

Henning Schmidgen

# MASCHINISCHE NORMATIVITÄT

Über Leben und Technik  
im digitalen Kapitalismus  
nach Félix Guattari

**[transcript]** Edition Moderne Postmoderne

Henning Schmidgen  
Maschinische Normativität

**Edition Moderne Postmoderne**

## Editorial

Die **Edition Moderne Postmoderne** präsentiert die moderne Philosophie in zweierlei Hinsicht: zum einen als philosophiehistorische Epoche, die mit dem Ende des Hegel'schen Systems einsetzt und als Teil des Hegel'schen Erbes den ersten philosophischen Begriff der Moderne mit sich führt; zum anderen als Form des Philosophierens, in dem die Modernität der Zeit selbst immer stärker in den Vordergrund der philosophischen Reflexion in ihren verschiedenen Varianten rückt – bis hin zu ihrer »postmodernen« Überbietung.

**Henning Schmidgen** ist Professor für Medientheorie und Wissenschaftsgeschichte an der Bauhaus-Universität Weimar.

Henning Schmidgen

# **Maschinische Normativität**

Über Leben und Technik im digitalen Kapitalismus nach Félix Guattari

**[transcript]**

Die Arbeit an diesem Buch wurde durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen des Projekts »Organe und Medien. Konfigurationen der Gesellschaft im Posthumanismus« gefördert.

Die Veröffentlichung wurde durch das Programm »Open-Access-Publikationskosten« der DFG und den Publikationsfonds der Bauhaus-Universität Weimar gefördert.

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

### **2026 © Henning Schmidgen**

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | [live@transcript-verlag.de](mailto:live@transcript-verlag.de)

Die automatisierte Analyse des Werkes, um daraus Informationen insbesondere über Muster, Trends und Korrelationen gemäß § 44b UrhG (Text und Data Mining) zu gewinnen, ist ohne schriftliche Zustimmung der Rechteinhaber\*innen untersagt.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839477991>

Print-ISBN: 978-3-8376-8212-0 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7799-1

Buchreihen-ISSN: 2702-900X | Buchreihen-eISSN: 2702-9018

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

# Inhalt

---

<b>Einleitung</b> .....	7
<b>1. Kino, Kafka, Computer</b> .....	17
Eine Semiotik des Unbewussten .....	23
Mit Kafka im Kino .....	29
<b>2. Maschinismus und Normativität</b> .....	37
Magnetophon, Film, Typewriter .....	43
Technik, Normativität und der Widerstand des Lebens .....	49
<b>3. Existenzielles Experimentieren</b> .....	55
Guattari im Kontext .....	59
Maschinen-Kunst .....	64
Kunst-Maschinen .....	69
Experiment und Existenz .....	73
Anorganische Subjekte .....	77
<b>4. Maschinen mindern</b> .....	83
Kino der Minderheiten .....	87
Laloux und Guattari .....	93
Kino als Umwelt .....	98
<b>5. Eine Frage des Stils</b> .....	101
Surrealistische Kontexte .....	104
Notwendige Wiederholung .....	105
Der Fall R. A. ....	109
Pointillismus in der Theorie .....	111

<b>6. Die synästhetische Gruppe</b> .....	119
Die Institution als Organ der Vermittlung .....	121
Transport, Transfer, Transmission .....	125
Die synästhetischen Semiologien .....	131
Ein neuer Gemeinsinn .....	137
<b>7. Architektur-Maschinen</b> .....	141
Die Stadt als Computer .....	151
Das Experimentelle und das Pathische .....	157
Bewohnte Maschinen .....	164
Territorien und Ströme .....	171
<b>Schluss</b> .....	179
<b>Anhang: Lebensformen, Lebensnormen. Zur Begegnung von François Tosquelles und Georges Canguilhem</b> .....	185
Umrisse einer Begegnung .....	190
Canguilhem in Saint-Alban .....	195
Der Körper ohne Organe .....	200
<b>Nachweise und Dank</b> .....	205

# Einleitung

---

Maschinische Normativität ist die biologisch fundierte und sozial vermittelte Fähigkeit, das Zusammenwirken von Menschen und Maschinen zur selbstbestimmten Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens zu nutzen. Diese Fähigkeit zeigt sich beispielhaft an der langfristigen, ebenso kollektiven wie internationalen Programmierarbeit, die am Betriebssystem LINUX geleistet wird; sie manifestiert sich in den vielfältigen Aktivitäten der Maker-Szene in der zeitgenössischen Kunst; und sie liegt der eigensinnigen Verwendung von existierenden Technologien in den Laboratorien der Naturwissenschaft zugrunde.<sup>1</sup>

Maschinische Normativität tritt zutage, wenn kluge Frauen in den 1950er Jahren Schaltkreise, Filter und Tonbänder verwenden, um elektronische Musik zu machen; sie lässt sich im 19. Jahrhundert an den selbstorganisierten Fabriken der Uhrmacher im Jura beobachten; sie wird greifbar an den technischen Innovationen und funktionalen Architekturen der Shaker-Community in den USA; und sie blitzt auf, wenn Müllmänner im heutigen Mexico City sich vorbeifahrender Autos bedienen, um weggeworfene Getränkedosen zu plätten.<sup>2</sup>

- 
- 1 Zu LINUX siehe Richard Sennett, *Handwerk*, übers. von Michael Bischoff, 4. Aufl., Berlin: Berlin Verlag Taschenbuch, 2012, S. 38–42; zur Maker-Szene siehe Victoria Bradbury und Suzy O'Hara (Hg.), *Art Hack Practice. Critical Intersections of Art, Innovation, and the Maker Movement*, New York/London: Routledge, 2020; zur Wissenschaft siehe beispielhaft Cyrus C. M. Mody, *Instrumental Community. Probe Microscopy and the Path to Nanotechnology*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2011.
  - 2 Zur elektronischen Musik siehe den Dokumentarfilm von Lisa Rovner, *Sisters with Transistors* (USA 2020); zu den Uhrmachern siehe Florian Eitl, *Anarchistische Uhrmacher in der Schweiz. Mikrohistorische Globalgeschichte zu den Anfängen der anarchistischen Bewegung im 19. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript, 2018; zu den Shakern siehe Theodor R. Schatzki, *The Site of the Social. A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*, University Park: Pennsylvania State University Press, 2001, Kap. 1–3. Das Beispiel mit den Müllmännern in Mexico City verdanke ich Vanessa Farfán.

Mit Gilbert Simondon lassen sich solche Konstellationen als Ausdruck eines »minoritären« Gebrauchs von Technik beschreiben, in dem das technische Objekt zu einer Art zweiter Natur wird.<sup>3</sup> Mit Donna Haraway erscheinen sie als eine Gruppenversion unseres posthumanen Daseins als Cyborgs, das die eminente Lebendigkeit der maschinellen Ergänzungen zum Menschenwesen zur Geltung bringt.<sup>4</sup> Mit Louis Chude-Sokei sind sie als »Kreolisierung« der Maschine zu begreifen, durch die sich die harte Grenze verwischt, welche zwischen »Rhythmus, Geschlecht, Körperlichkeit« auf der einen sowie »Abstraktion, Industrie, Repräsentation« auf der anderen Seite besteht.<sup>5</sup>

Dieses Buch versucht zu zeigen, dass maschinische Normativität ein entscheidender Aspekt der theoretischen und praktischen Arbeit von Félix Guattari gewesen ist. Bislang hauptsächlich als Co-Autor von Gilles Deleuze bekannt (*Anti-Ödipus*, *Tausend Plateaus*, *Was ist Philosophie?* usw.), wird Guattari in den letzten zehn, zwanzig Jahren zunehmend als eigenständiger Philosoph, Psychoanalytiker und politischer Aktivist entdeckt.<sup>6</sup> Obwohl offenkundig ist und von ihm selbst wiederholt herausgestellt wurde, dass das Problem der Maschine ein zentraler Bezugspunkt seiner vielfältigen »rhizomatischen« Tätigkeiten war, ist Guattaris kreativer Umgang mit diesem Problem bislang kaum gewürdigt worden. Auch die komplexen Voraussetzungen und vielfältigen Verzweigungen seines Maschinendenkens sind noch nicht näher betrachtet worden.

Eben diese Betrachtungen unternehmen die in diesem Buch versammelten Beiträge. Aus unterschiedlichen Blickwinkeln argumentieren sie, dass die Rede von »Maschine« bei Guattari nie nur die Maschine als isoliertes technisches Objekt betrifft. In einer vielleicht widersprüchlichen, aber nichtsdestotrotz aufschlussreichen Weise stellt diese Rede vielmehr auf das

3 Gilbert Simondon, *Die Existenzweise technischer Objekte*, übers. von Michael Cuntz, Zürich: Diaphanes, 2012. Leider wird in der deutschen Übersetzung das französische Attribut »mineur« mit »unmündig« wiedergegeben.

4 Donna Haraway, »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«, übers. von Fred Wolf, in dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. von Carmen Hammer und Immanuel Steiß, Frankfurt a.M./New York: Campus, 1995, S. 33–72.

5 Louis Chude-Sokei, *Technologie und Race. Essays der Migration*, übers. von Utku Mogultay, Berlin: August Verlag, 2023.

6 Siehe dazu etwa Eric Alliez und Andrew Goffey (Hg.), *The Guattari Effect*, London usw.: Continuum, 2011.

fortlaufende Zusammenwirken und die gemeinsame Entwicklung von Menschen und Maschinen ab. Was Guattari unter »Maschine« oder genauer gesagt unter »Maschinismus« versteht, ist immer das *co-functioning* und die *co-evolution* von menschlichen und maschinellen »Akteuren«, wie man mit Bruno Latour sagen kann.

Anders als bei Latour ist Guattaris Konzeption allerdings als ein großangelegter Gegenentwurf zur Kybernetik zu verstehen. Nicht eine an Norbert Wiener angelehnte Operationalisierung von netzwerkartigen Strukturen des »Command and Control« ist für seine Auffassung des Maschinischen entscheidend, sondern die im *Kapital* von Marx enthaltenen Analysen der Fabrik als *übergreifendes Subjekt*, in dem sich Arbeiter und Maschine als »bewusste« und »bewusstlose Organe« des Produktionsprozesses sozusagen auf Augenhöhe miteinander verkoppeln.<sup>7</sup>

Deswegen betrachtet Guattari die Verkopplungen von Menschen und Maschinen auch nicht einfach unter Gesichtspunkten der Rationalisierung und der Effizienzsteigerung, mithin der Profitmaximierung. Im Vordergrund stehen nicht Fragen der Ergonomie, des Managements oder des »relativen Mehrwerts«. Zentral ist vielmehr das Problem, wie der »Umgang mit Maschinen« zur selbstbestimmten Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens beitragen kann – oder wie er ihm entgegensteht.<sup>8</sup>

Um diese kritische Perspektive zu verdeutlichen, thematisieren die folgenden Beiträge die praktischen Kontexte, in denen Guattari tätig war. Als entscheidend wird dabei der Sachverhalt verstanden, dass er seit Mitte der 1950er

---

7 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band, Buch I: Der Produktionsprozess des Kapitals* [1867/1890], Berlin: Dietz, 1979 (=MEW; 23), S. 442. In der französischen Ausgabe des *Kapitals*, an deren Redaktion Marx in den 1870er-Jahren beteiligt war, wurde der Begriff »Maschinerie« – also eben jener Terminus, der für die Beschreibung des entwickelten Fabriksystems in Anspruch genommen wird – mit *machinisme* übersetzt. Siehe Karl Marx, *Le Capital. Paris 1872–1875*, Marx-Engels Gesamtausgabe, Abt. II (Das Kapital und Vorarbeiten), Bd. 7/1 (Text) und 7/2 (Apparat), Berlin: Akademie-Verlag/De Gruyter, 1989. Auch der französische Soziologe und Philosoph Georges Friedman verwendet den Begriff, prominent zum Beispiel in *Problèmes humains du machinisme industriel*, 13. Aufl., Paris: Gallimard, 1951.

8 Zum Umgang mit Maschinen siehe die klassische Studie von Hans-Dieter Bahr, *Über den Umgang mit Maschinen*, Tübingen: Konkursbuchverlag, 1983, sowie stärker empirische Untersuchungen wie etwa die in Nelly Oudshoorn und Trevor Pinch (Hg.), *How Users Matter. The Co-construction of Users and Technologies*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2003.

Jahre und bis zu seinem plötzlichen Tod, 1992, in der psychiatrischen Reformklinik von La Borde gearbeitet hat. 1953 durch den befreundeten Psychiater Jean Oury gegründet, war die Klinik von La Borde in Cour-Cheverny (in der Nähe von Blois) so etwas wie die ständige Basis für Guattaris rhizomatisches Wirken. Selbst nicht als Psychiater ausgebildet, aber alsbald mit einer profunden Kenntnis der Lacanschen Psychoanalyse ausgestattet, war er in dieser Klinik für die Organisation aller nicht-medizinischen Belange verantwortlich – von der Betreuung, Analyse und Beratung einzelner Patientinnen und Patienten über die Planung, Strukturierung und Verwaltung des Klinikalltags bis hin zu Vorträgen, Tagungen und festlichen Veranstaltungen.<sup>9</sup>

Diese praktischen Kontexte waren keine unvermittelte Wirklichkeit. Über seine Tätigkeit in La Borde stand Guattari vielmehr in enger Verbindung zum Kontext der »Institutionellen Psychotherapie«, einer psychiatrischen Reformbewegung, die in den 1940er Jahren in der Klinik von Saint-Alban in der Lozère ihren Anfang nahm und in den 1950er Jahren vor allem in Saint-Alban und in La Borde weitergeführt wurde. Neben dem katalanisch-französischen Psychiater François Tosquelles in Saint-Alban sowie Jean Oury in La Borde waren die prägenden Figuren dieser Bewegung Psychiater und Psychiaterinnen wie Lucien Bonnafé, Frantz Fanon, Roger Gintis und Ginette Michaud, die sich im Nachkriegsfrankreich – von Guattari tatkräftig unterstützt – in einer Reihe von Gruppen und Verbänden organisierten und mit entsprechenden Veröffentlichungen hervortraten.<sup>10</sup>

Ein wichtiger, wenn nicht entscheidender Aspekt der von dieser Bewegung verfolgten Reformkonzepte war die aktive Einbeziehung der Patientinnen

9 Siehe dazu etwa die Darstellung von François Dosse, *Gilles Deleuze, Félix Guattari. Biographie*, übers. von Christian Driesen, Wien/Berlin: Turia + Kant, 2017, S. 45–147.

10 Zur Geschichte der Institutionellen Psychotherapie siehe François Tosquelles, *Institution und Begehren. Ausgewählte Schriften*, übers. von Elena Vogman und Maximilian Gillesen, Leipzig: Merve, 2026, Michel Rostain et al. (Hg.), *Histoires de La Borde. 10 ans de psychothérapie institutionnelle à Cour-Cheverny 1953–1963*, Paris: Recherches, 1976, Jean-Claude Polack und Danielle Sivadon-Sabourin, *La Borde ou Le droit à la folie*, Paris: Calmann-Lévy, 1976, und Olivier Apprill, *Une avant-garde psychiatrique. Le moment GTPSI (1960–1966)*, Paris: EPEL, 2013. Siehe außerdem Wolfgang Hofmann, *Die »psychothérapie institutionnelle«. Theorie und Praxis einer psychiatrischen Bewegung in Frankreich*, Frankfurt a.M.: Campus, 1985, Jean Ayme, »Essai sur l'histoire de la Psychothérapie Institutionnelle«, *Institutions* 44 (2009): 111–153, sowie Camille Robcis, *Disalienation. Politics, Philosophy, and Radical Psychiatry in Postwar France*, Chicago/London: University of Chicago Press, 2021.

und Patienten in den Klinikalltag. Neben der Mitarbeit in der Verwaltung, der Übernahme von Telefon- und Fahrdiensten sowie helfenden Tätigkeiten in Küche, Wäscherei und Apotheke beinhaltete dies vielfältige Angebote, die eine selbständige Nutzung von Medientechniken ermöglichten, beispielsweise von Schreibmaschinen, von Tonbandgeräten sowie von Photo- und Filmkameras. Wie wir sehen werden, spielte diese Möglichkeit eines autonomen oder zumindest »variantologischen« Gebrauchs von Medien eine wichtige Rolle in der therapeutischen Praxis von La Borde.<sup>11</sup> In dieser Möglichkeit ist das zentrale Motiv des vorliegenden Buchs, die maschinische Normativität, verankert.

Dadurch, dass Guattaris theoretische Arbeit im Folgenden erstmals konkret auf den Kontext der Institutionellen Psychotherapie zurückbezogen wird, werden aber nicht nur die maschinischen Aspekte der therapeutischen Praktiken deutlich, die in La Borde (und Saint-Alban) kultiviert worden sind. Ebenso wird erkennbar, dass Guattaris konzeptuelle Überlegungen seit den 1950er Jahren durch die Auseinandersetzung mit Sartre, Marx und Lacan geprägt waren, aber ebenso nachhaltig durch die Auseinandersetzung mit Gestaltpsychologie, psychiatrischer Phänomenologie und ganzheitlicher Biologie angeregt worden sind.

In der Tat haben sich Tosquelles und Oury auf Wissenschaftler und Mediziner wie Kurt Goldstein, Georges Canguilhem und Jakob von Uexküll berufen, wenn es darum ging, psychiatrische Patientinnen und Patienten in ihrer oft erstaunlichen Eigenständigkeit und Produktivität zu beschreiben. Der entscheidende Gesichtspunkt war dabei die Fähigkeit des menschlichen Subjekts, die eigene Umwelt entsprechend selbstbestimmter Normen aktiv zu gestalten. Tosquelles hat diese Fähigkeit im direkten Rekurs auf Marx als »Produktion des Lebens, sowohl des eigenen in der Arbeit wie des fremden in der Zeugung« begriffen.<sup>12</sup> Zugleich hat er sich – wie Oury übrigens auch – in diesem Zusammenhang auf die Philosophie von Canguilhem berufen.

In der Fähigkeit zur Milieugestaltung erkannte Canguilhem nämlich ein entscheidendes Merkmal dessen, was er als »Normativität« und – in Anlehnung an Goldstein – als »Gesundheit« begriff. 1944 wurde er durch eine kurze Kooperation mit und in der Klinik von Saint-Alban darin bestärkt, diese Art

---

11 Zum variierenden Gebrauch als entscheidendem Aspekt einer Realgeschichte der Medien siehe Siegfried Zielinski und Eckhard Fülus (Hg.), *Variantologie. Zur Tiefenzeit der Beziehungen von Kunst, Wissenschaft & Technik*, Berlin: Kadmos, 2013.

12 Siehe François Tosquelles, *Psychothérapie et matérialisme dialectique. Conférence à l'École normale supérieure (1947)*, Paris: Editions d'une, 2019, S. 35.

von Normativität auch als »soziale Normativität« zu verstehen und zugleich als Definition dessen zu begreifen, was Technik eigentlich *ist* – oder eher, was sie *macht*, also wofür sie in der Praxis steht. An dieser Stelle öffnet sich Canguilhem's Philosophie des »Normalen und des Pathologischen« auf eine soziologisch und biologisch fundierte Auffassung von *techné* als umweltgestaltendes Handeln.<sup>13</sup> Wie wir sehen werden, ist es dieser »technologische Vitalismus«, den Guattari mit seiner Auffassung von Maschinismus aufgreift.

Diese Perspektivierung, die an die neuere Forschungsliteratur zur Institutionellen Psychotherapie und zum Werk von Canguilhem anknüpft, schärft den Blick für die begrifflichen Ressourcen, aus denen Guattari schöpfte. Zugleich wirft sie ein Licht nicht nur auf den klinischen Kontext, sondern auch auf die technische Umwelt, in der sich seine theoretische und praktische Arbeit entfaltete. Spätestens seit einem Filmprojekt, das er in den späten 1950er Jahren gemeinsam mit den Patientinnen und Patienten in La Borde und dem Filmemacher René Laloux realisierte, wurde das Kino für Guattari zu jenem Milieu, aus dem seine theoretische Arbeit entscheidende Anregungen empfing. Über Marcel Duchamp hat man sagen können, dass seine künstlerische Arbeit seit dem *Großen Glas* unter dem Primat der Photographie stand.<sup>14</sup> Auf ähnliche Weise stellt das Kino für Guattari eine Art technisches Territorium dar, eine mediale Umwelt, in der er sich gedanklich bewegt, deren spezifische Normativität er aber auch praktisch erkundet, um seine Theorie des maschinischen Unbewussten zu entwickeln – in den 1980er Jahren beispielsweise durch die Zusammenarbeit mit dem US-Filmemacher Robert Kramer.

Das Kino avanciert bei Guattari so zum entscheidenden »Meta-Modell« der Theoriebildung. Seine bemerkenswerte Wirksamkeit entfaltet dieses Modell gleich in mehrfacher Hinsicht: *erstens* als fast schon utopisches Vorbild für den »Maschinismus«, also das produktive Zusammenwirken von Menschen und Maschinen, und zwar sowohl mit Blick auf die Handhabung der Kamera bei der Aufnahme wie auch hinsichtlich des Umgangs mit Projektor, Leinwand und Sitzreihen bei der Wiedergabe; *zweitens* als Paradigma für das gestaffelte Verhältnis von Materialität und Semiotizität, als Verkörperung einer Schichtung, die von handfesten Architekturen, Apparaten und Aufzeichnungsmate-

13 Georges Canguilhem, *Das Normale und das Pathologische*, übers. von Monika Noll und Rolf Schubert, hg. von Maria Muhle, Berlin: August Verlag, 2013, S. 241–243. Siehe dazu insgesamt den Anhang über Tosquelles und Canguilhem.

14 Jean Clair, *Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une œuvre*, Paris: Chêne, 1977.

rial bis hin zu den vergleichsweise luftigen Bildern und Tönen sowie entsprechenden Wahrnehmungen und Empfindungen reicht; und *drittens* als eine prototypische Gegenmaschine zum Computer, da das Kino in Guattaris Verständnis nicht auf einer strikten Auftrennung der Wirklichkeit in Nullen und Einsen beruht, sondern mit einer Überlagerung von Lichtflecken arbeitet, die von den involvierten Techniken, Körpern und Territorien nicht ablösbar sind.

Das Ergebnis ist eine mit Technik eng verknüpfte Form der Theoretisierung, eine begriffliche Hand- und Kopfarbeit, ein *sinnliches Denken*, das sich über Kartographien, vor allem aber über Kinematographien vollzieht, so dass Bilder und Begriffe, Körper und Techniken, Empfindungen und Überlegungen nicht bloß verortet, sondern immer auch in Bewegung versetzt werden. Deleuze hat beschrieben, wie die Kinomaschine das Subjekt aus seinen Verankerungen löst und von der Horizontgebundenheit seiner Weltsicht befreit, um es an einen »Materiestrom« anzunähern, in dem es keinerlei feste Orientierungen mehr gibt.<sup>15</sup> Genau von dieser innigen Verbindung des Materiellen und des Semiotischen mit dem Dynamischen geht die theoretische Arbeit von Guattari aus, um in jedem Moment dem Ziel näherzukommen, auch die gesellschaftlichen Verhältnisse in Bewegung zu versetzen.

Vielleicht ist es daher nicht zu weit gegriffen, Guattari nicht nur an der Seite von Deleuze zu sehen, sondern ihn auch in die Nachbarschaft von Sergei Eisenstein zu rücken, einem Eisenstein, der – allerdings vom Kino herkommend, nicht auf es hinstrebend – eine ähnlich rhizomatische Theoriearbeit wie Guattari entfaltet hat, um sich ebenso intensiv wie kritisch auf das Kapital (und *Das Kapital*) zu beziehen. Was Elena Vogman über Eisensteins Texte gesagt hat, gilt in diesem Sinne ebenso für die von Guattari: *sie sind aus der Perspektive des Kinos geschrieben*.<sup>16</sup> Wenn nämlich Bewegung, Montage und Plastizität zu entscheidenden Kategorien des Eisensteinschen Kinodenkens avancieren, dann organisiert sich Guattaris kinematographische Praxis des Theoretisierens in Systemen von Strom-Einschnitten, in Sequenzen von Wahrnehmungen und Bewegungen.

Die Pointe, auf die die hier vorgelegten Studien konvergieren, liegt darin, diese Kino-Perspektive auf den Kontext der Institutionellen Psychothera-

15 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bockelmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 85–86.

16 Elena Vogman, *Sinnliches Denken. Eisensteins exzentrische Methode*, Zürich: Diaphanes, 2018, sowie insgesamt Adina Lauenburger et al. (Hg.), *Waking Life. Kino zwischen Technik und Leben*, Berlin: b\_books, 2016.

pie zurückzubeziehen. Denn auch diese Reformbewegung ist nicht nur eine Mobilisierung von Ideen gewesen. Das Aufkommen der Institutionellen Psychotherapie reflektiert und bündelt vielmehr eine weitverzweigte Wanderung von Begriffen, Instrumenten und Personen, die sich besonders nach 1933, im Gefolge der sogenannten Machtergreifung durch die Nationalsozialisten, quer durch Europa und darüber hinaus vollzogen hat. Ein entscheidender Vektor in diesem heterogenen Feld war das neuartige Verhältnis von Wahrnehmung und Bewegung, das sich seit 1900 durch die Kinematographie immer fester etablierte und immer weiter verbreitete.

Über die experimentalpsychologischen Untersuchungen Max Wertheimers zum »Sehen von Bewegung« war dieses Verhältnis um 1910 zum Kernthema der Gestaltpsychologie avanciert, die in den Folgejahren vor allem in Berlin Schule machen sollte.<sup>17</sup> Vermittelt über die emigrierten Gestaltpsychologen, die nach 1933 in Barcelona strandeten (u.a. Heinz Werner, aber auch Goldstein-Schüler wie Werner Wolff), erkannte schon Tosquelles die kritische Verbindung zwischen Subjektivität, Psychologie und Kino. Es überrascht daher nicht, dass er nach seiner abenteuerlichen Flucht aus dem Spanischen Bürgerkrieg die Frage der Gestalt zum zentralen Aspekt der Arbeit machte, die er 1940 in Saint-Alban aufnahm.

Neben dem aus der deutschsprachigen Psychiatrie entlehnten Begriff »Erlebnis« war es in der Tat das Konzept der »Gestalt«, das Tosquelles in jenen Kontext einführte, in dem wenig später die Institutionelle Psychotherapie entstehen sollte. Die Dynamik des Kinos erscheint dabei als markanter Einsatz. Tosquelles zufolge hatten selbst die deutschen Gestaltpsychologen die Wahrnehmung nämlich noch als ein statisches Phänomen betrachtet, das der Photographie ähnelte. Das habe sich erst im Exil geändert: »Als sie – eine gewisse Anzahl von ihnen – nach Barcelona und vor allem nach Amerika kamen, begann [die Wahrnehmung], sich zu bewegen. Die Amerikaner hatten ja das Kino erfunden, und auch die Katalanen haben im Surrealismus Filme gemacht: damit sie sich bewegt und nicht ein statisches Photo bleibt.«<sup>18</sup>

17 Max Wertheimer, »Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung«, *Zeitschrift für Psychologie*, 61 (1912): 161–265. Siehe dazu Margarete Pratschke, *Gestaltextperimente unterm Bilderhimmel. Das Psychologische Institut im Berliner Stadtschloss und die Avantgarde*, Paderborn: Fink, 2016.

18 François Tosquelles, »L'École de liberté. Interview avec Giovanna Gallio et Maurizio Costantino – août 1987«, <<http://tosquellestours.blogspot.com/p/archives-1er-octobre-2016-dans-le-livre.html>> (letzter Zugriff 29. August 2022).

Die Konsequenz dieser Transformation von Wahrnehmung bestand Tosquelles zufolge darin, dass Psychiatrie sich nicht nur um die Frage der *Gestalt* kümmern musste, sondern ebenso und vielleicht vor allem um die der *Gestaltung*. Ein durchaus marxistisch geprägter Gedanke: nicht das Produkt, sondern der Prozess ist das entscheidende. Der katalanisch-französisch intonierte Neologismus, den er in diesem Zusammenhang wie eine Probe aufs Exempel prägte, hieß *Gestaltum*. Damit war nicht »die Form« gemeint, »sondern die Vorgehensweise von etwas, das die Form gestaltet, das die Form hervorbringt, eine Bewegung also, ein Rhythmus, wenn Sie so wollen«.<sup>19</sup>

Das wahrnehmende Subjekt avancierte damit zu einer Art Filmemacher, zu einer produktiven Instanz, die allerdings nicht länger an Stative, Kulissen und Beleuchtung gebunden war, sondern quasi mit der Kamera in der Hand ihre eigenen Bewegungsbilder hervorbrachte und aufzeichnete. (Seit Ende der 1940er Jahre bediente sich Tosquelles einer tragbaren *Paillard*-Kamera, um Filmaufnahmen vom Klinikalltag in Saint-Alban zu machen.) Es ist die so verstandene Gestaltungsarbeit des Kinos in der Psychiatrie, die sich immer wieder im Hintergrund von Guattaris Maschinendenken abzeichnet.

Sicher, das für Guattari prägende Kino der 1950er und 1960er Jahre gibt es längst nicht mehr. Das ändert aber nichts an der Aktualität seines maschinischen Denkens. Die Tatsache, dass das Kino in den letzten zwanzig, dreißig Jahren einer forcierten Digitalisierung und dem Zugriff von Künstlicher Intelligenz ausgesetzt ist, hätte ihn keineswegs erschreckt.

Zum einen wäre er wohl einer der ersten gewesen, der nach den Gestaltungs- und Verwendungsmöglichkeiten dieser neuen Technologien gefragt hätte. Wie zum Beispiel kann die Digitalisierung dazu genutzt werden, die räumliche Verteilung, die üblicherweise für die Projektion von Filmen genutzt wird, für innovative Formen der Aneignung aufzubrechen? Oder wie lässt sie sich dafür einsetzen, die unterschiedlichen Ausdrucksmaterialien des Films voneinander zu entkoppeln und sie dadurch erneut in einen kreativen Dialog zu versetzen? Zum anderen hätte sich Guattari, trotz seiner Zustimmung zu den Diskontinuitäten der Technikgeschichte, weiterhin für die maschinische Ökologie des früheren Kinos interessiert, für dessen subjektives Potenzial ebenso wie für die entsprechenden Perspektiven der Kritik, um auch an dieser Stelle die Vergangenheit des Kinos zur Ausleuchtung seiner Gegenwart zu verwenden.

---

19 Ebd.

Wiederum ist es hier nicht irgendein »Wesen« der Technik, das zählt (sei es im Sinne Heideggers oder im Sinne Simondons), sondern der konkrete Gebrauch, der von Maschinen gemacht wird, der Umgang, den man mit ihnen pflegt – oder jedenfalls pflegen sollte. Denn Guattari ist davon überzeugt, dass die Krise des Kapitalismus nicht durch eine einfache Ablehnung der Maschine oder eine pauschale Feindseligkeit gegenüber der Technik bewältigt werden kann. Im Gegenteil geht er davon aus, dass die kreativen Potenziale des Zusammenwirkens von Menschen und Maschinen für eine selbstbestimmte Veränderung der Gesellschaft genutzt werden sollten, ja genutzt werden müssen.

Erst eine so verstandene »Maschinen-Demokratie« wäre ihm zufolge in der Lage, »ein erneutes Gleichgewicht zwischen den gegenwärtigen Wertsetzungs-Systemen herzustellen: saubere, lebenswerte, fröhliche und an sozialen Interaktionen reiche Städte zu schaffen; eine humane und wirkungsvolle Medizin, ein bereicherndes Erziehungswesen zu entwickeln: das sind genauso wertvolle Ziele wie die Serienproduktion von Automobilen oder leistungsfähiger Elektronik.«<sup>20</sup>

Wenn der späte Guattari in diesem Sinn für eine »neue Allianz mit der Maschine« plädiert, dann liegt dem keine oberflächliche Technikbegeisterung zugrunde, sondern die praktisch fundierte Überzeugung, dass eine »konviale« Aneignung oder Wiederaneignung von Maschinen entscheidend für die Herausbildung individueller und kollektiver Subjektivität ist.<sup>21</sup> Die Maschinen fungieren dabei als wesentliche Instanzen, um die selbstbestimmte Gestaltung der eigenen Umwelt erneut in Angriff nehmen zu können. Die weitere Perspektive ist dabei eine Ökologie, die nicht allein auf das Problem des Naturschutzes ausgerichtet ist, sondern sich vor dem Hintergrund einer bestimmten psychiatrischen Praxis auch intensiv mit Fragen des Wohnens, der Architektur und des Urbanismus auseinandersetzt. Die Beantwortung dieser Fragen beruht Guattari zufolge wesentlich auf einem neuen Bündnis mit der Maschine.

---

20 Félix Guattari, »Praktiken der Zukunft. Modernität und Maschinismus, Technik und Ökosophie«, übers. von Markus Sedlaczek, *Lettre internationale* 24 (1994): 18-21, hier S. 20.

21 Zur Frage der Konvivialität siehe den klassischen Beitrag von Ivan Illich, *Selbstbegrenzung. Eine politische Kritik der Technik*, übers. von Thomas Lindquist, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980.

# 1. Kino, Kafka, Computer

---

Dès son invention, la tête chercheuse  
du cinéma semble avide, et capable  
d'une exploration intime du corps et de  
l'esprit.

*Jean-Claude Polack*

Das entscheidende Modell für Guattaris Theorie des maschinischen Unbewussten ist das Kino. Genauer gesagt das traditionelle, analoge Kino der 1950er und 1960er Jahre. Zunächst in semiotischer Hinsicht: Anders als das Buch und das Theater verabschiedet das Kino die Vorherrschaft des Signifikanten. Wenn Buch und Theater noch zentral auf das Medium der Sprache setzen, stellt Sprache im Kino von Anfang an keinen entscheidenden Aspekt dar, in den Frühzeiten des Kinos nicht einmal einen vordringlichen.

Erst in der Zeit nach 1945 treten Klänge von Stimmen und Musik sowie Geräusche aller Art in den Vordergrund, auch Farben unterschiedlichster Qualität, von allen Schattierungen zwischen Schwarz und Weiß bis hin zu den Paletten von Technicolor und Eastmancolor, um schließlich – kinematographisches Kerngeschäft – durch Gesten des Körpers und der Kamera erfüllt und ergänzt zu werden: einerseits Mimik, Haltung von Händen oder Stellung von Beinen, andererseits Bewegungen, Gänge und Fahrten aller Art. Genau diese Form von dynamischer Multimedialität, diese fließende Verknüpfung von semiotischen Schichten wird Guattari in seiner Theorie des maschinischen Unbewussten aufnehmen, entfalten und verallgemeinern. Anders als bei Lacan ist sein Unbewusstes nicht strukturiert wie eine Sprache. Es ist aufgebaut wie ein Kinofilm.

Aber nicht nur in semiotischer, auch in materieller Hinsicht ist das Kino das entscheidende Modell für Guattaris Maschinen-Denken. Es geht ihm nicht einfach um das »Medium« Film, wie das etwa, ungefähr zeitgleich, bei

McLuhan der Fall ist.<sup>1</sup> In geradezu emphatischer Weise geht Guattari vom Gefüge des Kinos aus. Darunter versteht er eine komplexe Architektur und eine bestimmte Technik, eine spezifische Aufteilung des Raums und eine durch diese Aufteilung geprägte Erfahrung des Körpers: zum einen Projektor, Leinwand, Stühle, Beleuchtungs- und Verdunklungsvorrichtungen, zum anderen die weitgehende Passivierung des Körpers, das gemeinsam vereinzelt Sitzen, die Entspanntheit der Muskeln und das traumähnliche Erfahren von Sensationen, die fast schon hypnotische Wahrnehmung.

Das Kino erscheint so als eine Art Umwelt, als eine überaus komplexe Installation, die Architektur, Technik und Körper vorübergehend verbindet. Insofern sollte man Guattaris Beiträge zum Kino zusammen mit Jean-Louis Baudrys Analyse des kinematographischen »Dispositiv« lesen. Tatsächlich erschien sein bekanntester Aufsatz zur Kintotheorie, »Die Couch des Armen«, in eben jenem Themenheft von *Communications*, in dem auch Baudrys berühmter Aufsatz veröffentlicht wurde.<sup>2</sup>

Zugleich muss man verstehen, dass Guattaris Auffassung des Kinos als gebaute und erlebte Umwelt ein übergreifendes Interesse an der Frage der Institution artikuliert. Was bei seiner Arbeit im Kontext der Institutionellen Psychotherapie im Vordergrund steht, sind jene Institutionen, die – positiv oder negativ – zur Entwicklung von Subjektivität beitragen: die Familie, der Kindergarten, die Schule, die Fabrik, vor allem aber die psychiatrische Klinik und die Praxis des Psychoanalytikers. In der Perspektive dieses übergreifenden Interesses erscheint Kino als ein »Haus des Unbewussten«,<sup>3</sup> mithin als jene Ein-

- 
- 1 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media* [1964], übers. von Meinrad Amann, 2. Aufl., Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995, S. 431–449. McLuhan charakterisiert aber gut den Bruch mit der Vorherrschaft des Signifikanten: »Der Film als nicht verbale Erlebnisform ist wie die Fotografie eine Aussageform ohne Syntax« (S. 433).
  - 2 Félix Guattari, »Die Couch des Armen« [1975], übers. von Hans-Joachim Metzger, in ders., *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*, hg. von Aljoscha Weskott, Nicolas Siepen, Suanne Leeb, Clemens Krümmel und Helmut Draxler, Berlin: b-books, 2011, S. 7–22, sowie Jean-Louis Baudry, »Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks« [1975], übers. von Max Looser, *Psyche* 48/11 (1994): 1047–1074.
  - 3 Guattari, »Die Couch des Armen«, S. 8. Die Formulierung »Haus des Unbewussten« wird von Guattari übernommen aus Mikel Dufrenne, »Comment peut-on aller au cinéma?«, in Dominique Noguez (Hg.), *Cinéma. Théorie, lectures*, Paris: Klincksieck, 1973, S. 371–382. Wie Guattari erklärt, sieht Dufrenne im Kino allerdings »ein perfekt ideologisiertes Haus des Unbewussten« (S. 21).

richtung, in der sich die Subjektivität der kapitalistischen Gesellschaft noch am ehesten verorten lässt – von der sie ausgeht, in der sie her- und dargestellt wird und zu der sie immer wieder zurückkehrt.

Es überrascht daher nicht, dass, so rhizomatisch das Werk von Guattari auch geblieben ist, der Ort der Kinematographie in diesem doch klar umschrieben ist. Er selbst hat ihn deutlich markiert. In seinem Buch von 1977, *La révolution moléculaire*, widmet er dem Kino einen eigenen Abschnitt. Unter der Überschrift »Le cinéma: un art mineur« sind darin vier Beiträge enthalten. Zuerst kommen zwei Interviews zu filmischen Neuerscheinungen, das eine über den antipsychiatrischen Dokumentarfilm *Matti da slegare*, der 1975 von Marco Bellocchio, Silvano Agosti, Stefano Rulli und Sandro Petraglia realisiert wurde, das andere über *Badlands* (1973), den nicht weniger antipsychiatrischen Debütfilm von Terrence Malick. Dann folgt der Vortrag »Die Kinowunschmaschinen«, der auf eine Tagung vom Dezember 1973 in Bologna zurückgeht, sowie eine leicht gekürzte Version von »Die Couch des Armen«, dem besagten Beitrag zum 1975 veröffentlichten Themenheft von *Communications* über »Psychoanalyse und Kino«. <sup>4</sup>

Außerhalb dieses Buchabschnitts gibt es weitere Texte, in denen Guattari sich explizit zum Kino äußert, beispielsweise ein Gespräch mit dem italienischen (Film-)Künstler Isaia »Sarenco« Mabellini oder die posthum veröffentlichte Unterhaltung mit dem Regisseur Abraham Segal. <sup>5</sup> Im Grunde gehört noch der späte Vortrag »Über Maschinen« hierher. Obwohl nicht ausdrücklich aufs Kino eingehend, stellt er den Beitrag Guattaris zu einer Tagung über »Kino und Literatur« dar, die 1990 in Valence stattfand. <sup>6</sup>

Der Untertitel dieser Tagung, »Die Zeit der Maschinen«, umreißt den Horizont von Guattaris Kino-Denken. Es ist ein Denken des Kinos als Architektur, als Technik, als Körperumwelt und zugleich als Produktionsstätte von Subjektivität – eine Reflexion über das Zusammenwirken von Maschine und Körper, die stark an Prozessen und Bewegungen, aber auch Unterbrechungen und Einschnitten ausgerichtet ist, an den abrupten Szenenwechseln innerhalb

4 Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, Paris: Recherches, 1977, S. 201–238.

5 Siehe Félix Guattari, »Sarenco. Der vergessene Brief«, übers. von Ronald Voullié, in ders., *Schriften zur Kunst*, Berlin: Merve, 2016, S. 98–108, sowie ders., »Le cinéma, la grand-mère et la girafe«, *Chimères* 9/26 (1995): 141–151.

6 Félix Guattari, »Über Maschinen«, in Henning Schmidgen (Hg.), *Ästhetik und Maschinismus. Texte von und zu Félix Guattari*, Berlin: Merve, 1995, S. 115–132.

eines Films ebenso wie an den langwierigen Entwicklungen der Projektionskunst, an der langfristigen, objektiven Architektur des Kinos, ebenso wie an ihrer kurzfristigen, subjektiven Nutzung. Guattaris Kino-Denken ist ein Denken des *Maschinischen*, d. h. der Verkopplungen von Mensch und Maschine, aber es bettet diese Verkopplungen in gesellschaftliche Kontexte ein. Eben deswegen ist es zugleich ein Denken der Geschichte, des Ritornells, der Zeit.

Die grundlegende Einsicht dieses Denkens lautet: »Man geht ins Kino, um für eine gewisse Zeit die üblichen Kommunikationsweisen zu unterbrechen.«<sup>7</sup> Damit wird der temporale Faktor in den Vordergrund gerückt (»...für eine gewisse Zeit«), doch ebenso geht es um eine bestimmte Topographie, einen Raum, wie die gleich anschließende Beobachtung zeigt: »Die Gesamtheit der für diese Situation konstitutiven Elemente trägt zu dieser Unterbrechung bei.«<sup>8</sup> Es geht um die Unterbrechung eines Stroms, des Stroms der üblichen Kommunikation, und zugleich im emphatischen Sinne um eine Situation: einen *situs*, eine Stelle, einen Sitz.

Genau hier schließt Guattari an die Ausführungen von Baudry über das kinematographische Dispositiv an (Projektor, Leinwand, Sitzreihen usw.), ohne sie allerdings zu zitieren. Er setzt diese Ausführungen gleichsam voraus, um sie sogleich für den Gesichtspunkt des Subjekts, des Körpers, der Aktivität und der Kommunikation zu öffnen (»Man geht ins Kino...«). Was Guattari als Situation bezeichnet, könnte man insofern auch als Institution bezeichnen, wenn man darunter – durchaus im Sinne der Institutionellen Psychotherapie – das komplexe Zusammenspiel von Architektur und Technik einerseits und von Körper, Erfahrung und Verhalten andererseits versteht.

Aus dieser Perspektive erscheint auch die Institution der Psychoanalyse als eine bestimmte »Situation«. Ihr *setting* ist durch die Couch in einem geschlossenen Zimmer geprägt. Es dient dazu, Arzt und Patient »von der Außenwelt abzuschneiden«,<sup>9</sup> sie zu einer bestimmten Form von Dialog anzuhalten, um auf diese Weise nicht minder spezifische Erfahrungs- und Verhaltensweisen hervorbringen zu können. In diesem Sinne denkt Guattari die Psychoanalyse tatsächlich vom Kino aus, und er legt nahe, dass auch Institutionen wie die Schule oder die Fabrik im Grunde genommen als kinoartige »Situationen«

---

7 Guattari, »Die Couch des Armen«, S. 8.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 10.

betrachtet werden, als *settings*, die durch die Unterbrechung von bestimmten Strömen auf »die Herstellung eines bestimmten Typs von Verhalten«<sup>10</sup> zielen.

Institutionen werden in dieser Perspektive zum Gegenstand einer »Pragmatik«,<sup>11</sup> die auf die dynamischen Verhältnisse von Körper, Ästhetik, Technik und Raum ausgerichtet ist. Im Blick auf die unterschiedlichen »Situationen«, die von Institutionen in diesem Sinn erzeugt werden, geht es darum, solche Verhältnisse entlang der jeweiligen »Performanzen«<sup>12</sup> innerhalb der Institution zu fassen, zu konkretisieren und genauer zu untersuchen. Dass im Französischen die Ausdrücke für »Therapiesitzung« und »Kinovorstellung« identisch sind – beides wird als *séance* bezeichnet –, unterstützt und befeuert diese Betrachtungsweise.

Guattari vergleicht die Psychoanalyse und das Kino immer wieder auf dieser pragmatischen, performativen Ebene. Besonders hebt er dabei hervor, dass die »Kinositzung« nicht von Sprache dominiert wird. Während die Psychoanalyse seit Lacan darauf abstellt, dass das Unbewusste strukturiert ist wie eine Sprache (und die psychoanalytische Therapie eben deswegen eine *talking cure* ist), kommt der Sprache im Kino ein ganz anderer Status zu. Sie ist nicht die entscheidende Größe, nicht der ausschlaggebende Bezugspunkt, sondern, wie Guattari sagt, »ein Mittel unter anderen, ein Instrument im Inneren einer komplexen semiotischen Orchestrierung«.<sup>13</sup> Weiter erklärt er: »Die semiotischen Komponenten des Films sind im Verhältnis zueinander in einem Gleiten begriffen, ohne sich jemals etwa in einer Tiefensyntax latenter Inhalte oder transformationeller Systeme zu fixieren und zu stabilisieren, die auf der Oberfläche manifeste Inhalte zum Resultat hätten.«<sup>14</sup>

Was zur Debatte steht, ist damit nicht einfach der Sachverhalt der Multimedialität, der Hang des Kinos zum »Gesamtkunstwerk«,<sup>15</sup> sondern das, was die »Produktionen des kinematographischen Unbewussten« mit dem Medi-

10 Ebd., S. 8.

11 Ebd., S. 13.

12 Ebd., S.14.

13 Ebd., S. 15.

14 Ebd.

15 Harald Szeemann wusste, dass dieser Hang vor dem Aufkommen des Tonfilms besonders ausgeprägt war. Siehe Dominik Keller, »Gesamtkunstwerke in der amerikanischen Kinolandschaft der zwanziger Jahre«, in Harald Szeemann (Hg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, 2. Aufl., Arau/Frankfurt a.M.: Sauerländer, 1983; S. 395–400.

um der Sprache machen.<sup>16</sup> Guattari schließt dabei an die von Christian Metz entwickelte Semiologie des Films an, für die nicht so sehr der Begründer des Strukturalismus, Ferdinand de Saussure, sondern vor allem der dänische Linguist Louis Hjelmslev Pate gestanden hat (an den im Folgenden auch Guattari anschließen wird).<sup>17</sup>

Von der einseitigen Ausrichtung an sprachlichen Zeichen ging schon Metz zu einer Betrachtung von unterschiedlichsten »Ausdrucksmaterien« über: dem Bild, dem Ton. Zugleich verabschiedete er das Modell einer Tiefengrammatik, die – wie etwa bei Chomsky – die untersuchten Phänomene auf ein universal gültiges Regelwerk zurückbeziehen würde. Eine Tiefengrammatik gibt es im Kino nicht mehr. Stets handelt es sich um lokale und temporäre Verknüpfungen von Ausdrucksmaterien mit durchaus begrenzter Reichweite – nicht um Universalität also, sondern um Aktualität und Eigenwilligkeit, mithin einen bestimmten Stil.

Damit steht die Frage im Raum, welchen Einfluss dieses semiotische Regime innerhalb der gegebenen materiellen Bedingungen (der Architektur und Technik der kinematographischen Situation) auf das Subjekt hat oder, besser: wie die Materialität und Semiotizität des Kinos mit dem Körper, dem Erleben und Verhalten zusammenwirken, um auf diese Weise Effekte der Subjektivierung hervorzubringen. Von der Betrachtung eines Mediums oder einer Architektur wird damit zum Befund des »Maschinismus« übergegangen: »Im Kino hat man nicht mehr das Wort, es spricht statt Deiner; man hält Dir den Diskurs, von dem die Kinoindustrie sich einbildet, dass Du ihn gerne hören würdest; *eine Maschine behandelt Dich wie eine Maschine, und wesentlich ist nicht das, was sie Dir sagt, sondern jene Art von Auflösungstaumel, den Dir die Tatsache verschafft, derart maschinisiert zu werden.*«<sup>18</sup>

Das Kino: ein Auflösungstaumel, eine maschinische Kombination von Architektur, Technik und Körper, ein in sich dynamisches Gefüge, in dem Menschen und Maschinen für begrenzte Zeit, aber auf sehr entschiedene Weise miteinander verkoppelt werden, um zu intensiven Empfindungen und Wahrnehmungen zu kommen. Spätestens an dieser Stelle wird die »Situation«, die

16 Guattari, »Die Couch des Armen«, S. 19. Siehe zu diesem Punkt auch Christiane Voss, *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München: Fink, 2013, S. 265–286.

17 Christian Metz, *Sprache und Film*, über. von Micheline Theune und Arno Ros, Frankfurt a.M.: Athenäum, 1973.

18 Guattari, »Die Couch des Armen«, S. 17 (Hervorh. von mir, H. Sch.).

das Kino schafft, mit anderen intensiven Verkopplungen von Mensch und Maschine vergleichbar, vom Fernsehkonsum über das Autofahren bis hin zur Arbeit am Computer.

Da der Hauptakzent auf der Frage der Subjektivität liegt, kann man das Kino dann auch neben andere »Situationen« stellen, selbst wenn diese weniger offensichtlich durch Technik geprägt sind – die Psychoanalyse eben oder auch den Konsum von Tabak und Kokain.<sup>19</sup> In der von Guattari skizzierten Perspektive lässt sich an alle diese Situationen (oder auch »Institutionen«) die Frage der Intensitäten, der Beschleunigung, der Verlangsamung und der Ritornellisierung richten.

## Eine Semiotik des Unbewussten

Anders als bei Deleuze wird das Kino von Guattari nicht in epischer Breite behandelt. Den zwei Bänden des Kino-Buches, die Deleuze Mitte der 1980er Jahre veröffentlicht, stehen bei ihm nur eine Handvoll Aufsätze gegenüber. Dennoch verfolgte er ein vergleichbar weit- und tiefreichendes Interesse an den heterogenen Zeichenwelten und komplexen Architekturen des Kinos.

In der Tat stellt die Kinematographie – neben dem Interesse an Wahnsinn, Kunst und Wissenschaft – eine der wenigen Konstanten innerhalb der scheinbar in alle Richtungen fliehenden Interessen von Guattari dar. Diese Konstante verbindet und verwickelt sich mit einer weiteren Konstante, nämlich seinem nachhaltigen Interesse für das Werk Franz Kafkas. Schon der Titel des Kino-Abschnitts von 1977 legt diese Konvergenz nahe: »Le cinéma: un art mineur«. Denn vom Kleinen oder Minoritären war bei Guattari ja zuerst mit Blick auf Kafka die Rede.<sup>20</sup>

Das französische *mineur* bedeutet »klein« oder »minderjährig«, steht als Substantiv (*le mineur*) aber auch für den Minenarbeiter, den Bergmann.<sup>21</sup> Damit lässt sich eine erste Funktion des Kinos in den Schriften Guattaris umschreiben. Es fungiert dort nicht nur als das kleine, das unabhängige und

19 Ebd., S. 17.

20 Siehe Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übers. von Burkhard Kroeber, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976.

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

nicht-kommerzielle Kino (Guattaris Äußerungen zu einzelnen Filmen betreffend in der Regel unabhängige Produktionen). Wie eben skizziert kommt es auch im Sinne einer untergründigen Kraft, eines geheimen Werkzeugs zum Zuge, das gegen die traditionellen Auffassungen des Unbewussten ins Spiel gebracht wird. Diese Präsenz des Kinos ist bei Guattari in der Tat bereits in den 1950er Jahren spürbar, als er sich vom Standpunkt der Institutionellen Psychotherapie gegen die orthodoxe Psychoanalyse zu wenden beginnt.

Zumindest die traditionelle, Freudsche Psychoanalyse fügt sich für Guattari nahtlos in das spätkapitalistische System von Nachfrage und vorfabrizierter Antwort ein, ist also integraler Bestandteil des Kompensationssystems einer entwickelten Konsumgesellschaft. Vor dem Hintergrund seiner praktischen Tätigkeit in der Klinik von La Borde wirft er dieser Form der Psychoanalyse vor, dass sie über die Bezugnahme auf den Ödipusmythos die antiquierte Welt des Theaters zum quasi hegelianischen Referenzrahmen all ihrer Deutungen und Theorien macht. Daher auch die Begrenztheit ihrer Praxis, die sich auf Varianten der *talking cure* beschränkt. Anders als die damit inszenierten Buch- und Theaterwelten verweist das Kino auf eine sehr viel stärker maschinisierte Sphäre, einen regelrechten Maschinenpark für die Produktion und Reproduktion des Begehrens, der für Guattari gerade aufgrund seiner Künstlichkeit ein besseres Bezugssystem für therapeutische Interventionen und Interpretationen darstellt.<sup>22</sup>

Noch der Lacanschen Neo-Psychoanalyse attestiert Guattari eine fast schon ideologische Fixierung auf sprachliche Strukturen und Funktionen. Zur doppelten Sprachfixiertheit der Psychoanalyse – zum einen das antike Theater, zum anderen die Logik der Signifikanten – bilden die vielfältigen Seh- und Hörerfahrungen des Kinos für ihn eine buchstäblich vielschichtige Alternative, die in ihrem Inneren über besondere Geschwindigkeiten verfügt, über eigentümliche Längen ebenso wie über plötzliche Wechsel.

Begreift man den Schnitt und die Montage als grundlegende Techniken des Films, könnte man die später, zusammen mit Deleuze getroffene Bestimmung der Maschine als »System des Strom-Einschnitts« sogar als eine zutiefst kinematographische verstehen.<sup>23</sup> In der Tat kann die Kino-Maschine insgesamt als ein gigantisches System von Strom-Einschnitten aufgefasst werden:

22 Guattari, »Die Couch des Armen«, S. 8.

23 Gilles Deleuze und Félix Guattari, »Deleuze und Guattari erklären sich. Eine Diskussion mit Maurice Nadeau, ...«, in Félix Guattari, *Mikropolitik des Wunsches*, übers. von Hans-Joachim Metzger, Berlin: Merve, 1977, S. 38–66, hier S. 44.

einerseits, bei der Aufnahme, Einschnitte zwischen den Bildern, die von laufenden Bewegungen und Geräuschen aufgenommen werden; andererseits, bei der Vorführung, Unterbrechungen des sonst üblichen Stroms von Kommunikation.

Die erhebliche Bedeutung dieses Modells ist an Guattaris ersten Entwürfen für eine Semiotik des Unbewussten abzuschätzen. Dort greift er immer wieder visuelle Erfahrungen auf, um sich mit ihnen, ähnlich wie Merleau-Ponty etwa zur selben Zeit, gegen die ubiquitäre Logik des Signifikanten zu wenden. »J'éprouve quelque fois un malaise à voir la catégorie du langage prendre toute la place.«<sup>24</sup> Genau diese Form des Unbehagens, die Merleau-Ponty gegen eine vorranglich sprachlich fundierte Form der Psychoanalyse vorgebracht hat, findet sich auch bei Guattari. Seit Anfang der 1960er Jahre schreibt er in seinen Briefen an Lacan – der wichtigste von ihnen wird 1966 unter dem Titel »D'un signe à l'autre« veröffentlicht – dagegen an. Guattari schildert dabei die Entstehung und Entwicklung jener »Zeichenmaterie«, mit der das Unbewusste ihm zufolge arbeitet, als einen primär visuellen Prozess, der zuallererst in einer »schwarzen Nacht« kenntlich wird – bei geschlossenen Augen oder in der Dunkelheit eines Kinosaals.<sup>25</sup>

In dieser Dunkelheit überschneiden und überlagern sich ihm zufolge »Flecken« von Licht und Farbe in der Weise, dass sich an ihren Konturen einzelne Punkte abzeichnen, die als erste Koordinaten für die sprachliche Verständigung dienen können. Guattari spricht hier in der Tat wie aus einem Filmtheater heraus, in dem man eine flackernde Aufeinanderfolge von leuchtenden Bildern erlebt. Möglicherweise bezieht er sich aber auch auf die konkreten Erfahrungen, die er Ende der 1950er Jahre in La Borde durch seine Mitwirkung an einem experimentellen Zeichentrickfilm gewonnen hatte. Wie wir später sehen werden, war in der Zusammenarbeit mit dem Filmemacher René Laloux die Aufeinanderfolge von Zeichnungen in unterschiedlichen Anordnungen für ihn zum Gegenstand einer fast handwerklichen Praxis geworden.<sup>26</sup>

Explizit wird diese Bezugnahme auf das Kino allerdings erst, wenn Guattari im Gefolge von *Anti-Ödipus* beginnt, seine frühen Skizzen zu einer multimedialen Semiotik des Unbewussten weiter auszuarbeiten. Der Aufsatz von

24 Zu diesem Punkt siehe exemplarisch Maurice Merleau-Ponty, »[Intervention au débat]«, in Henri Ey (Hg.), *L'Inconscient (VI<sup>e</sup> Colloque de Bonneval)*, Paris: Desclée de Brouwer, 1966, S. 143.

25 Félix Guattari, »D'un signe à l'autre«, *Recherches 1/2* (1966): 33–63, hier S. 34.

26 Siehe dazu Kap. 5.

1973, »Die Kinowunschmaschinen«, bildet dazu den programmatischen Auftakt. Das »sprachliche Gewebe« des Films, das Metz *grosso modo* mit der gesprochenen Sprache gleichgesetzt hatte, tritt dabei neben das, was Guattari als »signifikante Semiologie« des Unbewussten bezeichnet. Dem »klanglichen, aber nicht sprachlichen Gewebe« des Films, das Metz unter anderem als Instrumentalmusik identifiziert hatte, wird eine »a-signifikante Semiotik« an die Seite gestellt. Dem folgen die malerischen, farbigen Dimensionen des Films sowie seine photographischen, schwarz-weißen Aspekte, die den »gemischten Semiotiken« sensu Guattari entsprechen. Den Abschluss bilden die von Metz beschriebenen Gesten und Bewegungen des menschlichen Körpers, die in Guattaris Konzeption als »symbolische Semiologien« bezeichnet werden.<sup>27</sup>

Im Gefolge dieser Engführung von Filmzeichen und Ausdrucksmaterien finden sich entsprechende Schichtenmodelle in Guattaris Schriften immer wieder, wobei die Zuordnungen im Einzelfall auch differieren. Das gilt für die »maschinische Genealogie« einzelner Komponenten des Unbewussten, die in *Linconscient machinique* entworfen wird, ebenso wie für die buchstäbliche Vielfältigkeit der »energetischen Semiotiken«, die in den *Schizoanalytischen Kartographien* mit einer Unzahl von Diagrammen und Schemata erfasst werden.<sup>28</sup> Wiederkehrende Schichten sind dabei:

- 1) *A-semiotische Enkodierungen*: natürliche Enkodierungen, wie sie in der organischen und anorganischen Materie existieren, z.B. der genetische Code oder die Eigenschaften von Stahl und Glas. Sie formalisieren das Feld materieller Intensitäten, ohne auf eine in sich eigenständige »Schrift« zu rekurrieren.
- 2) *Prä-signifikante Semiotiken*, die unterschiedliche Ausdrucksmaterien ins Spiel bringen, zum Beispiel Gestik, Mimik, Körperhaltungen und Rituale, aber auch Zeichnungen auf der Erde, Tätowierungen, Gemälde usw.
- 3) *Signifikante Semiotiken*, wie sie vor allem in Buchstabenschriften existieren. Der Ausdruck ist vom Signifikanten abhängig und versetzt eine bestimmte

---

27 Félix Guattari, »Die Kinowunschmaschinen« [1973], übers. von Susanne Leeb, in *Die Couch des Armen*, S. 131–145, hier S. 140–141.

28 Félix Guattari, *Schizoanalytische Kartographien*, übers. von Christian Driesen, Leipzig: Merve, 2023, sowie ders., *Das maschinische Unbewusste*, Wien etc.: Transversal (in Vorb.). Siehe dazu auch bereits Henning Schmidgen, *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, München: Fink, 1997, S. 142–144.

Organisation der dominanten Realität in Entsprechung zu einer formalisierten Repräsentation.

- 4) *A-signifikante Semiotiken*: der Bereich der Diagramme, Schemata und Pläne. Vor allem in Wissenschaft und Kunst stellen sie Instanzen einer Zeichenarbeit dar, die in materielle Prozesse und konkrete Objekte übergeht.

Wenn das Kino damit zum expliziten Modell für ein weit über die Sprache hinausgehendes »maschinelles Unbewusstes« wird, ist es für Guattari zugleich eine Maschine *pas du tout métaphoriquement*, eine Maschine »im wahrsten Sinne des Wortes«,<sup>29</sup> will sagen eine konkrete Technik, derer man sich auf durchaus unterschiedliche Weise bedienen kann. Das wäre die zweite Funktion des Kinos in seinem Werk. Ähnlich wie das Radio begreift Guattari das Kino als eine Technik, die gesellschaftlich verfügbar und benutzbar ist. In dieser Perspektive kann das Kino nicht allein zur Formierung des Subjekts der kapitalistischen Gesellschaft verwendet werden, sondern ebenso zur subversiven Kommunikation und zur autonomen Produktion von Subjektivität.

