

4. Maschinen mindern

René Laloux war ein französischer Zeichner, Puppenspieler und Filmemacher. Geboren 1929, verstorben 2004, ist Laloux vor allem bekannt für die abendfüllenden Zeichentrickfilme, die er in den 1970er und 1980er Jahren in Zusammenarbeit mit Künstlern wie Roland Topor und Jean Girard alias »Moebius« realisierte.

Besonders die beiden Science Fiction-Animationen *La planète sauvage* (1973) und *Les maîtres du temps* (1982) haben Anerkennung und Verbreitung gefunden. *La planète sauvage* erhielt 1973 bei den Filmfestspielen in Cannes einen Sonderpreis, und seither wurden beide Filme auch immer wieder im Fernsehen gezeigt. Mittlerweile liegen sie digitalisiert vor, auf DVD, und werden zunehmend als maßgebliche Werke ihres Genres rezipiert. Mit *Les escargots*, den er 1966 zusammen mit Topor realisierte, setzte Laloux übrigens auch einen bis heute anerkannten Maßstab für den künstlerisch anspruchsvollen Animationskurzfilm.¹

Weniger bekannt ist die Rolle, die Laloux am Anfang seiner Karriere in der psychiatrischen Klinik von La Borde gespielt hat. Laloux war in La Borde von 1956 bis 1960 tätig, zunächst als Praktikant (*stagiaire*), dann als Betreuer (*moniteur*). In Abstimmung mit Guattari bestand seine hauptsächliche Aufgabe in der Begleitung der künstlerischen Arbeit der Patientinnen und Patienten im

1 Zu Laloux allgemein siehe Fabrice Blin (Hg.), *Les mondes fantastiques de René Laloux. Avec des témoignages de Topor, Moebius, Caza*, Chaumont: Le Pythagore, 2004, Craig Keller, »The schizophrenic cinema of René Laloux« [2006], im Begleitheft zur DVD/Blue-ray Disc, *La planète sauvage aka Fantastic Planet*, The Masters of Cinema Series, 2012, S. 8–39, sowie *Laloux sauvage*, Dokumentarfilm von Florence Dauman, Farbe, 26 min., Frankreich 2003. Zu *La planète sauvage* siehe u.a. Marcus Stiglegger, »Der psychedelische Planet. Gedanken zu René Laloux's und Roland Topors Animationsfilm *La planète sauvage*/ *Der wilde Planet*«, in Begleitheft zur DVD *Der wilde Planet*, Camera Obscura, 2018 (ohne Paginierung).

Bereich von Zeichnung und Malerei, ebenso in der Assistenz bei der Bastelei mit Scherenschnitten sowie der Herstellung von Filmen.²

Während seiner Zeit in La Borde realisierte Laloux insgesamt drei Filme. Der erste stammt von 1957, *Tic tac*, ein siebenminütiger 16mm-Schwarzweißfilm. Mit Hilfe von Scherenschnitten erzählt dieser Film die surreale Geschichte einer Frau, die in einer Umgebung lebt, in welcher die Dinge beginnen, ein immer stärkeres Eigenleben zu führen. In dieser animistischen Umgebung wird sie in eine rätselhafte Kette von Ereignissen verwickelt. Zuerst wird die Frau von Luftballons weggetragen. Eine lebendige Uhr, eine ebenso lebendige Lampe und ein Mann begleiten sie dabei. Während diese Wesen am Ende des Films von einem Drachen gefressen werden, setzt die Frau ihren Flug fort, wobei ihr zunächst schwarzer Schatten immer weißer wird (Abb. 1).

Tic tac entstand in Zusammenarbeit mit den Patientinnen und Patienten von La Borde. Im Vorspann heißt es dazu: »Dieser Film wurde erdacht, gezeichnet und gefilmt durch eine Gruppe von Kranken einer psychiatrischen Klinik unter der Leitung von René Laloux.« Als Regisseur zeichnet Laloux zusammen mit Jacques Brissot verantwortlich, der damals bei der französischen Sendeanstalt *Radiodiffusion-Télévision Française* (RTF) die »Groupe de Recherche Image« betreute, welche ihrerseits dem von Pierre Schaeffer geleiteten »Service de la Recherche« zugeordnet war. Entsprechend wurde der Film im französischen Fernsehen gezeigt.³

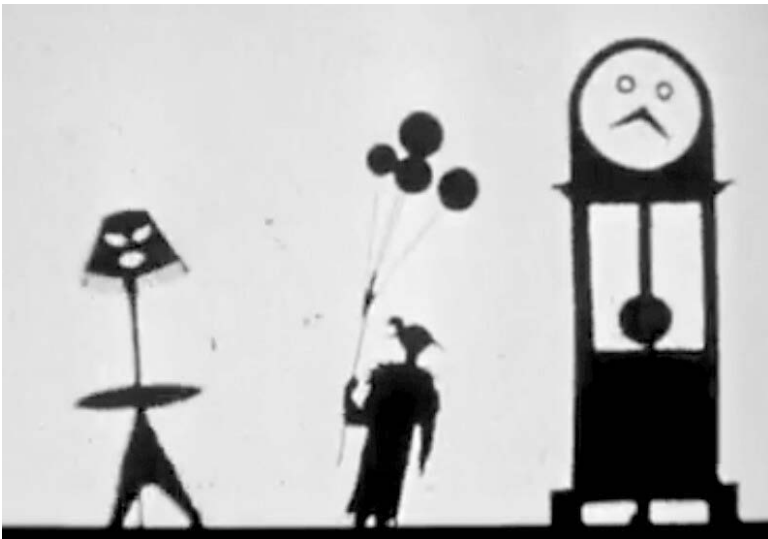
Der zweite Film, den Laloux während seiner Zeit in La Borde realisierte, ist *Les Achalunés* von 1958. Es handelt sich um einen fünfminütigen Experimentalfilm, bei dem Laloux ebenfalls mit Brissot zusammenarbeitete, außerdem mit dem Komponisten Henk Badings, einem Pionier elektronischer Musik. Eine direkte Zusammenarbeit mit den Patientinnen und Patienten von La Borde scheint es dabei allerdings nicht gegeben zu haben. Der Schwarzweiß-Film zeigt eine Reihe von visuellen Phänomenen – Lichtreflexe, Spiegelungen und

