazwischen«, wie es Deleuze&Guattari nennen, die »volle Konsistenz«.<sup>19</sup>

Es ist diese »nomadische« Praktik der Linie und des »Dazwischen«, durch welche *Buenos Aires Tour* strukturell an Julio Cortázar und Carol Dunlops Autobahnspiel *Los astronautas de la cosmopista* erinnert, dessen Analyse Gegenstand des vierten Kapitels war. Zwar sind es bei Cortázar&Dunlop keine visuellen Linien, die die Bewegung der beiden über die französische Autobahn bestimmen, jedoch ist die »Spielregel«, die Strecke zwischen den »Polen« Paris und Marseille einen ganzen Monat lang nicht zu verlassen und sich im ›Mittendrin‹ einzurichten, gleichsam eine »nomadische« Regel der Linie, die zu ähnlichen räumlichen Konsequenzen führt

---

<sup>18</sup> Der Begriff des »Erinnerungsortes« stammt vom französischen Historiker Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin: Wagenbach 1990.

<sup>19</sup> Deleuze&Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 522.

wie bei Macchi. Denn analog zu Macchi und seinen Künstlerkollegen, die in *Buenos Aires Tour* den »gerasterten« Raum aufbrechen, gelingt auch Cortázar&Dunlop durch die Missachtung der Punkte eine Transformation des »eingekerbten« Autobahnraums, die zugleich eine wichtige politische Dimension besitzt. Denn der Raum der Autobahn wird in *Los autonautas* – ähnlich wie Buenos Aires in Airas literarischen Beschreibungen in *La villa* – als ein Raum von Macht, Kontrolle und Terror imaginiert. Während es sich in Airas Roman um Reminiszenzen an die vergangene Zeit der Militärdiktatur handelt, sind es im Falle der *autonautas* der Falklandkrieg und der Staatsterror, die Cortázar&Dunlop im französischen Autobahnraum aufrufen. Mit Virilio gesprochen wird die Autobahn im Text als ein »dromokratisches«, d. h. einer kriegerischen Geschwindigkeitslogik angehörendes Artefakt inszeniert, das sowohl Terror als auch Krieg doppelt. Indem sich Cortázar&Dunlop jedoch der – die militärische »fuga hacia adelante« doppelnden – »Flucht nach vorne« der Autobahn widersetzen, gelingt es ihnen, die kriegsaffine Autobahn in eine »Kriegsmaschine« ohne Krieg im Sinne von Deleuze&Guattari zu verwandeln. An die Stelle gewaltsamer Raumdurchdringung tritt nun die friedliche »conquista« eines »glatten Raums«, und an die Stelle einer nationalen Kriegsgemeinschaft tritt eine friedliche, transnationale Gemeinschaft, die sich dank des »maschinischen«, gemeinschaftsstiftenden Potenzials der nun entdeckten Autobahnzwischenräume zusammenfindet.

#### ›Medium-Werden‹

Schließlich kann man an der zerbrochenen Glasscheibe der *Buenos Aires Tour* auch noch jene dritte Phase eines »Maschine-Werdens« erkennen, die im Theorieteil als »Medium-Werden« beschrieben wurde. In Rekurs auf die Theorien von Bruno Latour, Michel Serres, Sybille Krämer und Jean-Luc Nancy wurde mit dem »Medium-Werden« das Potenzial von Artefakten umrissen, selbst Initiatoren oder Mittler von »maschinischen« Kollektiven zu werden – ein Aspekt, der in der Maschinentheorie von Deleuze&Guattari nicht explizit verhandelt wird. Macchis zur Karte mutierte Glasscheibe kann gleich in mehrerer Hinsicht als ein solcher Mittler betrachtet werden. Bereits bei der Entstehung des Werkes wird die Glasscheibe zu