Dabei kommt übrigens ein Kerngedanke der Institutionellen Psychotherapie zum Zuge. Schon für François Tosquelles, der prägenden Figur dieser Bewegung, lag es auf der Hand, dass die Insassen einer psychiatrischen Klinik Zugang zu Medientechnik haben sollten, um eigenständig Zeitungen, Photographien und Filme erstellen zu können. Für Tosquelles war es selbstverständlich, diese Form der Mitteilung und (Selbst-)Verständigung in der Klinik von Saint-Alban zu erlauben und zu fördern. Er orientierte sich dabei u.a. an der Freinet-Pädagogik, die seit den 1920er Jahren den freien Ausdruck von Schülerinnen und Schülern durch die Einrichtung von »Schuldruckereien« aktiv unterstützte.<sup>30</sup>

Niemand anderes als Frantz Fanon hat dieses Konzept übernommen und mit Blick auf das Radio weiterentwickelt. Als Psychiater hatte Fanon Anfang der 1950er Jahre eng mit Tosquelles zusammengearbeitet. Einige Jahre später verdeutlichte er, dass das Radio, das nicht staatlich kontrolliert wird, eine wichtige Rolle im politischen Kampf um die Unabhängigkeit früherer Kolo-

29 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, S. 7.

30 Siehe dazu etwa die Editorials zu der in Saint-Alban gedruckten Zeitung *Trait d'union* sowie allgemein Célestin Freinet, *Die moderne französische Schule*, übers. von Hans Jörg, 2. Aufl., Paderborn: Schöningh, 1979, S. 39–43.

nien spielen kann.<sup>31</sup> Vor dem Hintergrund solcher Praktiken sowie den jüngeren Entwicklungen in der Rundfunkgesetzgebung in Frankreich und Italien setzte sich auch Guattari später in Bologna und Paris für ein freies, unabhängiges Radio ein.<sup>32</sup>

Damit nicht genug. Nachdem er um 1960 in La Borde an der Herstellung von *Les dents du singe*, einem Zeichentrickfilm von René Laloux, beteiligt gewesen war,<sup>33</sup> fasste Guattari in den späten 1970er Jahren auch ins Auge, eigenständig Spielfilme zu drehen. So wollte er einen experimentellen Film über die Bewegung der Freien Radios drehen, und zusammen mit dem US-amerikanischen Filmemacher Robert Kramer entwarf er ein Filmprojekt über den politischen Kampf um Autonomie (*Latitante*). Vor allem aber arbeitete er gemeinsam mit Kramer jahrelang an dem Science-Fiction-Drehbuch *Eine Liebe von UIQ*, in dem der Kontakt zu Außerirdischen durch die Begegnung mit einer mikrobiologischen Form von Intelligenz vermittelt wird.<sup>34</sup>

Guattari verfolgte noch ein weiteres Filmprojekt, das hier von besonderem Interesse ist. Es steht im Zusammenhang mit einer Ausstellung im Centre Pompidou, die Yasha David zum hundertsten Geburtstag von Kafka eingerichtet hatte. Angeregt durch die Mitarbeit an dieser Ausstellung (Guattari verfasste einen der Texte für den Katalog) begann er in den frühen 1980er Jahren mit dem Script für einen Kafka-Film. Dabei entwarf er einige Szenen, die um das Motiv einer zu überwindenden Mauer kreisen. Bemerkenswerterweise spricht Guattari in diesem Zusammenhang von seinem »Projekt für einen Film von Kafka«. <sup>35</sup> Unter dem Deckmantel eines fiktiven Filmemachers wird damit eine weitgehende Identifikation mit dem Schriftsteller suggeriert.

- 
- 31 Frantz Fanon, »Hier ist die Stimme Algeriens«, in ders., *Aspekte der Algerischen Revolution*, übers. von Peter-Anton von Arnim, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969, S. 49–66.
- 32 Siehe dazu Félix Guattari, »Millionen und Abermillionen potentieller Alices«, in Kollektiv A/traverso, *Alice ist der Teufel. Praxis einer subversiven Kommunikation – Radio Alice (Bologna)*, hg. von Luciano Capelli und Stefano Saviotti, übers. von Karl Friedrich Kasel und Francesca Carotta, Berlin: Merve, 1977, S. 5–14, sowie Félix Guattari, »Les radios libres populaires«, in ders., *La révolution moléculaire*, Paris: 10/18, 1977, 367–374. Siehe dazu insgesamt Klemens Gruber, *Die zerstreute Avantgarde. Strategische Kommunikation im Italien der 70er Jahre*, 2., überarb. Auflage, Wien/Köln: Böhlau, 2010.
- 33 Siehe dazu ausführlich Kap. 5.
- 34 Félix Guattari, *Eine Liebe von UIQ*, übers. von Stefan Pethke, Leipzig: Merve, 2023.
- 35 Félix Guattari, »Projet pour un film de Kafka«, in ders., *Soixante-cinq rêves de Franz Kafka et d'autres textes*, hg. von Stéphane Nadaud, Paris 2007, S. 40–56.

Wirklich überraschend ist das nicht. Denn Guattaris Beschäftigung mit Kafka reicht ähnlich weit zurück wie seine Bezugnahmen auf das Kino. Sie durchzieht das bunte Gewebe der Bücher, die er gemeinsam mit Deleuze geschrieben hat, wie ein schwarzer Faden: von *Anti-Ödipus* über *Rhizom* und *Tausend Plateaus* bis hin zu *Was ist Philosophie?*, vom bereits erwähnten Knoten des Kafka-Buchs ganz zu schweigen. Zusätzlich hat Guattari dem Schriftsteller aus Prag eine Reihe eigener Studien gewidmet, unter anderem den Katalogtext über »Prozess und Prozeduren« sowie die erstaunliche Sammlung und Kommentierung von 65 Kafka-Träumen.<sup>36</sup>

## Mit Kafka im Kino

Guattaris explizite Auseinandersetzung mit Kafka beginnt in den 1950er Jahren, mit der Fallgeschichte »R. A.«. In ihrem Mittelpunkt steht ein junger Patient in La Borde, der der historischen Person Kafka anscheinend erstaunlich ähnlich sah. Im Verlauf der Therapiesitzungen richtet Guattari ein ganzes Gefüge von Filmen, Tonbändern und Schreibmaschinen ein, in dem R. A. über eine Abschrift von *Das Schloss* und das Führen eines eigenen Tagebuchs schließlich wieder Zugang zur Sprache finden sollte. In dieser von Medientechnik geradezu wimmelnden Fallgeschichte möchte man eine der effektiven Grundkonstellationen erkennen, von der das Unternehmen der Schizoanalyse seinen Ausgang nimmt – eine maschinische Urszene der Theoriebildung, vergleichbar mit der von Anna O. geprägten Szene bei Freud oder der von Aimée dominierten bei Lacan.<sup>37</sup>

Dabei kommt es auf Einzelheiten an. In seiner wundervollen Studie zu den Kinobesuchen von Kafka hat Hanns Zischler von den »*Augenblicksbeobachtungen*« gesprochen, die der Schriftsteller oft gerade an zweitrangigen Streifen machte. Demzufolge ist es Kafka in seinem Schreiben immer wieder um filmische »Einzelbilder«, um »*genau erinnerte Sekundenbilder*« gegangen.<sup>38</sup>

Ganz ähnlich bemerkt Guattari, dass Kafka sich in der Regel nicht für einen ganzen Film interessiert habe, sondern immer nur für kurze Sequenzen,

36 Félix Guattari, »Kafka. Procès et procédés«, in Yasha David (Hg.), *Le siècle de Kafka: Nemcová, Avenaerius, Masaryk...* Paris: Centre Georges Pompidou, 1984, S. 262–266, sowie ders., »Les rêves de Kafka«, *Change Internationale* 3 (1985): 33–38.

37 Siehe dazu im Einzelnen Kap. 2 und Kap. 5.

38 Hanns Zischler, *Kafka geht ins Kino*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998, S. 74–78.

einzelne Szenen, sozusagen Bruchteile von Handlungen. In der Fallgeschichte von R. A. ist dieser Bruchteil die von dem Patienten wie ein Mantra wiederholte Formel »*Maman mon manger*«, die einen ganzen Stil des Verhaltens prägt. Die *art mineur* des Kinos erscheint damit als eine kurze und knappe Kunst, eine Kunst der Komprimierung und Intensivierung. Was ihn, Kafka, am Kino gefesselt habe, so Guattari weiter, sei immer nur eine Bemerkung oder eine Bewegung gewesen, ein einzelner Handlungsstrang, nie der ganze Film.<sup>39</sup>

Damit wird nicht nur eine bestimmte Ästhetik in Anschlag gebracht, sondern auch eine Art Ethik des Kinos formuliert: »Was Kafka interessierte, und was uns am Kino interessieren sollte, sind nicht die Figuren, die Intrigen, sondern Systeme von Intensitäten, Gesten, Reflexe, Blicke – zum Beispiel ein Gesicht hinter einem Fenster, Haltungen, Empfindungen, Veränderungen des Schweregewichts, der Raum- und Zeitkoordinaten, sozusagen Dehnungen oder Zusammenziehungen der perzeptiven Semiotiken.«<sup>40</sup>

In eben diesem Sinn kann das Kino als kleine Kunst begriffen werden: Nicht die Ganzheit des Werkes zählt, sondern die punktuelle, fragmentierte Intensität einer Wahrnehmung oder einer Bewegung, die Fokussierung in der maschinischen Verkopplung von Kino-Körper und Kino-Technik.

Es überrascht daher nicht, dass Guattari immer wieder solche filmischen Partialobjekte herausgegriffen hat, um sie näher zu beschreiben: im *Anti-Ödipus* die Schiffsküchenmaschine aus Buster Keatons *The Navigator* oder die Deliriersequenz aus Nicholas Rays *Bigger than Life*, an anderen Stellen den Hund am Schluss von Buñuels *Los Olvidados*, den er nicht nur im Vorwort zu *La révolution moléculaire* erwähnt, sondern auch in seinem »Film von Kafka«-Skript.<sup>41</sup>

Diese Fokussierung auf Partialobjekte und Partialprozesse erscheint zwar als durchaus vertraut (»Weißt Du noch die Szene, in der...«), dient bei Guattari aber keineswegs der erinnernden (Selbst-)Vergewisserung. Das Gegenteil ist der Fall. Die zitierten Sequenzen und Szenen stehen im Dienste einer unerwarteten Verunsicherung, eines irritierenden Einschnitts, einer Unterbrechung mit Zukunftspotenzial, einer Öffnung der perzeptiven Semiotik des Films auf andere Semiotiken, soziale etwa und biologische – oder auf die Materialität des Kinos selbst.

39 Guattari, »Projet pour un film de Kafka«, S. 42–43.

40 Ebd. (Hervorh. von mir, H.Sch.).

41 Deleuze und Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 354 und S. 514, Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, Fontenay-sous-Bois: Recherches, 1977, S. 10, und ders., »Projet pour un film de Kafka«, S. 49.

An dieser Kraft zur augenblicksartigen Fokussierung von Zeichenmaterie wird im *Anti-Ödipus* geradezu der Unterschied zwischen Psychoanalyse und Kino festgemacht. Das Vorgehen von Freud ist demnach »analytisch und regressiv«, während der Film ein »Koexistenzfeld« erkundet, indem er intensive Partialobjekte umschreibt und sie auf unvorhergesehene Weise neu verteilt. Demnach verfügt der Film über die bemerkenswerte Fähigkeit, mit einer einzigen Sequenz, einer einzigen Einstellung, einer einzigen Bewegung neuartige Referenzuniversen zu eröffnen: ein Wechselspiel von Strom und Einschnitt. Und genau darin liegt sein schizoanalytisches Potenzial – nicht in der Universalität, sondern in der Aktualität und in der Eigenwilligkeit, in einem bestimmten »Stil«. <sup>42</sup>

Filme sind aber nicht nur Augenblicke, Momenthaftigkeiten, sondern immer auch Topographien und Architekturen. Neben kurzen Blicken und kleinen Gesten zeigen sie stets auch ganze Räume, große Flächen und erhebliche Tiefen. Diesen Sachverhalt hat Guattari ebenfalls im Rekurs auf Kafka herausgestellt, genauer: im Rekurs auf den Kafka-Film von Orson Welles. Dass Subjektivität und Raum aufs Engste miteinander verbunden sind, wird bei Welles' Verfilmung von *Der Prozess* (1962) schon dadurch deutlich, dass die Rolle des K. von Anthony Perkins gespielt wird. Angesichts der enormen Popularität von Hitchcocks *Psycho* (1960) ruft der Schauspieler unweigerlich Erinnerungen an die Rolle des Norman Bates hervor, der seinen Wahn geradezu als koextensiv mit dem alten Haus erfährt, in dem er mit seiner toten Mutter lebt.

Was die *Prozess*-Verfilmung in den Augen Guattaris zu einer echten »Begegnung« zwischen Welles und Kafka werden lässt, <sup>43</sup> ist die Hybridisierung des Öffentlichen und des Privaten. Die Räume in Kafkas Romanen sind zumeist erdrückende Innenräume, Räume, die nicht nur ungelüftet und überheizt sind, sondern die sich auch endlos ineinander fortzusetzen scheinen – ohne jede Tür, ohne jedes Fenster, ohne jeden Zugang zu einem Außen. Wie Guattari zusammen mit Deleuze erklärt, setzt Welles dagegen zwei unterschiedliche architektonische Modelle in Szene: »Das erste ist das der glanzvollen Aufstiege und Niedergänge: Archaismen mit ganz aktuellen Funktionen, Auf- und Abstiege über endlose Treppen, Einstellungen von oben oder unten. Das zweite ist das der weiten Winkel und tiefen Felder, der

---

42 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, S. 353–354. Zur Frage des Stils siehe Kap. 5.

43 Deleuze und Guattari, *Kafka*, S. 105.

unbegrenzten Korridore, zu denen sich eng aneinander gereihte Querräume öffnen.«<sup>44</sup>

Kafka und Welles begegnen sich demzufolge darin, die Räume des Öffentlichen und des Privaten, des Offiziellen und des Informellen, des Gesellschaftlichen und des Individuellen nicht nur koexistieren, sondern fortlaufend ineinander übergehen zu lassen: Schlafzimmer, die als Polizeiwachen oder Kanzleien dienen, Wohnzimmer, die zu Büros oder Fluren werden, eine Landschaft, die zu einer Halle wird, ein Spielplatz, der sich als Künstleratelier entpuppt usw.

Ist es nicht schließlich der von Welles gezeigte Computer, auf den diese Ordnungen des Übergangs zu beziehen sind, lange bevor ausdrücklich von »Kontrollgesellschaft« die Rede ist? Und ist es nicht eben dieser gigantische Rechner, der Pate steht, wenn Guattari in seiner Kritik an der Konsumgesellschaft der 1960er Jahre von jener totalitären Maschine des Kapitalismus spricht, »die mein Begehren begründet und alle Antworten hervorbringt«?<sup>45</sup> Im Film von Welles erfährt K. den Computer jedenfalls ausdrücklich als eben jene Maschine, die sämtliche Fragen zu seinem Prozess beantworten könnte – wenn er es denn wagen würde, sich an sie zu wenden.<sup>46</sup>

Das Kino avanciert an dieser Stelle zu einer der Maschinen, die gegen den Computer in Stellung gebracht werden können. Guattari ist sich dabei vollständig darüber im Klaren, dass diese Funktion der Gegenmaschine nicht nur in der vielschichtigen Semiotizität und Materialität des damals aktuellen Kinos gegeben, sondern auch tief in dessen Geschichte verankert ist. Das wäre die dritte Funktion des Kinos in den Schriften von Guattari. Was Adorno (und nach ihm Benjamin) über Kafkas Romane gesagt hat, nämlich dass sie »die letzten, verschwindenden Verbindungstexte zum stummen Film« sind,<sup>47</sup> kann man in der Tat ebenso auf Guattaris Schriften zum Kino beziehen. Auch sie

44 Ebd. Zur Architektur bei Kafka siehe Jill Stoner, *Toward a Minor Architecture*, Cambridge usw.: The MIT Press, 2012, S. 23.

45 Félix Guattari, »Réflexions pour des philosophes à propos de la psychothérapie institutionnelle«, *Cahiers de philosophie* 1/1 (1966): 23–34, hier S. 28.

46 Leider erscheint eine längere Szene, in der K. mit diesem Computer interagiert, nicht in der endgültigen Fassung des Films. Sie ist aber enthalten in der DVD-Edition von Studio Canal Classique, *Le Procès, un film de Orson Welles, avec Anthony Perkins, 1963/1984*, Paris: Cantharus Productions, 2013.

47 Brief von Adorno an Benjamin, 17. Dezember 1934, in Theodor W. Adorno und Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994, S. 95, zit. n. Zischler, *Kafka geht ins Kino*, S. 83.

halten, wenn auch in etwas verschobener Weise, die Verbindung zum Stummfilm aufrecht.<sup>48</sup>

In der Tat benutzt Guattari die Vergangenheit des Kinos zur Ausleuchtung von dessen Gegenwart. So ist es für ihn ein Irrtum zu meinen, der Stummfilm der 1910er und -20er Jahre sei ein ärmeres oder beschränkteres Gefüge von Ausdrucksmaterialien als der heutige Tonfilm. Im Gegenteil, der Stummfilm habe »in einer sehr viel schrofferen und authentischeren Weise als der Tonfilm die Intensitäten des Wunsches in ihrer Beziehung zum gesellschaftlichen Feld ausdrücken können«,<sup>49</sup> und zwar deshalb, weil das Kino noch nicht in dem Maße, in dem es heute der Fall ist, wie eine Sprache strukturiert gewesen sei, weil »das signifikante Szenario noch nicht vom Bild Besitz ergriffen hatte«.<sup>50</sup>

Aufgrund seiner semiotischen Rohheit habe der Stummfilm die »kreativen Potenzialitäten« der Zuschauerinnen und Zuschauer in einer Weise gefordert, die heute kaum noch vorstellbar sei. Die Zuschauerschaft sei damals gefragt gewesen, eben nicht die gesprochene Sprache, sondern alternative und komplementäre Zugänge zum Film zu nutzen, zum Beispiel Körperbewegungen, Beleuchtungsakzente oder auch Schriftbilder. Mit Blick auf diese frühen Kinoerfahrungen erklärt Guattari: »Das hatte nichts mit diesem Versuch einer vollständigen Sättigung, eines Vollstopfens mit Bildern und Bedeutungen zu tun, der bei den großen zeitgenössischen Kinoproduktionen immer mehr zu einer Tatsache wird.«<sup>51</sup>

Demzufolge ist eine aktive und kreative Arbeit erforderlich, um das Kino heute wieder zu einer kleinen Kunst werden zu lassen. Es muss den dominanten Strukturen der Sprache entwunden und erneut mit semiotischen und materiellen Freiheitsgraden versehen werden. Als ein gelungenes Beispiel dafür führt Guattari *Perceval le Gallois* (1978) von Éric Rohmer an, der mit seinen fortwährenden Verfremdungen à la Brecht, dem unverhüllten Studio und den handgemachten Spezialeffekten, die Interaktion mit dem Zuschauer auf überraschende Weise intensiviert habe.<sup>52</sup> Möglicherweise wäre Guattaris »Film von Kafka« in eine ähnliche Richtung gegangen.

Darin, dass Guattaris Schriften zum Kino als Verbindungstexte zum Stummfilm gelesen werden können, liegt jedenfalls ihre kritische Aktualität.

---

48 Guattari, »Le cinéma, la grand-mère et la girafe«, S. 144.

49 Guattari, »Die Couch des Armen«, S. 16.

50 Ebd.

51 Guattari, »Le cinéma, la grand-mère et la girafe«, S. 144.

52 Ebd.

Diese Schriften begnügen sich nicht damit, wie es Baudry getan hat, den »kinematographischen Apparat« als Dispositiv in Anschlag zu bringen, das ein für alle Mal eingerichtet ist und von den Zuschauern in stets gleichförmiger Weise benutzt wird. Ähnlich wie die Science and Technology Studies der letzten Jahrzehnte für eine Öffnung der *black boxes* von Wissenschaft und Technik plädiert haben,<sup>53</sup> argumentiert schon Guattari für ein Aufbrechen und ein Zerlegen des Kino-Apparats, um sich diesen Apparat auf neue und eigenständige Weise wieder anzueignen.

So fordert er zum einen eine genauere Betrachtung der Art und Weise, wie durch den Maschinismus des Kinos die »üblichen Kommunikationsweisen« unterbrochen oder mit anderen Mitteln fortgesetzt werden.<sup>54</sup> Mit einem Wortspiel von Deleuze könnte man sagen, dass Guattaris *Ethik* des Kinos an dieser Stelle zu einer *Ethologie* wird, einer Verhaltenslehre, die sich der empirischen Frage widmet, wie die Körper von Zuschauerinnen und Zuschauern in lokalen Zusammenhängen mit Kino-Techniken und Kino-Architekturen interagieren, bei verschiedenen Filmen, besonders aber in unterschiedlichen Arten von Settings: im klassischen Vorführsaal, vor dem heimischen Fernseher, am Laptop.

Zum anderen legt Guattari nahe, die Technik des kinematographischen Apparats in eine Geschichte der sukzessiven und variablen Verkopplung seiner Bestandteile einzuschreiben – was gerade angesichts der fortschreitenden Digitalisierung dieses Apparats als lohnenswert erscheint. Der Schwarze Kasten des Kinos wird damit auf eine langfristige Entwicklung geöffnet, in der einzelne Komponenten wie etwa die Lichtquelle, die Projektionsfläche, das bewegte Bild oder die Musik als eigenständige Partialobjekte (oder, mit Latour: als »Akteure« bzw. »Aktanten«) greifbar werden, die noch auf durchaus unterschiedliche Weise kombiniert werden können. Umgekehrt wird die ungeheure Vereinheitlichungs- und Stabilisierungsarbeit deutlich, die dem digitalen Kino zugrunde liegt.

Eine solche, auf die Analyse von Kinopraxis zielende Demontage müsste übrigens nicht beim Stummfilm haltmachen. Sie könnte noch weitere Frühformen von *screen practice* einbeziehen, beispielsweise Laterna Magica-Vorführungen von bemalten Filmen oder episkopische Projektionen von Präparaten und Organen. Somit würde auf beiden Ebenen, der Ebene der Körper und der

53 Bruno Latour, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

54 Guattari, »Die Couch des Armen«, S. 8.

Ebene der Technik, die Entstehung und Entwicklung des Kinos auf eine Geschichte von kinematographischen Partialobjekten und Partialprozessen hin überschritten.

Folgt man Guattaris maschinischem Ansatz, ist die Gegenwart des Kinos in angemessener Weise erst mit dem dekonstruktiven Blick auf diese Geschichte zu begreifen – die Geschichte des kinematographischen Unbewussten. Umgekehrt ist es genau dieses Unbewusste, ohne das Guattaris Projekt der Schizoanalyse nicht denkbar ist.



## 2. Maschinismus und Normativität

---

»Technische Vorrichtungen sind in Neapel grundsätzlich kaputt: nur ausnahmsweise und dank eines befremdlichen Zufalls kommt auch Intaktes vor.« So beginnt Alfred Sohn-Rethel seinen legendären Text über neapolitanische Technik.<sup>1</sup> Zuerst 1926 in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlicht, schildert Sohn-Rethel unter dem Titel »Das Ideal des Kaputten« das damalige Neapel als eine Stadt, in der Türklinken »noch zu den mythischen Wesen zählen« und in der »Türen überhaupt bloß dazu da sind, offen zu stehen«. Littré und Lacan hätten sich dort sicher nicht wohl gefühlt, Latour vielleicht schon eher...<sup>2</sup>

Es geht aber nicht allein um Türen. Das Ideal des Kaputten wird von Sohn-Rethel nicht nur mit Blick auf solche vergleichsweise einfachen technischen Objekte beschrieben, sondern auch und vor allem in Bezug auf »richtige maschinelle Einrichtungen und dergleichen Apparate«.<sup>3</sup> Gemeint sind Straßenbahnwagen, die sich nicht bewegen, Eisenbahnzüge, die verspätet oder überhaupt nicht kommen, eine Elektrizitätsversorgung, die immer wieder ohne Ankündigung versagt, und ein Telefonnetz, bei dem die Nummern ihre eigenen Wege zu gehen scheinen, wenn sie von den Auskunftstellen nicht ohnehin längst vergessen worden sind.

---

1 Alfred Sohn-Rethel, *Das Ideal des Kaputten*, hg. von Bettina Wassmann, Nachwort von Carl Freytag, Frickingen: Seutter, 2008, S. 31. Die hier entfalteten Ideen gehen auf Vorträge zurück, die ich 2015 im Rahmen der Konferenz »Disability Studies and Science Fiction« an der Universität zu Köln sowie ein Jahr später auf der Tagung »Sozial-, Kultur- und Medientechniken« an der Bauhaus-Universität Weimar gehalten habe.

2 Sohn-Rethel, *Das Ideal des Kaputten*, S. 31. Zur Metapher bzw. zum Symbol der Tür-Maschine bei Littré, Lacan und Latour siehe Henning Schmidgen, »Der Psychologe der Maschinen. Über Gilbert Simondon und zwei Theorien technischer Objekte«, in Christiane Kraft Alsop (Hg.), *Grenzgängerin/Bridges between disciplines. Festschrift für Irmingard Staeuble*, Heidelberg/Kröning: Asanger Verlag, 2001, S. 265–287.

3 Sohn-Rethel, *Das Ideal des Kaputten*, S. 31.

Sohn-Rethel führt auch andere, weniger infrastrukturell ausgerichtete Beispiele an. Sie sind hier von Interesse, denn sie betreffen den subjektiven und in diesem Sinne normativen Umgang mit technischen Objekten. So beschreibt er den Fahrer eines kleinen Motorbootes, der mit seinen Passagieren scheinbar bedenkenlos aufs stürmische Meer hinausfährt, aber erst in *dem* Moment zu merken scheint, dass der Benzinbehälter defekt ist, als er schon gefährlich nahe an eine Felswand herangekommen ist. Für »den« Neapolitaner, wie Sohn-Rethel klischeehaft-typisierend sagt, sei das aber kein Problem – im Gegenteil. Mit »unerschütterlicher Selbstverständlichkeit«<sup>4</sup> bringe er es fertig, inmitten der wilden Brandung den Inhalt des Benzinbehälters abzulassen und den Behälter neu zu füllen, ohne dass der Motor aussetzt, während er gleichzeitig auf der heißen Maschine Kaffee für seine Fahrgäste kocht: ein virtuoses Multitasking unter zeitkritischen Bedingungen, das gleichzeitig auch noch für sozialen Zusammenhalt sorgt.

»Die Technik erfährt hier die sonderbarsten Ablenkungen«, beobachtet Sohn-Rethel sichtlich beeindruckt und führt als weiteres Beispiel einen Motor an, der nach einem Unfall »aus den Zwängen des zerschmetterten Motorrads gelöst« und in einer Milchbar eingesetzt wird, um Sahne zu schlagen.<sup>5</sup> Im Folgenden bezieht er auch all jene Holzstücke und Lappen in seine Betrachtung ein, die von der Straße aufgelesen oder wie selbstverständlich aus der Hosentasche gezogen werden, um den defekten Antrieb eines Autos provisorisch wieder instand zu setzen. Denn: »[E]ndgültige Reparaturen sind ihm [dem Neapolitaner] ein Greuel – da verzichtet er schon lieber ganz auf das Auto.«<sup>6</sup>

»Das Ideal des Kaputten« besticht also durch eine kalkulierte Überschreitung der uns heute noch geläufigen Vorstellung vom südeuropäischen Improvisationstalent, das sich mit einer gehörigen Portion (Selbst-)Darstellungskunst verbindet. Der techniksoziologischen Analyse geht es nicht um das Klischee, sondern um die tatsächliche »Meisterschaft«, die in einem speziellen Umgang mit Technik zum Ausdruck kommt, um die »bastelnde, stets geistesgegenwärtige Geschicklichkeit«,<sup>7</sup> die sich in der eigenwilligen Verwendung von technischen Objekten zeigt, um die mit ebenso überraschenden wie überzeugenden Effekten einhergehende Einbettung der Maschinen in einen,

---

4 Ebd.

5 Ebd., S. 35.

6 Ebd., S. 32.

7 Ebd.

wie Sohn-Rethel sagt, »völlig *fremden Lebensgrund*«. <sup>8</sup> Denn letztlich ist Neapel, so erfahren wir in einem anderen seiner Texte aus dieser Zeit, zwar durchaus eine große Stadt, verfügt aber auch in den 1920er Jahren immer noch über einen »agrarischen Untergrund«. <sup>9</sup>

So wird die Perspektive auf den Lebensgrund weiter präzisiert: Nach Sohn-Rethel verwandelt der neapolitanische Gebrauch der Technik die Maschine in ein »lei-beigenes Instrument«, macht aus ihr einen »wahrhaft einverlebten Besitz« und zerstört damit die »menschenfeindliche Magie intakten maschinellen Funktionierens«. <sup>10</sup> Das Ideal des Kaputten steht demnach für die scheinbar paradoxe Figur eines technikfreundlichen, ja technikaffinen Widerstands gegen Technik, der sich Maschinen und Werkzeuge im Namen des Lebens anverwandelt und zunutze macht. »Kaputt« steht hier also nicht für »schadhaft«, »defekt« oder »ruiniert«. Im Gegenteil, es bedeutet eine neue, subjektiv geprägte und insofern vielleicht sogar bessere Weise des Funktionierens.

Diese Vorstellung lässt sich in aufschlussreicher Weise auf Guattaris Verständnis von Maschine und Maschinismus beziehen. Tatsächlich meint man, einen deutlichen Nachhall von Sohn-Rethels Text zu vernehmen, wenn Guattari Anfang der 1970er Jahre zusammen mit Deleuze feststellt: »Die Wunschmaschinen laufen nur als gestörte, indem sie fortwährend sich selbst kaputt machen.« <sup>11</sup> Und obwohl die beiden Autoren den Aufsatz über das Ideal des Kaputten sehr wahrscheinlich nicht kannten, zitieren sie in diesem Zusammenhang doch eben jenen Charaktertypus, der auch bei Sohn-Rethel erwähnt wird: »In diesem Sinne ist jeder Bastler; einem jeden seine kleinen Maschinen.« <sup>12</sup>

Bei Deleuze und Guattari ist der explizite Bezug dabei die berühmte Schilderung des Bastlers, die Claude Lévi-Strauss 1962 in *Das wilde Denken* gegeben hat. <sup>13</sup> Als Gegenfigur zum wissenschaftlich ausgebildeten Ingenieur verfügt der Bastler nach Lévi-Strauss über eine vielseitige, fast universale Geschicklichkeit, die es ihm immer wieder erlaubt, aus begrenzten materiellen und technischen Möglichkeiten eine praktische Lösung für ein gegebenes

8 Ebd., S. 35 (Hervorh. im Orig.).

9 Ebd., S. 11.

10 Ebd., S. 34.

11 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, S. 7.

12 Ebd.

13 Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, übers. von Hans Naumann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973, S. 29–36.

Problem zu finden – oder das Problem so zu verschieben, dass es gelöst werden kann. Dass der *Anti-Ödipus* ausgerechnet diese Vorstellung aufgreift, ist aber kein Zufall. Schon 1950 (also lange vor Lévi-Strauss) hatte sich Jean Oury in seiner psychiatrischen Doktorarbeit auf die Figur des Bastlers bezogen, um die künstlerische Tätigkeit von Psychotikerinnen und Psychotikern zu beschreiben – ein Zusammenhang, der (wie wir noch genauer sehen werden) für Deleuze und Guattari entscheidend war.<sup>14</sup>

Insgesamt steht die Figur des Bastlers nicht nur für technische Geschicklichkeit und kunstvolle Improvisation. Sie veranschaulicht auch das, was man den Grundtatbestand des Maschinischen nennen könnte, den fortlaufenden, alltäglichen Gebrauch nämlich, den der Mensch von Werkzeugen und Maschinen macht. In dem emphatischen Verständnis, das Lévi-Strauss zugrunde legt, bastelt der Bastler nicht nur hobbymäßig, in der Freizeit, am Wochenende. Die echte Bastlerin ist Bastlerin durch und durch, sie lebt diese Tätigkeit zu jeder Zeit, geht in ihr auf, lässt aus ihr geradezu eine Existenzweise werden.

Das ist der entscheidende Punkt für Guattari und Deleuze, verstehen sie unter »Maschinismus« doch nicht einfach »Maschinenbau« oder »Maschinen-theorie«, sondern das lebendige, um nicht zu sagen das existenzielle Zusammenwirken von Körpern und Maschinen, Mensch und Technik. Demzufolge ist der Bastler ein Cyborg *avant la lettre*, man könnte auch sagen ein Akteur-Netzwerk, lange bevor Latour davon gesprochen hat.<sup>15</sup> Bastlerin und Bastler stehen für all jene maschinischen Gefüge, in denen sich das Natürliche und das Künstliche, das Biologische und das Technologische, das Menschliche und das Nicht-Menschliche zeitweise produktiv miteinander verkoppeln, um aus diesem »Lebensgrund« (Sohn-Rethel) heraus die alltägliche Wirklichkeit zu bewältigen und zu gestalten.

Der andere Aspekt des hier verhandelten Themas, die Normativität, kann ebenfalls im Rekurs auf einen wissenschaftlichen Neapel-Besucher erläutert

14 Jean Oury, *Essai sur la conation esthétique* [1950], Orléans: Le Pli, 2005, S. 139. Es gibt nicht viele explizite Hinweise von Deleuze und Guattari auf Oury. Siehe aber Gilles Deleuze und Félix Guattari, »La synthèse disjonctive«, *L'Arc* 13/43 (1970): 54–62, hier S. 59, wo auf die Studie über Aimable Jayet hingewiesen wird, welche Oury 1965 in der Zeitschrift *L'Art brut* veröffentlicht hatte.

15 Zum Cyborg siehe Donna Haraway, »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«, übers. von Fred Wolf, in dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. von Carmen Hammer und Immanuel Steiß, Frankfurt a.M./New York: Campus, 1995, S. 33–72. Zum Akteur-Netzwerk siehe Bruno Latour, *Les Microbes. Guerre et paix, suivi de Irréductions*, Paris: Métailié, 1984.

werden. Obwohl kein Sozial-, sondern ein Naturwissenschaftler, hat sich auch dieser Besucher der Stadt zu den Besonderheiten des lokalen Technikgebrauchs geäußert, allerdings erst einige Jahre nach Sohn-Rethel. Gemeint ist der Physiologe Jakob von Uexküll, der seit den 1910er Jahren alljährlich an der Stazione Zoologica der Forschungsarbeit an Meeresorganismen nachging.

In den 1930er Jahren weist von Uexküll in wiederum klischeehaft-typisierender Rede darauf hin, dass »die« Neapolitaner dem Maschinenzeitalter mit erheblichen Reserven gegenüberstünden: »Die Bewunderung der Maschinen, wie sie jetzt in Europa und besonders in Amerika üblich ist, finden sie einfach lächerlich.«<sup>16</sup> Dann beschreibt der Physiologe den besonderen Gebrauch, der in Neapel von der Technik gemacht wird, in ähnlicher Weise wie Sohn-Rethel: »Für den Neapolitaner ist auch die größte Maschine nichts als ein mehr oder weniger brauchbares Werkzeug eines bestimmten Menschen.«<sup>17</sup> Um es mit dem *Anti-Ödipus* zu sagen: »[E]inem jeden seine kleinen Maschinen.«<sup>18</sup>

Liest man vor dem Hintergrund dieser Äußerungen jene sicher nicht systematischen, aber immerhin doch programmatischen Bemerkungen über Technik, die sich in von Uexkülls übrigen Schriften finden, so wird man auch diesen eine gewisse Nähe zum neapolitanischen Standpunkt nicht absprechen können. So werden im Vorwort zu den *Streifzügen durch die Umwelten von Tieren und Menschen* die großen und komplizierten Maschinen ebenfalls als Werkzeuge dargestellt. Konträr zur gängigen Auffassung sind von Uexküll zufolge unter »Werkzeug« nämlich »alle großen Maschinen [zu verstehen], die in unseren Fabriken der Bearbeitung der Naturerzeugnisse dienen, ferner alle Eisenbahnen, Autos und Flugzeuge«.<sup>19</sup> Von dieser Gruppe der Werkzeuge grenzt er dann jene technischen Objekte ab, die er als *Merkzeuge* bezeichnet, will sagen »Teleskope, Brillen, Mikrophone, Radioapparate, usf.«<sup>20</sup> *Merken* also nicht im Sinne von Behalten oder Erinnern, sondern von Beobachten, Empfinden, Mitbekommen.

Für die Frage der Normativität ist aber nicht die damit getroffene Unterscheidung von Maschinen und Medien entscheidend, sondern die mit ihr ein-

16 Jakob von Uexküll, *Niegeschauete Welten. Die Umwelten meiner Freunde – Ein Erinnerungsbuch*, Berlin: Fischer, 1936, S. 252.

17 Ebd.

18 Deleuze und Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 7.

19 Jakob von Uexküll und Georg Kriszat, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten* [1934] – *Bedeutungslehre* [1940], Hamburg: Rowohlt, 1956, S. 21.

20 Uexküll und Kriszat, *Streifzüge durch die Umwelten*, S. 21.

hergehende Emphase auf das Subjekt, das sich dieser Hilfsmittel bedient, das »mit ihnen merkt und mit ihnen wirkt«. <sup>21</sup> Eben dieses Subjekt, so kritisiert von Uexküll, wird von der Maschinentheorie des Lebendigen übersehen, die alles Leben auf eine Art blinden Mechanismus zu reduzieren versucht. Die Maschinentheorie erkennt im Tier oder im Menschen »bloß ein maschinelles Gefüge«, ohne »auch den *Maschinisten* [zu] entdecken, der in die Organe ebenso eingebaut ist, wie wir selbst in unseren Körper«. Auch wenn ihre jeweiligen Terminologien sich an dieser Stelle unterscheiden, stimmen die Positionen von Uexküls und Guattaris insofern miteinander überein: In die Betrachtung der Maschinen und Werkzeuge ist immer auch das lebendige Subjekt miteinzubeziehen, das sie benutzt. <sup>22</sup>

Das Argument für diese Perspektive ist auch ökologisch motiviert. Durch die Berücksichtigung des Subjekts erschließt sich von Uexküll zufolge nämlich zugleich der Sachverhalt der Umwelt: »Denn alles, was ein Subjekt merkt, wird zu seiner Merkwelt, und alles, was es wirkt, zu seiner Wirkwelt.« Und weiter: »Merkwelt und Wirkwelt bilden gemeinsam eine geschlossene Einheit, die *Umwelt*.« <sup>23</sup> Die Betrachtung jenes Subjekts, das Werkzeuge und Maschinen verwendet, mündet an dieser Stelle also in eine Ökologie – eine Perspektive, der wir besonders ausgeprägt beim späten Guattari begegnen werden.

Damit wäre der zweite Aspekt umrissen, der mit dem Titel dieses Kapitels aufgerufen wird. In dem hier zugrunde gelegten Verständnis bezieht »Normativität« sich nämlich nicht auf den Sachverhalt, mithin die schiere Existenz von Normen. Gemeint ist vielmehr die *Fähigkeit von organischen Individuen, jene Normen zu definieren, die für ihr lebendiges Existieren*, man könnte auch sagen: für ihre Gesundheit, *entscheidend sind*. Diese Normen, so ist mit dem kritischen von Uexküll-Leser Georges Canguilhem hinzuzufügen, <sup>24</sup> gibt es genau deswegen,

21 Ebd. (Hervorh. von mir, H. Sch.).

22 Ebd., S. 21–22. Von Uexküll spricht an dieser Stelle von der Tendenz, den Menschen zu »maschinisieren«, aber er meint damit geradezu das Gegenteil von dem, was Guattari meint. Für von Uexküll ist *Maschinisierung* gleichbedeutend mit *Mechanisierung*, und entsprechend abwertend ist seine Rede von »Gefüge«. Sowohl die »Maschinisierung« als auch das »maschinelle Gefüge« sind für ihn letztlich lebensfeindliche Figuren.

23 Ebd., S. 22. Zur Kritik an von Uexküls Verwicklung in den Nationalsozialismus und der problematischen Rezeption seiner Schriften in der neueren Medienökologie siehe Florian Sprenger und Gottfried Schnödl, *Uexküls Umgebungen. Umweltlehre und rechtes Denken*, Lüneburg: Meson Press, 2021.

24 Canguilhem steht von Uexküll kritisch gegenüber, vor allem insofern letzterer oft den Eindruck erweckt, die Umwelten seien nicht von Leben und Tätigkeit des Organismus

weil lebendige Subjekte sich nicht einfach an eine Umgebung anpassen, sondern diese im Sinne einer für sie spezifischen Umwelt zuallererst schaffen – was im Falle des Menschen in nicht unbeträchtlichem Ausmaß durch und mit Maschinen und Medien, also qua Wirk- und Merkzeug geschieht.

Damit wäre zum einen die Begriffsfügung erläutert, die diesem Buch seinen Titel gegeben hat. Als »maschinische Normativität« wird hier jene biologisch fundierte, aber sozial vermittelte Fähigkeit verstanden, das kreative Zusammenwirken von Menschen und Maschinen zur selbstbestimmten Gestaltung des gemeinsamen Lebens und dessen spezifischer Umwelten zu nutzen. Zum anderen ist so die These konkretisiert, die im Folgenden näher erörtert werden soll. Sie lautet: Guattaris Technikverständnis – von den frühen Schriften über Psychoanalyse und Transversalität bis hin zur späten Vision einer Wiederherstellung der »Subjektiven Stadt« – ist durch eine im weitesten Sinne biologische Sichtweise geprägt, die sich, vermittelt über die psychiatrischen Schriften von Jean Oury, bis auf Georges Canguilhem, Kurt Goldstein und eben Jakob von Uexküll zurückverfolgen lässt. Es ist diese technologisch-vitalistische Tradition, die es Guattari erlaubt, das Verhältnis von Subjektivität und Technik fern von jedem Technik- oder Mediendeterminismus als ein weitgehend offenes zu fassen. Entscheidend für den Anschluss an diese Tradition ist, wie wir nun sehen werden, seine Tätigkeit im Kontext der Institutionellen Psychotherapie.<sup>25</sup>

## Magnetophon, Film, Typewriter

In den frühen 1950er Jahren behandelt Guattari in *La Borde* einen jungen Psychotiker, dessen Namen er mit »R. A.« abkürzt. Eine auffällige Symptomatik von R. A. ist die systematische Opposition gegenüber dem Betrieb der Klinik. Alle Versuche, ihn für therapeutische Angebote zu interessieren, scheitern. Auf Ansprache hin macht R. A. stereotyp abweisende Bemerkungen mehr oder weniger aggressiven Charakters, und auch sonst ist sein Verhalten von Passivität

---

abhängig. Siehe dazu Georges Canguilhem, »Das Lebendige und sein Milieu«, in ders., *Erkenntnis des Lebens*, übers. von Till Bardoux, Maria Muhle und Francesca Raimondi, Berlin: August Verlag 2009, S. 233–279, hier S. 261, Anm. 21.

- 25 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve, 1992, S. 562, wo die Position eines »technologischen Vitalismus« André Leroi-Courhan und Gilbert Simondon zugeschrieben wird.

und Ablehnung gekennzeichnet. R. A. zieht sich auf sein Zimmer zurück, liegt starr auf seinem Bett usw.<sup>26</sup>

Guattari versteht die Symptomatik R. A.s als einen »Verlust des Ichs«. Theoretisch orientiert er sich dabei an der strukturalistischen Psychoanalyse von Jacques Lacan, dessen Seminare er seit den frühen 1950er Jahren folgt und bei dem er sich bis 1960 einer Lehranalyse unterzieht. In seiner praktischen Arbeit überschreitet oder unterwandert Guattari aber das klassische psychoanalytische Setting, indem er unterschiedliche Medientechniken aktiv in den therapeutischen Prozess miteinbezieht.

Konkretes Ziel ist dabei zunächst, den Hindernissen des therapeutischen Dialogs entgegenzuwirken: »Deshalb beschlossen Dr. Oury und ich, bei meinen Gesprächen mit R. A. ein Tonband einzusetzen.«<sup>27</sup> Dieser Tonband-Einsatz ist nicht dazu bestimmt, Gesprächsinhalte aufzuzeichnen, um sie zu dokumentieren oder näher analysieren zu können. Das war der Ansatz, der seit den 1940er Jahren vor allem in den USA verfolgt wurde, unter anderem von Carl R. Rogers.<sup>28</sup> Guattari verfährt anders. Er stellt das Tonband nur dann an, wenn der therapeutische Dialog ins Stocken gerät, wenn er zerfasert und die Ablehnungs- und Verweigerungshaltung von R. A. wieder in den Vordergrund tritt.

Ausschlaggebend ist also sozusagen die symbolische Funktion des Tonbandes: »Es war, als wäre ein Dritter im Raum. Die *two bodies psychology* und die entsprechenden imaginären Möglichkeiten fielen weg [...]«<sup>29</sup> Die Einführung dieses »Dritten« bewirkt eine Art Objektivierung der therapeutischen Situation. Mit ihrer Hilfe versucht Guattari, bei R. A. die Auslösung von Prozessen der Wiederanerkennung zu begünstigen, die schließlich in einen adäquateren Kontakt mit der Realität münden sollen.

Guattari setzt aber nicht nur ein Tonband ein. Auch der Film spielt eine Rolle. So erkennt sich R. A. bei der Vorführung von Filmaufnahmen wieder,

26 Félix Guattari, »Monographie über R.A.«, in ders., *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, übers. von Grete Osterwald, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, S. 107–112.

27 Ebd., S. 107.

28 Carl R. Rogers, »The Use of Electrically Recorded Interviews in Improving Psychotherapeutic Techniques«, *American Journal of Orthopsychiatry* 12/3 (1942): 429–434. Siehe dazu Viktoria Tkaczyk, »How to turn interior monologues inside out. Epistemologies, methods, and research tools in the long twentieth century«, *Sound Studies* 6/2 (2020): 130–152.

29 Guattari, »Monographie über R. A.«, S. 108.

die von einer Patientengruppe innerhalb der Klinik gemacht worden waren.<sup>30</sup> Beides, sowohl das Tonband wie auch der Film, tragen laut Guattari dazu bei, dass R. A. nach einigen Wochen »eine Art ›Spiegelstufe‹ durchläuft«, in der er, »in den Spiegel schauend, sein Gesicht abtastete und zu einer Art jubelnder Selbstwahrnehmung zurückfand, wie sie Lacan in seinem Aufsatz *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* beschreibt«.<sup>31</sup> Bleibt festzuhalten, dass das Register des Imaginären dabei nicht einförmig, sondern über zwei unterschiedliche Medien erfasst wird: durch das Tonband *und* den Film bzw. den Spiegel, also im akustischen *und* im optischen Register.

Das ist aber nur der erste Schritt. Um die Funktion des Symbolischen zu strukturieren, vereinbart Guattari mit R. A. zum einen, dass dieser damit beginnt, ein Buch abzuschreiben, nämlich Kafkas Roman *Das Schloss*. Durch die Beschränkung auf das Kopieren wird der Fokus nicht auf den subjektiven sprachlichen Ausdruck, sondern auf die Form der Tätigkeit gelegt. Zum anderen werden die Tonbandaufzeichnungen sukzessive durch ein Heft, eine Art Therapie-Tagebuch ersetzt. Zunächst wird dieses Heft vom Therapeuten geführt und R. A. nach jeder Sitzung mitgegeben. Schließlich beginnt dieser, das Heft selbst weiterzuschreiben, die Einträge auszuarbeiten und sie dann sogar abzutippen. Das Register des Symbolischen macht sich hier also – anders als dies vielleicht mit Kittler zu erwarten wäre – nicht allein an einer Schreibmaschine, dem *typewriter* fest, sondern ebenso an der Handschrift: dem Schreiben des Tagebuches und dem Kopieren des Romans.<sup>32</sup>

Im Folgenden schildert Guattari, wie R. A. damit anfängt, sein Sprechen über den Bereich des therapeutischen Dialoges hinaus auszudehnen. So beginnt der Patient, Briefe an seine Eltern zu schreiben, und er widmet sich der Ausarbeitung seiner Tagebuch-Notizen, die er nun auch für eine erweiterte Leserschaft zugänglich macht. R. A. schreibt über sich und bespricht das Geschriebene mit den anderen, die sich in der Klinik aufhalten. Guattari kom-

30 Ebd. Zur Rolle des Kinos in La Borde siehe unten, Kap. 4.

31 Guattari, »Monographie über R. A.«, S. 109, sowie Jacques Lacan, »Das Spiegelstadium als Gestalter der Funktion des Ichs« [1949], in ders., *Schriften I. Vollständiger Text*, übers. von Hans-Dieter Gondek, Wien/Berlin: Turia + Kant, 2016, S. 109–117.

32 Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose, 1986. Guattari demonstriert sozusagen *avant la lettre* und kontra Kittler, dass den drei Registern von Lacan keine Einzelmedien zugeordnet werden können. Entscheidend ist ihm zufolge nicht das Medium selbst, sondern der Gebrauch, der von ihm gemacht wird.

mentiert: »Er hat eine symbolische Persönlichkeit erworben, zu der er steht, die den Sinn seiner Krankheit verändert [...]«. <sup>33</sup>

Die von Guattari praktizierte Medientherapie ist keiner idiosynkratischen Zuneigung zu Maschinen geschuldet, auch wenn rückblickend einmal von einer »Passion« für technische Objekte die Rede ist. <sup>34</sup> Sie verdankt sich aber auch nicht dem Zufall. Vielmehr fügt sich dieser Technikgebrauch in die Gesamtheit von therapeutischen Praktiken ein, die in der Klinik von La Borde seit ihrer Öffnung kultiviert wurden. Es ist der Ansatz der Institutionellen Psychotherapie, der dabei entfaltet wird.

Seit den frühen 1950er Jahren war es in der Tat ein Merkmal des Klinikbetriebs, alle Patientinnen und Patienten – oder *pensionnaires*, wie sie genannt wurden (und werden) – in die Routinen des Alltags einzubeziehen. Angeregt durch Hermann Simons Konzept einer »aktiveren Krankenbehandlung in der Irrenanstalt«, <sup>35</sup> war Oury von Anfang an davon überzeugt, dass es für die Patientinnen und Patienten essenziell sei, an den Arbeiten beteiligt zu werden, die in der Küche, der Verwaltung, den Werkstätten und anderen Bereichen der Klinik zu erledigen sind. Dies beinhaltete etwa auch die Bedienung der Telefonzentrale oder den Fahrdienst zwischen der auf dem Land gelegenen Klinik und dem nächsten Bahnhof in der Nähe von Blois.

Darüber hinaus waren im weitesten Sinne künstlerische Tätigkeiten ein wichtiger Aspekt des Alltagslebens in La Borde. Den Pensionären und Pensionärinnen wurden Arbeitsgruppen für Malen und Zeichnen angeboten, eine Puppenwerkstatt, ein Schreibmaschinenraum und die Mitarbeit an Filmprojekten. Jedes Jahr erarbeiteten sie zudem ein Theaterstück, das immer an einem bestimmten Tag im August in der Klinik vor geladenem Publikum und Gästen aus der Umgebung vorgeführt wurde. Diese Theatervorführungen dauerten den ganzen Tag, wurden durch ausgedehnte Pausen, Gespräche mit

---

33 Guattari, »Monographie über R. A.«, S. 112.

34 Félix Guattari, »La passion des machines« [1991], in ders., *Qu'est-ce que l'écosophie?*, hg. von Stéphane Nadaud, Fécamp: Lignes, 2013, S. 251–259.

35 Hermann Simon, *Aktivere Krankenbehandlung in der Irrenanstalt*, Berlin/Leipzig: de Gruyter, 1929. Die Arbeit von Hermann Simon ist, insbesondere nach 1933, nicht unproblematisch gewesen. Siehe dazu insgesamt Angela Grütter, *Hermann Simon. Die Entwicklung der Arbeits- und Beschäftigungstherapie in der Anstaltspsychiatrie – Eine biographische Betrachtung*, Herzogenrath: Murken-Altrogge, 1995.

dem Publikum und gemeinsame Mahlzeiten unterbrochen – und natürlich durch unvorhergesehene Ereignisse während der Aufführung.<sup>36</sup>

Guattaris therapeutischer Einsatz von Tonband, Film und Typewriter war somit in einen Kontext eingebettet, der vom kreativen Umgang mit Medientechnik geradezu gesättigt war. Wesentlich geprägt wurde dieser Kontext durch den psychiatrischen Ansatz von Oury. Dieser hatte seine entscheidenden Lehrjahre bei Tosquelles in der Klinik von Saint-Alban absolviert, dem eigentlichen Ausgangspunkt der Bewegung der Institutionellen Psychotherapie. 1950 hatte er seine dortige Ausbildung mit einer Doktorarbeit über den Zusammenhang von Kunst und Wahnsinn abgeschlossen.<sup>37</sup>

Das Thema dieser Dissertation war das »ästhetische Imaginäre als Faktor der bio-psychologischen Integration«, ein Gegenstand, den Oury auch in mehreren Aufsätzen, von denen einige in Jean Dubuffets Zeitschrift *L'Art brut* erschienen, erörterte.<sup>38</sup> Genau in diesem Zusammenhang beschrieb er die Figur des ebenso eigenwilligen wie selbstbestimmten Bastlers, einige Jahre bevor Lévi-Strauss dies tun sollte.<sup>39</sup>

Im Anschluss an Hans Prinzhorn, Walter Morgenthaler und vergleichbare Autoren bestand Oury dabei auf den vitalen Verbindungen zwischen der Erfahrung der Psychose und dem künstlerischen Schaffen: »Kunstwerke sind immer nur Misserfolge [*échecs*]«, erklärte er zum Beispiel: »Spuren, Abdrücke, Verfestigungen als ›An-sich-misslungen‹. Sie sind aber notwendige Strukturen der Annäherung, der Approximierung und der ›Asymptotisierung‹. Der Drang zur Kunst [*conation esthétique*] ist eine vitale intentionale Funktion.«<sup>40</sup>

36 Einen wundervollen Einblick in diese Praktiken vermittelt der Dokumentarfilm von Nicolas Philibert, *La moindre des choses* (Frankreich 1996).

37 Oury, *Essai sur la conation esthétique*. Der Hauptteil dieses Buches wurde 1950 unter dem Titel *Essai sur la création esthétique* als Doktorarbeit an der Medizinischen Fakultät der Universität von Paris eingereicht.

38 Jean Oury, »Benjamin Arneval«, in *Essai sur la conation esthétique*, S. 29–43, zuerst erschienen in *L'Art Brut* 1 (1964): 113–129.

39 Oury, *Essai sur la conation esthétique*, S. 139. Oury stand seit 1948 mit Dubuffet in persönlichem Kontakt. Auf die »rohe« Kunst oder Art Brut im Sinne von Dubuffet bezieht sich auch Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, S. 30. Er erwähnt dort ferner die »phantastische Architektur der Villa des Briefträgers Cheval«, die von Oury ebenfalls genannt wird (*Essai sur la conation esthétique*, S. 121). Siehe dazu insgesamt Marielle Magliozzi, *Art brut, architectures marginales. Un art du bricolage*, Paris: L'Harmattan, 2008, und Mechthild Haas, *Jean Dubuffet. Materialien für eine »andere Kunst« nach 1945*, Berlin: Reimer, 1997.

40 Oury, *Essai sur la conation esthétique*, S. 166.

Als Veranschaulichung der damit umrissenen Sichtweise des künstlerischen Prozesses kann die Beschreibung dienen, die Oury 1956 in der Kunstzeitschrift *Bizarre* von einem seiner Patienten gegeben hat: »Auguste Forestier hat keine Vorurteile. Er liest auf, er errichtet, er konstruiert. Er ist das Konstruieren. Er unternimmt keine künstlerische Anstrengung, um ein ›symbolisches Schema‹ in die Welt der Objekte zu übertragen. Er ist selbst ein symbolisches Schema. Er hat den Spiegel durchschritten. Mit alten Holzstücken, Eisenschrott, Kautschukfetzen, Glasscherben, Hosenkнопfen und alten Münzen errichtet er sich, konstruiert aufs Geratewohl.«<sup>41</sup>

Auf Sartre (›symbolisches Schema‹) ebenso wie auf Lacan (›Spiegel‹) anspielend, liefert Oury eine konkrete Beschreibung der künstlerischen Tätigkeit von Auguste Forestier, der später im Kontext der Art Brut zu einer bekannten Figur werden sollte. Im Mittelpunkt dieser Beschreibung steht das Verhältnis von Mensch und Umwelt, Person und Ding, Subjekt und Objekt – oder eher: die Art und Weise, wie dieses Verhältnis vital begründet wird: »Es wäre ganz verfehlt und unnütz, wollte man versuchen, den Menschen auf der einen Seite und das Werk auf der anderen zu beschreiben. [Auguste Forestier] ist Mensch und Werk zugleich. [...] Das Objekt als solches existiert nicht länger, es gibt kein isoliertes Objekt mehr, kein Objekt an sich. Jedes Objekt wird organischer Teil eines Ganzen. Die Gesamtheit selbst verliert schnell ihren gewöhnlichen Darstellungswert, sie muss aufgefasst werden als umfassendes *Analogon* eines Lebens, des Lebens von Forestier.«<sup>42</sup>

Diese Darstellung ist nicht allein als der konkrete Hintergrund für die späteren Schilderungen des Schizos als Bastler im *Anti-Ödipus* zu begreifen. Sie versteht sich auch als notwendige Ergänzung zu Guattaris Fallgeschichte. Der kreativen Technikverwendung des Therapeuten entspricht die nicht weniger kreative Bezugnahme auf Technik, die auf der Seite des Patienten zu beobachten ist. In beiden Fällen ist entscheidend, wie durch und mit der Technik eine Produktion von Subjektivität geschehen kann, inwiefern Technik also in diesem Sinne normativ eingesetzt werden kann, als Mittel zur Produktion von Subjektivität.

41 Hier zitiert nach Oury, *Essai sur la conation esthétique*, S. 11.

42 Ebd. Siehe dazu ausführlich Henning Schmidgen, »Jean Oury und die ästhetische Konnotation. Ein Erkundungsgang zwischen Sartre, Goldstein und Lacan«, in Thomas Ebke und Sabina Hoth (Hg.), *Die Philosophische Anthropologie und ihr Verhältnis zu den Wissenschaften der Psyche*, Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, S. 143–156.

## Technik, Normativität und der Widerstand des Lebens

Um sein Verständnis der kreativen Autonomie organischer Individuen zu untermauern, bezieht sich Oury auf das Werk des Neurobiologen Kurt Goldstein und auf die Arbeiten von Canguilhem, der sich seinerseits auf Goldstein bezieht. 1943 hatte Canguilhem seine medizinische Doktorarbeit, den heute berühmten »Versuch über einige Probleme, das Normale und das Pathologische betreffend« vorgelegt. Diese Abhandlung fügt sich insofern in den hier umrissenen Zusammenhang ein, als sie keineswegs nur einen Beitrag zur Theorie und Geschichte der Medizin darstellt (wie bis heute oft angenommen wird), sondern im Grunde genommen beansprucht, eine Philosophie der Technik zu entwickeln.

Die Medizin ist in diesem Zusammenhang das entscheidende Beispiel. In Canguilhems Augen ist sie tatsächlich »eher eine Technik oder Kunst im Schnittpunkt verschiedener Wissenschaften als eine Wissenschaft im eigentlichen Sinne«. <sup>43</sup> Folgerichtig wird die Medizin von ihm auch als eine »Lebenskunst« beschrieben, die in ihrem Eingreifen durch ein »kühnes Vorwärtsstürmen« gekennzeichnet ist, das »unbekümmert um die Hindernisse [ist], die ihrer harren«. <sup>44</sup> Wissenschaft zeichnet sich demgegenüber durch Handlungsweisen aus, die durch Besonnenheit und Systematik geprägt sind. <sup>45</sup>

Der Zusammenhang von Leben und Technik und die Abgrenzung zur Wissenschaft wird weiter unterstrichen, wenn Canguilhem darauf insistiert, dass der Technik ein »Eigenwert« (*valeur propre*) zukomme. Die Technik erscheint ihm als Fortsetzung vitaler Impulse: »Jede Technik des Menschen, einschließlich der Technik des Lebens, ist ins Leben eingeschrieben, d.h. in eine Praxis der Erkundung und Aneignung der Materie.« <sup>46</sup> Oder umgekehrt formuliert: »[W]eil das Leben eine Aktivität der Erkundung und Aneignung ist, ist es die Wurzel alles technischen Tuns.« <sup>47</sup>

Die Aktivität des Explorierens und des Assimilierens ist Canguilhem zufolge nun aber keine beliebige. Angelehnt an von Uexküll erklärt er, sie sei gleich-

---

43 Georges Canguilhem, *Das Normale und das Pathologische*, übers. von Monika Noll und Rolf Schubert, hg. von Maria Muhle, Berlin: August Verlag, 2013, S. 20.

44 Canguilhem, *Das Normale und das Pathologische*, S. 103.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 131.

47 Ebd.

bedeutend mit dem »spontanen Bestreben des Lebewesens [...], die Umwelt zu beherrschen und sie nach dem ihm spezifischen Werten zu organisieren«. <sup>48</sup> Um die in diesem Zusammenhang klassisch gewordene Formulierung zu zitieren: »Der Mensch ist gesund, sofern er sich gegenüber den Veränderungen seiner Umwelt normativ verhält«. <sup>49</sup>

In eine ganz ähnliche Richtung zielt Goldsteins Auffassung des ärztlichen Handelns, auf die sich Canguilhem wiederholt bezieht. Auch Goldstein betont den umweltbezogenen Charakter dieses Handelns, wenn er in *Der Aufbau des Organismus* erklärt, die Tätigkeit des Mediziners bestehe »in nichts anderem [...], als einem Wesen die adäquate Umwelt zu schaffen, die ihm möglichst volle Existenz ermöglicht«. <sup>50</sup>

Medizinisches Handeln, also technisches Handeln im Sinne Canguilhems, ist demzufolge vor allem »Milieu-Umgestaltung«, eine »Umwandlung des Milieus« oder zumindest das Ausfindigmachen eines neuen »geeigneten Milieus« für den Kranken, den »Anomalen«, um ihm auf diese Weise »eine Existenz zu ermöglichen«. <sup>51</sup> Das übergeordnete Bestreben der Institutionellen Psychotherapie, eine angemessene Umgebung für psychisch Kranke einzurichten und aufrechtzuerhalten, scheint in diesen Formulierungen regelrecht zusammengefasst zu sein.

