

Ingo Zechner

Deleuze/Guattari: Logik des Raumes

Die Geburt des Politischen aus dem Geist der Ästhetik

Paper zum Vortrag im Rahmen der BTW-Jahrestagung in Wien, 8. bis 10. Juni 2001

Für die Wahl des diesjährigen Arbeitsschwerpunktes „*Fictional/Factional Spaces*“ waren verschiedene Motive ausschlaggebend. Die Konzeption des Raumes bei Gilles Deleuze und Félix Guattari war eines davon – und nicht das geringste. Genauer: Es war ihre Unterscheidung eines glatten und eines gekerbten Raumes und ihre Verbindung mit den Begriffen eines haptischen und eines optischen Raumes. Zugegeben: Wir haben damit kokettiert, dass *Space Studies* gerade en vogue sind. Doch entscheidend war unsere Überzeugung, dass die Thematisierung des Raumes, die Aufmerksamkeit gegenüber den Raumkonzepten in den jeweiligen Forschungsfeldern eine besondere Herausforderung an die Interdisziplinarität und Transdisziplinarität des BTW-Projektes sein könnte. Und dass sich manche Probleme, auf die wir in den vorangegangenen Arbeitsschwerpunkten gestoßen sind, dadurch neu (und möglicherweise anders) stellen lassen. Warum aber Deleuze und Guattari? Unserer Einschätzung nach birgt ihre Konzeption des Raumes ein theoretisches Potential, das erst zu erschließen wäre.

Eines vorweg: die Thematisierung des Raumes hat im Werk von Deleuze und Guattari selbst einen Ort. Eigentlich sind es mehrere Orte, aber die Begriffe des Glatten und des Gekerbten werden erstmals an einer bestimmten Stelle entwickelt: im Zusammenhang mit Fragen nach dem Verhältnis von Politik und Krieg, von Staatsapparat und Kriegsmaschine, von Sesshaftigkeit und Nomadentum in der „Abhandlung über Nomadologie“, dem drittletzten Kapitel der *Tausend Plateaus*; das gesamte letzte Drittel dieses voluminösen 2. Bandes ihrer Studien zu *Kapitalismus und Schizophrenie* ist diesen Fragen gewidmet – diesen Fragen und den Konzepten des Raumes. Ich betone das deshalb, weil meine Ausführungen nicht davon ablenken sollen, dass ihre Konzepte des Raumes in Verbindung mit einem politischen Problem entwickelt wurden. Auf eine grobe Formel gebracht, lautet dieses Problem: Gibt es eine Revolution, die nicht auf die Eroberung des Staatsapparates hinausläuft? Sein Hintergrund ist die Erinnerung an die Ereignisse von '68.

Meine These ist nichts desto trotz: Die Konzeption des Raumes bei Deleuze und Guattari verdankt sich der Ästhetik. Die Geburt des Politischen geschieht aus dem Geist der Ästhetik.

Das bedarf einer Präzisierung: Mit *Ästhetik* ist selbstverständlich keine „Theorie des Schönen“ gemeint. Aber auch keine „Theorie des Hässlichen“, wie sie als Kehrseite der Begriffsdefinition bei Hegel von Rosenkranz entworfen werden konnte. Die Ästhetik, von der hier die Rede sein wird, ist wenn schon nicht jenseits, so zumindest diesseits von „schön und hässlich“. Man muss das griechische Wort *αισθησις* (*aisthesis*) ins Gedächtnis rufen, das soviel wie „Perzeption“ bedeutet – „Sinneswahrnehmung“ vor aller Unterscheidung zwischen *wahr* und *falsch*, wie sie im deutschen Wort *Wahrnehmung* anklingt. Das französische Wort *sensation*, das Deleuze in seinem Buch über die Malerei von Francis Bacon verwendet, entspricht am ehesten diesem Sinn von *Ästhetik*; umso mehr als es wie sein griechisches Pendant auch „Empfindung“ bedeutet; (beim deutschen Wort *Sensation* ist dieses Bedeutungsspektrum nur in der medizinischen Fachsprache erhalten geblieben).