einem Medium, indem sie als Mittler zwischen dem Künstlerkollektiv und dem urbanen Raum fungiert. Genauso wie die »reglas de juego« bei Cortázar&Dunlop ermöglicht auch Macchis spielerisch erzielte Wegmarkierung eine Wahrnehmung des sonst nicht beachteten Zwischenraums. Die Künstler vollziehen keine alltagspragmatische, zweckgerichtete Bewegung durch den urbanen Raum und erschließen gerade so den – mit Perec gesprochen – »infra-ordinären« Raum. Genau besehen wird die Scheibe auf diese Weise zu einem Medium einer ›Anthropologie des Eigenen‹ im Sinne Perecs, wodurch sie systematisch an den Omnibus Elvio Gandolfos erinnert, der im Zentrum des fünften Kapitels der vorliegenden Arbeit stand. Dem von Gandolfo thematisierten Transportmittel wurde dabei in Rekurs auf ein Konzept von Jean-Luc Nancy eine Medialität im Zeichen eines »Milieus« des »Mit-seins« attestiert – der Bus wird zum räumlichen Medium für ein soziales Miteinander. Gandolfo gelingt eine ›Anthropologie des Eigenen‹ deshalb, weil der Bus ihn zu seinen Mitmenschen in Beziehung setzt. Im Gegensatz zu Marc Augé, der als »Ethnologe in der Metro« die Pariser U-Bahn als Medium der Interpretation verwendet und eine distanzierte Ethnografie der anderen Passagiere betreibt, wird der Bus bei Gandolfo vielmehr zu einem Mittler affektiv-körperlicher Verbindungen mit den Mitreisenden. Diese im Omnibus vorhandene Logik des »Mit-seins« besitzt nun eine solche Kraft, dass sie von der bloßen Inhaltsebene des Textes nach außen drängt, auf eine poetologische Dimension hin, die ›Maschinizität‹ genannt wurde, worunter eine ›maschinische‹ Verkettung des Textes mit dem Leser gemeint ist. In Anschluss an Daniel Links These, dass das Ich gegenwärtiger autobiographischer Texte in Argentinien ein ›gemeinschaftliches Ich‹ im Sinne Nancys sei, mit dem sich der Leser affektiv über Wiedererkennungsmomente in Beziehung setze, wurde auch Gandolfos Ich aus *Ómnibus* als ein solches »Mit-Ich« beschrieben, mit welchem sich der Leser in Beziehung setzt, mit der Besonderheit, dass diese Verkettung mit dem Leser als ›Maschinizität‹ gedeutet wurde, das heißt als Doppelung jenes ›maschinischen‹ Kollektivs auf der Inhaltsebene.

Eine ähnliche Struktur von ›Maschinizität‹ findet sich nun auch in *Buenos Aires Tour*. Auch hier setzt sich der Leser und Betrachter mit dem Werk in Beziehung, jedoch weniger mit den alltäglichen Schilderungen eines Ichs, als vielmehr mit dem gezeigten urbanen Alltagsraum. Jagoe hat zu Recht bemerkt, dass der Betrachter von

*Buenos Aires Tour* immer schon im Werk mit eingeschrieben sei, er sei »interpellated through a series of relations and identifications, and given the sense that his or her choices will affect the reality of this virtual city«. <sup>20</sup> Meines Erachtens ist eine wesentliche Ursache für das Funktionieren solcher »Anrufungen« gerade – ähnlich wie bei Gandolfo – die »infra-ordinäre« Qualität des Inhalts. Ähnlich, wie sich der Leser von *Ómnibus* in den zutiefst alltäglichen Schilderungen von Gandolfo wiederentdeckt und Teil jenes »Mit-seins« im Omnibus wird, so entdeckt auch der Betrachter von *Buenos Aires Tour* seine eigenen, zutiefst alltäglichen lebensweltlichen Zusammenhänge. Auch wenn es Fotos, Texte, Töne und Fundstücke aus Buenos Aires sind, sind diese Dokumente von Zigarettenstummeln, Straßenschildern, verlorenen Zetteln, Müll, Häuserfronten doch uns allen als Bewohner von Städten bekannt, ja, wir finden unser eigenes Lebens-»Milieu« darin wieder. *Buenos Aires Tour* gibt uns das Gefühl dazuzugehören, teilzunehmen, angeschlossen zu sein an eine große ›Stadt-Maschine‹, die Macchi aus nichts mehr als einer ›Glasscheiben-Karte‹ entstehen lässt.