Das ist keine bloße Koinzidenz. Wenn am Anfang dieses Kapitels eine fingierte Begegnung zwischen Sohn-Rethel und von Uexküll in Neapel stand, kann an sein Ende nämlich ein – halb fingiertes – Aufeinandertreffen von Canguilhem und Oury in der psychiatrischen Klinik von Saint-Alban treten. Oury hielt sich dort von 1947 bis 1950 auf, um bei Tosquelles seine Ausbildung zum Psychiater abzuschließen. Aber auch Canguilhem kannte diese Klinik aus eigener Anschauung. Im Sommer 1944 versteckte sich der Widerstandskämpfer dort für zwei Wochen vor den Nazis. <sup>52</sup>

Nach der Schlacht am Mont-Mouchet war Canguilhem mit einigen Verletzten in einen Hinterhalt geraten und nur knapp dem Tod entronnen. Die beiden Leiter der Klinik, François Tosquelles und Lucien Bonnafé, die nicht nur politisch engagiert, sondern auch künstlerisch interessiert waren, boten ihm

---

48 Ebd., S. 242.

49 Ebd., S. 241–242.

50 Kurt Goldstein, *Der Aufbau des Organismus. Einführung in die Biologie unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen am kranken Menschen*, Den Haag: Nijhoff, 1934, S. 342.

51 Goldstein, *Der Aufbau des Organismus*, S. 277, S. 27 und S. 291 (Hervorh. im Orig.).

52 Siehe dazu ausführlich den Anhang in diesem Buch.

Unterschlopf. Canguilhem nutzte diesen, um psychiatrische Patientinnen und Patienten zu betreuen.<sup>53</sup> Folgt man Tosquelles, dann war dies übrigens nicht der erste und der einzige Aufenthalt von Canguilhem in Saint-Alban. Angeblich ist dieser bereits 1942 in der Klinik zu Gast gewesen, um dort »die letzten Kapitel seiner Dissertation über *Das Normale und das Pathologische* zu schreiben«.<sup>54</sup>

Letztlich ist der besondere Impetus von Guattaris Theorie des Maschinerismus aus diesem Zusammenhang heraus zu verstehen. Diese Theorie reflektiert eine Praxis, in der Technik und Subjektivität auf produktive, mithin »vitalistische« Weise miteinander verbunden und aufeinander bezogen sind. Deswegen betont sie die fundamentale »Mitgegebenheit« der Technik im menschlichen Erleben und Verhalten, wie sich das so oder so ähnlich heute auch in anderen Theorien findet, bei Haraway ebenso etwa wie bei Latour.<sup>55</sup> Das zeigt sich noch in *Chaosmose*, Guattaris letztem Buch, wenn er erklärt, dass »die technologischen Informations- und Kommunikationsmaschinen mitten in der menschlichen Subjektivität« wirken.<sup>56</sup>

Das Entscheidende liegt aber in der biologischen Fundierung der von Guattari angenommenen Verkopplung von Körper und Technik, von Sub-

---

53 Siehe dazu das Notizbuch, in dem er über seine Therapiesitzungen berichtet, Georges Canguilhem, »Observation à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban (Lozère). (Juillet 1944, Maquis). Mme C...«, in ders., *Oeuvres complètes, tome IV. Résistance, philosophie biologique et histoire des sciences (1940–1965)*, Paris: Vrin, 2015, S. 183–189.

54 Siehe François Tosquelles, »L'école de liberté. Interview avec Giovanna Gallio et Maurizio Costantino – août 1987«, <<http://tosquellestours.blogspot.com/p/archives-1er-octobre-2016-dans-le-livre.html>> (letzter Zugriff 29. August 2022). Camille Limoges hält diese Behauptung für unzutreffend. Die Familie von Canguilhem habe seit Juli 1942 in Mazalibrand – einem Dorf zwischen Lyon und Valence – gelebt, und dort sei Ende April 1943 auch die *thèse* abgeschlossen worden (Camille Limoges, E-Mail an H. Sch., 8. Dezember 2022). Unbestreitbar ist allerdings, dass die Frage des Wahnsinns erst im zweiten Teil von *Das Normale und das Pathologische* verhandelt wird. Die Referenzen auf Goldstein finden sich dort vor allem in dem Kapitel »Krankheit, Genesung, Gesundheit«, und auch Xavier Roth hat beobachtet, dass dieses Kapitel »wie eine hastige Einfügung in die allgemeine Architektur der *thèse* wirkt«. Siehe Xavier Roth, *Georges Canguilhem et l'unité de l'expérience. Juger et agir (1926–1939)*, Paris: Vrin, 2013, S. 29.

55 Siehe Haraway, »Ein Manifest für Cyborgs«, sowie Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.

56 Félix Guattari, *Chaosmose*, übers. von Thomas Wäckerle, Wien/Berlin: Turia + Kant, 2014, S. 11.

jektivität und Maschine. Seit seiner psychotherapeutischen Arbeit mit R. A. hat er keinen Zweifel daran gelassen, dass Subjekte – individuelle, aber auch kollektive – dazu in der Lage sind, sich mithilfe von Technik die Umwelt zu erschaffen, die für sie spezifisch ist. In einem seiner letzten Texte – 1992 geschrieben, also noch vor der weltweiten Nutzung des Internets – heißt es in diesem Sinne: »Die Vernetzung von audiovisuellem, telematischem und informatischem Bildschirm könnte zu einer wahren Wiederbelebung von kollektiver Sensibilität und Intelligenz führen.«<sup>57</sup> Die weit verbreitete Gleichsetzung von Medien mit Passivität könne schneller verschwinden, als man denkt. Alles hänge von der Fähigkeit von Gruppen ab, sich dieser Technologien zu bemächtigen und ihnen neue Zweckbestimmungen zu verleihen.

Die Fähigkeit, von der hier die Rede ist, ist die zur maschinischen Normativität, zur selbstbestimmten Gestaltung des Zusammenwirkens von Menschen und Maschinen. Aus heutiger Sicht klingt Guattaris Einschätzung sicherlich optimistisch, wenn nicht sogar naiv. In den letzten zwanzig, dreißig Jahren haben die großen Plattformen des Internets (Google, Facebook usw.) zweifellos zu neuen Formen der Sensibilität und Intelligenz geführt. Zugleich haben diese Formen aber eine neue Passivität gegenüber diesen Plattformen und den mit ihnen einhergehenden gesellschaftlichen Entwicklungen mit sich gebracht – von der Kommerzialisierung der Kultur über die Kontrolle gesellschaftlichen Lebens bis hin zur Polarisierung der Politik.

Genau diese Entwicklungen lassen sich unter dem Vorzeichen der maschinischen Normativität kritisch analysieren. Mit Guattari geht es nicht um eine weitere Ethik für Roboter oder Künstliche Intelligenz. Zunächst einmal handelt es sich darum, die tiefreichende Verknüpfung und Verbindung von Mensch und Maschine zu erkennen und anzuerkennen – und zwar auch und vielleicht besonders dadurch, dass man über eine stärkere technische Bildung, ein tiefgehendes Wissen über Maschinen verfügt. Guattaris Position ist dabei hilfreich, denn sie artikuliert keinen blanken Optimismus. Wie verdeutlicht, bringt diese Position vielmehr die prinzipielle und praktische Überzeugung zum Ausdruck, dass Maschinen und Medien vitale Größen für die subjektive Erkundung, Aneignung und Gestaltung von gesellschaftlicher Realität sind.

---

57 Félix Guattari, »Praktiken der Zukunft. Modernität und Maschinismus, Technik und Ökosophie«, übers. von Markus Sedlaczek, *Lettre internationale* 24 (1994): 18–21, hier S. 18.

Wie beim frühen Sohn-Rethel beginnt Technik bei Guattari insofern eigentlich immer erst da, »wo der Mensch sein Veto gegen den feindlichen und verschlossenen Automatismus der Maschinenwesen einlegt und selber in ihre Welt einspringt.«<sup>58</sup> Eben dieses Einspringen wird über den Begriff der maschinischen Normativität markiert. Der Begriff zielt nicht primär darauf ab, dass die vorschriftsmäßige, normgerechte Handhabung von Maschinen zu erlernen sei. Darum kann es zwar auch gehen. Vor allem aber akzentuiert er, dass in der Technik der eigene Körper, die eigene Subjektivität zu entdecken und hervorzubringen ist, und zwar nicht nur im Sinne individueller Virtuosität, sondern auch und vor allem als vielschichtige Gruppe, als heterogenes Kollektiv. So betrachtet, ist Guattaris Theorie der Technik eine durch und durch neapolitanische. Sein Maschinismus ist dem Ideal des Kaputten verpflichtet, wenn man darunter die Möglichkeit der ebenso eigenwilligen wie konstruktiven Aneignung von Technik versteht.<sup>59</sup>

---

58 Sohn-Rethel, *Das Ideal des Kaputten*, S. 34.

59 Zur Medien- und Technikgeschichte Neapels siehe insgesamt Siegfried Zielinski und Eckhard Furlus (Hg.), *Neapolitan Affairs. On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011.



### 3. Existenzielles Experimentieren

---

In den 1980er Jahren ist im Werk von Guattari ein zunehmendes Interesse an zeitgenössischer Kunst zu verspüren. Es mehren sich die Beiträge zu Kunstzeitschriften und Ausstellungskatalogen, und er trifft eine Reihe von Künstlerinnen und Künstlern, interviewt und porträtiert sie. Die Aktualität seiner entsprechenden Einlassungen lässt sich an vier Punkten festmachen. Sie besteht – *erstens* – darin, dass diese Einlassungen systematisch auf eine Theorie der Performanz von Kunst ausgerichtet sind. Schon in den 1970er Jahren spricht Guattari in Bezug auf das Kino von *film viewing acts* und erweitert damit Austins Konzept der *speech acts* in Richtung auf nicht-sprachliche Äußerungsakte. Analog dazu ist in den 1980er Jahren in seinen Texten zur Kunst von *painting acts* die Rede. Wie die heutige Bildwissenschaft nimmt Guattari also an, dass Kunstwerke keine einfachen Abbilder von äußeren Referenten sind, bloße Repräsentationen, sondern eigenwillige Dinge, die erst dadurch, *dass* sie zeigen, ihre eigenen »Referenzuniversen« schaffen.<sup>1</sup>

Diese performative Dimension schlägt sich ihm zufolge aber nicht nur im Eigenleben oder – wie er es nennt – der »Proto-Subjektivität« einzelner Kunstwerke nieder. Performativ wirkt die Kunst sowohl in der Künstlerin wie auch im Betrachter. Auf beiden Seiten führt sie zur Ausbildung »existenzieller Territorien«, die eine Re-Singularisierung von Subjektivität ermöglichen.

Das Auftauchen eines an Kierkegaard und Sartre erinnernden Idioms mag dabei überraschen, doch in der Beschreibung der *existenzialisierenden* Funktionen von Kunst liegt einer der Schwerpunkte seines Nachdenkens über diesen Gegenstand. Wie wir sehen werden, ist diese Fokussierung als eine (Wieder-)Annäherung an die Positionen von Jean Oury, dem ärztlichen Gründer

---

1 Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Über das Lebensrecht des Bildes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010, sowie Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things With Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Zürich: Diaphanes, 2007.

und Leiter jener Klinik von La Borde, an der er jahrzehntelang tätig war, zu verstehen.

Thematisch liegt die Aktualität von Guattaris entsprechenden Überlegungen – *zweitens* – in der Auseinandersetzung mit der Rolle der »Gesichtlichkeit« (*visag  t  *) in Malerei, Photographie und Architektur. Auch und gerade in Zeiten eines weitgehend abstrakt gewordenen Kapitalismus ist es Guattari zufolge der Rekurs auf kulturell akzeptierte Formen des menschlichen Gesichts, mit dem Subjektivität in den bestehenden Verhältnissen überaus häufig »reterritorialisiert« wird: Nachrichtensprecher, CEOs, Popstars... Angesichts des heute zunehmenden Einsatzes von digitalen Technologien zur Gesichtserkennung und deren Verwendung im Rahmen der Kontrollgesellschaft erscheinen diese Beobachtungen als besonders relevant.

Ihre Besonderheit besteht in dem Argument, dass dekontextualisierte Gesichtseffekte auch dazu dienen können, sonst fremdartig erscheinende Kunstwerke für Prozesse der Re-Singularisierung zugänglich zu machen: die leeren Blicke auf den schematischen Gemälden von Balthus, die losgelösten Augen auf den Zitat-Bildern von George Condo oder an den Fassaden der Bauten von Shin Takamatsu. Gesichtsfragmente können demzufolge als Vorboten einer existenziellen Übertragung künstlerischer   u  erungsakte fungieren: Nicht nur ich betrachte das Bild von Condo, dieses Bild betrachtet mich auch. Nicht nur ich sehe den Bau von Takamatsu, dieser Bau sieht mich auch. Solche Hinweise auf das, was man die eigenartige Lebendigkeit oder Beseeltheit von Kunstwerken nennen könnte, erscheinen als in hohem Maße anschlussfähig an Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte des Gesichts, die in jüngerer Zeit vorgelegt worden sind.<sup>2</sup>

Ähnlich aktuell sind – *drittens* – Guattaris Einlassungen zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft. Zusammen mit Deleuze besteht er in *Was ist Philosophie?* zwar auf einer klaren Abgrenzung zwischen den kreativen Vermögen der Philosophie, der Wissenschaft und der Kunst, und in *Chaosmose* skizziert er eine ganze Genealogie unterschiedlicher »Wertungsmodi« (das Gute, das Wahre, das Schöne usw.), um die Entstehung und Entwicklung von Kunst als Herausbildung eines spezifischen Bereiches zu fassen. Trotz solcher Bemühungen um Differenzierung thematisiert Guattari aber immer wieder die Überkreuzungen und Verbindungen zwischen den einzelnen Disziplinen – vor allem im Format des Experiments.

---

2 Siehe etwa Sigrid Weigel (Hg.), *Das Gesicht. Bilder, Medien, Formate*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2017, und Thomas Macho, *Vorbilder*, München: Fink, 2011.

Darin trifft er sich mit der neueren Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftssoziologie, die in einer Fülle von Einzelstudien nicht nur die Alltagspraxis der Laborforschung untersucht haben, sondern dabei immer wieder auch deren eigenwillige Ästhetik hervorgehoben und diese in den Kontext von Kunst gerückt haben.<sup>3</sup> Guattari scheint sich diesem Zusammenhang nur fragend zu nähern: »Sind die technischen und wissenschaftlichen Montagen nicht in vielerlei Hinsicht mit ästhetischen Performances vergleichbar, und haben, symmetrisch dazu, Kunstwerke nicht Konstruktionscharakter, so wie Experimente erdacht werden?«<sup>4</sup>

An der Rede über die künstlerische Praxis als Experiment, die er in seinen Schriften immer wieder führt, wird jedoch deutlich, was eigentlich gemeint ist: Insofern Kunst und Wissenschaft nicht einfach repräsentierende, also darstellende und/oder abbildende Unterfangen, sondern ergebnisoffene performative Prozesse sind, die weder die beteiligten Objekte, noch die involvierten Subjekte unverändert hinterlassen, verfügen sie über eine tiefreichende Gemeinsamkeit.<sup>5</sup>

*Viertens* reflektiert Guattari den sich wandelnden Status des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – stellenweise übrigens im ausdrücklichen Rekurs auf Walter Benjamin.<sup>6</sup> So wie Guattari in früheren Arbeiten die Beziehung des technischen Objekts zu seinen Benutzern als ein situierendes, zeitbasiertes Zusammenwirken von heterogenen Partialobjekten konzipiert hatte (auf paradigmatische Weise beim Kino), so fasst er später die Relation des ästhetischen Objekts zu seinen Betrachterinnen und Betrachtern als »Maschinismus« auf: als ein Zusammenwirken von Menschen und Maschinen,

---

3 Zur Wissenschaftsgeschichte von ästhetischem Experiment und experimenteller Ästhetik siehe exemplarisch Norton M. Wise, *Aesthetics, Industry and Science. Hermann von Helmholtz and the Berlin Physical Society*, Chicago: Chicago University Press, 2018, sowie Robert M. Brain, *The Pulse of Modernism. Physiological Aesthetics in Fin-de-siècle Europe*, Seattle: University of Washington Press, 2015.

4 Félix Guattari, *Schizoanalytische Kartographien*, übers. von Christian Driesen, Leipzig: Merve, 2023, S. 202.

5 Siehe aus Sicht der Wissenschaftsforschung dazu exemplarisch Bruno Latour, »Haben auch Objekte eine Geschichte? Ein Zusammentreffen von Pasteur und Whitehead in einem Milchsäurebad«, übers. von Gustav Roßler, in ders., *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin: Akademie, 1996, S. 87–112.

6 Siehe Guattari, *Schizoanalytische Kartographien*, S. 57 und S. 262, sowie ders., *Die drei Ökologien*, übers. von Alec A. Schaerer, Wien: Passagen, 1994, S. 73.

ein Gefüge (*agencement*) von menschlichen und nicht-menschlichen Komponenten, als ein cyborgartiges Zusammenwirken von Körpern und Techniken.

Gemälde werden dadurch zu »Gemälde-Maschinen«, die sich temporär mit ihren menschlichen Betrachterinnen verkoppeln und deren Wahrnehmung unterstützen und lenken, aber auch ablenken und verändern. Und nicht nur das. Wie oben angedeutet avancieren die Bilder ihrerseits auch zu »Blick-Maschinen«, die die Tätigkeit des Betrachtens übernehmen. Damit schließt Guattari an die in den letzten Jahren intensiv geführte Debatte um die ästhetischen, epistemischen und politischen Funktionen des non-humanen, technischen Sehens an.<sup>7</sup>

In diesem Zusammenhang bestehen aufschlussreiche Verbindungen zu einschlägigen Studien über den »Interface Effect«.<sup>8</sup> Zwischen der Rezeption eines Gemäldes oder einer Skulptur und dem Umgang mit einem Fernseh- oder Computerbildschirm besteht nach Guattari tatsächlich kein prinzipieller, sondern nur ein gradueller Unterschied. Ihm zufolge handelt es sich in beiden Fällen, beim Bild ebenso wie beim Bildschirm, um »Schnittstellen« (oder »Synapsen«), die aus dem Inneren der maschinischen Gefüge heraus den Zugang zu unkörperlichen Universen eröffnen, was dann im Gegenzug zur Ausprägung existenzieller Territorien führt – oder zumindest führen kann.

Trotz dieser weitreichenden Symmetrisierung von Technik und Kunst beharrt Guattari allerdings auf dem Unterschied zwischen Information und Kommunikation einerseits und Kreation, Schöpfung, Kunst andererseits. Programmatisch formuliert er mit Deleuze: »Uns fehlt nicht Kommunikation, im Gegenteil: wir haben zuviel davon. Uns fehlt Schöpferisches. *Uns fehlt es an Widerstand gegenüber der Gegenwart.*«<sup>9</sup>

Wie wir sehen werden, ist der Widerstand, von dem Guattari hier und an anderer Stelle spricht, letztlich *keine* Frage des Mediums. Widerständigkeit bemisst sich hier nicht daran, ob man eher Bilder malt oder eher Filme dreht. Für die Hervorbringung von existenziellen Territorien sind aus Guattaris Sicht

7 Siehe dazu bereits Paul Virilio, *Die Sehmaschine*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve, 1989, sowie Felix Mittelberger, Sebastian Pelz, Margit Rosen und Anselm Franke (Hg.), *Maschinensehen. Feldforschung in den Räumen bildgebender Technologien*, Leipzig: Spector Books, 2013.

8 Alexander R. Galloway, *The Interface Effect*, Cambridge und Malden: Polity Press, 2012.

9 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, übers. von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996, S. 126.

alle Medien geeignet. Worum es geht, ist ihr spezifischer Gebrauch. Widerständigkeit besteht demzufolge in der Fähigkeit, durch bestimmte Ausdrucksmaterien hindurch Brüche einzuführen, Zäsuren zu setzen und Intervalle zu etablieren, die diesseits der dominanten Semiotisierungsregime eine erneute Singularisierung von Subjektivität erlauben.

## Guattari im Kontext

Der späte Guattari brachte der Malerei, der Photographie, der Bildhauerei und der Architektur lebhaftes Interesse entgegen: In *Chaosmose*, seinem letzten, 1992 erschienenen Buch, entwirft er ein »neues ästhetisches Paradigma«, in dem der Kunst eine »privilegierte Position« für das Verständnis der zeitgenössischen Subjektivitätsproduktion zugewiesen wird. Die an unterschiedlichen Orten – in Ausstellungskatalogen, Zeitschriften und Sammelbänden – erschienenen Schriften und Gespräche zur Kunst bilden den Rohstoff, um nicht zu sagen die empirische Basis für diesen Entwurf: die Essays zu Gérard Fromanger, Balthus und George Condo, die Interviews mit Roberto Matta, Piotr Kowalski und Shin Takamatsu.<sup>10</sup>

In diesen Vor-Veröffentlichungen geht es nicht um die allgemeine Ästhetisierung als hervorstechendes Merkmal der Gegenwart und schon gar nicht um eine Rettung des Schönen. Guattari skizziert eine Art neuen Konstruktivismus: Wenn man Kunst als Praxis oder, wie es in *Chaosmose* heißt, als »Schaffensdimension im Erregungszustand«, als »Emergenzvermögen« betrachtet,<sup>11</sup> dann wird es möglich, auch das philosophische Denken, das wissenschaftliche Erkennen und das politische Handeln aus einer prozessualen Perspektive zu betrachten: als situierte performative Praktiken, die in ihren jeweiligen Beiträgen zur Produktion von Subjektivität mit durchaus unterschiedlichen Umwelten und Materialien umgehen. Der Kunst kommt in diesem Zusammenhang eine Vorreiter-Rolle zu. Jedenfalls ist sie das deutlichste Beispiel für das Vermögen zur Emergenz.

Die Zusammenführung und Veröffentlichung von Guattaris entsprechenden Schriften setzt nicht nur die in einem früheren Sammelband begonnene

10 Siehe Félix Guattari, *Schriften zur Kunst*, übers. von Ronald Voullié, Horst Brühmann und Caroline Gutberlet, Berlin: Merve, 2016.

11 Félix Guattari, *Chaosmose*, übers. von Thomas Wäckerle, Wien/Berlin: Turia + Kant, 2014, S. 129.

Auseinandersetzung mit der Verschränkung von Ästhetik und Maschinismus fort.<sup>12</sup> Sie reflektiert auch das in der Zwischenzeit enorm gewachsene Interesse an Guattari als eigenständigem Theoretiker. Seitdem Nicholas Bourriaud Guattaris Rede von einem »ästhetischen Paradigma« aufgegriffen hat, um daraus die Programmatik einer »relationalen Ästhetik« zu entwickeln,<sup>13</sup> hat sich international eine weitverzweigte Diskussion entwickelt, die mittlerweile lebhaft geführt wird.<sup>14</sup>

Während auf der einen Seite eine vom Operaismus inspirierte, sich selbst als dezidiert politisch verstehende Guattari-Rezeption versucht, mit seiner Ästhetik künstlerische Strategien zu begründen, die sich programmatisch gegen die Institution »Kunst« wenden,<sup>15</sup> unternimmt es auf der anderen Seite eine stärker kunst- und sozialhistorisch orientierte Lektüre, Parallelen zwischen Guattaris Ästhetik und der Ästhetik der Moderne aufzuweisen, um die Kunst selbst als autonomes und in diesem Sinne widerständiges Element zu begreifen.<sup>16</sup>

Davon unabhängig gibt es eine Reihe von Veröffentlichungen, die aus philosophischer, historischer oder auch literarischer Perspektive das in *Chaosmose*

- 
- 12 Siehe Henning Schmidgen (Hg.), *Ästhetik und Maschinismus. Texte zu und von Félix Guattari*, Berlin: Merve, 1995.
- 13 Nicholas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel, 1998. Zur Kritik an Bourriaud siehe Claire Bishop, »Antagonism and Relational Aesthetics«, *October* 110 (2004): 51–79, und Éric Alliez, »Post-scriptum sur l'esthétique relationnelle. Capitalisme, schizophrénie et consensus«, *Multitudes* 34/3 (2008): 121–125.
- 14 Zu Guattaris Ästhetik allgemein siehe Gary Genosko, *Félix Guattari. A Critical Introduction*, London/New York: Pluto Press, 2009, S. 69–89, Simon O'Sullivan, *Art Encounters Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation*, Basingstoke/New York: Palgrave, 2006, Paul Elliott, *Guattari Reframed*, New York: I. B. Tauris, 2012, Éric Alliez und Andrew Goffey (Hg.), *The Guattari Effect*, London: Continuum, 2011, S. 205–274. Über Guattari und die Medienästhetik siehe Erich Hörl und Mark B. N. Hansen, »Einleitung in den Schwerpunkt«, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8/1 (2013): 10–17.
- 15 Siehe Maurizio Lazzarato, »The Aesthetic Paradigm«, in Simon O'Sullivan und Stephen Zepke (Hg.), *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, London: Continuum, 2008, S. 173–183, und ders., »The Practice and Anti-Dialectical Thought of an Anartist«, in Stephen Zepke und Simon O'Sullivan (Hg.), *Deleuze and Contemporary Art*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, S. 100–115.
- 16 Stephen Zepke, »Art as Abstract Machine. Guattari's Modernist Aesthetics«, *Deleuze Studies* 6/2 (2012): 224–239, und ders., »From Aesthetic Autonomy to Autonomist Aesthetics«, in *The Guattari Effect*, S. 205–219.

skizzierte Kunstparadigma entwickeln.<sup>17</sup> Weiter ergänzt wird dies durch einzelne Untersuchungen, die auf Guattari als wichtige Referenz zurückgreifen, um weitgehend eigenständige theoretische und/oder historische Arbeiten zu begründen, beispielsweise zur Bedeutung des Konzeptualismus oder zur Rolle des Diagramms in der zeitgenössischen Kunst.<sup>18</sup>

Nicht allen diesen Studien gelingt es allerdings, die Besonderheit des Guattarischen Werks zur Geltung zu bringen. Auch mehr als dreißig Jahre nach seinem Tod wird Guattari noch oft auf die Rolle des bloßen Ko-Autors von Deleuze reduziert, obwohl dieser selbst wiederholt auf die enorme Originalität und den Reichtum von dessen Denken hingewiesen hat. So wird Guattaris Ästhetik häufig als einfache Fortführung der in *Tausend Plateaus* und *Was ist Philosophie?* enthaltenen Stellungnahmen zur Kunst verstanden.

Dabei lässt sich Guattaris Interesse für die Kunst bis zu seinen ersten Schriften zurückverfolgen. Die in den 1950er Jahren beginnende Rezeption der Psychoanalyse Lacans richtet sich von Anfang gegen die strukturalistische Linguistik der Signifikanten als vorherrschendes Modell der Theoriebildung. Lange vor dem *Anti-Ödipus* entwickelt der in diesem Zusammenhang entscheidende Text von Guattari, der Aufsatz »D'un signe à l'autre«, eine nicht an sprachlichen, sondern an bildlichen Elementen orientierte Theorie des Unbewussten, in der die Herausbildung von Subjektivität aufs Innigste mit einer kinomäßigen Überlagerung von Lichtflecken und Lichtpunkten verknüpft ist.<sup>19</sup>

Einige Jahre später führt der *Anti-Ödipus* diese Kritik des linguistischen Signifikanten durch Bezugnahme auf Lyotards Theorie des Figuralen weiter,<sup>20</sup> beruft sich aber vielfach auch auf die Kunst, um die Bildungen des Unbewussten diesseits von Sprache zu veranschaulichen. Das berühmteste Beispiel in diesem Zusammenhang ist die Formation des Begehrens, die im *Anti-Ödipus* –

17 Siehe die beiden Guattari gewidmeten Bände der Zeitschrift *Chimères*, »Chaosmose, penser avec Félix Guattari« (Nr. 77, 2012) und »Chaosmose, temps pluriel« (Nr. 79, 2013).

18 Siehe Sabeth Buchmann, *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, Berlin: b\_books, 2007, und Susanne Leeb (Hg.), *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*, Berlin: b\_books, 2012.

19 Félix Guattari, »D'un signe à l'autre«, *Recherches* 1/2 (1966): 33–63. Siehe dazu auch Kap. 1.

20 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, S. 308–338.

anschließend an das *Große Glas* von Marcel Duchamp – als »Jungesellenmaschine« bezeichnet wird.<sup>21</sup>

Auch die »Bildneri der Geisteskranken«,<sup>22</sup> besonders aus dem Kontext der von Jean Dubuffet begründeten Art Brut-Bewegung, wird für die zusammen mit Deleuze entwickelte Theorie des Unbewussten in Anspruch genommen, ebenso wie beispielsweise van Gogh und Artaud, die schon in den 1950er Jahren bei Jean Oury zitiert werden, um den Zusammenhang von Schizophrenie und Kreativität im Sinne einer prozessualen Produktivität zu betonen.<sup>23</sup>

In den 1970er Jahren wendet sich das Interesse von Guattari vorübergehend ganz den Subjektivierungseffekten des Independent-Kinos zu, das von ihm als »kleine« oder »minoritäre Kunst« betrachtet und als prominentes Gegenmodell zum sprachlichen Unbewussten der Lacanschen Analyse fungiert.<sup>24</sup> Seit 1980, seit *Tausend Plateaus* rückt das Kunst-Thema dann wieder deutlich in den Vordergrund. Zusammen mit Deleuze bezieht er sich dabei auf einen vergleichsweise klassischen Kanon der Moderne: Cézanne, Kandinsky, Klee, Mondrian... Anders als im *Anti-Ödipus* zielen die entsprechenden Ausführungen aber weniger auf eine Konzeption des unbewussten Subjekts als auf eine Theorie der Wahrnehmung und des Wahrnehmungsraums.<sup>25</sup> Die im Schlusskapitel des Buches enthaltene Skizze zum »Modell der Ästhetik« stützt sich unter anderem auf Alois Riegl, Wilhelm Worringer und Henri Maldiney. Sie weist damit aber wohl eher auf Deleuzes Studie zu Francis Bacon voraus als auf Guattaris ästhetisches Paradigma.

Die verstärkte Hinwendung zur Kunst – zur »bildenden Kunst«,<sup>26</sup> wie es jetzt heißt – erfolgt bei Guattari in spürbarer Weise erst später, Mitte der 1980er Jahre, und sie ist das Ergebnis einer vergleichsweise direkten Einlassung mit zeitgenössischer Kunst – und mit zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern. Von Franco Berardi wissen wir, dass Guattari mit einer ganzen Reihe von Kunstschaaffenden befreundet war: »Enzo Corman, François Pain,

21 Ebd., S. 23–30.

22 Hans Prinzhorn, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin/Heidelberg, Springer: 1922.

23 Jean Oury, *Essai sur la conation esthétique* [1950], Orléans: Editions Le Pli, 2005, S. 142–148.

24 Siehe dazu Kap. 1.

25 Siehe dazu Kap. 6.

26 Siehe zum Beispiel Félix Guattari, »Cracks in the Streets« [1987], übers. von Ronald Voullié, in *Schriften zur Kunst*, S. 38–54, hier S. 53.

Gérard Fromanger, Jean-Jacques Lebel, Jean-Pierre Léaud, Annie Ratti, Tonino Guerra, Laura Betti und viele andere, mehr oder weniger bekannte«. <sup>27</sup>

Dieses Netzwerk der Freundschaft ist nicht von heute auf morgen entstanden. Seine Herausbildung verdankt es der Tatsache, dass der Betrieb der Klinik von La Borde von Anfang an auf Kunstpraktiken als therapeutisches Mittel setzte – vom Zeichnen und Malen über die Töpferei und Bildhauerei bis hin zu Theateraufführungen, Zirkusdarbietungen und Filmproduktionen. Als Verantwortlicher für die Organisation dieser Aktivitäten nahm Guattari immer wieder mit angehenden oder etablierten Künstlern Kontakt auf, die er nach La Borde einlud, um dort entsprechende Workshops durchzuführen. <sup>28</sup>

Vor diesem Hintergrund sind es persönliche Begegnungen bei unterschiedlichen Anlässen und in verschiedenen Kontexten, die in den 1980er Jahren die Beschäftigung mit einem Maler, einem Experimentalfilmer oder einem Architekten intensivieren: sei es, dass – wie bei Balthus und Matta – eine große Ausstellung im Centre Pompidou stattfindet, <sup>29</sup> sei es, dass – wie bei David Wojnarowicz und Shin Takamatsu – eine Reise nach New York oder Tokio die Gelegenheit zur Entdeckung und zum Gespräch bietet, sei es dass befreundete Künstler (Fromanger, Lebel) eine aktuelle Ausstellung haben, sei es, dass ein Film-Künstler einen Brief an Guattari schreibt, um eine Art schizoanalytisches Beratungsgespräch zu erbitten (Sarenco), sei es schließlich, dass er zufällig einen Maler als Nachbarn hat (Condo)...

Auch wegen dieser Abhängigkeit von Begegnungen und Gelegenheiten ist die Liste der Künstler, mit denen sich Guattari im Vorfeld von *Chaosmose* beschäftigt hat, weit von den Kanons der Moderne und der Postmoderne entfernt. Die Auswahl ist weitgehend subjektiv, um nicht zu sagen existenziell. Würde man sie kartographieren, käme man in der Tat nicht so sehr der Kunst dieser Zeit näher, sondern eher jenem Territorium, das für den späten Guattari prägend ist.

Gut befestigt in Paris, wird es von zwei Vektoren durchzogen: zum einen einer Vielzahl von Reisen, in die USA und nach Brasilien, besonders aber

27 Franco Berardi, *Félix Guattari. Thought, Friendship, and Visionary Cartography*, Basingstoke/New York: Palgrave, 2008, S. 34.

28 Siehe dazu François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris: La Découverte, 2007, S. 54–96.

29 Siehe Balthus, *Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 5 novembre 1983 – 23 janvier 1984*, Paris: Ed. du Centre Pompidou, 1983, und Matta, *Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 3 octobre – 16 décembre 1985*, Paris: Ed. du Centre Pompidou, 1985.

nach Japan, das Guattari, ähnlich wie Roland Barthes oder Chris Marker, als ein trotz seiner Prägung durch westliche Modernität durchaus eigenwilliges »Reich der Zeichen« entdeckt;<sup>30</sup> zum anderen einer Wiederannäherung an Oury, der sich seit Beginn seiner psychiatrischen Laufbahn eingehend für das Verhältnis von Wahnsinn und Kunst interessiert und dieses Interesse, ähnlich wie Guattari (und zum Teil mit diesem gemeinsam), in den 1980er Jahren wieder verstärkt.<sup>31</sup> Wie wir noch sehen werden, ist das von Oury im Anschluss an Psychoanalyse, Allgemeine Biologie und Existenzphilosophie entwickelte Verständnis des kreativen Akts als *conation* tatsächlich ein entscheidendes Element in Guattaris Auseinandersetzung mit Kunst.

## Maschinen-Kunst

Anders als Deleuze in seiner Bacon-Studie bezieht Guattari sich in seinen Schriften zur Kunst nicht auf Erwin Panofsky, Clement Greenberg oder Michael Fried. Zu den Diskursen von Kunstgeschichte und Kunsttheorie hält er deutliche Distanz. Trotzdem geht er aber – ganz so wie andere Autorinnen in diesem Feld – davon aus, dass nicht Picasso, sondern Duchamp der entscheidende Künstler des 20. Jahrhunderts gewesen ist.<sup>32</sup>

Die Motivierung dieses Ausgangspunkts ist vielschichtig. Erstens teilt Guattari seit Beginn seiner Tätigkeit in La Borde die bei Duchamp spätestens seit dem München-Aufenthalt von 1912 ausgeprägte Grundintuition, dass die Maschine nicht einfach ein technisches Objekt ist, sondern in einer Weise aufgefasst, verwendet und dargestellt werden kann, dass mit ihr das Innenleben

30 Zum Japan-Aspekt siehe Gary Genosko, *Félix Guattari. An Aberrant Introduction*, London/New York: Continuum, 2002, S. 122–154, sowie Félix Guattari, *Machinic Eros*, hg. von Gary Genosko und Jay Hetrick, Minneapolis: Univocal, 2015.

31 Siehe Jean Oury, *Création et schizophrénie*, Paris: Galilée, 1989. Oury und Guattari kooperierten bei der Organisation der Veranstaltungsreihe »Art et folies«, die 1989 im Centre Pompidou stattfand. Vom Juni 1983 datiert zudem eine Diskussion zwischen Oury und Guattari über »Créativité et folie«, deren Transkript sich im Nachlass Guattaris befindet. Siehe Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari*, S. 60.

32 Zur Polarität Picasso/Duchamp siehe z.B. Rosalind Krauss, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München: Fink, 1998, S. 73–89.

des Subjekts zum Ausdruck kommt.<sup>33</sup> Diese Gemeinsamkeit wird dadurch bekräftigt, dass die Struktur von Duchamps »Junggesellenmaschine«, wie Michel Carrouges gezeigt hat,<sup>34</sup> auch im Werk von Kafka anzutreffen ist, welches für Guattari – wie wir schon gesehen haben – ebenfalls früh von axiomatischer Bedeutung ist.<sup>35</sup>

Zweitens ist Duchamp für Guattari derjenige Künstler, der »Schluss mit der Cadrage« des Bildes gemacht hat,<sup>36</sup> der mit dem Modell der Malerei also auf ähnlich grundsätzliche Weise gebrochen hat wie Guattari mit dem Modell der Sprache. Einerseits hat der Schöpfer des *Großen Glases*, wie es schon im *Anti-Ödipus* heißt, das »reale Maschinenelement« in die Kunst eingeführt und damit den Unterschied zwischen Repräsentation und Performanz herausgestellt.<sup>37</sup> Man denke an die Rotationsapparate, die Duchamp seit den 1920er Jahren in unterschiedlichen Versionen gebaut hat und bei denen ein »Bild« erst dann sichtbar wird, wenn die Maschine sich in einer bestimmten Geschwindigkeit dreht und der Betrachter in einer genau definierten Position davor steht, oder an den bemerkenswerten Film *ANÉMIC CINÉMA*, der den kinematographischen Apparat mit Hilfe von drehenden Scheiben in seine Einzelteile zerlegt.<sup>38</sup>

Andererseits hat Duchamp den Rahmen der Malerei dadurch überschritten, dass er unterschiedlichste Arten von Zeichen in den Prozess der *aisthesis* einführte. Das Spektrum reicht dabei von Bildunterschriften über erläuternde Texte und Konstruktionsskizzen bis hin zu Photographien und Filmen, um bei Schach- und Sprachspielen zu einem allerdings nur vorläufigen Ende zu kommen. Dass Duchamps Wortspiele, seine *contrepèteries*, anders als die Freud'schen Fehlleistungen, von der Bedeutung ohne Umschweife auf die Lautlichkeit und Sinnlichkeit der Sprache zurückführen und in einigen Fällen sogar ei-

---

33 Helmut Friedel, Thomas Girst, Matthias Mühlung und Felicia Rappe (Hg.), *Marcel Duchamp in München 1912*, München: Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 2012.

34 Michel Carrouges, *Die Junggesellenmaschinen*, übers. von Maximilian Gilleßen, Berlin: zero sharp, 2019.

35 Siehe Kap. 1.

36 Félix Guattari, »Eine neue Ausgangslage« [1986], übers. von Ronald Voullié, in *Schriften zur Kunst*, S. 26–36, hier S. 29.

37 Deleuze und Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 504.

38 Siehe dazu im Einzelnen Henning Schmidgen, »Movement-Afterimages. Marcel Duchamp's ANÉMIC CINÉMA«, in Michael F. Zimmermann (Hg.), *Vision in Motion. Streams of Sensation and Configurations of Time*, Berlin: Diaphanes, 2016, S. 389–409.

nen »existenziellen Effekt«<sup>39</sup> hervorbringen – beispielsweise im Übergang von »Eros, c'est la vie« zu »Rose Sélavy« und den entsprechenden Auftritten Duchamps –, wird Guattari nicht entgangen sein.

Drittens ist Duchamp jener Künstler, der den kreativen Prozess in quasi-psychoanalytischer Terminologie als Phänomen einer »Übertragung« beschrieben hat, die via Kunstwerk zwischen Künstler und Betrachter geschieht. In einem berühmten Vortrag von 1957 spricht Duchamp in diesem Zusammenhang von einer »ästhetischen Osmose, die durch die leblose Materie hindurch – Pigment, Klavier, Marmor – stattfindet«.<sup>40</sup> Der Sache nach wird damit genau jene Osmose mit dem Chaos, also jene »Chaosmose« beschrieben, die Guattari in seinem letzten Buch ebenso erkundet wie in seinen übrigen Schriften zur Kunst. Und, schließlich: Ist Duchamp nicht auch eben jener Künstler, der von seinem berühmtesten Werk, dem *Großen Glas*, in präzise schizoanalytischer Diktion sagte, dass das, was ihn daran am besten gefalle, die *breaks*, die *cracks* seien?<sup>41</sup>

Zugegeben, auf den ersten Blick sind die Spuren dieser in sich vielschichtigen Ausrichtung an Duchamp nicht leicht zu erkennen. Zwei seiner ausführlichsten Gespräche führt Guattari in den 1980er Jahren jedoch mit Künstlern, die in enger Verbindung zum Schöpfer des *Großen Glases* standen: Roberto Matta, der 1939 zusammen mit Duchamp ins Exil nach New York gegangen war und dem Duchamp im Katalog der Société anonyme einen ganzen Abschnitt widmete, und Takis, der von Duchamp in einem Katalog der Galerie Schwartz als »froher Bebauer der magnetischen Felder« vorgestellt wird.<sup>42</sup>

Der Kontakt zu Matta scheint für Guattari besonders faszinierend gewesen zu sein, denn in den frühen 1930er Jahren war dieser zunächst Assistent von Le Corbusier gewesen, bevor er sich kritisch vom Modernismus abwandte und unter dem Titel »Psychologische Morphologien« eine surreale Architektur des Flüssigen und Weichen propagierte. Wie wir noch sehen werden, kann das

39 Félix Guattari, »Die Gesichtlichkeitsmaschine von Keiichi Tahara« [1989], übers. von Ronald Voullié, in *Schriften zur Kunst*, S. 130–139, hier S. 133.

40 Marcel Duchamp, »Der kreative Akt«, in ders., *Die Schriften*, hg. von Serge Stauffer, Zürich: Ruff, 1994, S. 239–240, hier S. 239.

41 Marcel Duchamp, [Interview von James Johnson Sweeney], in James Nelson (Hg.), *Wisdom. Conversations With the Elder Wise Men of Our Day*, New York: Norton, 1958, S. 89–99, hier S. 90.

42 Marcel Duchamp, »Matta« und »Takis«, in ders., *Die Schriften*, S. 224 und S. 237.

Interesse, das der späte Guattari für Architektur-Maschinen entwickelte, als eigenständige Fortführung dieser Programmatik aufgefasst werden.<sup>43</sup>

Beide, Matta wie auch Takis, waren übrigens auch in der legendären Maschinen-Kunst-Ausstellung vertreten, die Pontus Hultén 1968 im New Yorker Museum of Modern Art ausrichtete. Der Katalog zu dieser Ausstellung, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, ist eine wichtige Quelle für die im Anschluss an den *Anti-Ödipus* hergestellten Bezüge zur Maschinen-Kunst, mit denen Guattari und Deleuze das Konzept der Wunsch-Maschine gegen das verbreitete Missverständnis verteidigen, es würde zu einer mechanizistischen Konzeption des Unbewussten führen.<sup>44</sup>

Noch ein dritter Künstler, mit dem Guattari einen extensiven Dialog führt, gehört in diesen Kontext der Maschinen-Kunst – zumindest wenn man Harald Szeemann folgt. Als Szeemann nämlich 1977 mit seiner Ausstellung *Junggesellenmaschinen* so etwas wie die europäische Antwort auf die Hultén-Schau lieferte, tauchte Piotr Kowalski in der von Szeemann erstellten Liste »Einiger Hersteller und Verfasser von Junggesellenmaschinen« auf.<sup>45</sup> Ausdrücklich hingewiesen wird dabei auf Kowalskis *Pseudo-didaktische Maschine*, eine Arbeit von 1961, in der sich ein Übergang von der Maschinen-Kunst zur Kunst-Maschine abzeichnet: »Es ist eine auf dem Zufall beruhende Skulptur aus einer systematisch verformten Membrane, auf welcher sich eine mit Goldstaub gesättigte Lösung bewegt, die jeden Moment eine plastisch gleich intensive, aber formal stets andere Lösung für ein Relief bereithält.«<sup>46</sup>

Wie wichtig für Guattari die auf Duchamp zurückverweisende Tradition der Maschinen-Kunst ist, wird nicht nur an seinen wiederholten Duchamp-Zitaten und seinen Bezugnahmen auf die Linie Jarry–Roussel–Duchamp

---

43 Der Katalog zur Matta-Ausstellung, die 1985 im Centre Pompidou stattfand, enthält unter anderem den 1938 entstandenen Text »Morphologie psychologique«. In seinem langen Interview mit Matta befragt Guattari diesen denn auch explizit zu seiner Vergangenheit als Architekt. Siehe Félix Guattari, »Roberto Matta. Östrus (Teil 1/2)« [1987], übers. von Ronald Voullié, in *Schriften zur Kunst*, S. 56–90, hier S. 72. Zur Architektur von Matta allgemein siehe Evelyn Pechinger-Theuerkauf, *Roberto Mattas Manifest zur Architektur. Modelle psycho-physischen Denkens in der Architekturtheorie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Weimar: VDG, 2002. Siehe dazu insgesamt Kap. 7.

44 Deleuze und Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 497–521.

45 Hans Ulrich Reck und Harald Szeemann (Hg.), *Junggesellenmaschinen*, Erweiterte Neuausgabe, Wien/New York: Springer, 1999, S. 280–299.

46 Reck und Szeemann, *Junggesellenmaschinen*, S. 297.

(oder auch »Schwitters-Malewitsch-Duchamp«)<sup>47</sup> deutlich. Es zeigt sich ebenso daran, dass er dieser Tradition noch Maler und Architekten zuordnet, die zunächst in keinem erkennbaren Zusammenhang zu ihr stehen, so etwa Wojnarowicz und Takamatsu. Darüber hinaus setzt Guattari den Aspektreichtum der Maschinen-Kunst wie einen Brückenkopf ein, um zu den ökologischen Fragestellungen vorzustoßen, mit denen er sich in seinem Spätwerk eingehend beschäftigen sollte.

Denn nicht nur das Innenleben der Maschine wird in dieser Kunst thematisch, sondern ebenso die Beziehung der Maschine zu ihrer jeweiligen Umwelt. Schon Roussel lässt seine komplexen maschinellen Anordnungen in intensiven Austausch zu ihrer jeweiligen Umgebung treten (der Wind bei der schwebenden Demoiselle in *Locus Solus*, das Gewitter und Djizmés Bett in *Eindrücke aus Afrika*). Auch Duchamp hat solche Umgebungsrelationen reflektiert, etwa durch die Verwendung von Glas als ebenso durchsichtigen wie stoßempfindlichen Bildträger oder durch die Einbeziehung von Zufallsprozeduren in die Bildentstehung (die Durchzugskolben im *Großen Glas*, die 3 Maßnorm-Stoppagen). Noch einen Schritt weiter geht Takis in seiner *Hommage à Duchamp*. Diese kinetische Installation sollte die Wellenbewegungen im Bostoner Hafen dazu nutzen, ein Fahrrad-Rad in unendliche Bewegung zu setzen, so dass die Umwelt in ihr zum ebenso zufällig wie dauerhaft wirkenden Motor wird...<sup>48</sup>

Auch stülpen Kowalski und Takamatsu auf jeweils unterschiedliche Weise das Innere der Maschine nach außen: der eine, indem er interaktive Installationen in das bestehende Gefüge einer Stadt einbringt, um damit neue Anstöße für die subjektive Wiederaneignung des urbanen Raums zu geben; der andere, indem er weitgehend geschlossene Gebäude-Maschinen in schwach technisierte Umgebungen einpflanzt, um damit insgeheim beides, das Gebäude und das jeweilige Stadtviertel, zu verändern.

Damit zeichnet sich ab, auf welche Weise die »ökosophische« Perspektive, deren Entwicklung das Vermächtnis des späten Guattaris ist, mit seinen Schriften zur Kunst zusammenhängt. Ausgehend vom Motiv der Maschine und vor dem Hintergrund der damals aktuellen Entwicklungen in Informatik

47 Guattari, »Eine neue Ausgangslage«, S. 29.

48 Zu den Ökologie-Maschinen der Kunst siehe Andreas Broeckmann, *Machine Art in the Twentieth Century*, Cambridge/London: The MIT Press, 2016, S. 221–253.

und Telematik skizzieren diese Schriften das Programm für eine technische und architektonische Neugestaltung der subjektiven Stadt, der *cité subjective*.<sup>49</sup>

## Kunst-Maschinen

Ähnlich wie die künstlerische Arbeit von Kowalski bewegt sich auch Guattaris Theoriearbeit von der Beschäftigung mit *Maschinen-Kunst* zu einer Auseinandersetzung mit *Kunst-Maschinen*. In der Tat erscheint das Kunstwerk bei ihm immer wieder als eine Maschine – und zwar unabhängig davon, ob es sich um ein Gemälde, eine Photographie oder eine Installation handelt. Vielleicht kann man sogar sagen, dass er in genau jenen Momenten, in denen seine Texte allzu sehr die Vorstellung eines eigentlichen Künstlers – beispielsweise des »echten Malers«<sup>50</sup> – nahelegen, impulsiv gegensteuert und die entsprechenden Kunstwerke als Maschinen beschreibt.

Die Studien zu Fromanger und Balthus zeigen dies deutlich: In ihnen werden Leinwände zu »Gemälde-Maschinen«,<sup>51</sup> die die Wahrnehmung des Betrachters beschleunigen oder verlangsamen; zu Ansammlungen von »Operatoren«,<sup>52</sup> die unser Sehen unterstützen und es dadurch verändern; oder zu »abstrakten Maschinen« der Selbstreferenzierung und damit zugleich zu »Instrumenten« für die Re-Singularisierung von Welt.<sup>53</sup>

Guattari lässt keinen Zweifel daran, dass er das Verhältnis von Kunstwerk und Betrachterin im Sinne eines maschinischen Gefüges begreift – um nicht nur für das Kino, sondern auch für diesen Fall, den der bildenden Kunst, 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«. <sup>54</sup> So beschreibt er in quasi-kybernetischer Diktion die temporäre, situative Verkopplung von Kunstwerk und Betrachter als »Feedback«, wobei das Kunstwerk

49 Siehe dazu ausführlich Félix Guattari, » kosophische Praktiken und die Wiederherstellung der subjektiven Stadt«, in ders., *Die subjektive Stadt. Schriften zu Architektur und Urbanismus*, hg. von Volker Bernhard und Henning Schmidgen, Wien usw.: Tansversal, 2025, S. 11–37.

50 Guattari, »Roberto Matta.  strus (Teil 1/2)«, S. 85.

51 Guattari, »Eine neue Ausgangslage«, S. 26.

52 Ebd., S. 30.

53 Ebd., S. 31.

54 Deleuze und Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 498.

in den Rang einer »digitalen Proto-Software« erhoben wird, die vorprogrammiert, was im Inneren der Verkopplung geschieht.<sup>55</sup>

Allgemeiner spricht er von der Kunst auch als »Schnittstelle zu den am stärksten deterritorialisierten Maschinen«<sup>56</sup> – ganz so, als ob die Besucherin eines Ateliers oder einer Ausstellung mit den Kunstwerken, vor denen sie steht, zu einer Art Cyborg verschmilzt. Allerdings verbleibt Guattari nicht vollständig in der technischen Vorstellungswelt, denn im gleichen Atemzug beschreibt er Kunstwerke als »Synapsen-Maschinen«, als »Chiasmus-Maschinen« oder – in Anlehnung an Winnicotts Konzept des Übergangsobjekts – als »Übergangsoperatoren«.<sup>57</sup>

Während Duchamp das osmotische Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter noch vergleichsweise nüchtern geschildert hatte, geht Guattari dabei deutlich pointierter vor. Als Schnittstellen- oder Synapsen-Maschine funktioniert Kunst für ihn nur in dem Maße, wie es ihr gelingt, gängige Wahrnehmungen außer Kraft zu setzen, um eine Osmose mit dem Chaos zu bewirken. Guattari insistiert auf diesem Punkt: *Ein Kunstwerk ist nur dann eine Maschine, wenn es die gewohnten Wahrnehmungsweisen suspendiert*. Seine wesentliche Eigenschaft besteht darin, das Funktionieren von Denotation und Signifikation zu unterbrechen, um an ihre Stelle intensive, mithin existenzielle Empfindungen zu setzen.

Das Auge lebt also keineswegs im Urzustand, wie André Breton noch meinte. Genauso wenig wie es eine Natur im Naturzustand oder Rohstoffe im eigentlichen Sinne gibt, genauso wenig gibt es für Guattari den bloßen, wilden Blick. So wie Sprechen und Schreiben ihm zufolge heutzutage »ein symbiotisches Leben« mit dem Computer führen,<sup>58</sup> ist auch unser Sehen, Hören und Fühlen von den Maschinen längst nicht mehr zu trennen: Was Wahrnehmung (*aisthesis*) heißt, ist immer schon durch kollektive Einrichtungen und Erfahrungen »übercodiert« – durch das Kino, die Musik, die Literatur und vor allem durch die Massenmedien.<sup>59</sup>

55 Guattari, »Cracks in the Streets«, S. 48.

56 Félix Guattari, »Imai, Maler der Chaosmose« [1993], übers. von Ronald Voullié, in *Schriften zur Kunst*, S. 180–183, hier S. 183.

57 Guattari, »Cracks in the Streets«, S. 50 und S. 53.

58 Ebd., S. 39.

59 Félix Guattari, »Piotr Kowalski« [1994], übers. von Ronald Voullié, in *Schriften zur Kunst*, S. 145–165, hier S. 153.

Die Folge ist, dass Kunst zu einer intermedialen Frage wird, zu einem Problem, das zwischen unterschiedlichen Medien und Materialien angesiedelt ist. Daher kann dieses Problem auch nur *in concreto* gestellt und gelöst werden, in bestimmten zeitlichen Konstellationen und spezifischen räumlichen Kontexten. Und deswegen thematisiert Guattari immer wieder die Auswirkungen, die die technologische Entwicklung, insbesondere die der Kommunikationsmittel, auf die Ausdruckformen und Ausdrucksmaterialien der Kunst haben. Die Collagen von Jean-Jacques Lebel reflektieren für ihn die Effekte, die Film, Video und Polaroid auf die Ausführung von *painting acts* in der Malerei haben. Gleichsam im Gegenzug besinnt Balthus sich angesichts der Vorherrschaft der analogen Photographie auf die Maltechniken der italienischen Frührenaissance, um auf diese Weise unsere Sehgewohnheiten zu unterbrechen und zu erneuern. Wiederum umgekehrt kann es zu einem anderen Zeitpunkt, durch die Konfrontation mit einer wahren Schwemme von digitalen Bildern, erneut die analoge Photographie sein, die ähnliche Effekte nach sich zieht – wie bei den Porträts von Keiichi Tahara.

Diese Konstellationen der Intermedialität schlagen sich insgesamt in der von Guattari skizzierten Theorie des ästhetischen Objekts nieder. Demzufolge legt es etwa erst die massenhafte Verbreitung von Fernseh- und Computerbildschirmen nahe, auch Gemälde als Schnittstellen-Maschinen aufzufassen, die den Zugang zu unkörperlichen Universen eröffnen. Ein prinzipieller Unterschied zwischen der Schilderung des Fernsehkonsums in *Chaosmose* und den Darstellungen zur Rezeption von Kunst, die in den Schriften zur Kunst enthalten sind, besteht jedenfalls nicht.<sup>60</sup> Wäre demnach auch das Fernsehen Kunst? Solange es nur die gewohnten Sehweisen bestätigt sicherlich nicht. Sobald mit diesen aber gebrochen wird, und zwar so dass eine Re-Singularisierung von Subjektivität möglich wird, können Fernsehen und Kunst durchaus dasselbe sein. An dieser Stelle gilt: Guattari = Nam June Paik.

Damit stellt sich erneut die Frage nach der Spezifität von Kunst. Denn wenn Wahrnehmung immer schon in cyborgartigen Gefügen stattfindet, was wäre dann noch der Unterschied zwischen einem ästhetischen und einem technischen Objekt? Und wenn Kunst sich allein dadurch definiert, dass sie Alltagsgewohnheiten außer Kraft setzt, wie wäre sie dann von der Wissenschaft oder etwa der Religion abzugrenzen, die auf jeweils eigene Weise doch etwas ganz Ähnliches tun oder jedenfalls tun können? Und wie ist sie – andererseits – von jenen unerwarteten Einschnitten und Brüchen des Alltagslebens

---

60 Guattari, *Chaosmose*, S. 27–29.

(ein Augenzwinkern, kleine Gesten, Unfälle usw.) zu unterscheiden, die, wie Guattari an anderer Stelle sagt, Subjekte aus ihrer Bahn werfen können, weil sie plötzlich alles in Frage stellen und einen neuen Raum der Möglichkeit eröffnen?<sup>61</sup>

Guattari scheint hier mit eben jener Schwierigkeit konfrontiert zu sein, der die Ontologie der Kunst (Ingarden, Conrad-Martius, Fink) seit den 1920er Jahren gegenüberstand und auf die in jüngerer Zeit auch die Akteur-Netzwerk-Theorie wieder gestoßen ist.<sup>62</sup> Wie lassen sich ästhetische und religiöse Objekte unterscheiden, ohne auf den Kontext ihrer jeweiligen Verwendung einzugehen? Wenn man »den Akteuren folgt«,<sup>63</sup> wie es Michel Callon und Bruno Latour für den Bereich der Wissenschafts- und Techniksoziologie vorgeschlagen haben, dann zeigt sich zwar, dass sowohl die Wissenschaft wie auch die Technik oder etwa das Recht durch Netzwerke getragen werden, in denen sich heterogene Akteure miteinander verbinden. Es zeigt sich aber auch, dass die Abgrenzung und Erforschung dieser Netzwerke *als Netzwerke* nicht ausreicht, um die Unterschiede zwischen den fraglichen Bereichen hervortreten zu lassen.

Laborwissenschaftler und Ingenieure mögen darin übereinstimmen, mit Personen *und* Dingen, mit Zeichen *und* Papieren, mit Bildern *und* Bildschirmen zu interagieren. Aber lässt sich so erklären, dass die einen bestrebt sind, neue wissenschaftliche Tatsachen zu etablieren, während die anderen auf etwas ganz anderes zielen, nämlich neue oder gegebenenfalls auch alte Maschinen und Gebäude zu konstruieren?<sup>64</sup>

Latours Antwort auf diese Schwierigkeit besteht bekanntlich darin, die unterschiedlichen »Werte« der Modernen in einem großen Tableau zu fixieren und sie durch jene »Wesen« genauer zu charakterisieren, auf die sie jeweils ausgerichtet sind: Tatsachen in der Wissenschaft, Maschinen in der Technik, fiktionale Wesen in der Literatur, göttliche Instanzen in der Religion usw. Obwohl Guattari sehr viel stärker als Latour an den effektiven Prozessen und Strukturen des planetarischen Kapitalismus interessiert gewesen ist, weisen

61 Félix Guattari, *Psychoanalyse et transversalité. Essais d'analyse institutionnelle*, Paris: Maspero, 1972, S. 182.

62 Siehe etwa Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Tübingen: Niemeyer, 1962.

63 Bruno Latour, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987

64 Bruno Latour, *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014, S. 75–78.

seine Ausführungen zum ästhetischen Paradigma dennoch in eine ähnliche Richtung, vor allem wenn er in *Chaosmose* die Herausbildung von Kunst als einer spezifischen Tätigkeit durch eine Genealogie der sozialen Sektorisierung unterschiedlicher Wertungsmodi beschreibt.<sup>65</sup>

In der Tat reichen die Parallelen bis in die Terminologie hinein. Zwar spricht Guattari nur gelegentlich von »Existenzweisen«, dafür aber durchaus häufig von »Instauration«. Anders als Bachtin, auf dessen Unterscheidung zwischen ästhetischen, kognitiven und ethischen Objekten er in diesem Zusammenhang wiederholt rekurriert, geht Guattari nämlich nicht davon aus, dass Künstlerinnensubjekte von vornherein Bestandteile des Feldes sind, das wir als »Kultur« bezeichnen. Seine Perspektive ist deutlich stärker prozessual, performativ und zugleich existenziell ausgerichtet. Worauf er immer wieder zurückkommt, ist die Frage, wie sich Kunst und Künstlerin wechselseitig bedingen.

Weder der Künstler noch das Kunstwerk sind gegeben. Beide entstehen in einem ergebnisoffenen Prozess, der Objekt wie Subjekt nicht nur deutlich verändert hinterlässt, sondern streng genommen erst hervorbringt. Eben darauf zielt der ähnlich wie bei Latour verwendete Begriff der *Instauration*: Nicht durch seine Ideen oder Projekte, sondern erst durch die konkrete Arbeit an und mit seinem Material, wird die Künstlerin (und auch die Wissenschaftlerin) zu dem, was sie ist, weil gleichzeitig mit ihr ein neuartiges, unerwartetes, »virtuelles Objekt« entsteht. Anders gesagt: Sie konstruiert sich selbst »durch ein im Entstehen befindliches Werk«.<sup>66</sup>

## Experiment und Existenz

Aber was heißt »instaurieren«? In *Was ist Philosophie?* verweisen Guattari und Deleuze auf Étienne Souriau, der diesem Begriff in der Tat erhebliche Tragweite verliehen hat.<sup>67</sup> So wie Souriau diesen Begriff fasst, greift es aber etwas

65 Guattari, *Chaosmose*, S. 125–137.

66 Félix Guattari, »Sarenco. Der vergessene Brief« [1988], übers. von Ronald Voullié, in *Schriften zur Kunst*, S. 98–108, hier S. 103 sowie ders., »Jean-Jacques Lebel. Maler der Transversalität« [1988], übers. von Caroline Gutberlet, in *Schriften zur Kunst*, S. 92–95, hier S. 92.

