

Diagramm-Begriffe bei Foucault und Deleuze

Gerhard Dirmoser Linz, 20.5.2010

Version 8 / 31.8.2010

Zu Tausend Plateaus siehe:

http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at/FU/ARCH_Deleuze_Guattari.pdf

http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at/FU/ARCH_Karten_Deligny_Guattari.pdf

http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at/FU/ARCH_Deleuze_Intensitaet.pdf

In dieser Textsammlung sollen all jene Textstellen versammelt und besprochen werden, die über den Diagramm-Begriff bei G. Deleuze und M. Foucault Klarheit verschaffen können.

Im Detail gilt es zu klären, ob der Diagramm-Begriff der Architektur(theorie) etwas mit dem Diagramm-Begriff von Deleuze (und damit auch von Foucault) zu tun hat.

Anmerkungen (DG) gerhard.dirmoser@energieag.at

(DG) Nähere Analysen der Fußnoten zeigen, daß jene Beiträge von Deleuze, die Aufschluß über den Diagramm-Begriff bringen könnten, in der Architekturtheorie praktisch nicht zitiert werden. Die wenigen Zitate betreffen Textstellen zum Diagramm im Kontext der sgn. ‚abstrakten Maschine‘ (stammen also aus dem Buch ‚Tausend Plateaus‘).

Ist es also nur ein Zufall, wenn der in der Architektur *wahrgenommene* Deleuze (Der Falte, der Nomadologie und des Rhizoms) auch für die Diagrammatik etwas zu bieten hat?

Oder sind die Diagramm-Betrachtungen von Deleuze nur für PhilosophInnen nutzbringend?

Zu ‚Michel Foucault – Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses‘ (1975)

(DG) Da Deleuze den Diagramm-Begriff von Foucault nicht nur einfach vorstellt, sondern beträchtlich verändert (bzw. in seinem Sinne weiter entwickelt), ist es zielführend die Textstellen von Foucault voranzustellen. Die Ansätze von Foucault beziehen sich in anschaulicher Form auf konkrete Architektur.

Mit Foucault sieht man auch, daß Diagramme sehr wohl mit konkreten architektonischen Formen zu tun haben und nicht (nur) mit abstrakten Kräfteverhältnissen (wie Deleuze es *scheinbar* im Sinne Foucaults vermittelt).

Foucaults Beispiele sind gut nachvollziehbar – die Texte von Deleuze hingegen erschließen sich nicht ohne ausführliche Kommentare.

Die Mittel der guten Abrichtung

(S.221) Die Durchsetzung der Disziplin erfordert die Einrichtung des zwingenden Blicks: eine Anlage, in der die Techniken des Sehens Machteffekte herbeiführen und in der umgekehrt die Zwangsmittel die Gezwungenen deutlich sichtbar machen.

(DG) Siehe dazu: [Blick-Diagramme](#)

(S.221) Neben der großen Technologie der Fernrohre, der Linsen, der Lichtkegel, die mit der Gründung der neuen Physik und Kosmologie Hand in Hand ging, entstanden die kleinen Techniken der vielfältigen und überkreuzten Überwachungen, der Blicke, die sehen, ohne gesehen zu werden; eine lichtscheue Kunst des Lichtes und der Sichtbarkeit hat unbemerkt in den Unterwerfungstechniken und Ausnutzungsverfahren ein neues Wissen über den Menschen angebahnt.

(S.221) Im vollkommenen Lager beruht Machtausübung auf einem System der genauen Überwachung; jeder Blick ist ein Element im Gesamtgetriebe der Macht. Der althergebrachte quadratische Plan wurde unzählige Male beträchtlich verfeinert: die Geometrie der Alleen, die Anzahl und Verteilung der Zelte, die Richtung ihrer Eingänge, die Anordnung der Reihen und Linien werden festgelegt; das Netz der einander kontrollierenden Blicke wird geknüpft.

(S.222) Das Lager ist die Raumordnung der Macht, die sich mit Hilfe einer allgemeinen Sichtbarkeit durchsetzt. Im Städtebau und bei der Errichtung von Arbeitersiedlungen, Spitälern, Asylen, Gefängnissen oder Erziehungsheimen sollte dieses Modell des Lagers zumindest in seinem Grundprinzip lange Zeit nachwirken: das Prinzip der räumlichen Verschachtelung hierarchisierter Überwachungen, das Prinzip der >Einlagerung<.

(S.222) An die Stelle des einfachen alten Schemas der Einschließung und Klausur mit der dicken Mauer und der festen Pforte, die das Hereinkommen und Hinausgehen verhindern, tritt allmählich der Kalkül der Öffnungen, Wände und Zwischenräume, der Durchgänge und Durchblicke.

(DG) Im Prinzip bauen alle Ordnungsmuster auf Elementen (oder Gesten) auf, die trennende oder verbindende Wirkung haben.

(S.224) Der perfekte Disziplinarapparat wäre derjenige, der es einem einzigen Blick ermöglichte, dauernd alles zu sehen. Ein zentraler Punkt wäre zugleich die Lichtquelle, die alle Dinge erhellt, und der Konvergenzpunkt für alles, was gewußt werden muß: ein vollkommenes Auge der Mitte, dem nichts entginge und auf das alle Blicke gerichtet wären.

(DG) Vergleiche dazu die Plateau-Definition bei Deleuze: >Plateau< ist nämlich keine Metapher, sondern bedeutet Zonen kontinuierlicher Variation oder Türme, von denen jeder eine Region überwacht oder überblickt, Türme, die einander Zeichen geben.

Vergleiche dazu das Gedächtnistheater-Konzept: kreiskonzentrische Plakatstruktur in der Form eines Auges

(S.228) ... Denn die Überwachung beruht zwar auf Individuen, doch wirkt sie wie ein Beziehungsnetz von oben nach unten und bis zu einem gewissen Grade auch von unten nach oben und nach den Seiten. Dieses Netz >hält< das Ganze und durchsetzt es mit Machtwirkungen, die sich gegenseitig stützen: pausenlos überwachte Überwacher.

(S.253) Auf die Pest antwortet die Ordnung, die alle Verwirrungen zu entwirren hat: die Verwirrungen der Krankheit, welche sich überträgt, wenn sich die Körper mischen, und sich vervielfältigt, wenn Furcht und Tod die Verbote auslöschen. Die Ordnung schreibt jedem seinen Platz, jedem seinen Körper, jedem seine Krankheit und seinen Tod, jedem sein Gut vor: kraft einer allgegenwärtigen und allwissenden Macht, die sich einheitlich bis zur letzten Bestimmung des Individuums verzweigt – bis zur Bestimmung dessen, was das Individuum charakterisiert, was ihm gehört, was ihm geschieht. Gegen die Pest, die Vermischung ist, bringt die Disziplin ihre Macht, die Analyse ist, zur Geltung.

(S.254) Wenn es wahr ist, daß die Ausschließungsrituale, mit denen man auf Lepra antwortete, bis zu einem gewissen Grad das Modell für die große Einsperrung im 17. Jahrhundert abgegeben haben, so hat die Pest das Modell der Disziplinierungen herbeigerufen. ...

(S.255) Die große Einsperrung auf der einen Seite und die gute Abrichtung auf der andern; die Aussetzung der Lepra und die Aufgliederung der Pest; die Stigmatisierung des Aussatzes und die Analyse der Pest.

(DG) Auch unter dem Titel Pest und Lepra werden Ordnungsmuster beschrieben, die sich in der räumlichen Organisation spiegeln (u.a. in gebauten Strukturen).

(S.256) Das *Panopticon* von Bentham ist die architektonische Gestalt dieser Zusammensetzung. Sein Prinzip ist bekannt: an der Peripherie ein ringförmiges Gebäude; in der Mitte ein Turm, der von breiten Fenstern durchbrochen ist, welche sich nach der Innenseite des Ringes öffnen; das Ringgebäude ist in Zellen unterteilt, von denen jede durch die gesamte Tiefe des Gebäudes reicht; sie haben jeweils zwei Fenster, eines nach innen, das auf die Fenster des Turms gerichtet ist, und eines nach außen, so daß die Zelle auf beiden Seiten von Licht durchdrungen wird. Es genügt demnach, einen Aufseher im Turm aufzustellen und in jeder Zelle, einen Irren, einen Kranken, einen Sträfling, einen Arbeiter oder einen Schüler unterzubringen. Vor dem Gegenlicht lassen sich vom Turm aus die kleinen Gefangenssilhouetten in den Zellen des Ringes genau ausnehmen, Jeder Käfig ist ein kleines Theater, in dem jeder Akteur allein ist, vollkommen individualisiert und ständig sichtbar.

(S.258) Die Wirkung der Überwachung >ist permanent, auch wenn ihre Durchführung sporadisch ist<; die Perfektion der Macht vermag ihre tatsächliche Ausübung überflüssig zu machen; der architektonische Apparat ist eine Maschine, die ein Machtverhältnis schaffen und aufrechterhalten kann, welches vom Machtausübenden unabhängig ist; ...

(DG) Foucault spricht also von einer sehr konkreten architektonischen Maschine (und keiner abstrakten Maschine der Kräfteverhältnisse)

(S.259) Das Panopticon ist eine Maschine zur Scheidung des Paars Sehen/Gesehenwerden: im Außenring wird man vollständig gesehen, ohne jemals zu sehen; im Zentralturm sieht man alles, ohne je gesehen zu werden.

Diese Anlage ist deswegen so bedeutend, weil sie die Macht automatisiert und entindividualisiert. Das Prinzip der Macht liegt weniger in einer Person als vielmehr in einer konzertierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken; in einer Apparatur, deren innere Mechanismen das Verhältnis herstellen, in welchem die Individuen gefangen sind. Die Zeremonien, Rituale und Stigmen, in denen die Übermacht des Souveräns zum Ausdruck kam, erweisen sich als ungeeignet und überflüssig, wenn es eine Maschinerie gibt, welche die Asymmetrie, das Gefälle, den Unterschied sicherstellt.

(S.263,264) ... gegenüber den verfallenen und von Gemarterten wimmelnden Kerkern Piranesis erscheint das Panopticon als ein unerbittliches und wohldurchdachtes Gehäuse: ein wissenschaftliches Gefängnis. Daß es bis heute zu zahlreichen projektierten oder realisierten Variationen Anlaß gab, beweist die Kraft seiner Einbildungsmacht seit bald zwei Jahrhunderten. Aber das Panopticon ist nicht als Traumgebäude zu verstehen: es ist das Diagramm eines auf seine ideale Form reduzierten Machtmechanismus; sein Funktionieren, das von jedem Hemmnis, von jedem Widerstand und jeder Reibung abstrahiert, kann zwar als ein rein architektonisches und optisches System

vorgestellt werden: tatsächlich ist es eine Gestalt politischer Technologie, die man von ihrer spezifischen Verwendung ablösen kann und muß.

(DG) Deleuze setzt hier mit seinen Abstraktionen ein.

(S.265) Es >gibt dem Geist Macht über den Geist<. Das panoptische Schema ist ein Verstärker für jeden beliebigen Machtapparat: es gewährleistet seine Ökonomie (den rationellen Einsatz von Material, Personal, Zeit); es sichert seine Präventivwirkung, sein stetiges Funktionieren und seine automatischen Mechanismen.

(S.275) Zu ihrer Durchsetzung muß sich diese Macht mit einer ununterbrochenen, erschöpfenden, allgegenwärtigen Überwachung ausstatten, die imstande ist, alles sichtbar zu machen, sich selber aber unsichtbar. Ein gesichtsloser Blick, der den Gesellschaftskörper zu seinem Wahrnehmungsfeld macht: Tausende von Augen, die überall postiert sind; bewegliche und ständig wachsame Aufmerksamkeiten; ein weites hierarchisiertes Netz, das nach Le Maire allein in Paris 48 Kommissare, 20 Inspektoren, dann die regelmäßig bezahlten >Beobachter<, die tageweise entlohnten Spitzel, die für Sonderaufgaben eingesetzten Denunzianten, und schließlich die Prostituierten umfaßt. Und diese unaufhörliche Beobachtung muß in einer Reihe von Berichten und Registern angehäuft werden; im 18. Jahrhundert versucht ein unermeßlicher Polizeitext die Gesellschaft mittels einer komplexen dokumentarischen Organisation abzudecken.