2 Zur Geschichte der Institutionellen Psychotherapie siehe die Literatur, die in der Einleitung zu diesem Buch genannt ist. Zu einem späteren Beispiel für das Filmen als therapeutische Arbeit in der Psychiatrie siehe Suzanne Buchan, »D'un monde à l'autre. Art brut und die Collage-Animationsfilme des Lausanner Cery-Spitals«, in Vinzenz Hediger, Jan Sahli, Alexandra Schneider und Margrit Trohler (Hg.), *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz/Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Marburg: Schüren, 2001, S. 129–140.

3 Zu Pierre Schaeffer und diesen Kontexten insgesamt siehe Martial Robert, *Communication et musique en France entre 1936 et 1986*, 3 Bde., Paris: L'Harmattan, 1999–2002.

Brechungen – , die an organische Formen und Funktionen erinnern, an einzelne Organe wie etwa Augen, aber auch an das Pochen und Pulsieren von ganzen Organismen. Durch die Musik von Badings erhält dieser Film einen markant futuristischen Charakter.

Abb. 1: Eine Umgebung, in der die Dinge zunehmend ein Eigenleben führen. Standbild aus *Tic tac*, Silhouettenfilm von René Laloux, Schwarz/Weiß, 7 min., Frankreich 1957. Bildschirmphoto.



Der dritte und bedeutendste La Borde-Film von Laloux ist *Les dents du singe* von 1960, ein fünfzehnminütiger 32mm-Zeichentrickfilm in Farbe. Dieser Film erzählt die wiederum surreal anmutende Geschichte eines armen Mannes, der zum Zahnarzt geht, um sich einen Zahn ziehen zu lassen. Was der Mann nicht weiß, ist, dass dieser Zahnarzt die Zähne der Armen klaut, um sie den Reichen zukommen zu lassen. Ein »Zauber-Affe« kommt dem Zahnarzt allerdings auf die Schliche und sorgt für Wiedergutmachung: Er zieht dem Zahnarzt die Zähne und erstattet sie damit dem Mann vom Anfang zurück.

Les dents du singe macht durch einen dokumentarischen Schwarzweiß-Vorspann deutlich, dass und wie der Film in La Borde entstanden ist. Jean Oury, der Klinikgründer, wird nicht nur explizit als Berater genannt; wir erhalten

auch einen Einblick in die Zeichen- und Malereiwerkstatt von La Borde, in der die Patientinnen und Patienten tätig sind. Zu erkennen sind der junge Félix Guattari ebenso wie der junge Laloux, wie sie in diesem Atelier mit den Patientinnen und Patienten am Film arbeiten (Abb. 2).

Abb. 2: Félix Guattari (vorne links, am Tisch sitzend) und René Laloux (am Tisch hinten rechts, stehend) arbeiten zusammen mit Patientinnen und Patienten in der Malwerkstatt von La Borde. Standbild aus *Les dents du singe*, Dokumentar- und Zeichentrickfilm von René Laloux, Schwarz/Weiß und Farbe, 11 min., Frankreich 1960. Bildschirmphoto.



Die Arbeit am Drehbuch von *Les dents du singe* hat Laloux in einem Interview später als eine »kollektive Improvisation« beschrieben, die mit einer Gruppe von etwa 15 Patientinnen und Patienten durch eine Art Assoziations-test à la C. G. Jung stimuliert wurde. Basierend auf einer möglichst zufälligen Nennung von einzelnen Wörtern seien die Wörter durch spontane Einfälle erst zu einer Reihe von Sätzen erweitert und danach zu einer ganzen Geschichte

zusammengesetzt worden.⁴ Etwas vereinfachend heißt es dazu im Film selbst: »Es war wie ein Spiel, eine Improvisation, bei der alle eine Geschichte suchten und Figuren erfanden. Nach und nach entstand aus den Diskussionen ein Thema. Zahlreiche Treffen waren erforderlich, um ein Drehbuch zu schreiben und die Kulissen zu entwerfen. Bei den Figuren hatte jeder seine eigene. Diejenigen, die allen gefielen, wurden schließlich ausgewählt.«⁵

Basierend auf den Originalentwürfen wurden die Zeichnungen für den Film schließlich von Julien Pappé angefertigt, der später unter anderem durch den Trailer für François Truffauts *Schießen Sie auf den Pianisten* bekannt wurde.

Kino der Minderheiten

Auf die Filme von Laloux soll hier zurückgekommen werden, um erneut die Idee des »kleinen« oder »minoritären Kinos« zu erörtern, die sowohl mit dem Werk von Guattari wie auch mit dem von Deleuze verbunden ist. Vor allem letzterer ist berühmt für seine Ausführungen zur Kinematographie der Minoritäten, die sich in seinen beiden Kino-Büchern finden. In der zweiten Hälfte des zweiten Bandes, wenn Deleuze das Verhältnis von Film und Denken reflektiert, bezieht er sich ausführlich auf das, was er das »Kino der Dritten Welt«, das Kino der »Minoritäten« und der »unterdrückten und ausgebeuteten Nationen« nennt, ein Kino, das er beispielhaft im Werk des philippinischen Filmmachers Lino Brocka verwirklicht sieht.⁶

Das Argument, das Deleuze in diesem Zusammenhang formuliert, lautet dahingehend, dass sich eine in diesem Sinne begriffene Kinematographie an einer komplexen Aufgabe des Ausdrucks, der Artikulation beteilige, »nicht indem sie sich an ein vermeintlich schon vorhandenes Volk richtet, sondern indem sie zur Erfindung eines Volks beiträgt«.⁷ Ähnlich heißt es einige Jahre früher bei Guattari, dass das Kino eine »kleine Kunst«, eine *art mineur*, sei, aller-

4 Gilles Ciment, »Entretiens sur le cinéma d'animation. René Laloux« [1994], <<http://gci.ment.free.fr/caentretienlaloux.htm>> (letzter Zugriff 5. Juli 2021).