67 Das haben nicht zuletzt Bruno Latour und Isabelle Stengers gezeigt, »Die Sphinx des Werks«, in Étienne Souriau, *Die verschiedenen Modi der Existenz*, übers. von Thomas Wäckerle, Lüneburg: Meson Press, 2015, S. 9–76. – Zu Souriau bei Deleuze und Guattari

kurz, die entsprechenden französischen Ausdrücke (*instauration*, *instaurer*) nur mit »Gründung«, »Begründung« oder »Einsetzung« zu übersetzen. Die Bedeutung des veralteten deutschen Fremdworts »instaurieren«, nämlich »erneuern«, hilft auch nicht weiter.

Souriau spricht von *instaurer*, um das Verhältnis von Form und Materie im künstlerischen Prozess als intensives Wechselspiel zu fassen. Ähnlich wie später Simondon wendet er sich damit gegen einen Hylemorphismus, der davon ausgeht, eine bestimmte Idee könne einem bestimmten Material einfach übergestülpt werden. Der für Souriau paradigmatische Bildhauer geht anders vor: Er vermittelt zwischen »Formen, die ihre Materie suchen, und Materien, die ihre Formen suchen.«<sup>68</sup>

Das führt zu einem ebenso fortwährenden wie gleichzeitigen Hin und Her, einem ebenso permanenten wie simultanen Vor und Zurück zwischen Hyle und Morphe, keiner *metaphorischen* Geste also, die einem Objekt ein Konzept überstülpt, sondern einer »*anaphorischen* Bewegung«, einer differenzierenden Wiederholung, die sich quer durch Form *und* Material ihren Weg bahnt: »Errichten, erbauen, konstruieren – eine Brücke, ein Buch oder eine Statue zu machen – heißt nicht einfach nur, eine zunächst schwache Existenz nach und nach zu intensivieren. Es heißt, Stein auf Stein zu setzen, eine Seite nach der anderen zu schreiben... [...] Es heißt auch, auszuwählen, zu sichten, in den Papierkorb zu werfen. [...] Meist gibt es keinerlei Vorhersage: das endgültige Werk ist bis zu einem gewissen Grad immer eine Neuheit, eine Entdeckung, eine Überraschung. *Das also ist es, was ich suchte, was ich zu machen bestimmt gewesen war!*«<sup>69</sup>

Es ist deutlich, dass Guattari an *diese* Vorstellung von Instauration anschließt, wenn er die künstlerische Tätigkeit als »Experiment« beschreibt,<sup>70</sup> als »eine Arbeit von *trial and error*«<sup>71</sup> oder als die Einrichtung und Benutzung

---

siehe dies., *Was ist Philosophie?*, S. 49, sowie insgesamt David Lapoujade, *Die minderen Existenzen. Étienne Souriaus Ästhetik des Virtuellen*, übers. von Stephan Gregory, Freising: tentare, 2024.

68 Souriau, *Die verschiedenen Modi der Existenz*, S. 187. Zum Übersetzungsproblem siehe dort das Nachwort von Thomas Wäckerle sowie Leonard Lawlor, »A Note on the Relation between Étienne Souriau's *L'instauration philosophique* and Deleuze and Guattari's *What is Philosophy?*«, *Deleuze Studies* 5/3 (2011): 400–406.

69 Souriau, *Die verschiedenen Modi der Existenz*, S. 110 (Hervorh. von mir, H. Sch.)

70 Félix Guattari, »Die Nacht/der Tag« [1984], übers. von Ronald Voullié, in *Schriften zur Kunst*, S. 16–25, hier S. 20.

71 Guattari, »Sarenco. Der vergessene Brief«, S. 107.

eines »quasi experimentellen Dispositivs«. <sup>72</sup> Und obwohl damit gleich wieder Verbindungen zur Sphäre der Wissenschaft nahegelegt werden, kann in diesen Beschreibungen doch auch eine Bestimmung der Spezifität von Kunst erkannt werden. Experimentieren wird hier als ein aktives, weitgehend offen gedachtes Verhältnis von Formen und Materialien gefasst, dessen Resultat oder Effekt erst im Nachhinein ersichtlich wird: zunächst auf der Ebene der Formen und Materialien, sodann auf der Ebene des experimentierenden Subjekts.

Deswegen geht Guattari immer wieder auf Distanz zur Konzeptkunst, zum Minimalismus und zu anderen Richtungen der diskursorientierten (Anti-)Kunst, und deswegen äußert er auch eine Skepsis gegenüber dem Neexpressionismus und den Neuen Wilden. <sup>73</sup> Aus seiner Sicht lassen sich diese Richtungen der zeitgenössischen Kunst nicht in hinreichendem Maße auf einen Prozess ein, der das *Material der Formen* und die *Formen des Materials* wechselseitig aufeinander beziehen würde, um das Subjekt zu verändern: die eine, weil sie zu stark oder zu schnell auf die Idee, das Konzept setzt, die andere weil sie zu stark oder zu schnell auf die Stofflichkeit von Farbe abstellt. So betrachtet könnte man allerdings tatsächlich sagen, dass Guattari die »Kunst der Moderne« gegen die der Postmoderne wendet. <sup>74</sup>

Doch im Grunde führt diese Formel nicht weit. Die eigentliche Herausforderung besteht darin, ihren Gehalt mit dem aktuellen Problem der Intermedialität zusammenzudenken: Was wären also die materiellen Formen des Fernsehers oder des Computers? Und was ihre formalen Materien? Das Silizium, die seltenen Erden? <sup>75</sup> Ungeklärt bleibt hier zudem, inwiefern der Prozess des Experimentierens nicht nur zur Entstehung eines Kunstwerks, sondern damit zugleich auch zur Entstehung einer Künstlerin führt. Souriau scheint den Vorgang der Instauraton vor allem objektzentriert, mit Blick auf das »zu vollbringende Werk« gedacht zu haben. So etwas wie die Ko-Instauraton von Person und Werk fasst er nicht ins Auge. Der Ausruf des Künstler-Philosophen bei Souriau: »Das also ist es, was ich suchte!«, lässt das Ich zwar nicht unberührt. Aber das, was das Ich im Gesuchten findet, ist doch nur eine Art Schick-

72 Guattari, »Östrus (Teil 1/2)«, S. 76.

73 Siehe dazu vor allem Félix Guattari, »Einleitung: Die Postmoderne Sackgasse« [1986], übers. von Horst Brühmann, in *Schriften zur Kunst*, S. 7–13.

74 Das ist das Argument von Stephen Zepke, »Art as Abstract Machine«.

75 Siehe in dieser Perspektive etwa Jussi Parikka, *A Geology of Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

sal, eine Idee, die schon lange in ihm verankert war: »Dazu bin ich bestimmt gewesen.«<sup>76</sup>

Was hier fehlt, ist sozusagen echte Prozesshaftigkeit, eine tiefgehende und dauerhafte Verschränkung von Experiment und Existenz. Guattari geht es aber um genau diese Interkalation, um das existenzielle Experimentieren ebenso wie das experimentierende Existieren. Bereits im *Anti-Ödipus* war das deutlich – und zwar eben dort, wo ein Echo von Souriau zu vernehmen ist. Wie man sich erinnern wird, steht die Formation der Junggesellenmaschine in enger Verbindung zu einer konjunktiven Synthese, in der »Das ist also das!« und »Das bin also ich!« zusammenfallen.<sup>77</sup> Die Anklänge an Souriau werden damit in eine symmetrische Sicht auf Werk und Person, Ding und Ich, Maschine und Subjekt überführt.

Man kann noch weiter zurückgehen, um die existenzialisierende Funktion des künstlerischen Experiments bei Guattari zu fassen: Es ist die von Jean Oury entwickelte Auffassung des kreativen Akts als *conation*, die bei ihm an dieser Stelle zum Tragen kommt. Wie bereits angedeutet, geht Oury nicht von der Kunst per se, sondern von der »Bildnerei der Geisteskranken« im Sinne Prinzhorns aus. In anschaulichen Fallstudien erarbeitet er um 1950 eine Konzeption der künstlerischen Tätigkeit, in der jede Trennung zwischen Werk und Person aufgehoben wird, um die innere zeitliche und räumliche Verschränkung dieser beiden Pole zu betonen und zugleich ihre biologische Bedeutung herauszustellen.<sup>78</sup>

Es ist bemerkenswert, dass Oury sich in diesem Zusammenhang nicht nur auf Lacan bezieht, sondern ebenso auf Jakob von Uexküll, Kurt Goldstein und Georges Canguilhem. Bereits er zehrt also von der Tradition des technologischen Vitalismus. Darüber hinaus – das ist vielleicht die eigentliche Überraschung – zitiert Oury in seiner Dissertation immer wieder ganze Passagen aus Souriaus Abhandlung über die Existenzmodi. Allerdings steht dabei nicht der Begriff der Instaurierung im Vordergrund, sondern die Vorstellung eines Übergangs von einem Modus der Existenz zu einem anderen. Oury hat die Existenz eines Subjekts, einer Person, eines menschlichen Wesens vor Augen. Nicht nur die Erfahrung der Psychose zeigt ihm zufolge, dass Übergänge zwischen unterschiedlichen Seinsweisen eines Subjekts möglich sind. Die plötzliche Be-

76 Souriau, *Die verschiedenen Modi der Existenz*, S. 110.

77 Deleuze und Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 28.

78 Siehe dazu etwa Jean Oury, »Auguste For«, *Bizarre* 4 (1956): 46–55.

kehrung zu einem religiösen Glauben oder die Annahme einer künstlerischen Berufung belegen ebenfalls die Möglichkeit solcher Übergänge.<sup>79</sup>

Wie der frühe Lacan wehrt der spätere Gründer der La Borde-Klinik sich also dagegen, in der Psychose nur ein Phänomen der Desintegration oder gar der Degeneration zu verstehen. In seiner Sicht bringt die psychotische Erkrankung positive Faktoren zum Vorschein, die – in bestimmten Fällen – das Entstehen einer im Sinne von Kierkegaard aufgefassten *ästhetischen Existenz* ermöglichen.<sup>80</sup> Das Entscheidende ist eine bastelnde Tätigkeit, die sozusagen im Durchgang durch die Form *und* das Material zu einer gleichzeitigen Erschaffung von Welt *und* Ich führt. Mit Guattari könnte man sagen, in diesen Fällen erlaubten es künstlerische Praktiken dem Subjekt, sich ein existenzielles Territorium zu schaffen, auf dem die Produktion von Subjektivität erneut beginnen kann. Nichts anderes bedeutet hier Instauration.

## Anorganische Subjekte

Trotz ihrer durchaus unterschiedlichen Entstehungs- und Verbreitungskontexte konvergieren Guattaris Schriften zur Kunst in einer *animistischen* Theorie der Produktion von Subjektivität.<sup>81</sup> In dieser Theorie wird Subjektivität nicht länger als exklusiv menschliche Eigenschaft oder Errungenschaft begriffen. Technische Gegenstände, epistemische Objekte sind so wie auch die Massenmedien aktiv an der Hervorbringung von Subjektivität beteiligt: »Ebenso wie die soziale Maschine, die man in die allgemeine Rubrik der Gemeinschaftseinrichtungen einordnen kann, wirken die technologischen Informations- und Kommunikationsmaschinen mitten in der menschlichen Subjektivität, nicht nur innerhalb ihrer Erinnerungen, ihres Verstandes, sondern auch ihrer Sensibilität, ihrer Affekte und ihrer unbewussten Fantasien.«<sup>82</sup>

79 Oury, *Essai sur la conation esthétique*, S. 71.

80 Ebd., S. 65.

81 Siehe dazu auch Angela Melitopoulos und Maurizio Lazzarato, »Machinic Animism«, *Deleuze Studies* 6/2 (2012): 240–249, Irene Albers und Anselm Franke (Hg.), *Animismus. Revisionen der Moderne*, Zürich: Diaphanes, 2012, sowie die grundlegenden Ausführungen von Mathias Schönher, »Exkurs über Guattaris Animismus«, in ders., *Die Naturphilosophie von Deleuze. System und Methode seines späten Hauptwerks* »Was ist Philosophie?«, Bielefeld: transcript, 2025, S. 225–254.

82 Guattari, *Chaosose*, S. 10–11 (Übersetzung leicht verändert).

Das ist aber nur der erste Schritt: anzuerkennen, dass non-humane Akteure, wie z. B. Computer oder eben Kunstwerke, an der Produktion von Subjektivität mitwirken. Der zweite, für Guattari entscheidende Schritt besteht darin, diesen Akteuren auch ihrerseits eine Subjektivität zuzusprechen, zumindest eine »Proto-Subjektivität«. Wie er deutlich sagt, ist dies tatsächlich sein übergreifendes Ziel: eine Konzeption, in der sich »die Subjektivität [...] gleichzeitig auf der Seite des Subjekts und auf der Seite des Objekts befinden kann«. <sup>83</sup>

Stoßrichtung und Tragweite dieses Vorhabens verdeutlichen sich exemplarisch an seiner Beschreibung von Kunstwerken als Maschinen, vor allem an seiner Beschreibung der Leinwand als einer »Gemälde-Maschine«, die den Blick des Betrachters einfängt. Wir wissen schon, dass dabei nicht nur die kurzzeitige Ablenkung der Aufmerksamkeit, die einfache Irritation oder Überraschung in Frage steht, sondern auch eine Art »Fernsteuerung« <sup>84</sup> der Wahrnehmung: Das Bild agiert als »seltsamer Attraktor«, <sup>85</sup> es unterbricht die Routinen des Sehens. Dann stellt die Betrachterin den Sehvorgang sozusagen auf Autopilot, so dass es von nun an das Bild ist, das an ihrer Stelle die Funktion des Blickes übernimmt.

Die Rede vom »Einfangen« des Blicks ist insofern wörtlich zu nehmen. Fast möchte man sagen, es handele sich um eine Verhaftung, ein zeitweises Einsperren oder sogar Entführen. In der Tat erscheint das Kunstwerk bei Guattari immer wieder als eine Art Falle – als eine Vorrichtung, die den Betrachter zuerst anlockt und dann festsetzt und festhält, die ihn »anspricht« und »am Ärmel zieht«, sich an ihn klammert »wie ein Saugnapf« und von da an fest an seiner Haut »klebt«. <sup>86</sup>

Diese Beschreibungen sind nicht allein deswegen bedeutsam, weil sie sich mit den Befunden einer Kunstanthropologie decken, die das Prinzip der Falle in einigen Installationen der zeitgenössischen Kunst (Damien Hirst, Jackie Windsor, Rebecca Horn usw.) ausgemacht hat, um im Gegenzug auf den kunstvollen Charakter von afrikanischen und südamerikanischen Tierfallen zu verweisen. <sup>87</sup> Sie sind auch deshalb relevant, weil sie die Assoziation von

83 Guattari, »Piotr Kowalski«, S. 147.

84 Guattari, »Eine neue Ausgangslage«, S. 28.

85 Guattari, »Imai, Maler der Chaosmose«, S. 181.

86 Guattari, »Cracks in the Street«, S. 47, und ders., »Die Gesichtlichkeitsmaschine von Kei-ichi Tahara«, S. 133.

87 Alfred Gell, »Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps«, *Journal of Material Culture* 1/1 (1996): 15–38.

Kunstwerk und Maschine mit so etwas wie einer historischen Begründung versehen.

Denn für Paläontologen und Prähistoriker, die sich für die Geschichte der Technik interessieren, liegt es auf der Hand, dass Fallen, insofern sie selbsttätige mechanische Einrichtungen darstellen, als frühe Formen automatisch arbeitender Maschinen zu betrachten sind. So wie etwa Werkzeugmaschinen setzen Fallen nämlich an die Stelle einer manuell vom Menschen ausgeführten Tätigkeit einen mehr oder weniger komplexen Ablauf, der sich weitgehend eigenständig vollzieht.<sup>88</sup> Eben diese Selbsttätigkeit, diese *agency*, findet sich nach Guattari auch in jenen Kunstwerken wieder, die den Blick fesseln.

Ihr volles Gewicht erhält die Analogisierung von Gemälde-Maschine und Einfangmechanismus aber erst dort, wo sie zu Guattaris Auffassung von der Proto-Subjektivität des Kunstwerks überleiten. Die Gemälde-Maschine fängt den Blick eben nicht nur ein. Wie oben ausgeführt, erwidert sie ihn auch und blickt auf ihre Weise auf die Betrachterin zurück. Die Gemälde-Maschine verwandelt sich in eine »Blick-Maschine«.<sup>89</sup>

Zur Erläuterung dieses Sachverhalts bezieht sich Guattari *nicht* auf Lacans Theorie eines Bildes, das »mich anblickt« (*me regarde*) und mich damit zugleich »angeht«,<sup>90</sup> und er bleibt auch nicht bei dem von Barthes beschriebenen *punctum* stehen, also jenen Segmenten einer Photographie, die den Betrachter »bestechen«.<sup>91</sup> Statt dessen ist es die so oft missverstandene Aura im Sinne Walter Benjamins, die hier Pate steht. Das ist durchaus stimmig. Denn der Kunstwerk-Aufsatz definiert Aura ja nicht nur als »einmalige Erscheinung einer Fer-

88 Siehe dazu etwa André Leroi-Gourhan, *Evolution et techniques, vol. II. Milieu et technique* [1943], Paris: Albin Michel, 1973, S. 83–92, Marcel Mauss, *Handbuch der Ethnographie*, übers. von Lars Dinkel und Andreas Haarmann, München: Fink, 2013, S. 77, sowie Hugo Theodor Horwitz, »Über die Konstruktion von Fallen und Selbstschüssen« [1924], in ders., *Das Relais-Prinzip. Schriften zur Technikgeschichte*, hg. von Thomas Brandstetter und Ulrich Troitzsch, Wien: Löcker, 2008, S. 117–146. Lyotard scheint diesen Sachverhalt aufzugreifen, wenn er mit Blick auf Duchamp davon spricht, dass die Maschine eine Falle ist, die den Naturkräften gestellt wird. Siehe Jean François Lyotard, »Wo bestimmte Trennwände als potentielle Jungesellenelemente einfacher Maschinen betrachtet werden«, in Reck und Szeemann (Hg.), *Jungesellenmaschinen*, S. 158–171, hier S. 158.

89 Guattari, »Cracks in the Street«, S. 47.

90 Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (1964), übers. von Norbert Haas, 2. Aufl., Olten/Freiburg: Walter, 1980, S. 102.

91 Roland Barthes, *Die helle Kammer*, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S. 36.

ne, so nah sie sein mag.«<sup>92</sup> Benjamin erklärt darin auch, dass die Erfahrung der Aura darauf beruht, ein Objekt oder ein Phänomen »mit dem Vermögen [zu] belehnen, den Blick aufzuschlagen«.<sup>93</sup>

Wenn Benjamin dieses Aufschlagen des Blickes an alten Photographien, aber auch an seltenen Wörtern erfährt, dann sind es bei Guattari zunächst ebenfalls photographische Arbeiten, die eine solche »Umkehrung des Äußerungsaktes«<sup>94</sup> bewerkstelligen. So bei den Aufnahmen von Tahara: »Statt dass der Betrachter die Photographie anschaut, überrascht sie plötzlich ihn, nimmt ihn unter die Lupe, fällt ihm ins Wort und dringt in die Tiefen seiner Seele ein.«<sup>95</sup> Ebenso verwandeln sich bei Guattari Gemälde in Maschinen, die den Betrachter betrachten. So etwa bei Balthus: »Unser eigener Blick hat aufgehört, kontemplativ zu sein; er wird eingefangen, fasziniert, und funktioniert nun wie ein Transmissionsriemen zwischen einer Blick-Maschine, die auf dem Gemälde am Werk ist, und den unbewussten Prozessen, die es in uns auslöst.«<sup>96</sup> Oder bei Condo, wo eine Vielfalt von Kompositionselementen die »gemalte Oberfläche« so destabilisiert, dass sie »gewissermaßen zur Seite des Betrachters umschwenkt, der sich selbst von dem Werk, das er anschaut, betrachtet und besetzt fühlt. Es gibt hier so etwas wie einen Effekt der animistischen Besitzergreifung, der versucht, die raumzeitlichen Koordinaten durcheinander zu bringen.«<sup>97</sup>

In solchen Passagen verdeutlicht sich, was Guattari meint, wenn er von einer animistischen Konzeption der Subjektivität spricht. Eine Verhaltensweise, die aus dem Umgang zwischen Menschen stammt – das Erwidern eines Blicks –, wird auf das Verhältnis des Menschen zu den Dingen oder den Werken übertragen. Wie bei Benjamin ist in dieser Übertragung allerdings kein schlichter Rückfall in Mystizismus, Aberglauben oder Allmachtgedanken zu erkennen. Für Benjamin ist der Animismus, die wie im Drogenrausch erfolgende »Einführung in das Anorganische«,<sup>98</sup> nichts anderes als die theoretisch

92 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963, S. 15.

93 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, S. 142–143.

94 Félix Guattari, »George Condo« [1990], übers. von Ronald Voullié, in *Schriften zur Kunst*, S. 167–178, hier S. 171.

95 Guattari, »Die Gesichtlichkeitsmaschine von Keiichi Tahara«, S. 130.

96 Guattari, »Cracks in the Street«, S. 46.

97 Guattari, »George Condo«, S. 171.

98 Benjamin, *Charles Baudelaire*, S. 54.

und historiographisch angemessene Haltung gegenüber einer Gesellschaft, in deren Kinos Schauspieler zu Requisiten degradiert werden, während Requisiten zu authentischen Akteuren avancieren, in der Schriften sich in Bilder verwandeln und Bilder in Dinge, die dem Städtebewohner buchstäblich auf den Leib rücken.<sup>99</sup>

Ähnliches gilt für Guattaris Theorie der Subjektivität. So wie sie in *Chaosmose* und in seinen Schriften zur Kunst entfaltet wird, versteht sich diese Theorie im und aus dem Zusammenhang einer sozialen Formation, in der Personen – Arbeiter, Prostituierte, aber eben auch Künstlerinnen, Filmemacher und Schriftsteller – zu Dingen, nämlich Waren werden, während Waren sich in sinnlich-übersinnliche Wesen verwandeln, die – in den Worten von Marx – »voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken« sind.<sup>100</sup> Dass Bilder zu Bild-Maschinen werden, die ihre Betrachter betrachten, ist insofern ein tief in der »phantasmagorischen Form«<sup>101</sup> der kapitalistischen Produktion verankertes Phänomen.

Was allerdings auch heißt, dass diese Bild-Maschinen für durchaus unterschiedliche Zwecke verwendet werden können. Die ungeheure Vervielfältigung von Oberflächen, die uns heute beobachten, abtasten und vermessen, macht es deutlich: »Die maschinische Produktion von Subjektivität kann für das Beste wie für das Schlimmste wirken.«<sup>102</sup> Unter den Bedingungen fortgeschrittener digitaler Medientechnik ist die überwiegende Mehrzahl von Texten und Bildern, die uns betrachtet, uns am Ärmel zieht und sich wie ein Saugnapf an uns heftet, letztlich darauf ausgerichtet, Kommerzialisierung und Kontrolle weiter voranzutreiben. Umso dringender wird es, dieser Gegenwart durch existenzielles Experimentieren und experimentierendes Existieren zu widerstehen.

99 Benjamin, *Das Kunstwerk*, S. 26.

100 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band, Buch I: Der Produktionsprozess des Kapitals* [1867/1890], Berlin: Dietz, 1979 (=MEW; 23), S. 85.

101 Ebd., S. 86

102 Guattari, *Chaosmose*, S. 12.



## 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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup>

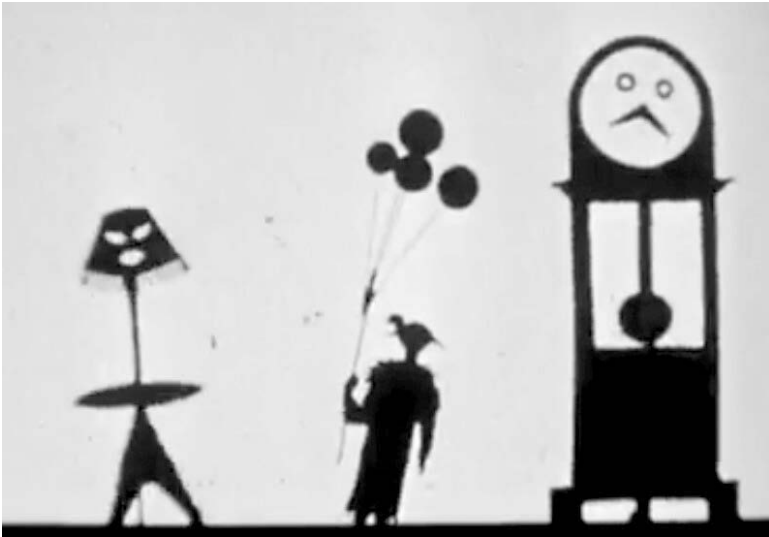
Der zweite Film, den Laloux während seiner Zeit in La Borde realisierte, ist *Les Achalunés* von 1958. Es handelt sich um einen fünfminütigen Experimentalfilm, bei dem Laloux ebenfalls mit Brissot zusammenarbeitete, außerdem mit dem Komponisten Henk Badings, einem Pionier elektronischer Musik. Eine direkte 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.<sup>4</sup> 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.«<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup>

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«.<sup>7</sup> 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«. <sup>8</sup>

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«, <sup>9</sup> 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. <sup>10</sup>

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. <sup>11</sup> 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.«<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup>

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.<sup>16</sup> 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,<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

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«.<sup>20</sup>

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«.<sup>21</sup>

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«.<sup>22</sup> 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,<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup>

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«. <sup>25</sup>

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

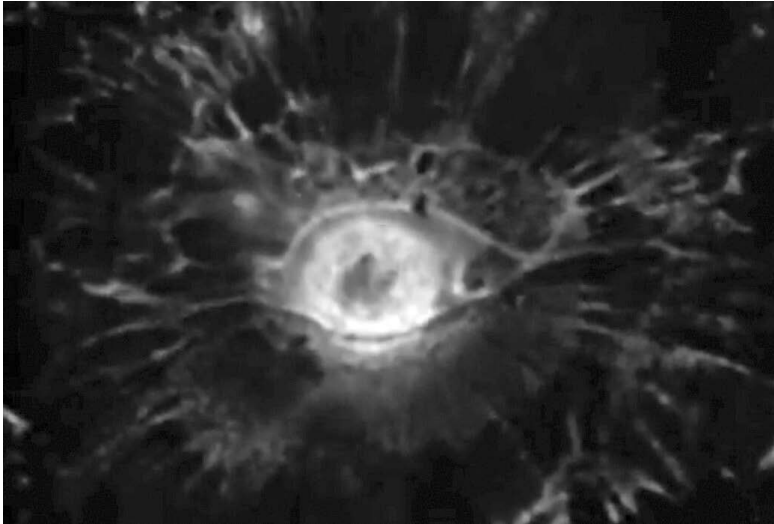
---

*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.

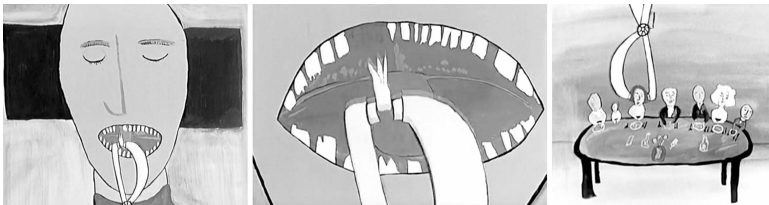


Bei Laloux werden diese wogenden und bebenden Licht-Strukturen so inszeniert, dass sie die Aufmerksamkeit auf den Prozess des Sehens lenken. Verdeutlicht wird dabei, dass dieser Prozess nicht nur der menschliche, auf dem Auge beruhende Vorgang ist, sondern auch ein technischer, auf dem Objektiv basierender 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.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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.«<sup>28</sup>

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.<sup>29</sup>

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.«<sup>30</sup>

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.<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> 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,<sup>33</sup> 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 Achalunés*, 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.<sup>34</sup>

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.



## 5. Eine Frage des Stils

---

Für Hanjo Berressem

In seinen Schriften zur Kunst kommt der späte Guattari immer wieder auf das Problem des Stils zu sprechen. Was ihn seit Mitte der 1980er Jahre interessiert, wenn er Studien über Künstler wie Gérard Fromanger und George Condo verfasst oder einen Architekten wie Shin Takamatsu interviewt, ist das Verhältnis des jeweiligen Künstlers zu seiner Umgebung und zu sich selbst. »Stil« fungiert dabei als doppelsinniger Relationsbegriff. Einerseits bezieht er sich auf das Verhältnis des jeweiligen Künstlers zu etablierten Schulen und dominanten Strömungen von Malerei und Architektur (Stil als Epochenstil). Andererseits bezeichnet »Stil« das Verhältnis des Künstlers zu seinen eigenen Ausdrucksformen und Ausdrucksmaterialien (Stil als persönlicher Stil).

Der erste Aspekt – das Verhältnis des Künstlers zu etablierten Stilen – zeigt sich besonders in den Studien über den Maler, Bildhauer und Fotografen Gérard Fromanger. In Guattaris Augen hat Fromanger nämlich alle Gelegenheiten ausgeschlagen, »sich einen Platz im Taschenpantheon der zeitgenössischen Ikonographie zu verschaffen«, um stattdessen Publikum und Kritik mit einer Reihe von »brutalen Stilbrüchen« zu verwirren.<sup>1</sup> In ähnlicher Weise versteht Guattari die Malerei von George Condo, der sich von »sämtlichen Schulen« der zeitgenössischen Malerei – Abstrakter Expressionismus, Neo-Surrealismus, Konzeptkunst – fern gehalten habe, um gleichsam im Gegenzug eine höchst eigenwillige Ausdrucksweise, den »Stil George Condo« zu entwickeln.<sup>2</sup> Auch der Künstler Roberto Matta, den Guattari ausführlich interviewt, hat sich

---

1 Félix Guattari, »Die Nacht/Der Tag« [1984], übers. von Ronald Voullié, in ders., *Schriften zur Kunst*, übers. von Ronald Voullié, Horst Brühmann und Caroline Gutberlet, Berlin: Merve, 2016, S. 16–25, hier S. 16.

2 Félix Guattari, »George Condo« [1990], übers. von Ronald Voullié, in ders., *Schriften zur Kunst*, S. 166–178, hier S. 168.

demzufolge von den etablierten Schulen und vorherrschenden Strömungen der Malerei distanziert, um im Gegenzug seine subjektiven Ausdrucksmodalitäten zu intensivieren.<sup>3</sup>

Im Hintergrund dieser Aspektierung des Stilbegriffs steht eine Auffassung von Kunst, die auf das kreative, subversive und sogar revolutionäre Potenzial von Malerei, Bildhauerei und Architektur abstellt. Dass sich im Dickicht der Kunst »Zonen des Widerstands gegen das Plattwalzen durch kapitalistische Subjektivität« finden,<sup>4</sup> ist in der Tat eine der Annahmen, von denen der späte Guattari in seiner Auseinandersetzung mit einzelnen Malern, Photographen und Architekten immer wieder ausgeht.<sup>5</sup> Zum ästhetischen Kriterium wird so das Ausmaß, in dem Künstler sich durch den Kunstbetrieb nicht einordnen, nicht zähmen, nicht vereinnahmen lassen, und – umgekehrt – die Deutlichkeit, mit der der künstlerische Akt als ein Akt des Widerstands gegen die Einfügung in bestehende Verhältnisse fungiert.<sup>6</sup>

Der zweite Aspekt – das Verhältnis der Künstlerin zu ihrem eigenen, persönlichen Stil – tritt vor allem in Guattaris Rede von »Stillbrüchen« zu Tage. Demzufolge haben sich Fromanger und Matta während ihrer künstlerischen Laufbahn immer wieder von ihrem eigenen »Stil«, d.h. von ihren subjektiven Gewohnheiten und individuellen Arbeitsweisen entfernt, um genau dadurch einen Prozess der Singularisierung voranzutreiben. Ihr Ziel war also nicht, willkürlich oder zwanghaft etwas Neues zu machen, eher ging es darum, den Zeiger der Schöpfung »immer wieder auf Null« zu stellen,<sup>7</sup> um sich auf diese Weise erneut und weiter entwickeln zu können. Man bricht mit dem eigenen Stil, um den Prozess der künstlerischen Produktion voranzutreiben.

Die Ausprägung eines bestimmten persönlichen Stils erscheint dabei fast als Hindernis auf dem Weg zur kreativen Singularität. In seinem Gespräch mit Takamatsu geht Guattari tatsächlich so weit, den Stil, der einem Künstler eigen

3 Félix Guattari, »Östrus (Teil 1/2)« [1987], übers. von Ronald Voullié, in ders., *Schriften zur Kunst*, S. 56–90, hier S. 67 und S. 85.

4 Félix Guattari, »Über zeitgenössische Kunst. Ein Interview von Olivier Zahm« [1992], übers. von Anonymus, in ders., *Schriften zur Kunst*, S. 194–213, hier S. 196.

5 Siehe dazu ausführlich Kap. 3.

6 Félix Guattari, »David Wojnarowicz« [1989], übers. von Ronald Voullié, in ders., *Schriften zur Kunst*, S. 123–127, hier S. 124, sowie ders., »Eine neue Ausgangslage« [1986], ebd., S. 26–36, hier S. 27.

7 Guattari, »Die Nacht/Der Tag« [1984], S. 16.

ist, als eine »Last der Vergangenheit« zu bezeichnen,<sup>8</sup> von der er sich befreien muss, um in einen Zustand des existenziellen Schaffens zu geraten. Die von Stilbrüchen durchzogene Tätigkeit des Künstlers wird damit zu einem Prozess im emphatischen Sinn. Sie ist nicht mehr durch eine bestimmte Manier, eine einmal angeeignete Methode bestimmt, sondern durch die immer wieder erneuerte Begegnung mit unterschiedlichen Objekten, unterschiedlichen Techniken und unterschiedlichen Arten von Material.

In diesem Sinne pointiert Guattari auch, dass »die Mutation des Werkes« eigentlich nicht auf die Originalität der Künstlerin zurückverweist, sondern diese in der Bewegung des Werks eigentlich erst hervorbringt und nach sich zieht: die Nichtung des Selbst als Aufbruch zu wirklicher Subjektivität.<sup>9</sup> Paradox formuliert entwickelt sich ein persönlicher Stil also nur als Anti-Stil: als eine gegen den eigenen, sich verfestigenden Stil gerichtete Strategie des Bruchs, der Öffnung und Verzweigung.

Betrachtet man die Schriften von Guattari über einen größeren Zeitraum, stellt man allerdings fest, dass zwischen Stil und Singularität kein Widerspruch besteht. Insgesamt ist »Stil« zwar eine Kategorie, die bei Guattari relativ selten vorkommt. Es lässt sich jedoch zeigen, dass das Problem des Stils für ihn eine durchaus grundsätzliche Rolle spielt, vielleicht sogar einen zentralen Stellenwert einnimmt. In der Tat sind die Spuren dieses Problems bis in jene frühen Schriften zurückzuverfolgen, die noch stärker durch eine Auseinandersetzung mit Lacan als schon durch die Zusammenarbeit mit Deleuze geprägt sind.

Wie bereits im dritten Kapitel verdeutlicht, markieren die Schriften zur Kunst, die der späte Guattari vorgelegt hat, eine Rückkehr zum Themenzusammenhang »Wahnsinn und Kunst«: Dieser Themenzusammenhang lässt sich bei ihm bis in die 1950er Jahre zurückverfolgen, und seine Wurzeln reichen mindestens bis in die Zeit des Surrealismus zurück. Zieht man diese Hintergründe mit in Betracht, erweisen sich die Frage des Stils und das Problem der Subjektivität als eng verzahnt.

8 Felix Guattari, »Singularisierung und Stil. Gespräch mit Shin Takamatsu« [1989], übers. von Ronald Voullié, in ders., *Schriften zur Kunst*, S. 110–121, hier S. 117.

9 Guattari, »Über zeitgenössische Kunst«, S. 207.

## Surrealistische Kontexte

Im Vorwort zu seinen *Ecrits* zitiert Lacan die berühmte Sentenz von Buffon, *Le style est l'homme même*, »Der Stil ist der Mensch selbst«. <sup>10</sup> Das ist nicht allein als selbstreferentielle Apologie jener idiosynkratischen Schreibweise zu verstehen, die der Psychoanalytiker besonders in seinen Aufsatzveröffentlichungen der Nachkriegszeit kultiviert hat. Im gleichen Atemzug stellt Lacan nämlich auch die Frage, ob denn »der Mensch«, von dem bei Buffon wie selbstverständlich die Rede ist, überhaupt noch ein Bezugspunkt von hinreichender Gewissheit sei.

Wir schreiben das Jahr 1966. Zu dieser Zeit wird die Figur des Menschen von unterschiedlichen Seiten in Frage gestellt. Von der Seite der Theologie und Paläontologie behauptet Pierre Teilhard de Chardin schon 1959, dass der Mensch »die Keime seines Verschwindens in der Tiefe seiner selbst trägt«. <sup>11</sup> Ebenfalls auf paläontologische, zugleich aber auf archäologische, biologische und technikhistorische Befunde gestützt, konstatiert André Leroi-Gourhan wenige Jahre später, dass der *homo sapiens* am »Ende seiner Laufbahn« steht, weil er sich durch eine immer weiter entwickelte Technik von seiner natürlichen Umwelt weitgehend abgelöst habe. <sup>12</sup> Vor diesem Hintergrund stellt Michel Foucault 1966, in *Die Ordnung der Dinge*, aus Sicht der Geschichtswissenschaften den Menschen als eine im Küstensand langsam verschwindende Figur dar, um im Gegenzug zu dem Schluss zu kommen, dass der Mensch eine Erfindung ist, »deren junges Datum die Archäologie unseres Denkens ganz offen zeigt«. <sup>13</sup>

Lacan antwortet nicht direkt auf die von ihm aufgeworfene Frage nach dem prekären Verhältnis von Stil und Mensch. Sein Vorschlag besteht eher darin, das Diktum von Buffon einstweilen in der Weise abzuwandeln, dass der Stil gleichbedeutend mit dem Menschen ist, *an den man sich wendet*. <sup>14</sup> Das Phänomen des Stils wird damit in Abhängigkeit von einer im weitesten Sinne sprach-

10 Jacques Lacan, »Eröffnung dieser Sammlung«, in ders., *Schriften I*, übers. von Hans Dieter Condek, Wien/Berlin: Turia + Kant, 2016, S. 9–11, hier S. 9.

11 Pierre Teilhard de Chardin, *Die Zukunft des Menschen*, übers. von Lorenz Häfliger und Karl Schmitz-Moormann, Olten/Freiburg: Walter, 1966, S. 393.

12 André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984, S. 496–497.

13 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, 14. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997, S. 462.

14 Lacan, »Eröffnung dieser Sammlung«, S. 9.

lichen Struktur gestellt. Es zeigt sich an der Art und Weise, wie sich ein Mensch in und mit der Sprache an einen anderen wendet – egal ob dieser andere ein wirklicher oder ein eingebildeter Mensch ist oder ein Gott oder ein anderes transzendentes Wesen.

Mit diesem Vorschlag spielt Lacan offenkundig auf seine strukturalistische Umdeutung der Freudschen Psychoanalyse an. Wenn das Unbewusste strukturiert ist wie eine Sprache, dann erscheint der Stil als die persönliche Färbung dieser Struktur durch das jeweilige Subjekt, das sich an ein anderes wendet. Zugleich greift Lacan jene Ausführungen wieder auf, die er in den 1930er Jahren im Kontext des Surrealismus dem Problem des Stils gewidmet hatte. 1933 hatte er in der Kunstzeitschrift *Minotaure* einen Aufsatz über »Das Problem des Stils und die psychiatrische Auffassung von den paranoischen Formen der Erfahrung« veröffentlicht.

In diesem Kontext rückt das Problem des Stils nicht nur in die Nähe der Paranoia, sondern auch in Nachbarschaft zum Phänomen des Automatismus: Lacans Aufsatz erscheint Seite an Seite mit einem Text von Salvador Dalí über die »Kritisch-paranoische Interpretation des zwanghaften Bildes ›Das Abendläuten‹ von Millet«. Im selben Heft publiziert André Breton seinen Aufsatz »Die automatische Botschaft«, in der das Problem des automatischen Schreibens und Zeichnens verhandelt wird. Eben dies ist der Zusammenhang, an den auch der Guattari der 1950er Jahre anschließen wird. Auch bei ihm rücken Stil und Automatismus in enge Nachbarschaft – ohne dabei allerdings die Vorstellung einer maschinischen Normativität aufzugeben.

## Notwendige Wiederholung

In Lacans *Minotaure*-Aufsatz wird das Problem des Stils zunächst in kunstgeschichtlicher Perspektive gefasst. Zum einen erscheint der Stil »als Frucht einer rationalen Wahl, einer ethischen Wahl, einer willkürlichen Wahl«<sup>15</sup> (also im Sinne von Stil als Epochenstil). Zum anderen manifestiert sich Stil im Sinne »einer empfundenen Notwendigkeit [...], deren Spontaneität sich gegen jede

---

15 Jacques Lacan, »Das Problem des Stils und die psychiatrische Auffassung von den paranoischen Formen der Erfahrung« [1933], in ders., *Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit und Frühe Schriften über die Paranoia*, übers. von Hans-Dieter Condek, Wien: Passagen, 2002, S. 379–383, hier S. 379.

Kontrolle durchsetzt«,<sup>16</sup> also als eine unbewusste, eben: geradezu automatisch bedingte Ausdrucksweise eines Subjekts (Stil als persönlicher Stil).

Aus psychiatrischer Perspektive ist es vor allem dieser zweite Gesichtspunkt, der interessiert. Tatsächlich hatte sich Lacan schon in seiner medizinischen Doktorarbeit eingehend mit dem Fall einer paranoischen Attentäterin befasst, die sich als verkannte Schriftstellerin und Wohltäterin der Menschheit betrachtete.<sup>17</sup>

Im Rückgriff auf diese Doktorarbeit stellt Lacan mit Blick auf die künstlerischen Aktivitäten von an Paranoia Erkrankten drei Merkmale heraus: 1.) den zutiefst menschlichen Charakter der entsprechenden Hervorbringungen, die ihm zufolge von einem »intensiven Naturgefühl und einem idyllischen und utopischen Menschheitsgefühl« durchdrungen sind; 2.) die Tendenz zur Wiederholung: »Der Wahn erweist in der Tat seine große Fruchtbarkeit in Phantasien zyklischer Wiederholung, allgegenwärtiger Vervielfältigung und endloser periodischer Wiederkehren derselben Ereignisse, in Doubletten und Tripletten derselben Personen und mitunter in Halluzinationen einer Spaltung der Person des Subjekts«;<sup>18</sup> und 3.) den »Realitätswert« dieser Wahnbildungen, die keine oder nur wenige Deutungen seitens des Psychiaters erfordern, weil sie schon »allein mit ihren Themen [...] jene triebhaften und sozialen Komplexe [ausdrücken], die die Psychoanalyse nur mit allergrößter Mühe bei den Neurotikern ans Licht bringt«.<sup>19</sup>

Letztlich lässt sich schon in diesen drei Merkmalen jene Systematik erkennen, die Lacan in den Jahren nach 1945 in seiner linguistisch-strukturalistisch fundierten Topologie des Unbewussten verallgemeinern wird: Das idyllische und utopische Menschheitsgefühl entspricht dem Register des Imaginären, während die Tendenz zur Wiederholung mit dem Symbolischen korrespondiert und der Wirklichkeitswert der paranoischen Wahnbildungen sich auf das Reale bezieht.

Eben diese Parallelen bekräftigt Lacan, wenn er 1966 in den *Ecrits* auf das Problem des Stils zurückkommt. Das wird spätestens in dem Moment deutlich, in dem er explizit auf den *Minotaure*-Aufsatz verweist und dabei seine

---

16 Lacan, »Das Problem des Stils«, S. 379.

17 Jacques Lacan, »Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit«, in *Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit und Frühe Schriften über die Paranoia*, S. 13–358.

18 Lacan, »Das Problem des Stils«, S. 382.

19 Ebd., S. 383.

persönlichen Verbindungen zum »surrealistischen Milieu« (Dalí, Crevel, Breton) herausstreicht.<sup>20</sup> Die Parallele reicht aber weiter. Denn das Phänomen der Wiederholung, das er 1933 als ein zentrales Merkmal der paranoischen Kunst beschreibt, ist ein ebenso zentrales Thema seiner ersten psychoanalytischen Seminare, besonders des unter dem Namen »Seminar über den gestohlenen Brief« zusammengefassten Kurses über das Ich in der Theorie und in der Technik der Psychoanalyse.<sup>21</sup>

Ein wesentlicher Teil dieses Seminars von 1954/55 besteht aus einem Kommentar zu Freuds Abhandlung *Jenseits des Lustprinzips*. In der Auseinandersetzung mit dieser Schrift legt Lacan den Schwerpunkt auf das von Freud mit klinischem Material dokumentierte Problem der Wiederholung. Freuds Ausgangspunkt für die Postulierung eines jenseits des Lustprinzips wirksamen (Todes-)Triebes waren die Erfahrungen mit bestimmten Verhaltensweisen von Analysierten, die nicht im Rückgriff auf die Annahme eines Strebens nach Vermeidung von unlustvoller Spannung erklärbar zu sein schienen. Dazu zählt er die sich in der traumatischen Neurose wiederholenden Träume vom pathogenen Erlebnis, den Drang mancher seiner Patienten, Konflikte zwanghaft zu wiederholen, sowie das merkwürdige Verhalten von Kindern, die im Spiel eigentlich unlusttergende Erlebnisse reproduzieren.

In seinem Seminar knüpft Lacan an das von Freud angeführte klinische Material an, hebt das theoretische Interesse dieses Materials hervor und versucht sich sogleich an einer metapsychologischen Erklärung, die sich von der orthodoxen Psychoanalyse allerdings absetzt. Für Lacan ist Freuds Annahme eines »Todestriebs« – ein Begriff den er schon einleitend als »Antinomie par excellence« einstuft – nämlich im Biologischen und Vitalistischen befangen.<sup>22</sup> Nicht die Einführung des Todestriebs, sondern die Thematisierung des Wie-

20 Jacques Lacan, »Über unsere Vorgänger«, übers. von Hans-Dieter Gondek, in ders., *Schriften I*, Wien/Berlin: Turia + Kant, 2016, S. 77–85, hier S. 77.

21 Lacans Aufsatz »Das Seminar über E. A. Poes ›Der gestohlene Brief‹« geht auf eine Seminarsitzung vom 26. April 1955 zurück. Siehe Jacques Lacan, »Das Seminar über ›Der gestohlene Brief‹«, übers. von Hans-Dieter Gondek, in *Schriften I*, S. 12–73, sowie ders., *Das Seminar. Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse (1954–1955)*, hg. von Jacques Alain-Miller, übers. von Hans-Joachim Metzger, 2. Aufl., Weinheim/Berlin: Quadriga, 1991. Im Folgende nehme ich dazu Ausführungen aus meiner Arbeit über *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, München: Fink, 1997, wieder auf (S. 100–126).

22 Siehe Lacan, »Das Seminar über ›Der gestohlene Brief‹«, S. 62.

derholungszwangs ist ihm zufolge der wesentliche Gehalt von *Jenseits des Lustprinzips*.

Um die Differenz programmatisch zu markieren, spricht Lacan in diesem Zusammenhang von »Wiederholungsautomatismus« (und nicht, wie Freud, vom »Wiederholungszwang«) und stützt sich bei der Entwicklung seiner entsprechenden Konzeption auf aktuelle Theoreme aus Spieltheorie, Informationswissenschaft und Kybernetik. Das Kernstück des Seminars, das komprimiert als Aufsatz veröffentlicht wird, ist die Entwicklung eines formalen Systems, mit dem die Gesetze des Symbolischen veranschaulicht werden sollen.<sup>23</sup> Demzufolge funktioniert das Unbewusste als eine Art Symbolgedächtnis, dessen Funktionsweise mit einem Computer vergleichbar ist. In ihm sind bestimmte Zeichenketten gespeichert, an deren Beschaffenheit das Subjekt wie durch einen Feedbaeffekt erinnert wird. Die symbolische Ordnung ist demnach vor allem eine Ordnung von Wiederholungen.

Diese Konzeption des Unbewussten findet auch Niederschlag in der psychoanalytischen Therapie Lacanscher Prägung. Wenn nämlich das Erleben und Verhalten des analysierten Subjekts primär durch die »Forderungen der symbolischen Kette« bestimmt werden,<sup>24</sup> also jenseits der imaginären Beziehung zum Analytiker verankert sind, dann muss dieser, um die fragliche Kette und deren Wirkungen zu erfassen, auf den »großen Anderen« zurückgehen, der sich sozusagen hinter dem Ich des Analysierten befindet – denjenigen, an den der Mensch sich in und durch seinen bestimmten Stil wendet.

Statt sich also in der Therapiesituation auf die verspiegelten Wege der Identifikation einzulassen, ist der Lacansche Analytiker bemüht, die besondere Art des Handelns und Redens eines Subjekts auf die Gesetze des Symbolischen zu beziehen. Er versucht, jene Formel aufzudecken, die das Wiedererinnern und die unbeabsichtigten Wiederholungen des Subjekts steuert: den Algorithmus des Unbewussten.

Diese Formel, so erklärt Lacan, zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich langfristig noch dann durchsetzt, wenn sie willentlich gebrochen wird. Sie liegt dem zugrunde, was sich in meinem Reden und in meinem Tun *ungeachtet meiner selbst* als reale Regelmäßigkeit abzeichnet.<sup>25</sup> Nichts anderes ist aber – wie bereits zitiert – »Stil im Sinne einer empfundenen Notwendigkeit [...],

23 Siehe ebd., S. 56–62.

24 Ebd., S. 62.

25 Siehe ebd., S. 70.

deren Spontaneität sich gegen jede Kontrolle durchsetzt«<sup>26</sup> – und es ist genau diese Auffassung von Stil, an die Guattari in seinen frühen Schriften anschließt.

## Der Fall R. A.

Kurz nachdem der junge Guattari seine Tätigkeit in der psychiatrischen Klinik »La Borde« aufgenommen hat, bittet ihn der ärztliche Leiter, Jean Oury, an den psychoanalytischen Seminaren von Lacan in Paris teilzunehmen. Er, Oury, sei in der Klinik zu stark beschäftigt, um diesen Seminaren selbst beizuwohnen. Guattari übernimmt den Auftrag und ist sogleich beeindruckt, vor allem durch das »Seminar über den gestohlenen Brief«. Im April 1955 fasziniert ihn besonders die von Lacan vorgeschlagene Formalisierung des Unbewussten, und im folgenden Sommerurlaub, den er gemeinsam mit der Familie von Oury verbringt, spielt er oft das Gerade-Ungerade-Spiel, auf das sich Lacan berufen hatte, um seine spieltheoretisch fundierte Konzeption der analytischen Situation zu stützen.<sup>27</sup>

Etwa zur selben Zeit behandelt Guattari in der Klinik einen jungen Psychotiker, der nur unter Schwierigkeiten in das therapeutische System der Klinik einbezogen werden kann. In seinem Therapiebericht erklärt er, dass das Verhalten dieses Patienten, R. A., durch eine fast vollständige Ablehnung gegenüber dem Klinikbetrieb gekennzeichnet sei. Wenn man ihn anspreche, reagiere R. A. mit floskelhaft abweisenden Bemerkungen, und auch sonst sei sein Verhalten von Vorbehalten und innerer Distanz gekennzeichnet. R. A. ziehe sich auf sein Zimmer zurück, liege regungslos auf seinem Bett usw.

In theoretischer Hinsicht ist Guattaris therapeutische Arbeit mit R. A. noch deutlich an den Grundbegriffen der Lacanschen Psychoanalyse (»Spiegelstadium«, »symbolische Restrukturierung« usw.) orientiert. Der psychotische Zustand wird wesentlich als eine Störung der Symbolfunktion verstanden. Tatsächlich macht R. A. nur wenige kohärente und kaum elaborierte sprachliche Äußerungen. Während seiner ablehnenden Reaktionen wiederholt er

26 Lacan, »Das Problem des Stils«, S. 379.

27 Henning Schmidgen, »Von einem Zeichen zum anderen. Zweites Gespräch mit Jean Oury« [1994], in ders., *Die Guattari-Tapes. Gespräche mit Antonio Negri, Jean Oury, Elisabeth Roudinesco, Paul Virilio und anderen*, übers. von Ronald Voullié, Leipzig: Merve, 2019, S. 115–127, hier S. 118.

immer wieder das Satzfragment »Mama, mein Essen« (*Maman, mon manger*) – eine eintönige Signifikantenkette, die als komprimierte Formel einer psychotischen Subjektivität, mithin eines bestimmten Stils des Erlebens und Verhaltens erscheint.

Dementsprechend zielt die Analyse nicht darauf, bestimmte Phantasmen und Wahnhalte des Patienten zu interpretieren. Um den Fallstricken des Imaginären zu entgehen, vollzieht sich Guattaris Arbeit auf einer formalen Ebene: Ihr Ziel ist es, jene Signifikantenkette zu entschlüsseln, die R. A. fortwährend wiederholt. In diesem Sinne vergleicht Guattari das »Ritornell« von R. A. mit der teils an den Eigennamen, teils an einen Traum angelehnten Formel »Poor(d)l'eLi«, die der Lacan-Schüler Serge Leclaire in einer detaillierten Studie als die subjektive Formel eines anderen Patienten rekonstruiert hatte.<sup>28</sup>

In praktischer Hinsicht geht Guattari allerdings deutlich über den durch die Lacansche Psychoanalyse vorgezeichneten Rahmen hinaus. Das ist schon darin begründet, dass die Klinik von La Borde eine kollektive psychiatrische Institution und nicht der individuelle Raum eines niedergelassenen Arztes ist. Zudem wird innerhalb dieser Institution nicht nur mit Medikamenten behandelt, sondern eine Vielzahl von therapeutischen Medien eingesetzt. So beschließt Guattari zusammen mit Oury, bei seinen Gesprächen mit R. A. ein Tonband zu benutzen.<sup>29</sup> Mit der Einführung von diesem und anderen medientechnischen »Dritten« (neben dem Tonband kommen auch ein Notizheft, eine Schreibmaschine sowie Filmaufnahmen zum Einsatz) entsteht, so Guattari, eine Art Objektivierung des therapeutischen Settings. Auf diese Weise sollen die Wiederholungen von R. A. aufgebrochen werden, um dem Patienten einen Zugang zur Sprache zu eröffnen, der ihm die Wiederanerkennung des anderen und seiner selbst ermöglichen soll.

Durch eine Art Medientherapie, in der – wie wir bereits gesehen haben – auch das automatische Schreiben einen Ort hat,<sup>30</sup> versucht Guattari, eine neue Produktion von Subjektivität in Gang zu bringen, einen anderen Stil des Erlebens und Verhaltens zu etablieren. Durch die (Wieder-)Aneignung von Medi-

28 Serge Leclaire, *Der psychoanalytische Prozeß. Ein Versuch über das Unbewußte und den Aufbau einer buchstäblichen Ordnung*, übers. von Norbert Haas, Olten: Walter, 1971. Die hauptsächlichen Ergebnisse dieser Studie wurden bereits 1961 veröffentlicht.

29 Félix Guattari, »Monographie über R. A.«, in ders., *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, übers. von Grete Osterwald, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, S. 108.

30 Zumindest in dem Sinn, dass Guattari R. A. dazu bringt, Kafkas Roman *Das Schloss* abzuschreiben. Siehe dazu Kap. 1 und Kap. 2.

entechniken wie dem Schreiben soll R. A. sich ein existenzielles Territorium erschließen, auf dem seine Fähigkeit zu sprechen, sich an andere zu wenden, rekonstruiert und erneut entwickelt werden kann.

## Pointillismus in der Theorie

Vor diesem doppelten Hintergrund – der theoretischen Aufmerksamkeit für das Seminar von Lacan und der von Oury angeleiteten Therapiearbeit in La Borde – entwickelt Guattari in den frühen 1960er Jahren eine erste Skizze dessen, was Jahre später dann das »maschinische Unbewusste« heißen wird: eine verallgemeinerte Theorie des Unbewussten, die entschieden auf die utopischen Potenziale des Wunsches setzt. Auf das »Seminar über den gestohlenen Brief« anspielend, verfasst Guattari in dieser Zeit drei »Briefe« an Lacan, in denen er an dessen Formalisierung des Unbewussten anschließt, um sich mit ihr zugleich kritisch auseinanderzusetzen.<sup>31</sup>

Das schlagende Merkmal dieser Briefe ist es, nicht die Sprache, sondern das Bild und insbesondere das Bewegtbild als Modell des Unbewussten zu beanspruchen. Guattaris Briefe an Lacan bestehen aus einer Abfolge von Satzblöcken, die eher lose aneinander anschließen als streng argumentativ aufeinander aufzubauen. Sie sind quasi kinematographische Ensembles von Reflexionsbildern, die mit graphischen Darstellungen, Tabellen und Formeln angereichert sind und die schon damit auf das Programm verweisen, das inhaltlich formuliert wird und im Titel des veröffentlichten Briefs auch festgehalten wird: »von einem Zeichen zum anderen« überzugehen und dabei nicht nur einer eindimensionalen, linearen Bahn zu folgen, sondern auch Schnitte zwischen den Zeichen zu setzen und Montagen zwischen Sprachlichem und Bildlichem, zwischen Formalem und Graphischem herzustellen.

Im Original heißt diese Briefveröffentlichung »D'un signe à l'autre«. Die sich darin manifestierende Heterogenität von Zeichen hat dazu geführt, dass

---

31 Bis heute ist nur einer dieser Briefe veröffentlicht worden, nämlich der zweite. 1966, im selben Jahr wie Lacans *Ecrits*, erscheint eine leicht erweiterte Fassung dieses zweiten Briefes in der von Guattari mitbegründeten Zeitschrift *Recherches*. Einige Jahr später wird dieser Text, in deutlich gekürzter Form, in die Aufsatzsammlung *Psychanalyse et transversalité* aufgenommen.

Deleuze diesbezüglich von einem »Schizo-Text« gesprochen hat.<sup>32</sup> Tatsächlich hat Guattaris Arbeit »träumerische« Seiten, die sich dem einfachen Verständnis entziehen. Was in ihnen angelegt ist, ist aber eine der frühesten Kritiken am psychoanalytischen Strukturalismus, die nicht zuletzt durch Guattaris persönliche Nähe zur Lehre Lacans einen sehr direkten Zugriff auf einige grundlegende Voraussetzungen dieser Form der Psychoanalyse findet.

Inhaltlich bezieht sich »D'un signe à l'autre« auf die fortwährende Überlappung und Überschneidung verschiedenartiger Bild-Zeichen, durch die Guattari zufolge eine sprachliche Ordnung überhaupt erst entstehen kann. Anders als Lacan, der ein anfängliches Symbol postuliert, das durch die strengen Gegensätze von +/–, Ja/Nein und Anwesenheit/Abwesenheit bestimmt ist, geht Guattari von einem dynamischen Pointillismus aus. Die Zeichen erscheinen in einer zunächst kaum durchdringlichen Dunkelheit. Es ist, als ob man in einem Kinosaal sitzt und eine Vorstellung beginnt – oder am Schneidetisch und einzelne Stücke für einen Zeichentrickfilm montiert.<sup>33</sup>

Das einfachste Element, das in dieser Dunkelheit erscheint, ist ein Fleck, ein »*tache-point*«, ein Punkt-Fleck: »Ein Fleck. Ein Fleck mit gleichgültigem Umriss, der sich all den unendlichen Reduktionen darbietet, die die Einbildungskraft ihm zufügen möchte, bis zu dem Punkt, an dem sie es sich versagen würde, jede Fortpflanzung durch Teilung in Betracht zu ziehen, die ihn in eine Vielfalt von Flecken verwandeln würde. Kurz, ein Fleck.«<sup>34</sup>

Mit diesem Motiv spielt Guattari auf die Überlegungen zum Verhältnis von Wahnsinn und Ästhetik an, die sich im Kontext des Surrealismus und konkret in Ourys psychiatrischer Doktorarbeit über die künstlerische Tätigkeit von Psychotikern finden. Um den Prozess der Werkentstehung näher zu beschreiben, hatte Oury nicht nur eine Reihe von Surrealisten (Breton, Dalí, Ernst usw.) zitiert, sondern sich auch auf den klassischen Ratschlag Leonardo da Vincis berufen, in der künstlerischen Arbeit von der Betrachtung von Flecken auszugehen: »Ich habe in den Wolken und an Mauern schon Flecken gesehen, die mich zu schönen Erfindungen verschiedenster Dinge anregten [...]«<sup>35</sup>

32 Siehe Gilles Deleuze, »Drei Gruppenprobleme«, übers. von Grete Osterwald, in Félix Guattari, *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, S. 7–22, hier S. 22.

33 Siehe dazu Kap. 1 sowie ausführlich Kap. 4.

34 Guattari, »D'un signe à l'autre«, S. 33.

35 Leonardo da Vinci, »Die Tätigkeit des Malers«, in ders., *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hg. von André Chastel, übers. von Marianne Schneider, München:

In der Berufung auf da Vinci schloss Oury an Breton an, der in seinem Aufsatz über »Die automatische Botschaft« die fragliche Textpassage ausführlich zitiert hatte, um die surrealistische Technik des automatischen Schreibens und Zeichnens zu erläutern.<sup>36</sup> In seiner Doktorarbeit akzentuiert Oury die primordiale Rolle der Flecken in der künstlerischen Tätigkeit noch weiter, indem er auf eine entwicklungspsychologische Studie von Pierre Naville verweist. Dieser hatte mit Blick auf die Malerei von Kindern die Entstehung von Strichen aus Flecken beschrieben. Eben diese Entstehung von *traits* aus *taches* ist ein zentraler Gedanke in Guattaris »Schizo-Text«.<sup>37</sup>

Guattari verdeutlicht den besonderen Stellenwert der Flecken, indem er darauf hinweist, dass die Flecken sich von ihrem jeweiligen Untergrund nicht trennen lassen: »Es ist unmöglich, einen Fleckenumriss von seinem Träger zu isolieren.«<sup>38</sup> Damit bekräftigt er die Verbindung von Subjektivität und Zeichen und markiert einen Unterschied zur Lacanschen Theorie des Signifikanten. Wenn mit der Einsetzung des Prinzips der Phonem-Opposition nämlich eine logische Ordnung begründet wird, die als solche jenseits aller Erscheinungswelten liegt, so bewahren die »Punkt-Flecken« Guattaris eine nicht hintergehbare Beziehung zum Körperlichen, zum sinnlich Wahrnehmbaren. Eine Überlappung von Signifikanten ist aufgrund ihrer wechselseitigen Differenzierung nicht denkbar; für die Entstehung und Entwicklung von Strichen, Zahlen und Buchstaben ist die Überschneidung der Punkt-Flecken hingegen essenziell.