(S.282) Unruhen, Aufstände, spontane Organisationen, Zusammenschlüsse – alle Formen horizontaler Verbindung. Darum treffen die Disziplinen die Vorkehrungen der Scheidewand und der Vertikalität; darum installieren sie zwischen den verschiedenen Elementen einer Ebene möglichst dichte Abschottungen; darum spannen sie enge Netze straffer Hierarchie

(DG) Soweit der Diagramm-Begriff bei M. Foucault – sehr kompakt und sachlich nachvollziehbar.

Anmerkungen (DG) gerhard.dirmoser@energieag.at

(S.69) Deleuze: Deshalb insistiert Foucault darauf, daß eine Kurve, eine Grafik oder eine Pyramide Aussagen sind, unabhängig von den Sätzen, die sie kommentieren, daß aber das, was sie repräsentieren, keine Aussagen sind, so wie die Buchstaben, die ich abdrücke, AZERT, eine Aussage sind, während die Serie Zeichen auf der Tastatur der Maschine keine Aussage ist.

s.u.: Zwischen zwei Sätzen bricht das Sichtbare hervor, wie zwischen zwei Dingen die Aussage.

Gilles Deleuze – Kein Schriftsteller: Ein neuer Kartograph (1975)

(DG) Das Buch ‚Überwachen und Strafen‘ (M. Foucault) wurde in Frankreich ab 1975 verfügbar. Es handelt sich hier um einer der ältesten Fundstellen zum Diagramm-Begriff. Davor dürfte Deleuze den Begriff Diagramm nur im Kontext von Gesprächen im Musik-Kontext verwendet haben (Siehe WWW). Foucault ist somit eine zentrale Quelle. (DG/07.2010) Guattari entwickelt hingegen seinen Diagrammbegriff über Peirce.

(S.116) Es handelt sich um eine Maschine, die funktioniert, aber eine Maschine ganz speziellen Typs. Sie bestimmt sich durch eine reine Funktion, die unabhängig ist von den wahrnehmbaren Zusammenhängen und den kategorialen Formen, in denen sich diese Funktion verkörpert. Die Funktion ist: sehen ohne selber gesehen zu werden.

Eine derartige Maschine können wir als abstrakte Maschine bezeichnen. Nicht in dem Sinne, daß sie selbst abstrakt, ideal und abgetrennt wäre: im Gegenteil, sie funktioniert perfekt und überall. Aber insofern sie als reine Funktion und reine Materie definiert ist, abstrahiert sie selbst von den Formen, unter denen diese Funktionen wirken, wie von den Substanzen, in denen die Materien qualifiziert sind. Es handelt sich nicht um ein von außen auferlegtes Modell.

(DG) Foucault selbst benennt sie NICHT als abstrakte Maschine ! s.o. Das ist also einer der Abstraktionsschritte von Deleuze. Foucault abstrahiert nicht von den Formen; ganz im Gegenteil, er bietet anschauliche Beschreibungen.

Es handelt sich um ein „Diagramm“, sagt Foucault, „das Diagramm eines ... Machtmechanismus; (mit) sein(em) Funktionieren, das von jedem Hemmnis, von jedem Widerstand und jeder Reibung abstrahiert, ... ist es eine Gestalt politischer Technologie, die man von ihrer spezifischen Verwendung ablösen kann und muß.“.

Das Diagramm hat weder mit einer transzendenten Idee, noch mit einer ideologischen Superstruktur zu tun, weil es von jeder Aussage schon vorausgesetzt wird.

Es hat genauso wenig mit einer ökonomischen Infrastruktur zu tun, die schon in ihrer Substanz qualifiziert und in ihrer Form und ihrem Gebrauch definiert ist.

(DG) Foucault spricht aber von sehr konkreten architektonischen Strukturen !

Sicherlich geht es nicht darum, das Diagramm eine Rolle spielen zu lassen, die analog zu der ist, die Marxisten die Ökonomie spielt: es geht hier um eine vollkommen neuartige Einteilung, die uns auf die Konzeption der Macht und ihrer Beziehungen zur Gesamtheit des gesellschaftlichen Feldes verweist.

Worauf es zunächst ankommt, ist die Immanenz des Diagramms. Das Diagramm, das ist die Karte, die Kartographie. Es ist streng koextensiv zum gesamten gesellschaftlichen Feld, das es einer restlosen Parzellierung unterwirft. ...

Es richtet überall Machtbeziehungen ein, streut sie aus, läßt sie „nicht oberhalb, sondern innerhalb des Gefüges der Vielheit“ spielen. Die Brennpunkte der Macht errichten sich nicht bloß am Eingang und am Ausgang, sondern kontinuierlich und im Inneren.

(S.118) Dadurch, daß es alles parzelliert, läßt das Diagramm sich nicht auf die Austauschprozesse und Umwandlungen reduzieren, die es implizieren.

„Die panoptische Anlage ist nicht einfach ein Scharnier oder ein Austauschregler zwischen einem Machtmechanismus und einer Funktion; sie bringt Machtmechanismen innerhalb einer Funktion zur Geltung und steigert dadurch diese Funktion.“

Die Konsequenzen aus dieser Immanenz der Macht bzw. des Diagramms lassen sich an Hand der zwei Begriffspaare „Anonymität-Individuierung“ und „Kontinuität-Kontiguität“ entwickeln. ...

(S.119) Eine solche abstrakte Maschine, ein solches Diagramm, das dem gesellschaftlichen Feld immanent ist, macht die Gesellschaft zu einer Disziplinargesellschaft.

(DG) Bei Foucault finden sich in zitierten Text keine entsprechender Feldbegriff

(S.121) Dementsprechend bedarf es aller möglichen Arten von Verbindungen, Austauschreglern, von „Relaisstationen“ und „Scharnieren“, nicht nur um von einer konkreten Maschine zur nächsten überzugehen, sondern um innerhalb ein- und derselben Maschine einen Typ von Form einem anderen anzupassen.

In diesem Sinne ist jede konkrete Maschine wirklich ein Mischmasch: „Das Kerkersystem schließt Diskurse und Architekturen, Zwangsregelungen und wissenschaftliche These, wirkliche gesellschaftliche Effekte und nicht aus der Welt zu schaffende Utopien, Programme zur Besserung der Delinquenten und Mechanismen zur Verfestigung der Delinquenz zu einem einzigen Komplex zusammen.“

(S.121) Aber wenn es stimmt, daß die abstrakte Maschine nur in diesen konkreten Maschinen und Verbindungen zur Verwirklichung gelangen kann, so haben umgekehrt diese nur einen Wert im Rahmen der abstrakten Maschine oder des Diagramms, das sie auf verschiedenen Stufen und in Funktion verschiedener Formen und Substanzen ins Spiel bringen.

Das Diagramm, die abstrakte, dem gesellschaftlichen Feld koextensive Maschine, spielt immer die Rolle einer immanenten, gemeinsamen, aber nicht-vereinheitlichenden Ursache.

Man könnte sich sogar vorstellen, jeder konkreten Maschine bestimmte Koeffizienten zuzuweisen, die dem Grad der Verwirklichung des Diagramms entsprechen.

(S.122) zur Gefängnisreform: Wir stoßen wieder auf die Idee zweier Pole: tatsächlich werden das Diagramm oder die Parzellierung bald unter harten, kompakten und getrennten Formen verwirklicht, von denen jede einen bestimmten Koeffizienten benutzt, und bald werden die Formen geschmeidig, verstreut, beweglich und bilden eher ein allgemeines Netz als eine Kette aus getrennten Gliedern.

(DG) Hier spricht Deleuze noch ‚Formen‘ an und verwendet Begriffe wie Parzellierung, Netz und Kette. Diese Begriffe lassen sich ohne Probleme auf konventionelle Diagramm-Grundtypen übertragen bzw. als solche begreifen und veranschaulichen.

(S.123) Was bezeichnet Foucault als Maschine? Damit ist nichts im „technischen“ Sinne des Wortes gemeint. Und dennoch ist es ganz unmetaphorisch, im buchstäblichsten Sinne zu verstehen: die Maschinen sind in erster Linie soziale Maschinen.

(DG) Dies ist eine Interpretation von Deleuze; Foucault hingegen schreibt:

„der architektonische Apparat ist eine Maschine, ...“

Damit überhaupt technische Maschinen erscheinen, bedarf es schon einer ganzen Gesellschaftsmaschine mit ihrem Diagramm und ihren Verbindungen, die deren Auftauchen ermöglichen. Kurz, es gibt eine menschliche Technologie, die tiefer, verborgener und auch „abstrakter“ ist als die technische Technologie.

(DG) Diagramm als kognitive/menschliche Technologie ?

(S.124) ... die Gefängnisse sind noch nicht von einer entsprechenden gesellschaftlichen Maschine als Werkzeuge gewählt, sie existieren noch nicht als konkrete Maschinen, die von einem Diagramm aufgegriffen und durchgesetzt werden, sie haben die „technologische Schwelle“ noch nicht überschritten. Es also das einem gesellschaftlichen Feld koextensive Diagramm, das 1. Die gesellschaftliche Maschine als abstrakte definiert, 2. Zu einem bestimmten Moment die konkreten gesellschaftlichen Maschinen, die als Diagramm verwirklichen sollen, organisiert und ineinanderfügt, und 3. Eine selektive Rolle spielt hinsichtlich der Techniken im strengen Sinne, die von den gesellschaftlichen Maschinen eingesetzt werden.

(S.126) Doch zeigt Foucault auch beständig, wie zwei Diagramme kommunizieren können, indem das vorhergehende schon Elemente des folgenden enthält oder das folgende Elemente des vorhergehenden bewahrt, selbst wenn sich deren Materie und Funktion verändert. ...

(DG) Das kann man sich mit Foucault auch anhand konkreter/gebauter Architektur vorstellen, quasi als partieller Umbau einer Struktur.

(S.127) Am Scharnier der beiden Diagramme steht vielleicht die napoleonische Maschine, ...

(S.127) Festzuhalten bleibt, daß sich von einem Diagramm zu anderen wirkliche Mutationen ereignen. Wieso aber gerade in diesem Augenblick? Die Gründe dafür sind schwer anzugeben, weil alle Gründe, einschließlich der ökonomischen, schon das Vorhandensein oder die Anlage des Diagramms voraussetzen.

Warum hat es keinen Kapitalismus anderswo oder zu einem anderen Zeitpunkt gegeben, wo doch derart viele seiner Sequenzen bereits in früheren Formationen oder an anderen Orten angelegt waren? Es ist schwierig, diesen Fragen gegenüber auf Begründungen zu verzichten und ein Diagramm zu denken, das von reinen Mutationen angetrieben wird.

Gleichwohl funktioniert ein Diagramm niemals als Repräsentation einer objektivierten Welt; es organisiert vielmehr einen neuen Typ von Realität.

Das Diagramm ist keine Wissenschaft, sondern stets eine politische Angelegenheit. Es ist kein Subjekt der Geschichte, es ist nicht das, was die Geschichte überragt. Es macht Geschichte, indem es die vorangegangenen Realitäten und Bezeichnungen auflöst und im gleichen Zuge neue Auftritts- und Erfindungspunkte, unerwartete Zusammentreffen und unwahrscheinliche Kontinuen konstituiert. Man verzichtet auf gar nichts, wenn man die Gründe aufgibt. **Ein neues Denken, positiv und positivistisch, die Diagrammatik, die Kartographie.**

(S.132) Der grundlegende Fortschritt von „Überwachen und Strafen“ besteht darin, daß der „Sockel“ oder die „Oberfläche“ jetzt durch den sehr viel positiveren und reicheren Begriff des Diagramms ersetzt werden.