5 *Les dents du singe*, Dokumentar- und Zeichentrickfilm von René Laloux, Schwarz/Weiß und Farbe, 11 min., Frankreich 1960, 02:34–03:02.

6 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übers. von Klaus Englert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, S. 279 und S. 288.

7 Ebd., S. 280.

dings nur, wenn es eine Kino-Kunst ist, »die im Dienste derjenigen steht, die eine Minderheit bilden«. ⁸

Die expliziten Referenzen für diese Idee eines minoritären Kinos stammen nicht aus dem Bereich der Kinematographie, sondern aus Kunst und Literatur. So beziehen sich Deleuze und Guattari auf Paul Klee, der – wie sie bereits in *Tausend Plateaus* feststellen – in seinem Jenaer Vortrag von 1924 mit Blick auf die schwierige Situation der Künstlerinnen und Künstler am Bauhaus sagte, dieses trage »kein Volk«, ⁹ und auf Franz Kafka, dessen *littérature mineure* – so wird es im Kafka-Buch beschrieben – in entscheidender Weise aus der Bemühung erwachsen ist, die im Prag der damaligen Zeit vorherrschenden Formen des Deutschsprachigen für den Ausdruck der jüdischen Minderheit zu öffnen – vor allem dadurch, dass »das Unterdrückte in der Sprache dem Unterdrückenden in der Sprache« entgegengestellt wird. ¹⁰

Im Anschluss an diese und ähnliche Ausführungen ist das Konzept des minoritären Kinos in den vergangenen zehn, zwanzig Jahren immer wieder mit Blick auf die Herkunft und die Autorenschaft von Filmen diskutiert worden – unter anderem von David E. James, Andrew Dudley und David Rodowick. ¹¹ Als *minor cinema* wurde vor allem das Kino der sogenannten »Dritten Welt« und der nationalen und kulturellen Minoritäten verstanden, ein Kino, das unabhängig von den großen US-Filmgesellschaften entstanden ist und in Verbindung zu nichtwestlichen Diskursen steht, insbesondere zum Postkolonialismus.

Das heißt aber nicht, dass das Konzept frei von Ambivalenz geblieben wäre. So erklärt Rodowick einerseits vergleichsweise abstrakt: »Ein Minoritätsdiskurs muss sein Werden in Bildern bekräftigen, indem er darum kämpft,

8 Félix Guattari, »Kino, eine »kleine Kunst«, übers. von Susanne Leeb, in ders., *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*, hg. von Aljoscha Weskott et al., Berlin: bBooks, 2011, S. 147–151, hier S. 150. Siehe dazu Kap. 1.

9 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve, 1992, S. 460.

10 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übers. von Burkhard Kroeber, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, S. 38–39.

11 David E. James, *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, Berkeley: University of California Press, 2005, Andrew Dudley, »The roots of the nomadic. Gilles Deleuze and the cinema of West Africa«, in Gregory Flaxman (Hg.), *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, S. 215–249, sowie David N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham/London: Duke University Press, 1997.

sich durch die ihn einschließenden Kräfte der Beherrschung und des Ausschlusses zu definieren. Das definierende Merkmal einer Minorität ist in der Tat philosophisch: das Anders-Werden als ein affirmativer Wille zur Macht.«¹² Neben diesem Prozess des Anders-Werdens verweist er andererseits aber auf »das sowohl erzählende wie auch dokumentarische postkoloniale Kino der 1960er und 1970er Jahre« und zitiert afrikanische Filmemacher wie etwa Hale Gerima und Ousmane Sembene.¹³ Ob und inwiefern diese Filmemacher nun aber den zuvor angegebenen philosophischen Kriterien entsprechen – und auf welche Weise dies gegebenenfalls geschieht – bleibt unklar.

Rodowicks in sich gedoppelte Bestimmung ist außerdem nur *ein* mögliches Verständnis von *minor cinema*. Statt diesen Begriff auf die Frage der Herkunft, der Autorschaft und das Problem der Fabulation zu beziehen (wie es Deleuze und Rodowick tun), kann er mit Guattari auch auf das Kino als Architektur und Technik ausgerichtet werden, auf das Kino nicht als Medium, sondern als Maschine und Maschinismus – oder genauer gesagt auf das Verhältnis von kinematographischer Maschine, Körper und Subjektivität.

Mindestens drei Argumente sprechen heute für diese Orientierung. *Ers-**tens* ist in den letzten Jahren deutlich geworden, dass Guattari – anders als Deleuze – in erheblichem Maße selbst an medialen Praktiken beteiligt war. Man denke zunächst an sein Engagement für die Freien Radios im Italien der 1970er Jahre und an den Aufbau eines eigenen Radiosenders (*Radio Tomate*) im Paris der 1980er Jahre; an seine Zusammenarbeit mit Künstlern wie dem Fotografen Keiichi Tahara und Malern wie George Condo; oder an die Ausstellung über Kafka, für die er 1984 mit Yasha David und dem Centre Pompidou kooperierte.¹⁴

Sodann umfassten Guattaris mediale Aktivitäten auch Theaterstücke sowie eine Reihe von Filmvorhaben, neben der frühen Mitwirkung an *Les dents du singe* beispielsweise den Entwurf für einen *Film von Kafka* sowie die eindrucksvollen Drehbücher, die er ebenfalls in den 1980er Jahren zusammen mit Robert Kramer geschrieben hat, u. a. für den mikrobiologischen Science Fiction-Film *Eine Liebe von UIQ*. Insofern liegt es nahe, Guattaris Verständnis des Kinos als

12 Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, S. 153.

