



Félix Guattari  
**Die Couch des Armen**

Die Kinotexte  
in der Diskussion

Herausgegeben von Aljoscha Weskott,  
Nicolas Siepen, Susanne Leeb,  
Clemens Krümmel, Helmut Draxler

**b\_books** · Reihe PoLYpeN

Aljoscha Weskott  
**Kinematografische Performanz  
zwischen Livestream  
und Leben der Bilder**

Félix Guattaris pulsierender und treibender Text rattert auf eine Art zeitlos wie ein Technotrack der frühen Minimalismus-Phase durch die Filmgeschichte. Es geht im Folgenden nicht um ein emphatisches Guattari-Revival als vielmehr um die Frage nach der Möglichkeit der Aktualisierung einer bestimmten Denkfigur in „Die Couch des Armen“. Wie und vor allem wo lässt sich der Begriff „kinematografische Performanz“, den Guattari aus Ermangelung eines besseren Begriffs einführt, heute denken? Wie ist demnach Guattaris Text im Kontext einer neuen bzw. veränderten Medialität zu lesen? Guattari argumentiert in „Die Couch des Armen“, dass das Kino keine billige Droge sei, sondern Wünsche mobilisiere, wie es keine psychoanalytische Theorie oder Erfahrung simulieren könne. Etwas ist zeitlos an dieser Intervention, weil Guattari uns an den Möglichkeitsraum „Kino/Film“ erinnert und auch weil das psychoanalytische Setting weiter existiert: „Auf der Leinwand meines Schweigens

werden Deine Aussagen Gestalt annehmen müssen“, erklärt uns der Analytiker.<sup>1</sup>

Das Kino ist für Guattari durchaus ein ähnliches Sujet, aber mit einer gleichwohl anderen Potenzialität: Denn gerade das Bevölkert-Werden von Figuren, Farben, Bildsplittern und Musikfetzen gleicht Formen der Sublimierung. Nach Guattari arbeitet der Film an einer Unterbrechung der Welt und einer permanenten Formatierung des Unbewussten zugleich. Unter dem Gesichtspunkt der unbewussten Repression vergleicht Guattari die psychoanalytische und die kinematografische Performanz.<sup>2</sup> Doch jenseits der offensichtlich überholten und problematischen Abgrenzung zur Psychoanalyse werden bei Guattari Denk-Modi des Politischen eröffnet; und das nicht nur hinsichtlich unterschiedlicher Weisen der De/Subjektivierung im Kino, sondern in Form eines affektiven ‚In-der-Welt-Seins‘ durch den Film. So steht am Anfang der immer noch faszinierende Gedanke, dass eben jene besondere kinematografische Performanz nur schwierig zu kontrollieren sei.<sup>3</sup> Guattaris pointierte Zuspitzung und Begriffsschöpfungslust, gar seine Aussage, das Kino sei „die Couch des Armen“, wird mithin nicht mehr als eine Fußnote der Geschichte behandelt. Denn gerade in den vergangenen Jahrzehnten ist das Kino immer mehr ins Interesse der Psychoanalyse gerückt.<sup>4</sup> Auch hier soll es um keine einfache Abgrenzung zur Psychoanalyse gehen, sondern um die Frage, wo sich Guattaris Begriff der kinematografischen Performanz heute lokalisieren lässt und welche energetische Aufladung der Begriff in sich trägt und erwirkt.

Das Beschleunigungsparadigma im medien-philosophischen Diskurs, das auch auf Deleuze und Guattari zurückgeht, ist seit langer Zeit in der Krise, der Medienstrom-Diskurs der frühen 1990er Jahre hat sich abgenutzt und verbraucht: Sich in den Taumel der Bilderströme versetzen lassen, „organlos-werden“ etc., der ganze Jargon dieses „Anschluss“-Diskurses ist zeitgemäß geworden. Wenn ich mich im Folgenden auf Guattaris Begriff der „kinemato-