Denn wenn es zutrifft, daß auf dem Niveau der konkreten Verbindungen, die mit unterschiedenen Formen und gegliederten Substanzen arbeiten, die Differenz zweier korrelativer (aber weder korrespondierender noch konformer) Formationen unvermeidlich ist, so trifft das nicht für das

Diagramm als gemeinsame Ursache zu, das nur Materien und Funktionen kennt, die **noch ungeformt** sind. So ist das Diagramm eine Art abstraktes, intensives Licht, das die Aussage sichtbar und die Handlung sagbar macht – aber für eine andere Sprache und für eine andere Handlungsweise.

(DG) Diese Formulierung geht sehr weit. Sie reicht vom Kantschen Schematismus bis zum Mechanismus der (konstruktiv) sinnhaften Verarbeitung jeder Art von Singularität.. Das Diagramm wäre jener Mechanismus, der sinnhaft formierend wirkt !
Siehe dazu im Buch ‚Foucault – Vom Archiv zum Diagramm‘:

(S.114) Der Diagrammatismus Foucaults, das heißt die Präsentation reiner Kräfteverhältnisse oder die Aussendung reiner Singularitäten, ist folglich das Analogon zum Kantschen Schematismus ... !!!

(S.132) Aussagen bilden, die das grelle Licht des Diagramms einfangen. Das ist etwas anderes, als die herrschenden Aussagen zu kopieren oder zu enthüllen. ...

Die Foucault eigenen Aussagen sind diagrammatische Aussagen: sie lassen die herrschenden Aussagen einer Epoche auftauchen, aber stets in ihrer Beziehung zu dem, was zur gleichen Epoche getan wurde. Also enthüllen die Aussagen Foucaults tatsächlich das Diagramm, wobei sie selbst zu einer anderen Aussageordnung gehören als der, von der sie sprechen, und auf ein vollkommen verschiedenes „Tun“ verweisen.

(S.133) Alle Aussagen Foucaults verweisen auf eine Praxis und auf Milieus, die sich um eine Mutation im Diagramm, um neue Materien und neue Funktionen bemühen.

(S.133) ... Die Ausdrucksform dieser Kämpfe muß man finden, sich an ihren Verbindungen beteiligen, Stück für Stück des revolutionären Diagramms konstruieren, aus dem gleichzeitig neues Tun und ein neues Sagen hervorgehen: ein Kontinuum oder ein Zusammentreffen von allem was flieht gilt es herbeizuführen, von allem, was dem Disziplinardiagramm entrinnt, von allem, was die Parzellierung unterläuft.

Anmerkungen (DG) gerhard.dirmoser@energieag.at

Das Buch ist in zwei Abschnitte gegliedert. Der erste Abschnitt lautet ‚**Vom Archiv zum Diagramm**‘. Auch der Titel des zweiten Abschnitts ist aus der Sicht der Diagrammatik von großer Bedeutung: ‚**Topologie: >Anders denken<**‘.

Dirmoser (DG): Deleuze versammelt also zu Foucault Überlegungen, die die Sicht des Diagramms und die Fragen der Topologie umfassen. Dadurch wird dieses Buch zu einem Schlüsselwerk im Umfeld einer noch zu fassenden Diagrammatik und durch die Behandlung der Aussagen-Sicht auch zu einem Fundament für die ebenfalls zu fassenden Graphematik. Vergleiche dazu auch die Studie von Joachim Huber ‚Urbane Topologie‘

Vom Archiv zum Diagramm

- (1) Ein neuer Archivar (*Archäologie des Wissens*)
- (2) Ein euer Kartograph (*Überwachen und Strafen*)

(DG) Schon diese Gliederung legt eine Entwicklung nahe, die bei Deleuze bis hinein in die Bacon-Studie verfolgt wird. Der Ansatz von Deleuze macht es schwierig seinen Diagramm-Ansatz zB. für den Bereich der Wissensrepräsentation fruchtbar zu machen.

Ein neuer Archivar (*Archäologie des Wissens*)

(S.12) Eine Aussage bedeutet stets ein Aussenden von Singularitäten, von singulären Punkten, die sich in einem korrespondierenden Raum verteilen.

Die Formationen und Transformationen dieser Räume selbst stellen, wie wir sehen werden, topologische Probleme, die sich nur sehr schlecht in Begriffen von Schöpfung, Anfang oder Gründung ausdrücken lassen.

(S.13) In der Tat fällt die Aussage nicht mit dem Aussenden von Singularitäten zusammen, das sie voraussetzt, wohl aber mit dem Verlauf der Kurve, die in deren unmittelbarer Nähe vorbeiläuft, und, allgemeiner betrachtet, mit den Regeln des Feldes, in denen die Singularitäten sich verteilen und reproduzieren. Es handelt sich um eine Aussageregelmäßigkeit.

(S14) Um die Aussage herum haben wir drei Kreise, gleichsam drei Raumabschnitte zu unterscheiden. Zunächst gibt es *einen kollateralen*, assoziierten oder angrenzenden *Raum*, der von anderen Aussagen gebildet wird, die zur selben Gruppe gehören. Die Frage, ob es der Raum ist, der die Gruppe definiert, oder ob es umgekehrt die Gruppe von Aussagen ist, die den Raum definiert, ist ziemlich uninteressant.

Weder gibt es einen homogenen, gegen die Aussagen indifferenten Raum, noch existieren Aussagen ohne Lokalisierung; beides durchdringt sich auf der Ebene der Formationsregeln. Wichtig ist, daß sich diese Formationsregeln weder auf Axiome, wie im Falle der Propositionen, noch, wie im Falle der Sätze, auf einen Kontext reduzieren lassen.

(S.19) ... Aber auch hier verhält es sich mit der Aussage anders. Diese besitzt ihre eigenen Begriffe oder besser ihre eigenen diskursiven >Schemata<, an der Kreuzung heterogener Systeme, die sie als einfache Funktion durchquert: beispielsweise die variablen Gruppierungen und Unterscheidungen

der Symptome in den medizinischen Aussagen dieser oder jener Epoche oder einer bestimmten diskursiven Formation (...).

Wenn die Aussagen sich von den Wörtern, Sätzen oder Propositionen unterscheiden, so deshalb, weil sie die Funktionen des Subjekts, die Funktionen des Objekts und die Funktionen der Begriffe als ihre >Ableitungen< mit umfassen.

(S.23) Eine Aussage definiert sich stets durch einen spezifischen Bezug auf *etwas anderes*, das auf demselben Niveau angesiedelt ist wie sie selbst, das heißt etwas anderes, das sie selbst (und nicht ihren Sinn oder ihre Elemente) betrifft.

Dieses >Andere< kann eine Aussage sein, in welchem Falle sich die Aussage ganz offen wiederholt. Im Zweifelsfall aber ist es notwendig etwas anderes als eine Aussage: es ist ein Außen.

Es ist eine reine Emission von Singularitäten als Punkten der Unbestimmtheit, da sie noch nicht durch eine Aussagenkurve determiniert und spezifiziert sind, die sie verbindet und die in ihrer unmittelbaren Nähe diese oder jene Form annimmt.

Foucault zeigt nun, daß eine Kurve, eine Grafik oder eine Pyramide Aussagen sind, daß aber das, was sie repräsentieren, keine Aussage ist. Ebenso bildet die Buchstabenfolge AZERT, die ich abtippe, eine Aussage, während dieselben Buchstaben auf der Tastatur keine Aussage sind.

[Siehe im Detail: Archäologie des Wissens \(III Aussagen und das Archiv\)](#)

[\(DG\) ‚Singularitäten‘ und ‚Aussagen‘ gilt es nun im Rahmen der Graphematik \(und auch Diagrammatik\) fruchtbar zu machen. Siehe dazu auch die ‚Sinnrelation‘ bei Deleuze \(in: ‚Die Logik des Sinns‘\).](#)

[Sie dazu die Architekturanalyse von B. Waldhör \(\[gerhard_dirmoser.public1.linz.at/FU/\]\(http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at/FU/\)\).](#)
[Architektur-Analyse als ‚Aussage-Kurve‘ \(?\)](#)

(S.24) Die Aussagen sind keineswegs Synthesen von Wörtern und Dingen, sowenig sie sich aus Sätzen und Propositionen zusammensetzen; sie gehen im Gegenteil den Sätzen oder den Propositionen voraus, von denen sie implizit vorausgesetzt werden, sie sind es, die Wörter und die Dinge formieren.

(S.25) Eine Gruppe von Aussagen und bereits eine einzelne Aussage besteht aus Mannigfaltigkeiten [multiplicités] . Es war Riemann, der diesen Begriff der Mannigfaltigkeit und der Arten des Mannigfaltigen in Bezug auf Physik und Mathematik gebraucht hat.

Die philosophische Bedeutung des Begriffs erscheint dann bei Husserl in der *Formalen und transzendentalen Logik* und bei Bergson im *Essai sur les données immédiates de la conscience* (wenn Bergson sich bemüht, die Dauer als einen Typus von Mannigfaltigkeit zu definieren, der sich der räumlichen Mannigfaltigkeit entgegensetzt, ähnlich wie Riemann diskrete und kontinuierliche Mannigfaltigkeiten unterschied).

[\(DG\) Hier darf ich an die faszinierenden Übereinstimmungen mit den Schriften von H.G. Graßmann erinnern. Deleuze wurde über die Schriften von G. Chatelet \(Figuring Space\) einige Jahre vor seinem Tod mit den Ansätzen von Graßmann konfrontiert. In den Büchern von Deleuze findet man genau an jenen Stellen die Verweise auf Riemann, wo auch Graßmann ins Spiel kommen könnte.](#)

(S.26) Die Mannigfaltigkeit ist weder axiomatisch noch typologisch, sondern topologisch.

Foucaults Buch verkörpert einen sehr entscheidenden Schritt hin zu einer Theorie-Praxis der Mannigfaltigkeiten.

(S.35) Es gibt stets einen Augenblick und auch Orte, an denen die Serien sich auseinanderbewegen und in einem neuen Raum verteilen: hier findet der Einschnitt statt. Die serielle Methode gründet sich auf Singularitäten und Kurven.

(S.36) Ein Urteil Boulez' über das einzigartige Universum Weberns ließe sich auch auf Foucault (und seinen Stil) anwenden: „Er hat eine neue Dimension geschaffen, die wir diagonale Dimension nennen könnten, eine Weise, Punkte, Blöcke oder Figuren nicht mehr in der Ebene, sondern auch im Raum zu verteilen.“

Pierre Boulez, *Relvés d'apprenti, Paris 1966*

(DG) Anmerkung: Erste Spuren zu einer Diagrammatik bei Deleuze lassen sich im Kontext eines Musik-Vortrages finden (www). Siehe auch Boulez als Urheber von glatt /vs/ gekerbt

Ein euer Kartograph (Überwachen und Strafen)

(S.48) Eine Ordnung des Lichts und eine Ordnung der Sprache besitzen nicht dieselbe Form, gehören nicht zur selben Formation.

(S.51) Die abstrakte Formel des Panoptismus ist folglich nicht mehr >sehen, ohne gesehen zu werden<, sondern lautet: *irgendeiner menschlichen Mannigfaltigkeit eine Verhaltensweise aufzwingen*. Es wird lediglich präzisiert, daß die jeweilige Mannigfaltigkeit reduziert werden muß, in eine beschränkten Raum gefaßt werden muß und daß die Durchsetzung einer Verhaltensweise durch die eine räumliche Verteilung erfolgt, durch zeitliche Ordnung und Reihung, durch rau-zeitliche Zusammensetzung ...

(51) Wie soll man diese neue informelle Dimension bezeichnen? Foucault gibt ihr an einer Stelle einen präzisen Namen; sie ist ein >Diagramm<, das heißt >ein Funktionieren, das von jedem Hemmnis, von jedem Widerstand und jeder Reibung abstrahiert ... es (ist) eine Gestalt politischer Technologie, die man von ihrer spezifischen Verwendung ablösen kann und muß<.

Das Diagramm ist nicht mehr das audio-visuelle Archiv, es ist die Karte, die Kartographie, koextensiv zur Gesamtheit des sozialen Feldes. Es ist eine abstrakte Maschine.