13 Ebd., S. 158.

14 Siehe dazu insgesamt Félix Guattari, *Schriften zur Kunst*, übers. von Ronald Voullié, Horst Brühmann und Caroline Gutberlet, Berlin: Merve, 2016, sowie Bernard Prince und Emmanuel Videcoq, »Félix Guattari et les agencements post-média. L'expérience de radio Tomate et du minitel Alter«, *Multitudes* 21/2 (2005): 23–30.

minoritärer Kunst in diesen Erfahrungen zu verankern und auf diese Weise neu zu begreifen.¹⁵

Zweitens sind es die zunehmenden Bezüge auf die Philosophie von Gilbert Simondon, die eine Neubetrachtung des minoritären Kinos nahelegen. Dass Simondon zu einer fast durchgängigen Referenz der Theoriearbeit von Deleuze und Guattari gehört, ist allgemein bekannt.¹⁶ Dass diese Referenz nicht nur die Frage der Individuation und des Hylemorphismus betrifft, sondern sich auch auf das Problem der minoritären Technik erstreckt, ist weniger oft gesehen worden.

In seiner Abhandlung über die *Existenzweise technischer Objekte* unterscheidet Simondon in der Tat den »majoritären« vom »minoritären« Umgang mit Technik – was der Leserschaft der deutschen Übersetzung dieser Abhandlung leider nicht deutlich vor Augen steht, weil in dieser Übersetzung *majeur* durchgehend als »mündig« und *mineur* als »unmündig« wiedergegeben wird. Ähnlich wie Claude Lévi-Strauss, der in *Das wilde Denken* die Weltanschauungen von Ingenieur und Bastler gegenüberstellen sollte,¹⁷ kontrastiert Simondon mit der Rede vom Majoritären und Minoritären eine rationalistische und eine intuitive Bezugsweise des Menschen zum technischen Objekt.

Als »majoritär« wird dabei eine wissenschaftlich fundierte und rational reflektierte Haltung zur Technik verstanden. Dieser Haltung entspricht ein *technisches Wissen*, das auf deskriptiver Analyse und geometrischer Darstellung des technischen Objekts, einschließlich seiner Messung und Berechnung beruht. Simondon hat dabei die *Enzyklopädie* von Diderot und d'Alembert vor Augen, aber auch den professionalisierten Ingenieur der Industriegesellschaft im 19. Jahrhundert.

Der minoritäre Umgang mit Technik ist demgegenüber für die Landwirtschaft und den Bergbau des 17. und 18. Jahrhunderts prägend. Er beruht auf

15 Siehe Flore Garcin-Marrou, »Le théâtre de Félix Guattari. Une fausse note au sein de son parcours philosophique?«, *Littératures* 65 (2011): 77–91, und Félix Guattari, *Eine Liebe von UIQ*, übers. von Stefan Pethke, Leipzig: Merve, 2023. Siehe dazu Kap. 1.

16 Schon Mitte der 1960er Jahre hat Deleuze dessen Abhandlung über die Frage der Individuation ausführlich gewürdigt. Siehe Gilles Deleuze, »Gilbert Simondon, *Das Individuum und seine physikobiologische Genese*«, in ders., *Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953 bis 1974*, hg. von David Lapoujade, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 127–132.

17 Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, übers. von Hans Naumann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973, S. 11–48.

einer *technischen Bildung*, die sich wesentlich über die Aneignung von lokal verankerten und körperlich fundierten Gesten und Einsichten verbreitet. Simondon zufolge liegt dieser Bildung »eine Art natürlicher Verwandtschaft«, eine *connaturalité* des Menschen mit seiner Umwelt zugrunde.¹⁸ Mit Alfred Sohn-Rethel könnte man sagen, sie beruhe auf einem »neapolitanischen« Umgang mit Technik, durch den diese im »Lebensgrund« des jeweiligen Milieus verankert wird. Wie wir sehen werden, lässt sich die Technik des Kinos tatsächlich als eine regelrechte Umwelt begreifen, die mit einem bestimmten *tacit knowledge* verbunden ist.¹⁹

Im *Anti-Ödipus* greifen Deleuze und Guattari die Kategorien von Simondon auf, um den minoritären Gebrauch von Technik im Sinne einer emanzipativen Wiederaneignung zu verstehen, einer Wiederaneignung unter den normativen Vorgaben des individuellen und kollektiven Begehrens. Stichwortartig heißt es dazu: »extensivster Gebrauch der Maschinen durch die größtmögliche Anzahl von Menschen, die Vermehrung kleiner Maschinen und die Anpassung großer Maschinen an kleine Einheiten, [...] die Aufhebung des Spezialwissens und des Berufsmonopols«.²⁰

Und wenn schon an dieser Stelle der minoritäre, bastelnde Umgang mit Technik nicht nur auf Ivan Illichs programmatisches Vorhaben eines »Retrofitting Society« zurückbezogen wird, sondern im gleichen Atemzug auch auf Buster Keatons kunstvolle Maschinen-Filme, dann wird es nicht überraschen, diesen doppelten Bezug – auf Illich *und* Keaton – erneut in den Kinobüchern von Deleuze anzutreffen, und zwar präzise an der Stelle, an der vom Prozess der *minoration* im Umgang mit Maschinen gesprochen wird. Auch diese Pointe ist für die deutschsprachige Leserschaft leider nur schwer zu fassen, denn

18 Gilbert Simondon, *Die Existenzweise technischer Objekte*, übers. von Michael Cuntz, Zürich: Diaphanes, 2012, S. 83.

19 Alfred Sohn-Rethel, *Das Ideal des Kaputten*, hg. von Bettina Wassmann, Nachwort von Carl Freytag, Frickingen: Seutter, 2008, S. 35, und Michael Polanyi, *Implizites Wissen*, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985. Zu Sohn-Rethel siehe Kap. 2.