grafischen Performanz“ beziehe, dann, um von einer transversalen Rhythmisierung von Bildströmen zu sprechen, und nicht vordergründig von einem anderen, d.h. kritischen Kino und seinen Effekten: Das Verhältnis von Affekt und Desubjektivierungsweisen, an dem sich das Kino beteiligt, ist weiterhin existent. Nur hat sich etwas Grundlegendes verschoben. Der Film hat das Kino verlassen. So lässt sich die besondere kinematografische Performanz, von der Guattari spricht, mittlerweile noch anders denken denn als „eine Aktivität der Modellierung des gesellschaftlich Imaginären“, wie er sagt. Denn sie ist nicht mehr allein in der Disposition „Kinoapparatur“ zu verorten, sprich: in einem abgedunkelten Raum, dem Licht des Projektors und der Leinwand. Stattdessen sind neue mediale Schnittstellen entstanden, eine andere Anordnung von multiplen Mini-Apparaturen wie Smartphones (iPad, iPhone etc.). Wie wäre demnach diese Disposition der Filmfetzen im Hier und Jetzt, zwischen neuen medialen Transmittern wie diversen Videoportalen – wie wäre kinematografische Performanz nach dem Ende des Kinos zu denken?<sup>5</sup>

Guattaris Denken des Kinos erinnert auf den ersten Blick an gewisse historische Kino-Bewegungen: Guattari rekurriert in seiner Deterritorialisierungs-Manie, bewusst oder unbewusst, auf Vertovs avantgardistisches Filmverständnis. Er setzt es an die Stelle der sich institutionalisierenden Sprache der Psychoanalyse. Nach Guattari sind es jene Schablonen der psychoanalytischen Praxis und ihrer Sprache, die die Ereignisse des Kinos nicht fassen können. Zunächst ist diese radikale Intervention Guattaris auch eine Versuchsanordnung, um Dimensionen des Politischen zu denken. Denn es gibt eine besondere Verbindung zwischen der kinematografischen Performanz und dem Verhältnis von Vitalismus und dem ‚Leben der Bilder‘. Wie nannte das Vertov in seinem Manifest „WIR“? „Das Kino ist ebenso die Kunst der Bewegung der Dinge im Raum – die Verwirklichung des im Leben nicht zu Verwirklichenden durch die Filmsache.“<sup>6</sup>

Der Maschinismus-Traum der Avantgarde hat die Prämisse: „Das Psychologische stört den Menschen [...]“. Doch bei Guattari gibt es eine Differenz zu dem Maschinismus der Avantgarde: Guattari ist subtiler, geht es ihm doch auch um eine Bestandsaufnahme der im Film existierenden Ausdrucksmedien.<sup>7</sup> Er vernachlässigt allerdings das Visuelle und damit die Haptik der bildlichen Oberflächenstruktur: Genau diese Dimension gilt es dem Begriff Guattaris zu inkorporieren. „Man kann die Welt des Schizo-Wunsches auf zweierlei Art sehen: einmal auf der infra-persönlichen Ebene der Wunschmaschinen – wie die Welt durch Intensitätssysteme organisiert ist, durch Farben, Eindrücke, Blicke – und dann auf der supra-persönlichen Ebene in direktem Kontakt mit dem *Sozius*.“<sup>8</sup> Guattari denkt demnach das Zombie-Modell Kino, das Intensitäten aller Art und Kristallisationen von Affekten mobilisiert, als etwas Schillerndes. Demnach kann die besondere kinematografische Performanz etwas freischlagen, das eine Unterbrechung der Welt über die Beschleunigung des Filmischen selbst produziert; in dieser Ereignisverkettung des Films wird das tendenziell gestörte und disparate Verhältnis zur Welt re-modelliert, der Lebensstrom an das Bild gekoppelt und neu konfiguriert. Alles unter den Vorzeichen einer bestimmten Temporalität. Denn die Touchscreen-Apparatur hat Einfluss auf die Haptik. Das Bild der glänzenden Oberfläche erlangt über die Berührung eine unmittelbare Materialität, was sich insofern von der Materialität des Filmbildes auf der Leinwand unterscheidet.

Wäre hier nun ob der Performanz der Bilder und des Stroms des Filmischen sofort von einer neuen Ideologie des Affekts zu sprechen?<sup>9</sup> Nein, nicht notwendig. Es ist wichtig, die Möglichkeit der kinematografischen Performanz heute auch hinsichtlich einer Bestimmung der Politik der Bilder zu denken. Gerade weil der dunkle Raum des Kinos nicht mehr der primäre Projektionsort des Wunsches ist, erscheint es notwendig, nach der Verschiebung und Entgrenzung des Kinos zu fragen. Das Kino ist nunmehr ein Geheimnis ohne