(S.51) Wenn es viele diagrammatische Funktionen und sogar Materien gibt, so deshalb, weil jedes Diagramm eine raum-zeitliche Mannigfaltigkeit ist. Aber auch deshalb, weil es in der Geschichte ebensoviele Diagramme gibt wie soziale Felder.

Wenn Foucault sich auf den Begriff des Diagramms beruft, so geschieht dies in Bezug auf unsere modernen Disziplinargesellschaften, in denen die Macht eine rasterförmige Erfassung des gesamten Feldes bewirkt; ...

Betrachtet man jedoch demgegenüber die alten souveränitäts-Gesellschaften, so sieht man, daß auch sie Diagramme besaßen, auch wenn diese aus anderen Materien und anderen Funktionen bestanden: auch dort wirkt eine *Kraft* auf andere Kräfte ein, jedoch eher um abzuschöpfen als um zu kombinieren und zusammzusetzen; eher um die Massen zu teilen als um das Detail zu zergliedern; eher um zu exilieren als um zu kontrollieren (es handelt sich um das Modell der >Lepra<).

Es ist ein anderes Diagramm, eine andere Maschine, die dem Theater näher steht als der Fabrik: andere Kräfteverhältnisse.

Darüber hinaus erkennt man intermediäre Diagramme als Übergänge von einer Gesellschaft zur anderen: so das napoleonische Diagramm, bei dem sich die Disziplinarfunktion mit der Souveränitätsfunktion verbindet; es >steht an dem Punkt, wo sich der monarchische und rituelle Vollzug der Souveränität mit dem hierarchischen und steten Vollzug der unbegrenzten Disziplin trifft<.

Das Diagramm ist grundlegend instabil und fließend und wirbelt unaufhörlich die Materien und die Funktionen so durcheinander, daß sich unentwegt Veränderungen ergeben.

(DG) Bei Foucault findet sich keine Stelle, von der man diese Dynamisierung ableiten könnte. Ich denke Deleuze schwenkt an dieser Stelle von sozialen Mechanismen auf Fragen der Wahrnehmung um (Vergl. seine Zeichnung ‚Foucaults Diagramm‘ (S.169).

(DG 07.2010) Vergleiche dazu M. DeLanda „intensive thinking‘ (und intensive Größen)

(S.54) Schließlich ist jedes Diagramm intersozial und im Werden begriffen. Es funktioniert niemals so, daß es eine präexistierende Welt abbildet; es produziert einen neuen Typus von Realität, ein neues Modell von Wahrheit.

(DG) Damit schließt Deleuze den Diagramm-Begriff für repräsentationstechnische Anwendung des Archivs aus. Deleuze verfolgt hier also einen sehr speziellen (leider auch Einseitigen) Diagramm-Begriff.

(S.54) Jede Gesellschaft besitzt ihr Diagramm oder ihre Diagramme. Da Foucault bestrebt war, über genau bestimmte Serien zu arbeiten, hat er sich niemals direkt mit sogenannten primitiven Gesellschaften befaßt. ... Weit davon entfernt, ohne Politik und Geschichte zu sein, verfügen sie nämlich über ein Netz aus Allianzen, die sich nicht aus der Verwandtschaftsstruktur ableiten noch auf Austauschbeziehungen zwischen Abstammungslinien reduzieren lassen.

Die Allianzen verlaufen über kleine lokale Gruppen, konstituieren Kräfteverhältnisse (Gaben und Gegengaben) und steuern die Macht.

Das Diagramm manifestiert hier seinen Unterschied zur Struktur, insofern die Allianzen ein dehnbares und transversales Netz weben, das senkrecht zur vertikalen Struktur steht, ...

(DG) Deleuze beschäftigt sich mit sozialen Mechanismen, Kräfteverhältnissen und flexiblen sozialen Strukturen. So gesehen wäre er den Methoden der SNA und der ANT nahe.

(S.55) Das Diagramm oder die abstrakte Maschine ist die Karte der Kräftebeziehungen, der Dichteverhältnisse, der Intensitäten, die über die nicht-lokalisierbaren primären Verbindungen wirksam wird und jeden Augenblick durch jeden Punkt >oder vielmehr in jeder Beziehung zwischen Punkt und Punkt< verläuft.

(DG) Diese Definition läßt sich wortwörtlich für graphematische Anwendungen der Naturwissenschaften umlegen. U.a. in der Physik, Mechanik, in Materialforschungen, ... geht es um Karten von Kräftebeziehungen, um die Kartierung von Dichteverhältnissen und Intensitäten. Deleuze überträgt gewissermaßen eine physikalische Sprachlichkeit auf Fragen, die das soziale Feld bzw. das soziale Kräftespiel betreffen.

Vergl. dazu auch die Kräfte-Sprachlichkeit in seiner Bacon-Analyse

(DG 07.2010) Vergleiche dazu M. DeLanda „intensive thinking‘ (und intensive Größen)

(S.59) Was bezeichnet Foucault als abstrakte oder konkrete Maschine (er wird von der >Gefängnis-Maschine<, aber auch von der Schul-Maschine, der Hospital-Maschine sprechen ...)?

Die konkreten Maschinen, das sind die Einrichtungen, die aus zwei Formen bestehenden Dispositive; die abstrakte Maschine, das ist das informelle Diagramm. Kurz die Maschinen sind eher sozialer als technischer Natur. Genauer gesagt, es gibt eine Technologie des Menschen vor der materiellen Technologie.

(S.60) ... Und wenn die Techniken im engeren Sinne in diese Einrichtungen einbezogen sind, so deshalb, weil diese Einrichtungen selbst, mitsamt ihren Techniken, von dem Diagramm ausgewählt worden sind: dem Gefängnis beispielsweise kann in den nach dem Modell der Souveränität organisierten Gesellschaften eine marginale Existenz zukommen (...), es existiert als Dispositiv erst, wenn ein neues Diagramm, das Disziplinar-Dispositiv, es die >technologische Schwelle< überschreiten läßt.

(s.62) Disziplinar-Diagramm

(S.65) Die Geschichte der Formen, das Archiv, wird durch ein Werden der Kräfte, ein Diagramm verdoppelt.

Das heißt, die Kräfte erscheinen in >jeder Beziehung eines Punktes zu einem anderen<: ein Diagramm ist eine Karte oder, genauer, eine Überlagerung von Karten.

Dirmoser: diese scheint mir eine Schlüsselstelle zu sein:

Form	Kraft
Geschichte der Formen	Werden der Kräfte
Archiv	Diagramm (als Karte)

(DG) An dieser Stelle wird schlagartig klar, wie wenig die Schlüsselfrage ‚Hat das Zueinander eine Form?‘ in das Diagramm-Konzept von Deleuze paßt.

Für Deleuze ist die *statische* Formfrage auf der Seite des Archives zugeordnet. Die Formen des *Zeigbaren* und des *Sagbaren*, verbindet er nicht mit seinem Diagramm-Begriff.

Dadurch stehen seine Beiträge quer zur gesamten Diagrammatik-Literatur.

Aus dieser Gegenüberstellung läßt sich aber auch eine Lesart gewinnen, die sich bereits bei der Analyse des Bacon-Textes abgezeichnet hat. Die Formulierungen von Bacon und Deleuze lassen sich viel besser verstehen, wenn man in das Feld der Graphematik wechselt, also den Diagramm-Begriff graphematisch übersetzt:

Form	Kraft
Geschichte der Formen	Werden der Kräfte
Archiv	Deleuze-Diagramm
Diagrammatik	Graphematik
Diagramm	Spur, Feld, ...

Dirmoser: Die Diagrammatik wäre somit mit den Formen des Archivs befaßt und die Graphematik mit jenen *dynamischen Formen* die das Werden und Wirken der Kräfte fassen können. Damit wären zwei Methoden-Komplexe im Spiel: die Diagrammatik, die für alle Disziplinen etwas zu bieten hat und die Graphematik, die speziell für Technik- und Natur-Wissenschaften Visualisierungen anbieten kann.

Der Einsatz der Maschinen-Begrifflichkeit scheint bei Deleuze & Guattari generell einen

Shift in Richtung Naturwissenschaften zu bewirken (man denke u.a. an die Begriffe der Singularität und der Mannigfaltigkeiten).

Da auch der Begriff der Macht auf der Seite der Kraft zu liegen kommt, eröffnet sich nun auch für den Begriff „Mikrophysik“ (der Macht) eine neue Facette. Die Physik ist ja (in diesem Schema) klar auf der Seite der Graphematik angesiedelt.

(weiter ...) (S.65) Und von einem Diagramm zum nächsten werden neue Karten gezeichnet. Auch gibt es kein Diagramm, das nicht auf Seiten der Punkte, die es verknüpft, relativ freie oder entkoppelte Punkte umfaßte, Punkte der Kreativität, des Wandels, des Widerstands; und vielleicht muß man von ihnen ausgehen, um das Ganze zu begreifen. Ausgehend von den >Kämpfen< jeder Epoche, dem Stil ihrer Kämpfe, kann man die Abfolge der Diagramme oder ihre Wiederverkettung jenseits der Diskontinuitäten begreifen.

(S.66) Schreiben ist Kartographieren, >ich bin ein Kartograph ...<.

(DG) Im Gegensatz zum Diagramm, werden die Karten also gezeichnet und geschrieben.

Topologie: >Anders denken<

Die Schichten oder historischen Formationen: Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen)

(DG) Zu Foucault: Den Begriff der Aussage gilt es für die Diagrammatik noch zu entdecken.

Im Detail siehe dazu: Foucault / Archäologie des Wissens (1969)

(Im Jahr 1969 wird von Deleuze das Buch ‚Logik des Sinns‘ verfügbar).

(S.72) Foucault glaubt mehr und mehr, daß seine vorherigen Bücher den Primat der Aussagen gegenüber den Weisen des Sehens und Wahrnehmens nicht genügend betonten.

(S.72) Die Aussage besitzt nur deshalb einen Primat, weil das Sichtbare seine eigenen Gesetze, seine Autonomie besitzt, ...

(S.76) Beginnen wir mit den Aussagen: sie sind niemals verborgen und gleichwohl nicht unmittelbar lesbar oder gar sagbar.

(S.82) Wenn beispielsweise die Architekturen Sichtbarkeiten sind, Orte der Sichtbarkeit, so deshalb, weil sie nicht nur Steinformen sind, das heißt Anordnungen von Dingen und Verbindungen von Qualitäten, sondern zunächst Formen des Lichts, die Helligkeit und Dunkelheit verteilen, das Opake und das Transparente, das Gesehene und das Ungesehene usw.

(S.83) *Überwachen und Strafen* seinerseits beschreibt die Architektur des Gefängnisses, das Panoptikum, als eine Licht-Form, die die Zellen an der Peripherie durchflutet, den Zentralraum aber im Dunkel beläßt und eine Einteilung vornimmt zwischen den Gefangenen, die gesehen werden, ohne zu sehen, und dem beliebigen Beobachter, der alles sieht, ohne gesehen zu werden.

(S.84) So daß die Sichtbarkeiten weder Akt eines sehenden Subjekts sind noch die Data eines visuellen Sinnes (Foucault verwirft den Untertitel >Archäologie des Blicks<).

(DG) Dieser Untertitel bestätigt den Ansatz Blick-Diagramme im Rahmen der Architektur zu diskutieren.

Die Strategien oder das Nicht-Geschichtete: Das Denken des Außen (Macht)

(S.102) Und in der Tat durchzieht das Panoptikum Ende des 18. Jahrhunderts alle diese Formen und bezieht sich auf alle diese Substanzen: in diesem Sinne ist es eine Kategorie der Macht, eine reine Disziplinarfunktion. Foucault wird sie dann als Diagramm bezeichnen, als Funktion, die man >von jedem spezifischen Gebrauch ablösen muß<, genauso wie von jeder spezifischen Substanz.