20 Gilles Deleuze und Félix Guattari. *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 513. Zu diesem Punkt insgesamt auch Christoph Hubatschke, *Minoritäre Technologien. Eine deleuzo-guattarische Technikphilosophie*, Frankfurt a. M.: Campus, 2024.

die Übersetzung der Kino-Bücher spricht an den fraglichen Stellen nicht von »Minorisierung« (oder Minderung), sondern schlicht von »Verkleinerung«.²¹

Im hier interessierenden Zusammenhang erscheint dabei als besonders relevant, dass das Prinzip des *minorer* von Deleuze im Sinne einer maschinischen Normativität beschrieben wird. Ihm zufolge geht es darum, »die größte Maschine der Welt [zu] nehmen und sie mit ganz kleinen Elementen laufen [zu] lassen, sie auf diese Weise dem Gebrauch eines jeden anzuverwandeln, aus ihr eine Sache aller zu machen«.²² Leider versäumt Deleuze an dieser Stelle, den Bezug zum Kino als Maschine herzustellen – eine Referenz, die über Keaton vergleichsweise einfach hätte etabliert werden können, wenn man an das *minorer* denkt, das er eben nicht nur an Maschinen wie der Lokomotive (*The General*) und dem Schiff (*The Navigator*) vornimmt, sondern – in *Sherlock, Jr.* – auch am Kino: so die Überblendung von Film und Traum, das »Einsteigen« in die Projektion, die folgende Änderung der Handlung usw. Genau dieser normative Prozess, den man mit Deleuze ebenso als Übergang »von der großen, wirklichen Maschine zu ihrer Reproduktion als Spielzeug« beschreiben kann,²³ lässt sich nun aber an den kinematographischen Praktiken beobachten, die Guattari mit den frühen Filmen von Laloux verbunden hat.

Das dritte Argument für eine erneute Betrachtung des Konzepts des *minor cinema* ist das zunehmende Interesse für den Zusammenhang von kinematographischer Maschine, Subjektivität und Umwelt, das sich in jüngerer Zeit in der Film- und Medienwissenschaft, aber auch in der Wissenschaftsgeschichte beobachten lässt. Zu verweisen ist dabei etwa auf die Arbeiten von Benoît Turquety, der die Maschinen des Kinos im Rekurs auf Simondons Technikphilosophie untersucht, auf die Untersuchungen von Elena Vogman und Marlon Miguel, die sich ausgehend von minutiösen Studien zu Eisenstein für den Zusammenhang von »Madness, Media and Milieus« interessieren, wobei neben Fernand Deligny und François Tosquelles auch Guattari berücksichtigt wird, und schließlich auf die ebenfalls an Guattari anschließenden Beobachtungen von Adam Szymanski zum Kino als psychotherapeutischem Medium.²⁴

21 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bockelmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 238, und Ivan Illich, *Selbstbegrenzung. Eine politische Kritik der Technik*, übers. von Thomas Linquist, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980.

22 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 238.

23 Ebd. (Übersetzung leicht modifiziert).

24 Benoît Turquety, *Inventing Cinema. Machines, Gestures and Media History*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019, Elena Vogman, *Sinnliches Denken. Eisensteins exzen-*

Laloux und Guattari

Um die frühen Filme von Laloux im skizzierten Sinn als Beiträge zu einem *minor cinema* zu begreifen, sollen sie hier zunächst nicht näher inhaltlich analysiert werden, sondern zum Gegenstand einer formalen Betrachtung werden – nicht im Sinne einer pauschalen Reflexion auf das Medium Film, sondern als durchaus spezifische Interventionen. In gewisser Weise zerlegen die Arbeiten von Laloux nämlich den kinematographischen Apparat in seine Einzelteile.

Die Filme von Laloux werden damit ähnlich aufgefasst wie der »experimentelle Film«, von dem Deleuze in seinen Kinobüchern spricht (in denen man über Zeichentrickfilme und andere Arten von Animationen allerdings nur wenig findet), oder wie die avantgardistischen Praktiken der wissenschaftlichen Kinematographie des frühen 20. Jahrhunderts. Wie an anderer Stelle mit Blick auf die Biologie verdeutlicht, dekonstruieren diese Praktiken »die *black box* des kinematographischen Apparats im Sinne von Baudry, um dessen Bestandteile – das Bewegungsbild, den Projektor, die Leinwand, die Sitzreihen usw. – neu zusammenzusetzen, ohne dabei allerdings auf Vollständigkeit achten zu müssen«. ²⁵

Ein solches Arbeiten mit und an der Maschinerie des Films ist für die frühen Arbeiten von Laloux besonders charakteristisch. So greift *Tic tac* mit seinen Schattenspielen etwa den Grundtatbestand der Projektion auf. Der Film erinnert an die platonische Höhle ebenso wie an die lange Tradition des asiatischen Schattentheaters oder – um einen zwar anachronistischen, aber durchaus passenden Vergleich zu wählen – an die Schattenprozessionen in den Videoinstallationen und Theaterstücken von William Kentridge.

