

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.¹ 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.² 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.³

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,⁴ ist in der Tat eine der Annahmen, von denen der späte Guattari in seiner Auseinandersetzung mit einzelnen Malern, Photographen und Architekten immer wieder ausgeht.⁵ 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.⁶

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,⁷ 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,⁸ 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.⁹ 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«. ¹⁰ 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«. ¹¹ 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. ¹² 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«. ¹³

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*. ¹⁴ 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«¹⁵ (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«,¹⁶ 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.¹⁷

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«;¹⁸ 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«.¹⁹

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.²⁰ 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.²¹

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 Analytierten, die nicht im Rückgriff auf die Annahme eines Strebens nach Vermeidung von unlustvoller Spannung erklärbar zu sein schienen. Dazu zählte 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 unlustverregende 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.²² 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.²³ 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,²⁴ 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.²⁵ 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«²⁶ – 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.²⁷

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)‘eLi«, die der Lacan-Schüler Serge Leclaire in einer detaillierten Studie als die subjektive Formel eines anderen Patienten rekonstruiert hatte.²⁸

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.²⁹ 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,³⁰ 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.³¹

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.³² 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.³³

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.«³⁴

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 [...]«³⁵

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.³⁶ 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«.³⁷

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.«³⁸ 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.«³⁹ 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.«⁴⁰ 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«.⁴¹

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«⁴² 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.