(S.102) Man wird das Diagramm folglich auf mehrere, miteinander verknüpfte Weisen definieren können: es ist die Darstellung der Kräfteverhältnisse, die einer Formation eigentümlich ist; die Verteilung der Fähigkeiten zu affizieren und der Fähigkeit, affiziert zu werden;

(DG) Spannend, daß hier bei Deleuze das Wort „Darstellung“ zur Anwendung kommt. Außerdem wird eine Form von Wirksamkeit angesprochen.

(S.103) Zunächst besteht eine Wesensdifferenz, da die Macht sich nicht durch Formen, sondern allen durch die Kräfte hindurchgeht. Das Wissen betrifft die geformten Materien (Substanzen) und die formalisierten Funktionen, die sich Segment für Segment auf die beiden großen formellen Bedingungen, Sehen und Sprechen, Licht und Sprache, verteilen: es ist folglich geschichtet, archiviert und relativ starr segmentiert.

Im Gegensatz hierzu ist die Macht diagrammatisch: sie mobilisiert nicht-geschichtete Materien und Funktionen und arbeitet mit einer sehr geschmeidigen Segmentierung.

Sie geht in der Tat nicht durch Formen, sondern durch Punkte hindurch, einzelne Punkte, die jedes mal die Anwendung der Kraft, der Aktion oder Reaktion einer Kraft im Verhältnis zu anderen darstellt, das heißt eine Affektion als >stets lokalen und instabilen Machtzustand<.

Von da aus ergibt sich eine vierte Definition des Diagramms: es handelt sich um eine Ausstrahlung, eine Verteilung von Singularitäten. Lokal, instabil und diffus zugleich, gehen die Machtverhältnisse nicht aus einem Mittelpunkt oder einem einzigen Brennpunkt der Souveränität hervor, sondern verlaufen innerhalb eines Kräftefeldes in jedem Augenblick >von einem Punkt zum anderen< und zeigen Brechungen, Kehrtwendungen, Drehungen, Richtungswechsel und Widerstände.

Dirmoser: Auch hier gebraucht Deleuze wieder Begriffe der Physik und Elektrotechnik.
Die Gegenüberstellung läßt sich also weiter führen:

Form	Kraft
Geschichte der Formen	Werden der Kräfte Ausstrahlung Verteilung von Singularitäten
Archiv / archiviert	<i>Deleuze-Diagramm (Darstellung der Kräfteverhältnisse)</i> Macht Mikrophysik (<i>der Macht</i>)
Geformte Materien	nicht-geschichtete Materien
Geschichtet	
starr segmentiert	geschmeidig segmentiert
Stabile Formen (<i>des Sichtbaren und des Sagbaren</i>)	
Formalisierte Funktionen	integrierende Kurven
<i>beschreibende Bilder</i>	Aussage-Kurven
Diagrammatik (DG)	Graphematik (DG)
Diagramm	Spur, Feld, ...

(S.103) Als Ausübung des Nicht-Geschichteten bilden sie eine Strategie, und >die anonymen Strategien< sind beinahe stumm und blind, da sie sich den stabilen Formen des Sichtbaren und des Sagbaren entziehen. Die Strategien unterscheiden sich von den Schichtungen [stratifications] wie die Diagramme von den Archiven. Die Instabilität der Machtverhältnisse definiert ein strategisches oder nicht-geschichtetes Milieu.

(S.104) Es ist richtig, daß Foucault zufolge alles praktisch ist; aber die Praxis der Macht bleibt irreduzibel auf jedwede Praxis des Wissens. Um diese Wesensdifferenz zu betonen, wird Foucault sagen, daß die Macht sich auf eine >Mikro-Physik< beziehe.

(S.105) Es geht nicht darum, zu sagen, daß die Wissenschaften vom Menschen aus dem Gefängnis stammen, sondern daß sie das Kräfte-diagramm voraussetzen, von dem das Gefängnis selbst abhängig ist.

(S.105/106) Daher die Behauptung eines *Macht-Wissens-Komplexes* der das Diagramm und das Archiv miteinander verknüpft und sie von ihrer Wesensdifferenz her aneinanderfügt. >Zwischen Wissenstechniken und Machtstrategien besteht keine Äußerlichkeit, auch wenn sie jeweils ihre spezifische Rolle haben und sich *von ihrer Differenz aus* aneinanderfügen.<
Die Machtverhältnisse sind differentielle Verhältnisse, die Singularitäten (Affektionen) bestimmen. Die Aktualisierung, die sie stabilisiert, die sie schichtet, ist eine Integration: eine Operation, die darin besteht, >eine allgemeine Kraftlinie< zu ziehen, die Singularitäten zu verknüpfen, sie aneinander-zureihen, sie zu homogenisieren, in Serien anzuordnen und konvergieren zu lassen.

(S.109) Die Regularität besitzt für ihn jedoch einen sehr präzisen Sinn: es ist die vereinigende Kurve zwischen zwei singulären Punkten (Regel). Die Kräfteverhältnisse determinieren genau die singulären Punkte, so daß ein Diagramm stets eine Aussendung von Singularitäten darstellt. Etwas ganz anderes jedoch ist die Kurve, die sie vereinigt, indem sie in ihrer unmittelbaren Nähe vorbeiläuft.

Albert Lautman zeigte, daß es in der Mathematik, in der Theorie der Differentialgleichungen, >zwei absolut distinkte Realitäten< gibt, die gleichwohl notwendig zueinander komplementär sind: die Existenz und Verteilung singulärer Produkte in einem Vektorraum und die Form der integrierenden Kurven in ihrer Nachbarschaft. Er läßt daraus eine Methode hervorgehen, auf die sich die *Archäologie* stützte: eine Serie verlängert sich bis in unmittelbare Nähe eines anderen Punktes, von dem eine neue Serie ausgeht, die bald mit der ersten konvergiert (Aussagen, die zu derselben >Familie< gehören), bald divergiert (die zu einer anderen Familie gehören). In diesem Sinne genau läßt eine Kurve die Kräfteverhältnisse wirksam werden, indem sie sie reguliert, aneinanderreicht, die Serien konvergieren läßt, eine >allgemeine Kräftelinie< zieht: für Foucault sind nicht nur die Kurven und graphischen Darstellungen Aussagen, sondern die Aussagen sind auch gewisse Arten von Kurven und Schaubildern.

Oder er sagt, um besser zu können, daß die Aussagen sich weder auf Sätze noch auf Propositionen reduzieren lassen, daß die Buchstaben, die ich zufällig auf ein Blatt Papier schreibe, eine Aussage darstellen, >Die Aussage einer alphabetischen Serie, die kein anderes Gesetz besitzt als das des Zufalls<; ebenso bilden die Buchstaben, die ich entsprechend der Tastatur einer französischen Schreibmaschine abtippe, eine Aussage, A, Z, E, E, R, T (obgleich die Tastatur und die hier angezeigten Buchstaben selbst keine Aussagen sind, sondern Sichtbarkeiten).

(S.111) Darin besteht nun, was es meines Erachtens zu begreifen gilt: die Aussage ist die Kurve, die die singulären Punkte vereinigt, das heißt, die die Kräfteverhältnisse verwirklicht und aktualisiert, ...

(S.112) Denn die Sichtbarkeiten bilden ihrerseits, im Licht historischer Formationen, Bilder, die im Bereich des Sichtbaren dasjenige sind, was die Aussage im Bereich des Sagbaren oder Lesbaren ist. Das >Bild< [tableau] hat Foucault stets beschäftigt, und oft benutzt er dieses Wort in einem sehr allgemeinen Sinne, der auch noch den Bereich der Aussagen mit abdeckt.

Damit aber verleiht er den Aussagen eine allgemeine deskriptive Reichweite, die ihnen in einem strengen Sinne nicht zukommt. Strenggenommen stellen beschreibende Bilder [tableau-description] und Aussagen-Kurve zwei heterogene Potenzen der Formalisierung und Integration dar.

(S.113) Genauso, wie die Aussagen Kurven sind, bevor sie Sätze oder Propositionen sind, so sind die Bilder Linien des Lichts, bevor sie Umrisse und Farben sind.

Und was das Bild in dieser Form der Rezeptivität bewirkt, sind die Singularitäten eines Kräfteverhältnisses, hier das Verhältnis von Maler und Souverän, so wie sie sich >endlos abwechselnd einander zublinzeln<. Das Kräftediagramm aktualisiert sich zugleich in den Beschreibungstableaus und in den Aussage-Kurven.

(S.114) Der Diagrammatismus Foucaults, das heißt die Präsentation reiner Kräfteverhältnisse oder die Aussendung reiner Singularitäten, ist folglich des Analoges zum Kantschen Schematismus

(DG) Das heißt, daß Deleuze bringt den *naturwissenschaftlichen Ansatz mit dem Schematismus von Kant in Verbindung* !

(S.117) Wenn die variablen Kombinationen beider Formen, des Sichtbaren und des Sagbaren, die Schichten oder historischen Formationen bilden, so stellt die Mikrophysik der Macht die Kräfteverhältnisse im Gegenteil in ein informelles und nichtgeschichtetes Element. Auch das übersinnliche Diagramm vermengt sich nicht mit dem audiovisuellen Archiv: es ist gleichsam das von der historischen Formation vorausgesetzte Apriori. Gleichwohl gibt es nichts unterhalb, oberhalb noch selbst außerhalb der Schichten. Die mobilen, verschwindenden, diffusen Kräfteverhältnisse sind nicht außerhalb der Schichten, sondern sind deren Außen. Darum sind die Aprioris der Geschichte selbst geschichtlich. Man könnte auf den ersten Blick hin glauben, daß das Diagramm für die modernen Gesellschaften reserviert sei: *Überwachen und Strafen* analysiert das Disziplinar-Diagramm, insofern es die Wirkungen der alten Souveränität durch eine dem sozialen Feld immanente rasterförmige Erfassung ersetzt. Es verhält sich jedoch nicht so; jede geschichtete historische Formation bezieht sich auf ein Kräfte-diagramm als sein Außen.

(S.118) Im einen wie im anderen Falle liegt ein Diagramm vor. Foucault verwies noch auf ein weiteres Diagramm, auf das sich eher die kirchliche Gemeinschaft als die staatliche Gesellschaft bezog, nämlich das >Pastoral<-Diagramm, dessen Kategorien er spezifizierte: eine Herde weiden ..., als Kräfteverhältnis oder Einwirkung einer Handlung auf eine Handlung. Man kann, wie wir sehen werden, von einem griechischen Diagramm sprechen, von einem römischen Diagramm, von einem feudalen Diagramm ... Die Liste ist endlos, genauso wie die der Kategorien der Macht (und das Disziplinar-Diagramm ist sicherlich nicht das letzte Wort).

Man könnte gewissermaßen sagen, daß die Diagramme unterhalb, oberhalb oder zwischen den jeweiligen Schichten miteinander kommunizierten (so können wir zwischen den Schichten ein >napoleonisches< Diagramm definieren, als Mittelglied zwischen der alten Gesellschaft der Souveränität und der neuen Disziplinargesellschaft, der es vorhergeht).

(S.119) Zweifellos kommuniziert das Diagramm mit der geschichteten Formation, die es stabilisiert oder fixiert, jedoch gemäß einer anderen Achse, es kommuniziert auch mit dem anderen Diagramm, durch die hindurch die Kräfte ihr veränderliches Werden verfolgen. Deshalb ist das Diagramm stets das Außen der Schichten. Die Kräfteverhältnisse zeigen sich nicht ohne gleichzeitige Aussendung von Singularitäten, von singulären Punkten. Nicht, daß sich Beliebigen mit Beliebigen verknüpfte. Es handelt sich eher um aufeinanderfolgende Ziehungen, von denen jede einzelne dem Zufall unterworfen ist, aber unter äußeren Bedingungen, die durch die vorangegangene Ziehung determiniert sind.

Das Diagramm, ein Zustand des Diagramms ist stets eine Mischung aus Zufallsbedingtheit und Abhängigkeit, wie in einer Markov-Kette.