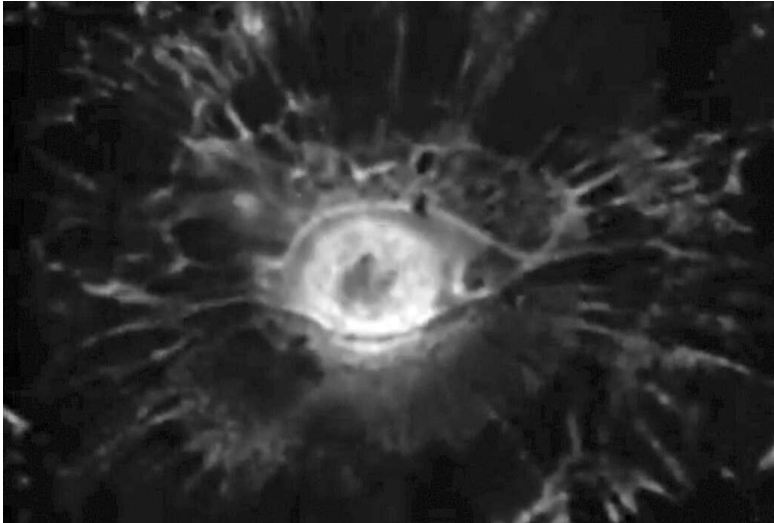
Les Achalunés deutet mit der Inszenierung von Licht und Glas dagegen auf die entscheidenden Komponenten des Objektivs in Projektor und Kamera hin. Der Film dramatisiert die Spiele mit diesen Entitäten ähnlich wie Man Rays Film *Létoile de Mer*, erinnert einerseits an die Darstellungen von Oberflächen-Texturen in den Wasser-Filmen von Joris Ivens, Laszlo Moholy-Nagy oder Ralph

trische Methode, Zürich: Diaphanes, 2018, und Adam Szymanski, *Cinemas of Therapeutic Activism. Depression and the Politics of Existence*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

25 Henning Schmidgen, »1900 – The Spectatorium. On Biology's Audio-Visual Archive«, *Grey Room* 43 (2011): 42–65, hier S. 60. Siehe auch Sigrid Leyssen und Pirrko Rathgeber (Hg.), *Bilder animierter Bewegung/Images of Animate Movement*, München: Fink, 2013.

Steiner, andererseits aber an die Sequenz über das Paris der Zukunft aus *La Jettée* (Abb. 3).

Abb. 3: Lichtspiegelungen und -brechungen, die an ein Auge erinnern. Standbild aus *Les Achalunés*. Experimentalfilm von René Laloux, Schwarz/Weiß, 5 min., 1958. Bildschirmphoto.

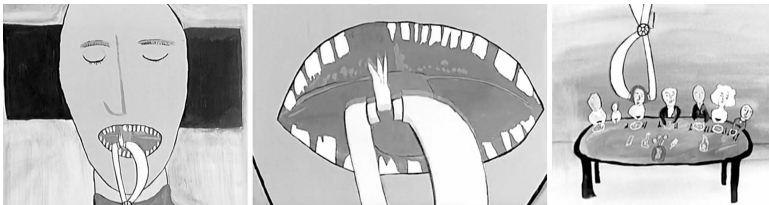


Bei Laloux werden diese wogenden und bebenden Licht-Strukturen so inszeniert, dass sie die Aufmerksamkeit auf den Prozess des Sehens lenken. Verdeutlicht wird dabei, dass dieser Prozess nicht nur der menschliche, auf dem Auge beruhende Vorgang ist, sondern auch ein technischer, auf dem Objektiv basierender Ablauf. Zugleich weisen die pulsierenden Reflexe auf neuartige Lebensformen hin – das Kino-Auge erscheint nicht nur als Element einer Maschine, die Bilder aufnimmt, sondern auch als Teil eines noch unbekanntem Organismus, der sie hervorbringt.

Les dents du singe macht durch die Technik der ausgeschnittenen Zeichnungen und die Animation ihrer Abfolge die Materialität des Bewegungsbildes konkret erfahrbar. Der Film erinnert mit seiner Machart fortwährend daran, wie Bewegungsbilder zustande kommen: indem sie in schneller Folge gezeigt und dabei schrittweise ineinander überzugehen scheinen. Das Phänomen der Bewegung entsteht damit erst in der Wahrnehmung, es steckt nicht in den Be-

wegungsbildern selbst. Diese Erfahrung wird dadurch noch weiter verstärkt, dass eine Fülle von fantastischen Metamorphosen gezeigt wird. Menschen verwandeln sich in Dinge oder in Tiere, Menschen verwandeln sich aber auch in andere Menschen, welche lebendig oder tot sind, oder sie werden, wie in anderen Sequenzen, zu Zähnen umgeformt (Abb. 4).

Abb. 4: Menschen verwandeln sich in Zähne. Sequenz von Standbildern aus *Les dents du singe*, Dokumentar- und Zeichentrickfilm von René Laloux, Schwarz/Weiß und Farbe, 11 min., Frankreich 1960. Bildschirmphotos.



Noch etwas kommt hinzu. Alle drei Filme verbinden ihre ebenso reflektierte wie konstruierte Filmhaftigkeit mit einer kritischen Betrachtung von Sprache. In *Tic tac* geschieht dies durch einen Endlosstreifen der getippten Wörter »tic tac tic tac«, die im Vorspann, akustisch vom Ticken einer Uhr begleitet, in Schreibmaschinen-Schrift erscheinen. *Les Achalunés* wartet in seinem Titel mit einem Wortspiel auf, das mindestens zwischen »achaler« (auf die Nerven gehen), »lune« (Mond) und »allumer« (anzünden) oszilliert. Auch bei *Les dents du singe*, dessen Geschichte – wie bereits gesagt – in einer Art Zufallsverfahren, durch einen kollektiven Assoziationstest, zustande kam, kann der Titel qua Wortspiel nicht nur als »Die Zähne des Affen« gelesen werden, sondern auch als »Die Gaben des Zeichens« (*Les dons du signe*).

Insgesamt setzen die frühen Filme von Laloux damit die vielschichtige Materialität und Semiotik des Kinos in Szene, die von Guattari im kritischen Blick auf die Relativität von Sprache konzeptualisiert wird. Zugleich reflektieren diese Filme so etwas wie das implizite Wissen über die Verfertigung kinematographischer Bilder (und Texte), insbesondere deren Verankerung in einer komplexen Maschine, die einerseits das Verhältnis von Bild, Ton und Sprache umfasst, andererseits die Kamera und den Projektor enthält.