Vor dem Hintergrund dieser ›Stadt-Maschine‹ gewinnen jene zu Anfang dieses Schlusskapitels in Anlehnung an Roland Barthes formulierten Sätze eine andere, so darin nicht angelegte Wendung. Denn vielleicht ist es im Falle von *Buenos Aires Tour* – aber vielleicht auch aller anderen hier behandelten Werke – nicht nur ihre »Gegenwärtigkeit«, die uns gewissermaßen »mit der Nase daran kleben« lässt, sondern auch die *Vergegenwärtigung* unserer eigenen darin eingeschriebenen Existenz, die uns so nah an diese Werke heranzieht. Insofern als diese Werke ihr ›maschinelles‹ Potenzial nach außen tragen und den Leser einladen, sich daran anzuschließen, sind sie selbst »Maschinen« im Sinne von Deleuze&Guattari, die uns in ein »Ensemble reiner Singularitäten« (Leclair) einbinden und uns dazu bringen, unsere distanzierte und zerebrale Leser- und Betrachterrolle über Bord zu werfen. Vielleicht sind wir auch deshalb im Angesicht dieser Werke zu wenig ›königswissenschaftlichen‹, axiomatischen Diskursen fähig, weil diese Werke uns das Gefühl vermitteln, dass unsere Existenz – um es mit Nancy zu sagen – niemals nur singular ist, sondern immer schon »singular plural«.

---

<sup>20</sup> Jagoe: »The aesthetics of defamiliarisation«, S. 310.

## BIBLIOGRAFIE

- Aguilar, Gonzalo: *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Arcos 2006
- Aira, César: »La innovación«, in: *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria, Universidad Nacional de Rosario*, Rosario 4 (1995), S. 27-33
- Aira, César: *La villa*, Buenos Aires: Emecé Editores 2006
- Alazraki, Jaime: »Losonautas de la cosmopista o jugar como la forma más alta de vivir«, in: Alazraki, Jaime: *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona: Anthropos 1994, S. 281-297
- Andrews, Chris: »L'informe, l'asymétrie et la monstruosité dans l'écriture de César Aira«, in: *La forme et l'informe dans la création moderne et contemporaine. Actes du colloque, organisé du 11 au 18 juillet 2008 au château de Cerisy-la-Salle*, Paris: Noesis 2009, S. 375-384
- Arias Careaga, Raquel: »Julio Cortázar y un libro de viajes del siglo XX«, in: *Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, hrsg. von Manuel Criado del Val, Madrid: AACHE Ediciones 1996, S. 811-822
- Augé, Marc: *Ein Ethnologue in der Metro*, Frankfurt am Main u. a.: Ed. Qumran im Campus-Verlag u. a. 1988 [*Un ethnologue dans le métro*, Paris: Hachette 1986]
- Augé, Marc: *Le Métro revisité*, Paris: Seuil 2008
- Augé, Marc: *Eloge de la bicyclette*, Paris: Payot 2008
- Auken, Bill van: »Ford Motor was charged accomplice in Argentina's ›dirty war‹«, in: *World Socialist Web Site*, 25.02.2006, <http://www.wsws.org/articles/2006/feb2006/ford-f25.shtml> [letzter Zugriff: 27.10.2011]
- Barthes, Roland: *Fragments einer Sprache der Liebe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 [*Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil 1977]
- Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 [*L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris: Seuil 1982]

- Barthes, Roland: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008 [*La Préparation du Roman (I et II). Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, Paris: Seuil 2003]
- Becker, Ilka/Cuntz, Michael/Kusser, Astrid (Hrsg.): *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?*, München: Fink 2008
- Bernades, Horacio: »Monoambiente con cuatro ruedas«, in: *Página 12*, 3.11.2005, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-909-2005-11-03.html> [letzter Zugriff: 21.11.2010]
- Berressem, Hanjo: »Gombrowicz reads Borges«, Or: Writing vs. Walking«, in: Nitsch, Wolfram/Chihaja, Matei/Torres, Alejandra (Hrsg.): *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek Köln 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), S. 245-255
- Bertho Lavenir, Catherine: »Really? The bike is not a medium? Return to a mediological question«, Vortrag im Rahmen der *Cologne Media Lectures* vom 05.07.2011, Universität zu Köln
- Blanco Arnejo, María Dolores: »Los autonautas de la cosmopista: Juego hecho novela«, in: Blanco Arnejo, María Dolores: *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*, Madrid: Pliegos 1996, S. 176-218
- Blank, Martina: »De la Plaza de Mayo al barrio: ¿hacia una nueva práctica pública?«, in: Braig, Marianne (Hrsg.): *Los poderes de lo público: debates, espacios y actores en América Latina*, Madrid: Iberoamericana u. a. 2009, S. 223-233
- Blumenberg, Hans: »Paradigmen zu einer Metaphorologie«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 6 (1960), S. 7-142
- Bon, François: *Autoroute*, Paris: Seuil 1999
- Bongers, Wolfgang: *Schrift/Figuren. Julio Cortázers transtextuelle Ästhetik*, Tübingen: Stauffenburg 2000
- Caparrós, Martín: »Conversación con Julio Cortázar«, in: *La Semana*, 12/1983, Buenos Aires
- Carricaburo, Norma: *Del Fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina*, Buenos Aires: Circeto 2008