In der *Kritik der reinen Vernunft* spricht Kant in diesem Sinn von einer *Ästhetik*, in der er die Grundbedingungen der Sinneswahrnehmung abhandelt – der „Anschauung“, die auf „Sinnlichkeit“ beruht, wie er es nennt. Diese „transzendente Ästhetik“ besteht aus zwei

Abschnitten: Der erste handelt „vom Raume“, der zweite „von der Zeit“. In der *Kritik der Urteilskraft* wird hingegen die ästhetische Urteilskraft auf das Gefühl von Lust und Unlust bezogen (im Hinblick auf das Schöne und das Erhabene). So dass man folgenden Schluss ziehen kann: Einerseits hat Kant die Mode seiner deutschen Zeitgenossen kritisiert, das Wort Ästhetik im Sinne einer „Kritik des Geschmacks“ zu gebrauchen – und er hat ausdrücklich an den alten griechischen Sinn des Wortes erinnert. [Kant, KdrV, B 36, Anm.] Andererseits hat er selbst die Ästhetik in zwei Teile getrennt, von denen einer aus dem Sprachgebrauch abhanden gekommen ist. Ihre Zusammenführung wäre das Projekt einer zukünftigen Ästhetik – auch Deleuze hat diesen Gedanken verfolgt [DW 97 u. 354]. In der Zwischenzeit müssen wir uns aber damit herumschlagen, dass zuletzt das Wort *ästhetisch* sogar zu einem Synonym für das Wort *schön* zusammengeschrumpft ist.

In dem Abschnitt über „Das Glatte und das Gekerbte“ [TP 657-693] erläutern Deleuze und Guattari mehrere Modelle, in denen sich die Unterschiede zwischen den beiden Raumtypen manifestieren: unter anderem ein mathematisches, ein physikalisches, ein technisches und zuletzt auch ein ästhetisches. Mein Argument ist es, dass dieses Modell der Ästhetik nicht ein Modell unter anderen ist, sondern dass sich die Differenz von *glatt* und *gekerbt* in der ästhetischen Erfahrung konstituiert – und dass diese Erfahrung die gesamte Raumkonzeption inspiriert.

Deleuze und Guattari berufen sich ausdrücklich auf Riegl, wenn sie vom glatten als einem taktilen oder haptischen Raum und vom gekerbten als einem optischen Raum sprechen. Um diesen Verweis auf die Kunstgeschichte entsprechend einschätzen zu können, muss man die *Tausend Plateaus* aber zur Seite legen und auf das Buch über *Francis Bacon* zurückgreifen, das Deleuze wenige Jahre später veröffentlicht hat. Unter dem Titel einer *Logique de la sensation* („Logik der Sensation“) versucht Deleuze in ihm die Probleme der Malerei anhand des Werks eines einzigen Malers zu rekapitulieren – frei nach dem Topos: Jeder Maler resümiert die Geschichte der Malerei auf seine Weise [FB 75-82]. Ich werde jetzt nicht all das wiederholen, was Georg Vasold gestern über Riegl vorgetragen hat. Aber ich werde die philosophische Übersetzung hinzufügen, die Riegl durch Deleuze widerfährt.

Dazu muss einiges vorausgeschickt werden: Riegl begreift die Kunstgeschichte tatsächlich als Geistesgeschichte – und nicht nur in dieser Hinsicht ist er ein Hegelianer. Sie ist die Geschichte des Geistes, weil sie die Geschichte verschiedener Auffassungsweisen der Welt ist. Zum Vergleich: Eine Kunstgeschichte als Annäherung der Kunst an die Natur – wie jene von Gombrich – hat unter diesen Bedingungen überhaupt keinen Sinn, weil sie einem falschen Problem auf den Leim geht. Für Riegl ist jede Kunst naturalistisch – denn jeder Kunststil hat seine eigene Auffassung von der Natur [Riegl, SprKi 394], mag er im gebräuchlichen Sinn so a-naturalistisch sein, wie immer er will. Und genau dieses Wollen spielt eine entscheidende Rolle: Wofür Riegl berühmt wurde, ist sein Begriff des Kunstwollens, der ihm jede Wertung zwischen verschiedenen Kunststilen verbietet. Deshalb auch sein Interesse an angeblichen Verfallsepochen, wie jener der Spätromischen Kunstindustrie, deren Eigenart er seine Begriffe von haptisch und optisch abzugewinnen versteht.