Geheimnis. Während Hermann Kappelhoff mit Metz davon spricht, „dass das Geheimnis des Kinos darin bestehe, in die Irrealität des Bildes die Realität der Bewegung hineinzutragen und so die Fiktion bis zu einem noch nie erreichten Grad zu realisieren“<sup>10</sup>, so ist unter den veränderten globalen Bildzirkulationspolitiken umgekehrt zu fragen – ein wenig im Sinne Baudrillards –, wie sich die Fiktion aus der Realität, d.h. dem Leben des *Dings* namens Bild speist. Demnach wäre heute nicht mehr von einer Trennung der Formation Kino, TV, Kunst, Werbung und Medienbilder auszugehen. Medientheoretische Versuche erscheinen heute semi-relevant, weil es keine Differenzierung zwischen Kunst, Nicht-Kunst oder Film und Nicht-Film gibt.<sup>11</sup> Nur wie wird in den neuen visuellen Arrangements das Bild an das Leben selbst gekoppelt? Formal immer noch über das affektive Moment, über Emotion.<sup>12</sup> Von Interesse ist darüber hinaus vor allem die Mobilisierung und Modellierung von ‚Leben‘ im Bildraum, d.h. der unmittelbare Sog des Bild-*Dings*. Hier beginnt gemeinhin auch die Auseinandersetzung mit dem endlos flimmernden Fernsehapparat, die auch Guattari aufnimmt. In einer Fußnote verweist Guattari schon auf das Kontrollgesellschaftsparadigma Gilles Deleuzes.<sup>13</sup>

Wenn man so will, hat auch das Fernsehen seinen eigenen Tod überlebt. Wichtiger erscheint mir hier allerdings, den aktuellen Bilderstrom in ein Verhältnis zum Livestream und Lebensstrom zu setzen, um damit auf einen spezifischen Bild-Dynamismus zu verweisen, der die Frage von progressiv und regressiv komplizierter gestaltet. Widmen wir uns für einen Moment der aktuellen kinematografischen Performanz. Schauen wir kurz auf die nach einer Explosion untergegangene BP-Bohrinsel im Golf von Mexiko 2010. Da speit BP via Unterwasserkamera einen Livestream grünlich-schwarzer, tatsächlich öliger Bilder einer lockenden, nicht zu bändigen Pipeline in die Welt, um die Dauer des Ereignisses in eine Sphäre des Hyper-Realen zu überführen. Wir hängen am Bildertropf und genießen die Injektion der

affektgeladenen Bilder. Das filmische Setting „Ins-Meer-lau-fendes-Öl“ muss nicht mehr aufwendig in einem Filmstudio produziert werden, weil sich das Bild der Katastrophe wie von selbst komponiert. Gerade hier wäre zu diagnostizieren, dass sich der Status der Bilder insgesamt verändert hat. Es wird einerseits deutlich, wie die scheinbar ‚kontrollierenden Wirkungen‘ von TV-Gestell und Internet zugleich auch den Bilderreigen der Moderne *abbilden* und produzieren, und andererseits, auf welche irrwitzige Weise beide Medienformate Kollektivträume durcharbeiten wie es keine Analyse schafft. Wir stoßen nunmehr auf zirkulierende *cinematic images*, die zugleich an der Produktion von Subjektivität beteiligt sind.<sup>14</sup> Hier zeigt sich die Ausdifferenzierung von neuen Bildtypen: Wir treffen auf haptische Bildoberflächen, eben wie im Fall der Ölbohrinsel auf „verklebte“ und zugleich flache Bilder, auf Bilder der reinen Oberfläche, die Bilder-Bilder sind.

Für Guattari ist diese Bestimmung der Bilder samt ihrer Farbpaletten, ehemals als Filmfarben bekannt, scheinbar auch interessant. Es sind sowohl genreübergreifende als auch den reinen Inhalt überschreitende Formen des Filmischen – etwas „Lebendiges“ sagt Guattari an einer Stelle, wenngleich er sich auf bestimmte „kritische“ Filme bezieht –, die das Unbewusste zugleich formatieren und entfesseln: Etwa „vorbeihuschende Cowboys“, wie er schreibt; darüber hinaus sind es immer auch Gesichter, irre Gesten, beschleunigende Polizeiautos, tönende Reisen. Partialobjekte einerseits, andererseits aber auch alles Figuren und Formen, die *wir* neu konfigurieren, die jene Aktivität der Modellierung des gesellschaftlichen Imaginären produziert.

