

Zum Dilemma von Materialität und Erfahrung

Gilles Deleuzes Schreiben (von) der Hysterie

Jeanne Bindernagel

I DER ERFUNDENE KÖRPER: MEDIALE ENTWÜRFE DER HYSTERIE ALS HERAUSFORDERUNG DES DELEUZESCHEN SCHREIBENS

Ein Beitrag zu Gilles Deleuzes Schreiben (von) der Hysterie fokussiert gleich zwei vermeintliche Nebenschauplätze in dessen Philosophie. Der erste wird ersichtlich, wenn man die Hysterie als deren Gegenstand begreift, also als ein Phänomen, an dem Deleuze seines philosophischen Denkens im Schreibprozess ansichtig wird. Eine derart wirksame Exemplarizität ist der Hysterie bei Deleuze nur in vereinzelten Argumenten und Beschreibungen inne. Die Begrifflichkeit taucht zwar in verschiedenen Phasen seines Schreibens auf, ohne jedoch dessen explizites Thema zu werden. Sie behält scheinbar den Status einer ergänzenden Deskription philosophischer Zusammenhänge und hat einen assoziativen Wert, der seine Beziehung zu seiner ästhetischen wie historischen Herkunft nicht offenbart bzw. diese nicht zu benötigen scheint: Masochismus, Drogenexperiment, Faschismus, Yoga¹ – die Hysterie ist eine von vielen Benennungsoptionen für Körperzustände verstärkter, abweichender Intensität (in deren ästhetischer Erfahrbarkeit) jenseits des Subjektiven und Innerlichen. Trotz der am Detail bemerkbaren unterschiedlich komplexen Verwendung durch Deleuze behalten die Begriffe in einer solchen reihenbildenden Form der Sammlung und Variation grundsätzlich etwas Beliebigen, als sei ein derart verfasstes, vitales Leben einfach überall, in jedem a-normalen Körperzustand zu finden. Die Hysterie trifft diese Disqualifikation besonders

1 | Diese Aufzählung ist angelehnt an: Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2* [*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, 1980], übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1992, S. 207.

hart, weil ihr, im Gegensatz etwa zum Masochismus² oder dem Schizoiden,³ keine eigene Untersuchung gewidmet wurde, welche die in ihr gegebene komplexe Verschränkung von sozialer und ästhetischer Praxis sowie die damit verbundene, ambivalente Bezugnahme auf etwaige psychoanalytische und künstlerische Vorgänger der deleuzeschen Setzungen breiter ausführen würde. Die hier von mir unternommenen Überlegungen zu Deleuzes Schreiben (von) der Hysterie können entsprechend vor allem anhand ausgewählter Textpassagen entstehen, in denen sich vergleichbar komplexe Anlagen komprimiert bzw. angedeutet finden. Die Analyse findet weniger an einem philosophisch komplex formulierten Modell der Hysterie als vielmehr an einer Anlage eines solchen, an einer groben Skizze oder einem einzelnen Aspekt der Modellbildung statt.

Gerade weil in dieser Form des Textes eine These anklingt, aber unausgeführt bleibt oder wieder fallen gelassen wird, ist sie interessant. Denn hier zeigt sich eine argumentative und ästhetische Spannung oder sogar innere Widersprüchlichkeit des Textes. Das Spezifische am deleuzeschen Begriff der Hysterie ergibt sich also durch dessen Textpraxis, in der der zweite hier anvisierte Nebenschauplatz seiner Philosophie benannt wird. Diese kann sich durchaus zu dem in ihr formulierten, allgemeinen philosophischen Anspruch der jeweiligen deleuzeschen Argumentation widerspruchsvoll verhalten, weil sie das insistierende Moment⁴ ihres Gegenstandes nicht tilgt. Eine entscheidende Rolle hierbei spielt konkret die Beziehung des Textes zu sowohl einer Wissensgeschichte von der Hysterie als Krankheitsbild des 19. Jahrhunderts als auch zu den sich von diesem ablösenden künstlerischen Zitationen des hysterischen Erscheinungsbilds. Zwischen diesen beiden nach Vereindeutigung strebenden Extremen innerhalb des Hysteriediskurses und deren Behauptungen oder Negierungen einer körperlich-materiellen Leidensgrundlage der Hysterie entsteht ein Dilemma des wissenschaftlich rezipierenden Umgangs mit dem Körper. Auf dieses reagiert Deleuze vor allem mit der Form seines Textes, die das jeweilige Nachdenken über die Hysterie als viel grundlegenderen Entwurf von Medialität vorstellt.

2 | Vgl. Deleuze, Gilles: »Sacher-Masoch und der Masochismus« [»Présentation de Sacher-Masoch«, 1967], übers. von Gertrud Müller, in: von Sacher-Masoch, Leopold: *Venus im Pelz*, Frankfurt a.M. 1968, S. 156-281.

3 | Vgl. Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1* [*L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, 1972], übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt a.M. 1974.

4 | Vgl. hierzu Deleuze: »Möglicherweise liegt in jeder Frage, in jedem Problem wie in ihrer Transzendenz bezüglich der Antworten, in ihrem Drängen [*insistance*] über die Lösungen hinweg, in der Art, wie sie ihr eigenes Aufklaffen erhalten – möglicherweise liegt darin zwangsläufig etwas Verrücktes.« Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung* [*Différence et Répétition*, 1968], übers. von Joseph Vogl, München 1992, S. 142f.

Um diese Besonderheit herausstellen zu können, beginnt mein Beitrag mit einigen Überlegungen zum Diskurs der Hysterie und besonders dem darin virulenten Verständnis des (fotografischen) Abbilds des Körpers und dessen Theatralität. Georges Didi-Hubermans Studie *Die Erfindung der Hysterie*⁵ von 1982 kann die Schwierigkeiten eines Schreibens (von) der Hysterie eingängig zeigen. Sie werden im Folgenden an zwei Texten Gilles Deleuzes und – im zweiten Fall – auch Félix Guattaris untersucht werden.