- Chejfec, Sergio: »Sísifo en Buenos Aires«, in: Chejfec, Sergio: *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires: Norma 2005, S. 145-163
- Colás, Santiago: »Inventing Autonomies: Meditations on Julio Cortázar and the Politics of our Time«, in: *New Centennial Review* 5,2 (2005), S. 1-34
- Conley, Tom: »Afterword: Riding the Subway with Marc Augé«, in: Augé, Marc: *In the Metro*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2002, S. 73-125
- Contreras, Sandra: *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora 2002
- Cortázar, Julio: »Cuello de gatito negro«, in: Cortázar, Julio: *Los relatos 2. Juegos*, Madrid: Alianza 1976, S. 66-80
- Cortázar, Julio/Dunlop, Carol: *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París – Marsella*, Madrid: Alfaguara 1983
- Dath, Dietmar: *Maschinenwinter. Wissen, Technik, Sozialismus. Eine Streitschrift*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008
- Debray, Régis: »Mediology«, in: *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*, hrsg. von Lawrence D. Kritzman u. a., New York: Columbia University Press 2006, S. 289-291
- Debray, Régis: »Die Geschichte der vier ›M‹«, in: Mersmann, Birgit/Weber, Thomas (Hrsg.): *Mediologie als Methode*, Berlin: Avinus Verlag 2008, S. 17-39
- Debray, Régis: »Das Fahrrad als kulturelle Revolution«, Workshop an der Universität zu Köln, 29.06.2010
- Deleuze, Gilles: *Proust und die Zeichen*, Frankfurt am Main u. a.: Ullstein 1978 [*Proust et les signes*, Paris: Presses Universitaires de France 1964]
- Deleuze, Gilles: »Postskriptum zu den Kontrollgesellschaften«, in: Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 254-261 [*Pourparlers 1972-1990*, Paris: Minuit 1990]
- Deleuze, Gilles: »Whitman«, in: Deleuze, Gilles: *Kritik und Klinik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 78-84 [*Critique et clinique*, Paris: Minuit 1993]
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 [*L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Minuit 1972]

- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 [*Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit 1975]
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1992 [*Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Minuit 1980]
- Dove, Patrick E.: »Mass Media Technics and Post-Politics in César Airas *La villa*«, in: *Revista de Estudios Hispánicos*, XLIII,1 (2009), S. 3-30
- Dünne, Jörg: »Spuren im Sand – Kartographie und Literatur in der aktuellen medien- und kulturwissenschaftlichen Diskussion«, in: *PhiN. Philologie im Netz* 43 (2008), S. 66-80
- Fernández, Nancy: »Experiencia y lenguaje: sobre *El tilo* y *La villa* de César Airas«, in: *Hispanérica* 97 (2004), S. 93-102
- Fogwill, Rodolfo: *Los pichiciegos*, Buenos Aires: Sudamericana<sup>2</sup>1994
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen: die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 [*Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975]
- Foucault, Michel: »Von anderen Räumen«, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 317-327 [»Des espaces autres«, in: Foucault, Michel: *Dits et Ecrits*, Bd. 4, Paris: Gallimard 1994, S. 752-762; erstmalig als Vortrag gehalten im *Cercle d'études architecturales (CEA)* in Paris am 14. März 1967]
- Fridman, Viviana: »La violence de la misère urbaine dans *La villa* de César Airas«, in: Corten, André (Hrsg.): *La violence dans l'imaginaire latino-américain*, Paris: Éd. Karthala u. a. 2008, S. 353-372
- Fürbringer, Simone/Humbert, Nicolas/Penzel, Werner (Regie): *Lucie et maintenant – Journal nomade*, Schweiz 2007
- Gaggero, Jorge (Regie): *Vida en Falcon*, Argentinien 2005
- Gaggero, Jorge: Interview in der Universidad Nacional de Rosario vom 20.7.2006, [http://www.bdp.org.ar/facultad/archivos/2006/07/el\\_director\\_de.php](http://www.bdp.org.ar/facultad/archivos/2006/07/el_director_de.php) [letzter Zugriff: 25.10.2011]
- Gandolfo, Elvio: *Boomerang*, Buenos Aires: Planeta 1993
- Gandolfo, Elvio: *Ferrocarriles argentinos*, Buenos Aires: Alfaguara 1994