Ich werde den Eindruck nicht los, dass es bei Riegl eine sensualistische Inspiration gibt. Das Buch, an das ich dabei denke, ist der *Traité des Sensations* von Condillac (1754) – der „Traktat über die Sensationen“ oder „Die Abhandlung über die Empfindungen“, wie es in der deutschen Übersetzung heißt. Condillac schildert darin, wie eine Statue langsam zum Leben erwacht und wie sie die Welt wahrnimmt, wenn sie nur mit einer einzigen Sinnesmodalität ausgestattet ist. Anders als Pygmalion lässt Condillac sein Geschöpf der Reihe nach abwechselnd den Geruchssinn, den Gehörssinn, den Geschmackssinn und am Ende den Gesichtssinn und den Tastsinn durchlaufen – allein oder in unterschiedlichen Kombinationen. Der Traktat ist unter dem Eindruck von Diderots *Lettre sur les Aveugles*, dem „Brief über die

Blinden“ (1749) geschrieben: Wie andere Autoren seiner Zeit steht Condillac im Bann des Problems, dass sich durch Blindgeborene stellt, die nach einer Operation plötzlich sehen können. Man sollte diese Texte nicht vorschnell als rein spekulativ und als phänomenologisch naiv abqualifizieren. Sie eröffnen uns eine fremdartige Welt mit den seltsamsten Sinnesempfindungen und führen uns in unerschlossene Räume, von denen man nicht eindeutig sagen kann, ob sie fiktive oder faktische Räume sind.

Die sensualistische These von Riegl lautet: Eine Vorstellung von der geschlossenen individuellen Einheit einzelner Dinge besitzen wir nur durch den Tastsinn. „Durch ihn allein verschaffen wir uns die Kenntnis von der Undurchdringlichkeit der das stoffliche Individuum abschließenden Grenzen. Diese Grenzen sind die tastbaren Oberflächen der Dinge.“ [Riegl, SprKi 28] Der Gesichtssinn dagegen lässt uns zwar Oberflächen wahrnehmen, nicht aber ihre Grenzen. Wenn wir Begrenzungen „sehen“, dann nur durch Vermittlung des Tastsinns. Riegl unterscheidet zwischen zweierlei Flächen: zwischen ebenen und gekrümmten – und er begreift diese Unterscheidung als elementar. Für ein reines und statisches Auge wird die Welt zu einer planen Fläche mit unscharfen Grenzen zwischen ihren Zonen. Erst mit seiner Bewegung kommt die Dimension der Tiefe hinzu, in der sich die Dinge weiter verwirren, wenn nicht der Tastsinn eingreift. „Das Auge verrät uns nur Ebenen“, sagt Riegl. Nur die Erfahrung lässt uns krumme Umrisse und dunkle Farbflecken als Anzeichen von Tiefe wahrnehmen. [Riegl, SprKi 29-30]

Wenn sich das Kunstwollen des Altertums charakterisieren lässt, dann durch ein „reines Erfassen der individuellen Einzelform in ihrer unmittelbar evidenten stofflichen Erscheinung“, „während die neuere Kunst weniger auf scharfe Trennung der Einzelercheinungen, als auf ihre Verbindung zu Kollektiverscheinungen“ hinauswill, sagt Riegl – was bis zur „Demonstration der Unselbständigkeit der scheinbaren Individuen“ führen kann. [Riegl, SprKi 389] (Georg Vasold hat diese Entwicklung gestern beschrieben.) Jetzt sind aber nur zwei der drei Raumdimensionen unentbehrlich, um zur Vorstellung einer stofflichen Individualität zu gelangen: Höhe und Breite [Riegl, SprKi 31] Die Kunst des Altertums stellt die Dinge in der Ebene dar und meidet die Raumentiefe, in der sie sich gerne wieder verwirren. Sie ist von einer gewissen „Raumscheu“ gekennzeichnet – wie Riegl das nennt [Riegl, SprKi 30]. Worringer, auf den sich Deleuze ebenfalls gerne bezieht, spricht später von „Raumangst“.

