

### 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« (*visagéité*) 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 Äußerungsakte 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 Maschinerie 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 Maschinerie. 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 »Bildnerie 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, *Bildnerie 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 Mühling 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, »Ökosophische 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. Östrus (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, *Psychanalyse 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 »Bildnerie 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, *Chaosmose*, 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.