Die Hysterie wird in der Gegenwart zumeist als ein geradezu anachronistischer Topos eingeführt. Wer zu einer Beschäftigung mit der Hysterie ansetzen will, findet diese als radikal historisiertes Phänomen eingeordnet, dessen klinische Relevanz sich selbst in der Vielheit und Uneindeutigkeit seiner angeblichen Erscheinungsformen sukzessive *ad absurdum* geführt hat und allein retrospektiv als paradigmatische Verdichtung von erkenntnistheoretischen Problematiken positivistischer Humanwissenschaften im 18. und 19. Jahrhundert aussagekräftig bleibt. Die Qualifizierung der Hysterie als »Erfindung«, die maßgeblich durch Didi-Hubermans Überlegungen wirkungsmächtig wird, erscheint als die logische Zuspitzung dieser Verortung in der Vergangenheit. Sie schließt darüber hinaus aber auch an die ästhetischen Eigenheiten des Erfindungsprozesses an und beschreibt die medialen Strukturen, die den erfinderischen Akt *am* Körper und *des* Körpers bedingen.

Didi-Huberman expliziert eine Loslösung der Hysterie aus den engen Grenzen eines naturwissenschaftlich-medizinischen Forschungsfeldes, die trotz ihrer Wirksamkeit im historischen Diskurs uneingestanden blieb. Er macht sie mithilfe der Kunstgeschichte einer breit aufgestellten Kulturwissenschaft als transdisziplinärem Forschungsgegenstand zugänglich: In seiner Abhandlung führt er anhand von Bild- und Textmaterial – maßgeblich aus der Pariser Salpêtrière in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – vor, unter welchen Bedingungen die Diagnose »Hysterie« zu einer emblematischen dieser Zeit werden konnte. Sie reichte in ihrer Wirksamkeit weit über den medizinischen Diskurs hinaus, als sie sich mit ikonografischen Praktiken der bildenden Kunst und deren Rezeption verband und dabei den singulären kranken Körper in die Reproduzierbarkeit moderner Abbildungstechniken einschrieb. Zentrales Argument seiner Untersuchung ist die Verstrickung eines medizinisch-anatomischen Wissens über den menschlichen und in diesem Fall besonders den weiblichen Körper mit dessen Repräsentation im Medium der Fotografie in deren Referenz auf Malerei und Zeichnung. Alle angeblichen Erscheinungsformen des Hysterischen, die völlig divergent und unterschiedlich determiniert

5 | Didi-Huberman, Georges: *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot* [*L'invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1982], übers. von Silvia Henke u.a., München 1997.

sind, verbindet laut Didi-Huberman kaum mehr als eine intensive Visualität. Die Hysterie ist im wörtlichen Sinne ein Krankheits-Bild, der sichtbare Abdruck oder Niederschlag einer scheinbar entzogenen Logik des Physischen, die ausschließlich am fotografisch formierten Ersatzkörper realisiert wird.⁶

Entscheidend in diesem von Didi-Huberman umrissenen Prozess sind zwei mediale Formen bzw. Praktiken, die in der historischen Situation mit dem jungen Medium der Fotografie paktieren und die die methodische Überführung der Untersuchung der Hysterie von der Medizin in den Bereich der Ästhetik legitimieren. Zum einen ist es das Tableau, anhand dessen Funktionsweise die Suggestion von Souveränität desjenigen beschreibbar wird, der Zu- und Beschneidungen des Körpers an dessen Bild – im Sinne von Vorstellung und Abbildung – vornimmt und sich außerhalb, objektiv gegenüber dem von ihm selbst versinnbildlichten Prozess wähnt.

»Der prägnante Augenblick ist durchaus die Anwesenheit aller Abwesenheiten (Erinnerungen, Lektionen, Verheißungen), in denen die Geschichte zugleich intelligibel und begehrenswert wird«,⁷ schreibt Roland Barthes zum Tableau, um die verführerische Verdichtung von Erzählung in einem scheinbar ganzheitlichen Bild zu erfassen. Laut der Erfindungsthese betrifft diese Verdichtung im Falle der Hysterie den medialen Prozess. In der visuellen Darstellung der Hysterie wird die Entwicklung einer kunstgeschichtlichen Gattung ersichtlich, also die des Tableaus selbst, das im Nachklang seiner Hochphase in der Malerei des vorangegangenen Jahrhunderts nun in der Fotografie erneut seiner Aussagekraft versichert wird. Im Zuge dieser erneuten Bedeutungszuschreibung an das Tableau ist es das Medium selbst, welches in einem selbstlegitimierenden Vorgang das Bild der und damit *die* Hysterie erschafft.

Theatral ist an der Hysterie offensichtlich die soziale Situation, in welcher die Bilderproduktion tatsächlich stattfand, wenn das hysterische »Modell« ihren Anfall vor dem Publikum von Ärzten und Fotografen ausführte und so zu den entscheidenden Verdichtungen der damit verbundenen Gesten für die Kamera beitrug.⁸ Rollenerwartungen und -einnahmen produzierten das gewünschte Material, dem seine Theatralität im Sinne seiner »Gemachtheit«

6 | Vgl. Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie*, a.a.O., S. 72.

7 | Barthes, Roland: »Diderot, Brecht, Eisenstein«, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* [*L'obvie et l'obtus*, 1964], übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 94-105, hier S. 98.

Die Bezeichnung »Tableau« meint in Didi-Hubermans der französischen Wortbedeutung entnommenen Argumentation oftmals den Kurzschluss zwischen der auf Signifikanz angelegten Bildform des 18. Jahrhunderts mit dem Bildlichen im Allgemeinen und nicht zuletzt auch dem Tabellarischen als Zusammenspiel von Vereinfachung und Detailgenauigkeit. Vgl. Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie*, a.a.O., S. 34.