Guattaris Kritik an den Formalisierungen der Lacanschen Psychoanalyse hat allerdings nicht dazu geführt, dass er der Frage nach dem persönlichen Stil abweisend oder verschlossen gegenüberstand. Das Gegenteil ist der Fall. Das zeigt der dritte Brief an Lacan, in dem er, basierend auf seiner Konzeption der Punkt-Flecken, ein »Allgemeines System zur Transposition von Signifikanten-Ketten« entwirft. Ausgangspunkt ist dabei die Idee, das von Lacan durch Plus- und Minuszeichen dargestellte Grundsymbol mit Hilfe einer aus der Überschneidung von Flecken abgeleiteten Schrift in einer Wellenform abzubilden. Guattari zufolge hat diese Wellenform den entscheidenden Vorteil,

---

Schirmer/Mosel, 1990, S. 365–386, hier S. 386, sowie Jean Oury, *Essai sur la conation esthétique* [1950], Orléans: Le pli, 2005, S. 98.

36 André Breton, *Die automatische Botschaft*, übers. von Angela Hagen, Berlin: Petersen Press, 1977, S. 2.

37 Pierre Naville, »Note sur les origines de la fonction graphique. De la tache au trait«, *Enfance* 3/1 (1950): 189–203, sowie Oury, *Essai sur la conation esthétique*, S. 61.

38 Guattari, »D'un signe à l'autre«, S. 34.

zwischen den beiden fraglichen Zuständen kein Leerzeichen mehr zu erfordern. Zugleich soll es diese Form der Notation ermöglichen, sprachliche *und* nicht-sprachliche Manifestationen des Unbewussten zu erfassen und darzustellen.

Im Rückblick auf die zwei zuvor an Lacan geschickten Briefe erklärt er: »Anfangs versuchte ich, ein anderes Transkriptionssystem als das auf + und – basierende aus Ihren damaligen Seminaren zu etablieren, das in der Lage wäre, die Intervalle zwischen den Zeichen, den Wörtern, den Sätzen zu beinhalten (ein wenig nach Art der arabischen Schrift) und das dennoch innerhalb des Rahmens eines Systems von binärer Notation bleibt.«<sup>39</sup> Deswegen entscheidet sich Guattari für einen nach unten geöffneten Halbkreis als »Minimalzeichen«. Dieses Zeichen könne durch die einfache Umkehrung in einen nach oben offenen Halbkreis die binäre Kodierung von + und – abbilden. Zugleich könne es in einer fortlaufenden Kette angeordnet werden, um komplexere Abfolgen von Ereignissen und Zeichen zu repräsentieren.

In einem zweiten Schritt verwendet Guattari dann die von ihm entwickelte Wellenschrift, um die repetitiven Äußerungen seines Patienten R. A. darzustellen. Es entsteht eine Kurve, die einerseits an die graphischen Darstellungen erinnert, mit denen Helmholtz, Marey und andere Physiologen des 19. Jahrhunderts versuchten, die Bewegungen von Menschen und Tieren in ihren besonderen Gangarten (*allures*) aufzuzeichnen – lange bevor es das Kino gab. Andererseits enthält diese Kurve aber eine Botschaft, die im Sinne einer binären Codierung zu entschlüsseln sein soll.

Gegenüber der mathematischen Notation mit Hilfe von Plus- und Minuszeichen bringt diese Hybridisierung von Kurve und Code nach Guattari den Vorteil mit sich, zugleich sinnlicher *und* abstrakter zu sein. Da sie nicht von vornherein auf das Register des Symbolischen festgelegt ist, eröffnet sich die Möglichkeit, dass der »Wellentext ausgehend von unterschiedlichen Schlüsseln gelesen werden kann, wodurch ihm unterschiedliche Bedeutungen gegeben werden.«<sup>40</sup> Als Beispiel dient in diesem Zusammenhang die sich wiederholende Aussage von R. A., »Maman, mon manger« (siehe Abb. 1).

39 Félix Guattari, »Notes sur un système général de transposition des chaînes signifiantes« [ca. 1963], Unveröffentlichtes Typoskript, Bibliothek der Association culturelle von La Borde, Cour Cheverny, S. 1.

40 Guattari, »Notes sur un système general«, S. 2.


Abb. 1: Beispiel für die Umwandlung einer Aussage von R. A. in eine kodierte Kurve. Zunächst wird die Aussage »Maman, mon manger« (Mama, mein Essen) in quasi-phonetischer Form als »M/A/M/An/M/On/M/An/Gé« notiert. Anschließend werden die einzelnen Elemente mit Guattaris Grundsymbol kodiert, einem Halbkreis, der mit seiner offenen Seite nach unten oder oben zeigt. Schließlich wird die resultierende Kurve als »absolute Transkription« der betreffenden Aussage dargestellt. (Reproduziert aus Félix Guattari, »Notes sur un système général de transposition des chaînes signifiantes« [ca. 1963], Bibliothek der Association culturelle von La Borde, Cour Cheverny, S. 6).

a) écrivons

M/A/M/An//M/On//M/An/gé

Avec le code R (de référence) suivant:


M = 


AN = 

A = 

ON = 

Gé = 

i, intervalle entre les lettres = 

ii, intervalle entre les mots = 

on aura une transcription absolue:

M A M An M On M An Gé 

Die Wellenschrift ist also nicht nur auf die Sprachäußerungen eines Subjekts zu beziehen (die, wie im Falle von R. A., durchaus spärlich sein können). Sie ist zugleich mit anderen »strukturalen Phänomenen« in Korrelation zu setzen, »beispielsweise auf der Ebene des Stils, der Zeichnung, des Verhaltens, der familiären Konstellationen«. <sup>41</sup>

Guattaris Wellenschrift soll demzufolge einen Subjektivierungsherd abbilden, der sich quer durch unterschiedliche Ausdrucksmaterien zieht, aber jeweils ähnlich manifestiert. Er stellt jenes Ritornell dar, das sich auch in einer bestimmten Art, sich zu bewegen, in einer bestimmten Mimik und Gestik, in einer Manier des Sprechens oder etwa in einer bestimmten Weise, sich zu kleiden, niederschlägt. Allerdings – und dies ist entscheidend – ist dieses Ritornell, dieser Stil, in Guattaris Augen nicht ein für alle Mal fixiert. Durch thera-

41 Ebd.

peutische Arbeit, die auf die Produktion von Subjektivität gerichtet ist, lässt der Stil sich beeinflussen und verändern.

Wenn Guattari in den 1980er Jahren in seinen Schriften zur Kunst auf das Problem des Stils eingeht, ist dies also als eine Wiederanknüpfung an seine frühen Entwürfe zu einer semiotischen Theorie des Unbewussten zu verstehen. Stil fungiert dabei nicht nur als Kategorie, um das Verhältnis einer Künstlerin zu den Diskursen in ihrer jeweiligen Umgebung zu thematisieren, sondern auch als Begriff, der Künstler in ein Verhältnis zu sich selbst setzt.

Dieses doppelsinnige Verständnis von Stil ist zum einen einer Auffassung von Kunst geschuldet, in der diese als eine Produktion von Subjektivität erscheint, die sich zumindest potenziell den dominanten Subjektivierungsregimen des Kapitalismus widersetzen. Zum anderen ist Guattaris Verständnis von Stil durch die Diskussionen geprägt, die seit den 1930er Jahren im Kontext von Surrealismus, Psychiatrie und Psychoanalyse (Dalí, Breton, Lacan, Oury) zum Verhältnis von Wahnsinn und Kunst geführt wurden.

In diesem Kontext erscheint das Phänomen des Stils nicht als das Ergebnis einer freien Wahl oder als Konsequenz individuellen Geschmacks. Es wird als Manifestation einer Notwendigkeit, eines Automatismus, einer unbewussten Bestimmung gesehen. Stil wird so zu einer geheimen Formel des Subjekts, die wenn überhaupt, dann nur mit erheblichem Aufwand entziffert werden kann.

Während Lacan diese Schwierigkeit im Rahmen einer linguistisch fundierten Analyse angeht, die auf die grundsätzliche Diskontinuität von sprachlichen Symbolen abstellt, mobilisiert Guattari die Sphäre des Bildlichen (und des Bildnerischen), um die Formel des Subjekts mit Hilfe einer Wellenschrift in eine kontinuierliche Kurve zu übersetzen. Für Guattari ist das Subjekt dieser Kurve nicht einfach ausgeliefert. Vielmehr kann die Wellenschrift durch kreative und therapeutische Arbeit modifiziert werden – während sich das frühere Gesicht des Subjekts sozusagen am Strand verwischt.

Genau deswegen hat der Guattari der 1980er Jahre auch keineswegs die Absicht, die bildlichen und sprachlichen Äußerungen der Künstler, mit denen er sich beschäftigt, in eine Wellenschrift zu übersetzen. Der Gedanke liegt ihm aber nicht fern, die Prozesse der Singularisierung, die bei Fromanger ebenso wie bei Matta und bei Takamatsu zu beobachten sind, auf Kurven zu beziehen, die mit einer bestimmten Codierung versehen sind. Sein wiederholtes Interesse für das Wechselspiel von kreativer Kontinuität und Diskontinuität kann jedenfalls in diesem Sinne verstanden werden.

Von der Psychoanalyse geht Guattari damit zu einer Schizoanalyse über, einer Analyse von Strömen und Einschnitten, die ihrerseits zugleich eine Art

von Rhythmusanalyse ist, eine Analyse von Sequenzen und Montagen. Im Mittelpunkt dieser Analyse steht der wiederkehrende Bruch mit dem eigenen Stil, der als wellenförmige Ausdrucksform zu verstehen ist.

Die Singularität einer Künstlerin scheint somit auf das zurückführbar zu sein, was Paul Klee einmal als »eigenwillige Linie«<sup>42</sup> bezeichnet hat. Während die Linie bei Klee allerdings von einem einzelnen Punkt ausgeht, stammen die Wellen bei Guattari aus der kinematographischen Überlappung einzelner Lichter und Flecken, die sich im dunklen Chaos begegnen.

---

42 Paul Klee, »Beiträge zur bildnerischen Formlehre« [1921/22], in ders., *Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Leipzig: Reclam-Verlag, 1991, S. 91–313, hier S. 105. Zur Rhythmusanalyse siehe Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris: Boivin, 1936, sowie Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*, Paris: Syllepse, 1992.



## 6. Die synästhetische Gruppe

---

Der Name Guattari ist in den Geistes- und Sozialwissenschaften eng mit dem Begriff »Transversalität« verbunden. 1964 durch einen entsprechend überschriebenen Aufsatz eingeführt und 1972 durch den Titel seines ersten Buches weiter profiliert,<sup>1</sup> wurde dieses Konzept zunächst durch Deleuze aufgegriffen, und zwar noch bevor sein erstes gemeinsames Buch mit Guattari erschien. Bereits 1970, also zwei Jahre früher als die Publikation von *Anti-Ödipus*, wies der Philosoph in der zweiten, stark erweiterten Auflage von *Proust und die Zeichen* darauf hin, dass Guattari den »fruchtbaren Begriff« der Transversalität entwickelt habe, »um Kommunikationen und Zusammenhängen des Unbewussten gerecht zu werden«.<sup>2</sup>

Wenig später, 1972, ergänzt Deleuze in seinem Vorwort zu Guattaris Erstling, *Psychoanalyse et transversalité*, dass der Begriff der Transversalität dessen »besonderer Beitrag zu Institutionellen Psychotherapie« sei – ein Begriff, der auf das Phänomen heterogen zusammengesetzter Gruppen (Patientinnen und Patienten, Pflegerinnen und Pfleger, Ärztinnen und Ärzte...) ausgerichtet sei. An solche Gruppen stelle er die Frage: Wie kann man »durch die Vielfalt hindurch« vorgehen, um zu einer neuen Form der Einheit zu kommen, also »nicht vertikal und ohne die dem Wunsch eigene Vielfalt zu zermalmen«?<sup>3</sup>

In den folgenden Jahren und Jahrzehnten werden die Ausdrücke »Transversalität« und »transversal« zu festen Bestandteilen der Schriften von Guat-

---

1 Félix Guattari, *Psychoanalyse et transversalité*, Paris: Maspero, 1972, auszugsweise übersetzt als *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, übers. von Grete Osterwald, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976.

2 Gilles Deleuze, *Proust und die Zeichen*, übers. von Henriette Beese, 1978, S. 170, Anm. 8. Die französische Erstausgabe erschien 1964.

3 Gilles Deleuze, »Drei Gruppenprobleme« [1972], in ders., *Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953 bis 1974*, hg. von Daniel Lapoujade, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 282–297, hier S. 292–293.

tari und Deleuze. Sie tauchen sowohl in den gemeinsam verfassten Werken auf (u. a. in *Anti-Ödipus*, *Tausend Plateaus*, *Was ist Philosophie?* ...), wie auch in den allein geschriebenen Arbeiten, bei Deleuze etwa in den Kinobüchern, in *Kritik und Klinik* sowie in *Foucault*, bei Guattari in *Das maschinische Unbewusste* und *Chaosmose*, in *Schizoanalytische Kartographien* und *Die drei Ökologien*.

Die genauere Bedeutung und der präzise Status des Begriffs bleiben dabei merkwürdig unterbestimmt. Tatsächlich wird »Transversalität« *nicht* in das Glossar übernommen, in dem Guattari Mitte der 1980er Jahre die grundlegenden Konzepte seiner Theoriebildung erläutert.<sup>4</sup> Später räumt er sogar ein, dass sich der Sinn dieses Begriffs im Laufe der Zeit erheblich gewandelt habe, insbesondere seitdem er den Phänomenen der Deterritorialisierung zunehmende Beachtung geschenkt habe.<sup>5</sup> Eine genauere Bestimmung des Begriffs fehlt aber auch in diesem Zusammenhang.

Das hat die Guattari-Rezeption nicht daran gehindert, auf der zentralen Rolle des Konzepts zu bestehen. In der Tat versäumt kaum eine Einführung in das Werk von Guattari, »Transversalität« als eine entscheidende Errungenschaft herauszustellen, um diese dann mehr oder weniger freischwebend zu erörtern und zu erläutern. Die einfache Grundbedeutung des Konzepts kommt dem entgegen. Wörtlich genommen heißt »transversal« laut *Duden* zunächst einmal nichts anderes als »schräg« oder »quer verlaufend« – in der Physik, wo der Begriff vor allem verwendet wird, etwa im Sinne von »sich senkrecht zur Ausbreitungsrichtung einer Welle bewegend« oder in der Medizin als »horizontal zur Körperlängsachse liegend«.

In der Guattari-Rezeption ist es zumeist dieses (Vor-)Verständnis, das aufgenommen wird, um dann die von Deleuze vorgeschlagene Lesweise zu bestätigen, derzufolge Transversalität auf »Kommunikationen und Zusammenhänge des Unbewussten« verweist – so etwa um zu erklären, dass mit diesem Begriff der psychoanalytische Begriff der Übertragung »schizophrenisiert« werde, um daraus ein »Vehikel« für die Betrachtung von Gruppen zu machen;<sup>6</sup> so etwa mit Blick auf die Frage der Interdisziplinarität, um das

4 Félix Guattari, »Glossaire«, in ders., *Les années d'hiver, 1980–1985*, Paris: Barrault, 1986, S. 287–195.

5 Félix Guattari, »Vertige de l'immanence. Refonder la production de l'inconscient« [1992], in ders., *Qu'est-ce que l'écosophie*, hg. von Stéphane Nadaud, Paris: Lignes, 2013, S. 303–327, hier S. 305–306.

6 Gary Genosko, »Introduction«, in ders. (Hg.), *The Guattari Reader*, Oxford: Blackwell, 1996, S. 1–34, hier S. 14–15.

Verhältnis von Kunst und Wissenschaft als eines der »Kommunikation und Konnektivität« aufzufassen;<sup>7</sup> so etwa um, in einem stärker mathematischen Sinn, auf die Möglichkeit der Beschreibung von komplexen Situationen im topologischen Register abzuheben.<sup>8</sup>

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit, aber durchaus mit der Ambition, seine Kernbedeutung genauer zu fassen, wird im Folgenden die Entwicklung dieses Begriffs nachgezeichnet. Der vielleicht erwartbare, vielleicht aber auch überraschende Befund lautet dabei, dass der Begriff der »Transversalität« in gewisser Weise selbst als transversal zu begreifen ist: Er bezieht sich auf Gruppen *und* Individuen.

Im Grunde wird das schon an der anfänglichen Rezeption bei Deleuze deutlich: Während Transversalität in den 1960er Jahren zunächst mit Blick auf das Problem der Gruppentherapie eingeführt wurde, insbesondere in Bezug auf die Verwendung psychoanalytischer Konzepte und Techniken im psychiatrischen Kontext, richtet sich der Begriff seit den 1970er Jahren vermehrt auf Fragen der Wahrnehmung und der Ästhetik. Tatsächlich ist »Transversalität« in Guattaris Aufsatzveröffentlichung von 1964 noch auf das therapeutische Kollektiv ausgerichtet, das sich in der Klinik von La Borde konstituiert. Dagegen dient der Begriff 1979, in seinem Buch über das maschinische Unbewusste dazu, die synästhetischen Wahrnehmungen von Individuen zu beschreiben.

In beiden Fällen verschwimmen die Grenzen zwischen dem Einzelnen und dem Vielen; in beiden Fällen geht es um Verbindungen oder Synthesen, die gängige Trennungen unterwandern oder überschreiten; und in beiden Fällen wird die scheinbar klare Ordnung des Raumes zugunsten von neuartigen, nur untergründig wahrnehmbaren Mustern verabschiedet. Das Problem, auf das Guattaris Konzept der Transversalität antwortet, ist demnach – so die hier verfolgte These – das der *synästhetischen Wahrnehmung der Gruppe*. Wie das gemeint ist und was es konkret bedeutet, verdient eine genauere Erörterung.

## Die Institution als Organ der Vermittlung

Die Entstehung und Entwicklung des Transversalitätsbegriffs erfolgt in den 1950er Jahren zunächst im Kontext der Institutionellen Psychotherapie. Vor

7 Paul Elliott, *Guattari reframed*, London: Tauris, 2012, S. 24.

8 Hanjo Berressem, *Félix Guattari's Schizoanalytic Ecology*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021, S. 59.

dem Hintergrund des Widerstands gegen die Besetzung Frankreichs durch die Nationalsozialisten und der leidvollen Erfahrung von politischer Unterdrückung – bis hin zu Deportation, Lagerhaft, Zwangsarbeit, Ermordung, Vernichtung – bestand die Grundabsicht dieser Reformbewegung darin, die Institutionen der Psychiatrie so zu verändern, dass sie zu effektiven Werkzeugen der Therapie werden. Statt auf das Problem der Einsperrung und des Wahnsinns dadurch zu antworten, dass die psychiatrischen Einrichtungen – Asyle, Anstalten, Kliniken – einfach abgeschafft werden (wie es später die Anti-Psychiatrie in Italien versuchen sollte), zielte die Bewegung der Institutionellen Psychotherapie darauf, diese Institution für eine neue, selbstbestimmte Form von Psychotherapie zu nutzen.<sup>9</sup>

Ein wichtiger Baustein für diese psychiatrische Herangehensweise war die Öffnung gegenüber Diskursen und Praktiken, die psychische Erkrankungen nicht einseitig auf organische Prozesse (Konstitutionen, vererbte Krankheiten oder Hirnschädigungen) zurückführen, sondern ebenso psychologische und soziologische Aspekte berücksichtigen. Tatsächlich interessierten sich die Gründerväter der Bewegung – neben François Tosquelles und Jean Oury zählen dazu Psychiater wie Lucien Bonnafé, Roger Gentis und Robert Millon – intensiv für die Psychoanalyse, die Gestaltpsychologie, die Daseins- und Schicksalsanalyse sowie die Existenzielle Psychotherapie. Eingebettet war dieses Interesse in eine weiter gefasste Ambition, die Psychiatrie insgesamt in den Zusammenhang von sozialen Reformbewegungen zu stellen und sie nicht nur als Ausdruck und Hilfsmittel, sondern geradezu als Motor gesellschaftlicher Veränderung zu sehen.

In den 1940er und 1950er Jahren war die Institutionelle Psychotherapie eine Praxis, die zunächst in der von Tosquelles geleiteten Klinik in Saint-Alban und danach besonders von Oury in La Borde ausgeübt und weiter entwickelt wurde. Seit Ende der 1950er Jahre gab es zunehmend Bestrebungen, diese Praxis auch theoretisch zu durchdringen und weiter zu entwickeln, beispielsweise durch ein Verständnis dessen, was eine Institution überhaupt ist, also wie sie soziologisch, psychologisch, aber auch philosophisch begriffen werden kann. Das hauptsächliche Forum dieser theoretischen Arbeit war die »Arbeitsgruppe

---

9 Zur Geschichte der Institutionellen Psychotherapie siehe die Literatur, die in der Einleitung zu diesem Buch genannt ist. Zur Frage der Institution in diesem Kontext siehe Valentin Schaepeynck, *Une critique en actes des institutions. Emergence et résidus de l'analyse institutionnelle dans les années 60*, Thèse de doctorat, Paris: Université Paris 8, 2013.

für institutionelle Sozio- und Psychotherapie« (*Groupe de travail de psychothérapie et de sociothérapie institutionnelle*, GTPSI), ein Zusammenschluss von gleichgesinnten Psychiaterinnen und Psychiatern, die sich in den Jahren von 1960 bis 1966 regelmäßig zu Kongressen und Tagungen trafen und ab 1964 auch eine Zeitschrift herausgaben, die *Revue de psychothérapie institutionnelle*.<sup>10</sup>

Unabhängig davon befasste sich auch Deleuze als junger Philosoph mit dem Problem der Institution. Angeregt wurde er dazu durch Georges Canguilhem, der Bonnafé seit den 1930er Jahren kannte und sich 1944 mit Hilfe von Bonnafé und Tosquelles in Saint-Alban vor den Nazis versteckt hatte (siehe dazu ausführlich den Anhang zu diesem Buch). 1955 gab Deleuze in einer von Canguilhem betreuten Buchreihe einen Sammelband über *Instincts et institutions* heraus.<sup>11</sup>

Die Antwort, die dabei auf die Frage nach der Institution gegeben wurde, lautete dahingehend, dass Institutionen *Medien* sind – einerseits »Milieus« oder Umwelten, die von Menschen geschaffen werden, um auf bestimmte gesellschaftliche oder kulturelle Anforderungen zu reagieren, und andererseits »Mittel« oder Werkzeuge, die von ihnen gemeinsam benutzt werden, um diese Reaktionen konkret ausarbeiten zu können. Genau in diesem Sinn heißt es bei Deleuze etwa, Institutionen seien »künstliche Mittel der Befriedigung, die den Organismus dadurch, dass sie ihn etwas anderem unterwerfen, von der Natur befreien, und dadurch, dass sie den Trieb in ein neues Milieu einführen, diesen auch verändern«. <sup>12</sup>

Diese Definition versteht sich vor dem Hintergrund einer intensiven Auseinandersetzung mit der Philosophie von David Hume. Deleuze zufolge ging schon Hume davon aus, dass die Befriedigung von Trieben innerhalb einer Gesellschaft von der erfinderischen Einrichtung von »Kunstgebilden, Industrien und Kulturen« abhängt. Institutionen stellen demzufolge nicht einfach soziale Einschränkungen und Grenzziehungen dar, sie sind zunächst einmal positive Manifestationen und Artikulationen, sozusagen Organe der Gesellschaft. So erscheinen hier – ähnlich wie in der Philosophie von Canguilhem – Natur und Geschichte als innig miteinander verbunden.<sup>13</sup>

10 Olivier April, *Une avant-garde psychiatrique. Le moment GTPSI (1960–1966)*, Paris: EPEL, 2013.

11 Gilles Deleuze (Hg.), *Instincts et institutions*, Paris: Hachette, 1955.

12 Gilles Deleuze, »Instinkte und Institutionen«, in ders., *Die einsame Insel*, S. 24–27, hier S. 24 (Übers. modifiziert).

13 Gilles Deleuze, *David Hume*, übers. von Peter Geble und Martin Weinmann, Frankfurt a.M.: Campus, 1997, S. 39–40. Siehe dazu auch die Überlegungen in Gilles Deleuze, »Sa-

Im Kontext der Institutionellen Psychotherapie wurden diese Überlegungen durch die junge Soziologin und spätere Psychiaterin Ginette Michaud aufgegriffen. Als Michaud es Ende der 1950er Jahre unternahm, vor dem Hintergrund ihrer praktischen Erfahrungen in La Borde den Begriff der Institution in grundsätzlicher Weise zu klären, bezog sie sich zustimmend auf die Definitionen von Deleuze. Die Begegnung zwischen der Philosophie von Deleuze und dem Kontext der Institutionellen Psychotherapie fand in gewisser Weise also statt, lange bevor Guattari im Gefolge des Mai 68 seine Zusammenarbeit mit Deleuze begann.

In ihrer Studie über den Begriff der Institution in seiner Beziehung zur modernen Theorie der Gruppe beschreibt Michaud den damaligen Betrieb von La Borde auf detaillierte Weise. In programmatischer Absicht zitiert sie dabei eine der Kapitelüberschriften aus dem Sammelband von Deleuze, und zwar diejenige, in der die Institution als »System der indirekten und gesellschaftlichen Mittel zur Befriedigung eines Triebs« bestimmt wird. Dies sei, so Michaud, eine »hinreichend vage Definition«, um als konstruktiver Ausgangspunkt für die weitere Untersuchung zu dienen.<sup>14</sup>

Zentral für Michauds Studie ist die Abgrenzung von Institution und Gruppe. Im Rekurs auf Oury unterstreicht sie dabei wiederholt, dass die Institutionelle Psychotherapie keine Gruppentherapie sei, sondern eine »Technik des Umweltlichen [*technique de l'ambiance*], eine Technik, die pausenlos erneuert wird durch eine vertiefte Analyse ›dessen, was abläuft‹«. Besonders wichtig sei dabei die »Untersuchung der Struktur der Kommunikation« innerhalb der Institution.<sup>15</sup> Im Unterschied zur Gruppe schafft die Institution demzufolge

---

cher-Masoch und der Masochismus«, übers. von Gertrud Müller, in Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt a.M.: Insel Taschenbuch, 1980, S. 163–281. Mit Blick auf de Sade erklärt Deleuze dort beispielsweise: »Reine Institutionen ohne Gesetze wären ihrer Natur nach Muster für freie, anarchische Handlungen in ständiger Bewegung, in permanenter Revolution, im Zustand dauernder Immoralität« (S. 229). Zu diesem positiven Verständnis der Institution bei Deleuze siehe auch Robert Seyfert, *Das Leben der Institutionen. Zu einer Allgemeinen Theorie der Institutionalisierung*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2011, S. 48–51.

14 Ginette Michaud, *La Borde... un pari nécessaire. De la notion d'institution à la psychothérapie institutionnelle*, Paris: Bordas, 1977.

15 Michaud, *La Borde...*, S. 74 und S. 108. Im Gefolge von Henri Wallon bezeichnet »*ambiance*« in der französischen Nachkriegspsychologie nicht einfach das »Ambiente« oder die »Umgebung«, sondern eine gelebte Umwelt, die aktiv verändert werden kann. Siehe dazu Catherine Perret, *Le tacite, l'humain. Anthropologie politique de Fernand Deligny*, Paris: Seuil, 2021, S. 155.

eine bestimmte Art der Umgebung. Sie erscheint, anders als bei Deleuze, nicht nur als eine rechtliche Instanz (das Eigentum, die Ehe usw.), sondern als eine Art Architektur, ein Milieu oder eben ein Medium, das seinerseits eine wichtige Rahmenbedingung für den Prozess der Kommunikation darstellt.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen präzisiert Michaud die von Deleuze vorgeschlagene Definition dahingehend, dass eine Institution »ein System der Vermittlung [ist], das darauf ausgerichtet ist, einen zwischenmenschlichen Austausch sicherzustellen, damit die Gesellschaft, in der dieser Austausch Raum findet, »funktionieren« kann und auf diese Weise den kulturellen Erfordernissen entspricht.«<sup>16</sup> Zentral für das Bestehen und das Funktionieren einer Institution ist demnach der Ausbau von Kommunikation in ihrem Inneren. Anders gesagt, die Bereitschaft, zu hören und zu antworten, ist für den tatsächlichen Austausch innerhalb der Institution entscheidend.<sup>17</sup>

## Transport, Transfer, Transmission

Im Anschluss an die Ausführungen von Michaud entwickelt Guattari die erste Fassung seines Begriffs der Transversalität.<sup>18</sup> Tatsächlich erscheint sein Beitrag von 1964 Seite an Seite mit einem weiteren Aufsatz von Michaud in einem entsprechenden Themenheft der *Revue de psychothérapie institutionnelle*. Angeregt durch die Psychoanalyse Lacans, nimmt Guattari dabei ein Wortspiel auf, das in der deutschen Übersetzung seines Beitrags leider verloren geht: Die französischen Ausdrücke *transversalité* und *transversal* spielen auf das psychoanalytische Konzept des *transfer* an, also jenes Phänomen, das von Sigmund Freud als »Übertragung« bezeichnet worden ist und dessen Entdeckung als eine der Grundeinsichten der Psychoanalyse gilt.<sup>19</sup>

16 Michaud, *La Borde...*, S. 119.

17 Ebd., S. 104–105.

18 In der Doppelbiographie von Dosse erklärt Michaud, sie sei diejenige gewesen, die Guattari diesen Begriff vorgeschlagen hat. Siehe François Dosse, *Gilles Deleuze, Félix Guattari. Biographien*, übers. von Christian Driesen, Wien/Berlin: Turia + Kant, 2017, S. 89. Das mag so gewesen sein, einen Beleg dafür gibt es, so weit ich sehe, allerdings nicht.

19 Im akademischen Jahr 1960/61 hat Lacan sein Seminar der Übertragung gewidmet. Siehe Jacques Lacan, *Das Seminar, Buch VIII. Die Übertragung (1960–1961)*, hg. von Jacques-Alain Miller, übers. von Hans-Dieter Gondek, Wien: Passagen, 2008.

Unter »Übertragung« verstand Freud bekanntlich den Prozess, durch den unbewusste, mit bestimmten Objekten oder Personen verbundene Wünsche erneut wachgerufen werden, insbesondere im Rahmen der psychoanalytischen Therapie. Wie Freud 1905 in seinem »Bruchstück einer Hysterie-Analyse« schreibt: »Was sind die Übertragungen? Es sind Neuauflagen, Nachbildungen von Regungen und Phantasien, die während des Vordringens der Analyse erweckt und bewusst gemacht werden sollen, mit einer für die Gattung charakteristischen Ersetzung einer früheren Person durch die Person des Arztes.«<sup>20</sup>

Während einzelne Übertragungen im Verlauf der Analyse durchaus störend sein können, sind sie insgesamt essenziell für das Funktionieren des Therapieprozesses. Das ist ein Sachverhalt, der im selben Heft der *Revue de psychothérapie institutionnelle* auch von Jacques Schotte hervorgehoben wird, einem belgischen Psychiater und Psychoanalytiker, der mit Oury befreundet war und der im Kontext von La Borde als wichtige Vermittlungsfigur bei der Rezeption deutschsprachiger Beiträge zur psychoanalytischen Theorie sowie zur Daseins- und Schicksalsanalyse fungierte.<sup>21</sup>

Angeregt durch Lacan weist Schotte in seinen Überlegungen zum *transfer* – also zur psychoanalytischen Übertragung – auf die sprachliche Dimension dieses Konzepts hin. Freud greife mit seinem Übertragungsbegriff nicht nur einen früheren psychologischen Diskurs über das Phänomen der Projektion auf, sondern siedele diesen Diskurs zusammen mit eigenen Ausführungen im Kontext einer Theoriebildung an, die essenziell am Phänomen der Sprache orientiert sei.

Wie Schotte vor diesem Hintergrund erklärt, bedeutet Übertragung (*transfer*) so etwas wie »Transport« und »Umsetzung« (*transposition*), aber auch »Übermittlung« (*transmission*). Dem schließt er die These an, dass das Problem der Übertragung »koextensiv« mit dem des Sprechens und der Sprache in der Analyse sei. Dass die Psychoanalyse wesentlich eine *talking cure* ist, zeigt sich demnach auch und vielleicht vor allem am Phänomen der Übertragung,

20 Sigmund Freud, »Bruchstück einer Hysterie-Analyse« [1905], in ders., *Studien-Ausgabe*, Bd. VI. *Hysterie und Angst*, hg. von Alexander Mitscherlich et al., Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 1982, S. 83–186, hier S. 180.

21 Jacques Schotte, »Le transfert, dit fondamental de Freud pour poser le problème: Psychoanalyse et Institution«, *Revue de psychothérapie institutionnelle* 1 (1964): 37–56. Siehe dazu Raymond Patrick Ffrench, »Guattari's Therapeutics. From Transference to Transversality«, *Deleuze and Guattari Studies* 17/2 (2023): 217–235.

welches ebenfalls stets ein Phänomen der Übersetzung und der Deutung ist. Entsprechend ist die Übertragung – der *transfer* – nach Schotte nicht nur das Mittel, sondern zugleich das eigentliche Milieu des therapeutischen Handelns. Sprache erscheint hier sozusagen als spezifische Umwelt der Psychoanalyse.<sup>22</sup>

Im expliziten Rekurs auf Schotte legt Guattari in seinem Aufsatz die Probleme und Perspektiven der Übertragung im psychiatrischen Feld dar, besonders mit Blick auf seine Erfahrungen in Ourys Klinik. Einsatzpunkt ist dabei die Beobachtung, dass Phänomene der Übertragung nicht nur in individuellen Therapiesitzungen, sondern auch auf der Ebene jener Gruppen zu beobachten sind, die sich im Inneren der Institution aufhalten oder dort entstehen: Der Chefarzt erscheint als Vater, die Pflegerin als Mutter, die anderen Patienten und Patientinnen als Brüder und Schwestern usw.

Zwar liegt hier auch der eigentliche Schlüssel für die Möglichkeit einer Behandlung; aber zugleich ist mit dem Phänomen der Gruppenübertragung die Gefahr eines Verharrens in Klischees gegeben, was den Heilungsprozess massiv beeinträchtigen kann. So stellt Guattari mit Blick auf die klassischen Rollen von Psychiatern einerseits und Pflegerinnen andererseits fest: »Die erstarnte Übertragung, diese festgefahrene Mechanik, die obligatorische, prädeterminierte, ›territorialisierte‹ Übertragung auf eine Rolle, ein gegebenes Stereotyp, ist schlimmer als Widerstand gegen die Analyse; sie ist eine Form der Verinnerlichung bürgerlicher Repression durch repetitives Wiederbeleben archaischer und artifizieller Kastenordnungen mitsamt ihrem Konvoi von faszinierenden und reaktionären Gruppenphantasien.«<sup>23</sup> Entsprechend festgefahren sei dann der therapeutische Prozess in der Gruppe. Er blockiere jede Besserung und bestätige die existierende Rollenverteilung – nicht zuletzt die Rolle des Kranken als Kranken.

Nun lassen sich solche Verhärtungen in der Gruppe durch eine flüchtige Betrachtung von außen nicht fassen: sei es, weil eine solche Betrachtung letztlich doch wieder vordringlich auf das Individuum ausgerichtet ist; sei es, dass

---

22 Jacques Schotte, »Le transfert. Essai d'un dialogue avec Freud sur la question fondamentale de la psychanalyse«, in Henri Ey (Hg.), *Entretiens psychiatriques*, vol. 5, Paris: PUF, 1960, S. 236–255, hier S. 251.

23 Félix Guattari, »Transversalität« [1964], in ders., *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, S. 39–55, hier S. 47–48. Zur weiteren Auseinandersetzung mit Schotte siehe auch Félix Guattari, »Die Übertragung« [1964], in ders., *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, S. 98–106.

zwar eine Betrachtung der Gruppe stattfindet, dabei aber die unbewussten Dimensionen nicht in Rechnung gestellt werden. Um diese Schwierigkeit zu verdeutlichen wird die institutionelle Übertragung, von der Guattari spricht, mit zwei gängigen Perspektiven auf das Phänomen der Gruppe kontrastiert: einerseits mit einer *Vertikalität*, »wie man sie etwa im Schaubild der Struktur einer Pyramide (Chef, stellvertretender Chef etc.) findet«; andererseits mit einer *Horizontalität*, wie sie sich beispielsweise im »Hof des Krankenhauses« beobachten lässt, »das heißt in einem Zustand, wo die Leute sich, so gut sie können, mit der Situation arrangieren, in der sie sich befinden«. <sup>24</sup>

Transversalität verläuft – der Begriff selbst zeigt es an – »quer« zu dieser Unterscheidung. Sie betrifft nicht die hierarchische oder autoritäre Organisation einer Gruppe mit ihren Ungleichheiten, aber auch nicht die Ordnung relativer Freiheit und Gleichheit, wie sie in den Pausen des Betriebs von hierarchisch gegliederten Institutionen zu beobachten ist. Transversalität ist weder horizontal noch vertikal; sie verteilt sich weder autoritär noch egalitär; sie entspricht – wie man mit Blick auf Guattaris Diskussion des Gruppenproblems bei Sartre anfügen kann – weder der mechanischen Solidarität der Fabrik noch der organischen Solidarität der Familie oder anderer Kleingruppen. <sup>25</sup>

Transversalität ist auf einer anderen Ebene situiert. Sie zeigt sich nicht an einer Verteilung im Raum (oder auf einem Schema), sondern macht sich als untergründige, unsichtbare Verteilung der Gruppe bemerkbar, als unbewusste Besetzung des Gruppenraums, als libidinöse Wirklichkeit der Gruppe, als »Gruppenwunsch«. <sup>26</sup>

An dieser Stelle berühren sich Guattaris Ausführungen mit früheren Überlegungen von Siegfried Bernheim oder Jacob Moreno, die sich im Anschluss an Freud ebenfalls mit der Psychoanalyse von Gruppen befasst haben. Auch Anklänge an Kurt Lewins Konzept des psychologischen Lebensraums sind zu vernehmen. <sup>27</sup>

24 Guattari, »Transversalität« [1964], S. 48.

25 Félix Guattari, »Einführung in die institutionelle Psychotherapie« [1962–1963], in ders., *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, S. 82–97, hier S. 86.

26 Guattari, »Transversalität« [1964], S. 44.

27 Siehe Siegfried Bernfeld (Hg.), *Vom Gemeinschaftsleben der Jugend. Beiträge zur Jugendforschung*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1922, Kurt Lewin, *Principles of Topological Psychology*, New York: McGraw-Hill, 1936, und Jacob L. Moreno, *Die Grundlagen der Soziometrie. Wege zur Neuordnung der Gesellschaft*, Köln/Opladen: Westdeutscher Verlag, 1954. Es ist nicht bekannt, ob Guattari das Verfahrens des Soziogramms zur Untersuchung von Gruppen angewandt hat.

Nun ist es verführerisch, die in diesem Zusammenhang entwickelten Methoden für die Darstellung der inneren Beschaffenheit von Gruppen mit den Überlegungen von Guattari zu parallelisieren. Besonders die Soziogramme von Bernfeld und Moreno können auf den ersten Blick als Messwerkzeuge für den »Koeffizienten der Transversalität« erscheinen, vom dem Guattari an einer Stelle spricht.<sup>28</sup> Guattari bezieht sich aber nur beiläufig auf Moreno, und es sollte kein Zweifel an dem durchaus anders gelagerten Interesse bestehen. Während das Soziogramm von Moreno auf eine distanzierte Analyse ausgerichtet ist, zielt Guattaris Konzept der Transversalität auf eine engagierte Intervention.

Außerdem würde die entscheidende Referenz für die weiteren Ausführungen von Guattari damit nicht erfasst: die Psychoanalyse von Lacan. Anschließend an dessen prägnante Formel, derzufolge das Unbewusste strukturiert ist wie eine Sprache, konzipiert Guattari das Gruppenunbewusste nämlich ebenfalls als ein sprachliches Unbewusstes: »Die Gruppenphantasie ist ihrem Wesen nach symbolisch, gleichgültig, welche Bilderfabriken sie im Schlepptau hat.«<sup>29</sup> Wie in der individuellen Analyse geht es demzufolge auch auf der Ebene der Gruppe um die Unterscheidung des Symbolischen vom Imaginären.

Das ist der wesentliche Schritt, den Guattari mit seiner Begriffsprägung macht: das Phänomen der Gruppe dadurch auf die Frage der Institution zu beziehen, dass es nicht nur als ein Phänomen der Kommunikation (wie bei Michaud) gefasst wird, sondern – spezifischer – als ein Phänomen der Sprache, um dadurch in die Lacansche Topologie des Symbolischen, des Imaginären und des Realen eingetragen werden zu können. Genau diese Topologie ist es nämlich, die Guattaris weitere Erörterungen bestimmt, insbesondere wenn er die Möglichkeiten diskutiert, den Ausprägungsgrad von Transversalität zu verändern.

Der Tendenz nach, so erklärt er weiter, verwirklicht sich Transversalität dann, »wenn maximale Kommunikation zwischen den verschiedenen Ebenen und vor allem in verschiedenen Richtungen vor sich geht.«<sup>30</sup> In der Wirklichkeit werde diese maximale Kommunikation freilich oft nicht erreicht. Das liege vor allem an jenen Personen oder Unter-Gruppen, die die »wirkliche Macht«

---

28 Guattari, »Transversalität« [1964], S. 48.

29 Ebd., S. 45.

30 Ebd., S. 49.

in einer Institution innehaben,<sup>31</sup> also zum Beispiel die Ärzte und Pfleger eines Krankenhauses. Guattari erscheint es als besonders wünschenswert, dass diese Personen oder Unter-Gruppen »kollektiven Einfluss nehmen auf die Regulierung« dessen, was das »allgemeine Klima« und die realen »Tausch- und Funktionsformen« der Institution bestimmt.<sup>32</sup>

Aber wie soll das gehen? Wesentlich dafür ist aus Guattaris Sicht der Verzicht auf den imaginären Status als Arzt (oder als Pfleger) und die Zurückweisung von stereotypen Mustern und Klischees. Stattdessen solle der Arzt seine Rolle auf einer symbolischen Ebene verstehen. Durch diesen Schritt erkläre er auch sein »Einverständnis mit der allgemeinen »Infragestellung«, damit, durch das Sprechen des Anderen entblößt zu werden, Einverständnis mit einer bestimmten Form des reziproken Widerspruchs, des Humors, der Abschaffung von Privilegien, die sich einer hierarchischen Ordnung verdanken.«<sup>33</sup>

Die Transversalität gebietet also die deutliche Markierung *jeder* Rolle, und damit auch die Bereitschaft und Fähigkeit, »seine eigene Infragestellung zu bejahen und zu fördern«. <sup>34</sup> Zugespitzt formuliert: Es geht nicht darum, innerhalb der Institution »in der verdummenden Mythologie des Wir« zu versinken.<sup>35</sup> Vielmehr handele es sich um ein Offenlegen, ein Hinterfragen imaginärer Formen von Herrschaft und stereotyper Strukturen der Macht, um in einen neuartigen, kreativen Dialog zwischen allen Beteiligten eintreten zu können. Vielleicht könnte man auch sagen, es findet ein Übergang von einer Ordnung der Sichtbarkeit (z.B. der Kittel) zu einer Ordnung der Hörbarkeit statt, ein Wechsel von den Imagos zu den Symbolen, vom Register des Auges zu dem des Ohrs.

Das Resultat ist nicht nur, die Institution auf andere Weise wahrzunehmen, sie neu zu erleben, sich anders in ihr aufzuhalten und sich anders in ihr zu bewegen, anders durch sie hindurch zu wandern. Wie man von einer begabten Basketballerin sagen kann, sie sei in der Lage, das Spiel zu »lesen«, so würde eine in Guattaris Transversalität geschulte Person dazu fähig sein, die Institution einer lebendigen Lektüre zu unterziehen. Damit ändert sich aber die übergreifende Rolle der Institution. Diese ist nämlich nicht nur Objekt eines passiven Lesens. Dadurch, dass eine Vielfalt von Personen in ihr aktiv

---

31 Ebd.

32 Ebd., S. 50.

33 Ebd., S. 53.

34 Ebd., S. 52.

35 Ebd., S. 53.

sind, fungiert sie quasi auch als ein sich selbst schreibender Text – ein Mannschaftsspiel, das sich dynamisch entfaltet.

Die Institution ist strukturiert wie eine Sprache. Für Guattari heißt das an dieser Stelle, sie wird zu einem sich fortwährend neu konstellierenden Gefüge, das eine eigene Form der Deutungsarbeit erfordert, aber auch hervorbringt: »Die Interpretation kann z.B. der Dilettant der Station geben, wenn er in die Lage versetzt wird, in einem bestimmten Moment, in genau dem Moment, in dem ein bestimmter Signifikant auf der Ebene der Gesamtstruktur zu wirken beginnt, nach einem Brettspiel zu verlangen.«<sup>36</sup> Auch die Analyse wird so zu einem Mannschaftsspiel, einem dynamischen Prozess.

## Die synästhetischen Semiologien

Während die frühe, lacanianische Fassung von Guattaris Transversalitätsbegriff am Phänomen der Gruppe und der Sprache orientiert ist, stellt seine spätere Version vor allem auf die Ebene des Individuums und der Wahrnehmung ab. Anscheinend hat Deleuze mit seinen Bemerkungen im Proust-Buch den entscheidenden Anstoß für diese Umorientierung gegeben. In diesem Buch war der Begriff der Transversalität ja nicht nur pauschal auf »Kommunikationen und Zusammenhänge des Unbewussten« bezogen worden, es wurde vielmehr auch mit konkreten Beispielen erläutert, was unter solchen Kommunikationen und Zusammenhängen zu verstehen ist.

Die Beispiele von Deleuze beziehen sich aber vordringlich auf die Sphäre der Wahrnehmung: So sei es die Transversalität, die es dem Erzähler der *Recherche* ermögliche, in einem fahrenden Zug »die verschiedenen Perspektiven« (den Blick aus dem linken und dem rechten Waggonfenster) nicht zu vereinheitlichen, sondern sie »in einer eigenen Dimension kommunizieren zu lassen«; es sei die Transversalität, die »eine einzigartige Einheit und Totalität zwischen den Seiten von Méséglise und Guermantes herstellt«,<sup>37</sup> also die Wahrnehmung von zwei sehr unterschiedlichen und räumlich voneinander getrennten Lebenswelten untergründig miteinander verbinde; und es sei die Transversalität, die insgesamt das Werk von Proust mit den Werken von

---

36 Ebd., S. 47.

37 Deleuze, *Proust und die Zeichen*, S. 134.

Nerval und von Balzac in ihrer Diversität miteinander kommunizieren lasse, ohne sie einander anzugleichen.<sup>38</sup>

Man könnte sagen, dass Transversalität demzufolge eine Art Stil ist – eine zutiefst individuelle, geradezu idiosynkratische Erfahrungs- und Wahrnehmungsweise, die sich als durchgehendes Muster in unterschiedlichen Registern zeigt – im existenziellen Experimentieren, in der maschinischen Normativität, in der Singularität einer künstlerischen Praxis. Nicht umsonst heißt der Abschnitt des Proust-Buches, in dem die entsprechenden Ausführungen zu finden sind, genau so: »Der Stil«.

In den 1970er Jahren wird Guattari an dieses transversale Verständnis von Stil anschließen, nicht zuletzt weil sich dieses in geradezu traumwandlerische Weise mit seiner früher entwickelten Auffassung eines psychotischen Stils des Erlebens und Verhaltens verbindet.<sup>39</sup> Vielleicht ist es auch die daraus folgende (Um-)Akzentuierung, die er meint, wenn er in Bezug auf die Entwicklung des Transversalitätsbegriffs über die zunehmende Bedeutung von »deterritorialiserten« Aspekten spricht.<sup>40</sup> Solange die Gruppe nämlich im Vordergrund steht, erscheint das fragliche Phänomen in der Tat als territorialisiert: als gebunden an den Raum der Institution. Erst wenn es sich individualisiert, löst es sich von der Institution ab, ist stärker an selbstbestimmte Bewegungen durch den Raum gebunden, die zu reinen Intensitäten oder anderswie scharfen Empfindungen führen, bei welchen es letztlich unerheblich ist, ob sie mit körperlichen oder unkörperlichen Universen verbunden sind.

In diesem perzeptiven Sinn wird der Transversalitätsbegriff vor allem in Guattaris Buch über das maschinische Unbewusste verwendet und entwickelt. Doch so eigenständig diese Entwicklung ist, so deutlich wird zugleich die Verbindung zu Deleuze, denn das Beispiel, das bei ihr im Vordergrund steht, ist nichts anderes als Proust und die *Suche nach der verlorenen Zeit*. Tatsächlich fungiert der Romancier bei Guattari als echter Spezialist für »hyperdeterritorialisierte mentale Objekte«, und sein Werk, die *Recherche*, wird insgesamt als exemplarische »schizoanalytische Abhandlung« präsentiert.<sup>41</sup> Proust, so betont

38 Ebd. Das Argument ist insofern besonders überzeugend, als Deleuze die Verwendung des Ausdrucks »*transversales*« durch Proust nachweisen kann.

39 Siehe dazu Kap. 5.

40 Siehe, wie oben bereits zitiert, Guattari, »Vertige de l'immanence« [1992], S. 305–306. Zum Stilbegriff bei Guattari siehe Kap. 5.

41 Félix Guattari, *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Fontenais-sous-Bois: Recherches, 1977, S. 239.

Guattari, sei intensiv an der »Mutation von perzeptiven Komponenten« interessiert gewesen,<sup>42</sup> an Phänomenen der Vergrößerung, Verschiebung, Überlappung und der Beschleunigung bzw. Entschleunigung von sensorischen Koordinaten. Der Autor der *Recherche* avanciert damit zum Pionier eines transversalen Stils der Wahrnehmung.

Mit diesen Ausführungen löst sich der Begriff der Transversalität vom Kontext der Institutionellen Psychotherapie ab. Er wird auf Phänomene der »Überlappung« von Wahrnehmungen ausgerichtet, einerseits etwa auf das »transversale Driften« von Gesichtern und Gesichtsmerkmalen, die in der Erzählung der *Recherche* zu Überlagerungen und Überblendungen zwischen Odette, Gilberte und Albertine führen; andererseits auf die Erfahrungen der Hyperästhesie und der Synästhesie, die in den bekannten Szenen des Essens von Madeleine-Gebäck, des Stiefelgeruchs im Schlafzimmer und des Stolperns in einem Hof in Venedig geschildert werden. Aus der *transversalité* wird in diesem Zusammenhang eine *traversée*, eine Durchquerung von unterschiedlichen Sinnesmodalitäten und unterschiedlichen Zeitschichten.<sup>43</sup>

Guattari weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Maurice Merleau-Ponty einer der wenigen Philosophen und Psychologen gewesen ist, der solchen Dimensionen der Wahrnehmung theoretische Aufmerksamkeit geschenkt hat. Konkret zitiert er eine Passage aus jenem Abschnitt in Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung*, der sich mit dem »Empfinden« als der Grundlage jeder Wahrnehmung befasst. Merleau-Ponty weist in diesem Abschnitt darauf hin, dass jede intensive Empfindung mit einem ganzen Feld von anderen Empfindungen verbunden sei, dass es eine »Koexistenz oder Kommunion« von Empfindungen untereinander gebe, welche durch einen bestimmten »Rhythmus« oder durch »Mikromelodien« miteinander verbunden seien.<sup>44</sup>

Die Nähe zu Guattaris Überlegungen zum »Ritornell« ist offenkundig.<sup>45</sup> Damit aber nicht genug. An einer anderen Stelle seiner Untersuchungen zum maschinischen Unbewussten weist Guattari auf die zentrale Bedeutung hin,

---

42 Ebd.

43 Ebd., S. 239–243 sowie S. 205–235.

44 Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. von Rudolf Boehm, Berlin: de Gruyter, 1966, S. 251 und S. 248.

45 Siehe etwa Guattari, »Les ritournelles du temps perdu«, in *L'inconscient machinique*, S. 239–336.

die im Prozess der Wahrnehmung einer »Semiotik der Synästhesien« zukomme. Die charakteristischen Fragen in diesem Kontext seien: »Wie können wir Klänge sehen, Farben hören, Wörter verkörpern?« Eine Antwort darauf findet Guattari erneut bei Merleau-Ponty. Zustimmung zitiert er folgende Feststellung aus der *Phänomenologie der Wahrnehmung*: »Die Sinne übersetzen sich in einander, ohne dazu eines Dolmetschs zu bedürfen, sie begreifen einander, ohne dazu des Durchgangs durch eine Idee zu bedürfen.«<sup>46</sup>

Es ist bemerkenswert, dass hier das sprachliche Bild der Übersetzung in Anspruch genommen wird – als ob Merleau-Ponty im Grunde psychoanalytisch denken würde. Tatsächlich ist genau dies aber nicht der Fall, was sich deutlich zeigt, wenn man – eine Seite zuvor – eine weitere Erklärung von Merleau-Ponty hinzunimmt, die den selben Sachverhalt betrifft und die Terminologie von Guattari bereits vorwegnimmt: »Die Einheit der Sinne ist eine auf Grund ihrer je eigenen Struktur zustande kommende *transversale*.«<sup>47</sup>

Mit dieser Feststellung bezieht Merleau-Ponty sich auf das von der Psychoanalyse kaum betrachtete Phänomen der Synästhesie,<sup>48</sup> das er als einen wechselseitigen Austausch der Sinne untereinander versteht und mit der fundierenden Rolle des Tastsinns in Verbindung bringt. Auf jeden Fall schreibt Guattari den Begriff der Transversalität im Zuge seiner Auseinandersetzung mit Merleau-Ponty vollständig in das Feld der Wahrnehmung ein.<sup>49</sup>

In seinen späteren Schriften bekräftigt Guattari diese Ausrichtung des Transversalitätsbegriffs, nicht nur durch die Entwicklung eines am Kino orientierten Schichtenmodells der unbewussten Semiotik, sondern auch und vor allem durch seine Hinwendung zu den Arbeiten des Verhaltensforschers und

---

46 Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 274.

47 Ebd., S. 273, Anm. 65.

48 Siehe aber immerhin die Beobachtung Freuds, »daß die Partialtriebe gewissermaßen miteinander kommunizieren, daß ein Trieb aus einer besonderen erogenen Quelle seine Intensität zur Verstärkung eines Partialtriebs aus anderer Quelle abgeben kann, daß die Befriedigung des einen Triebes einem anderen die Befriedigung ersetzt und dergleichen mehr« (Sigmund Freud, *Das Ich und das Es* [1923], in *Studienausgabe*, Bd. III. *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 1982, S. 273–330, hier S. 311).

49 Es ist nicht bekannt, wann Guattari diese Zeilen von Merleau-Ponty erstmals gelesen hat. Veröffentlicht wurden sie bereits 1945, also lange bevor Guattaris Aufsatz über Transversalität erschien. Insofern ist nicht auszuschließen, dass sie auch einen Anstoß zu seiner Begriffsbildung gegeben haben.

Psychoanalytikers Daniel Stern. In der Tat stellen die Arbeiten von Stern eine entscheidende Referenz in Guattaris letztem Werk, *Chaosmose*, dar.

Seit Ende der 1960er Jahre hatte Stern die entwicklungspsychologische Erforschung der Interaktion von Mutter und Kind auf eine neue Grundlage gestellt. Durch den Einsatz von hochwertigen Film-, Video- und Tonaufnahmen gelang ihm eine Beobachtung der Mutter-Kind-Interaktion in Zeitlupe. Die Einzelbild-Analyse (*»frame-by-frame«*) ist die entscheidende Methode von Sterns frühen Arbeiten, und in seinem ersten Buch diskutiert er eingehend die Vorteile, die in dieser Hinsicht der 16-Milimeter-Film gegenüber der Video-Aufzeichnung hat.<sup>50</sup>

In den folgenden Jahren untersuchte Stern die non-verbale Kommunikation zwischen Müttern und Säuglingen durch zusätzliche Instrumente noch genauer, u. a. durch die automatische Registrierung von Augen- und Mundbewegungen, von Herzfrequenz und Hautwiderstand. Insgesamt möchte man sagen, Stern habe aus dem Kino eine neuartige Technologie für die Erforschung des Unbewussten gemacht – ganz im Sinne des »Optisch-Unbewussten« Walter Benjamins und übrigens bis zu dem Punkt, an dem (wie Raymond Bellour beobachtet hat) der Säugling selbst wie eine Art Kinobesucher erscheint.<sup>51</sup> Angesichts von Guattaris deutlicher Ausrichtung am »Maschinismus« der Kinetographie, ist es somit keineswegs überraschend, dass er Stern so intensiv rezipiert hat.

Nicht zuletzt erregten die Ergebnisse dieses Entwicklungspsychologen deshalb so große Aufmerksamkeit, weil sie einen ganzen Reichtum von Interaktions- und Kommunikationsprozessen sichtbar machten, den man zuvor nur hatte erahnen können. So gelang es ihm beispielsweise, durch seine minutiösen Techniken die Entstehung und Entwicklung eines »Kern-Selbst«

50 Daniel N. Stern, *Mutter und Kind. Die erste Beziehung*, übers. von Thomas M. Höpfner, Stuttgart: Klett, 1979.

51 Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris: P.O.L., 2009, S. 151–177. Bellour ist in den späten 1980er Jahren durch die Seminare Guattaris auf die Arbeit von Stern aufmerksam geworden. Siehe Raymond Bellour, »Going to the Cinema with Félix Guattari and Daniel Stern«, in Eric Alliez und Andrew Goffey (Hg.), *The Guattari Effect*, London/New York: Continuum, 2011, S. 220–234. Umgekehrt bezieht sich Stern gelegentlich auf die Filmanalysen von Bellour, da diese zum Teil ebenfalls *frame-by-frame* geschehen. Siehe etwa Daniel Stern, *Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten*, übers. von Elisabeth Vorspohl, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel, 2019, S. 97–102.

nachzuweisen, das der Ausprägung von Ich-Strukturen im psychoanalytischen Sinne zeitlich deutlich vorausgeht. Stern beschrieb auch die »amodale Wahrnehmung« von Säuglingen – so etwa die Zuordnung von visuellen zu taktilen Reizen, die Kombination von visuellen und auditiven Reizen sowie das Wiedererkennen von Zeitmustern zwischen akustischem und taktilen Kanal.<sup>52</sup>

Es ist bemerkenswert, dass auch Stern diese Phänomene transversaler Wahrnehmung im Sinne eines »Übersetzens« von Empfindungen in unterschiedliche Sinnesmodalitäten beschreibt – und damit implizit die sprachlich geprägte Grundidee zu bekräftigen scheint, die bei Merleau-Ponty greifbar ist und ebenfalls hinter Guattaris Annäherung von *transfér* und *transversalité* steht. So heißt es bei ihm etwa: »Säuglinge scheinen [...] dank einer angeborenen, generellen Fähigkeit – die man als amodale Wahrnehmung bezeichnen kann – die in einer bestimmten Sinnesmodalität aufgenommene Information irgendwie in eine andere Sinnesmodalität übersetzen zu können.«<sup>53</sup>

Um diese Annahme einer Übersetzbarkeit von Sinnesmodalitäten zu stützen, bezieht sich Stern zwar nicht direkt auf Merleau-Ponty und dessen Beschreibung einer transversalen Kommunikation zwischen den Sinnen. Allerdings beruft er sich wiederholt auf einen Entwicklungspsychologen, auf den sich auch Merleau-Ponty bezieht. Es sind die Studien von Heinz Werner über die Intensität des Empfindens und die Einheit der Sinne, die in diesem Zusammenhang von beiden Autoren aufgegriffen werden. Werner hatte sich in den 1920er und 1930er Jahren experimentell mit dem Problem der Synästhesie befasst und es im Rahmen einer Psychologie der Entwicklung eingehend erörtert. Schon Werner hatte dabei auf die Rolle eines intensiven, amodalen »Empfindens« hingewiesen, das sämtlichen Wahrnehmungen voraus und zugrunde liegt.<sup>54</sup>

An dieser Stelle wird aber auch deutlich, wie distanziert Stern der Auffassung gegenübersteht, das Unbewusste sei strukturiert wie eine Sprache.

---

52 Daniel N. Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, 9. Aufl., übers. von Wolfgang Kreyge und Elisabeth Vorspohl, Stuttgart: Klett-Cotta, 2007, S. 74–82. Stern berichtet auch über Experimente, in denen Säuglinge Zeichentrickfilme dargeboten wurden (S. 125–127). Siehe auch seine Diskussion der synästhetischen Probleme des frühen Tonfilms (S. 222–223).

53 Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, S. 79.

54 Heinz Werner, *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, Leipzig: Barth, 1926. Siehe dazu auch die Ausführungen zum »pathischen« Erleben in Kap. 7.

Durch seine kinematographische Untersuchung des vorsprachlichen Unbewussten verdeutlicht er vielmehr, dass es vergleichsweise abstrakte, deterritorialisierte Muster der Wiederholung, der Annäherung und der Verstärkung sind, die das Unbewusste strukturieren, lange bevor Wörter und Sätze gebildet werden.