- Gandolfo, Elvio: *Ómnibus*, Buenos Aires: Interzona 2006
- Gandolfo, Elvio: »Viajando se conoce gente«, Interview mit Osvaldo Aguirre, *Página12*, 9.7.2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2142-2006-07-09.html> [keine Seitenzählung; letzter Zugriff: 9.4.2012]
- García, Mariano: *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora 2006
- García, Nahuel/Perez Giménez, Sheila/García, Ramiro (Regie): *El tren blanco*, Madrid: Sherlock Films 2007
- Giordano, Alberto: *El giro autobiográfico de la literatura actual*, Buenos Aires: Mansalva 2008
- Giordano, Alberto: »Una antropología de lo fugaz. Sobre *Ómnibus* de Elvio Gandolfo«, in: Giordano, Alberto: *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires: Mansalva 2008, S. 67-72
- Gorelik, Adrián: »Arqueología del porvenir. Arte y ciudad en Buenos Aires fin de siglo«, in: *Punto de vista* 57 (1997), S. 6-10
- Guattari, Félix: »Über Maschinen«, in: Schmidgen, Henning (Hrsg.): *Ästhetik und Maschinismus*, Berlin: Merve 1995, S. 115-132 [»A propos des machines«, in: *Chimères* 19 (1993), S. 85-96]
- Guber, Rosana: *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2001
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004
- Hambursin, Olivier: »Quand le détour mène au centre: littérature de voyage et excentricité. Le cas des autonautes de la cosmoroute de Julio Cortázar et Carol Dunlop«, in: *Nottingham French Studies* 43,2 (2004), S. 68-82
- Hastings, Max/Jenkins, Simon: *The battle for the Falklands*, New York u. a.: Norton 1983
- Hernaiz, Sebastián: »Sobre lo nuevo. A cinco años del 19 y 20 de diciembre«, in: *el interpretador – literatura, arte y pensamiento* 29 (2006) [keine Seitenzählung], [www.elinterpretador.net/29SebastianHernaizSobreLoNuevo.html#28bis](http://www.elinterpretador.net/29SebastianHernaizSobreLoNuevo.html#28bis) [keine Seitenzählung; letzter Zugriff: 25.10.2011]

- Hernaiz, Sebastián: »Ómnibus: Entre lo micro y lo colectivo. Sobre *Ómnibus* (Interzona 2006) de Elvio Gandolfo«, in: *el interpretador – literatura, arte y pensamiento* 28 (2006) [keine Seitenzählung], <http://www.elinterpretador.net/28SebastianHernaizOmnibusEntreLoMicroYLoColectivo.html> [letzter Zugriff: 9.4.2012]
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink 1976
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993
- Jagoe, Eva-Lynn: »Jorge Macchi's Fractured Narratives of Buenos Aires«, in: *Catalogue of the Show Light Music*, University of Essex 2007, S. 46-63
- Jagoe, Eva-Lynn: »Buenos Aires and the aesthetics of defamiliarisation«, in: *Journal of Latin American Culture Studies* 17,3 (2008), S. 299-315
- Jakobson, Roman: »Linguistik und Poetik«, in: Jakobson, Roman: *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 83-121
- Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann&Bose 1986
- Kleinschmidt, Erich (Hrsg.): *Die Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs*. Berlin: Walter de Gruyter 2009
- Kleinschmidt, Erich: *Übergänge: Denkfiguren*, Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek 2011
- Kneer, Georg/Schroer, Markus/Schüttpelz, Erhard (Hrsg.): *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008
- Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008
- Langen, August: *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Jena: Diederichs 1934
- Latour, Bruno: »On actor-network theory. A few clarifications«, in: *Soziale Welt* 47,4 (1996), S. 369-381