Die Erkenntnis ist nicht neu, dass der Prozess der Re- und Deterritorialisierung unter den Bedingungen der globalen Kapitalströme zusammenfällt. Das gilt auch für die Bildproduktion. So sind selbst die Zonen des Ereignishaften mitunter konstitutiv für die *Bildordnung* der Welt, die trotzdem nie vollständig zu regulieren ist.<sup>15</sup> Guattaris Positivität macht vielleicht etwas anderes deutlich: Es sind

winzig kleine Öffnungen, die möglich sind. Die filmische Dimension der entkoppelten Bilder ist auch als eine lustvolle Verschwendung zu begreifen; was Adorno „leere fröhliche Fahrt“ nennt, bleibt bei Guattari mehr als nur eine Manie der Deterritorialisierung. Was sich verschoben hat, ist die Dauer und Intensität der Unterbrechung (*suspension*) des Weltverhältnisses und die damit verbundene Neugestaltung eines Weltverhältnisses über das *lebendige Bild*. Neue perzeptive Möglichkeiten gestalten die Politik des Affekts anders. Mit Youtube, dem Livestream-Modus und anderen medialen Dispositiven entsteht eine Selbst-Modellierung des Bildraums und ein Re-modellieren des Selbst im Bildraum. Es ist ein permanenter, affektiver Energietransfer zwischen Bild und fragilem Subjektstatus, zwischen Erinnerungs- und Augenblicks-Bildraum. Die neuen Apparaturen haben eigene Mechanismen der Subjektivierung produziert. Ein besonderes *acting out*. Der Miniprojektionsraum ist ein Studio. Auf der Leinwand meines Schweigens tanzen nicht nur Bilder. Etwas anderes wird deutlich – ein anderer Möglichkeitsraum wird sichtbar: Das Vor- und Zurückspulen, das Anhalten der Bilder verdeutlicht, dass die Wunschartikularität Kino bedienbar geworden ist. Montagen können abgerufen und verknüpft werden: etwa der tränenartige Diamantenregen in der Vorspannsequenz von Douglas Sirks Film *Imitation of Life* und die Staubgold-Sequenz aus Hartmut Bitomskys Film *Staub* als Split-Screen. Hier entstehen demnach ganz neue fetischistische Wünsche. Heißt es bei Guattari noch: „Beim Verlassen des Kinos ist man ja gezwungen, aufzuwachen und mehr oder weniger sein eigenes Kino anzuhalten“ – so ist dieser Prozess heute nicht mehr *anzuhalten*: Bildregime geistern nicht nur durch uns hindurch; das Aufsaugen von Bildern und Filmen z. B. im Netz ist gerade außerhalb des klassischen Projektionsraums Kino das Feld libidinöser Besetzung. Folgt man Laura Mulveys Überlegungen eines, wie sie sagt, an Vertov anschließenden Herausbrechens der Bilder aus ihrer kinematografischen Form, so

zeigt sich, dass diese Bilder eine eigene Performanz erlangen, möglicherweise ein unheimliches Eigenleben führen. Mulvey argumentiert, dass „der Akt des Anhaltens/Aufschiebens die Verbindung zwischen Bewegung und *stillness* als einen Punkt aufschimmern lässt, an dem die variable Zeitlichkeit des Kinos sichtbar wird.“<sup>16</sup>

Aber was denkt Guattari über Bilder insgesamt? Ein grauer Fleck seines Textes allemal, schimmert die Frage nach dem Status der Bilder doch nur andeutungsweise auf. Doch ist unter diesen Vorzeichen, dem Impetus von Guattaris Text folgend, nichtsdestotrotz eine ganz eigene Politik der Bilder zu denken. Gar eine „reflektierte“ Deterritorialisierungs-Wut, das Denken eines Anders-ins-Bild-Setzen und Anders-ins-Bild-Gesetzt-Werden?<sup>17</sup> Zumindest lässt sich mit Guattaris Text ansatzweise erkennen, dass völlig neue Aktivitätsformen sichtbar geworden und entstanden sind: Videoportale sind somit eine Form des Kinos der Gegenwart, entkoppelt vom Ort der Projektion, reguliert und gesteuert auf dem Schreibtischstuhl des Armen. Das suchende Auge und die klickende Hand als Prothese – ist das nicht die Prothesen-gestützte Wahrnehmung als Möglichkeitsraum? Das etwas andere *acting out*, welches natürlich auch immer dazu dient, Triebe zu bändigen und zu disziplinieren? Vielleicht. Doch, so arbeitet Mulvey über den sogenannten *pensive spectator* heraus, bestehen die neuen perzeptiven Möglichkeiten der sich wandelnden Technologien darin, sowohl anders auf die Welt zu blicken als auch anders auf die „Innenwelt des Kinos“ zu schauen – auf den verborgenen Rest, wenn man so will. Das Vor- und Zurückspulen, das Anhalten von Bildern, auch ihre Adaption und Imitation, das (ganze) Wuchern der Bilder in ihrem *cinematic image*-Werden, die immer auch ihren fotografischen Charakter offenlegen, ist das Phänomen der Gegenwart. Nach dem sogenannten *pictorial turn* (Mitchell) zieht sich eine ontologische Ebene durch die Welt der Bilder. Selbstverständlich ist die Dimension des Eigenlebens der Bilder immer wieder als Irrtum oder Verklärung