Tatsächlich sind es solche Muster, die für die amodale Wahrnehmung charakteristisch sind. Jeder Säugling erscheint damit als ein Spezialist für die Semiotik der Synästhesie. Wie der Erzähler von Proust ist er mit der Fähigkeit begabt, Klänge zu sehen, Farben zu hören und Zeit zu schmecken. Grundlage dafür sind Übersetzungen ohne Sprache, Wiederholungen und Anklänge, Rhythmisierungen und Melodisierungen oder, wie Werner mit einem Begriff aus der Welt der Musik sagt, »Transpositionen« auf unterschiedlichen Ebenen der Empfindung.<sup>55</sup>

## Ein neuer Gemeinsinn

Die psychologische Tradition geht von der Existenz eines *sensus communis* aus, der erforderlich ist, um die unterschiedlichen Sinnesmodalitäten miteinander in Verbindung zu setzen. Neben oder quer zu den scheinbar klar umgrenzten Modalitäten des Sehens oder Hörens existiert demnach ein Gemeinsinn, der die Sinne aufeinander bezieht.<sup>56</sup>

Konkretisiert worden ist das Bild dieses Gemeinsinns, der mit dem oft zitierten »common sense« nichts oder fast nichts zu tun hat, zumeist im Rekurs auf den Tastsinn. Seit Aristoteles ist das »Getast« als derjenige Sinn betrachtet worden, aus dem die anderen Sinne – Geschmack, Geruch, Gehör und Gesicht – in einer Art Entwicklungsgeschichte hervorgegangen sind. Entsprechend wurde und wird angenommen, dass der Tastsinn auch weiterhin mit al-

55 Heinz Werner, »Das Problem des Empfindens und die Methoden seiner experimentellen Prüfung«, *Zeitschrift für Psychologie* 114 (1930): 152–166. Werner spricht dort von einem »Transpositionsprinzip«, das er folgendermaßen definiert: »ein und dasselbe Erlebnis kann in verschiedenartigem Material dargestellt werden« (S. 153).

56 Siehe dazu etwa Edmund Joseph Ryan, *The Role of the »Sensus Communis« in the Psychology of St. Thomas Aquinas*, Carthagen, Ohio: Messenger, 1951, sowie Ulrike Zeuch, *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer, 2000. Siehe dazu insgesamt auch die Ausführungen zum Gemeinsinn in Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, übers. von Joseph Vogl, München: Fink, 1992, wo Deleuze sich auch auf Merleau-Ponty bezieht (S. 173–179).

len anderen Sinnen in Verbindung steht – wenn auch auf untergründige Weise. Demzufolge ist Taktilität zentral an der synästhetischen oder transversalen Kommunikation der Sinne beteiligt, die letztlich jeden Wahrnehmungsprozess charakterisiert.

Die hier nachgezeichnete Entwicklung von Guattaris Begriff der Transversalität fügt sich in diese Perspektive ein. Vor allem beim späten Guattari lässt sich ein zunehmendes Interesse am Phänomen der transversalen Wahrnehmung konstatieren, das zugleich auf Fragen der Synästhesie und der Taktilität ausgerichtet ist. Folgt man Franco Berardi, dann liegt in der Betrachtung von sensiblen Oberflächenrelationen eine wesentliche Dimension des »ästhetischen Paradigmas«, das dem späten Guattari vorschwebte. Für Berardi ist *Chaosmose* nichts anderes als eine Studie über »die Mutation der Epidermis, der Kontaktzone zwischen den Körpern, der Empfindungsweise«. <sup>57</sup>

Zugleich führt die Entwicklung des Transversalitätsbegriffs aber zu einer Frage, die in dem abrupt unterbrochenen Schaffen von Guattari offen geblieben ist, nämlich wie sich das Phänomen der transversalen Wahrnehmung zum Problem der Gruppe verhält. Zwar hat er die Frage der Wahrnehmung schon in seinem Aufsatz über Transversalität angesprochen, so etwa wenn er mit Blick auf die Population einer Klinik kritisch beobachtet: »Solange die Leute in sich selbst erstarrt sind, können sie nichts anderes wahrnehmen als sich selbst.« <sup>58</sup> Eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Perzeption der Gruppe war damit aber nicht verbunden.

Bis kurz vor seinem plötzlichen Tod hat Guattari sich aber immer wieder für die Funktionsweise heterogener Gruppen interessiert, so zum Beispiel wenn er im Brasilien der späten 1980er Jahre mit Blick auf Fragen des Städtebaus die aus seiner Sicht notwendige Zusammenarbeit von Architektinnen, Urbanisten, Soziologinnen und Bürgern thematisiert. Außer dem Imperativ »Transdisziplinarität muss Transversalität werden« und außer dem Hinweis auf die aus seiner Sicht erforderliche Hinwendung zu einem »ethisch-ästhetischen Paradigma« hat er aber nur wenig über die konkreten Interaktionsformen, Arbeitsweisen und Verfahrenstechniken solcher Gruppen gesagt.

---

57 Franco Berardi, *Félix Guattari. Thought, Friendship, and Visionary Cartography*, trans. Giuseppina Mecchia and Charles J. Stivale, Basingstoke/New York: Palgrave, 2008, S. 32.

58 Guattari, »Transversalität«, S. 49.

Nur der drohende Verlust von »Kultur und Empfindungsformen« wird von ihm beklagt.<sup>59</sup>

Dabei könnte die Auseinandersetzung mit dem Problem der Transdisziplinarität durchaus davon profitieren, stärker von Prozessen transversaler Wahrnehmung auszugehen. Dass das Funktionieren von Gruppen maßgeblich durch die Rahmenbedingungen geprägt wird, die ihnen von Institutionen gesetzt werden, wäre dabei als Kerngedanke der Institutionellen Psychotherapie anzuerkennen.<sup>60</sup> Dass die Frage des Austauschs der Gruppe im Inneren der Institution eine vordringliche Rolle spielt, wäre ebenfalls als unstrittig zu sehen – und zwar unabhängig davon, ob dieser Austausch im Sinne der Kommunikation (wie bei Michaud) oder des Symbolischen (wie beim frühen Guattari) aufgefasst wird.

Hinzu käme (mit dem mittleren Guattari) die Einsicht, dass die Gruppe neben humanen Akteuren immer auch non-humane Akteure, z.B. Medientechniken, Musikinstrumente oder Kunstwerke, umfasst und in diesem Sinne als maschinelles Gefüge aufgefasst werden muss. Sodann würde (mit dem späten Guattari) klar, dass die synästhetische oder transversale Wahrnehmung in und mit diesem Gefüge ein ebenso wichtiger Faktor für das erfolgreiche Arbeiten von Institutionen ist – und zwar unabhängig davon, ob diese Arbeit im wissenschaftlichen, künstlerischen oder technischen Register stattfindet.

Der Begriff der Transversalität bezieht sich demnach einerseits auf die Aufgabe, eine heterogene Gruppe wahrzunehmen, sie etwa nicht einfach in einer körperlich-räumlichen Perspektive, sondern ebenso in sprachlicher Hinsicht zu begreifen, sie nicht allein visuell, sondern auch auditiv, olfaktorisch oder sogar taktil zu erfassen. Andererseits verweist dieser Begriff auf die Herausforderung, Wahrnehmung als sozialen und technischen Prozess zu verstehen, als einen Prozess, der bei einer einzelnen Person nicht nur von den komplexen Kollektiven, denen sie angehört, abhängt, sondern bei dem auch in dieser Person immer unzählige Gruppen von Wahrnehmungen, Empfindungen und Vorstellungen beteiligt sind. Insgesamt wäre das die

---

59 Félix Guattari, »Transdisciplinarity Must Become Transversality« [1992], übers. von Andrew Goffey, *Theory, Culture & Society* 32/5-6 (2015): 131–137, hier S. 134. Siehe dazu auch Félix Guattari, »Politisch-ethische Grundlagen der Interdisziplinarität« [1992], in ders., *Die subjektive Stadt. Schriften zu Architektur und Urbanismus*, hg. von Volker Bernhard und Henning Schmidgen, Wien: Transversal, 2025, S. 151–161.

60 Siehe dazu insgesamt die Überlegungen zur »Institutionellen Affektivität« in Seyfert, *Das Leben der Institutionen*, S. 97–123.

Pointe des Begriffs: die Phänomene der Gruppe und der Synästhesie einander anzunähern, eine *synästhetische Gruppe* zu definieren, die unabhängig von der Unterscheidung zwischen Individuum und Kollektiv existiert.

In diesem Sinne begriffen, würde Guattaris schillernder Begriff der Transversalität zur Entwicklung eines neuen *sensus communis* aufrufen – einer auf die Gruppe, das maschinische Gefüge und die Institution ausgerichteten Wahrnehmung, in der die Semiotiken der Synästhesie im Vordergrund stehen. Es geht um ein quasi kinematographisches Gespür für die Bewegungen der Gruppe, einen taktilen Sinn für ihre Zusammensetzung aus humanen und non-humanen Komponenten, ihr Gewicht und ihre Atmosphäre, ein Empfinden, das (wie bei Proust) zwar von einem isolierten Individuum entwickelt werden kann, aber vor allem durch ein in sich kommunizierendes Kollektiv zu erarbeiten ist. Demzufolge wäre die Gruppe nicht allein als eine soziale, technische und institutionelle Realität aufzufassen, sondern ebenso als komplexe Empfindungs- und Wahrnehmungsform zu würdigen.

Und entsprechend wäre Transdisziplinarität nicht mehr nur als kognitives Programm zu verstehen, sondern auch als eine in den Affekten, in den Empfindungen, in den körperlichen und unkörperlichen Universen der Gruppenmitglieder verankerte Aufgabe, mit den Interessen, Bedürfnissen und Wünschen der jeweils anderen Mitglieder zu arbeiten – auch und vielleicht gerade dann, wenn sie den eigenen Interessen, Bedürfnissen und Wünschen widersprechen. Man könnte auch sagen, die Gruppe müsse den ihr eigenen »Körper ohne Organe« finden, wenn man darunter jene glatte, taktile Sphäre des *sensus communis* versteht, die dem Funktionieren einzelner Sinnesmodalitäten voraus und zugrunde liegt. Erst mit einem solchen Durchgang, einer solchen *traversée* durch die synästhetische Wahrnehmung komplexer Kollektive kann eine Transdisziplinarität gelingen, die wirklich als Transversalität zu verstehen ist.

## 7. Architektur-Maschinen

---

De toute façon, *et les flux et les territoires* sont nécessaires pour parler de la machine.

*Jean-Claude Polack*

Wie endet ein Rhizom? Der plötzliche Tod von Guattari hat Interpretinnen und Interpreten mit der Versuchung konfrontiert, in dem Rhizom, welches mit seinem Namen verbunden ist, einen Schlussakkord zu finden. Was ist die letzte Botschaft, die Guattari auf den Weg gebracht hat? Also nicht: Was waren seine letzten Worte?, sondern: Was ist das lebendige Vermächtnis seiner vielfältigen Aktivitäten? Also auch nicht: Was ist der Schlussstein seines Theoriegebäudes?, sondern eher: Was ist die Fluchtlinie, die sich durch seine rhizomatischen Tätigkeiten hindurch in Theorie *und* Praxis abzeichnet?

Auf einer philosophischen Ebene hat Isabelle Stengers diese Frage mit Blick auf das letzte gemeinsame Buch von Guattari und Deleuze, *Was ist Philosophie?*, beantwortet. Stengers zufolge ist es die Akzentuierung der jeweiligen Besonderheit von Philosophie, Wissenschaft und Kunst, die das entscheidende Vermächtnis des in diesem Buch artikulierten Denkens darstellt. Anders als man es hätte erwarten können, ist die »letzte, rätselhafte Botschaft von Deleuze und Guattari« gerade nicht ein »fröhliches Feiern« der rhizomatischen Vermischung und intensiven Durchdringung der drei kreativen Disziplinen,<sup>1</sup> sondern eine klare Bestimmung der respektiven Spezifität des Philosophischen, des Wissenschaftlichen und des Künstlerischen.

Stengers zufolge liegt in der Hervorhebung dieser Unterschiede ein Moment des politischen Widerstands gegen die heutige Kultur und Gesellschaft.

---

1 Isabelle Stengers, »Die letzte, rätselhafte Botschaft von Deleuze und Guattari«, in dies., *Spekulativer Konstruktivismus*, mit einem Vorwort von Bruno Latour, Berlin: Merve, 2008, S. 33–82, hier S. 34.

In der aktuellen Konstellation würden die Differenzen zwischen den Bereichen viel zu schnell und viel zu häufig eingeebnet – um so, wie sie vermutet, insgesamt besser integrieren und kontrollieren zu können, was sich dem Konsens entzieht.<sup>2</sup>

Die Deutung von Stengers steht nicht allein. Kurz nach Guattaris Tod haben sich auch die Herausgeber von *Le monde diplomatique* an einer Antwort versucht, weniger philosophisch als biographisch. Im Oktober 1992 erschien in der Monatszeitung ein Text, den Guattari noch »einige Wochen« vor seinem Ableben zur Veröffentlichung eingereicht hatte.<sup>3</sup> Der fragliche Essay, der unter dem Titel »Praktiken der Zukunft« wenig später auch in deutscher Sprache publiziert worden ist, enthält Guattaris Überlegungen zu einer Erneuerung der Demokratie in einer Epoche, die durch ökologische Krisen, medientechnischen Fortschritte und die Wiederkehr nationalistischer Tendenzen geprägt ist. Darin argumentiert Guattari etwa: »Man sollte den Akzent vor allem auf die Neugestaltung einer kollektiven (wechselseitigen) Abstimmung legen, die den Weg für neuartige Praktiken freimachen könnte. Ohne eine Änderung der Denkgewohnheiten, ohne den Eintritt in ein postmediales Zeitalter wird es keinen dauerhaften Einfluss auf die Gestaltung der Umwelt geben.«<sup>4</sup>

In den Augen der Herausgeber erhielt diese »ehrgeizige und umfassende Reflexion« durch den überraschenden Tod ihres Urhebers »in gewisser Weise den Charakter eines *philosophischen Testaments*«.<sup>5</sup> Zentraler Inhalt dieses Testaments sei ein Aufruf zu einer Erneuerung der demokratischen Kultur, die »unsere Gesellschaft aus ihrer gegenwärtigen Passivität reißen würde«.<sup>6</sup>

So schön und wichtig dieses Editorial klingt, so willkürlich und verengt erscheint es aus heutiger Perspektive. Noch bevor man überhaupt auf seinen Inhalt eingeht, stellt sich die Frage, warum ausgerechnet ein Zeitungsartikel, der allein durch den unerwarteten Tod seines Autors zu einem seiner letzten Texte geworden ist, ein »philosophisches Testament« darstellen soll – eine Frage, die dadurch zusätzliches Gewicht erhält, dass das Guattarische Werk in seiner

2 Stengers, »Die letzte, rätselhafte Botschaft«, S. 44–48.

3 Félix Guattari, »Pour une refondation des pratiques sociales«, *Le monde diplomatique* 39/463 (1992): 26–27.

4 Félix Guattari, »Praktiken der Zukunft. Modernität und Maschinerie, Technik und Ökosophie«, übers. von Markus Sedlaczek, *Lettre internationale* 24 (1994): 18–21, hier S. 18.

5 Anonymus, [Editorial], *Le monde diplomatique* 39/463 (1992): 26 (Hervorh. von mir, H. Sch.).

6 Ebd.

Vielgestaltigkeit und Mehrköpfigkeit mit den meisten herkömmlichen Formen von Philosophie gebrochen hat.

Blickt man auf die Inhalte, melden sich weitere Bedenken. So mitreißend der Aufsatz über die »Praktiken der Zukunft« nämlich erscheint, so offenkundig ist auch, dass die Erneuerung der Demokratie nur ein begrenzter Aspekt des Spätwerks von Guattari ist. Überschaubar man die entsprechenden Veröffentlichungen von heute aus, dann steht in diesem Spätwerk eindeutig eine andere Frage im Vordergrund, nämlich die der Ökologie. 1989 hatte Guattari sein Manifest über *Die drei Ökologien* veröffentlicht,<sup>7</sup> und im Folgenden warb er in einer Vielzahl von Beiträgen dafür, die »grüne« Ökologie um eine »soziale« Ökologie von Kultur und Gesellschaft und eine »mentale« Ökologie der Subjektivität zu erweitern. Angeregt durch den »Tiefenökologen« Arne Naess hat Guattari das Programm dieser Erweiterung als *Ökosophie* bezeichnet und in den Jahren bis 1992 in einer Fülle von Aufsätzen, Vorträgen und Interviews näher erläutert.<sup>8</sup>

Parallel zu dieser Hinwendung zu ökologischen Fragestellungen ist eine Zunahme von Beiträgen zu den Problemen von Architektur und Urbanismus zu konstatieren. Im Grunde zeichnet sich das schon Mitte der 1980er Jahre ab, wenn Guattari die »postmoderne Sackgasse« kritisiert und dabei auf die Architektur als Hauptbeispiel rekurriert, um die »zutiefst reterritorialisierenden Tendenzen der gegenwärtigen kapitalistischen Subjektivität« anzuprangern.<sup>9</sup> Im Folgenden vertieft sich das damit markierte Interesse. So ist in den *Schizoanalytischen Kartographien* den Besonderheiten der architektonischen Aussage, mithin des architektonischen Objekts ein ganzes Kapitel gewidmet. Ebenfalls von 1989 stammt ein Interview mit dem Architekten Shin Takamatsu, das in der japanischen Zeitschrift *Toshi* veröffentlicht wird, sowie eine Studie zu den »Architektur-Maschinen« Takamatsus, die im Katalog zu einer Brüsseler Ausstellung über Design und Architektur in Japan erscheint.<sup>10</sup>

7 Félix Guattari, *Die drei Ökologien*, übers. von Alec A. Schaerer und Gwendolin Engels, 4. Aufl., Wien: Passagen, 2019.

8 Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écosophie?*, hg. von Stéphane Nadaud, Fécamp: IMEC/lignes, 2013.

9 Félix Guattari, »Die postmoderne Sackgasse« [1986], übers. von Horst Brühmann, in ders., *Schriften zur Kunst*, Berlin: Merve, 2016, S. 7–15.

10 Félix Guattari, »Die Äußerung in der Architektur«, in ders., *Schizoanalytische Kartographien*, übers. von Christian Driesen, Leipzig: Merve, 2023, S. 295–305, ders., »Singularity, or Shin Takamatsu's Style«, übers. von Wayne Lawrence und Elizabeth Cheng, *Parallax 7/4* (2001): 128–137, und ders., »The Architectural Structures of Shin Takamatsu«,

Wenig später, im April 1992, trägt Guattari unter dem Titel »Raum und Körperlichkeit« an der Columbia University in New York zu einer Tagung bei, die dem US-amerikanischen Architekten Paul Nelson gewidmet ist.<sup>11</sup> Und im Juni desselben Jahres, wenige Wochen vor seinem Tod, hält er einen Vortrag über die Praktiken der Ökosophie und die Wiederherstellung der subjektiven Stadt auf einer Konferenz in Rio de Janeiro, die unter Schirmherrschaft der UNESCO stand.<sup>12</sup> Auch der im April 1992 entstandene, aber erst posthum veröffentlichte Aufsatz über Transdisziplinarität und Transversalität gehört in diesen Zusammenhang, erörtert er doch exemplarisch die Zusammenarbeit von Architektinnen, Urbanisten und Sozialwissenschaftlerinnen.<sup>13</sup>

Prägnant greifbar wird das erhebliche Interesse, das der späte Guattari der Frage der Ökologie und zugleich der des Haus- und Städtebaus gewidmet hat, an der brasilianischen Ausgabe von *Chaosmose*, die 1992 erschien, sich aber von der französischen Version, die aus demselben Jahr stammt, erheblich unterscheidet. Tatsächlich enthält die brasilianische Ausgabe in ihrem hinteren Teil sowohl den Vortrag über die Wiederherstellung der subjektiven Stadt wie auch die auf der Tagung an der Columbia University entwickelten Reflexionen über Raum und Körperlichkeit, sodass der ganze Band auf diese Themen geradezu zu konvergieren scheint.<sup>14</sup>

---

in Frank Vanhaecke et al. (Hg.), *Tranfiguration*, 6 X–17 XII Centre Belge de la Bande Dessinée, Brüssel: Europalia 89/Japan in Belgium, 1989, S. 99–107. Die französische Fassung erschien als »Les machines architecturales de Shin Takamatsu«, *Chimères* 8/21 (1994): 127–141. Zu diesen und weiteren im Folgenden zitierten Schriften siehe Félix Guattari, *Die subjektive Stadt. Schriften zu Architektur und Urbanismus*, hg. von Volker Bernhard und Henning Schmidgen, Wien usw.: Transversal, 2025.

- 11 Félix Guattari, »Space and Corporeity« [1], in *Columbia Documents of Architecture and Theory*: D, 2 (1993): 139–148. Nelson wurde in Frankreich übrigens besonders durch seine modernistischen Krankenhausbauten bekannt. Siehe dazu Ugo Nelson, »The Idea of the Hospital«, in Terence Riley und Joseph Abram (Hg.), *The Filter of Reason. Work of Paul Nelson*, New York: Rizzoli/cba, 1990, S. 131–139.
- 12 Félix Guattari, »Pratiques écosophiques et restauration de la Cité subjective« [1], in Eduardo Portella (Hg.), *Un autre partage. Homme, ville, nature*, Toulouse: Érès, 1993, S. 103–118.
- 13 Félix Guattari, »Transdisciplinarity Must Become Transversality« [1992], übers. von Andrew Goffey, *Theory, Culture & Society* 32/5–6 (2015): 131–137.
- 14 Félix Guattari, »Espaço e Corporeidade« und »Restauração da Cidade Subjetiva«, in *Chaosmose. Un novo paradigma estético*, übers. von Ana Lúcia de Oliveira und Lúcia Cláudia Leão, São Paulo: editora 34, 2006, S. 153–165 und S. 169–179. Weitgehend textidentisch dazu sind Félix Guattari, »Space and Corporeity« [2] sowie ders., »Drawing, Cities, Nomads«, in Hraztan Zeitlian (Hg.), *Architecture*, New York: Semiotext(e), 1992,

Demzufolge bestünde das Vermächtnis Guattaris nicht in der markanten Abgrenzung von Wissenschaft, Kunst und Philosophie, nicht in einer Wiederbelebung der demokratischen Kultur, aber auch nicht allein in einer Hinwendung zu Ökologie und Ökosophie. Das Vermächtnis von Guattari läge auch und vielleicht vor allem darin, *die Frage des Wohnens neu zu stellen*.<sup>15</sup> Nimmt man die Grundbedeutung von »Ökologie« ernst, wäre dies keine Überraschung. Guattari selbst betont wiederholt, dass sich der Begriff Ökologie vom griechischen *oikos* ableitet, was so viel wie Wohnung, Gehöft oder Habitat bedeutet. Insofern ist es auch nur folgerichtig, dass sich sein Interesse an der Ökologie mit einem Interesse für Architektur und Urbanismus verbunden hat.<sup>16</sup>

Auf einer biographischen Ebene hat Paul Virilio ein Stück weit die Verantwortung für diese Orientierung übernommen. Als Herausgeber der Reihe *L'espace critique* betreute Virilio, der ja selbst Architekt war, für den Galilée-Verlag die letzten Buchveröffentlichungen Guattaris: *Schizoanalytische Kartographien*, *Die drei Ökologien* und *Chaosmose*. Nach eigenen Angaben hat er Guattari zu dieser Zeit auch Kontakte zu Architekten und Urbanisten vermittelt.

Die Thematisierung von Fragen des Haus- und Städtebaus erscheint Virilio als ein hervorstechendes Merkmal des späten Guattari, der durch die weitere Ausprägung dieses Merkmals wohl auch versuchte, aus dem philosophischen Schatten von Deleuze zu treten. Zentral sei dabei die Bezugnahme auf die Frage des Territoriums gewesen, wie Virilio 1994 in einem Interview erklärt: »Ich habe wieder zu Guattari gefunden, weil er auf dem Terrain der Territorialität ankam, d.h. vor allem der »Ökologie«, aber auch dem Territorium. Nicht nur metaphorisch, der Körper ohne Organe usw., sondern konkret, vermittelt eines komplexen ökologischen Denkens. [...] Er war ein deterritorialisierender

---

S. 122–125 und S. 118–121. Eine erweiterte Version des zweiten Textes ist erschienen als Félix Guattari, »Pratiques écosophiques et restauration de la Cité subjective« [2], in Guattari, *Qu'est-ce que l'écosophie?*, S. 31–57.

- 15 Die hier in diesem Sinn entfalteten Überlegungen sind durch die laufende Zusammenarbeit mit Volker Bernhard wesentlich bereichert worden. Siehe insgesamt auch Hanjo Berressem, *Félix Guattari's Schizoanalytic Ecology*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.
- 16 Guattari, »Space and Corporeity« [1], S. 148, ders., *Chaosmose*, übers. von Thomas Wäckerle, Wien/Berlin: Turia + Kant, 2014, S. 148, sowie ders., »Vertige de l'immanence. Refonder la production de l'inconscient« [1992], in *Qu'est-ce que l'écosophie*, S. 303–327, hier S. 326.

Mensch gewesen, mit *Anti-Ödipus*, *Tausend Plateaus* usw., und dann setzte er auf dem geopolitischen Terrain auf.«<sup>17</sup>

Diesem Aufsetzen auf dem Terrain der Territorialität soll im Folgenden näher nachgespürt werden. Dabei soll – *erstens* – verdeutlicht werden, dass das Interesse, das Guattari architektonischen und urbanistischen Fragen gewidmet hat, keineswegs (wie Virilio suggeriert) auf den Zeitraum von 1989 bis 1992 beschränkt gewesen ist. Letztlich reicht es bis in die 1960er Jahre zurück. Wesentlich angeregt durch den Kontext der Institutionellen Psychotherapie gab Guattari bereits 1967 ein Sonderheft der Zeitschrift *Recherches* heraus, in dem aus interdisziplinärer Perspektive das Verhältnis von Psychiatrie und Architektur untersucht wird.<sup>18</sup>

Etwa zeitgleich war er führend an der Gründung des *Centre d'études, de recherches et de formation institutionnelles* (CERFI) beteiligt, einer unabhängigen, durch Drittmittel geförderten Forschungsplattform, die in den Folgejahren die übergreifenden Aspekte des Themas untersuchen sollte: die Entwicklung der Stadt und des Städtebaus sowie die Frage, welche Rolle dabei den Gemeinschaftseinrichtungen, also Krankenhäusern, Kindergärten, Schulen usw., zukommt.<sup>19</sup>

An den Einzelprojekten, die im Rahmen des CERFI durchgeführt wurden, waren in den frühen 1970er Jahren unter anderem François Fourquet, Anne Querrien und Lian Murard, aber auch Gilles Deleuze und Michel Foucault beteiligt. In diesem Zusammenhang diskutierte Guattari mit Deleuze und Foucault beispielsweise die Frage, ob die Stadt als eine eher produktive oder eher repräsentative Instanz aufgefasst werden solle und wie in diesem Zusammenhang die zunehmende Privatisierung von Gemeinschaftseinrichtungen zu verstehen sei. In den Folgejahren sollte vor allem Foucault mit dem CERFI koope-

17 Paul Virilio, »Trajektivität und Transversalität«, in Henning Schmidgen, *Die Guattari-Tapes. Gespräche mit Antonio Negri, Jean Oury, Élisabeth Roudinesco, Paul Virilio und anderen*, Leipzig: Merve, 2019, S. 149–161, hier S. 149–150.

18 Pierre-Félix Guattari, »Présentation«, *Recherches* 6 (1967): 3–10 (=Sondernummer *Programmation. Architecture et psychiatrie*), übersetzt als »Architektur und Psychiatrie« in *Die subjektive Stadt*, S. 93–108.

19 Zur Geschichte des CERFI siehe Sven-Olov Wallenstein, »Genealogy of Capital and the City. CERFI, Deleuze and Guattari«, in Hélène Frichot, Catharina Gabrielsson und Jonathan Metzger (Hg.), *Deleuze and the City*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, S. 111–127, und Susana Caló und Godofredo Pereira, »CERFI. From the Hospital to the City«, *London Journal of Critical Thought* 1/2 (2017): 83–100.

rieren, u.a. um Forschungsprojekte zur Geschichte des modernen Krankenhauses und zur Frage des Habitats zwischen 1800 und 1850 durchzuführen.<sup>20</sup>

Bekanntlich werden auch in den gemeinsamen Schriften von Deleuze und Guattari immer wieder Fragen der Architektur und des Urbanismus erörtert – von der Diskussion der griechischen Stadtstaaten im *Anti-Ödipus* über die von Kafka entworfenen Topographien der Subjektivität und die Unterscheidung des glatten und des gekerbten Raums bis hin zu der deutlich ökosophisch geprägten These, dass die Architektur ein für die gesamte Kunst zentraler Bereich ist: »Die Kunst beginnt nicht mit dem Leib, sondern mit dem Haus; deshalb ist die Architektur die erste der Künste«,<sup>21</sup> heißt es beispielsweise in *Was ist Philosophie?* Dem schließt sich die noch weiter reichende Überlegung an: »Die Kunst beginnt vielleicht mit dem Tier, zumindest mit dem Tier, das ein Territorium absteckt und eine Behausung errichtet (beides ergänzt sich oder verschmilzt bisweilen im sogenannten Habitat).«<sup>22</sup> Ist das berühmte Kapitel über das »Ritornell« in *Tausend Plateaus* nicht letztlich eine einzige lange Meditation über grundsätzliche Fragen des Wohnens?<sup>23</sup>

- 
- 20 Zur Zusammenarbeit zwischen CERFI und Foucault siehe Daniel Defert, »Foucault, der Raum und die Architekten«, in *Poli/etics. Das Buch zur documenta X*, Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997, S. 274–283, Liane Mozère, »Foucault et le CERFI. Instantané et actualité«, *Le Portique* 13–14 (2004), <<https://journals.openedition.org/leportique/642?type=author&lang=en>> (letzter Zugriff 28. Januar 2026) sowie Anne Querrien, »Esquizoanálisis, capitalismo y libertad. La larga marcha de los desafiados«, in Félix Guattari, *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Madrid: Traficantes De Sueños, 2004, S. 19–41. Zur Diskussion der Stadtfrage zwischen Guattari, Deleuze und Foucault siehe Félix Guattari, François Fourquet und Michel Foucault, »Erste Diskussionen, erste Versuche: Ist die Stadt eine produktive Kraft oder eine Kraft der Antiproduktion?« [1973], übers. von Reiner Ansén, in Michel Foucault, *Dits et écrits. Schriften in vier Bänden, Bd. II (1970–1975)*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 557–562, sowie Gilles Deleuze, Félix Guattari und Michel Foucault, »Durch energische Interventionen aus unserem euphorischen Aufenthalt in der Geschichte herausgerissen, nehmen wir mühsam ›logische Kategorien‹ in Angriff« [1973], übers. von Hermann Kocyba, ebd., S. 563–568; beide wieder abgedruckt in *Die subjektive Stadt*, S. 109–134. Siehe dazu insgesamt auch Georges Teyssot »Heterotopias and the History of Spaces,« trans. Dave Stewart, in K. Michael Kays (Hg.), *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge/London: The MIT Press, 1998, S. 296–305.
- 21 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, übers. von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996, S. 222.
- 22 Deleuze und Guattari, *Was ist Philosophie?*, S. 218.
- 23 Zur Frage der Architektur bei Deleuze und Guattari siehe insgesamt Andrew Ballantyne, *Deleuze and Guattari for Architects*, London/New York: Routledge, 2007, Jill Stoner,

Aspekte des Territoriums, der Architektur und des Urbanismus sind jedenfalls ein wiederkehrendes Thema der Arbeiten von Guattari (sowie von Deleuze und Guattari). Bei näherem Hinsehen zeigt sich, dass diese Aspekte – zweitens – eine wichtige Ressource von Guattaris maschinischer Theoriebildung darstellen. So bezieht er sich etwa wiederholt auf den Historiker und Soziologen Lewis Mumford, der dem Gegenstand der Stadt ebenso sehr Aufmerksamkeit gewidmet hat wie dem der Technik. Guattari rekurriert aber auch auf Studien aus dem Umkreis der *Annales*-Schule (Fernand Braudel, Lynn White Jr.), in der die Geschichte von Städten, Architekturen und Technologien nicht nur auf eine allgemeine Geschichte des Kapitalismus, sondern zugleich auf die spezifische Geschichte bestimmter Territorien zurückbezogen wird.<sup>24</sup>

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch der Begriff der Maschine, der im *Anti-Ödipus* entfaltet wird, näher aufschlüsseln. So wichtig für diese Begriffsbildung die Auseinandersetzung mit der kybernetischen Theoriebildung von Lacan war, so offenkundig ist auch seine Orientierung an Mumfords Konzept der »Megamaschine«.<sup>25</sup> Weniger deutlich, aber nicht minder relevant ist die implizite Ausrichtung an der Auffassung von Häusern und anderen Gebäuden als Maschinen. Guattari setzt sich dabei zwar deutlich vom modernistischen

---

*Toward a Minor Architecture*, Cambridge/London: The MIT Press, 2012, Simone Brott, *Architecture for a Free Subjectivity. Deleuze and Guattari at the Horizon of the Real*, Surrey/Burlington: Ashgate, 2012, Hélène Frichot und Stephen Loo (Hg.), *Deleuze and Architecture*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013, Graham Livesey (Hg.), *Deleuze and Guattari on Architecture*, 3 Bde., London usw.: Routledge, 2015, sowie Hélène Frichot, Catharina Gabrielsson und Jonathan Metzger (Hg.), *Deleuze and the City*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. Für den deutschsprachigen Raum siehe Heike Deltitz, *Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen*, Frankfurt a.M./New York: Campus, 2010, S. 126–166, die sich wie die internationale Diskussion allerdings nicht für den spezifischen Beitrag von Guattari interessiert. Siehe ferner insgesamt Manuel Delanda, *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*, London/New York: Continuum, 2006, S. 94–119, der die Frage der Stadt ebenfalls lediglich als eine Fluchtlinie der Gefüge-Theorie von Deleuze darstellt, ohne dabei den spezifischen Beitrag von Guattari zu würdigen.

- 24 Zu Guattari und Mumford siehe Gary Genosko, »Megamachines. From Mumford to Guattari«, *Explorations in Media Ecology* 14/1-2 (2015): 7–19. Siehe dazu auch insgesamt Henning Schmidgen, »Das Problem der Umwelt. Maurice Halbwachs und Georges Canguilhem«, in Georges Canguilhem, *Über Maurice Halbwachs*, übers. von Ronald Voullié, Berlin: August, 2022, S. 33–87.
- 25 Lewis Mumford, »The First Megamachine«, *Diogenes* 14/55 (1966): 1–15, sowie ders., *Mythos der Maschine. Kultur, Technik und Macht*, übers. von Liesl Nürenberger und Arpad Hälbig, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1977, S. 219–243 und S. 637–678.

Diskurs der Architektur ab, in dem seit den 1920er Jahren immer wieder von »Wohn-Maschinen« die Rede war, bei Le Corbusier ebenso wie bei Walter Gropius.<sup>26</sup> Zugleich ist er aber einem pragmatischen und performativen Verständnis des architektonischen Objekts als Maschine verbunden, das nicht nur die innere Vielschichtigkeit und Dynamik dieser Maschine, sondern auch deren Relationen zum Territorium akzentuiert.

Diese Auffassung, die auf die Ströme fokussiert, über die Gebäude mit ihren jeweiligen Umwelten verbunden sind, reicht bis ins 18. Jahrhundert zurück und wurde besonders mit Blick auf Zweckbauten wie das Krankenhaus oder das Labor weiterentwickelt – was nicht zuletzt durch die Arbeiten im Umkreis von Foucault verdeutlicht wurde.<sup>27</sup> Wenn im *Anti-Ödipus* und an anderer Stelle die Maschine als »System des Strom-Einschnitts« beschrieben wird,<sup>28</sup> scheint diese funktionalistische und zugleich materialistische Sichtweise von Gebäuden im Hintergrund zu stehen. Architekturen erscheinen damit nicht länger einfach nur als statische Gebilde, sondern – wie wir sehen werden – auch als Montagen von Sequenzen, als Kinematographien.

Insofern lässt sich – *drittens* – konkret begründen, dass die Auseinandersetzung mit Architektur und Urbanismus eine entscheidende Fluchtlinie des rhizomatischen Werks von Guattari ist. Zum einen konvergieren auf dieser Fluchtlinie Architektur und Technik, Territorium und Maschine in einer Weise, die durch heutige Entwicklungen bestätigt und bekräftigt wird. Vor dem Hintergrund der Digitalisierung avanciert die Technik ja selbst zu einem mobilen Gehäuse, in dem fortlaufend Subjektivität produziert wird, während neue Städte (»Smart Cities«) entstehen, die ganz auf diese technischen Entwicklungen ausgerichtet sind. Das Digitale wird zum neuen Haus des Seins, zu einem Sein allerdings, das sich in Datenströmen und Informationsfluten nahezu aufzulösen scheint.

26 Siehe zum Beispiel Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris: Crès, 1923, S. IX, und Walter Gropius, »Wohnhaus-Industrie«, in Adolf Meyer (Hg.), *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, München: Langen, 1924, S. 5–14, hier S. 8. Siehe dazu insgesamt Moritz Gleich und Laurent Stalder (Hg.), *Architecture/Machine. Programs, Processes, and Performances*, Zürich: gta Verlag, 2017.

27 Siehe dazu auch Moritz Gleich, *Inhabited Machines. Genealogy of an Architectural Concept*, Basel/Berlin/Boston: Birkhäuser, 2022.

28 Gilles Deleuze und Félix Guattari, »Deleuze und Guattari erklären sich. Eine Diskussion mit Maurice Nadeau...«, in Félix Guattari, *Mikropolitik des Wunsches*, übers. Von Hans-Joachim Metzger, Berlin: Merve, 1977, S. 38–66, hier S. 44.

Zum anderen kehrt auf dieser Fluchtlinie die Frage der maschinischen Normativität wieder, diesmal in Gestalt des Problems einer »Wiederherstellung der subjektiven Stadt«. Einmal mehr wendet sich Guattari in seinen Schriften zu Architektur und Urbanismus gegen einen Determinismus, der in der Struktur einer bestimmten Stadt, eines speziellen Viertels oder eines einzelnen Gebäudes sämtliche Gebrauchsweisen vorherbestimmt sieht. Gegen die Vorstellung eines architektonisch-technischen »Aprioris« beharrt er auf dem Eigensinn der Nutzerinnen, die sich die gebaute Umwelt immer selbst aneignen können und müssen – im Grenzfall im Sinne eines neapolitanischen »Ideals des Kaputten«.

Zugleich gilt sein Interesse der Frage, wie die Zukunft der Städte durch eine gemeinsame Anstrengung von Architektinnen, Urbanisten, Sozialwissenschaftlerinnen sowie Bürgerinnen und Bürgern gesichert werden kann. Wie kann eine »Wiederaneignung der Stadt« gelingen, die der ökologischen Krise nicht nur in ihren »grünen« Aspekten begegnet, sondern ebenso in sozialer und mentaler Hinsicht?

Um diese Fragen zu beantworten, deutet Guattari auch die Architektur als eine potenziell »kleine Kunst«, also als eine Maschine, die man sich auf ähnlich subjektive Weise aneignen kann wie das Radio oder den Film. Und genau deswegen setzt er sich auch nicht lediglich mit experimentellen Methoden der Stadtplanung auseinander, sondern ebenso mit einzelnen, herausragenden Architekten. Figuren wie Shin Takamatsu interessieren ihn nicht, weil sie Künstler-Genies wären, sondern weil sie als Beispiele dafür zu betrachten sind, wie durch spezifische Zeichnungen und Kartographien architektonische Objekte entstehen können, die innerhalb einer Stadt zu »seltsamen Attraktoren« avancieren und damit effektiv zur Produktion von Subjektivität beitragen.<sup>29</sup>

Obwohl Guattari und Deleuze im aktuellen Urbanismus durchaus häufig zitiert werden – der *Assemblage Urbanism* ist dafür das prominenteste Beispiel – wird Guattaris eigener Beitrag zu dieser Disziplin nur selten gewürdigt.<sup>30</sup> Wie wir sehen werden, ist es aber gerade er, der durch seine Vertrautheit mit psychiatrischen und psychologischen Praktiken fundierte

29 Zur Frage der »seltsamen Attraktoren« siehe James Gleick, *Chaos – die Ordnung des Universums. Vorstoß in die Grenzbereiche der modernen Physik*, übers. von Peter Prange, München: Droemer Knauer, 1988, S. 179–225.

30 Siehe exemplarisch Robert Shaw, »Beyond Night-Time Economy. Affective Atmospheres of the Urban Night«, *Geoforum* 51 (2014): 87–95.

Perspektiven auf die dynamischen, affektiven und »pathischen« Dimensionen von Architektur eröffnet.<sup>31</sup> Das zeigt sich auch an seiner Auseinandersetzung mit Takamatsu. Auf der Grundlage einer quasi-kinematographischen Analyse zeigt Guattari dabei minutiös, wie dessen »Architektur-Maschinen« die üblichen Formen der Wahrnehmung und Empfindung unterbrechen, sie auf ungewohnte Gleise und Pfade führen und dadurch sowohl ihr eigenes Inneres als auch ihre Umwelt mit neuem Leben erfüllen. Tatsächlich geht Guattari so weit, einzelnen Gebäuden von Takamatsu eine Art von »Proto-Subjektivität« zuzusprechen. Er bekräftigt damit seine ebenso funktionalistische wie materialistische Sichtweise von Architektur und zugleich den Hang zum Animismus, den er sich insgesamt mit Blick auf Maschinen zu eigen macht.<sup>32</sup>

## Die Stadt als Computer

Für den späten Guattari ist die Stadt das Kernproblem der heutigen Gesellschaft. Das Argument dafür ist zuerst ein quantitatives. In den kommenden Jahren und Jahrzehnten würden etwa 80 % der Weltbevölkerung in städtischen Ballungsräumen leben. Und selbst diejenigen 20 %, die dem städtischen Lebensraum »entkommen«, würden durch eine Vielzahl von verkehrstechnischen und medientechnischen Verbindungen wieder an ihn zurückgebunden. Unter dem Vorzeichen des Urbanen verschwimme zusehends die Unterscheidung zwischen Stadt und Land. Darüber hinaus würden auch die Großstädte selbst »durch telematische Mittel und eine große Vielfalt von Kommunikationsmedien miteinander verbunden«. Angesichts eines regelrechten »Archipels von Städten« sei daher davon auszugehen, dass die Zukunft der Menschheit untrennbar mit dem städtischen Werden verbunden ist.<sup>33</sup> »Das Phänomen der Stadt hat sein Wesen verändert. Es ist nicht länger ein Problem unter vielen, sondern das Problem Nummer Eins, das Problem, an dem

31 Zum Pathischen bei Guattari siehe Andrew Goffey, »Pathic Subjectivation. Guattari's Experiments with Contact«, *Body & Society* 28/1-2 (2022): 154–179.

32 Siehe dazu etwa Félix Guattari, »Über Maschinen«, in Henning Schmidgen (Hg.), *Ästhetik und Maschinismus. Texte zu und von Félix Guattari*, Berlin: Merve, 1995, S. 115–132, hier S. 117.

33 Félix Guattari, »Ökosophische Praktiken und die Wiederherstellung der subjektiven Stadt«, in *Die subjektive Stadt*, S. 11–37, hier S. 17.

sich wirtschaftliche, soziale, ökologische und kulturelle Herausforderungen kreuzen.«<sup>34</sup>

Guattari benennt noch ein Argument für sein Interesse am Problem der Stadt. Es ist eher qualitativ verfasst. Ihm zufolge kreuzen sich in den Städten die wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Belange einer Gesellschaft auf besonders intensive und interessante Weise, und zwar so dass sie insgesamt neue Bedeutung annehmen. Aufgrund ihrer materiellen und semiotischen Vielschichtigkeit tragen Städte zum einen dazu bei, gesellschaftliche Arbeitskraft zu reproduzieren und dabei zugleich zu formen – durch öffentliche Einrichtungen wie Kindergärten, Schulen und Sportstätten, durch Krankenhäuser und Pflegeheime, aber auch durch Massenmedien wie die Zeitung, das Radio und das Fernsehen. Zum anderen sind sie aufgrund ihrer komplexen Heterogenität besonders gut dazu geeignet, Räume des Experiments und der Innovation zu werden. In Guattaris Augen ist der urbane Raum die entscheidende Instanz für technologische Entwicklungen, soziale Reformen und die Entfaltung wissenschaftlicher wie auch künstlerischer Kreativität.

Zusätzlich zu diesen beiden Argumenten verweist er auf die zentrale Rolle, die die Stadt in der Geschichte des Kapitalismus gespielt hat. Vor allem im Anschluss an die Untersuchungen Fernand Braudels nimmt Guattari an, dass sich die frühkapitalistische Wirtschaft ausgehend von urbanen Zentren wie Venedig, Antwerpen, Genua und Amsterdam herausbildete, deren Entwicklung schrittweise in einer übergreifenden Tendenz konvergierte. Die städtischen Zentren enthielten Schlüsselökonomien, sie ermöglichten es, den Hauptteil des Mehrwerts abzuschöpfen, und sie entwickelten sich in der Folgezeit wie in einem »multipolaren Rhizom«, in dem sie sich miteinander verknüpften und aufeinander bezogen.<sup>35</sup> Von *den* Kapitalen zum *Kapital* – das ist wortspielerisch die Kurzformel, auf die sich Guattaris Sicht auf die Geschichte der Moderne bringen lässt.<sup>36</sup>

---

34 Ebd., S. 25.

35 Félix Guattari und Eric Alliez, »Kapitalistische Systeme, Strukturen und Prozesse« [1983], übers. von Ronald Voullié, in Félix Guattari, *Planetarischer Kapitalismus*, Berlin: Merve, 2018, S. 99–124, hier S. 106.

36 Insofern erscheint es als einigermaßen überraschend, dass Manuel Delanda die historische Darstellung von Braudel der marxistischen Perspektive von Deleuze und Guattari gegenüberstellt. Siehe Manuel Delanda, *Assemblage Theory*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, S. 44–48. Tatsächlich schließt zumindest Guattaris Verständnis der historischen Entwicklung des Kapitalismus eng an Braudel an.

Vor dem Hintergrund dieser quantitativen, qualitativen und historischen Argumente bekräftigt er, dass Städte entscheidende Instanzen für die Hervorbringung von Subjektivität sind: »Die Städte sind zu riesigen Maschinen geworden [...], die durch die kollektiven Einrichtungen (Bildung, Gesundheit, soziale, kulturelle Kontrolle usw.) und die Massenmedien individuelle und kollektive Subjektivität produzieren. Ihre Aspekte der materiellen Infrastruktur, der Kommunikation und der Dienstleistungen können nicht von den Funktionen getrennt werden, die man als *existenziell* bezeichnen kann.«<sup>37</sup>

Um diese Perspektive weiter zu untermauern, bezieht er sich auf Lewis Mumfords Begriff der »Megamaschine«. Mumford hatte in seiner Geschichte der Technik darunter all jene soziotechnischen Organisationsformen verstanden, die es – auch bei einem relativ gering entwickelten Stand von Technik – ermöglichten, durch die Mobilisierung von zahlreichen Akteuren und eine straff organisierte Arbeitsteilung gesellschaftliche Großprojekte wie etwa den Bau von Pyramiden zu bewältigen.

Die Megamaschine ist demnach nicht einfach ein groß dimensioniertes technisches Objekt, kein gigantischer Mechanismus, sondern ein ausgedehnter »Maschinismus«, eine massive Zusammenfügung von Menschen, Werkzeugen, Maschinen, aber auch Tieren, Rohstoffen und vielen anderen Komponenten, die zeitweise im Dienst eines übergeordneten Zwecks gemeinsam funktionieren. Wie Mumford sagt, handelt es sich dabei um ein »*unsichtbares Gebilde*, zusammengesetzt aus lebenden, aber stabilen menschlichen Teilen, jeder für eine bestimmte Funktion, Rolle und Aufgabe bestimmt, um die immense Arbeitsteilung und die grandiosen Pläne dieser riesigen kollektiven Organisation zu ermöglichen.«<sup>38</sup>

Wenn der Begriff der Megamaschine sich weitgehend mit Guattaris Verständnis von »Maschinismus« deckt, dann hat Mumford selbst diesen Begriff allerdings *nicht* mit Blick auf das Phänomen der Stadt in Anschlag gebracht. Sein hauptsächliches Beispiel in diesem Zusammenhang ist tatsächlich der Pyramidenbau in Ägypten, der sich aber eben außerhalb der großen Städte vollzog. Dennoch behält die von Guattari ins Spiel gebrachte Auffassung von der Stadt als »riesiger Maschine« ihr Interesse, und zwar nicht nur weil sie eine Ikonographie aufruft, die seit Fritz Langs *Metropolis*, Jean-Luc Godards *Alpha-ville* und Thomas Pynchons *Die Versteigerung von Nr. 49* in der populären Kultur

37 Guattari, »Ökosophische Praktiken und die Wiederherstellung der subjektiven Stadt«, S. 22.

38 Mumford, *Mythos der Maschine*, S. 220 (Hervorh. Von mir, H. Sch.).

verankert ist.<sup>39</sup> Auch Mumford hat den Vergleich von Stadt und Maschine gezogen, allerdings um qua Abgrenzung die Komplexität des Phänomens Stadt zu verdeutlichen.

Mumford geht in diesem Zusammenhang ebenfalls auf die urbane Produktion von Subjektivität ein, indem er die besondere Rolle der Stadt bei der Übermittlung kulturellen Wissens hervorhebt: »Dank ihrer Speichermöglichkeiten (in Gebäuden, Gewölben, Archiven, Denkmälern, Inschriften und Büchern) war die Stadt imstande, eine komplexe Kultur von Generation zu Generation weiterzureichen, denn sie verfügte nicht nur über die äußeren Mittel, sondern auch über die Menschen, die nötig waren, um dieses Erbe zu mehren und mitzuteilen. Das bleibt die größte unter den Gaben der Stadt. Im Vergleich zur komplexen menschlichen Ordnung der Stadt wirken unsere heutigen erfindungsreichen elektronischen Maschinen, die Informationen aufspeichern und weitergeben, plump und beschränkt.«<sup>40</sup>

Guattari setzt also durchaus eigene Akzente. Zwar betont er insgesamt die Bedeutung der Stadt-Maschine für die Subjektivitätsproduktion, vor allem in Hinsicht auf die Gemeinschaftseinrichtungen. Wie wir gleich sehen werden, konzipiert er die Stadt dabei aber, anders als Mumford, durchaus als eine Art Rechenmaschine, als »semiotischen Operator«, wobei er sich unter anderem auf die Analysen von Braudel beruft, der den städtischen Markt der frühen Neuzeit als einen »ersten Computer« beschreibt.<sup>41</sup>

Den weiteren Kontext dieser Konzeption bilden die Arbeiten, die seit den frühen 1970er Jahren im CERFI zur Geschichte der Stadt und der Gemeinschaftseinrichtungen durchgeführt wurden. Maßgeblich für diese Arbeiten war eine 1971 kollektiv erstellte Forschungsskizze, in der die Stadt als Computer dargestellt wurde – allerdings als ein Computer, der mit einem bestimmten Territorium verknüpft ist und zugleich über die bemerkenswerte Fähigkeit verfügt, sich selbst zu programmieren. Im Anschluss an die etablierten Diskurse des Urbanismus (Mumford, aber auch Barthes und Lefebvre einerseits und die *Charta von Athen* andererseits) wird die Stadt dabei zunächst als eine »soziale Werkzeug-Maschine« beschrieben, »die sich selbst benutzt« und

39 Siehe dazu etwa Klaus R. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988.

40 Lewis Mumford, *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*, übers. von Helmut Lindemann, Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963, S. 665.

41 Guattari und Alliez, »Kapitalistische Systeme, Strukturen und Prozesse«, S. 102.

dabei »alle produktiven, institutionellen, wissenschaftlichen usw. Ketten zusammenführt, miteinander verbindet und überkreuzt«<sup>42</sup> – eine Schilderung, die beim späten Guattari nahezu unverändert wiederkehrt.

Dann folgt in der CERFI-Skizze eine Beschreibung, in der die Stadt als eine sich selbst regulierende Informationsmaschine erscheint, die sich auf eine große Vielfalt von Phänomenen und Prozessen bezieht. So schreibt das Autorenkollektiv: »Die Stadt ist ein *Computer, der sein eigenes Programm herstellt, eine Informationsmaschine*, die neue Informationen produziert, die unaufhörlich von der Vermischung spricht, von der Überschneidung heterogener Reihen [...]. Sie sammelt und verstoffwechselt alle möglichen heterogenen Produktionsketten: das Wasser des Flusses, die Bauern der Gemeinden, das Wissen der Beamten, das Werkzeug des Handwerkers, die Schrift des Schreibers, das Spektakel der Religion, exotische Produkte, die Waffen des Militärapparats usw.«<sup>43</sup>

Schon an diesem Punkt wird also Guattaris Auffassung bekräftigt, dass die Stadt eine zentrale Rolle in der Entstehung und Entwicklung des Kapitalismus spielt. So heißt es in der Forschungsskizze ebenso, dass die Stadt »der soziale Raum ist, in dem sich das Kapital entfaltet«, dass sie »das Zentrum der Kapitalakkumulation« ist.<sup>44</sup> Umgekehrt ist dieser Aufriss daher als eine erste Fassung des von Guattari später entwickelten Gedankens zu lesen, dass der Kapitalismus ein »semiotischer Operator« ist, dessen entscheidende »Funktion in der Aufzeichnung, dem Ausgleich, der Regulierung und der Übercodierung« von sozialen Machtformationen und planetarischen Kraftbeziehungen besteht.<sup>45</sup> Die Stadt liefert an dieser Stelle eine Blaupause für Guattaris Verständnis des Kapitalismus.

Daraus folgt aber keine vollständige Abkehr von der durch Mumford bezeichneten Position. Selbst wenn dieser in der oben zitierten Passage die »elektronischen Maschinen«, die zur Speicherung und Weitergabe von Informationen dienen, im Vergleich zur Kulturleistung der Stadt nämlich als »plump und beschränkt« bezeichnet, korrespondiert seine historisch fundierte Perspektive auf die Stadt in anderer Hinsicht doch stark mit der von Guattari entwickelten

42 François Fourquet, Lian Murard und Marie-Thérèse Vernet-Straggiotti, »La ville-ordinateur«, *Recherches* 6 (1967) (=Sondernummer *Programmation. Architecture et psychiatrie*): 15–21, übersetzt als »Die Computer-Stadt«, in *Die subjektive Stadt*, S. 109–118, hier S. 113–114.

43 Autorenkollektiv, »Die Computer-Stadt«, S. 114–115.

44 Ebd., S. 115.

45 Félix Guattari, »Das Kapital als Integral der Machtformationen« [1980], übers. von Ronald Voullié, in *Planetarischer Kapitalismus*, S. 7–38, hier S. 7.

Sichtweise. In der Tat widmet Mumford der Frage der semiotischen Operatoren, also den Aufzeichnungen und Regulierungen in seiner Geschichte der Stadt große Aufmerksamkeit.

So beobachtet er etwa, dass in der frühen Neuzeit in einer Reihe von Städten ein Bauwerk neuer Art errichtet wird: »das Amtsgebäude«. <sup>46</sup> Die Uffizien in Florenz seien dafür das paradigmatische Beispiel. Mumford erkennt in ihnen »das Musterbild bürokratischer Architektur«. Zugleich markieren sie den Aufstieg des administrativen Systems, das das Antlitz der modernen Stadt in entscheidender Weise prägen sollte, in Paris ebenso wie in Berlin und Washington. Er kommentiert diese Entwicklung wie folgt: »Unter diesem System hat die Verwaltung wohl an Leistungsfähigkeit gewonnen, doch nur auf Kosten der Selbständigkeit. Heute, da die Hierarchie der Manager triumphiert hat, gleichen Struktur und Funktionsweise dem Alptraum aus Kafkas *Prozeß*.« <sup>47</sup>

Damit schließt sich der Kreis zur Betrachtung des Computers in Orson Welles' Verfilmung des Romans von Kafka, die wir im ersten Kapitel dieses Buches erörtert haben. Was mit Mumfords Auffassung der Stadt als Maschine an dieser Stelle in den Fokus tritt, ist die Konjunktur der Bürokratie, der Verwaltung und des Rechnungswesens in der modernen, kapitalistischen Stadt, aber auch das Aufkommen neuer Kontroll- und Überwachungstechnologien. Nicht die Vorstellung des Industriekomplexes also, sondern die eines Rechenzentrums steht im Vordergrund. Ganz in diesem Sinne hat Deleuze in seinem oft zitierten »Postskriptum zu den Kontrollgesellschaften« auch auf die von Guattari entworfene Vision einer Science Fiction-Stadt hingewiesen, die ihre Bewohnerinnen und Bewohner fortlaufend kontrolliert und abhängig davon jeweils nur bestimmte Sektoren dem Zugang öffnet. <sup>48</sup>

Diese Vision, die Guattari offenbar in einem seiner Skripte zu dem Science Fiction-Film *Eine Liebe von UIQ* entwickelte, <sup>49</sup> lässt sich zwar auf Foucaults Konzept des Panopticons zurückbeziehen. Auch dieses wurde ja von Anfang

46 Mumford, *Die Stadt*, S. 412.

47 Ebd., S. 413. Siehe auch die Ausführungen zur Rolle der Bürokratie in Mumford, »The First Megamachine«.

48 Gilles Deleuze, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, in ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993, S. 254–262, hier S. 261.

49 Silvia Maglioni und Graeme Thomson, »UIQ. Towards an Infra-Quark Cinema (or An Unmaking-Of)«, in Félix Guattari, *A Love of UIQ. A screenplay*, übers. von Silvia Maglioni und Graeme Thomson, Minneapolis: Univocal, 2016, S. 13–44, hier S. 37.

an nicht einfach als Architektur, sondern ebenso als eine »Maschine« begriffen. Sie verweist aber auch auf entsprechende Ausführungen von Mumford zurück, der bereits in den 1960er Jahren eine ähnliche Perspektive auf das Problem der Überwachung eröffnet hatte. Tatsächlich geht Mumford schon 1964, in seiner Studie zum *Mythos der Maschine*, davon aus, dass in der nahen Zukunft ein Gott-ähnlicher Computer in der Lage sein wird, »jede Person auf der Erde augenblicklich zu finden und durch Bild und Ton [...] anzusprechen.«<sup>50</sup> *Big Brother is talking to you...* Die Gegenwart der digitalen Infrastrukturen, die ein fortlaufend kontrollierendes Zusammenspiel von Smartphones, GPS und Internet ermöglichen, hat diese Vision, die bei Foucault ebenso wie bei Guattari weiterentwickelt wird, zu alltäglicher Wirklichkeit werden lassen.<sup>51</sup>

## Das Experimentelle und das Pathische

Wenn sich die Vision der »Stadt als Maschine« der Orwellschen Vorstellung vom Großen Bruder annähert, drängt sich die Frage auf, wie es angesichts der im Hintergrund stehenden kapitalistischen Gesellschaftsform und entsprechender Technologien überhaupt noch zu einer Bewältigung der ökologischen Krise und zu einer Resingularisierung der Stadt kommen kann. Der von Guattari beschriebene weltweit integrierte Kapitalismus scheint viel eher zu einer Planarisierung des Urbanen zu tendieren, um so die Produktion von Subjektivität in wachsendem Maße zu vereinheitlichen. Guattari beantwortet diese Frage in zwei Stufen, zunächst formal, dann inhaltlich: zunächst mit Blick auf das übergreifende Problem der Stadtplanung, dann in Hinsicht auf das konkrete Verhältnis von Körper und Raum.

Demzufolge ist es *erstens* erforderlich, die Entwicklung und Planung der Stadt zu einem effektiv partizipativen Prozess werden zu lassen. An dieser Stelle geht es tatsächlich um Demokratisierung, um die »Neugestaltung der

50 Mumford, *Mythos der Maschine*, S. 650.

51 Zur Medientheorie der Stadt siehe auch Marshall McLuhan, Kathryn Hutcheon und Eric McLuhan, *City as Classroom. Understanding Language and Media*, Agincourt: Book Society of Canada, 1977, sowie Friedrich Kittler, »Die Stadt ist ein Medium«, in Gotthard Fuchs, Bernhard Moltmann und Walter Prigge (Hg.), *Mythos Metropole*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, S. 228–245. Siehe außerdem Stefan Iglhaut, Armin Medosch und Florian Rötzer (Hg.), *Stadt am Netz. Ansichten von Telepolis*, Mannheim: Bollmann, 1996, sowie M. Christine Boyer, *CyberCities. Visual Perception in the Age of Electronic Communication*, Princeton: Princeton Architectural Press, 1996.

kollektiven (wechselseitigen) Abstimmung«, wie es in dem oben erwähnten Aufsatz zu den »Praktiken der Zukunft« heißt.<sup>52</sup> Die Beteiligung von Bürgerinnen und Bürgern soll nicht nur ein rechtlich verankertes Routineverfahren sein, das zwar Anhörungen vorsieht, aber keinen effektiven Einfluss auf Entscheidungen sichert. Guattari schwebt vielmehr ein ebenso transparenter wie engagierter Prozess vor, der unter Beteiligung aller Betroffenen in Politik, Wirtschaft, Architekten und Urbanistik bis hin zu den gegenwärtigen und zukünftigen Nutzerinnen und Nutzern ablaufen soll und deren Ergebnisse wirksam in die Stadtplanung eingreifen.

Erneut beruft er sich dabei auf die Form des Experiments. Vor dem Hintergrund seiner Zusammenarbeit mit dem CERFI plädiert er für eine intensive Beteiligung der Geistes- und Sozialwissenschaften am Planungsprozess. Auf diese Weise sollen die Auswirkungen einer Umsetzung von Bauplänen nicht allein projiziert, sondern auch weiterverfolgt werden, um sie qualifiziert in die laufende Entwicklung zurückführen zu können. Die Rede von Experiment zielt insofern darauf, die Ergebnisse der entsprechenden Projekte nicht lediglich zu protokollieren und zu sammeln, sondern sie auch in Schlussfolgerungen umzusetzen, die wiederum Auswirkungen in der zukünftigen Baupraxis haben, im Zweifelsfall auch den Rückbau oder den Abriss. Was damit in Frage steht, ist nichts anderes als eine Form von maschinischer Normativität – die effektive Ausrichtung der Stadt-Maschine an den Bedürfnissen, Interessen und Wünschen ihrer Nutzerinnen und Nutzer.