Dass die Filme von Laloux in diesem Sinne als selbstreflexiv aufzufassen sind, ist nun aber kein Zufall, sondern spiegelt genau den Sachverhalt wider,

dass sich das Kino hier als kleine Kunst manifestiert. Dies ist zum einen der relativen Einfachheit der Produktionsbedingungen geschuldet, die zugleich allerdings eine weitgehende künstlerische Selbstbestimmung ermöglicht – eine Autonomie, die Laloux mit Blick auf *Les escargots* auch explizit unterstreicht.²⁶ Zum anderen zeigt sich hier die Auffassung der kinematographischen Maschine, die sich bei einem Künstler herausgebildet hat, der vom Zeichnen und vom Puppenspiel zum Film gekommen ist. Letztlich ist es genau dieser Weg, dem Laloux mit den fraglichen Filmen nachspürt: von Schattenspielen über die Erfindung der Kamera bis hin zur Verwirklichung des farbigen Bewegtbilds.

In seinem Buch von 1996, *Ces dessins qui bougent*, erläutert Laloux die damit umrissene Auffassung von Kino. In dieser Geschichte des Zeichentrickfilms, die zugleich Autobiographie und eine Art Handbuch für angehende Filmmacher ist, bezeichnet er Schattenspiele, Puppen und die Laterna Magica als »ferne Vorfahren« dessen, was sich unter dem Namen »Zeichentrickfilm« als »Zwillingsbruder« des etablierten Kinos herausgebildet hat.²⁷ Laloux setzt sich dabei ausdrücklich vom kommerziell erfolgreichen Modell des industriell gefertigten Zeichentrickfilms à la Walt Disney ab. Die von ihm präferierte Technik ist nicht das *dessin en phases*, sondern – und genau das machen die hier erörterten Filme deutlich – das Ausschneiden, Montieren, Kombinieren und Rekombinieren von Zeichnungen und weiteren Materialien.

Deswegen sind nicht Walt Disney oder Tex Avery, sondern Lotte Reininger, Berthold Bartosch und Jan Svankmajr die Bezugsgrößen der Tradition, der sich Laloux verpflichtet sieht. Zusammenfassend charakterisiert er sie, indem er die Bedeutung unterschiedlichster Materialien für die kreative Praxis der Animation unterstreicht: »Die Schattenfigur, das ausgeschnittene Papier, die Marionette oder das Plastilin, die Tusche, die Kohle, das Pastell, die Gouache, das Ölgemälde, der Buntstift, das Pulver, der Sand und ebenso all die Gegenstände, die der Mensch herstellt, alle Produkte, die er konsumiert oder benutzt, ohne dabei den Menschen selbst als lebendige Kleinigkeit zu vergessen, sind Vektoren interessanter Schöpfungen gewesen.«²⁸

Damit wird nicht nur eine materialistische Geschichte des Kinos umrissen, die besonders auf unterschiedliche »Vektoren« des Materiellen abstellt,

26 *Laloux sauvage*, 11:24–14:30.

27 René Laloux, *Ces dessins qui bougent. 1892–1992, cent ans de cinéma d'animation*, Paris: Dreamland, 1996, S. 24.

28 Laloux, *Ces dessins qui bougent*, S. 61.

das in Zeichenhaftes verwandelt wird, sondern auch das Programm einer Kinematographie formuliert, die in der Heterogenität von Materien und Materialien verankert ist. Das Kino als kleine Kunst erscheint hier als eine Art skulpturale Animation.

Die Kehrseite dieses Programms ist eine Sichtweise des etablierten Kinos, die über auffallende Ähnlichkeiten zu den entsprechenden Auffassungen von Guattari verfügt. Wie wir bereits gesehen haben, unternimmt es Guattari in seinen Stellungnahmen zum Kino immer wieder, die heterogene Vergangenheit des Kinos für die Betrachtung von dessen homogenisierter Gegenwart zu verwenden. Für ihn ist es ein Irrtum zu meinen, der Stummfilm der 1910er und 20er Jahre stelle ein ärmeres oder beschränkteres Gefüge von »Ausdrucksmaterialien« dar als der heutige Ton- und Farbfilm. Im Gegenteil, der Stummfilm drückt nach Guattari in einer sehr viel authentischeren Weise als der Tonfilm die Beziehung des Wunsches zum gesellschaftlichen Feld aus. Der hauptsächliche Grund dafür liegt ihm zufolge darin, dass diese Art von Film noch nicht in dem Maße, in dem es heute der Fall ist, von Sprache dominiert gewesen ist.²⁹

Ähnlich skeptisch gegenüber den Fixierungen auf die Sprache und den Sinn äußert sich Laloux, wenn er in einem Interview von 2003 mit Blick auf das seinerzeit dominante Kino und offenbar im Rekurs auf seine frühe Arbeit in *La Borde* in polemischer Zuspitzung sagt: »Die Filme von heute zeigen immer mehr, dass dies ein Kino paranoider Diktatoren ist. Aber es sagt immer weniger. Uns würde es besser gehen mit Filmen, die von Schizophrenen gemacht werden. Aber solche Filme gibt es nicht. Außer im Zeichentrickfilm, vielleicht.«³⁰

Was in beiden Fällen letztlich eingeklagt wird, ist ein Kino, das sich – in den Worten von Guattari – gegen die »vollständige Sättigung« des Publikums, gegen ein »Vollstopfen mit Bildern und Bedeutungen« wendet, wie es ihm zufolge bei den großen zeitgenössischen Kinoproduktionen immer mehr zu einer Tatsache wird.³¹ Positiv formuliert geht es also um ein Kino, das die Heterogenität der kinematographischen Zeichen und Materialien zur Geltung bringt. Für Guattari bedeutet das immer wieder, neben den »Semiologien der

29 Siehe in diesem Sinne etwa Félix Guattari, »Die Couch des Armen«, in ders., *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*, hg. von Aljoscha Weskott et al., Berlin: bBooks, 2011, S. 7–23, hier S. 16.

30 *Laloux sauvage*, 26:18–26:32.