8 | Vgl. Didi-Huberman: *Erfindung der Hysterie*, a.a.O., S. 153f.

für den Blick und angesichts des Blickenden aus heutiger Perspektive wiederum anzusehen ist. Das hierin implizierte Theatralitätsverständnis trägt also, metaphorisch und konkret betrachtet, deutliche Züge von sozialer Restriktion und ästhetischer Verstellung. Besonders im Kontext der Fotografie als Austragungsort einer solchen Theatralität wird so die Unterscheidung von Original und Abbild evoziert, die auch Didi-Huberman mit Bezug auf Walther Benjamin im Topos der »Aura«⁹ zur Debatte stellt:

»Im Gegensatz zu dem, was sie [die Fotografie] zu Beginn möglich machte, nämlich das einfache Herzeigen des Körpers als Bild, wollte sie Formalität, Idealität und sogar Moralität, alle drei im emphatischen Sinn, vorweisen; im gleichen Zug, wie sie die Körper zeigte, feierte sie sie und wies sie einem sozialen und familiären Ritual zu. Sie widerlegte die Körper also – durch eine Art von Theatralität.«¹⁰

Doch die Entgegensetzung von primärer Natürlichkeit des Körpers und sekundärer Artifizialität in theatraler Situativität, die in Didi-Hubermans Darstellung hier impliziert zu werden scheint, greift dessen eigenem Vorgehen gegenüber zu kurz: Er selbst hat in der Analyse der Erfundenheit des hysterischen Körpers bereits dessen vermeintliche ›Ursprünglichkeit‹ als nachträgliche offengelegt und entzieht ihn somit jedem essenzialisierenden Zugriff. Dieser innere Widerspruch macht die Studie insofern besonders interessant, als er auf das Dilemma verweist, das an derartigen historischen, medialen Artefakten einsichtig wird und das Didi-Huberman aber in seiner Studie nicht explizit als deren wissenschaftliches Problem thematisiert. Das in einer derartigen Vorstellung vom Theatralen im Gegenzug implizierte Verständnis eines unbearbeiteten, ›echten‹ Körpers ist der Gleichzeitigkeit von Erfindung und Wiederlegung des Körpers geschuldet, die in den historischen Bildquellen als deren Anliegen bzw. Funktionsweise eingefangen ist und zu der sich jede wissenschaftliche Analyse retrospektiv wiederum verhalten muss.

Das im (ärztlichen) Glauben an die Hysterie angelegte Phantasma unmittelbarer sensomotorischer Intensität gibt sich angesichts des historischen Bildmaterials zu erkennen. Es kann in der Analyse medialer Wirkungsweisen – etwa des Tableaus – enttarnt werden. Doch dies löst nicht den Affekt auf, der sich im gleichen Zuge durch die Eindringlichkeit des Materials, durch den Blick auf die sich im Schmerz windenden, schockverzerrten, erstarrten Leiber fortwährend einstellt. Gerade in ihrer Inszeniertheit verweisen die Fotografien auf das immense Leid, das in ihrem Entstehungszusammenhang produziert und verwendet wurde, auf eine auch jenseits von Natürlichkeit nicht obsolete Materialität des Körperlichen, die sich in den Bildern als gewaltvoll

9 | Ebd., S. 74.

10 | Ebd., Herv.i.O.

zugerichtete andeutet. Weil das darin liegende körperliche Erleben der Hysterikerinnen unzugänglich bleibt und eine schmerzhaft leere Stelle des Bildlichen markiert, bleibt es ein notwendiger Teil eines von der gegenwärtigen ästhetischen Erfahrung am Bildmaterial geprägten Diskurses der Hysterie. In ihrer Abwesenheit klagt sich die Bezugnahme auf die körperliche Erfahrung der Hysterie als unmögliches Thema des Schreibens von ihr ein.

Somit wird die Theatermelancholie als Platzhalter dafür verstehbar, dass Didi-Hubermans Schreiben nicht ohne einen Hinweis auf den historischen Körper auskommt. Gleichzeitig muss er es aber auch notwendig bei einem Verweisen in das nicht Bestimmbare, unverfügbar Vergangene belassen, um keiner Erzählung der angeblichen, historischen Tatbestände zu erliegen, die sich den leidenden Körper erneut im Interesse eines bestimmten Wissenschaftsverständnisses einverleiben würde. Deutlich zeigt sich an diesem argumentativen Umgang mit Theatralität die diesem inhärente Behauptung einer spezifischen medialen Wirkungsweise. Das den Erfindungsakt leitende und bezeugende Medium obliegt ebenfalls einer notwendigen Inszenierung, die ›dem Theater‹ erst seine Funktionslogik zuspricht. Didi-Hubermans Studie nimmt diese Setzung vor, indem sie das für den historischen Erfindungsakt konstitutive Verhältnis von bildlichem Erscheinen und der darin liegenden Entzogenheit des Körpers als genuine Eigenschaft für das Theatrale behauptet.

Dieses diskursive Spannungsverhältnis zwischen historisierender Analyse und gegenwärtig-selbstständigem Entwurf eines Mediums der Hysterie prägt deren Diskurs maßgeblich bis heute. Dabei ist Didi-Hubermans problematisierende Konnotation von Theatralität eher untypisch. Verschiedene Ansätze erkennen dem darstellenden Anteil an der hysterischen Szene eine explizit positive Seite zu. Sie suchen im Zwang zur Verkörperung spielerische Freiräume einer Rollengestaltung besonders für die Hysterika gegenüber ihrem Beobachter auszumachen und sehen im Theatralen gerade die Chance gegeben, abseits von den Ursprungslogiken, Körper, Geschlecht und Machtstrukturen immer anders ›aufzuführen‹. Solche Ansätze¹¹ interessiert an der Szene der Hysterie hauptsächlich deren Struktur von Aufrufung und Hingabe, die von ihrer historischen Verortung losgelöst auf verschiedene Kontexte übertragen werden kann und nicht zuletzt als Beschreibung von Blickbeziehungen verstanden wird, wie sie in den verschiedenen Theater- oder verwandten Situationen der Kunstrezeption wiederum zur Verhandlung stehen. Hierin zeigt sich die Hoffnung auf eine ›Hysterie der Kunst‹ und ein in ihr liegendes Verständnis