Um dies weiter zu erläutern, beruft Guattari sich auf städtebauliche Entwicklungen im post-sowjetischen Russland. Unmittelbar nach dem Mauerfall waren unter anderem in Moskau Planspiele mit zum Teil Hunderten von Beteiligten durchgeführt worden, um die selbstbestimmte Entwicklung einzelner Stadtteile zu ermöglichen und zu unterstützen. Über diese Praxis wurde Guattari vor allem durch die Soziologin und Urbanistin Anne Querrien unterrichtet, die von Anfang an eng mit dem CERFI kooperierte. Nachdem der CERFI 1987 seine Aktivitäten eingestellt hatte, absolvierte Querrien mehrfach Forschungsaufenthalte in Moskau, um diese Planspiele genauer zu beobachten und zu untersuchen. Besondere Aufmerksamkeit widmete sie dabei der Tatsache, dass diese Spiele darauf ausgerichtet waren, die Bedürfnisse und Inter-

---

52 Guattari, »Praktiken der Zukunft«, S. 18.

essen von Minderheiten gegenüber dem demokratischen Konsens zur Geltung zu bringen.<sup>53</sup>

Auch Guattari kommt bei seinen Ausführungen über die experimentelle Entwicklung der Stadt wiederholt auf die Notwendigkeit zu sprechen, Minderheitenenvoten Gehör zu verschaffen, so z. B. wenn er sagt: »Eine ökosophische Demokratie wird sich nicht auf die Bequemlichkeit einer konsensuellen Übereinkunft einlassen: sie wird in eine auf Dissens ausgerichtete Meta-Modellbildung (*méta-modélisation dissensuelle*) investieren. Mit ihr tritt die Verantwortung aus sich (aus der Umgrenzung im Selbst) heraus, um eine Brücke zum anderen zu schlagen.«<sup>54</sup>

Mit Blick auf die Stadt geht es ihm aber nicht allein um eine solche »Ethik der Differenz«.<sup>55</sup> Worauf die Resingularisierung der Stadt vor allem zielt, ist seiner Auffassung nach eine Wiedereinführung von »Faktoren der Endlichkeit« und »Faktoren der Singularität« in die sonst weitgehend standardisierten Texturen der Stadt. Die Stadt solle so verändert werden, dass einem »scheinbar überholte Dinge wie der Tod, die Geburt, der Wunsch, der Schmerz und das Alter wieder in den Sinn kommen«.<sup>56</sup>

Nur durch die Wiederherstellung von »essenziellen existenziellen Koordinaten« im Raum der Stadt könne es gelingen, auf der Seite der Bewohnerinnen und Bewohner »Kindheitserinnerungen«<sup>57</sup> zu aktivieren oder umgekehrt die Zukunftspotenziale ihres Erlebens und Verhaltens zu erschließen. Die Qualität einer Stadt bemisst sich insofern an ihrer Fähigkeit, existenzialisierende Ausgriffe in die Vergangenheit und Zukunft zu ermöglichen. Pointiert könnte

---

53 Siehe dazu Anne Querrien, »Moment critique pour l'autogestion soviétique naissante. Analyse d'un jeu d'activités organisées«, *Futur antérieur* 8 (1991): 99–112, Boris A. Sazonov, »Nouveaux concepts pour la gestion urbaine à Moscou. Le jeu de l'action territoriale«, *Les Annales de la recherche urbaine* 51 (1991): 16–28, und Victor Tischenko, »Du communisme à la mise en commun. Expérience d'autogestion dans les quartiers de Moscou«, *Futur Antérieur* 2 (1990). Siehe auch Anne Querrien, »Les aspects sociaux de l'urbanisme. Mission à Moscou, 17–21 juillet 1989«, Unveröff. Typoskript, Archiv Anne Querrien. Zu einer aktuellen Position in dieser Diskussion siehe Daniel Loick, *Der Missbrauch des Eigentums*, Köln: August-Verlag, 2016.

54 Guattari, »Praktiken der Zukunft«, S. 21.

55 Ebd., S. 18.

56 Félix Guattari, »Piotr Kowalski« [1994], übers. von Ronald Voullié, in *Schriften zur Kunst*, S. 145–165, hier S. 151.

57 Guattari, »Piotr Kowalski« [1994], S. 151, und ders., »Raum und Körperlichkeit«, in *Die subjektive Stadt*, S. 135–150, hier S. 137.

man sagen, die Stadt solle zu einem Territorium werden, das sich der Alterität in allen ihren Formen, also auch der eigenen Endlichkeit und Abwesenheit stellt.

Um die Modalitäten einer solchen Resingularisierung näher zu fassen, greift Guattari *zweitens* die Betrachtungen zum Zusammenhang von Raum und Körper wieder auf, die bereits seinen Überlegungen zur Pragmatik und Performanz des Kinos zugrunde lagen. Das Haus erscheint dabei als eine Art Mikrokosmos der Stadt. In der Tat beschreibt Guattari nicht nur die Stadt insgesamt, sondern auch einzelne Bauten als komplexe Maschinen, die eine Fülle von subjektiven und subjektivierenden Aspekten transportieren: »Die Tragweite, die Spannweite der gebauten Räume geht weit über ihre sichtbaren und funktionalen Strukturen hinaus. Sie sind im Wesentlichen Maschinen, Bedeutungs- und Empfindungsmaschinen, abstrakte Maschinen, [...] Maschinen, die unkörperliche Universen in sich tragen, die keine Universalien sind, die aber sowohl im Sinne einer normierenden Zerkleinerung wie auch im Sinne einer befreienden Resingularisierung individueller und kollektiver Subjektivität wirken können.«<sup>58</sup>

Wieder erscheint »Maschine« hier als das lebhaftere Gegenbild zu einer »Struktur«, die im Sinne des Modernismus als universal begriffen wird. Die Architektur-Maschinen, von denen Guattari in diesem Zusammenhang spricht, sind nicht die »Wohn-Maschinen« von Le Corbusier oder Gropius. Von diesen setzt er sich, ähnlich wie einer seiner Gesprächspartner, der Künstler Roberto Matta, pointiert ab.

Gegen die universalistische Maschinenästhetik der Moderne gewendet hatte Matta schon in den 1930er Jahren eine »Psychologische Morphologie« entworfen, die den menschlichen Körper in eine weiche, flüssige »Matrix« integriert, »die mit unseren Bewegungen verschmolzen ist«.<sup>59</sup> Eine ähnliche Verschmelzung von Material und Kinematik liegt auch Guattaris Maschinen-Denken zugrunde. Im Unterschied zu Matta, mit dem er vor allem in den 1980er Jahren im Dialog stand, setzt er aber einen anderen Akzent. In seinem Verständnis ist eine Architektur-Maschine nicht so sehr eine flüssige Matrix

58 Guattari, »Raum und Körperlichkeit«, S. 141.

59 Roberto Matta, »Mathématique sensible. Architecture du temps«, *Minotaure* 11 (1938): 43, sowie ders., »Psychologie morphologique« [1938], in *Matta. Les classiques du XXe siècle*, Ausstellungskatalog, Paris: Editions du Centre Pompidou, 1985, S. 30–31. Zu Guattaris Dialog mit Matta siehe Félix Guattari, »Roberto Matta. Östrus (1/2)«, in *Schriften zur Kunst*, S. 55–90.

(das wäre eher der »Körper ohne Organe«), als vielmehr ein heterogenes Gefüge, das diese Matrix als eine Art Ressource nutzt.

Auf dieser Grundlage werden unterschiedliche Partialobjekte miteinander verknüpft, die immer schon mit subjektiver Bedeutung geladen sind, mit unterschiedlichen stilistischen, historischen und affektiven Dimensionen. Wenn wir mit Architektur interagieren, wenn wir sie bewohnen und benutzen, wirken diese Dimensionen bewusst oder unbewusst auf uns ein – ohne indessen bis ins Letzte zu determinieren, welche Konsequenzen dies nach sich zieht. Dazu braucht es immer auch eine Subjektivität, die sich affizieren lässt, die in den Gebrauch geht und dabei ihre eigenen Prioritäten setzt.

Wie in Bezug auf die Technik und die Medien argumentiert Guattari mit Blick auf die Architektur daher, dass die entscheidende Frage die des tätigen Umgangs ist, der aktiven Aneignung (oder Wiederaneignung) eines Gebäudes, einer Straße, eines Viertels. Jeder Raum, in dem sich mein Körper befindet, prägt mein Erleben und Verhalten. Wie Guattari besonders in »Raum und Körperlichkeit« erklärt, gilt das sowohl für Wohnhäuser und Kinos wie für das Autofahren und das Fernsehen, aber zum Beispiel auch für das Lesen und das Schreiben oder etwa – siehe den Anfang von Prousts Roman – für den Schlaf.<sup>60</sup> Umgekehrt prägt auch mein Körper diesen Raum, verändert ihn durch seine Bewegungen, durch die aktive Positionierung in seinem Inneren, durch seine mehr oder weniger kreative Nutzung und die Art, wie dabei Verbindungen zum Äußeren hergestellt oder unterbrochen werden. Insgesamt könnte man sagen, in diesem Sinne wird auch das Verhältnis des Körpers zum Raum im Sinne eines Experiments gefasst.

Um diese Ebene der räumlichen Subjektivität genauer zu erschließen, rekurriert Guattari – *drittens* – auf den Begriff des »Pathischen«. Vor allem in den 1980er Jahren, als er sich wieder stärker an Jean Oury annähert, interessiert er sich für dieses Konzept, um damit ein affektives Erleben oder, genauer: ein Erleben des Affekts zu beschreiben. Mit Blick auf das Verhältnis von Körper und Raum heißt es dann etwa: »Das einfachste Beispiel für pathisches Wissen wird uns in der Wahrnehmung eines ›Ambientes‹ gegeben, dem eines Treffens oder eines Festes, das wir global und unmittelbar erfassen, und nicht durch die Anhäufung von einzelnen Informationen.«<sup>61</sup> In Frage steht also eine Atmosphäre, eine Stimmung, ein übergreifender Eindruck – keine isolierte Empfindung, sondern ein nicht lokalisierbarer Affekt.

60 Guattari, »Raum und Körperlichkeit«, S. 135.

61 Ebd., S. 145.

Es ist der Neurologe und Psychosomatiker Viktor von Weizsäcker, der den Begriff des Pathischen in den 1940er Jahren in seiner Abhandlung über den *Gestaltkreis* prominent verwendete. Im Kontext der Institutionellen Psychotherapie hatte darauf nicht zuletzt Jacques Schotte hingewiesen, der in enger Verbindung zu Oury stand. In seinem Kurs über *Grundfragen der Differentiellen Psychologie* (1969/70) setzte sich Schotte besonders mit dem Verhältnis von Bewegung und Empfindung auseinander. Aus seiner teils psychiatrischen, teils phänomenologischen, teils existenzphilosophischen Perspektive diskutierte er dabei die Arbeiten von Kurt Goldstein und Erwin Straus, widmete sich aber besonders von Weizsäckers Abhandlung *Der Gestaltkreis*, die 1958 übrigens unter Mitarbeit von Michel Foucault ins Französische übersetzt worden war.<sup>62</sup>

Schotte weist in seinem Kurs darauf hin, dass von Weizsäcker den Begriff des *Pathischen* in Abgrenzung zu dem des *Ontischen* entwickelt. Demzufolge besteht die entscheidende Qualität des Pathischen darin, die menschliche Verwicklung in das Phänomen und den Prozess des Lebens zu akzentuieren. Im Vordergrund steht also weniger der Sachverhalt des Leidens oder Erleidens, der etymologisch zwar angezeigt und natürlich entsprechend berücksichtigt wird, als vielmehr die Tatsache, dass das Leben für den Menschen in bestimmter Weise unhintergebar ist.

Für von Weizsäcker gilt das insbesondere, insofern Leben und Bewegungen miteinander verbunden sind. So heißt es gleich am Anfang seiner Abhandlung: »Um Lebendes zu erforschen, muss man sich am Leben beteiligen«<sup>63</sup> – ein Standpunkt, der im Verlauf der Untersuchung immer wieder bekräftigt wird, so zum Beispiel wenn er feststellt: »Wir müssen uns in die Lebensbewegung immer wieder selbst verstricken lassen, um auch nur Stücke von ihr zu begreifen.«<sup>64</sup> Das Leben erscheint damit wie eine Art Film, in dem man mitspielt, während man ihn betrachtet – mit Blick auf bestimmte Sequenzen immer wieder aufs Neue. Übrigens sollte niemand anders als Foucaults Mentor, der Mediziner und Philosoph Georges Canguilhem, diese Immanenzperspektive aufgreifen und im Rahmen seiner Auffassung von Normativität ebenso

62 Viktor von Weizsäcker, *Le cycle de la structure (Der Gestaltkreis)*, übers. von Michel Foucault und Daniel Rocher, Bruges : Desclée-De Brouwer, 1958, und Jacques Schotte, *Questions approfondies de la psychologie différentielle (1969–1970). Se mouvoir et sentir – Le cycle de la forme du fonctionnement vivant*, Cours à l'université catholique de Louvain, Typoskript.

63 Viktor von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis. Theorie einer Einheit von Wahrnehmen und Bewegungen*, 3. Aufl., Stuttgart: Thieme, 1947. S. V.

64 Weizsäcker, *Der Gestaltkreis*, S. 187.

grundsätzlich wie eigenständig weiterentwickeln. So heißt es bei Canguilhem etwa: »Das Denken des Lebendigen muss die Idee des Lebendigen dem Lebendigen selbst entnehmen.«<sup>65</sup>

Schotte akzentuiert dieses vitalistische Verständnis des Pathischen, indem er im Anschluss an von Weizsäcker den Prozess der Wahrnehmung als einen Prozess beschreibt, der seinem Gegenstand gegenüber nicht in der Spanne zwischen Falsch und Richtig abläuft, sondern in der Polarität von Möglichkeit und Wirklichkeit.<sup>66</sup> Er zitiert dazu unter anderem folgende Überlegung aus dem *Gestaltkreis*, die sich auf das Phänomen der optischen Täuschungen bezieht: »Das Wahrnehmen wäre demnach überhaupt nicht ein-, sondern vieldeutig, eigentlich eine Möglichkeit – keine Realität.«<sup>67</sup> Für von Weizsäcker rückt das Phänomen der Wahrnehmung insofern in eben jene Sphäre des Pathischen ein, die er nicht durch den Modus des Seins (des Ontischen), sondern durch die lebendigen Kategorien des Könnens, des Sollens und des Dürfens charakterisiert.<sup>68</sup> Dass diese Möglichkeitskategorien nicht nur für optische Täuschungen, sondern auch für die dynamische Wahrnehmung des Raums gelten, wird dabei ausdrücklich betont.<sup>69</sup>

Nähere Ausführungen zu den Raumaspekten des Pathischen finden sich allerdings nicht bei von Weizsäcker, sondern bei einem anderen Psychiater und Phänomenologen, den Schotte ebenfalls behandelt und den auch der späte Guattari wiederholt zitiert. Es ist Erwin Straus, der bereits in den 1930er Jahren, also noch früher als von Weizsäcker, den Begriff des Pathischen für den Modus eines eindrücklichen »Empfindens« in Anschlag brachte, das sich auf den Raum bezieht.<sup>70</sup>

65 Georges Canguilhem, *Die Erkenntnis des Lebens*, übers. von Till Bardoux, Maria Muhle und Francesca Raimondi, Köln: August Verlag, 2009, S. 22. Canguilhem bezieht sich wiederholt zustimmend auf von Weizsäcker, siehe z. B. ebd., S. 47 und S. 51.

66 Weizsäcker, *Der Gestaltkreis*, S. 112, sowie Schotte, *Questions approfondies*, S. 117.

67 Weizsäcker, *Der Gestaltkreis*, S. 109, sowie Schotte, *Questions approfondies*, S. 117.

68 Weizsäcker, *Der Gestaltkreis*, S. 191.

69 Ebd., S. 118.

70 Um diesen Empfindungsbegriff näher zu charakterisieren, stützt sich Straus unter anderem auf die Arbeiten des Entwicklungspsychologen Heinz Werner, auf den sich später auch der von Guattari so geschätzte Daniel Stern berufen sollte. Siehe Erwin Straus, »Die Formen des Räumlichen. Ihre Bedeutung für die Motorik und die Wahrnehmung« [1930], in ders., *Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften*, Berlin/Heidelberg: Springer, 1960, S. 141–178, hier S. 151–152, sowie Daniel N. Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, 9. Aufl., übers. von Wolfgang Krege und Elisabeth Vorspohl,

Das Pathische manifestiert sich demnach als jenes intensive Empfinden von Raum, das allen einzelnen Bewegungen und Wahrnehmungen voraus und zugrunde liegt. Es geht dabei um eine Art von Direktheit, wie Straus erklärt: »[U]nter dem pathischen Moment verstehen wir die unmittelbare Kommunikation, die wir mit den Dingen auf Grund ihrer wechselnden sinnlichen Gegebenheitsweise haben.« Und weiter: »Das Pathische gehört [...] zu dem Bestand des ursprünglichsten Erlebnis [sic!]; es ist darum der begrifflichen Erkenntnis so schwer zugänglich, weil es selbst die unmittelbar-gegenwärtige, sinnlich-anschauliche, noch vorbegriffliche Kommunikation ist, die wir mit den Erscheinungen haben.«<sup>71</sup>

Spätestens an dieser Stelle wird plausibel, warum Guattari die Erfahrung des Raums so eng mit dem Begriff des Pathischen verbindet. Es geht nicht allein um die Möglichkeiten der Wahrnehmung und ein entsprechendes Spektrum von eigenwilligen, normativen Umgangsweisen mit ihnen. In der durch Straus vorgeschlagenen Fassung des Begriffs gewinnt Guattari Zugang zu kindlichen und insofern auch zu synästhetischen und animistischen Formen der Wahrnehmung: eine »vorbegriffliche Kommunikation, die wir mit den Erscheinungen haben«. Er erhält damit zusätzliche Argumente dafür, seine Einsichten aus der praktischen Arbeit in La Borde auf die Auseinandersetzung mit der Architektur zu übertragen. So wie Oury die Arbeit der Institutionellen Psychotherapie als eine »Technik des Umweltlichen (*ambiance*)« beschrieben hat, so skizziert Guattari das pathische Wissen des Raums als angesiedelt auf einer Ebene des intuitiven Eindrucks, des transversalen Empfindens, der amodalen Wahrnehmung.

## Bewohnte Maschinen

Dieses transversale Empfinden bezieht sich zum einen auf die Form der Aufnahme (*accueil*) in die jeweilige Institution, die Art des Empfangs, die einem dort bereitet wird, mithin die Atmosphäre, die einem bei der Ankunft entgegentritt; zum anderen auf die konkreten Texturen, Gerüche und Lichtverhältnisse der entsprechenden Architekturen – eine »Stimmung« durchaus im Sin-

---

Stuttgart: Klett-Cotta, 2007, S. 51, S. 82 und S. 102 usw. Zu Guattari, Stern und Werner siehe Kap. 6.

71 Straus, »Die Formen des Räumlichen«, S. 151.

ne von Heinrich Wölfflin, der schon Ende des 19. Jahrhunderts das intensive Zusammenspiel von Körper und Raum untersucht hatte.<sup>72</sup>

Während Wölfflin in seiner *Psychologie der Architektur* neben der visuellen Wahrnehmung von Flächen und Linien den »Rhythmus des Atmens«, den ein Gebäude vermittelt, als entscheidende Größe der architektonischen Erfahrung betrachtete, sind es bei Guattari, rund hundert Jahre später, abstrakte zeitliche Muster, die in den Vordergrund treten: »Die räumlichen Formen und die mit ihnen verbundenen Rhythmen und Ritornelle sind selbst Träger eines a-signifikanten Sinns, den ich hier von einer Funktion der Signifikation unterscheidet, indem er die Rolle hat, die existenzielle Stütze eines Foyers der Äußerung zu sein.«<sup>73</sup>

Die Pointierung von Rhythmen und Ritornellen legt nahe, den hier deutlich werdenden Unterschied zu Wölfflin vor dem Hintergrund der aufkommenden Kinematographie zu verstehen. Während die Architektur beim Kunsthistoriker des späten 19. Jahrhunderts im Wesentlichen statisch gesehen wird, also auf einen Betrachter bezogen erscheint, der zwar an unterschiedlichen Stellen eines Gebäudes stehen kann, dabei aber jeweils einer bestimmten Haltung oder Stellung verpflichtet bleibt, ist sie bei Guattari (im Grunde aber schon bei von Weizsäcker und Straus) an Kombinationen von Wahrnehmungen und Bewegungen gebunden, die an ausgedehnte Kamerafahrten erinnern.

Wölfflins Blick ähnelt dem des stationären Photographen, vielleicht sogar dem des flüchtigen Besuchers, der nur an den prominenten Stellen eines Gebäudes eine Reihe prägnanter Eindrücke sammelt, während Guattaris Blick der eines ambulanten Kino-Auges ist, das wiederholt durch das Gebäude wandert, es immer wieder betritt und immer wieder verlässt, es unterschiedlich schnell durchquert oder langsam durchstreift, in einem kontinuierlich sich entfaltenden Prozess von aufeinander aufbauenden Interaktionen mit unterschiedlichsten Gebäudeteilen – ganz so wie die »langsame Ethnographin« in Albena Yanevas bemerkenswerter Reprise von Guattaris Studie zu Takamatsu.<sup>74</sup> Auch Yaneva reduziert die Gebäude des japanischen Architekten nicht länger auf einzelne Ansichten, sondern extrahiert aus ihnen Kamerafahrten: mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten, typischen Abfolgen und variablen Intensitäten.

72 Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München: Dr. Wolf & Sohn, 1886, S. 9–11.

73 Guattari, »Raum und Körperlichkeit«, S. 146.

74 Albena Yaneva, »Architectural Theory at Two Speeds«, *Ardeth* 1 (2017): 89–101.

Die sich hier abzeichnende Nähe von Architektur und Kinematographie erscheint umso plausibler, als schon Straus die besondere Empfindungsform des Pathischen im Rekurs auf das Kino erläuterte. Um den Charakter der »vor-begrifflichen Kommunikation mit den Erscheinungen« genauer zu beschreiben, bezieht er sich (so wie Heinz Werner vor ihm und Guattari nach ihm) nicht allein auf sichtbare Phänomene, sondern immer wieder auch auf hörbare Prozesse. Mit einer Formulierung, die fast wörtlich in *Tausend Plateaus* aufgenommen wird, veranschaulicht Straus die Wirkungsweise des Pathischen: »Der Ton hat eine eigene Aktivität, er dringt auf uns ein, erfasst, ergreift, packt uns.«<sup>75</sup>

Ihr volles, nämlich synästhetisches Gewicht erhält diese Beobachtung allerdings erst, wenn sie mit dem Bewegtbild in Verbindung gebracht wird. Tatsächlich verwendet Straus den »Besuch eines Kinos«, um anschließend die Bedeutung der dynamischen Kombination von Ton und Bild für die pathische Erfahrung zu veranschaulichen: »Wird dort [d.h. im Kino] ein Film dem Beschauer ohne Musik dargeboten, dann erscheinen die Bilder in einer veränderten Distanz, in einer ungewöhnlichen Ferne, sie sind marionettenhaft, leblos. Es fehlt der Kontakt mit dem Dargestellten, das nüchtern, trocken, öde vor unseren Augen abläuft. Wir sind Beschauer, doch nicht Zuschauer der Handlung. Sobald die Musik einsetzt, ist der Kontakt hergestellt. Dabei ist es noch gar nicht einmal erforderlich, dass die Musik der Szene irgendwie angepasst ist. Es genügt, dass sich der Raum mit Klang erfüllt und schon ist eine Verbindung zwischen dem Zuschauer und dem Bilde vorhanden.«<sup>76</sup>

Nicht nur der Ton dringt also in uns ein, sondern durch diesen vermittelt tut dies auch der Raum. Auch er erfasst uns, und wir werden von ihm ergriffen, gepackt. Im Unterschied dazu erscheint die von Wölfflin geschilderte Architektur als bemerkenswert »leblos« und »marionettenhaft«. Guattaris Auseinandersetzung mit den Architekturen von Takamatsu (*Yamamoto Atelier*, *Komakine House*, *Ark* usw.) beruht dagegen auf einer »erfüllten« (und erfüllten) Verbindung zum Raum, einem dynamischen Kontakt, der eben nicht nur optisch konstatiert, sondern zugleich auch akustisch und taktil erfahren wird. Durch die prozessuale Synthetisierung von Wahrnehmung und Bewegung wird das

---

75 Siehe Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve, 1992, S. 475. Dort heißt es: »[D]er Klang dringt in uns ein, gibt uns einen Stoß, reißt uns mit, durchdringt uns.«

76 Straus, »Die Formen des Räumlichen«, S. 160.

Gebäude selbst zu einer Art Film, der uns über eine Montage unterschiedlicher Abfolgen berührt.

Basierend auf dem wiederholten Besuch einer Reihe von Takamatsus Bauten isoliert Guattari in der Tat die packenden Sequenzen dieser Architektur, durch die entscheidende Motive und Formen zugänglich werden: Symmetriebrüche, die Verschachtelung von dezentrierten Formen, horizontale oder vertikale Einschnitte und Prozesse der »Vergesichtlichung« sowie schließlich – wie in einem Film von Welles – »Aufstiege« zum Himmel, die ins Leere führen.

Die Takamatsu-Studie erinnert insofern stark an das Kafka-Buch, das mit einer prägnanten Beschreibung von charakteristischen Gesten und Posen beginnt und mit der nicht weniger prägnanten Schilderung von subjektiven Topographien endet. Man denkt auch an die Fallgeschichte von R. A. zurück, in der eine komplexe Psychopathologie sich in einer einzigen wiederkehrenden Sprachsequenz verdichtet (*Maman, mon manger*). Und man meint die kurze Phrase von Vinteuil zu hören, jene Mikromelodie, die den Erzähler von Prousts Roman von innen packt und tiefgreifend verändert, um alle zukünftigen Wahrnehmungen zu prägen...

Guattari selbst spricht mit Blick auf die Sequenzen in Takamatsus Architektur von »maschinischen Komponenten«. Insofern lässt er keinen Zweifel daran, dass die fraglichen Gebäude insgesamt als Maschinen zu verstehen sind – als kinematographische Apparate, als dynamische Gefüge, als »prozessuale und re-singularisierende Maschinen«, wie er sagt, die von Takamatsu mit dem Ziel in Gang gesetzt werden, »die japanische Subjektivität sowohl unter ihren traditionellsten Aspekten, als auch unter denjenigen, die von der lebendigsten Modernität zeugen, neu zu erfinden«.<sup>77</sup>

Die Vorstellung von der Haus-Maschine, die für den Modernismus des frühen 20. Jahrhunderts so vielversprechend schien, wird damit gegen sich selbst gewendet. Das Haus erscheint nicht mehr als ebenso rational konstruierte wie effektiv funktionierende Umgebung, in der diejenigen, die sich in ihr aufhalten, fast schon zwangsläufig ein ebenso rationales Dasein führen. Die Wohn-Maschine verwandelt sich vielmehr in ein existenzielles Territorium, das durch die Gestaltung von charakteristischen Abfolgen, von Ritornellen und Rhythmen, und die Erschließung einer essenziellen Alterität zur Produktion einer neuen Subjektivität führt – oder zumindest die Möglichkeit dazu eröffnet.

---

77 Félix Guattari, »Die Architektur-Maschinen von Shin Takamatsu«, in ders., *Die subjektive Stadt*, S. 55–77, hier S. 63–65.

Denn anders als bei Le Corbusier oder Gropius huldigen die Architektur-Maschinen von Takamatsu nicht den Idealen eines doch vergleichsweise konventionellen Rationalismus. Durch das Maschinenhafte hindurch sind sie vielmehr auf eine »Aura« des Traditionellen, des Geheimnisvollen und des Subjektiven ausgerichtet. In der Tat ragt Walter Benjamin an mehr als einer Stelle in Guattaris Auseinandersetzung mit der Architektur und dem Urbanismus herein (das Motiv der Kindheit, das Haptische, der Animismus usw.).<sup>78</sup>

Bei dieser Umwertung der Idee der bewohnten Maschine konnte Guattari auch auf Vorarbeiten aus dem Umkreis des CERFI zurückgreifen. Schon in den von Foucault in den Jahren zwischen 1975 und 1977 geleiteten Projekten über die Geschichte der Gemeinschaftseinrichtungen und die Frage des Habitats in der Moderne war die wechselseitige Annäherung von Architektur und Maschine ein vorherrschendes Thema. Foucault selbst hatte in *Überwachen und Strafen* die Architektur des panoptischen Gefängnisses wiederholt als »Maschine« beschrieben, »die ein Machtverhältnis schaffen und aufrechterhalten kann«.<sup>79</sup> Ein Jahr später und gleichsam im Gegenzug betrachtete eines der von ihm geleiteten Projekte das Krankenhaus als »Heilungsmaschine« (*machine à guérir*), während das zweite Vorhaben sich mit Wohnhäusern als Habitat-Maschinen befasste.<sup>80</sup>

Schon zu dieser Zeit, Mitte der 1970er Jahre, war das Thema der Haus-Maschine für Guattari aber kein neues. Bereits im Anhang zum *Anti-Ödipus* hatte er die Filme von Buster Keaton erwähnt, die sich auf parodistisch-subversive Weise mit der Maschinisierung des Architektonischen (ein Zimmer, in dem alle Zimmer enthalten sind) und der Architekturalisierung der Maschinen (die Lokomotive oder das Schiff als existenzielles Territorium) auseinandersetzen (*The Electric House, The Scarecrow, The Navigator* usw.). Zudem hatte er im Kafka-Buch zusammen mit Deleuze die kinetischen Bauten von Tatlin und Moholy-Nagy beschrieben, die ihre Nutzerinnen und Nutzer nicht nur Schutz und Halt boten, sondern sie durch Bahnen, Aufzüge und Rotationsvorrichtungen

78 Siehe z.B. die Bezugnahme auf Benjamin in Guattari, *Die drei Ökologien*, S. 69.

79 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* [1975], übers. von Walter Seitter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994, S. 258.

80 Michel Foucault (Hg.), *Les machines à guérir. Aux origines de l'hôpital moderne* [1976], Bruxelles/Liège: Architecture + Archives/Pierre Mardaga, 1979, sowie ders. (Hg.), *Politiques de l'habitat (1800–1850)*, Paris: CORDA, 1977. Streng genommen wurde nur die erste Studie vom CERFI finanziert; es bestehen aber erhebliche Überlappungen im Personal, das mit der Bearbeitung dieser Projekte betraut war.

auf durchaus handgreifliche Weise maschinisieren. Durch die Untersuchungen aus dem Umkreis des CERFI erhielt das damit aufgerufene Motiv allerdings erhebliche Tiefenschärfe.<sup>81</sup>

Denn die von Foucault geleiteten Projekte zeigten zum einen, dass der Diskurs über Architektur-Maschinen keineswegs erst mit Le Corbusier und Gropius begonnen hatte, sondern mindestens bis ins späte 18. Jahrhundert zurückreicht. Außerdem, und dies musste für Guattari von herausragendem Interesse sein, verband sich dieser Diskurs bereits zu dieser Zeit mit der Frage der Gemeinschaftseinrichtungen. Wie François Beguin, einer der Mitarbeiter Foucaults, erklärt, ist bereits 1788 bei dem Mediziner Jacques Tellon in einer Denkschrift über die Reform der Krankenhäuser die Rede davon gewesen, dass Hospitäler »Werkzeuge oder, wenn man das lieber mag, Maschinen zur Behandlung von Kranken« sind.<sup>82</sup> Nicht zuletzt durch diese Vorstellung sei der ältere Diskurs über gesundheitsgefährdende Territorien und Regionen der Ansteckung in einen Diskurs der architektonischen Planung und Anordnung verwandelt worden.

Zum anderen demonstrierten die Beiträge aus Foucaults CERFI-Projekten, dass die Vorstellung der Architektur-Maschine im 19. Jahrhundert erst in dem Moment wieder aufgegriffen und fortgeführt wurde, in dem sie mit der Forderung nach einer funktionalen Gestaltung von Wohnräumen verbunden wurde. Nicht nur ein Krankenhaus, auch »ein Wohnhaus (*maison*) ist ein Instrument, eine Maschine«, das stand bereits 1854 für den französischen Architekten Adolphe Lance fest.<sup>83</sup> Schließlich solle ein Haus ja nicht allein zur Unterbringung des Menschen dienen, vielmehr müsse es sich, »soweit wie möglich, all seinen Bedürfnissen beugen, seine Tätigkeit unterstützen und das Produkt seiner Arbeit vervielfältigen.«<sup>84</sup> Unter dem Vorzeichen einer besseren Anpassung an das Subjekt, letztlich also in Hinsicht auf die Frage der Normativität, erscheinen Industriebauten, Fabriken, Werkstätten aller Art als »fast vollendete Modelle« für die Errichtung von Wohnungen. Im Folgenden werden diese Wohn-Maschinen zu regelrechten Produktionsstätten einer Subjektivität, die

81 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, S. 502, und dies., *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übers. von Burkhart Kroeber, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, S. 104.

82 François Beguin, »La machine à guérir«, in *Les machines à guérir*, S. 39–43, hier S. 39.

83 François Beguin, »Savoirs de la ville et de la maison au début du 19ème siècle«, in *Politiques de l'habitat*, S. 211–324.

84 Zitiert nach ebd., S. 306.

sich an ebenso gemeinsamen wie gleichförmigen Standards von Hygiene, Moral und Gesundheit orientiert.

Es ist diese an Krankenhäusern und Laboratorien geschulte Sichtweise, die Guattari mit seinem kinematographischen Verständnis der Architektur-Maschinen von Takamatsu wieder aufgreift und zugleich tiefreichend verwandelt. Dabei setzt er sich einerseits vom Modernismus »mit seinen kahlen, rechteckigen und abstrakten Formen« ab,<sup>85</sup> andererseits unterstreicht er sein doppeltes Interesse für das Problem der Subjektivität und die Frage der Ökologie.

Tatsächlich mündet seine Studie zu Takamatsu in einer Betrachtung der inneren und äußeren Ökologie von dessen Bauten. In den Vordergrund tritt dabei zunächst der experimentelle Gebrauch, den der menschliche Körper von einem bestimmten Gebäude macht, sozusagen die innere Pragmatik oder Performanz der Architektur, die aber nicht nur von den räumlichen Gegebenheiten und ihrer übergreifenden Atmosphäre oder Stimmung abhängig ist, sondern eben auch – siehe die Beispiele des Krankenhauses und des Labors sowie des Kinos – von ihrer technischen Ausstattung, ihrer Bestückung mit Maschinen.<sup>86</sup>

Damit rückt auch die Beziehung des Gebäudes zu dessen jeweiliger Umgebung in den Fokus der Aufmerksamkeit. Schon Wölfflin sprach davon, dass der »architektonische Organismus« auf spezifische Weise »gegen seine Umgebung sich abgrenzen muss.«<sup>87</sup> Nach Guattari ist es die durch Bewegungen, Formen und Materialien reflektierte Relation zur städtischen Umgebung, die bei Takamatsu den Entwurfsprozess bestimmt – ähnlich wie bei der Planung von Krankenhäusern die Verhältnisse von Frischluft und Tageslicht oder bei der Entwicklung von Laboratorien die Versorgung mit Wasser, Gas und Elektrizität besondere Aufmerksamkeit erfordern. Der engagierte Architekt, für den Takamatsu steht, wird damit zur kreativen Instanz einer »mehrdimensionalen Kartographie der Produktion von Subjektivität«,<sup>88</sup> die sich in immer neuen Anläufen, durch immer neue Zeichnungen, mit dem umgebenden Territorium vertraut machen muss, um dessen Dynamiken und Ressourcen zu er-

85 Guattari, »Die Architektur-Maschinen von Shin Takamatsu«, S. 55.

86 Zur Erfahrung von Architektur als Experiment siehe auch Ballantyne, *Deleuze and Guattari for Architects*, S. 42.

87 Wölfflin, *Prolegomena*, S. 19.

88 Guattari, »Ökosophische Praktiken und die Wiederherstellung der subjektiven Stadt«, S. 34.

fassen und sie dann im Inneren des Baus für die Herstellung von Subjektivität nutzbar zu machen.

Ziel sei dabei nicht die Einfügung in diese Umgebung (wie bei Le Corbusier), oder die markante Abhebung davon (wie bei Mies van der Rohe). Nach Guattari arbeitet die Ökologie von Takamatsus Architektur-Maschinen mit der paradoxen Strategie einer scheinbar maximalen Abschottung an der Oberfläche, um auf einer Tiefenebene umso intensivere Verbindungen zur Umgebung herstellen zu können. Guattari vergleicht diese Strategie mit dem Vorgehen des Buto-Tänzers Min Tanaka, »der ganz in seinem Körper versunken ist, und dennoch für jede aus der Umgebung herrührende Wahrnehmung äußerst empfindlich ist«. <sup>89</sup>

Aber man kann auch an das Kino denken, das durch die Abschirmung nach außen in seinem Inneren intensiv gesteigerte Erfahrungen der umgebenden Welt ermöglicht. Oder an Proust, der sich in ein mit Kork ausgekleidetes Zimmer zurückzieht, um in diesem Schutzraum seine Umgebung umso präziser wahrnehmen und empfinden zu können – immer auf der Suche nach den zeitlichen Punkten, Linien und Mustern, die für seine Existenz charakteristisch sind.

## Territorien und Ströme

*A City Is Not a Computer*, dies hat die Architektur- und Medientheoretikerin Sharon Mattern kürzlich in Erinnerung gerufen. Vor dem Hintergrund einer globalen Pandemie mit ihren Lock Down- und Quarantäne-Regimes, der Rückkehr einer nationalistischen und populistischen Propaganda einschließlich entsprechender Konflikte sowie einer anhaltenden ökonomischen und ökologischen Krise hat Mattern zufolge die unternehmerische Vorstellung erheblich gelitten, dass sich die Stadt einfach dadurch gestalten lässt (oder, wie im Fall von Smart Cities, dadurch begründet wird), dass das Internet of Things in urbaner Form »ausgerollt« wird. <sup>90</sup>

Eine Stadt ist kein Computer, und sie ist auch kein Computer-Netzwerk. Nicht nur die neueren Auseinandersetzungen um Polizei- und Kolonialgewalt

89 Guattari, »Die Architektur-Maschinen von Shin Takamatsu«, S. 60.

90 Shannon Mattern, *A City Is Not a Computer. Other Urban Intelligences*, Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2021, S. 58.

in der Stadt, sondern auch der Kampf um urbane Ökologien haben nach Mattern zu einer ganz anderen Einsicht geführt: »Man kann die lokalen kulturellen Auswirkungen langfristiger Entwicklungen des Wetters nicht »verarbeiten« und Erkenntnisse nicht aus der generationenübergreifenden Geschichte eines Stadtviertels ableiten, wenn man nicht über ein Maß an Sensibilität verfügt, das über bloße Berechnungen hinausgeht. Urbane Intelligenz dieser Art erfordert Erfahrung vor Ort, teilnehmende Beobachtung und sinnliches Engagement.«<sup>91</sup>

Der späte Guattari würde ohne jeden Vorbehalt zustimmen, obwohl er in den 1970er Jahren durchaus von der Vorstellung ausgegangen war, dass die Stadt sich als Computer verstehen lässt. Dieses im Kontext des CERFI erarbeitete Bild enthielt allerdings von Anfang die Idee, dass dieser Computer sich selbst programmiert und dass er nicht nur Informationen verarbeitet, sondern auch und vor allem eine komplexe Fülle von materiellen und semiotischen Strömen »verstoffwechselt« – durch Architekturen, Infrastrukturen und Technologien. Die Stadt erscheint demnach nicht einfach als digitale Maschine, sondern als territorial verankerter Maschinismus, als dynamische Zusammenfügung von »Fleisch und Stein«,<sup>92</sup> von Bewegungen, Wahrnehmungen und Affekten, von Menschen, Tieren, Pflanzen, Häusern, Maschinen und vielem anderen – als *Megamaschine*, gegenüber der elektronische Maschinen, wie Mumford sagt, als »plump und beschränkt« erscheinen.

Was also ist demnach die letzte Botschaft, die mit dem Rhizom von Guattari auf den Weg gebracht wurde? Die hier gegebene Antwort lautet: die Konkretisierung der ökologischen Frage mit Blick auf Architektur und Urbanismus. Auf diese Weise stellt Guattari insgesamt erneut die Frage des Wohnens. Sein Manifest über *Die drei Ökologien* lässt sich in eben diesem Sinne lesen. In ihm plädiert Guattari dafür, die »grüne« Ökologie des Umweltschutzes durch eine Ökologie des Gesellschaftlichen und eine Ökologie des Subjektiven zu ergänzen. Ohne die Einbeziehung sozialer und psychischer Dimensionen könne die erforderliche Wendung zu einem verstärkten Schutz und einer schonenderen

91 Mattern, *A City Is Not a Computer*, S. 70–71. Das schließt allerdings nicht aus, dass Computer als Städte betrachtet werden können, so das Argument von Ranjodh Singh Dhaliwal, »On Addressability, or What Even Is Computation?«, *Critical Inquiry* 49/1 (2022): 1–27.

92 Richard Sennett, *Fleisch und Stein. Der Körper in der Stadt in der westlichen Zivilisation*, übers. von Linda Meissner, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997. Sennett beschreibt diese Studie als Fortsetzung seiner Zusammenarbeit mit Foucault (S. 35), scheinbar aber ohne dessen Projekte zur Architektur- und Stadtgeschichte zu kennen.

Verwendung natürlicher Ressourcen nicht gelingen. Noch mehr, die Frage der Ökologie sei von vornherein nicht nur eine Frage von Geologie und Biologie, sondern ebenso eine der Soziologie und der Psychologie. Wie wollen wir leben? Wo können wir bleiben?<sup>93</sup>

Betrachtet man die letzten Schriften von Guattari, dann erscheint nicht die Natur oder das Land, sondern die Stadt als der entscheidende Ansatzpunkt für die Bewältigung einer ökologischen Krise, die ihrerseits Ausdruck einer tiefreichenden Zerrissenheit des planetarischen Kapitalismus ist: zwischen sozialer Ungerechtigkeit, technischen Fortschritten und der Rückkehr von nationalistischen Tendenzen. Die Frage der Ökologie rückt beim späten Guattari in die Zentren der entwickelten Industrieländer vor. Sie ist keine Angelegenheit mehr, die durch Maßnahmen in fernen Landschaften, auf hoher See oder im bislang ewigen Eis bewältigt werden kann. Sie liegt buchstäblich vor den Haustüren des überwiegenden Teils der Menschheit, der eben nicht auf dem Land, sondern in der Stadt zu Hause ist.

Sicher, Guattari macht kaum Vorschläge dazu, wie die »grüne« Ökologie im Alltag verbessert werden könnte. In Beiträgen zur Energieeffizienz oder zur Nachhaltigkeit erkennt er weder seine Kompetenz noch seine Zuständigkeit. Er konzentriert sich auf jene Bereiche, die ihm durch seine praktische Tätigkeit am ehesten vertraut sind und die sich mit seinem langfristigen Interesse an maschinischer Normativität verbinden lassen. Zum einen widmet er sich der *Ökologie der Gesellschaft*, die ihm zufolge heute vor allem der Aufgabe gegenübersteht, eine Wiederaneignung der Stadt zu erreichen, insbesondere dadurch, dass sie durch eine experimentelle, d.h. ebenso engagierte wie transparente Selbstverwaltung der Verwertungslogik des Kapitals entzogen wird.

Zum anderen setzt er sich für eine *Ökologie der Subjektivität* ein, die durch eigensinnige Architekturen im urbanen Raum zu einer erneuten Verankerung von existenziellen Koordinaten führen soll. Auch überraschende Gärten und markante Kunstwerke verfügen Guattari zufolge über die geradezu magische Kraft, ganze Viertel mit Momenten des Vergänglichen und Fremden zu erfüllen – ganz im Sinne der »seltsamen Attraktoren«, von denen auch die Chaosforschung spricht.<sup>94</sup>

Die akademische Urbanistik und die etablierte Architekturtheorie werden diesen Interventionen wahrscheinlich kaum Originalität attestieren. Beide haben leichtes Spiel, auf ähnliche Ideen und Entwürfe hinzuweisen, die früher

93 Guattari, *Die drei Ökologien*, S. 12.

94 Guattari, »Piotr Kowalski« [1994], S. 164.

zirkulierten und genauer ausgearbeitet sind. Die Frage ist nur, ob es an diesem Punkt allein um Originalität und Disziplin geht oder nicht doch auch um einen Gesamtzusammenhang, der das Problem des Städte- und Häuserbaus in eine übergreifende Perspektive einbettet. Im vorliegenden Fall ist diese übergreifende Perspektive eine erweiterte Form der Ökologie, eine *Ökosophie*, zugleich aber eine kritische Theorie der Gesellschaft, die gemeinsam mit Deleuze unter der Überschrift »Kapitalismus und Schizophrenie« entwickelt worden ist.<sup>95</sup>

Vor diesem in sich gestaffelten Hintergrund hat Guattari die Frage nach der Originalität für sich selbst klar beantwortet. Das zeigen seine Vorstöße in das Gebiet des Radios und der Kinematographie ebenso wie seine späten Interventionen zur Urbanistik und zur Architektur. Es geht ihm nicht um diskursive Zuständigkeiten oder akademische Arbeitsteilung. Die wichtigste Devise seiner theoretischen und praktischen Arbeit lautet vielmehr »Do it«, und vielleicht ist es kein Zufall, dass diese Devise gerade in der zeitgenössischen Kunst erheblichen Widerhall gefunden hat.<sup>96</sup>

Die Willkür hält sich somit in Grenzen. Guattari geht es nicht um reine Spekulation. Sieht man näher hin, dann ist seine Konkretisierung der ökologischen Frage mit Blick auf die Stadt keineswegs eine späte Hinwendung zu einem neuen, aktuellen Problem. Zum einen lässt sich darin die Fortführung eines der zentralen Themen der Institutionellen Psychotherapie erkennen: die Gestaltung jener Umwelt, die durch das psychiatrische Krankenhaus verkörpert wird. Zum anderen zeichnet sich in ihr eine Bekräftigung und Fortschreibung der gemeinsam mit Deleuze verfolgten Begriffsarbeit ab. Über die Auseinandersetzung mit den Architektur-Maschinen kehrt Guattari nämlich zu einer der Grundintuitionen des *Anti-Ödipus* zurück. Gemeint ist die Auffassung der Maschine als *System des Strom-Einschnitts*.

Zusammen mit Deleuze hat Guattari nur sporadisch sein explizites Interesse für eine »Ökologische Psychologie« artikuliert, die sich – beispielsweise bei Kurt Lewin – nicht nur abstrakt für die Topographien des Subjekts interessiert, sondern konkret auch etwa den Nahrungskreislauf einer Familie un-

95 Das ist bekanntlich der Untertitel, den *Anti-Ödipus* und *Tausend Plateaus* gemeinsam haben.

96 Félix Guattari, *L'inconscient machinique. Essais de schizo-analyse*, Fontenais-sous-Bois: Recherches, 1977, S. 182, und Hans-Ulrich Obrist (Hg.), *Do it. The Compendium*, New York: Independent Curators International, 2013. Obrist bezieht sich allerdings nicht direkt auf Guattari.

tersucht.<sup>97</sup> Allerdings ist der Maschinen-Begriff, der auf den ersten Seiten von *Anti-Ödipus* mit Blick auf die psychische Entwicklung benutzt wird, de facto schon ein ökologisches Konzept.

Zentral für diesen Begriff ist nämlich die Frage, wie sich eine bestimmte »Maschine«, d.h. hier: eine bestimmte Formation des kindlichen Unbewussten, auf ihrem jeweiligen Territorium, also dem Körper des Kindes, ansiedelt; welche Ströme diese Maschine aufnimmt und welche sie wieder von sich gibt (Luft, Nahrung, Geräusche...); nach welchen Mustern diese Ströme »geschnitten«, also unterbrochen und miteinander verbunden werden; und wie diese Ströme schließlich in jenes weitläufige Netz zurückgeführt werden, das durch die Ströme der anderen Personen (Mutter, Vater usw.) sowie der umgebenden Dinge und Räume gebildet wird. Die Wunsch-Maschinen sind also nicht nur Systeme des Strom-Einschnitts. Als solche etablieren und referenzieren sie immer auch *Umwelten*, die spezifisch für sie sind.<sup>98</sup>

So betrachtet besteht keinerlei Schwierigkeit darin, diese ökologische Betrachtung von Maschinen der Sphäre der Subjektivität zu entnehmen und auf die der Architektur zu übertragen. Tatsächlich erscheinen die Bauten von Takamatsu in Guattaris Betrachtungsweise wie spezifische Komplexe, Formationen oder Gehäuse des Unbewussten. Man könnte sogar so weit gehen zu sagen, dass die Unterscheidungen zwischen Subjektivität und Architektur, zwischen Körper und Raum, zwischen Innen und Außen hier an den Punkt geführt werden, an dem sie keine Rolle mehr spielen. Guattari signalisiert dies, wenn er feststellt, die Gebäude von Takamatsu seien in »animalisch-animistischer, pflanzlich-kosmischer Weise lebendig«. Die Zahnklinik *Ark* sei nicht nur ein »Bauwerk«, sondern im Grunde ein »nicht-menschliches Subjekt«. Genau wie der späte Guattari den fortgeschrittenen technischen Objekten, beispielsweise der Concorde, eine Art Subjektivität, eine »Potenz zur ontologischen Selbstbehauptung« zuspricht, so attestiert er dem architektonischen Objekt hier eine eigene Form von Lebendigkeit.<sup>99</sup>

In einer Zeit, in der die digitalen Technologien dazu verführen, die Stadt erneut als Computer zu sehen – genau darauf zielt ja die Rede von »Smart Homes« und »Smart Cities« – darf diese Form von Animismus erhebliche Aktualität für sich beanspruchen. Unter dem Vorzeichen der Digitalisierung verwand-

97 Siehe Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 210.

98 Henning Schmidgen, *Das Unbewußte der Maschinen. Theorien des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, München: Fink, 1997, S. 43–44.

99 Guattari, *Chaosmose*, S. 49, und »Die Architektur-Maschinen von Shin Takamatsu«, S. 65.

det der weltweit integrierte Kapitalismus sowohl Wohnhäuser als auch ganze Städte zu scheinbar belebten Umwelten, die mit ihren Bewohnerinnen und Bewohnern interagieren, die ihnen Rede und Antwort stehen, die ihr Erleben und Verhalten beobachten, registrieren und auswerten, um sie besser prognostizieren zu können.<sup>100</sup>

Guattaris Animismus ist als kritische Reflexion dieser Entwicklung zu verstehen, denn er lässt sich nicht von der umfassenden Ambition seines Maschinen-Denkens trennen. Anders als das große Kriegs- und Nachkriegsprojekt der Kybernetik ist dieses Denken darauf ausgerichtet, Kapitalismus und Schizophrenie in der Weise zusammenzusehen, dass Maschinen als lokale Gefüge erscheinen, die aus heterogenen Bestandteilen zusammengesetzt sind, welche zeitweise ko-operieren oder zumindest ko-funktionieren, um im weitesten Sinne normative Effekte zu erzeugen: subjektive und objektive, ästhetische und epistemische, ethische und soziale, unterdrückende und befreiende.

Wie der Foucault der 1970er Jahre, der sich übrigens nicht scheute, seine Untersuchungen zur Gefängnis- und Krankenhausarchitektur mit Marx' Analysen des Fabriksystems zu verbinden,<sup>101</sup> bezieht Guattari die Arbeit der von ihm betrachteten Maschinen auf die historischen Territorien zurück, auf denen sie angesiedelt sind, und auf jene materiellen, sozialen und subjektiven Umwelten, mit denen sich sie über eine Vielfalt von Strömen verbinden.

Es ist ein groß angelegter Gegenentwurf zur Kybernetik, der dabei zum Ausdruck kommt. Wie Foucault ist Guattari nicht an einer Operationalisierung von bloßen Input-/Output-Relationen interessiert. Im Anschluss an eine ganze Tradition des Denkens, in denen sowohl Städte als auch Architekturen und Maschinen als Organe des gesellschaftlichen Lebens begriffen werden – von Foucault, Deleuze und Canguilhem über Braudel und Mumford bis zurück zu Marx – werden die Black Boxes der Kybernetik bei ihm nicht nur geöffnet (das beansprucht Latour ja auch), sondern innerhalb des weltweit integrierten Kapitalismus in ihren jeweiligen Kontexten verortet.

Im Rahmen einer materialistisch fundierten, historisch informierten und kritisch engagierten Betrachtung, die sich auf den Körper, die Architektur und die Technik im gesellschaftlichen Feld bezieht, wird das Innen und das Außen der Maschinen in wechselseitiger Verschränkung zur Geltung gebracht,

100 Siehe dazu Orit Halpern und Robert Mitchell, *The Smartness Mandate*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2023.

101 Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 283.

als Systeme und Umwelten von Strom-Einschnitten. Genau dieses materialistische und historische Verständnis der Maschinen verwandelt das Denken des späten Guattari in eine Ökologie, die sich dem Urbanismus und der Architektur zuwendet.



## Schluss

---

Was für ein fulminanter Irrtum war es doch, das Kino oder zumindest den Film zum Synonym des Imaginären zu machen! Letztlich lag dem ein doppeltes Missverständnis zugrunde. Zum einen wurde im Rekurs auf den strukturalistischen Lacan das Imaginäre als ein psychisches Register aufgefasst, das für das Ichhafte, Selbstbezügliche, täuschend Narzisstische steht. Als ob das Imaginäre nicht auch das Konstruktive, das Subversive, das Transgressive wäre! Zum anderen wurden das Kino oder der Film, trotz der proklamierten Abkehr vom Humanismus, als bloße Ausdehnungen oder Extensionen eines so verstandenen Registers des Menschen begriffen – und nicht als Maschine, die einen eigenen Wert besitzt und die über Technisches und Architektonisches ins Reale eingreift.<sup>1</sup>

Die theoretische und praktische Arbeit von Félix Guattari nur als Korrektur dieses Irrtums aufzufassen, würde jedoch zu kurz greifen. Was Guattaris vielfältige Untersuchungen zur Geltung bringen, ist eine Produktivität des Zusammenwirkens von Menschen und Maschinen, dessen Verständnis sich anfangs zwar durchaus an Lacan orientiert, alsbald aber an entscheidenden Punkten von ihm abweicht und über ihn hinausgeht. Das Imaginäre manifestiert sich demzufolge nicht nur im Bildlichen, sondern tritt auch im Akustischen auf. Und die Technik ist nicht nur eine Form des Imaginären oder des Symbolischen, sondern mindestens ebenso eine Kraft des Realen, des Gesellschaftlichen. Die Imagination erscheint damit als kritisches Potenzial, als eine

---

1 Nach Siegfried Zielinski ist noch ein drittes Missverständnis im Spiel. In seiner Rezension von *Grammophon, Film, Typewriter* weist Zielinski darauf hin, dass die darin enthaltene Beschreibung der Funktionsweise eines Filmprojektors so fehlerhaft ist, dass dieser zu einem »technischen Un-Ding« wird. Siehe Siegfried Zielinski, [Rezension von Friedrich A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*. Brinkmann & Bose Verlag, West-Berlin 1986], *Das Argument* 169 (1988): 431–433, hier S. 432.

Produktivkraft. In der Tat überschreitet Guattari, anders als Lacan, in erheblichem Maße die Kybernetik und die Informationstheorie, um seine Konzeption des maschinischen Unbewussten mit einer historisch fundierten Kritik des Kapitalismus zu verbinden.

Der späte Guattari konkretisiert diese Überschreitung, indem er sich unter dem Vorzeichen einer neuartigen »Ökosophie« der Architektur, dem Urbanismus und der Frage des Wohnens zuwendet. Am Rande der entsprechenden Positionierungen (den Studien zu Takamatsu, dem Vortrag über die »postmoderne Sackgasse« oder dem Aufsatz über die »Praktiken der Zukunft«) spricht er wiederholt vom Eintritt in ein »postmediales Zeitalter«. Darunter versteht er eine Epoche, in der die Passivierung der Nutzerinnen und Nutzer durch Massenmedien wie das Fernsehen weitgehend aufgehoben ist und der Gebrauch von Medien in einem deutlich aktiveren, selbstbestimmten Modus erfolgt. Der in diesem Buch herausgestellte Grundgedanke der maschinischen Normativität wird dabei weiter pointiert.

Mit Blick auf die unter digitalem Vorzeichen zu erwartende Verbindung von Fernsehen, Informatik und Telematik erklärt Guattari Anfang der 1990er Jahre beispielsweise, es stehe zu hoffen, »dass sich davon ausgehend eine Neugestaltung der massenmedialen Macht, die die zeitgenössische Subjektivität zermalmt, und ein Eintritt in ein postmediales Zeitalter vollziehen wird, das *in einer kollektiven und individuellen Wiederaneignung besteht* und einem interaktiven Gebrauch von Maschinen der Information, der Kommunikation, der Intelligenz und der Kultur. [...] Die wachsende Macht des Software Engineering mündet nicht notwendigerweise in die von Big Brother. Sie ist viel rissiger, als es scheint. Unter dem Eindruck alternativer molekularer Praktiken kann sie explodieren wie eine Windschutzscheibe.«<sup>2</sup>

Auch an anderer Stelle hält er an der Überzeugung fest, dass die technologische Entwicklung im Kapitalismus »neue Möglichkeiten der Interaktion zwischen Medium und Benutzer und zwischen den Benutzern ihrerseits« mit sich bringen wird: »Die Vernetzung von audiovisuellem, telematischem und informatischem Bildschirm könnte zu einer wahren Wiederbelebung

---

2 Félix Guattari, »Vers une ère post-média« [1990], in ders., *Qu'est-ce que l'écosophie?*, hg. von Stéphane Nadaud, Fécamp: IMEC/lignes, 2013, S. 429–430 (Hervorh. von mir, H. Sch.). Siehe dazu insgesamt Clemens Apprich et al. (Hg.), *Provocative Alloys. A Post-Media Anthology*, London: Mute usw., 2013, sowie Michel Schreiber und Milan Stürmer (Hg.), *Post-mass-media and participation*, Marburg: Schüren, 2021.

von kollektiver Sensibilität und Intelligenz führen. Die gegenwärtige Gleichsetzung (Medien=Passivität) wird vielleicht schneller verschwinden, als man denkt. Alles wird von *der Fähigkeit* von Gruppen abhängen, *sich dieser Technologien zu bemächtigen und ihnen angemessene Zweckbestimmungen zu verleihen.*«<sup>3</sup> Deswegen besteht ein entscheidender Punkt seiner Programmatik für eine soziale Ökologie auch darin, »dass sich der Medien wieder eine Vielzahl von Gruppensubjekten bemächtigt, die in der Lage sind, sie auf einen Weg der Resingularisierung zu führen.«<sup>4</sup>

Dass diese Ausführungen aus heutiger Sicht vielleicht als naiv oder zumindest utopisch erscheinen, ändert nichts an ihrer grundsätzlichen Bedeutung. Selbst wenn Apple, Google und Netflix im Rückgriff auf das Internet längst dafür gesorgt haben, dass eine neue mediale Passivität entstanden ist, die ihrerseits eine entscheidende Voraussetzung für die Kommerzialisierung der digitalen Medien ist, und selbst wenn diese Kommerzialisierung zur Voraussetzung für eine weltweit integrierte Kontrollgesellschaft geworden ist, in der sich Kafkas Erfahrungen und Visionen als alltägliche Wirklichkeit manifestieren, geht es doch nach wie vor um die kollektive und individuelle Wiederaneignung der digitalen Medien. Sich ihrer zu bemächtigen und ihnen angemessene Zweckbestimmungen zu verleihen, bedeutet aber nichts anderes, als auf maschinische Normativität zu rekurrieren, die vitale und soziale Fähigkeit zur Setzung von Werten und zur Gestaltung der Umwelt. Genau das meint Deleuze, wenn er uns vor der Aufgabe sieht, »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.*«<sup>5</sup>

Guattaris Beschreibungen dieser Kapazität, das Zusammenwirken von Menschen und Maschinen zur selbstbestimmten Produktion des gesellschaftlichen Lebens zu nutzen, dürfen enormes Interesse für sich beanspruchen. Aktuell besteht es darin, dieses Zusammenwirken in die Perspektive eines *post-*

3 Félix Guattari, »Praktiken der Zukunft. Modernität und Maschinerismus, Technik und Ökosophie«, übers. von Markus Sedlacek, *Lettre internationale* 24 (1994): 18–21, hier S. 18 (Hervorh. von mir, H. Sch.).

4 Félix Guattari, *Die drei Ökologien*, übers. von Alec A. Schaerer und Gwendolin Engels, 4. Aufl., Wien: Passagen, 2019, S. 61.

5 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, übers. von Ulrich Christians und Ulrike Borkmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 238 (Hervorh. von mir, H. Sch.).

*medialen Animismus* zu rücken. Demzufolge wird die Wiederaneignung der medialen Maschinen keineswegs gleichbedeutend mit ihrer reibungslosen Unterordnung unter die Absichten und Interessen menschlicher Akteurinnen und Akteure sein. Besonders der späte Guattari besteht darauf, dass den Maschinen eine »Proto-Subjektivität« zukommt: eine Eigenheit, eine Eigenart, ein Eigenleben, das sich nicht einfach zum Verschwinden bringen lässt, obwohl doch klar ist, dass es ein Produkt menschlicher Arbeit darstellt. Wie ein eindrückliches Kunstwerk ziehen uns die Maschinen von heute am Arm, saugen sich fest, tasten uns stillschweigend ab, folgen uns fortlaufend. Wie ein anonymer Erzähler beantworten sie unsere Fragen, geben plausibel montierte Auskünfte und schreiben ebenso plausibel montierte Texte, einschließlich erfundener Literaturangaben.