In einer Kunst der geschlossenen Formen dominiert der Tastsinn. Gemeint ist damit aber nicht wirklich, dass die Hand das Auge ersetzt. Es ist eher so, dass das Auge Funktionen der Hand übernimmt und die Gegenstände im Wahrnehmungsraum abzutasten beginnt. Die Kompliziertheit dieses Verhältnisses zwischen zwei Sinnesorganen, von denen das eine genau *die* Funktion des anderen übernimmt, durch die man es in seinem Wesen charakterisiert, schlägt sich auch in einer terminologischen Unsicherheit nieder, die man bei Riegl findet (und die Deleuze nicht verleugnet): Riegl spricht zunächst von „taktil“, ja sogar von „taktisch“ und erst nach einer Kritik an diesen Begriffen bringt er den Ausdruck „haptisch“ ins Spiel (das griechische Wort *απτο* (*hpto*) bedeutet so viel wie „berühren“). Anders als in den sensualistischen Spekulationen von Condillac haben wir es also immer schon mit einer Konstellation von mindestens zwei Sinnesmodalitäten zu tun, wenn von einem haptischen oder optischen Raum die Rede ist: mit einer Konstellation von einander wechselseitig dominierenden Partnern. Wenn man will, kann man von einem haptischen oder optischen *Regime* sprechen. Wobei der Tastsinn in einem haptischen Regime den Gesichtssinn auch dann beherrscht, wenn die Hand selbst abwesend ist.

In Anlehnung an Riegl unterscheidet Deleuze nicht nur zwei, sondern drei Konstellationen von Tastsinn und Gesichtssinn:

1. Die **taktile** oder **haptische** ist genau genommen eine nahsichtige, in der das Auge immerhin so viel Distanz zu den Dingen bewahrt, dass es aus der Nähe ihre Grenzen abzutasten vermag. (Kommt es ihnen zu nah, verwirren sie sich.) Sie lässt sich wie folgt definieren:

- durch einen frontalen statischen Blick in Nahsicht;
- Form und Hintergrund liegen auf derselben Ebene;
- Form und Hintergrund sind durch die Kontur als durch ihre gemeinsame Grenze getrennt und vereint zugleich;
- die Form wird als *Wesen* aufgefasst, als geschlossene Einheit, die dem Akzidentellen, dem Zufall – d.h. der Veränderung, der Deformation und dem Zerfall – entzogen ist; sie wird durch die Kontur von ihrer Umgebung isoliert.

Wie Riegl nennt Deleuze als paradigmatisches Beispiel die altägyptische Kunst.

2. Die **optisch-taktile** Konstellation ist schon eine fernsichtige (Riegl sagt: eine normalsichtige), die dem Auge die Raumtiefe erobert – wenn auch um den Preis, dass die Dinge sich auf den ersten Blick wieder vermischen. Der Gesichtssinn benutzt hier die Erfahrung des Tastsinns, um die taktilen Qualitäten der Dinge mit einem bloßen Blick aus der Ferne zu antizipieren.

- der frontale Blick wird tendenziell mobil;
- Form und Hintergrund liegen nicht länger auf derselben Ebene;
- die Dinge werden voneinander teilweise verdeckt und von Licht und Schatten modelliert (selbst wenn es nur Halbschatten, nicht Tiefschatten sind); Verkürzungen treten auf; die Kontur ist nicht länger gemeinsame Grenze, sie wird zur Begrenzung der Form;
- dargestellt wird das Akzidentelle, das aber als etwas Wohlbegründetes, als Manifestation des Wesens aufgefasst wird.