11 | Vgl. etwa Bronfen, Elisabeth: *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne* [*The Knotted Subject: Hysteria and Its Discontents*, 1997], übers. von Nikolaus G. Schneider, Berlin 1998; Bréton, André und Aragon, Louis: »Le Cinquantenaire de l'hystérie: 1878-1928«, in: dies. (Hg.): *La Révolution Surrealiste. Collection Complete No II*, Paris 1928, S. 22-36.

von einem Befreiungsschlag des Lebens aus den gewaltvollen Zwängen von historisch verbürgten Herrschaftsverhältnissen. Doch diese rigorose Absetzungsbestrebung für die Hysterie von ihrem oben beschriebenen Dilemma unzugänglicher Materialität und Historizität des Körpers steht weiterhin in einer unausgesprochenen Relation zu eben diesem. In Deleuzes Schreiben wird diese Verbindung problematisiert.

II DER FÜHLBARE KÖRPER: INTROJEKTIONEN DER FIGURALEN MALEREI FRANCIS BACONS

Logik der Sensation (1981), Deleuzes Abhandlung zur Malerei Francis Bacons,¹² entstand ein Jahr vor Didi-Hubermans Band und befragt die Potenzialität figürlicher Malerei, welche sich jenseits eines repräsentativen Modus ereignet bzw. rezipiert werden kann. Die Untersuchung orientiert sich in einigen Textabschnitten eng an Gemälden Bacons und stellt sich als eine vertiefte, sich hingebende Bildbetrachtung vor. Zur Behauptung einer diese Betrachtungshaltung provozierenden Bildintensität setzt Deleuzes Text eine Körperlichkeit im Gemälde. In der Begriffswahl der »Hysterie« stellt sich bezeichnenderweise erneut die Frage nach der Konstituierung der Medialität dieser Körperlichkeit ebenso wie nach der Beziehung zu einer statthabenden Erfahrung auch außerhalb des Textes. Zunächst wirkt Deleuzes Umgang mit dem »hysterischen Bildmaterial« affirmativ. Im Kapitel »Die Hysterie«¹³ nimmt Deleuze nicht nur in Anschluss an Jean-François Lyotard¹⁴ die für seine Studie grundlegende Unterscheidung des Figurativ-Verkörpernden und des Figural-Präsentischen vor, sondern bescheinigt Letzterer Körperlichkeit an der baconschen Figur einen Ort des Vorkommens, ein ihr gemäßes *Sein*:

»Die Figur ist exakt der organlose Körper [...]; der organlose Körper ist Fleisch und Nerven; eine Welle durchströmt ihn und zeichnet Ebenen in ihn ein; die Sensation ist gleichsam das Zusammentreffen der Welle mit Kräften, die auf den Körper einwirken, ›affektive Athletik‹, gehauchter Schrei; wenn sie derart auf den Körper bezogen ist, bleibt die Sensation nicht länger repräsentativ; sie wird real [...].«¹⁵

12 | Deleuze, Gilles: *Francis Bacon – Logik der Sensation* [*Francis Bacon – Logique de la Sensation*, 1981], übers. von Joseph Vogl, München 1995.

13 | Ebd., S. 32.

14 | Lyotard, Jean-François: *Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen* [*Leçons sur l'analytique du sublime*, 1991], übers. von Christine Pries, München 1994.

15 | Deleuze: *Logik der Sensation*, a.a.O., S. 32f. Auf das Konzept des organlosen Körpers wird im folgenden Abschnitt ausführlich eingegangen.

Das hier beschriebene Dasein ist nicht als Verwirklichung der philosophischen Idee im Sinne einer »Aktualisierung«¹⁶ dieser gedacht. Denn Deleuze selber würde einen solchen Vorgang wegen dessen unumgänglichen Reduktionismus ablehnen. Vielmehr behauptet er hier in radikaler Weise eine Vorgefundenheit intensiv wirksamer Kräfte. Darin ermöglicht die Situation ein Erblicken des Evidenten und Präsenten *jenseits* der Repräsentation. Der hysterische Körper bzw. der baconsche *organlose Körper* als Lokalisierung dieser Intensität ist dabei nicht nur durch seine Eindringlichkeit im Bild gekennzeichnet, sondern er geht seinen Betrachter wirkungsmächtig an, weil seine Lebendigkeit der Verdichtungspunkt eines Affekts ist, der nie nur ihn betrifft, sondern immer auch sein Gegenüber meint. Deleuze interessiert sich also mit der Hysterie für die Struktur der in ihr verhandelten Blickbeziehungen, die die übergriffige Gleichzeitigkeit von Blick und Pose umfasst und darin dem Hysteriker bzw. dem Hysterischen eine Übertragungsmacht zuspricht. Eben dieses Potenzial ist an die medialen Eigenheiten der Malerei und des Gemäldes geknüpft. Der Begriff Hysterie appliziert sich sowohl auf deren Techniken als auch auf die ihres Gegenstandes, den figuralen Körper. Die Hysterie ist demzufolge eine mächtige Intensität, die Unterschiedslosigkeiten produziert. Zwischen einstmalig getrennten Entitäten werden Richtung, Kausalität und Zeitlichkeit unklar, sie stehen einander gleichzeitig beherrschend und passiv gegenüber:

»Der Hysteriker ist derjenige, der seine Gegenwart aufzwingt, für den zugleich aber auch die Dinge und Wesen gegenwärtig, allzu gegenwärtig sind und der jedem Ding und jedem Wesen diesen Exzeß an Gegenwart überträgt. Es gibt also kaum einen Unterschied zwischen dem Hysteriker, dem Hysterisierten, dem Hysterisierenden.«¹⁷

Die Hysterie wird so zu einem Synonym exzessiver Gegenwärtigkeit der Zeit, die sich auf ein ganzes Gefüge des Bildlichen – Maler, Modell, Sujet, Material und Betrachter – überträgt. So verstanden bietet sie die Chance auf ein entgrenztes Erleben körperlicher Intensität, die sich in der Kunst als real zeigt, insofern sie – ohne sich in der sozialen Welt zu aktualisieren – in diese hineinzuwirken vermag. Diese ästhetische Erfahrung beschreibt Deleuze auf einer ersten Ebene seines Textes.