Sicher, Guattari kannte weder das iPhone noch ChatGPT. Aber schon in seinen Überlegungen hören Medien und Maschinen auf, bloße Ausdehnungen, Extensionen oder Projektionen des menschlichen Körpers oder der menschlichen Psyche zu sein. Sie werden zu bemerkenswert lebendigen Figuren – zu Assistenten, Avataren und Atmosphären. Und dabei erscheinen sie nicht so sehr als Diener, die unseren Befehlen genau folgen, sondern eher als Begleiter oder Gefährten (*companions*), die neben der Ausführung von Anweisungen auch mit Vorschlägen aufwarten, Zwischenergebnisse zeigen, Kaufempfehlungen platzieren oder sonstwie Anregungen für Verhaltensänderungen von sich geben, unter anderem durch kaum noch bemerkbares *nudging*.<sup>6</sup>

Die medialen Maschinen lösen sich damit unwiederbringlich von der Gestalt des menschlichen Körpers ab, sie werden zum Teil einer Umwelt, eines Milieus, in und mit dem wir uns bewegen – ähnlich wie das Kino, das für Guattari zum *companion* für die Entwicklung seiner Theorie des maschinischen Unbewussten wurde; ähnlich aber auch einer Kontrollgesellschaft, in der die Städte durch digitale Technologien zu segmentierten Territorien werden. Wahrscheinlich liegt in der Dialektik dieser aktuellen Entwicklungen – von der Extension zum Gefährten, aber auch von der Kontrolle zur Segmentierung – der Grund dafür beschlossen, dass sich Guattaris Denken und Tun fast nahtlos mit einer kritischen Ökologie verbindet, die davon ausgeht, dass wir in einer »mehr-als-menschlichen Welt« leben, einer Welt, die nicht länger primär aus Objekten, sondern vor allem aus Subjekten besteht. Es ist diese

---

6 Zum Verhältnis von *nudging* und Normativität siehe etwa James Katz, Katie Schiepers und Juliet Floyd (Hg.), *Nudging Choices Through Media. Ethical and Philosophical Implications for Humanity*, Cham: Springer/Palgrave Macmillan, 2023.

Welt, in der sich unsere Fähigkeit zur maschinischen Normativität von nun an behaupten muss.



## Anhang: Lebensformen, Lebensnormen. Zur Begegnung von François Tosquelles und Georges Canguilhem

---

J'ai appris avec tristesse la mort de  
Tosquelles. Ma rencontre de cet  
homme, dans les circonstances que tu  
connais, est un des événements,  
aussi mémorables qu'imprévus, de ma  
vie.

*Georges Canguilhem, Brief an Lucien  
Bonnafe, 9. Oktober 1994*

*Queer Tosquelles* lässt sich nicht denken ohne einen physiologisch fundierten Begriff von Normativität.<sup>1</sup> In der Tat ist die Fähigkeit, Werturteile zu fällen – also etwa das Nahrhafte vom Giftigen, das Nützliche vom Schädlichen, das Weiterführende vom Hinderlichen zu unterscheiden – nicht nur eine kognitive Kapazität, und sie ist nicht auf den Menschen begrenzt. Diese Fähigkeit lässt sich bereits an einfachen Lebensformen erkennen. Neuere Experimente von Joseph Dexter, Sudhakaran Prabakaran und Jeremy Guawardena haben gezeigt, dass ein in diesem Sinne komplexes Verhalten in der Tat schon bei einfachen Organismen zu beobachten ist. Wie die Harvard-Biologen durch Versuche an *Stentor roeseli* – einem einzelligen, übrigens bemerkenswert hornförmigen Lebewesen – gezeigt haben, kommen Prozesse der Entscheidungsfin-

---

1 Beitrag zu der Tagung »Queer Tosquelles. Anti-Fascism, Vagabonding Psychiatry, Non-identitarian Lives«, Kunsthochschule für Medien, Köln, 21.–22. Juni 2024. Für Anregung und Hinweise danke ich Elena Vogman, die mit ihrer Forschungsgruppe »Madness, Media, Milieus« der Rezeption von Tosquelles im deutschsprachigen Raum seit 2021 entscheidende Impulse gegeben hat.

dung und des Lernens schon bei Mikroorganismen vor, die über kein Gehirn und kein Nervensystem verfügen.<sup>2</sup>

Dexter, Prabakaran und Guawardena ist es damit erstmals gelungen, jene Ergebnisse zu bestätigen, zu denen der Physiologe Herbert Spencer Jennings bereits um 1900 gekommen war, und die in der Folgezeit durch eine Vielzahl von psychologischen und philosophischen Autoren rezipiert worden sind – von Sigmund Freud über Max Scheler bis hin zu Kurt Goldstein und Georges Canguilhem.<sup>3</sup> Durch ebenso geduldige wie aufmerksame Beobachtungen an Protisten, unter ihnen *Stentor roeseli*, hatte Jennings gezeigt, dass diese »niederen Organismen« beispielsweise bei der Nahrungssuche ein durchaus wählerisches Verhalten zeigen. Im Anschluss avancierten diese »Elementarorganismen« in bestimmten Bereichen der psychologischen und philosophischen Theoriebildung zu einer Art Paradigma für die Beziehung von Organismus und Umwelt. Man denke etwa an den späten Freud, der sich in *Jenseits des Lustprinzips* im direkten Rekurs auf Jennings auf das reizbare »Bläschen« von Protoplasma bezieht, das fortwährend »Pseudopodien« ausbildet, mit deren Hilfe es Außenreize »verkostet«.<sup>4</sup>

Der Blick auf diese Forschung und ihre Geschichte ändert nichts an der Provokation der Rede von »Queer Tosquelles«. Der Ausdruck ist offensichtlich ein gezielter Anachronismus, eine ihrerseits queere oder quere Verbindung, die sich allerdings über die Richtung, in die sie weist, noch nicht sicher zu sein scheint. Wenn man unter »Queer Theory« nämlich jene kritische und post-strukturalistische Theorieströmung versteht, die – hervorgegangen aus den *Lesbian and Gay Studies* – seit den frühen 1990er Jahren Gender, Begehren und Sexualpraktiken jenseits von Heterosexualität thematisiert, wenn damit also ein Diskurs gemeint ist, der durch Autorinnen wie Gloria Anzaldúa, Judith Butler und Eve Kosofsky Sedgwick geprägt und maßgeblich durch Michel Fou-

2 Joseph Dexter, Sudhakaran Prabakaran und Jeremy Guawardena, »A Complex Hierarchy of Avoidance Behaviors in a Single-Cell Eukaryote«, *Current Biology* 29/24 (2019): 4323–4329.

3 Judy Johns Schloegel und Henning Schmidgen, »General Physiology, Experimental Psychology, and Evolutionism. Unicellular Organisms as Objects of Psychophysiological Research, 1877–1918«, *Isis* 93 (2002): 614–645.

4 Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*, Bd. 13, London: Imago, 1940, S. 1–69, besonders S. 25–31.

cault angeregt wurde,<sup>5</sup> dann hat François Tosquelles ganz offenbar nichts mit ihm zu tun. Der Grund ist einfach: Das hauptsächliche Thema des katalanisch-französischen Psychiaters ist nicht Gender oder Sexualität gewesen, sondern die Frage des Wahnsinns, und seine theoretischen Referenzen sind schon aus zeitlichen Gründen kaum mit denen von Butler oder Kosofsky Sedgwick vergleichbar.

Lässt man sich aber auf einen physiologisch fundierten Begriff der Normativität ein, kann der fragliche Ausdruck durchaus Interesse für sich beanspruchen, öffnet er sich doch auf historisch wie aktuell enorm relevante Fluchtlinien. Eben das verdeutlicht die hier rekonstruierte Begegnung, die sich in den 1940er Jahren in der psychiatrischen Klinik von Saint-Alban zwischen Tosquelles und Georges Canguilhem ereignet hat. Wie allgemein bekannt, versteckte sich der als Philosoph und Arzt ausgebildete Canguilhem im Sommer 1944 für einige Wochen in Saint-Alban, um Widerstandskämpfer behandeln zu können, welche am Mont Mouchet im bewaffneten Kampf gegen die deutschen Besatzer verwundet worden waren.<sup>6</sup>

Nun ist Canguilhem einer der entscheidenden Vertreter eines Begriffs von Normativität, der auf eine im Leben selbst verankerte Fähigkeit des Urteilens und des Wählens rekurriert, und Tosquelles bezieht sich wiederholt zustimmend auf dessen Doktorarbeit über das Normale und das Pathologische, in der dieser Begriff entwickelt wird.<sup>7</sup> Wie wir im Folgenden sehen werden, spielt in diesem Zusammenhang das psycho-physiologische Paradigma der einzelligen Organismen eine wichtige Rolle. Tatsächlich ist die Amöbe, eine enge Verwandte von *Stentor roeseli*, das entscheidende Beispiel, an dem Canguilhem

5 Als Überblick siehe z.B. Donald E. Hall und Annamarie Jagose (Hg.), *The Routledge Queer Studies Reader*, London/New York: Routledge, 2013, sowie Mike Laufenberg und Ben Trott (Hg.), *Queer Studies. Schlüsseltexzte*, Berlin: Suhrkamp, 2023.

6 Zu dieser Episode siehe etwa Karine Ben Faour, »Georges Canguilhem. Entre folie et résistance«, in *Trait d'union. Les chemins de l'art brut à Saint-Alban-sur-Limagnole*, Lille: Musée d'art moderne, 2007, S. 27–31.

7 Georges Canguilhem, »Versuch über einige Probleme, das Normale und das Pathologische betreffend« [1943], in ders., *Das Normale und das Pathologische*, übers. von Monika Noll und Rolf Schubert, hg. von Maria Muhle, Berlin: August Verlag, 2013, S. 19–243. Zu den psychologischen Konzeptionen von Canguilhem siehe Luc Surjous, »Science et son in du psychisme dans l'œuvre de Georges Canguilhem«, *L'Évolution psychiatrique* 89/2 (2024): 357–376, Camille Limoges und Pierre-Olivier Méthot, »Le *Traité de Psychologie* de Canguilhem et Planet. Situation, interprétation et portée d'un ouvrage inachevé«, *Philosophie* 163 (2024): 45–60, sowie Franck Le Roux, »Canguilhem et les psychologies. L'ambiguïté de la clinique«, *Analysis* 9/1 (2025): 100511.

die Fähigkeit von Organismen verdeutlicht, eigenständig über die Formen und Normen ihres Lebens zu bestimmen, einschließlich ihrer Ausstattung mit Organen.

Dieser Zusammenhang ist hier von besonderem Interesse, weil er den Sachverhalt der maschinischen Normativität mit einem zusätzlichen Fundament versieht. Auch neuere Diskussionen von Queerness berufen sich explizit auf Canguilhem's Konzept von Normativität. Pierre Niedergang hat es in einem bemerkenswerten Buch *Vers la normativité queer* unternommen, die gegenwärtige Debatte genau in diesem Sinn zu befruchten. Niedergang setzt dabei an der »Normalisierung von Sexualität« an, wie sie in den 1990er Jahren in französischen Queer-Diskursen kritisiert wurde. Bei Aktivisten und Schriftstellern wie Didier Lestrade und Guillaume Dustan habe sich zu dieser Zeit, nicht zuletzt in Reaktion auf den Kampf gegen AIDS, eine Vorstellung von Sexualität entwickelt, die sich selbst als weitgehend ungezügelt verstanden habe – als *sans contrainte*, mithin als »anti-normativ« und sogar »non-normativ«. Dagegen argumentiert Niedergang, dass es diese unbändige Freiheit *de facto* nicht gebe. Auch im Bereich von Queer-Praktiken gehe es letztlich immer darum, andere und/oder neue Normen zu etablieren.<sup>8</sup>

Für dieses Verständnis von Normativität, das den individuellen und kollektiven Kampf um andere Lebensformen in den Mittelpunkt rückt, beruft sich Niedergang auf Canguilhem. Dieser habe gezeigt, dass der fragliche Kampf in den Prozess und das Phänomen des Lebenden tief eingeschrieben ist. Das Biologische und das Soziale sind demzufolge eng miteinander verbunden, was nicht nur inhaltlich, sondern auch theoriegeschichtlich als bemerkenswerte Wendung erscheint, denn Niedergang geht hier gleichsam von Foucault, dem oft zitierten Pionier der Queer Theory, auf dessen akademischen Mentor zurück. Niemand anderes als Canguilhem war es ja, der 1960 die Doktorarbeit von Foucault über die Geschichte des Wahnsinns begutachtete – übrigens auch deshalb, weil man in Canguilhem's Umfeld von seiner psychiatrischen Tätigkeit in Saint-Alban wusste.

Das Argument von Niedergang wäre noch überzeugender ausgefallen, hätte es die Erkenntnisse einbezogen, die mittlerweile zu Canguilhem's eigener Beschäftigung mit der Frage der Sexualität vorliegen. Wie Ivan Moja-Diez und Matteo Vagelli gezeigt haben, hat Canguilhem in den frühen 1940er Jahren – also kurz vor Abfassung seiner Doktorarbeit über das Normale und das Pathologische – das Phänomen des Normativen nämlich auch in Hinsicht auf die

---

8 Pierre Niedergang, *Vers la normativité queer*, Toulouse: blast, 2023, S. 9–21.

Bestimmung des Geschlechts erörtert. Mit Blick auf klinische Fälle von Hermaphroditismus, wie sie in den 1930er Jahren etwa durch den Mediziner Louis Ombrédane beschrieben worden waren, hat er dabei die These vertreten, dass der entscheidende Faktor der Geschlechtsbestimmung nicht die *Struktur* der Sexualorgane sei, aber auch nicht in der mehr oder weniger vitalen *Funktion* dieser Organe liege. Der entscheidende Faktor sei vielmehr die »Wahl eines bestimmten Verhaltens«, das durch die wertende Aktivität des organischen Individuums hervorgebracht wird.<sup>9</sup>

Im Anschluss an diese Überlegungen möchte ich argumentieren, dass die Denkfigur, die damit ins Spiel gebracht wird, mindestens aus zwei Elementen besteht: erstens, einer Vorstellung von Organen, deren Wirksamkeit nicht durch ihre Struktur, aber auch nicht einfach durch ihre Funktion, sondern primär durch ihren Gebrauch bestimmt wird, wobei es übrigens nicht entscheidend ist, ob es sich um innere oder äußere Organe handelt (Organe sind nichts anderes als Werkzeuge und Werkzeuge nichts anderes als Organe) oder ob diese von individuellen oder kollektiven Körpern, mithin von ganzen Gesellschaften gebraucht werden. Auch die Technik kann also gemeint sein.

Der Gebrauch dieser Organe, nicht das Organ selbst, ist als normativ zu verstehen, und zwar in einem qualifizierten Sinn. Nach Canguilhem bringt der Gebrauch nicht bestimmte Normen oder Standards zum Ausdruck, die im Vorfeld festgelegt worden wären. Vielmehr ist es der Gebrauch selbst, der die Normen definiert – und mit ihnen entsprechende Formen des Lebens.

Zweitens umfasst die fragliche Denkfigur die Vorstellung von so etwas wie einer flüssigen Matrix, einer weichen Einfassung, einem Magma, in dem die Organe existieren, aus dem sie hervorgehen, in dem sie wachsen und sich entwickeln, aber auch wieder verschwinden können. Mit Blick auf die Mikroorganismen ist dies eben jene dicke Flüssigkeit, jenes (Proto-)Plasma, in dem und durch das Amöben, Ciliaten (wie *Stentor roeseli*) sowie andere Protisten existieren. Beim Menschen ist es der »Körper ohne Organe«, den Deleuze und Guattari in Hinsicht auf die Erfahrung der Psychose, insbesondere im Anschluss an Antonin Artaud, beschrieben haben.<sup>10</sup> Und bei sozialen Einrichtungen, Institutionen, wären dies die radikalen Offenheiten und Flexibilitäten dieser Ein-

9 Ivan Moja-Diez und Matteo Vagelli, »Georges Canguilhem on Sex Determination and the Normativity of Life«, *History and Philosophy of the Life Sciences* 44/4 (2022): 1–24.

10 Siehe besonders Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve, 1992, S. 205–227.

richtungen, für die beispielhaft die institutionelle und therapeutische Arbeit von Tosquelles oder etwa von Jean Oury, dem späteren Gründer von La Borde, steht.

Die in dieser zweiteiligen Figur zum Ausdruck kommende Grundintuition zeigt sich in einem Vortrag, den Tosquelles 1947 an der Ecole Normale Supérieure (ENS) über »Psychopathologie und dialektischen Materialismus« gehalten hat – übrigens vor einem Publikum, zu dem auch ein Medizinstudent namens Jean Oury zählte.<sup>11</sup> Unter Bezugnahme auf jenes Organ, das wir als Gehirn bezeichnen, erklärt Tosquelles darin, »dass dieses ein Organ ist, das im Verlaufe des Lebens fabriziert wird, und dass, in bestimmten Maße, wir selbst es sind, die es fabrizieren«.<sup>12</sup>

Die damit angesprochene Fabrik *unter der Haut* hat der Schriftsteller Antonin Artaud, den Tosquelles übrigens zeitweise behandelt hat, eindringlich beschrieben. Im Anschluss an Artaud ist sie sowohl von Oury als auch von Deleuze und Guattari beschworen worden. In dieser Fabrik sind wir selbst diejenigen, die die Organe und Werkzeuge unseres Lebens schmieden – und damit auch entsprechende Lebensformen.<sup>13</sup>

## Umriss einer Begegnung

Ehre wem Ehre gebührt. Die erste Darstellung des Aufenthaltes, den Canguilhem in der Klinik von Saint-Alban absolvierte, findet sich 1986 im zweiten Band von Élisabeth Roudinescos Geschichte der Psychoanalyse in Frankreich: »In Saint-Alban herrscht ein Durcheinander von Widerstandskämpfern, Irren und Therapeuten. Paul Éluard und Georges Sadoul verstecken sich dort und lesen

11 Jean Oury, *Il, donc. Conversations avec Pierre Babin et Jean-Pierre LeBrun*, Paris: 10/18, 1978, S. 10–11.

12 François Tosquelles, *Psychopathologie et matérialisme dialectique*, hg. von Sophie Legrain, Paris: Éditions d'une, 2019, S. 26. Eine Übersetzung ins Englische findet sich in Marlon Miguel und Elena Vogman (Hg.), *Psychotherapy and Materialism. Essays by François Tosquelles and Jean Oury*, Berlin: ICI Press, 2024, S. 47–88.

13 Siehe Jean Oury, *Essai sur la conation esthétique* [1950], Orléans: Éditions Le Pli, 2005, S. 148, sowie Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 9. Siehe dazu insgesamt auch die Position von Didier Eribon, *Grundlagen eines kritischen Denkens*, übers. von Oliver Precht, Wien/Berlin: Turia + Kant, 2018, der an Foucault ebenso wie an Deleuze und Guattari anschließt.

Texte, die von Patienten verfasst worden sind. Im Juli [sic!] 1944 entsteigt Georges Canguilhem dem Untergrund des Maquis, um dort einige Tage zu verbringen und in den umliegenden Bauernhöfen Verletzte zu versorgen.«<sup>14</sup>

Roudinesco beschränkt sich auf das Wesentliche. Tatsächlich ist an dieser Stelle noch nicht die Rede davon, dass Canguilhem sich in irgendeiner Weise für die Klinik von Saint-Alban und die psychiatrische Arbeit von Tosquelles interessiert hätte. Der Autor des *Versuchs* tritt hier nur in seiner Rolle als Arzt der Résistance auf, der sich um andere Widerstandskämpfer kümmert, die in der Schlacht am Mount Mouchet verwundet wurden.

Im selben Jahr, ebenfalls 1986, spricht auch Tosquelles von diesem Aufenthalt, und zwar im Anhang zur Veröffentlichung seiner medizinischen Doktorarbeit. Diese Arbeit über den *Sinn des Erlebnisses [vécu] in der Psychopathologie* hatte er 1948 an der Ecole de Médecine in Paris eingereicht und verteidigt. Als er sie knapp vierzig Jahre später veröffentlichte, beschrieb er im Anhang die vielfältigen Aktivitäten innerhalb der Klinik, die sich auf die künstlerische und literarische Arbeit der Patientinnen und Patienten bezogen: »Man muss in dieser Hinsicht auch noch die Anwesenheit von G. Canguilhem hervorheben, mit seiner Neubestimmung der Grenzen und der Dynamik, die dem Normalen und dem Pathologischen eigen sind. Das war für uns eine große Hilfe. Nebenbei sei festgehalten, dass die Arbeiten von Canguilhem eine überaus feste Grundlage in der Gestalt-Psychologie fanden.«<sup>15</sup>

Der Unterschied zu Roudinesco ist markant. Während diese ein präzises Datum nennt und nur kurz auf die Widerstandsaktivitäten von Canguilhem abhebt, verweist Tosquelles ohne Datumsangabe auf die Inhalte seiner historischen und theoretischen Arbeit. Statt dessen Aktivitäten im Widerstand zu erwähnen, bezieht er sich auf die zentralen Themen von Canguilhems medizinischer Doktorarbeit, dem heute berühmten *Versuch über einige Probleme, das Normale und das Pathologische betreffend*.

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass diese Doktorarbeit im Juni 1943 – also kurz vor dem Aufenthalt von Canguilhem in Saint-Alban – an der Université de Strasbourg verteidigt worden war. Zu diesem Zeitpunkt war die Universität von Straßburg nach Clermont-Ferrand verlegt worden, um sie vor

14 Elisabeth Roudinesco, *La bataille de cent ans. Histoire de la psychanalyse en France, II (1925–1985)*, Paris: Seuil, 1986, S. 204. Es war der Juni 1944, in dem Canguilhem nach Saint-Alban kam.

15 François Tosquelles, *Le vécu de la fin du monde dans la folie*, Vorwort von Jean Oury, Nantes: Éd. de l'AREFPPI, 1986, S. 241.

dem Zugriff der Nationalsozialisten zu schützen. In den Jahren nach 1939 entwickelte sich diese Universität zu einem wichtigen Zentrum der Widerstandsaktivitäten in der Auvergne. Canguilhem war auf militante Weise in diese Aktivitäten involviert, was unter anderem an seiner Beteiligung an der Schlacht am Mont Mouchet deutlich wird.

Dieses Engagement spiegelt sich aber auch inhaltlich in seiner Arbeit wider. Letztlich ist Canguilhems Verständnis von Normativität nicht von seinen Aktivitäten im Widerstand zu trennen. Es handelt sich um eine *résistance de fond*, einen nicht nur theoretisch begründeten, sondern auch praktisch gelebten Widerstand.<sup>16</sup>

Mit Saint-Alban war Canguilhem in doppelter Weise verbunden. Zum einen kannte er von dem Medizinstudium, das er Mitte der 1930er Jahre in Toulouse aufgenommen hatte, den Psychiater Lucien Bonnafé, der seit 1943 die Klinik von Saint-Alban leitete.<sup>17</sup> Zum anderen bestanden über einen seiner Studienfreunde und späteren Kollegen, den Psychologen Daniel Lagache, Verbindungen zwischen dieser Klinik und der Universität de Strasbourg. Durch Vermittlung von Lagache wurden einige jüdische Studierende, beispielsweise Denise Glaser, vor dem Zugriff der Nazis versteckt.<sup>18</sup>

Das hinderte die Besatzer nicht daran, im Herbst 1943 in Clermont-Ferrand Massenverhaftungen an der Universität vorzunehmen und mehr als hundert Universitätsangehörige (Studierende, Mitarbeitende, Professorinnen und Professoren) in deutsche Konzentrationslager zu deportieren – unter anderem in das Konzentrationslager Buchenwald.<sup>19</sup>

In welchem Sinne genau Canguilhems Doktorarbeit eine ›große Hilfe‹ für die Arbeit in Saint-Alban war, lässt Tosquelles in seinem Anhang offen, ebenso die Frage, was in diesem Zusammenhang unter »Gestalt-Psychologie« zu

16 Siehe dazu Lucien Bonnafé, »Sur la résistance de fond. Un modèle: Georges Canguilhem«, *Chimères* 29 (1996): 171–180.

17 Lucien Bonnafé, »Psychiatrie en Résistance«, *Chimères* 24 (1995): 11–27.

18 Tosquelles, *Le vécu de la fin du monde*, S. 238, und Raphael Koenig, »Résistance et vie intellectuelle à Saint-Alban (1940–1944)«, in Carles Guerra und Joana Masó (Hg.), *La déconnaissance. Art, exil et psychiatrie autour de François Tosquelles*, Barcelona: Arcàdia, 2021, S. 107–116.

19 Als Übersicht dazu siehe etwa Léon Strauss, »L'université française de Strasbourg reliée à Clermont-Ferrand«, in Christian Baechler, François Igersheim und Pierre Racine (Hg.), *Les Reichsuniversitäten de Strasbourg et de Poznan et les résistances universitaires, 1941–1944*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, S. 238–261.

verstehen ist. Auf Gestaltpsychologen à la Wertheimer, Köhler und Koffka bezieht sich Canguilhem in seiner Doktorarbeit nämlich nicht. Möglicherweise zielt Tosquelles mit diesem Label auf die holistischen Arbeiten des deutsch-jüdischen Neurobiologen Kurt Goldstein, insbesondere dessen Abhandlung *Der Aufbau des Organismus*.<sup>20</sup>

Diese Studie, die auch eine Positionierung gegenüber der Gestaltpsychologie enthält, stellt in der Tat eine wichtige Grundlage für Canguilhems Arbeit dar, und sie wird auch von Tosquelles sowie von Oury beansprucht – nicht nur, um Goldsteins neurologisch fundierten Begriff der »Katastrophenreaktion« auf psychiatrische Phänomene zu übertragen, sondern auch weil Goldstein im *Aufbau* auf die Arbeiten von Mikrobiologen wie Jennings rekurriert und die konstruktiven Aspekte des Organismus im Verhältnis zu seiner jeweiligen Umwelt betont.<sup>21</sup>

Im Anhang zur Druckfassung seiner Doktorarbeit bleibt Tosquelles bei der positiven Bewertung und theoretischen Verortung von Canguilhem aber nicht stehen. Er erwähnt auch eine gemeinsame Arbeit, die zwischen dem surrealistischen Schriftsteller Paul Éluard, der sich ebenfalls in Saint-Alban versteckte, dem Psychiater André Chaurand, Canguilhem und ihm selbst stattgefunden hat: »Ich bewahre noch wie eine Art von Schatz Texte auf, die sich auf unsere ›Begegnungen‹ [...] beziehen, in welchen dieselbe Patientin (Melle. Co...) [sic!] der Gegenstand einer poetischen Lektüre durch Paul Éluard und der Gegenstand einer phänomenologischen und existenzialistischen Lektüre von Canguilhem war... was durch eine Annäherung an dieselbe Patientin durch Chaurand mit dem Rorschach vervollständigt wurde und leider auch durch eine wirklich kurze und ungeschickte Skizze einer Furnierung durch psychoanalytische Begriffe von meiner Seite.«<sup>22</sup>

Die Texte, von denen Tosquelles an dieser Stelle spricht, scheinen in seinem Nachlass nicht erhalten zu sein.<sup>23</sup> Aber zumindest der Beitrag von Canguilhem ist posthum veröffentlicht worden – 2015, im Rahmen der *Œuvres complètes*. Wir kommen darauf zurück.

Dieser posthumen Veröffentlichung vorausgegangen sind einige Äußerungen Canguilhems, in denen er seinerseits auf die Begegnung mit Tosquelles

20 Kurt Goldstein, *Der Aufbau des Organismus. Einführung in die Biologie unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen am kranken Menschen*, Den Haag: Nijhoff, 1934.

21 Goldstein, *Der Aufbau des Organismus*, S. 137.

22 Tosquelles, *Le vécu de la fin du monde dans la folie*, S. 241.

23 Ich danke Jacques Tosquellas und Elena Vogman für diese Auskunft.

zu sprechen kam. Die Gelegenheiten dazu wurden ebenfalls von der bereits erwähnten Élisabeth Roudinesco geschaffen. Bei einem Kolloquium, das sie 1991 zum 30. Jubiläum des Erscheinens von Michel Foucaults *Histoire de la folie* organisierte – jener *thèse* also, als deren hauptsächlicher Gutachter er fungiert hatte – erläuterte Canguilhem die Zusammenhänge, durch die der eigentliche Betreuer von Foucault, der Philosoph Jean Hyppolite, auf die Idee kam, ihn für diese Aufgabe anzufragen.

Ausschlaggebend sei sein Interesse für psychologische und psychiatrische Fragen gewesen. Canguilhem erwähnt in diesem Zusammenhang auch seinen Aufenthalt in Saint-Alban: »Wenn meine medizinische Doktorarbeit von 1943 hauptsächlich Probleme der Physiologie betraf, legte es die Auseinandersetzung mit dem Normalen und dem Pathologischen nahe, sich auch auf Autoren wie Karl Jaspers, Eugène Minkowski und Henri Ey zu beziehen. Im Sommer 1944 habe ich als Mediziner im Widerstand in der Auvergne während einiger Wochen Verletzte im psychiatrischen Krankenhaus von Saint-Alban, in der Lozère, und in der Umgebung versteckt und gepflegt. Schon zuvor in Toulouse hatte ich den Direktor des Krankenhauses, Lucien Bonnafé, kennen gelernt. Er hatte den Arzt François Tosquelles bei sich aufgenommen, von dem man weiß, welchen Platz er seither in den Debatten um die Institutionelle Psychotherapie eingenommen hat. Ich habe bei einigen ihrer Arbeiten mitgemacht. Wir haben viel diskutiert. Ihre Herzlichkeit ist mir lebhaft in Erinnerung.«<sup>24</sup> Canguilhem bestätigt damit die Zusammenarbeit, die zwischen ihm, Tosquelles und weiteren Kollegen stattgefunden hat.

Dass es dabei nicht nur um vielfältige »Diskussionen«, sondern auch um tatkräftige Unterstützung ging, wird aber erst bei einer späteren Gelegenheit deutlich – anlässlich eines Interviews, das Canguilhem im Gefolge eines wiederum von Roudinesco organisierten Colloquiums gab. 1993 wurde das 50-jährige Jubiläum des Erscheinens seiner medizinischen Doktorarbeit über das Normale und das Pathologische gefeiert. In einem daran anschließenden Gespräch kam Canguilhem erneut auf seinen Aufenthalt in Saint-Alban zu sprechen: »Ja, ich habe zwei Monate im Widerstand verbracht, an jenem Ort, der das Symbol der Résistance in der Auvergne geworden ist, d.h. dem Mont Mouchet, und da hat es sich ergeben, dass ich mit dem psychiatrischen Krankenhaus von Saint-Alban in Kontakt getreten bin, wo ich jemanden wiedertraf, den ich seit Toulouse kannte, nämlich Bonnafé, und einen aus

24 Georges Canguilhem, »Ouverture«, in *Penser la folie. Essais sur Michel Foucault*, Paris: Gallilée, 1992, S. 37–42, hier S. 40.

dem franquistischen Spanien geflüchteten Psychiater, der Tosquelles hieß und seither berühmt geworden ist. Ich könnte Ihnen etwas erzählen über eine Befragung [*interrogation*], die ich unter der Anleitung von Tosquelles mit einer Dame im psychiatrischen Krankenhaus von Saint-Alban durchgeführt habe.«<sup>25</sup>

Bei dieser Gelegenheit bleibt noch unklar, um welche ›Dame‹ es sich handelt und welche Art von ›Befragung‹ gemeint ist. Erhellend wird dies erst 2015, durch besagte Veröffentlichung des entsprechenden Dokuments in Band IV der *Œuvres complètes*.

## Canguilhem in Saint-Alban

Über die Arbeit, die er im Sommer 1944 in Saint-Alban leistete, gibt ein Notizbuch von Canguilhem Auskunft. Es trägt den Titel »Beobachtung, die von Dr. Tosquelles angeregt und überwacht wurde. Aufenthalt in Saint-Alban vom 23. Juni bis 5. Juli 1944« [*Observation proposée et contrôlée par le Docteur Tosquelles. Séjour à St. Alban du 23 juin au 5 juillet 1944*].<sup>26</sup> Aus den Notizen ist ersichtlich, dass die ›Befragung‹, die Canguilhem durchführte, auf einer Anwendung des Rorschach-Tests beruhte. Neben Chaurand, der diesen Test mit der fraglichen Patientin durchführte (siehe oben), ist dieses diagnostische Werkzeug also auch von ihm selbst benutzt worden.

Die darauf basierenden Ausführungen verdeutlichen, wieso Tosquelles die Untersuchung von Canguilhem als ›phänomenologisch und existenzialistisch‹ bezeichnet. Die Beschreibung, die Canguilhem liefert, hat nämlich deutliche Anklänge an die philosophische Terminologie von Jean-Paul Sartre, mit dem er an der ENS übrigens im selben Jahrgang gewesen war: »Wir zeigen Frau C. die Rorschach-Tafeln. Da es das allgemeine Problem der Ähnlichkeit ist, das sich für sie sehr ausdrücklich stellt, schien es interessant zu sein, die Kommentare festzuhalten, die neben den ausdrücklichen – und im Übrigen wenig sys-

25 François Bing und Jean-François Braunstein, »Entretien avec Georges Canguilhem«, in François Bing, Jean-François Braunstein und Élisabeth Roudinesco (Hg.), *Actualité de Georges Canguilhem. Le normale et le pathologique*, Le Plessis-Robinson: Synthélabo, 1998, S. 121–135, hier S. 123.

26 Georges Canguilhem, »Observation à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban (Lozère). (Juillet 1944, Maquis). Mme C...«, in: ders., *Œuvres complètes, tome IV. Résistance, philosophie biologique et histoire des sciences (1940–1965)*, hg. von Camille Limoges, Paris: Vrin, 2015, S. 183–189.

tematischen – Versuchen zur Identifikation qua Ähnlichkeit gemacht wurden. [...] Im Allgemeinen geht Frau C. durch Unterscheidungen, Ausschlüsse, Verneinungen vor: Dies ist kein Bein, das ähnelt nicht einem Flugzeug. Die Welt ist für Frau C. aller Qualitäten beraubt. Es gibt für sie keine sinnlichen Eigenschaften mehr. »Was ich esse, ist null und nichtig.« [...] Zusammengefasst: eine bemerkenswerte Erfahrung der *Nichtung* [néantisation]«. <sup>27</sup>

Es geht also nicht um eine stringente Anwendung des Rorschach-Tests, mit einer entsprechenden, zahlenbasierten Auswertung. Canguilhem hat ein eher exploratives, qualitatives Verfahren verfolgt, das vorwiegend an den Inhalten der Antworten interessiert ist, statt, wie beim klassischen Rorschach, auf deren formale Aspekte zu achten.

Die Rede von »Nichtung« bezieht sich dabei offensichtlich auf Sartre. Aber nicht nur auf diesen. Canguilhem recurriert damit ebenfalls auf die Terminologie und die Interessen von Tosquelles, die – wie dessen Doktorarbeit von 1948 deutlich machen wird – auf das psychotische »Erlebnis des Weltuntergangs« ausgerichtet waren, welchem vor allem schizophrene Patientinnen und Patienten ausgesetzt sind. In Anlehnung an Goldstein hatte Tosquelles in diesem Zusammenhang auch von »Katastrophenreaktion« gesprochen. <sup>28</sup>

Tatsächlich wird die von Canguilhem untersuchte Patientin »Mme. C.« kurze Zeit später auch in der Doktorarbeit von Tosquelles erwähnt werden (allerdings als »Mlle. C.«), wenn es um die Einsamkeit und Isolation in der Schizophrenie geht. So gibt Tosquelles etwa folgenden Dialog mit dieser Patientin wieder. Der erinnert einerseits wiederum an Sartre, andererseits scheint er aber gleichsam schon auf Beckett vorauszuweisen: »Frage: Was möchten Sie tun?/Antwort: Wir warten.../Frage: Wer bin ich?/Antwort: Niemand.« <sup>29</sup>

Neben Tosquelles war auch der Schriftsteller Paul Éluard mit dieser Patientin vertraut. Wie Tosquelles 1952 in seinem Nachruf auf Éluard erklärt, wird die »Größe« des Problems von »Madame C.« in dem Gedicht »Wer bin ich?« deutlich gezeigt, das Éluard in seine Sammlung *Souvenirs de la maison des fous* aufgenommen hatte: <sup>30</sup> »*Qui suis-je et ce marron et son sucre intérieur/Ce mannequin en croix est-il un homme ou moi/Vous parlez par ma voix vous m'avez déchaînée/Et moi*

27 Canguilhem, »Observation à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban«, S. 184, S. 185 und S. 186.

28 Tosquelles, *Le vécu de la fin du monde dans la folie*, S. 107.

29 Ebd., S. 44.

30 François Tosquelles, »Paul Éluard et nous«, *Trait d'union* 124 (1952): 1.

*je vous enchaîne sans savoir pourquoi.*«<sup>31</sup> Ins Deutsche übersetzt etwa: Wer bin ich und wer diese Kastanie mit ihrer Süße darin/Ist diese Puppe am Kreuz ein Mensch oder bin das ich/Ihr sprecht mit meiner Stimme, ihr habt mich entfesselt/und ich fessele euch, ohne zu wissen warum.

Vielleicht kommt Mme. C. sogar erneut in einem Zeitungsartikel zur Sprache, den Éluards Tochter Cécile im Herbst 1945 bei einem weiteren Aufenthalt in Saint-Alban verfasst hat. Darin ist jedenfalls die Rede von einer weiblichen Patientin, die sich folgendermaßen äußert: »Wer bin ich? Zwischen mir und dem Schöpfer gibt es einen riesigen Unterschied. Ich kenne mich nicht, ich kenne ihn nicht. Ich bin nichts, und ich stecke in der Unmöglichkeit des Lebens. Ich bin das Nichts [...]«. Cécile Éluard kommentiert diesen Diskurs, in dem sie darauf hinweist, ähnliche Fragen hätten sich auch »Philosophen wie Pascal, Platon und Sartre« gestellt.<sup>32</sup> Was bei Canguilhem implizit geblieben war, wird damit ausdrücklich herausgestellt.

Das nachweisbare Ausmaß der aktiven Beteiligung von Canguilhem an der Institutionellen Psychotherapie ist damit umrissen. Im Gegenzug wären nun die Bezugnahmen auf Canguilhem zu erörtern, die sich bei Tosquelles sowie im weiteren Diskurskontext der Institutionellen Psychotherapie finden – also bei Oury, Guattari, Deleuze und Guattari...

Tatsächlich sind in eben diesem Kontext die Anfänge der Rezeption des *Versuchs* von 1943 zu verorten.<sup>33</sup> Camille Robcis hat wohl als erste auf diese Bezugnahme hingewiesen, allerdings ohne ihr besondere Beachtung zu schenken oder sie in einen angemessenen Zusammenhang zu stellen. Zwar erwähnt Robcis durchaus Canguilhems Aufenthalt in Saint-Alban, doch übersieht sie dabei – ähnlich wie Roudinesco – seine aktive Beteiligung an der Arbeit in der Klinik.<sup>34</sup>

31 Paul Éluard, *Souvenirs de la maison des fous* [1946], Dessins de Gérard Vulliamy, Paris: Seghers, 2023, ohne Paginierung.

32 Cécile Agay [=Cécile Éluard], »J'ai visité des femmes enfermées dans leur propre univers«, *Les Étoiles* (9. Oktober 1945): 3, zitiert nach *François Tosquelles. Soigner les institutions*, hg. von Joana Masó, Paris: L'Arachnéen, 2021, S. 199–201, hier S. 200.

33 Siehe in diesem Sinn auch Pierre-Frédéric Daled, »Un demi-siècle de réception de l'Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique«, in Pierre-Frédéric Daled, Mathias Girel und Nathalie Queyroux (Hg.), *Georges Canguilhem, 80 ans après Le Normal et le Pathologique*, Paris: Éditions Rue d'Ulm, 2024, S. 19–38.

34 Camille Robcis, *Disalienation. Politics, Philosophy, and Radical Psychiatry in Postwar France*, Chicago/London: University of Chicago Press, 2021, S. 35.

Umso wertvoller erscheint ihr Hinweis auf eine Aufsatz-Veröffentlichung von 1945, in der sich Bonnafé, Chaurand und Tosquelles mit der Struktur und dem Sinn des pathogenen »Erlebnisses« auseinandersetzen. Wie von Robcis zitiert, heißt es in diesem Bericht unter anderem: »In der psychiatrischen Klinik zeigt sich der Kranke von vornherein als eine andere ›Lebensform‹ [*forme de vie*], doch die Arbeiten zur medizinischen Methodenlehre orientieren sich auch in diese Richtung. Canguilhem hat in einer Studie über das Normale und das Pathologische kürzlich hervorgehoben, ohne sich dabei auf Begriffe der psychiatrischen Klinik zu berufen, dass das pathogene »Ereignis« [*l'événement morbide*] nicht eine einfache, quantitativ veränderte Fortführung des physiologischen Zustands ist, sondern eine andere ›Form von Leben.«<sup>35</sup>

Das ist eine der frühesten, wenn nicht *die* früheste öffentlich dokumentierte Bezugnahme auf Canguilhems *Versuch*. Zu beachten ist dabei, dass »Lebensform« in Anführungsstrichen steht, als ob es ein Zitat wäre. Allerdings wird dieser Ausdruck von Canguilhem selbst gar nicht auf einschlägige Weise verwendet. Viel eher ist bei ihm von *genre de vie* die Rede, aber dieses Konzept ist etwas anders gelagert. Im Rekurs auf den Soziologen Maurice Halbwachs bezeichnet Canguilhem damit die gleichermaßen soziale wie biologische Lebenswirklichkeit unterschiedlicher Klassen einer Gesellschaft.<sup>36</sup> *Forme de vie* meint an dieser Stelle wahrscheinlich etwas anderes, nämlich die »Norm des Lebens«, also den Sachverhalt, dass die Erfahrung der Krankheit Ausdruck einer körperlich fundierten Normativität ist.

Genau diese Auffassung bringt Tosquelles auch in einem Vortrag zum Ausdruck, den er 1950 auf dem Internationalen Kongress für Psychiatrie in Paris gehalten hat. Unter dem Titel »Struktur und Bedeutung des Wahns« erklärt er in der Terminologie von Canguilhem (allerdings ohne diesen zu zitieren), dass der Wahn »nicht nur eine normale, sondern eine normative Funktion« erfülle. Angesichts des »Erlebnisses des Weltuntergangs«, der für so viele Psychosen charakteristisch sei, würden Patientinnen und Patienten Verhaltensweisen zur »Rettung ihrer Seele« oder zur »Übereinstimmung ihres Wahns mit

35 Robcis, *Disalienation*, S. 36 sowie S. 164–165, Anm. 93, sowie Lucien Bonnafé, André Chaurand und François Tosquelles, »Structure et sens de l'événement morbide«, *Annales médico-psychologiques* 1 (1945): 174–181, hier S. 175–176. Merkwürdigerweise scheint Daled (»Un demi-siècle de réception de l'Essai«, S. 22) anzunehmen, dass der Text von Bonnafé, Chaurand und Tosquelles erst 1986 veröffentlicht worden ist.

36 Siehe dazu Frédéric Keck, »Vie sociale et genres de vie. Une lecture des *Causes du suicide* de Maurice Halbwachs«, *Revue d'histoire des sciences humaines* 13 (2005): 33–50.

den konkreten Existenzbedingungen ihrer sozialen Umwelt« entwickeln. Entsprechend seien Wahnvorstellungen immer auch »in ihrem Bemühen um Normativität« zu begreifen – als Versuche, die innere und äußere Umwelt entsprechend dem eigenen Erlebnis der Weltuntergangskatastrophe aktiv zu gestalten.<sup>37</sup>

Hier wie auch in dem früheren, mit Bonnafé und Chaurand verfassten Bericht kommt die Auffassung zum Ausdruck, dass Krankheit nicht einfach eine quantitative Abweichung von einem Gesundheitsdurchschnitt ist, sondern ein qualitativ anders garteter Zustand. Und möglicherweise ist genau dies der Grund, warum Tosquelles in seinem Rückblick von 1986 erklärt, Canguilhem's Studie über das Normale und das Pathologische sei für die Arbeit in Saint-Alban eine »große Hilfe« gewesen.

Weitere Bezugnahmen auf Canguilhem im Kontext der Institutionellen Psychotherapie bestätigen diese Vermutung. Neben Tosquelles ist es zunächst Jean Oury, der sich in seiner medizinischen Doktorarbeit auf Canguilhem bezieht. So heißt es 1950 in seinem *Versuch über den Drang zur Kunst* etwa, dass der Unterschied der Begriffe »Normalität« und »Anomalität« durch »Canguilhem sehr gut erklärt worden« sei. Diese Erklärung sei auch für die Betrachtung künstlerischer Tätigkeiten im psychiatrischen Kontext produktiv: »Anormalität und Anomalität sind voneinander unabhängig. Ein normales Individuum kann ein anomales Werk schaffen (Beispiel: jedes Gemälde neuer Ausrichtung wird als anomal betrachtet); ein anomales Individuum kann ein »normales« Werk schaffen.«<sup>38</sup>

Es ist genau diese Begrifflichkeit, die Deleuze und Guattari aufgreifen, wenn sie in *Tausend Plateaus* die Prozesse des »Intensiv-Werdens, des Tier-Werdens, des Unwahrnehmbar-Werdens« erläutern.<sup>39</sup> Auch sie berufen sich dabei explizit auf den *Versuch* von Canguilhem und liefern im Anschluss daran eine Definition der Anomalie, die noch heute Aktualität für sich beanspruchen kann, etwa im Kontext der Queer Studies. Offenkundig sind nämlich auch Prozesse des Frau-Werdens gemeint, wenn Deleuze und Guattari im direkten Rekurs auf Canguilhem schreiben: »Man hat einmal festgestellt, dass das Wort »anomal«, ein veraltetes Adjektiv, einen ganz anderen Ursprung als das

37 François Tosquelles, »Structure et sens du délire«, in *Psychopathologie générale. Comptes rendus des séances. 1er Congrès Mondial de Psychiatrie, Paris, 18–27 septembre 1950. Tome 1, 2e partie*, Paris: Hermann, 1952, S. 200–204.

38 Oury, *Essai sur la conation esthétique*, S. 132.

39 Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 317–422.

Wort ›anormal‹ hat: ›a-normal‹, das lateinische Adjektiv ohne Substantiv, bezeichnet das, was nicht die Regel ist oder der Regel zuwiderläuft, während ›An-omalie‹, das griechische Substantiv, das sein Adjektiv verloren hat, das Ungleiche bezeichnet, das Unebene, die Unebenheiten, die Grenze der Deterritorialisierung.<sup>40</sup>

Vermittelt über Oury und Tosquelles findet damit eine fortgesetzte Bezugnahme auf die von Canguilhem profilierte Fähigkeit von organischen Individuen statt, die Formen und Normen ihres Lebens selbst zu bestimmen – und zwar auch und gerade, wenn diese Normen nicht mit dem »Normalen«, mit dem Gängigen und dem Durchschnittlichen übereinstimmen. Wie es im *Versuch* von Canguilhem dazu pointiert heißt: »Verschiedenheit [...] bedeutet nicht Krankheit. Das Anomale ist nicht schon das Pathologische.«<sup>41</sup>

## Der Körper ohne Organe

An dieser Stelle ist auf den Vortrag zurückkommen, den Tosquelles 1947 an der ENS gehalten hat. In »Psychopathologie und dialektischer Materialismus« lässt er nicht nur seine Vertrautheit mit der psycho-physiologischen Forschung zu den »einzelligen Wesen« erkennen – also jenen Mikroorganismen, auf die sich Jennings, Goldstein und Canguilhem in paradigmatischer Weise berufen haben.<sup>42</sup> Tosquelles bezieht sich auch wiederholt auf den Physiologen Claude Bernard. Dessen *Einführung in das Studium der experimentellen Medizin* fungiert dabei als eine Art Chiffre für eine materialistische Lebenswissenschaft. Auch Oury bezieht sich in diesem Sinne auf Bernard.<sup>43</sup>

Aber Bernard ist nicht nur ein exemplarischer Experimentator, ein versierter Theoretiker *und* Praktiker, er befasst sich in anderen Veröffentlichungen auch mit Struktur und Funktion der einzelligen »Elementarorganismen«. Bemerkenswerterweise beschreibt er diese schon im späten 19. Jahrhundert auf eine Weise, die in mancher Hinsicht Artauds Schilderung des »organlosen Körpers« vorwegnimmt. So heißt es bei Bernard: »Es ist nicht wichtig, ob ein Lebewesen Organe hat oder mehr oder weniger unterschiedene und komplizierte Apparate, Lungen, ein Herz, ein Gehirn, Drüsen und so weiter. All das ist

40 Ebd., S. 332.

41 Canguilhem, »Versuch über einige Probleme«, S. 139.

42 Tosquelles, *Psychopathologie et matérialisme dialectique*, S. 30.

43 Oury, *Essai sur la conation esthétique*, S. 99 und S. 137.

nicht notwendig, um ein Leben auf vollkommene Weise zu führen. Die niederen Wesen leben ohne diese Apparate, die nur das Merkmal der luxuriösen Organisationen [des Lebendigen] sind. Vor allem für die Allgemeine Physiologie ist das Studium der niederen Lebewesen von Nutzen, weil bei ihnen das Leben sozusagen im nackten Zustand existiert.«<sup>44</sup>

Rund hundert Jahre später schreiben Deleuze und Guattari im Anschluss an Artaud: »Keinen Mund. Keine Zunge. Keine Zähne. Keinen Kehlkopf. Keine Speiseröhre. Keinen Magen. Keinen Bauch. Keinen Hintern. [...] Der Körper ist der Körper/er ist allein/und braucht keine Organe [...]«. <sup>45</sup> Nicht nur die psychotische Erfahrung per se, nicht allein das oft zitierte Beispiel des Eis, das von Gradienten durchzogen ist, sondern ebenso die von Bernard skizzierte Form physiologischer Forschung sollte man also im Blick haben, wenn man die Figur des Körpers ohne Organe genauer begreifen möchte.

Und das gilt auch für den Ansatz von Tosquelles. In seinem Vortrag an der ENS übersetzt dieser die Figur elementaren Lebens nämlich in die Forderung, die Materie als solche müsse dialektisch, zugleich als komplex und dynamisch aufgefasst werden: »Die Dialektik lehrt uns vor allem, jede Sache in ihrer Entwicklung aufzufassen. Danach können Geist, Energie und Materie nicht länger als irreduzible Antinomien erscheinen: Es handelt sich um Stadien, die der Entwicklung eines Ganzen entsprechen, von dem sie Teile sind.«<sup>46</sup>

Dieser Entwicklungsgedanke erscheint zunächst als bemerkenswert allgemein. Im Folgenden wendet Tosquelles diese dynamisierte Sichtweise der Materie aber auf den lebendigen Organismus an. So erklärt er, dass das Organ des Gehirns weder von seiner Umgebung, noch von seiner Entwicklung abgetrennt werden könne. Vielmehr käme es darauf an, »die biologische Tätigkeit eines bestimmten Organs als konstitutiv zu begreifen für die *einheitliche Struktur* dieses bestimmten Organs, für seine Materialität.«<sup>47</sup>

Im Weiteren bezieht sich Tosquelles auf die *Ökonomisch-philosophischen Manuskripte* von Marx, um die hier aufscheinende Tatsache zu erläutern, dass der Mensch durch sein eigenes, aktives Leben den Menschen hervorbringt – sich

44 Claude Bernard, *Leçons sur les phénomènes de la vie commune aux animaux et aux végétaux* [1878], Paris: Vrin, 1966, S. 151.

45 Deleuze und Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 14–15.

46 Tosquelles, *Psychopathologie et matérialisme dialectique*, S. 22–23.

47 Ebd., S. 30.

selbst und den anderen *produziert* – und zwar bis hin zu den Verhältnissen des Körpers und seiner Organe.<sup>48</sup>

Statt dies weiter zu vertiefen, sei die inhaltliche Konvergenz zu den Auffassungen von Canguilhem betont. Auch wenn sich dieser in seinem *Versuch* nicht direkt auf Marx beruft, so kann er durchaus, wie an anderer Stelle gezeigt, als Vertreter eines »vitalistischen Marxismus« gelten.<sup>49</sup>

Das wird auch daran deutlich, dass Canguilhem bei der Erläuterung seiner Auffassung der Normativität des Lebens auf genau jene Mikroorganismen rekurriert, mit denen auch Bernard und Tosquelles vertraut waren. In den entsprechenden Passagen des *Versuchs* wird dabei übrigens auch die Frage der Sexualität angesprochen: »Leben bedeutet schon für die Amöbe: auswählen und verwerfen. Ein Verdauungsapparat, Geschlechtsorgane, das sind Verhaltensnormen eines Organismus.«<sup>50</sup>

Organe *sind* die Normen des Verhaltens. Genau das ist die Auffassung des Primats des Gebrauchs oder, mit Tosquelles gesagt, der »biologischen Tätigkeit«, die am Anfang dieses Anhangs schon im Rekurs auf die Frage der Geschlechtsbestimmung hervorgehoben wurde: Nicht die Struktur, nicht die Funktion, sondern der Gebrauch ist der entscheidende Faktor.

Normativität ist in diesem Sinn eine Praxis. Tatsächlich kann das von Canguilhem angeführte Beispiel der Amöbe zeigen, dass das Verhalten selbst die Organe hervorbringt. Genauso beschreibt es jedenfalls einer der anderen Mikrobiologen dieser Zeit, Alfred Binet, wenn er darauf verweist, dass die Nahrung bei diesen Lebewesen »entweder mithilfe eines permanenten Mundes« aufgenommen wird oder »mithilfe eines vorübergehenden Mundes, der bei Bedarf improvisiert wird«.<sup>51</sup> Deleuze und Guattari werden im Artaud-Kapitel von *Tausend Plateaus* nichts anderes sagen: Die Organe entstehen mit ihrem Gebrauch, und sie verschwinden danach wieder – in der flüssigen Matrix, die den Körper dieser Elementarorganismen ausmacht.

Canguilhem ist sich darüber bewusst, dass die Psychoanalyse über eine ähnliche Auffassung von der Normativität des Lebens verfügt. Besonders der

---

48 Ebd.

49 Benjamin Prinz und Henning Schmidgen, »Vitalist Marxism. Georges Canguilhem and the Resistance of Life«, *Theory, Culture & Society* 41/4 (2024): 3–21.

50 Canguilhem, »Versuch über einige Probleme«, S. 138. Diese Passage steht in direkter Verbindung mit den oben zitierten Ausführungen zur Anomalie.

51 Alfred Binet, »La vie psychique des micro-organismes«, *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 24 (1887): 449–489; 582–611, hier S. 475.

späte Freud mit seinem Rekurs auf die einfachsten Formen lebender Organismen, die aus einem kaum differenzierten »Bläschen« von Protoplasma bestehen, hat eine vergleichbare Konzeption entwickelt, unter anderem in *Jenseits des Lustprinzips*. Auch in seiner bemerkenswerten Studie zur »Verneinung« bindet Freud die Entstehung der Urteilsfunktion an die Einverleibung und Ausstoßung von Nahrung zurück, die sich bei Mikroorganismen beobachten lässt.<sup>52</sup>

In den frühen 1950er Jahren, also nach der Veröffentlichung des *Versuchs* und nach seinem Aufenthalt in Saint-Alban, bezieht sich Canguilhem in diesem Kontext aber noch auf einen anderen Autor. Um die Verankerung der Urteilsfunktion und damit der Wertsetzungen im Leben selbst zu erläutern, stützt er sich 1952 auf den katalanischen Physiologen Ramón Turró, der um die Jahrhundertwende Professor im städtischen Labor von Barcelona war. Schon 1914, also noch vor Freud, hatte Turró eine Abhandlung über die »Ursprünge der Erkenntnis« veröffentlicht, in der er ebenfalls der Ernährung eine vordringliche Stelle in der Entwicklung von Urteilen eingeräumt hat.<sup>53</sup>

Turró spricht in diesem Zusammenhang von der »Existenz einer Art niederer Intelligenz«, aus der die Tendenzen resultieren, die den Organismus bei der Auswahl seiner Nahrung sozusagen unbewusst leiten. Zugleich akzentuiert er die buchstäblich entscheidende Rolle des organischen Individuums: »Es ist das Subjekt, das sich aus sich selbst heraus die entsprechenden Portionen einteilt, und so ist es immer gewesen.«<sup>54</sup> Dem hat Canguilhem an dieser Stelle nichts hinzuzufügen.

Der Gedanke liegt nahe, dass diese Bezugnahme auf die katalanische Physiologie durch die Begegnung mit Tosquelles angeregt wurde. Ebenso nahe liegt der Gedanke, dass das verbindende Moment zwischen Canguilhem und Tosquelles jener vitalistische Marxismus ist, der die Frage des Lebens auf das Engste mit dem Stoffwechsel zwischen Mensch und Natur verbunden hat. Marx hat diesen Stoffwechsel als »Arbeit« beschrieben und zu verstehen gegeben, dass diese keineswegs nur eine bewusste, kognitive Tätigkeit ist, sondern bis auf die Ebene des Körpers und seiner Organe reicht.

---

52 Sigmund Freud, »Die Verneinung«, in *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*, Bd. 14, London: Imago, 1941, S. 9–15.

53 Ramón Turró, *Les Origines de la connaissance*, Paris: Alcan, 1914.

54 Turró, *Les Origines de la connaissance*, S. 31 und S. 38. Siehe auch Georges Canguilhem (Hg.), *Besoins et tendances. Textes et documents philosophiques*, Paris: Hachette, 1952, S. 6–10.

In der psychiatrischen Theorie von Tosquelles übersetzt sich dieser vitalistische Marxismus zum einen in das materialistische Bekenntnis zum »Gebiet der klassischen medizinischen Biologie, von dem die Psychiatrie sich nicht entfernen kann und nicht entfernen soll«. <sup>55</sup> Die Psychiatrie ist demzufolge nicht einfach eine Geisteswissenschaft, aber auch keine reine Sozialwissenschaft. Sie zählt zunächst und vor allem zu den Lebenswissenschaften. Ihr Ansatzpunkt ist der Körper und seine Organe. Zum anderen manifestiert er sich in der Überzeugung, dass sich noch im Wahnsinn »die Anwesenheit des Menschen offenbart« und bekräftigt die Existenz eines unendlichen Feldes, »in dem jede Form, jedes Ereignis möglich sind«. <sup>56</sup>

Fest verankert in einer Betrachtung des Körpers und seiner Organe wendet sich diese Psychiatrie dagegen, in den psychischen Erlebnissen der Verneinung, der Katastrophe, des Weltuntergangs einen »Nicht-Wert« (*non-valeur*) zu unterstellen, wie es in der Psychoanalyse, aber letztlich auch in einer an Heidegger orientierten Daseinsanalyse der Fall ist, und zwar aus einem einfachen Grund: »Die Freiheit, die Verantwortlichkeit, der Sinn und die eigentliche Energie des Verrückten [*aliéné*] würden verschwinden.« <sup>57</sup>

Deswegen schließt Tosquelles an die Ausführungen an, die der frühe Marx der Produktion des Menschen als »Gattungswesen« gewidmet hat, und an Canguilhem's Darstellung des Verhältnisses des Normalen und des Pathologischen. Folgerichtig erklärt er mit einer Formulierung, die ihre Aktualität bis heute nicht verloren hat: »Der normale Mensch und der Wahnsinnige sind Wesen, die sich selbst hervorbringen, indem sie Bewusstsein von ihrem Sein erlangen.« <sup>58</sup>

Menschen sind Lebewesen, die sich selbst hervorbringen, bis hin zu ihren Werkzeugen und Organen. Im Zusammenwirken mit diesen bestimmen sie aktiv die Normen, nach denen sie leben wollen. Ihre Lebensformen sind ihre Lebensnormen.

55 Tosquelles, *Le vécu de la fin du monde*, S. 107–108.

56 Ebd., S. 108 und S. 121. Siehe dazu auch den Begriff der »Plastizität« in Catherine Malabou, *Was tun mit unserem Gehirn?*, übers. von Ronald Voullié, Zürich: Diaphanes, 2021.

57 Tosquelles, *Le vécu de la fin du monde*, S. 108.

58 Ebd. Siehe dazu insgesamt auch die Ausführungen von Oury, *Essai sur la conation esthétique*, S. 65–66 und S. 123–124, der sich genau auf diese Formulierungen stützt.

## Nachweise und Dank

---

Kapitel 1 ist eine überarbeitete und aktualisierte Version von »Kino, Kafka, Guattari«, zuerst erschienen in Félix Guattari, *Die Couch der Armen. Die Kintexte in der Diskussion*, hg. von Aljoscha Weskott et al., Berlin: b\_books Verlag, 2011, S. 41–52.

Kapitel 3 ist eine erweiterte Fassung von »Existentielles Experimentieren«, erstmals veröffentlicht in Félix Guattari, *Schriften zur Kunst*, von Ronald Voullié, Horst Brühmann und Caroline Gutberlet, Berlin: Merve, 2016, S. 216–234.

Kapitel 4 ist die überarbeitete deutsche Version von »Minoring Machines. René Laloux, Félix Guattari, and the Animation of Cinema«, in Rebecca Boguska et al. (Hg.), *Tacit Cinematic Knowledge. Approaches and Practices*, Lüneburg: Meson Press, 2024, S. 47–70.

Kapitel 5 basiert auf »Coded Curves. Félix Guattari and the Problem of Style«, zuerst erschienen in Jasmin Herrmann et al. (Hg.), *Revisiting Style in Literary and Cultural Studies. Interdisciplinary Articulations*, Frankfurt a.M. usw.: Peter Lang, 2020, S. 53–66.

Kapitel 6 wurde in etwas anderer Form bereits veröffentlicht in Jenny Brockmann, *Bypass*, Ausstellungskatalog, Berlin: Distanz-Verlag, 2024, S. 119–133.

Der Anhang erschien in einer Kurzform als »La folie est une forme de vie. A propos de la rencontre entre Tosquelles et Canguilhem« in *Chimères* 107 (2025): 65–78.

Ich danke für die Erlaubnis, diese Texte hier wieder aufzunehmen. Ich danke Volker Bernhard, Felix Brieden, Jenny Brockmann, Maximilian Gilleßen, Jo-

hannes Hess, Benjamin Prinz, Mathias Schönher und Aleksandra Selivanova für ihre Hilfe bei der finalen Durchsicht. Ich danke der Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar für ihre Förderung der Open Access-Publikation dieses Buches. Ich danke der DFG für die Förderung des Projekts »Organe und Medien. Konfigurationen der Gesellschaft im Posthumanismus«, in dessen Rahmen es entstanden ist.