(DG) Zu Markov-Ketten: gerichteter Zufall

(S.124) Wenn eine Kraft von anderen Kräften affiziert wird oder andere affiziert, so erfolgt dies stets von Außen her. Das Vermögen zu affizieren oder affiziert zu werden, dieses Vermögen wird auf variable Weise erfüllt, je nach den in Beziehung stehenden Kräften. Das Diagramm als Bestimmung einer Gesamtheit von Kräfteverhältnissen erschöpft niemals die Kraft, die in andere Verhältnisse eingehen und in andere Verbindungen eintreten kann. Das Diagramm entstammt dem Außen, aber das Außen fällt nicht mit irgendeinem Diagramm zusammen, es >zieht< beständig neue Diagramme.

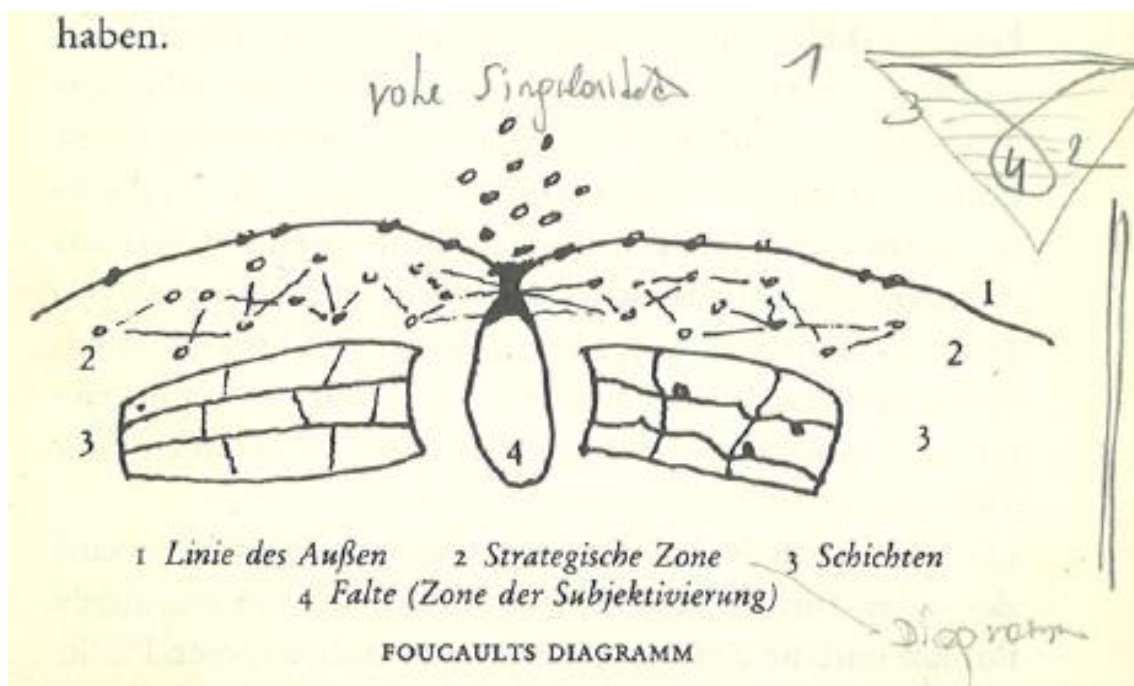
(S.128) Was will Foucault auf den schönsten Seiten von *Der Wille zum Wissen* sagen? Wenn das Macht-Diagramm das Modell der Souveränität aufgibt ...

(S.134) Auf welche Weise war diese neue Dimension gleichwohl von Anfang an präsent? Bis jetzt sind wir bereits drei Dimensionen begegnet: den formierten, formalisierten Beziehungen der Schichten (Wissen), den Kräfteverhältnissen auf der Ebene des Diagramms (Macht) und der Beziehung zum Außen, dieser absoluten Beziehung, wie Blanchot sagt, die zugleich Nicht-Beziehung ist (Denken).

(S.168) Foucault ist nicht mehr nur ein Archivar à la Gogol, ein Kartograph à la Tschschow, sondern ein Topologe in der Art von Biély in dem großen Roman Petersburg ...

(S.168) In dieser Weise, die nichts mehr Heidegger verdankt, denkt Foucault die Doppelung und die Falte. Wenn das Innen sich durch das Falten des Außen bildet, dann besteht zwischen ihnen eine topologische Beziehung: der Bezug zu sich ist homolog der Beziehung zum Außen, und beide stehen in Kontakt durch Vermittlung der Schichten, die relativ äußerliche (folglich relativ innerliche) Milieus sind.

(S.169) Es ist Sache der Schichten, unablässig Ablagerungen zu bilden, die etwas Neues sehen oder sagen lassen. Es ist jedoch Sache der Beziehung zum Außen, die etablierten Kräfte wieder in Frage zu stellen.



(S.169) Schaubild ‚Foucaults Diagramm‘

- 0 Informelles Außen / Vergl. auch ‚rohe Singularitäten‘ (DG)
- 1 Linie des Außen (mit ‚rohen Singularitäten‘ auf der Linie des Außen)
- 2 Strategische Zone (Vergl. ‚Kräfte-Diagramm‘ und ‚Kräfteverhältnisse‘)
- 3 Schichten (Vergl. ‚Schichtung‘ im Archiv-Kontext)
- 4 Falte (Zone der Subjektivierung)

(DG) Dieses Schema ist als Wahrnehmungssystem zu verstehen. Die ‚Linie des Außen‘ (1) bildet die Schnittstelle. Die ‚Einfaltung der Welt‘ ist unter (4) visualisiert.

(S.170) Wie könnte man die große Fiktion Foucaults erzählen? Die Welt besteht aus übereinandergelagerten Oberflächen, Archiven (3) oder Schichten (3). Auch ist die Welt Wissen. Aber die Schichten sind von einem zentralen Riß durchzogen, der auf die eine Seite die sichtbaren Bilder, auf die andere die Lautkurven verteilt: das Sichtbare und das Sagbare innerhalb jeder Schicht, die beiden irreduziblen Formen des Wissens, Licht und Sprache, zwei leere Sphären der Äußerlichkeit, in denen sich jeweils die Sichtbarkeiten und die Aussagen niederschlagen. Wir sinken ein von Schicht zu Schicht, von Streifen zu Streifen, wir durchqueren die Oberflächen, die Bilder und Kurven, wir folgen dem Riß, um zu versuchen, ins Innere der Welt zu gelangen: ...

Wir versuchen, wie Melville sagt, eine zentrale Kammer, in der Furcht, daß dort niemand sein könnte und die Seele des Menschen eine unermeßliche und schreckliche Leere enthüllte (wer würde daran denken, das Leben in den Archiven zu suchen?).

Aber zugleich versuchen wir, über die Schichten (3) hinauszugelangen, um ein Außen zu erreichen, ein atmosphärisches Element, eine >nichtgeschichtete Substanz<, die zu erklären vermöchte, wie sich die beiden Formen des Wissens in jeder Schicht (3) verbinden und verflechten können, von der einen Seite des Risses zur anderen.

Was könnten sonst die beiden Hälften des Archivs (3) & (3) miteinander kommunizieren und Aussagen unter die Bilder kommen und Bilder die Aussagen illustrieren?

(DG) [Vergleiche dazu die Studie zu atmosphärischen Gestaltungsfragen.](#)

(DG) [Vergleiche auch ‚Atmosphärik‘ als AnDiagrammatik und die Entwicklung der Konzepte der Graphematik \(aus einer atmosphärischen Ästhetik\)](#)

(DG) [Die Diagrammatik/Graphematik beschäftigt sich mit den Übergängen von Sichtbarem und Sagbarem, also mit diesem hier thematisierten Riß.](#)

(S.170) Diese Informelle außen (0) ist eine Schlacht, gleichsam eine Zone der Turbulenz und des Orkans, wo die singulären Punkte (0) und die Kräfteverhältnisse zwischen den Punkten (2) hin und her wogen. Die Schichten (3) tun nichts anderes, als den Sichtbaren Staub und das hörbare Echo einer Schlacht, die darüber tobte, aufzusammeln und zu verdichten.

Oberhalb davon (1,2,3) haben die Singularitäten jedoch keine Form (0) und sind weder sichtbare Körper noch sprechende Personen.

Wir treten in den Bereich ungewisser Doubles und partieller Tode, von Werden und Vergehen ein (Zone Bichats). Es ist eine Mikro-Physik.

(DG) [Diesen Zonen der Turbulenz versucht sich die Naturwissenschaft mit Hilfe graphematischer Methoden zu nähern.](#)

(DG) [Auch hier wieder ganz bewußt der Bezug zur \(Mikro\)Physik.](#)

(... weiter) Wir schweben darüber, sagt Faulkner, nicht mehr als Personen, sondern als zwei Falter oder zwei Federn, füreinander taub, >inmitten der wütenden und sich langsam zerteilenden Staubwolken, in die wir uns stürzen ...

(S.171) Jedem atmosphärischen Zustand (0) in dieser Zone entspricht ein Kräfte-diagramm (2) oder ein Diagramm der in die Kräfteverhältnisse eingegangenen Singularitäten (2): eine Strategie (2) . Wenn die Schichten aus Erde sind, so ist die Strategie luftig oder ozeanisch. Aber es gehört zur Strategie (2), sich in der Schicht (3) zu aktualisieren, zum Diagramm (2), sich im Archiv (3) zu aktualisieren, und zur nicht-geschichteten Substanz (0), sich zu schichten.

Aktualisieren heißt sich integrieren und zugleich sich differenzieren.

Die Beziehungen der informellen Kräfte differenzieren sich, indem sie zwei heterogene Formen erzeugen, die der Kurven, die in unmittelbarer Nähe der Singularitäten vorbei gehen (Aussagen), und die der Bilder, die sie in Figuren des Lichts verteilen (Sichtbarkeiten).

(DG) Dies scheint mir eine Schlüsselstelle zu sein. Das Sagbare und das Sichtbare werden hier als ‚heterogene Formen‘ angesprochen, wobei das Sagbare als ‚Kurven‘ (bzw. als ‚Aussagen‘ in Kurven-Form) vorgestellt wird. Ich denke nun ist man ganz nahe beim Marqué-Ansatz bzw. beim Graphematik-Konzept von Derrida.

Deleuze verwendet also den Visualisierungsbegriff der ‚Kurve‘ auch für die Lautmuster des Sagbaren. Somit hat er das Sagbare und das Sichtbare visualisierungstechnisch auf einen Nenner gebracht.

(DG) Wichtig wäre hier noch den umfassenderen Aussage-Begriff von Foucault ins Spiel zu bringen.

(... weiter) Und zugleich gehen die Kräfteverhältnisse (2) genau in die formellen Beziehungen zwischen beiden ein, von einer Seite der Differenzierung zur anderen. Das bedeutet, daß die Kräfteverhältnisse (2) nichts von dem Riß wissen, der erst darunter beginnt, in den Schichten (3).

(DG) Im Schema ist das Netz der Kräfteverhältnisse quer durchgehend (über die Faltung) eingezeichnet (2 rechts und 2 links)

Sie sind imstande, den Riß zu vertiefen, indem sie sich in den Schichten (3) aktualisieren, können ihn aber auch in beiden Richtungen überspringen, indem sie sich differenzieren, ohne aufzuhören, sich zu integrieren.

Die Kräfte kommen stets von außen, einem Außen, das ferner ist als jede Form der Äußerlichkeit. Es gibt jedoch nicht nur Singularitäten, die von den Kräfteverhältnissen erfaßt sind, sondern Singularitäten des Widerstands, die fähig sind, diese Beziehungen zu modifizieren, das instabile Diagramm (2) zu ändern.

(DG) Ich finde es auch sehr bemerkenswert, daß hier das sgn. ‚Diagramm‘ als Netzstruktur (also vernetzte Punkte) ausgeführt ist.

(S.172 ... weiter) Und es gibt sogar rohe Singularitäten (0 bzw. genauer auf 1), die noch nicht verbunden sind, auf der Linie des Außen (1) selbst, die insbesondere gerade oberhalb des Risses pulsieren.