Doch die dafür nötige Selbstidentifizierung des in die hysterische Szenerie eingeschriebenen Autors Gilles Deleuze stellt auch ein widerständiges Moment in der Behauptung hysterischer Präsenz dar. Die unumgängliche und als solche offensichtliche Doppelrolle des Schreibenden ist für die Frage nach

16 | Deleuze, Gilles: »Die Methode der Dramatisierung« [»La méthode de dramatisation«, 1967], in: Lapoujade, David (Hg.): *Gilles Deleuze. Die einsame Insel und andere Texte*, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 2003, S. 139-170, hier S. 145.

17 | Deleuze: *Logik der Sensation*, a.a.O., S. 35.

der Theatralität des Textes von besonderer Produktivität: Einerseits gibt er sich als Affizierter, als Teil des entstehenden »Empfindungsblocks«,¹⁸ dessen einzig mögliche Aktivität in der Hingabe an das Bild und die Kräfte besteht. Mindestens ebenso verlangt es ihm sein Gegenstand aber auch ab, eine solche wirksame Kräfteszenerie zuallererst am Bild zu behaupten und deren Wirksamkeit sprachlich zu generieren. Dieser Doppelbewegung entsprechend, ist auch der Status der Hysterie ausgesetzt und schwankt zwischen der (paradoxen) Beschreibung von Unmittelbarkeit, mit der das Kraftvoll-Vitale im Bild zur Eingänglichkeit wird, und einem Sichtbar-Werden der damit verbundenen Darstellungsstrategien im Schreiben. Besonders einsichtig wird diese innere Spannung zwischen dem Inszenierten und dem Inszenierenden des Textes gerade in der Bezugnahme auf die Tableaus des 19. Jahrhunderts, hinsichtlich derer Deleuze eine »Analogie« zwischen Bacons figuralen Körpern und dem »Schaubild« der Hysterie« herstellt:

»Wenn man sich auf das ›Schaubild‹ der Hysterie bezieht, wie es sich im 19. Jahrhundert in der Psychiatrie und anderswo ausbildet, so findet man eine gewisse Anzahl von Merkmalen, die Bacons Körper unablässig mit Leben erfüllen. Und zunächst die berühmten Kontrakturen und Paralysen, die Hyperästhesien und Anästhesien, die assoziiert sind oder einander abwechseln, bald unveränderlich, bald wandernd sind, je nach Vorbeiziehen der Nervenbewegung, je nach den Zonen, die sie besetzt oder von denen sie sich zurückzieht. Sodann die Phänomene von Präzipitation und Vorwegnahme und demgegenüber die Phänomene von Verspätung (Hysteresis), von *Nachträglichkeit*, je nach den Oszillationen der vorauslaufenden oder verspäteten Welle. Dann der transitorische Charakter der Organbestimmung, je nach den einwirkenden Kräften. Dann noch die unmittelbare Wirkung dieser Kräfte auf das Nervensystem, als ob der Hysteriker ein Schlafwandler im Wachzustand, ein ›Wachwandler‹ wäre.«¹⁹

Deleuze versucht sich an der gleichsam Affirmation und Deformation der medizinhistorischen Begrifflichkeiten, um das Kriterium der Analogie zur Evidenz des Hysterischen im baconschen Bild zu leiten. In diesem Sinne schreibt und wertet er den Hysteriker um und fokussiert die visuelle Ausprägung der Hysterie, ihre Bildlichkeit als Artifizialität im doppelten Sinne. Doch muss man diese Umschrift als Indifferenz gegenüber der Komplexität der Hysterie zwischen medientheoretischer und historischer Fundierung lesen? Deleuzes Hysteriker ist losgesagt, sogar abstrahiert vom Epistem des modernen Menschen und von der lebensweltlichen Konfiguration der Klinik. Deleuze setzt einen möglichen Hysteriker und genießt in seinen Beschreibungen

18 | Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?* [Qu'est-ce que la philosophie?, 1991], übers. von Joseph Vogl, Frankfurt a.M. 2000, S. 192.

19 | Deleuze: *Logik der Sensation*, a.a.O., S. 34.

dessen utopische Verfasstheit in der Gegenbewegung zur Ambivalenz des Gewaltvollen im Tableau als historischer Bezugsgröße. Und dennoch muss für Deleuze an dem zitierten Schaubild(typus) ein Problem bestehen bleiben, so bemerkenswert und hilfreich es ihm als zu Beschreibendes erscheint und so widerspruchsvoll seine Beschreibung ausfällt. Im Fortgang der zitierten Textpassage ist an der betont kenntnisreichen Skizzierung des Hysterikers einerseits dessen Modellcharakter für die Erfahrbarkeit des Figuralen zu erkennen, andererseits aber auch eine (sprachliche) Relationalität und Affektivität bezüglich der hysterischen Figur zu bemerken. Letztere wendet sich gegen die Funktionalität des Modellhaften:

»Schließlich ein ganz spezielles Gefühl vom Innern des Körpers, weil eben der Körper *unterhalb* des Organismus gefühlt wird, weil transitorische Organe eben unterhalb der Organisation der feststehenden Organe gefühlt werden. Und mehr noch, dieser organlose Körper und diese transitorischen Organe werden selbst *gesehen* werden, und zwar in Phänomenen innerer oder äußerer ›Autoskopie‹.«²⁰