Deleuze orientiert sich wieder an Riegl und nennt als paradigmatisches Beispiel die klassisch-antike Kunst.

Dazu eine kleine Bemerkung am Rande: Die kunsthistorischen Beispiele sind insofern problematisch, als sich für Riegl wie für Deleuze diese Konstellationen in den verschiedensten Epochen wiederholen – die dritte exemplifiziert Deleuze an jener Moderne, die Riegl nicht mehr erlebt hat. Und nicht jedes Merkmal lässt sich uneingeschränkt auf alle Gattungen anwenden (die Kontur z.B. ist in gewisser Hinsicht eher ein Problem der Malerei als der Skulptur und Architektur).

3. In Abweichung von Riegl ist die dritte Konstellation für Deleuze im Grunde die Auflösung jeder Konstellation, die jetzt in ihre Bestandteile zerfällt: in **optisch** und **manuell**. Ich werde die bei Deleuze und bei Riegl extrem unterschiedlichen Begriffe eines „rein“ optischen Raumes jetzt nicht kommentieren – vor allem weil mir die Begriffsbestimmung von Deleuze in diesem Punkt nicht schlüssig erscheint. Was mich hier interessiert, ist die Alternative zwischen einer Tilgung und einer Entfesselung der *Hand* (und nicht bloß des Tastsinns).

Wenn Deleuze haptische Räume gegenüber optischen privilegiert, dann nicht weil er zu den reinen geschlossenen Formen tendiert – im Gegenteil. Was ihn daran fasziniert ist das Moment des Ab tastens: einen Raum nicht *überblicken*, sondern *sich in ihm vorantasten*. Das Privileg des Haptischen entspricht der ästhetischen Erfahrung des Künstlers – etwa der Erfahrung des Malers: „Es ist das Gesetz des Bildes, dass es von nahem gemacht und von (relativ) fern betrachtet wird. Man kann von der Sache zurücktreten, aber wer von dem Bild, das er gerade malt, zurücktritt, ist kein guter Maler.“ [TP 682]

Durch die Erkundung der ungewissen Formen der Dinge bleibt der Raum aber nicht einfach haptisch: Er wird manuell. Egal ob sie befiehlt oder gehorcht: im haptischen wie im optisch-

taktilen Regime bleibt die Hand stets *rezeptiv* – sie nimmt die vorhandenen (oder im heideggerischen Sinne „zuhandenen“) Formen der Dinge auf. Nun wird sie *produktiv* – was sie andererseits immer schon war. Dass sie es immer schon war, heißt nichts anderes, als dass die Ästhetik generell dazu neigt, das produktive Moment zu unterschlagen. Die Stärke der Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, die diese Unterschlagung wiederholt) ist zugleich ihre Schwäche: Sie begreift zwar die Kunst als zweite Natur – als Auffassungsweise der Welt, die den Gedanken an eine Dualität von Vorstellung und Vorgestelltem, von Darstellung und Dargestelltem zurückweist; aber gleichzeitig tendiert sie dazu, jede Differenz zwischen *Vorstellung* und *Darstellung* zu nivellieren. Mit anderen Worten: Sie lässt einen vergessen, dass es nicht dasselbe ist, ein Ding zu sehen oder zu ertasten und ein Ding zu machen, dass man sehen oder ertasten kann (sei es gemalt, sei es aus Stein gehauen usw.).