dargestellt worden. Schnell wird der von Foucault inspirierte visuelle Bildforscher das große Dispositiv des unendlich heterogenen Bildnetzwerkes als Szenerie aufbauen, ohne sich für das singuläre Bild noch zu interessieren, weil dieses an sich *nichts* sei, sondern nur im Kontext anderer Bilder und der politisch-ökonomischen Ordnung zu verstehen. Natürlich sind in der Bilder-Maschine überall Wucherungen der Macht zu vernehmen, welche Subjektivierungsprozesse beschleunigt und produziert. Doch die irrational-religiös anmutende Konstatierung eines Eigenlebens der Bilder ist nicht als ein autoritär-ontologischer Weltzugang zu verstehen. Vielmehr entzieht sich diese Betrachtungsweise einer konventionellen Repräsentationskritik bzw. erweitert diese. Denn die Bilder und ihre Politik ent-wirklichen viele Akteurs-theorien. Sie, die Bilder, sind ohne Autor, errichten selbst Situationen, sind *policy-maker*, wenn man so möchte, und zwar auf allen Ebenen des Lebens.<sup>18</sup>

Wenn man an dieser Stelle kurz vergleicht, wie unnach-ahmlich differenziert die sogenannte *pictures generation*<sup>19</sup> in die Untiefen der Bildproduktion intervenierte, so zeigt sich bei Guattari mitunter sein Nichtverhältnis zu einem nicht kritizistischen, d.h. tendenziell affirmativen Denken von Bildern einer zeitgleich zu Guattaris Text entstehenden Über-Affirmationsbewegung nach der Pop-Art. Wenn man so will, ist gerade das die Potenzialität der *pictures generation*, die Dimension des Bild-Dings in einer Re-Modellierung von Kino- und Werbe-Bildern offenzulegen, die nicht mehr den Projektionsraum benötigt, und Figuren wie „vorbeihuschen-de Cowboys“ als Werbebilder – und damit ikonografische Gebilde (Marlboro) – aufzunehmen.<sup>20</sup>

Video- bzw. Online-Portale bilden heute das unendliche und zugleich immer unvollständige Archiv recycelter Filmfetzen; als zeitbasierte Medien öffnen diese soweit auch das klassische filmwissenschaftliche Feld hin zu einer Politik der Bilder. Das Senden von kurzen ausgewählten Filmszenen, Ausschnitten etc. oder die temporäre Stimulation von

Bildströmen insgesamt lassen die *couch-politics* von heute erahnen. Es sind neue Spielarten in einem anderen Dispositiv, die im Gestalten der visuellen Darstellung – als einer der zentralen Optionen des Computers – Möglichkeiten produzieren, einen bizarren Bildraum aufzuführen und aufgeführt zu bekommen. Dabei sind auch die Zeitebenen der Sequenzen interessant, weil sie die Linearität des Films aufheben und unbekannte Tiefendimensionen des Films erfahrbar machen – etwa der scheinbar unsichtbare „Bewegungstanz“ Lana Turners in der Eingangssequenz von *Imitation of Life*, wie ihn Laura Mulvey erlebt. An den Bruchstellen dieses neuen Dispositivs, das nicht mehr den Namen Kino trägt, sondern ein kinofizierter Bildraum ist, kristallisiert sich somit ein anderes Verhältnis von Bildraum und Subjektivierung heraus: Aus der Couch des Armen ist ein portables Cockpit der „autonomen“, dem Sozios aber noch lose verbundenen Bild- und Affektsteuerung geworden. Und dieses Cockpit ist immer in Bewegung, siehe Handyfilme etc. „Film“ ist unter diesen Bedingungen ein sich stetig wandelnder Aggregatzustand, und damit mehr als eine Simulation kinematografischer Bilder. Es ist eine andere psychisch-visuelle Disposition entstanden, über die sich abschließend noch gar nicht urteilen lässt. Denn das Zeitalter dieser anderen kinematografischen Performanz hat gerade erst begonnen. Der größte und damit nicht falsche Allgemeinplatz, der heute weiter zu formulieren ist, bleibt demnach, dass *image flow*, fluider Kapitalismus und Subjektdesign ineinander wirken. Vielleicht ließe sich aber zusätzlich formulieren, dass der Spirit der Bilder, ihre Haptik, ihr Oberflächenglanz, der nichts als sich selber will, den Status der kinematografischen Performanz noch dann lebendig hält, wenn der Strom der Bilder für einen Augenblick abgebrochen zu sein scheint.