Es ist eine schreckliche Linie, die alle Diagramme umwälzt, über den Orkanen selbst, die Linie Melvilles mit zwei losen Ende, die das gesamte Schiff in ihre komplizierten Windungen wickelt und, wenn der Augenblick gekommen ist, sich entsetzlichen Verknotungen überläßt und stets Gefahr läuft, einen Menschen mit sich zu reißen, während sie sich fortspinn; oder auch die Linie Michaux‘, >der tausend Abweichungen<, einer zunehmenden molekularen Geschwindigkeit, >Peitschenriemen eines rasenden Fuhrknechts<.

So schrecklich jedoch diese Linie sein mag, es ist eine Linie des Lebens, die sich nicht mehr an den Kräfteverhältnissen bemißt und den Menschen über den Schrecken hinwegzieht.

Denn am Ort des Risses macht die Linie eine Schleife (4), das >Auge des Hurrikans, dort, wo es sich leben läßt und wo das Leben *par excellence* ist<.

Es ist, als ob die kurzen Beschleunigungen ein >Langsam-Sein< von viel längerer Dauer entstehen ließen. (vergl. Bergson)

Es ist wie eine große Zirbeldrüse, die sich unablässig neu bildet, indem sie ihre Richtung ändert, einen Raum des Innen umreißt, der jedoch der der gesamten Linie des Außen (1) koextensiv ist. Das Fernste wird innerlich, durch eine Umwandlung ins Allernäheste: *das Leben in den Falten*.

(DG) Ich denke es gilt nochmals zu betonen, daß der gesamte letzte Abschnitt dem Kapitel ,Topologie: >Anders denken<' zugeordnet ist.

Die Fragen der Topologie werden hier an der Schnittstelle des menschlichen Wahrnehmungssystems besprochen. Die Sicht der Singularitäten wird über Kräfteverhältnisse in Schichtungen übersetzt. Das Eingefaltete (im Sinne Merleau-Ponty's) wird als Falte (bzw. Schlinge) visualisiert (Vergl. dazu auch Visualisierungen von Lacan).

Dirmoser: Im letzten Abschnitt widmet sich Deleuze dem Wahrnehmungssystem und den Fragen der Kognition. Die Begriffe der Macht und der sozialen Wirksamkeit treten in den Hintergrund. Die stufenweise aufgebaute Tabelle soll auch als Anregung dafür dienen, der Diagrammatik eine Graphematik zur Seite zu stellen. Die umso mehr, als die Diagramm-Begrifflichkeit in vielen Formulierungen der Graphematik viel näher steht als der Diagrammatik.

Statischer Zugang Diagrammatik (DG) Diagramm	komplexer/dynamischer Zugang Graphematik (DG) Spur, Feld, ...
	Grundproblem: sozial wirksame Phänomene in naturwissenschaftlicher Sprachlichkeit ?
Form	Kraft
Geschichte der Formen	Werden der Kräfte Ausstrahlung Verteilung von Singularitäten
Archiv / archiviert	<i>Deleuze-Diagramm (Darstellung der Kräfteverhältnisse)</i> Macht Mikrophysik (<i>der Macht</i>)
Geformte Materien	nicht-geschichtete Materien
Geschichtet	
starr segmentiert	geschmeidig segmentiert
Stabile Formen (<i>des Sichtbaren und des Sagbaren</i>)	
Formalisierte Funktionen	
<i>beschreibende Bilder</i>	integrierende Kurven Aussage-Kurven

Anmerkungen (DG) gerhard.dirmoser@energieag.at

Gespräch über den Anti-Ödipus (gemeinsam mit Félix Guattari)

(S.38) Was wir in einem Buch suchen, ist, wie es etwas passieren läßt, das den Codes entgeht: Ströme, aktive revolutionäre Fluchtlinien, Linien absoluter Decodierung, die im Gegensatz zur Bildung stehen.

(DG) Für einen a-semantischen Zugang

Für eine naturwissenschaftliche Graphematik

Gespräch über Tausend Plateaus (1989)

(S.41) Die Daten sind hier Ereignisse, Markierungen, die unchronologisch eine Fortbewegung kennzeichnen. Ihre Plateaus sind voller Unfälle, Vorfälle ...

- Es ist wie ein Ensemble zerbrochener Ringe. Jeder kann die anderen durchdringen. Jeder Ring oder jedes Plateau sollte sein eigenes Klima haben, seinen eigenen Ton oder sein eigenes Timbre.

(DG) Für einen multiperspektivischen Zugang

(S.43) Jeder Ring oder jedes Plateau muß folglich eine Karte der Umstände entwerfen, daher hat jedes ein Datum, ein fiktives Datum, und außerdem eine Illustration, ein Bild.

(S.46) In der Tat, in *Tausend Plateaus* werden einige Begriffe verwendet, die eine wissenschaftliche Resonanz oder sogar eine Entsprechung haben: schwarze Löcher, unscharfe Mengen, Nachbarschaftszonen, Riemannsche Räume ...

(DG) Zu Topologie, Graßmann & Riemann

(S.46) Nehmen wir ein aktuelles Beispiel aus einem Buch, das viel Aufsehen erregt: *Dialog mit der Natur* von Prigogine und Stengers. Unter den vielen Begriffsschöpfungen, die dieses Buch kreiert, gibt es den Begriff Verzweigungsdiagramm. Prigogine entwickelt ihn auf dem Hintergrund der Thermodynamik, für die er Spezialist ist, aber das ist gerade ein Begriff, der untrennbar philosophisch, wissenschaftlich, künstlerisch ist.

Umgekehrt ist es nicht ausgeschlossen, daß ein Philosoph Begriffe erfindet, die wissenschaftlich verwendbar sind. Das kommt oft vor.

Um bei einem nicht so weit zurückliegenden, wenn auch in Vergessenheit geratenen Beispiel zu bleiben: Bergson hat sehr stark auf die Psychiatrie eingewirkt, mehr noch, er hatte eine enge Beziehung zu den mathematischen und physikalischen Räumen von Riemann.

(DG) Zu Naturwissenschaft, Bergson, Riemann

Didier Eribon (zu Deleuze) (S.47) Sie verwenden zwar die Arbeiten von Historikern, namentlich die von Braudel (dessen Interesse gerade an der Landschaft jedoch bekannt ist), aber das mindeste, was man sagen kann, ist, daß Sie der Geschichte keinen bestimmten Platz einräumen.

Sie machen sich lieber zum Geographen, sie bevorzugen den Raum, und Sie sagen, daß man eine >Kartographie< der Formen des Werdens entwerfen muß. Haben wir hier nicht einen Weg des Übergangs von einem Plateau zum anderen?

(S.49,S.50) R.M. Die >geborstene< Form der *Tausend Plateaus*, ihr unchronologischer, aber datierter Aufbau, die Mannigfaltigkeit und Mehrdeutigkeit ihrer Bezugspunkte, das Einbringen von Begrifflichkeiten, die aus den unterschiedlichsten und anscheinend heterogensten Theoriebereichen und Literaturgattungen stammen, haben zumindest einen Vorteil: dadurch läßt sich auf die Existenz eines *Anti-Systems* schließen. *Tausend Plateaus* bilden kein Gebirge, sondern lassen tausend Wege zutage treten ... Antisystem par excellence, Patchwork, absolute Zerstreung – damit ließe sich *Tausend Plateaus* umschreiben.

(S.50,S.51) Deleuze: Es gibt heute in den Wissenschaften, in der Logik erste Schritte zu einer Theorie sogenannter offener Systeme, die auf Interaktionen basieren; sie verzichten bloß auf lineare Kausalitäten und transformieren den Begriff der Zeit.

Ich bewundere Maurice Blanchot: sein Werk besteht nicht aus lauter kleinen Stücken oder Aphorismen, sondern ist ein offenes System; damit ist im Voraus ein >literarischer Raum< konstruiert worden, der sich dem entgegenhalten läßt, was heute mit uns passiert. Was Guattari und ich Rhizom nennen, ist genau ein solches offenes System.

(DG) Rhizom als offenes System

(S.52) Didier Eribon: Vorhin war die Rede von der Bedeutung, die Sie dem Ereignis geben; dann vom Privileg, das Sie der Geographie gegenüber der Geschichte einräumen. Welches ist nun der Status des Ereignisses in der >Kartographie<, die Sie erarbeiten wollen?

Und da die Rede vom Raum ist, würde ich ebenfalls gerne auf das Problem des Staates zurückkommen, das Sie mit dem Territorium verknüpfen.

Während der Staatsapparat den >gekerbten Raum< des Zwangs einführt, versucht die >Kriegsmaschine<, über Fluchtlinien einen >glatten Raum< zu bilden.

(S.52) Was wir >Karte< oder sogar >Diagramm< nennen, ist ein Ensemble verschiedener Linien, die gleichzeitig wirksam sind (die Linien der Hand bilden eine Karte). Es gibt nämlich sehr unterschiedliche Linientypen, in der Kunst, aber auch in einer Gesellschaft, in einer Person. Es gibt Linien, die etwas darstellen, und andere, die abstrakt sind. Es gibt unterteilte Linien und andere ohne Segmente. Es gibt dimensionale Linien, und es gibt Richtungslinien.

Es gibt Linien, die, ob abstrakt oder nicht, eine Kontur bilden, und andere, die keine Kontur bilden. Diese sind am schönsten. Wir glauben, daß die Linien die konstitutiven Elemente von Dingen und Ereignissen sind.

Daher hat jedes Ding seine Geographie, seine Kartographie, sein Diagramm.

Sogar bei einer Person sind das Interessante die Linien, von denen sie gebildet wird oder die sie bildet, die sie entlehnt oder schafft.

Warum die Linie gegenüber der Ebene oder dem Volumen privilegieren? In Wirklichkeit gibt es keinerlei Privileg. Es gibt Räume korrelativ zu verschiedenen Linien und umgekehrt (auch hier wieder könnte man wissenschaftliche Ausdrücke anführen wie die >Fraktale< Mandelbrots). Dieser oder jener Linientyp schließt diese oder jene räumliche oder körperliche Formation ein.

(DG) Verknüpfungsform & kontinuierliche Form

(DG) Vergl. dazu die Studien von F. Deligny

Die Dinge aufbrechen, die Worte aufbrechen

(S.125) Deleuze: Wir fanden keinen Geschmack an Abstraktionen, an der Einheit, am Ganzen, an der Vernunft, am Subjekt. Wir sahen unsere Aufgabe darin, gemischte Zustände zu analysieren, Gefüge, Verkettungen, von Foucault Dispositive genannt. Dazu mußte man Linien von Foucault Dispositive genannt. Dazu mußte man Linien folgen und sie entwirren, und nicht auf Punkte zurückgehen. Das ergab eine Kartographie, zu der eine Mikroanalyse gehörte (von Foucault Mikrophysik der Macht genannt und von Guattari Mikropolitik des Wunsches).

(S.133) Dialogpartner von Deleuze: Niemand wird sich darüber wundern, daß Sie Foucaults Analysen der Macht in Ihrem Buch einen wichtigen Platz einräumen. Sie insistieren vor allem auf dem Begriff des Diagramms, der in *Überwachen und Strafen* auftaucht: das Diagramm, das nicht mehr das Archiv der Archäologie des Wissens ist, sondern Karte, Kartographie, Darlegung der Kräfteverhältnisse, die die Macht konstituieren.

(DG) Diagramm als Darlegung der Kräfteverhältnisse

(S.133) Deleuze: Schon die Macht zeichnet eine zweite Dimension vor, die nicht auf die Dimension des Wissens reduziert werden kann, selbst wenn beide Mischungen bilden, die konkret nicht auseinanderzuhalten sind; aber das Wissen besteht aus Formen, dem Sichtbaren, dem Sagbaren – kurz: dem Archiv -, während die Macht aus Kräften, Kräfteverhältnissen besteht – dem Diagramm.

(DG) Das Wissen als Form (Sichtbares und Sagbares) /vs/ Diagramm der Kräfteverhältnisse
Archiv /vs/ Diagramm

(DG) Beschäftigung mit Formen der Wissensrepräsentation heißt, sich mit dem Archiv zu beschäftigen – und nicht mit dem ‚Diagramm‘ ... wie es hier skizziert wird.