Der korrelierende Begriff zur produktiven Funktion der Hand ist der des Diagramms, den Deleuze geprägt hat. Um ihn zu verstehen, muss man auf das Problem des Anfangens zurückkommen – etwa am Beispiel der Malerei. Angeblich ist ja der Anfang das Schwerste, weil es eine leere weiße Fläche zu füllen gilt. Er ist tatsächlich schwer, aber nicht deshalb, sondern weil die Leinwand schon am Beginn vollgeräumt ist: Manchmal ist sie schon faktisch von Strichen und Flecken bedeckt, oft sogar von Figuren und ganzen Szenen. Aber immer ist sie von figurativen Möglichkeiten besetzt. Sie muss zwar nicht immer leer geräumt, sehr wohl aber freigeräumt werden, weil die größte Gefahr darin besteht, nur mechanisch zum Vorschein zu bringen, was in gewisser Weise schon da ist: Das Bild wird dann zum *Klischee*. (Der Akt des Malens ist also immer auch ein Akt des Übermalens.) Die Falle der Kunst ist die Kunstfertigkeit. Wenn man Francis Bacon folgt, hat der Maler die Chance, dieser Falle zu entgehen, indem er die Hand zufällige Markierungen machen lässt: a-signifikante Striche und Flecke. „Als ob die Hand unabhängig würde und in den Dienst anderer Kräfte träte, Markierungen zeichnete, die nicht von unserem Willen oder unserem Blick abhängen.“ [FB 63] Das Auge befiehlt nicht länger der Hand. Die visuelle Souveränität geht verloren – ein Moment der Blindheit des Malers. Ein Automatismus der Hand. Das *Diagramm* ist dabei der Begriff der operativen Gesamtheit der Linien und Zonen, der a-signifikanten und nicht-repräsentativen Striche und Flecke. In exemplarischer Weise: Die Malerei des abstrakten Expressionismus, des Tachismus, des Informel und des Action Painting, in der das Diagramm die gesamte Bildfläche erfasst (Deleuze nennt namentlich Jackson Pollock).

Für Bacon und für Deleuze ist das Diagramm für sich selbst aber noch kein piktorales Faktum, es ist eher ein Keim: „Das Diagramm ist zwar ein Chaos, aber auch der Keim von Ordnung und Rhythmus.“ [FB 63] Ein Keim für ein ebenso anorganisches wie organisches Leben, das in ihm noch nicht präformiert ist. Das Diagramm entwirft ungeahnte Möglichkeiten – nicht beliebige hypothetische Möglichkeiten, sondern *faktische Möglichkeiten*. In diesem Sinn spricht Deleuze von einer *Logik der Sensation* – ihr Problem ist das Verhältnis von faktischer Möglichkeit und piktoralem Faktum. Die Ästhetik ist von einer solchen Logik nicht zu trennen. Der Status der faktischen Möglichkeit hängt von der Konstellation der Sinnesmodalitäten, oder anders gesagt vom Typus des Erfahrungsraumes ab: im haptischen Raum ist ihr Status *zweifelhaft*, im optisch-taktilen *wahrscheinlich*, im manuellen *unwahrscheinlich*. Man könnte deshalb auch von einer *Logik des Raumes* sprechen.

Einige der schönsten Seiten in den Tausend Plateaus sind einem hydraulischen Modell der Physik, der Metallurgie und den umherziehenden Handwerkern gewidmet, die dem Materiestrom folgen. Mit ihnen korrespondiert die Erinnerung an ein minoritäres Wissen, das von den herrschenden Wissenschaften entweder ausgeschlossen oder einvernahmt wird. Z.B. die „Proto-Geometrie“, die Deleuze und Guattari bei Husserl entdeckt haben. Ihre Gegenstände sind nicht *exakt* (wie geometrische Grundformen), auch nicht *inexakt* (wie anschauliche Dinge); sie sind „*anexakt und dennoch rigoros*“ („wesentlich und nicht zufällig

inexakt“): Der Kreis ist exakt, aber das Runde ist anexakt. Dementsprechend stellen Deleuze und Guattari z.B. in der Architektur den Plan des Baumeisters der Gotik dem metrischen Plan des Architekten gegenüber, oder die Abvierung von Steinen dem Steinschneiden mittels Schablonen. In der Begeisterung für das Handwerk, in der Deleuze und Guattari Heidegger nahe zu kommen scheinen, sind sie zugleich am weitesten von ihm entfernt. Nicht nur deshalb, weil sie vom flüssigen Aggregatzustand ausgehen statt vom festen. Obwohl Heidegger wie Deleuze und Guattari die klassischen Begriffe von Form und Materie (den *Hylemorphismus*) hinter sich lassen will, bezieht er sich in der Regel immer noch auf das Holz als Paradigma der Materie. Deleuze und Guattari gehen aus vom Metall im geschmolzenen Zustand. An ihm entwickeln sie den Begriff einer kontinuierlichen Variation – einer permanenten Transformation im Unterschied zur vollendeten Form. Natürlich geht es auch bei Heidegger darum, der Materie zu folgen. Aber bei Deleuze und Guattari wissen wir niemals, wohin sie uns führt: Niemand weiß, was ein Körper vermag, auch nicht er selbst; wir können nicht wissen, welche Möglichkeiten er uns eröffnet – bevor wir es nicht ausprobiert haben.