Doch ein neuer Bilderstrom hat bereits begonnen.

## Anmerkungen

- 1 Félix Guattari, „Die Couch des Armen“, i. d. B., S. 7 – 23, hier: S. 9.
- 2 Mit einer gewissen Pedanterie im Gestus des „Sturm und Drang“ erfolgt die Abrechnung mit der strukturalistischen Psychoanalyse dabei allerdings in der Sprache der Psychoanalyse. Neben der Kritik der semiotischen Systematik wird auch Lacans Begriffsuniversum angegriffen.
- 3 Gleichzeitig betont Guattari, dass der Film mitunter den unbewussten Motiven, Begierden und Ängsten des Zuschauers entspreche und diese somit nicht dauerhaft verändern könne, dass er daher nur temporär etwas freischlage.
- 4 Vgl. u.a. Stanley Cavell, der das Verhältnis von Psychoanalyse und Kino neu gestaltet, z. B. in *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago 1997.
- 5 Gemeinhin werden die vielfältigen Videoportale des Internet (Vimeo, Google, Dailymotion, Ubu etc.) und des Internetfernsehens (CNN, Aljazeera, BBC) allein mit dem Videoportal Youtube gerahmt.
- 6 Dziga Vertov, „WIR. Varianten eines Manifests“, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 31-35, hier: S. 32.
- 7 Vgl. Guattaris Referenz auf den semiotisch operierenden Christian Metz in „Die Couch des Armen“.
- 8 Vgl. das Interview „Der wilde Streifzug“, i. d. B., S. 153 – 165, hier: S. 155.
- 9 Siehe dazu u.a. Marie-Luise Angerer, *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich, Berlin 2007.
- 10 Siehe dazu Hermann Kappelhoff, „Der Film: Ein Text, ein Bild, ein Objekt. Zur psychoanalytischen Theorie des Zuschauers“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 68, Dezember 2007, S. 102 – 112.