Herausstellen an dieser Textpassage möchte ich das Moment bzw. Motiv der Einfühlung in das Erleben des Hysterikers, wie der Autor es ihm unterstellt. Deleuze scheint der Hysteriker als Prototyp jetzt so gewiss, dass er auf dessen besonderes Wahrnehmungspotenzial verbindlich referieren und das Ungeöhnliche voraussetzen kann. Doch je entschiedener die philosophische Versicherungsgeste am Bild, desto gewaltsamer die argumentative Zurichtung. Es lässt sich hier ohne weiteren Theoretisierungsbedarf²¹ erkennen, dass auch der scheinbar empathische Akt einer als argumentative Strategie ausgewiesenen Einfühlung unvermittelt in den einer Einverleibung zu kippen droht und – um im Diskurs der Hysterie zu bleiben – als Besetzung des Anderen diesen nach dem eigenen Begehren festschreibt. Dieses Risiko, das sich für die deleuzesche Schreibweise ergibt, steht in Analogie zur Seherfahrung und theoriebildenden Überfrachtung des Tableaus des 19. Jahrhunderts. Deleuzes beschreibend-einfühlende Variante des figuralen Hysterikers erscheint als Reaktion auf die entzogene Sinnhaftigkeit des Bildes, auf die Kontingenz, die sich für die körperlichen Gesten ergibt, wenn nicht länger Krankheit als ihre Ursächlichkeit angenommen werden kann. Bleibt für Deleuzes Betrachtung allein ihre verstörende Eindringlichkeit bestehen, gibt er ihr eine Textform zwischen einer Bildbeschreibung und einer von dieser ausgehenden, neuerlichen philosophischen Bedeutsamkeitsbehauptung im Ästhetischen. In diesem Spannungsverhältnis

20 | Ebd.

21 | Begriff und Konzept der Einfühlung sind in der Theaterwissenschaft umfangreich kritisiert worden. Theoriebildend mit Bezug auf: Brecht, Bertolt: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt a.M. 1963.

steht das verwunderliche einfühlende Moment, das Gefahr läuft, eine weitere Variante der Erfindung der Hysterie zu liefern, die begeistert die zugerichtete Körperlichkeit in das eigene Denksystem integriert und darin überfrachtet.

Doch Deleuzes erstellte textliche Konstellation ist komplizierter und auch produktiver: Die Einfühlung geschieht in einer Position des Entfremdet-seins, oder genauer eines Fremd-werdens, weil es dem Autor im Moment scheinbar größter Deckungsgleichheit mit seinem Gegenstand nicht »gelingt« bzw. sich seine Schilderungsweise nicht dazu eignet, diesen überzeugend zu schreiben. Die in ihrer Andersheit hervorgehobene Körperlichkeit bleibt beim Lesen unverständlich, wirkt in ihrer Beschreibung kaum präzise, tritt allein als Abgrenzungsgeste gegenüber einer identitären Körperwahrnehmung hervor.²² Die modellhaft so wichtige Nicht-Systematik des hysterischen Körpers als *organlosem* schlägt hier um in eine unentschiedene, unwahrscheinliche lose Sammlung des Körperlichen, dessen »ganz spezielles Gefühl« sich zwar im letzten Satz der Passage für die Zukunft verspricht, in Deleuzes Text aber nicht zur Präsenz findet. Als hochgradig spezifisch angedeutet, bleibt das hysterische Empfinden doch diffus in eine Reihung all seiner visuellen Aspekte verstrickt, deren Faszinationswert so zwar hervorgehoben, deren philosophische Exemplarizität aber auch mit jedem Aufzählungsschritt uneinsichtiger und unwahrscheinlicher wird.

So lässt sich diese sprachliche Einfühlung mit einer anderen Begriffsentlehnung theatraler Techniken besser als Erprobung, als eine versuchsweise Annäherung an einen eventuellen hysterischen Körper verstehen. Mit dieser Begrifflichkeit kann der Aktualisierung des Textes ein eigener Wert als Praxis gegeben werden, die gegenüber dem in ihr beschriebenen philosophischen Körperkonzept nicht unzutreffend und vereinnahmend agiert, sondern dessen ethische Problematiken und verborgene Gewaltakte durchspielt und darin ausstellt. Diese Form der Umschrift von Tableau und Hysteriker wird dann auch als eine Reaktion auf die Unmöglichkeit eines Schreibens der Hysterie einsichtig, das seine Quellen angemessen oder gar objektiv – also ohne Anerkennung der eigenen medialen Formgebung – erfassen wollte. Der Text bezeugt einen Körper, gerade weil dieser notwendig fehlt und weder als historisches noch als ästhetisches Artefakt zu haben ist. Er lässt diesen Körper zu Wort kommen, dessen Schweigen genau darin so frappierend ist wie seine angebliche Aussagekraft. So greift Deleuze tatsächlich eine entscheidende Eigenheit des Tableaus der Hysterie auf und reflektiert es in einer Weise, die der drohenden Melancholie Didi-Hubermans eine sich selbst im Unzureichenden genügende Theatralität entgegensetzt. Den hysterischen Körper zu mimen, sein Erfühlen aus dessen Inneren heraus versuchsweise zu behaupten, ist insofern das

22 | Gemeint ist hier weniger die für den Hysteriker beschriebene Selbstentfremdung als Identitätskritik, sondern die Relation von Schrift und Gegenstand.

Gegenstück zur Einverleibung. Es ist das *Leihen* eines Textkörpers bei dessen historischen und ästhetischen Referenzen, der nicht mehr sein will als ein Text in seinem Diskurs.