Das Experiment ist nicht immer frei von Gewalt, die den Dingen und ihrer Ordnung angetan wird, wenn wir sie formen und deformieren. Ohne martialische Attitüden sprechen Deleuze und Guattari deshalb vom Krieg und von der Kriegsmaschine. Bacon beschreibt die Wirkung des Diagramms als die einer *Verwüstung*: Er spricht von der Sahara, die sich in bestimmten Zonen des Bildes ausbreitet. Und tatsächlich ist es die Wüste – gleich ob Sandwüste oder Eiswüste – die uns bis zum Extrem die Differenz zwischen einem glatten und einem gekerbten Raum erfahren lässt. Der Sandsturm oder der Schneesturm verwandeln die Wüste endgültig in jenen haptischen Raum, den ihre Bewohner auch sonst in ihr erfahren: „keine Linie trennt Himmel und Erde, die die gleiche Substanz haben; es gibt keinen Horizont, keinen Hintergrund, keine Perspektive, keine Grenze, keinen Umriss oder Form, kein Zentrum“, sagen Deleuze und Guattari [TP 684]. Der glatte Raum ist durch eine Nahsichtigkeit bis zum Sichtverlust ausgezeichnet.

Wir haben leider nicht die Zeit, alle Momente zu diskutieren, die einen glatten Raum und seine Bewohner von einem gekerbten Raum unterscheiden – sie erschöpfen sich nicht in der Ästhetik. Auch für die Elemente einer Kriegsmaschine gibt es hier keinen Raum. Nur noch so viel: „Glattes und Gekerbtes unterscheidet sich zuerst durch die umgekehrte Beziehung von Punkt und Linie (die Linie zwischen zwei Punkten im Falle des Gekerbten, der Punkt zwischen zwei Linien beim Glatten). Zum zweiten unterscheiden sie sich durch die Art der Linie (gerichtet-glatt, offene Intervalle; dimensional-gekerbt, geschlossene Intervalle). Und schließlich gibt es einen dritten Unterschied, der die Oberfläche oder den Raum betrifft. Im gekerbten Raum wird eine Oberfläche geschlossen, und entsprechend den festgelegten Intervallen, nach den festgelegten Einschnitten „teilt man sie wieder auf“; beim Glatten wird man in einem offenen Raum „verteilt“ [...] (Logos und Nomos).“ [TP 666] Deleuze und Guattari unterscheiden strikt zwischen „Aufteilung“ und „Verteilung“, zwischen *Logos* und *Nomos* – streng genommen müsste man deshalb eher von einem *Nomos des Raumes* als von einer *Logik des Raumes* sprechen, wenn an glatte Räume gedacht wird. Und der Nomade, der diese glatten Räume durchquert, ist vielleicht weder eine faktische noch eine fiktive Figur – sondern eine faktische Möglichkeit in einem faktischen Raum. Dass man für ihren Entwurf den Umweg über eine spekulative, fiktive Ästhetik gehen muss, ist vielleicht kein Zufall. Klaus Müller-Richter hat völlig zurecht betont, dass die beiden Typen des Raumes sich ständig ineinander verwandeln – insofern sind sie alles andere als ein klassisches Oppositionspaar. Und er hat uns schon davor gewarnt, dass ein glatter Raum nicht genügt, uns zu retten. Doch wer weiß, wie viele Chancen wir haben.

