

1. Kino, Kafka, Computer

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

Jean-Claude Polack

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

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

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

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

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

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

1 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media* [1964], übers. von Meinrad Amann, 2. Aufl., Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995, S. 431–449. McLuhan charakterisiert aber gut den Bruch mit der Vorherrschaft des Signifikanten: »Der Film als nicht verbale Erlebnisform ist wie die Fotografie eine Aussageform ohne Syntax« (S. 433).

2 Félix Guattari, »Die Couch des Armen« [1975], übers. von Hans-Joachim Metzger, in ders., *Die Couch des Armen. Die Kinotexte in der Diskussion*, hg. von Aljoscha Weskott, Nicolas Siepen, Suanne Leeb, Clemens Krümmel und Helmut Draxler, Berlin: b-books, 2011, S. 7–22, sowie Jean-Louis Baudry, »Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks« [1975], übers. von Max Looser, *Psyche* 48/11 (1994): 1047–1074.

3 Guattari, »Die Couch des Armen«, S. 8. Die Formulierung »Haus des Unbewussten« wird von Guattari übernommen aus Mikel Dufrenne, »Comment peut-on aller au cinéma?«, in Dominique Noguez (Hg.), *Cinéma. Théorie, lectures*, Paris: Klincksieck, 1973, S. 371–382. Wie Guattari erklärt, sieht Dufrenne im Kino allerdings »ein perfekt ideologisiertes Haus des Unbewussten« (S. 21).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8 Ebd.

9 Ebd., S. 10.

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

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

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

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

10 Ebd., S. 8.

11 Ebd., S. 13.

12 Ebd., S. 14.

13 Ebd., S. 15.

14 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eine Semiotik des Unbewussten

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

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

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

19 Ebd., S. 17.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

26 Siehe dazu Kap. 5.

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

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

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

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

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

Organisation der dominanten Realität in Entsprechung zu einer formalisierten Repräsentation.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

31 Frantz Fanon, »Hier ist die Stimme Algeriens«, in ders., *Aspekte der Algerischen Revolution*, übers. von Peter-Anton von Arnim, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969, S. 49–66.

32 Siehe dazu Félix Guattari, »Millionen und Abermillionen potentieller Alices«, in Kollektiv A/traverso, *Alice ist der Teufel. Praxis einer subversiven Kommunikation – Radio Alice (Bologna)*, hg. von Luciano Capelli und Stefano Saviotti, übers. von Karl Friedrich Kassel und Francesca Carotta, Berlin: Merve, 1977, S. 5–14, sowie Félix Guattari, »Les radios libres populaires«, in ders., *La révolution moléculaire*, Paris: 10/18, 1977, 367–374. Siehe dazu insgesamt Klemens Gruber, *Die zerstreute Avantgarde. Strategische Kommunikation im Italien der 70er Jahre*, 2., überarb. Auflage, Wien/Köln: Böhlau, 2010.

33 Siehe dazu ausführlich Kap. 5.

34 Félix Guattari, *Eine Liebe von UIQ*, übers. von Stefan Pethke, Leipzig: Merve, 2023.

35 Félix Guattari, »Projet pour un film de Kafka«, in ders., *Soixante-cinq rêves de Franz Kafka et d'autres textes*, hg. von Stéphane Nadaud, Paris 2007, S. 40–56.

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

Mit Kafka im Kino

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

unbegrenzten Korridore, zu denen sich eng aneinander gereihte Querräume öffnen.«⁴⁴

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

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

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

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

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

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

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

halten, wenn auch in etwas verschobener Weise, die Verbindung zum Stummfilm aufrecht.⁴⁸

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

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

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

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

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

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

50 Ebd.

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

52 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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