31 Siehe in diesem Sinne Félix Guattari, »Le cinéma, la grand-mère et la girafe«, *Chimères* 9/26 (1995): 141–151, hier S. 144.

Signifikanz«, insbesondere der Sprache, die »präsignifikanten« und »asignifikanten Semiologien« – Texturen, Rhythmen, Farben, Stimmungen, Gesten – zum Ausdruck zu verhelfen. Die frühen Filme von Laloux antworten auf dieses Vorhaben, indem sie im kreativen Prozess von Anfang an auf ein minoritäres, heterogenes Kollektiv setzen, das mit einfacher Technik arbeitet.³² Auf diese Weise artikulieren sie eine maschinische Normativität.

Kino als Umwelt

Weder Guattari noch Oury haben sich in ihren Schriften auf die Filme von Laloux oder dessen Tätigkeit in La Borde bezogen. In der Doppelbiographie, die François Dosse den sich »überschneidenden Leben« von Deleuze und Guattari gewidmet hat,³³ taucht Laloux nicht auf. Und abgesehen von einigen Interviews und einigen Kommentaren in DVD- und Blue-ray-Editionen seiner Filme, scheint es bislang kaum Forschung über diesen Filmemacher zu geben.

Das heißt natürlich nicht, dass die Filme von Laloux in ihrer Zeit unbeachtet geblieben wären. Das Gegenteil ist der Fall. Durch Vermittlung von Frédéric Rossif wurde *Tic tac* im Abendprogramm des Fernsehsenders RTF gezeigt, ebenso wie vermutlich *Les Achaunés*, denn beide wurden vom »Service de la Recherche« des RTF betreut. *Les dents du singe* erhielt 1960 auf dem Internationalen Filmfest in Mannheim den »Filmdukaten« für den besten Zeichentrickfilm und 1961 den Emile-Cohl-Preis für den besten französischen Zeichentrickfilm.

Die Frage, wie und warum Laloux nach La Borde kam, um mit den dortigen Patientinnen und Patienten Animationsfilme zu machen, ist damit freilich nicht beantwortet. Das kann, nach dem heutigen Stand der Recherche, auch nur allgemein geschehen: Indem die Tätigkeit von Laloux auf den Kontext der Institutionellen Psychotherapie zurückbezogen wird. Wie wir gesehen haben, wird in diesem Kontext davon ausgegangen, dass das Handeln von Ärztin und Arzt nicht nur dem Körper (und dem Geist) des Kranken zu gelten hat, sondern sich zugleich auf dessen Umwelt beziehen muss.³⁴

32 Diese Rolle des Kollektivs wirft natürlich auch die Frage der Urheberschaft auf. In den gängigen Referenzwerken werden die Filme bis heute einseitig Laloux zugeschrieben.

33 François Dosse, *Gilles Deleuze, Félix Guattari. Biographien*, übers. von Christian Driesen, Wien und Berlin 2017.

34 Siehe dazu Kap. 2.

Das umweltbezogene Handeln ist aber nicht auf Ärztin und Arzt beschränkt. Es umfasst auch Patientinnen und Patienten. Im Verständnis der Institutionellen Psychotherapie sind die Patientinnen und Patienten im Rückgriff auf unterschiedlichste künstlerische und mediale Praktiken fortwährend dabei, sich selbst *und* ihre Umwelt zu konstruieren bzw. zu rekonstruieren. Nichts anderes ist letztlich auch der Anspruch von Kino als *art mineur*. Durch die Filme von Laloux erscheint das Kino als eine Maschine, die eine in diesem Sinne begriffene Umwelt erschafft – oder zumindest dazu beiträgt, sie zu erschaffen.

Die Kino-Maschine wird damit selbst zu einer Art Umwelt. Sie ist eine Vorrichtung, ein Gefüge, dessen Materialitäten und Semiotizitäten in Besitz genommen und deren Funktionsweisen angeeignet werden können, um eine eigene Subjektivität nicht nur zum Ausdruck zu bringen, sondern sie überhaupt erst zu etablieren und zu entwickeln. Die entscheidende Bewegung, die mit diesem Gefüge verbunden ist, ist der Übergang *von einem Zeichen zum anderen*, von einem Bild, das ein bestimmtes Material in einem bestimmten Zustand und einer bestimmten Lage zeigt, zu einem anderen Bild, das dieses Material in einem geänderten Zustand und einer geänderten Lage zeigt – oder zu einem anderen Material: *D'un signe à l'autre*.

Wie in der kinematographischen Arbeit von Kentridge erkundet diese Art von kinematographischer Maschine mit technischen *und* körperlichen Mitteln nicht nur den Zwischenraum zwischen dem Dargestellten und der Darstellung. Das existenzielle Territorium der Kino-Maschine ist vielmehr der Raum zwischen unterschiedlichen Arten von Darstellungen, bei Kentridge etwa das Hin- und Herwandern zwischen Zeichnen, Filmen und Radieren und bei Laloux das *back and forth* zwischen Zeichnung, Aufnahme und Verschiebung – in beiden Fällen ein virtuoser Tanz von Bildern, Tönen und Gesten, von Gegenständen, Figuren und Lichtern.

Durch diese Bewegungen im und durch den Zwischenraum der Bilder wird das Kino minorisiert. So wie Keaton sich eine riesige Lokomotive oder ein Schiff anverwandelt, um sie für seine eigenen Interessen und Wünsche zu nutzen, lässt Laloux die große Maschine des Kinos *mit ganz kleinen Elementen laufen*. Damit verwandelt er diese Maschine dem potenziellen Gebrauch eines jeden und einer jeden an, macht aus ihr *eine Sache aller*. Neben den Aspekten von Autorschaft, Herkunft und Fabulation zählt diese Form der maschinischen Normativität, diese Wiederaneignung von Technik durch einen ebenso subjektiven wie kollektiven Gebrauch zu den wesentlichen Dimensionen des kleinen Kinos.