Deleuze und Guattari träumen von einer delirierenden Linie, die sie “abstrakte Linie nennen”: von einer Linie, „die nichts eingrenzt, die keinen Umriss mehr zieht, die nicht mehr von einem Punkt zum anderen geht, sondern zwischen den Punkten verläuft, die unaufhörlich von der

Horizontalen und von der Vertikalen abweicht und sich ständig von der Diagonalen löst, indem sie unaufhörlich die Richtung wechselt – [...] eine kontinuierliche Variation“. [TP 689] Die Idee einer „Transversale“. Inwiefern diese Linie eine politische Kraft zum Ausdruck bringt (oder bringen könnte), können uns die beiden jetzt anschließenden Vorträge zum Umgang mit urbanen Räumen von Wolfgang Fichna und Siegi Mattl möglicherweise zeigen.

Siglenverzeichnis / bibliographische Angaben

Zitierte Schriften von Deleuze/Guattari:

- DW DELEUZE, Gilles, *Differenz und Wiederholung* (frz.: 1968), übers. v. Joseph Vogl, München 1992.
- FB DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logik der Sensation* (frz.: 1984), übers. von Joseph Vogl, München 1995.
- TP DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II* (frz.: 1980), übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, Berlin 1992.

Andere, zum Teil implizit zitierte Schriften:

- CONDILLAC, Etienne Bonnot de, *Abhandlung über die Empfindungen* (frz.: 1754, dt.: 1870), auf der Grundlage der Übersetzung von Eduard Johnson neu bearbeitet und hg. von Lothar Kreimendahl, Hamburg 1983.
- DERRIDA, Jacques, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen* (frz.: 1990), übers. von Andreas Knop und Michael Wetzl, hg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Wetzl, München 1997
- DERRIDA, Jacques, *Heideggers Hand* (frz.: 1987), in: ders.: *Geschlecht (Heidegger)*, aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, hg. von Peter Engelmann, Wien 1988.
- DIDEROT, Denis, *Brief über die Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden. Mit einem Nachtrag (1749)*, in: ders., *Philosophische Schriften*, übers. von Th. Lücke, Bd. 1, Berlin 1961.
- GOMBRICH, Ernst H., *Die Geschichte der Kunst* (1953), Frankfurt am Main¹⁶ 1996.
- GOMBRICH, Ernst H., *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung* (engl.: 1959), aus dem Englischen von Lisbeth Gombrich, Stuttgart / Zürich² 1986.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Werke in 20 Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1986: Bde. 13-15, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835 / 1842²).
- HEIDEGGER, Martin, *Bauen Wohnen Denken / Das Ding*, in: ders., *Vorträge und Aufsätze* (1954), Stuttgart⁷ 1994, S. 139-156 und S. 157-179.
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit* (1926), Tübingen¹⁶ 1986.
- HEIDEGGER, Martin, *Vom Wesen und Begriff der $\Phi\upsilon\sigma\iota\varsigma$. Aristoteles, Physik B, 1*, in: ders., *Wegmarken* (= Gesamtausgabe, Bd. 9, 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914-1970), Frankfurt am Main 1976, S. 239-301.
- HUSSERL, Edmund, *Der Ursprung der Geometrie*, in: Jacques Derrida, *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie. Ein Kommentar zur Beilage III der „Krisis“* (frz.: 1962), aus dem Französischen von Rüdiger Hentschel und Andreas Knop, mit einem Vorwort von Rudolf Bernet, München 1987.
- KANT, Immanuel, *Werkausgabe in 12 Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1974: Bd. III u. Bd. IV, *Kritik der reinen Vernunft* (A: 1781 / B: 1787²).
- KANT, Immanuel, *Werkausgabe in 12 Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1974: Bd. X, *Kritik der Urteilskraft* (1790 / 1793²).
- RIEGL, Alois, *Spätromische Kunstindustrie* (1901), Wien² 1927 / 1992.
- ROSENKRANZ, Karl, *Ästhetik des Häßlichen* (1853), Leipzig 1990 / 1996².
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908), München¹⁴ 1987.