- Latour, Bruno: »Ein Kollektiv von Menschen und nichtmenschlichen Wesen. *Auf dem Weg durch Dädalus' Labyrinth*«, in: Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 211-264 [*Pandora's Hope: An Essay on the Reality of Science Studies*, Cambridge: Harvard University Press 1999]
- Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008 [*Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris: Éditions La Découverte 1991]
- Latour, Bruno: *Aramis ou l'amour des techniques*, Paris: La Découverte 1993
- Leclaire, Serge: »La réalité du délir«, in: Antoine, Pierre: *Sexualité humaine: Histoire, ethnologie, sociologie, psychanalyse, philosophie*, Paris: Aubier 1966
- Leitner, Claudia/Laferl, Christopher F.: *Über die Grenzen des natürlichen Lebens. Inszenierungsformen des Mensch-Tier-Maschine-Verhältnisses in der Iberoromania*, Wien u.a.: Lit 2009
- Leroi-Gourhan, André: *Hand und Wort. Die Evolution von Sprache, Technik und Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980
- Lewkowicz, Ignacio: *Sucesos argentinos. Cacerolazos y subjetividad postestatal*, Buenos Aires u. a.: Paidós 2002
- Lewkowicz, Ignacio: *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*, Buenos Aires u. a.: Paidós 2006
- Lindsay, Claire: »Road to Nowhere? *Los astronautas de la cosmopista* by Julio Cortázar and Carol Dunlop«, in: Kuehn, Julia/Smethurst, Paul (Hrsg.): *Travel writing, form and empire: the poetics and politics of mobility*, New York: Routledge 2009, S. 213-227
- Link, Daniel: *Montserrat*, Buenos Aires: Mansalva 2006
- Link, Daniel: *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora 2009
- Ludmer, Josefina: »Argentina, en la serie de Seattle. La multitud entra en acción«, in: *Clarín. Suplemento de Cultura* 19.1.2002, <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/01/19/u-00201.htm> [keine Seitenzählung; letzter Zugriff: 5.3.2012]
- Ludmer, Josefina: »Territorios del presente. En la isla urbana«, in: *Pensamiento de los confines* 15 (2004), S. 103-110

- Ludmer, Josefina: »Literaturas posautónomas«, in: *Ciberletras* 17 (2007), <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> [keine Seitenzählung; letzter Zugriff: 6.10.2011]
- Luzi, Javier: »Vida en Falcon« (Filmkritik) [ohne Datum], <http://www.cineismo.com/criticas/vida-en-falcon.htm> [keine Seitenzählung; letzter Zugriff: 25.10.2011]
- Macchi, Jorge: *Buenos Aires Tour*, Madrid: Turner 2004
- Mac-Millan, Mary: *El intersticio como fundamento poético en la obra de Julio Cortázar*, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2005
- Martínez, Adolfo C.: »Dos Falcons como casa«, in: *La Nación*, 03.11.2005, [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=752906](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=752906) [keine Seitenzählung; letzter Zugriff: 2.4.2012]
- Martínez, Sebastián (Regie): *Paris Marsella*, Argentinien/Frankreich 2005
- Martínez-Estrada, Ezequiel: *Radiografía de la Pampa*, Madrid: Archivos 1991
- Maspero, François: *Les passagers du Roissy-Express*, Paris: Seuil 1990
- McLuhan, Marshal: *Die magischen Kanäle: Understanding media*, Düsseldorf u. a.: Econ 1968
- Méaux, Danièle: »L'ouvroir de paysage potentiel«, in: *Recherches en communication* 27 (2007), S. 105-117
- Moreno, María: »Yorando en el espejo«, in: *Página 12*, 27.1.2008
- Motte, Warren: »Everyday Odysseys: Touring the Country of the Quotidian«, in: *The Denver quarterly: a journal of modern culture* 41,4 (2007), S. 81-100
- Motte, Warren: »Constraint on the Move«, in: *Poetics Today* 30,4 (2009), S. 719-735
- Muniz, María Gabriela: »Villas de emergencia: lugares de generadores de utopías urbanas«, in: *Ciberletras* 20 (2008), <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/muniz.html> [keine Seitenzählung; letzter Zugriff: 6.10.2011]
- Nancy, Jean-Luc: »Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des ›Kommunismus‹ zur Gemeinschaftlichkeit der ›Existenz‹«, in: Joseph Vogl: *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 167-204