Diese Textkörperlichkeit hat dabei weitreichende Folgen, denn sie kann ihre Funktion als Zeugenschaft gegenüber der philosophischen These der Präsenz nicht erfüllen. Die Begrenzung auf die eigene Medialität verrät mehr über den unmöglichen Anspruch einer solchen Funktionalität des Bildkörpers als über das Potenzial der Hysterie für eine andere Erfahrung von Wirklichkeit. Stark ist hingegen die ästhetische Erfahrung im Lesen des philosophischen Textes, die dessen Innehalten gegenüber der eigenen Deutungshoheit hervortreten lässt.

III DER ALLZU PRÄSENTE UND DER ABWESENDE KÖRPER: THEATRALE ANLEIHEN IN GILLES DELEUZES UND FÉLIX GUATTARIS NOTIZEN ZUM ORGANLOSEN KÖRPER

Wie weitreichend dieser Umgang mit dem eigenen Schreiben bei Deleuze verstanden werden kann, zeigt ein weiterer Textausschnitt, der sich aus demselben Begriffsrepertoire der Körperqualifizierungen wie die ein Jahr später erschienene Bacon-Studie speist. In dem Kapitel »Wie schafft man sich einen organlosen Körper?« aus Deleuzes und Guattaris *Tausend Plateaus*²³ kritisieren die Autoren den Typus eines Organisationsprinzips, das seinen Einzelteilen rigoros Zwecke zuordnet und durch diese funktionale Reduktion gehemmt ist. Am Körper findet das Prinzip seine bedeutsamste Verortung. Denn sowohl in den ihn organisierenden Diskursen als auch in den Praktiken seiner Darstellung und Verwendung ist der von Deleuze und Guattari negativ evozierte Körper ein fremdbestimmter, den kulturellen Gesetzen von physischer und psychischer Integrität versprochener Leib als Produktionsstätte von Sinn, Agilität, Sexualität und Geschichtlichkeit. Ein organloser Körper, kurz »oK«,²⁴ ist für Deleuze und Guattari das ersehnte Gegenmodell in entstrukturierter Abweichung von dieser systematisch zurichtenden Ordnung. In diesem Text gibt es ein ähnlich stark behauptendes Moment des Erfahrungspotenzials des oK wie es in der Bacon-Studie auf der Ebene einer Philosophie der (Körper-) Kräfte dem Figuralen zugesprochen wird. Doch noch deutlicher ist hier die damit verbundene Vorstellung von der Präsenz des Körpers – sowohl im Sinne von dessen Intensität wie auch Anwesenheit –, welche im Schreiben desselben konstruiert wird. Laut philosophischem Text steht der oK in einem Verhältnis der Bearbeitbarkeit zum menschlichen Körper. Der organlose Körper

23 | Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 205-228.

24 | Ebd., S. 206

muss – wie es der Titel der Textpassage deutlich vorgibt – sich erst geschaffen, der unbestimmten französischen Wortwahl folgend, ›gemacht‹ werden. In der Annäherung an diesen Herstellungsprozess werden von Deleuze und Guattari eine Reihe von Praktiken aus ihrem gemeinsamen ästhetisch-philosophischen Gegenstandsbereich zitiert, die modellhaft an den oK heranreichen, ohne dass dieser sich in einer von ihnen unumwunden verwirklichen würde. Hierzu gehört auch die Hysterie.²⁵ Besonders präsent ist dabei aber vor allem die Praxis der Textproduktion. Die erste Beschreibung des oK entnehmen Deleuze und Guattari William S. Burroughs *Naked Lunch*:

»Die körperlichen Veränderungen waren zuerst langsam, dann sprang es vorwärts in ein schwarzes Fallen, stürzte durch sein erschlaffendes Gewebe und wusch die menschlichen Züge fort, [...] Sexualorgane sprießen überall ... das Rektum öffnet, entleert und schließt sich ... der gesamte Organismus wechselt Farbe und Konsistenz, Angleichungen im Bruchteil einer Sekunde ...«²⁶

Die Entnahme des organlosen Körpers aus der Literatur ist bedeutungsvoll, da sie sein Vorkommen gleich zu Beginn der philosophischen Ausführungen in die Sprache verschiebt. Seine Behauptung zwischen textlicher Herstellungsanleitung, seinem ›empirischen‹ Nachweis in der Kunst und seiner philosophischen Relevanz belassen den organlosen Körper in einer explizit unklaren Existenzform, die vom Text in verschiedenen Varianten durchgespielt und erprobt wird. Dabei weiden die Autoren die Vorstellung kultureller Formung und Formbarkeit des Körpers sprachlich aus. Mit fast kindlicher Freude führen sie eine zur Schaffung des oK geforderte Grenzüberschreitung in ihrer eigenen Sprache vor:

»Zum masochistischen Körper: man kann ihn vom Schmerz aus nicht richtig verstehen, er ist in erster Linie eine Angelegenheit des oK; er lässt sich von seinem Sadisten oder seiner Nutte die Augen, den Anus, die Harnröhre, die Brüste und die Nase zunähen, er lässt sich aufhängen, um die Funktion der Organe zu stoppen, die Haut abziehen, als ob die Organe an der Haut hingen, in den Arsch ficken und würgen, damit alles fest verschlossen ist.«²⁷

Jenseits der Kategorien von Akzeptier- oder allein Machbarkeit, gibt sich die Schilderung als ein Verhandlungsraum zwischen Phantasietätigkeit und Materialität der Sprache zu erkennen – als eine Textpraxis, die ihre Narration

25 | Vgl. ebd., S. 207.

26 | Burroughs, William S.: *Naked Lunch* [1959], übers. von Michael Kellner, Zürich 2009, S. 8. Zitiert nach: Deleuze und Guattari: *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 211.