- 11 Siehe dazu u. a. Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, a. d. Franz. von Richard Steurer, Wien 2009. Orig.: *Le spectateur émancipé*, 2008.
- 12 Der vorherrschende Zugang, sich mit Emotionalität und Film zu befassen, ist laut den HerausgeberInnen von *Kinogefühle*, „die Modellierungen des Filmerlebens aufzuspüren, die sich dem Diktat der Vernunft entziehen, wobei Emotion nicht als Gegensatz der Vernunft verstanden wird – als das Irrationale, Ungeordnete des Erlebens –, sondern vielmehr als ein Anderes, Vorgängiges der Vernunft, wozu insbesondere auch die Dimensionen des Sensomotorischen und des Haptischen zählen.“ Doch hier wird primär die Erfahrung des Kinos verhandelt, wenn die AutorInnen weiter schreiben: „In der filmischen Wahrnehmungssituation unterhält der Zuschauer über das Moment des Visuellen, das sich von der Repräsentation und dem Narrativen abhebt und sozusagen ‚vor‘ diese tritt, eine emotionale Beziehung zum Film in seiner immateriellen Materialität (das Filmbild als An- und Abwesendes zugleich) [...]. In der Bildkomposition und Dynamik des audiovisuellen Flusses entwickelt das Filmische ein ‚sinnliches Denken‘ (Aumont) oder die Kraft von ‚Körperfiguren‘ (Brenex), die den Zuschauer emotional affizieren. Das Anliegen von Laura Marks wiederum ist es, die haptische Beziehung des Zuschauers zur sensuellen audiovisuellen Oberfläche des Films in einer phänomenologisch orientierten Filmtheorie, die an Maurice Merleau-Ponty und Gilles Deleuze anknüpft, zu verorten.“ Vgl. Matthias Brütsch, Vinzenz Hediger, Ursula von Keitz u. a. (Hgg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg 2005, S. 7–20, hier: S. 11.
- 13 Vgl. Guattari, „Die Couch des Armen“, a. a. O., S. 23: „Mit dem Fernsehen scheint der Effekt der Deterritorialisierung abgemildert zu werden, aber möglicherweise ist er noch hinterhältiger: Man ist in ein Minimum an Licht getaucht, die Maschine steht vor einem, wie ein freundlicher Gesprächspartner, man ist im Kreise der Familie, man besucht im Pullman die abgründigen Tiefen des Unbewussten, dann geht man über zur Öffentlichkeit und zur Tagesschau. Tatsächlich ist die Aggression gewaltsamer als anderswo, man beugt sich völlig machtlos den sozio-politischen Koordinaten, einem Typ von Modellierung, ohne den die kapitalistischen Industriegesellschaften nicht mehr funktionieren könnten.“
- 14 Siehe dazu auch Jonathan Beller, der vor allem die Frage der Arbeit am Selbst im kinofizierten Leben hervorhebt: „Cinema and it's succeeding (if still simultaneous) formations, particularly television, video, computers, and the internet, are deterritorialized factories in which spectators work, that is, in which we perform value-productive labor. It is in and through the cinematic image and its legacy, the gossamer imaginary arising out of a matrix of socio-psycho-material relations, that we make our lives.“ Jonathan Beller, *The cinematic mode of production. Attention economy and the society of the spectacle*, Hanover, London 2006, S. 1.
- 15 Zu den diversen Implikationen des Begriffs „Bildregime“ siehe Tom Holert, „Regimewechsel. Visual Studies, Politik, Kritik“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildtheorien*, Frankfurt am Main 2008, S. 328–353.
- 16 Siehe dazu Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London 2006, S. 182. Mulveys Zitat lautet im Original (oben von mir übersetzt): „But this act of delay reveals the relation between movement and stillness as a point at which cinema's variable temporality becomes visible.“
- 17 Natürlich ist Jacques Lacans Bildtheorie in diesem Zusammenhang hervorzuheben. Vor allem Lacans berühmter Bericht, wie er auf einem Schiff von einer Sardinienbüchse „fotografiert“ wird und insistiert, dass das, was er anblickt, zurückblickt. Vgl. auch Georges



Didi-Huberman, *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, a.d. Franz. von Marcus Sedlaczek, München 1999. Orig.: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1995.

- 18 Vgl. W.J.T. Mitchell, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, a.d. Engl. von Achim Eschbach u.a., München 2008. Orig.: *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2006.
- 19 Vgl. *The Pictures Generation, 1974–1984*, Ausstellungskatalog, The Metropolitan Museum of Art, New York 2009.
- 20 Vgl. Richard Prince's Serie *Untitled Cowboys*, 1980–1992.

## Henning Schmidgen Kino, Kafka, Guattari

So rhizomatisch das Werk Félix Guattaris geblieben ist, so fest und klar umschrieben erscheint in ihm der Ort der Kinematografie. Guattari selbst hat ihn markiert. In seinem Buch von 1977, *La révolution moléculaire*, widmet er dem Kino einen eigenen Abschnitt. Vier Beiträge sind darin enthalten. Zuerst kommen zwei Interviews zu filmischen Neuererscheinungen, das eine über Marco Bellocchios *Fous à delier*, das andere über *Badlands* von Terrence Malick<sup>1</sup>. Dann folgt der Vortrag „Les cinéachines désirantes“<sup>2</sup>, der auf eine Tagung in Bologna zum Thema „Kino und Erotik“ zurückgeht, sowie eine leicht gekürzte Version von „Le divan du pauvre“, ursprünglich ein Beitrag zu einem Themenheft von *Communications* über „Psychoanalyse und Kino“. Außerhalb dieses Buchabschnitts gibt es nur vereinzelt Texte, in denen Guattari sich zum Kino geäußert hat, beispielsweise ein Gespräch mit dem italienischen (Film-)Künstler Isaia „Sarenco“ Mabellini oder die posthum veröffentlichte Unterhaltung mit