- Nancy, Jean Luc: *singulär plural sein*, Berlin: Diaphanes 2004 [*Être singulier pluriel*, Paris: Galilée 1996]
- Neundlinger, Klaus: *Einübung ins Aufbegehren. Ein Beitrag zur Materialgeschichte des Glases*, Wien: Turia + Kant 2005
- Nitsch, Wolfram: »Die Insel der Reproduktionen. Medium und Spiel in Bioy Casares' Erzählung ›La invención de Morel‹«, in: *Iberoromania* 60 (2004), S. 102-117  
 Nitsch, Wolfram: »La ligne des espaces autres. Le tramway, véhicule de l'imagination moderne«, in: Laurichesse, Jean-Yves (Hrsg.): *Claude Simon. Allées et venues*, Perpignan: PU 2004 (*Cahiers de l'Université de Perpignan* 34), S. 23-40
- Nitsch, Wolfram: »Anthropologische und technikzentrierte Medientheorien«, in: Liebrand, Claudia/Schneider, Irmela/Bohnenkamp, Björn/ Frahm, Laura (Hrsg.): *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*, Münster: Lit 2005, S. 81-98
- Nitsch, Wolfram: »Dädalus und Aramis. Latours symmetrische Anthropologie der Technik«, in: Kneer, Georg/Schroer, Markus/Schüttpelz, Erhard (Hrsg.): *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 219-233
- Nitsch, Wolfram: »Mobile Mediatope. Stadtwahrnehmung aus Fahrzeugen in der französischen Literatur der Gegenwart«, Vortrag am 28.10.2010 im eigenen Oberseminar »Forschungsprojekte und Forschungsprobleme«, WS 2010/11, Universität zu Köln
- Nitsch, Wolfram: »Le passé capté. Mémoire et technique chez Patrick Modiano«, in: Julien, Anne-Yvonne/Roy, Claude (Hrsg.): *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris: Hermann [in Vorbereitung]
- Nitsch, Wolfram: »Mediale Mediatope: Verkehrsmittel als Medien und Milieus in der französischen Literatur der Gegenwart, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2/2012 [in Vorbereitung]
- Nitsch, Wolfram/Chihaiia, Matei/Torres, Alejandra (Hrsg.): *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispano-americana moderna*, Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1)

- Nitsch, Wolfram/Chihai, Matei/Torres, Alejandra: »Introducción: Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna«, in: Nitsch, Wolfram/Chihai, Matei/Torres, Alejandra (Hrsg.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek Köln 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), S. 7-15
- Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin: Wagenbach 1990
- Paz, Marcelo: »Narración y máquina deseante en *La ciudad ausente* de Piglia«, in: *INTI Revista de Literatura Hispánica* 49-59 (1999), S. 217-225
- Pellicer, Rosa: »Parodia y paradero: ›Los autonautas de la cosmopista‹ de Julio Cortázar y Carol Dunlop«, in: *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 17 (2004), S. 33-47
- Perec, Georges: *L'infra-ordinaire*, Paris: Seuil 1989
- Perelman, Mariano Daniel: »De la vida en la Quema al Trabajo en las calles. El cirujeo Ciudad de Buenos Aires«, in: *Avá Revista de Antropología* 12 (2008), S. 117-135
- Perelman, Mariano Daniel: »El cirujeo en la ciudad de Buenos Aires. Visibilización, estigma y confianza«, in: *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* 5 (2010), S. 94-125
- Posso, Karl: »Cortázar and Bergson on the Road: Problems with Time and Rational Thought«, in: *Hispanic Research Journal* 7,4 (2006), S. 307-320
- Raunig, Gerald: *Tausend Maschinen. Eine kleine Philosophie der Maschine als sozialer Bewegung* (Wien: Turia + Kant 2008)
- Raunig, Gerald: *Industrien der Kreativität. Streifen und Glätten 2*, Zürich: Diaphanes 2012
- Reber, Dierdra Joy: *Somatic logic: Affect and the critique of globalized capitalism in Latin American literature and film*, Ann Arbor, Michigan: ProQuest 2006 [Mikrofiche-Ausgabe]
- Riekenberg, Michael: *Kleine Geschichte Argentiniens*, München: Beck 2009
- Robert, Karen: »The Falcon Remembered«, in: *NACLA Report on the Americas* (2005), S. 12-15