27 | Ebd., S. 207, Herv.i.O.

des eigenen Gegenstandes unterminiert. Die Textpassage begrenzt sogar das Medium Text selbst: Die masochistischen Praktiken finden nicht innerhalb einer Erzählung oder Fiktion des Textes statt, sondern werden als das, wovon man gehört hat, in den Bereich des potenziell Möglichen verschoben. Der Text beschreibt hier ein von ihm selbst ungesehenes Bild, über das er sich im Schreiben selbst die Deutungshoheit entzieht. Diese Nicht-Fiktionalität, die aber auch keine Realität sein kann und will, verlangt so nach einem weiteren Medienwechsel, der zu der Referenz zurückführt, der Deleuze und Guattari die Bezeichnung *organloser Körper* entnehmen.

Die Schaffung eines organlosen Körpers datieren Deleuze und Guattari auf den »28. November 1947«. An diesem Tag, so die Autoren, »erklärte Artaud den Organen den Krieg«,²⁸ indem der Theoretiker und Theatermacher in einer kurz vor ihrer Ausstrahlung durch die französischen Medienanstalten verbotenen Radiosendung seine *résistance*²⁹ gegenüber dem »Gottesgericht«³⁰ in dessen Wirkungsmacht und Ausbreitung in seinem Körper verkündete: »Der Mensch ist krank, weil er schlecht konstruiert ist. Man muss sich dazu entschließen, ihn bloßzulegen, um ihm diese Mikrobe abzukratzen, die ihn zu Tode reizt: Gott und mit Gott seine Organe. Denn binden Sie mich, wenn Sie wollen, aber es gibt nichts Sinnloseres als ein Organ.«³¹

So erschallt Antonin Artauds krächzende Stimme über die Lautsprecher des Radios. Er lallt und es schallt gegen das Körperkonzept einer kapitalistischen Produktionsstätte und Kriegsmaschine ebenso wie gegen die mit dem ganzheitlichen Körper verbundene Vorstellung einer Subjektivität, die den Menschen mit seinem »winzigen Inneren«³² immer beschämt hinter dem eigenen Ideal zurück bleiben lässt. Was Artaud aber mindestens ebenso verkündet, ist die Medialität seiner Stimme, aus deren Schreien und Verstummen die Radiosendung ihre beunruhigende Wirkung bezieht. Es ist die Aufführung des Körpers in der Körperlosigkeit, das Radio als Theater ohne Bühne, in das

28 | Ebd., S. 206.

29 | Überlegungen zu Artauds Schreiben angesichts der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs und des Faschismus können hier nicht ausgeführt werden, ebenso bleibt die explizite Bezugnahme Deleuzes und Guattaris auf die Problematik des faschistischen *oK* und dessen Tendenz zur (Selbst-)Vernichtung hier leider außen vor. Vgl. hierzu Bindernagel, Jeanne: *Von der Bühne zum Text. Theatrale Konstellationen zwischen Sigmund Freud und Gilles Deleuze im Schreiben von Hysterie und Körper*, 2014, unveröffentlichte Dissertation, Leipzig.

30 | Artaud, Antonin: *Schluss mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater* [*Pour en finir avec le Jugement de Dieu*, 1948], übers. von Elena Kapralik, München 1980.

31 | Ebd., S. 28f.

32 | Ebd., S. 17.

die Stimme als Erinnerung an einen Fremd-Körper einbricht. Sie intensiviert die Brisanz des Wechselspiels von Behauptung und Verlust des Körpers als Hörerfahrung seiner materiellen Bedingungen: das Erheben der Stimme als Gebundenheit an einen Resonanzkörper, in dessen Konkretion auch seine Verletzlichkeit mitschwingt. Wenn diese Körperlichkeit hier keinen physischen Raum einnimmt, so fordert sie ihn doch gedanklich ein, wenn Artaud seine Vorstellung vom Gottesgericht immer wieder anhand konkreter historischer sowie gegenwärtiger Umgangsweisen mit dem als krank stigmatisierten Körper als dessen Verletzung und Verstümmelung³³ beschreibt: »Denn binden Sie mich, wenn sie wollen.«

Die strukturelle Verbindung zwischen Deleuzes und Artauds Inszenierungen des Körpers ist hier entscheidend. Deleuze hat sich mit der Hysterie eine begriffliche Bezugnahme auf das Theatrale geschaffen, die das philosophische Denken zwischen setzend-darstellenden und dieser Präsentation entzogenen Momenten seines Textes organisiert. Gemeinsam mit Guattari schärft er im Entwurf des organlosen Körpers durch den Bezug auf Artauds Radiosendung nun wiederum am Text den Kontrast zur Form der Aufführung des präsentischen Körpers. Er lässt dabei ein Theater des Abwesenden zum widerständigen Element der eigenen philosophischen Setzung werden. Die Referenzialität des organlosen (respektive hysterischen) Körpers wird in diesem Sinne weniger als assoziative Freiheit, als ästhetisch-gedankliches Spiel mit den eigenen Begrifflichkeiten verstehbar denn als Umgangsweise mit einer fortwährenden Problematik des Schreibens des Körpers. Diese lässt sich nur in weiteren Entwürfen emanzipatorischer Körperkräfte austragen und zeigen, denen der Text die jeweilige Fraglichkeit einträgt und sie auf ihre medialen Vorgänger zurückwirft. Artaud sowie Deleuze und Guattari kommentieren sich gegenseitig, wenn sie durchaus das Reizvolle, den Haltungen des Körpers eine andere Bewegungsrichtung zu geben, das körperlich-materielle Potenzial zu schreiben und Akten der Gewalt eine gedankliche Wendung zu verleihen, im jeweiligen Text aus- und durchspielen. Den Austragungsort dieser Erprobung markieren sie aber auch als Grenze, wenn ein hier hergestellter Körper nach dessen »Jenseits« fragen lässt und darin auf sein Leid erfahrendes (historisches) *Double*³⁴ verweist.

33 | Gemeint ist etwa der Ausbruch der Pest in Marseille von 1720 oder auch die erste Internierung Artauds und die Diagnose seiner Psychose im Jahr 1937.

34 | Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double* [*Le Théâtre et son double*, 1938], übers. von Gerd Henniger, München 1996.