- Roßler, Gustav: »Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge«, in: Kneer, Georg/Schroer, Markus/Schüttpelz, Erhard (Hrsg.): *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 76-105
- Ruisánchez Serra, José Ramón: »Heterotopías: Imaginación política y espacio en Piglia y Aira«, in: *Signos Literarios* 3 (2006), S. 43-60
- Sánchez, Pablo Martín: »Julio Cortázar y la literatura potencial«, in: [http://www.lasiega.org/index.php?title=Julio\\_Cort%C3%A1zar\\_y\\_la\\_literatura\\_potencial](http://www.lasiega.org/index.php?title=Julio_Cort%C3%A1zar_y_la_literatura_potencial) [keine Seitenzählung, letzter Zugriff: 4.2.2012]
- Sarlo, Beatriz: »No olvidar la guerra: Sobre cine, literatura e historia«, in: *Punto de Vista* 49 (1994), S. 11-13
- Sarlo, Beatriz: *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires: Nueva Visión 1997
- Sarlo, Beatriz: »La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías«, in: Sarlo, Beatriz: *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI 2007, S. 471-482
- Schäffner, Wolfgang: »Technologie des Unbewußten«, in: Balke, Friedrich (Hrsg.): *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, München: Fink 1996, S. 211-229
- Schmidgen, Henning: *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, München: Fink 1997
- Schwarzer, Mitchell: *Zoomscape: architecture in motion and media*, New York: Princeton Architectural Press 2004
- Serres, Michel: *Der Parasit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 [*Le parasite*, Paris: Grasset et Fasquelle 1980]
- Serres, Michel: *Statues*, Paris: François Bourin 1987
- Sheringham, Michael: *Everyday life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2006
- Simondon, Gilbert: *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris: Aubier 1958
- Soboczynski, Adam: »Eine Begegnung mit César Aira, dem großen Meister der argentinischen Literatur«, in: *ZEIT Literatur* 40 (2010), S. 21-23

- Speranza, Graciela: »César Aira, Literatura ›Ready-Made‹«, in: Speranza, Graciela: *Fuera de Campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona: Anagrama 2006, S. 289-306
- Steininger, Benjamin: *Raum-Maschine Reichsautobahn. Zur Dynamik eines bekannt/unbekannten Bauwerks*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2005
- Stiegler, Bernd: »Miniaturreisen: Reisen durch die ferne Nähe des Alltags«, in: *Plurale. Zeitschrift für Denkversionen* 7 (2008), S. 63-88
- Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München u. a.: Hanser 1993
- Stockhammer, Robert: *Kartierung der Welt. Macht und Lust in Karten und Literatur*, München: Fink 2007
- Tcherepashenets, Nataly: *Place and Displacement in the narrative worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*, New York: Peter Lang 2008
- Torre, Lidia De la: *Buenos Aires: del conventillo a la Villa Miseria (1869-1989)*, Buenos Aires: Ed. de la Universidad Católica Argentina 2008
- Trapero, Pablo (Regie): *Mundo grúa*, Argentinien 1999
- Trapero, Pablo (Regie): *Familia Rodante*, Argentinien 2004
- Urbain, Jean-Didier: *Ethnologue, mais pas trop ... Ethnologie de proximité, voyages secrets et autres expéditions minuscules*, Paris: Payot 2003
- Vezzetti, Hugo: *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la argentina*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores 2009
- Virilio, Paul: *Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung*, Frankfurt am Main: Fischer 1995 [*L' horizon négatif: essai de dromoscopie*, Paris: Galilée 1984]
- Virilio, Paul/Lotringer, Sylvère: *Der reine Krieg*, Berlin: Merve 1984
- Virno, Paolo: »Entre la desobediencia y el éxodo«, Interview mit Flavia Costa, in: *Clarín. Suplemento de Cultura* 19.1.2002, <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/01/19/u-00301.htm> [keine Seitenzählung; letzter Zugriff: 5.3.2012]
- Virno, Paolo: *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen*, Wien: Turia + Kant 2005

- Vitullo, Julieta: *Ficciones de una guerra. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*, The State University of New Jersey, New Brunswick: ProQuest2007, <http://mss3.libraries.rutgers.edu/dlr/showfed.php?pid=rutgers-lib:24060> [letzter Zugriff: 6.4.2012]
- Voionmaa, Daniel Noemi: *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*, Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio 2004
- Walsh, Rodolfo: »Carta abierta a la junta militar«, 1977, <http://www.literatura.org/Walsh/rw240377.html> [keine Seitenzählung; letzter Zugriff: 27.10.2011]
- Zubieta, Ana María: »Las tramas del ocio y el tiempo libre. La presencia de los medios«, in: Nitsch, Wolfram/Chihaiia, Matei/Torres, Alejandra (Hrsg.): *Ficciones de los medios en la periféria. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), S. 357-364