(S.133,134) Deleuze: Schon die Macht zeichnet eine zweite Dimension vor, die nicht auf die Dimension des Wissens reduziert werden kann, selbst wenn beide Mischungen bilden, die konkret nicht auseinanderzuhalten sind; aber das Wissen besteht aus Formen, dem Sichtbaren, dem Sagbaren – kurz: dem Archiv -, während Macht aus Kräften, Kräfteverhältnissen besteht – dem Diagramm.

(DG) Das Diagramm als das Unsichtbare (und Unsagbare)

(DG) Unsichtbare Kräfteverhältnisse sind auch in den Technik- und Naturwissenschaften ein Thema. Die je Fachlichkeit relevanten Singularitäten, müssen für Betrachtungen ins Sichtbare transformiert werden. Relevante Meßdaten(verläufe) sind mathematisch faßbar, werden aber als a-semantische Wertkonstellationen nicht dem Bereich des Sagbaren zugerechnet.

(S.141) Deleuze: Die Macht ist genau das unförmige Element, das zwischen – oder unterhalb von – Formen und Wissen verläuft. Daher heißt es >Mikrophysik< der Macht. Sie ist Kraft und Kräfteverhältnis, nicht Form.

(DG) So gesehen wäre die Formfrage nicht relevant. Wie kann man dann aber überhaupt Machtverhältnisse ansprechen? Macht ist auch in Strukturen verankert, die sich als Form zeigen, bzw. besprechen lassen.

Gerade Foucault geht ja (in ‚Überwachen und Strafen‘) von gebauter Architektur aus (Panopticon-Prinzip nach Jeremy Bentham).

Das zugrundeliegende ‚Blick-Diagramm‘ zeigt sich in der Anordnung und Ausrichtung der Zellen, in der Lage des Wachturms und der Gestaltung der Sehschlitze.

(S.155) Deleuze: Statt einem Zusammenklang oder einer Homologie (einem Gleichklang) gibt es einen fortwährenden Kampf zwischen dem, was man sieht, und dem, was man sagt, kurze Umklammerungen, weil man nie sagt, was man sieht, und nie sieht, was man sagt. Zwischen zwei Sätzen bricht das Sichtbare hervor, wie zwischen zwei Dingen die Aussage. Die Intentionalität macht einem ganzen Theater Platz, einer Serie von Spielen zwischen Sichtbarem und Sagbarem. Das eine zerspaltet das andere.

(DG) Der Strang der ‚Aussage‘ (zwischen zwei Dingen) sollte im Detail weiter verfolgt werden. Vergl. dazu das paper zu Bernhard Waldhör: Darin wird die Möglichkeit einer ‚gebauten Architektur-Analyse‘ besprochen.

Link http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at/FU/Diagramm_Waldhoer.pdf ‚art recycling‘
Vergleiche dazu auch Texte von Wittgenstein zu ‚Sachverhalt‘ und ‚logischem Bild‘

Über die Philosophie

(S.206) In *Logik des Sinns* habe ich eine Art serielle Komposition versucht. Aber *Tausend Plateaus* ist komplexer: >Plateau< ist nämlich keine Metapher, sondern bedeutet Zonen kontinuierlicher Variation oder Türme, von denen jeder eine Region überwacht oder überblickt, Türme, die einander Zeichen geben.

(DG) Vergleiche dazu auch die Bentham-Struktur: in mitten der Kreisringe steht jener Turm, der die Etagen der Zellen überblickt.

(S.214) Ich begreife die Philosophie als eine Logik der Vielheiten (in dieser Hinsicht fühle ich mich Michel Serres nahe). Begriffe schaffen heißt: eine Region der Ebene konstruieren, eine weitere Region hinzufügen, eine neue Region erkunden, den Mangel ausfüllen.

Der Begriff ist eine Zusammensetzung, eine Konsolidierung von Linien, von Kurven. Die Begriffe müssen sich ständig erneuern, weil die Immanenzebene nach Regionen, lokal, schrittweise konstruiert wird.

Daher operieren sie wie in Böen: in *Tausend Plateaus* sollte jedes Plateau so ein Windstoß sein.

(S.219) Meine Differenzen mit Foucault sind ganz sekundär: Was er Dispositiv nannte und was Félix und ich Gefüge oder Verkettung nannten, hat beides nicht dieselben Koordinaten, denn er stellte originelle historische Sequenzen auf, während wir das Gewicht mehr auf geographische Komponenten – Territorialitäten und Deterritorialisierungsbewegungen – legten.

(S.225) (Deleuze zu Leibniz) ... Und dennoch gibt es eine konkrete Einheit des Begriffs, eine Operation oder Konstruktion, die sich auf dieser Ebene reproduziert: die Faltung – die Falten der Erde, die Falten der Organismen, die Falten der Seele. Alle faltet sich, entfaltet sich, faltet sich wieder neu bei Leibniz, man nimmt in den Falten wahr, und die Welt ist in jeder Seele gefaltet, die selbst wieder diese oder jene Region der Welt entfaltet, gemäß der Ordnung von Raum und Zeit (Harmonie).

Über Leibniz

(S.227) Die Geraden gleichen sich, aber die Falten variieren, und jede verläuft anders. Es gibt keine zwei Dinge, keine zwei Felsen, die ähnlich gefaltet sind, und keine regelmäßige Falte für ein und dieselbe Sache. In diesem Sinn gibt es überall Falten, aber die Falte ist nicht universal. Sie ist ein >Differenzierer<, ein >Differential<.

Es gibt zwei Arten von Begriffen: Universalien und Singularitäten. Der Begriff der Falte ist immer singular, er kann nur dadurch Terrain gewinnen, daß er variiert, sich verzweigt, sich wandelt. Sobald man die Berge von ihren Faltungen ausgehend begreift, und vor allem sieht und anfaßt, verlieren sie ihre Härte ...

(S.230) Nach wie vor ist die Krümmung ein bevorzugter Gegenstand der Mathematik oder der Funktionentheorie. Daß die Materie nicht aus Körnchen besteht, sondern, wie Leibniz sagt, aus immer kleineren Falten – dieser Hypothese kann die Physik der Elementarteilchen und Kräfte einen Sinn geben. Und dem Phänomen, daß der Organismus Schauplatz und Agens endogener Faltungen ist, begegnet die Molekularbiologie nun auf ihrem Gebiet, wie vorher schon die Embryologie: Morphogenese hat immer mit Faltungen zu tun, man sieht es bei Thom.

(S.233) Ich habe die Tendenz, die Dinge als Linien-Mengen zu denken, die zu entwirren, aber auch zu zerschneiden sind. Ich liebe die Punkte nicht, etwas auf den Punkt bringen erscheint mir stupide. Die Linie ist nicht die Verbindung zwischen zwei Punkten, sondern der Punkt ist der Kreuzungspunkt mehrerer Linien. Die Linie ist nie gleichmäßig, der Punkt ist nur eine Krümmung der Linie.

Genauso zählen nicht Anfang oder Ende, sondern die Mitte.

Dinge und Gedanken sprießen oder wachsen von der Mitte aus, und genau da muß man hingehen, da faltet es sich. Daher kann eine Linien-Menge, Faltungen, Kreuzungen, Krümmungen enthalten, durch die Philosophie, Philosophiegeschichte, Geschichte, Wissenschaften und Künste miteinander verbunden werden.

(DG) An mehreren Stellen faßt Deleuze die Linie nicht als ‚Verknüpfungsform‘ auf, sondern als komplexes Gebilde, daß zwischen Punkten verläuft. Dies legt (unter Berücksichtigung der Faltungs-Sprachlichkeit) nahe, eher graphematische als diagrammatische Ansätze ins Spiel zu bringen.

Den Punkt als ‚Kreuzungspunkt‘ hat Deleuze aus den Hermes-Studien von M. Serres übernommen.

Anmerkungen (DG) gerhard.dirmoser@energieag.at

VII Die Kräfte malen

(S.39) In der Kunst und in der Malerei wie in der Musik geht es nicht um Reproduktion oder Erfindung von Formen, sondern um das Einfangen von Kräften. Eben dadurch ist keine Kunst figurativ. Klees berühmte Formulierung >Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar< bedeutet nichts anderes. Die Aufgabe der Malerei ist als Versuch definiert, Kräfte sichtbar zu machen, die nicht sichtbar sind.

... Auf diese Weise muß die Musik die unhörbaren Kräfte hörbar und die Malerei die unsichtbaren Kräfte sichtbar machen. Manchmal sind es dieselben: die Zeit, die unhörbar und unsichtbar ist – wie läßt sich die Zeit malen oder hörbar machen?

Und elementare Kräfte wie der Druck, die Trägheit, das Gewicht, die Anziehungskraft, die Gravitation, die Keimung?

(DG) Graphematik und die Visualisierung unsichtbarer Entitäten bzw. Singularitäten

(S.40) Es scheint, daß die Figuren Bacons in der Geschichte der Malerei eine der großartigsten Antworten auf die Frage sind: Wie lassen sich unsichtbare Kräfte sichtbar machen? ...

(S.40) Die außerordentliche Unruhe dieser Köpfe kommt nicht von einer Bewegung, die durch die Reihe zusammengesetzt werden sollte, sondern eher von Kräften des Drucks, der Ausdehnung, der Kontraktion, der Abplattung, der Streckung, die auf den unbeweglichen Kopf einwirken.

(DG 07.2010) Variante: Wie lassen sich unsichtbare ‚intensive Größen‘ sichtbar machen ?

(DG 07.2010) Vergleiche dazu M. DeLanda ‚intensive thinking‘ (und intensive Größen)

(S.42) Da die sichtbaren Bewegungen der Figuren den unsichtbaren Kräften, die auf sie einwirken, untergeordnet sind, kann man von den Bewegungen zu den Kräften zurückgehen und die empirische Liste derjenigen Erstellen, die Bacon aufspürt und einfängt. Denn obwohl sich Bacon mit einem >Zerstäuber<, einem >Zerhacker< vergleicht, handelt er eher wie ein Detektor.

Die ersten unsichtbaren Kräfte sind die der Isolation; ihre Träger sind die Farbflächen, und sie werden sichtbar, wenn sie sich um die Kontur einrollen und die Fläche um die Figur zusammenrollen.

Die zweiten sind die Deformationskräfte, die sich des Körpers und des Kopfes der Figur bemächtigen und immer dann sichtbar werden, wenn der Kopf sein Gesicht oder der Körper seinen Organismus abschüttelt. ...

Die dritten sind die Auflösungskräfte, wenn die Figur verblaßt und sich mit der Farbfläche vereinigt: Es ist dann ein seltsames Lächeln, das die Kräfte sichtbar macht.

Es gibt aber noch viele andere Kräfte. Und was läßt sich zunächst von jener unsichtbaren Paarungskraft sagen, die zwei Körper mit einer außergewöhnlichen Energie ergreift, von diesen aber sichtbar gemacht wird, indem sie aus ihr eine Art Vieleck oder Diagramm freisetzen?

XII Das Diagramm

(DG) Dieser Abschnitt erschließt sich nur, wenn das Diagramm als graphematische Spur bzw. als energetische Spur aufgefaßt wird (und weniger als Verknüpfungsform).

(S.62) Worin besteht der Malakt? Bacon definiert ihn folgendermaßen: zufällige Markierungen setzen (Linien-Züge); einzelne Stellen oder Zonen säubern, ausbürsten oder verwischen (Farb-Flecke); Farbe aus verschiedenen Winkeln und mit unterschiedlicher Geschwindigkeit hinwerfen.

Nun setzt dieser Akt, setzen diese Akte voraus, daß es auf der Leinwand (wie im Kopf des Malers) bereits mehr oder weniger virtuelle, mehr oder weniger aktuelle figurative Gegebenheiten gibt.

Genau diese Gegebenheiten sind es, die durch den Malakt unkenntlich gemacht oder gesäubert, ausgebürstet, verwischt oder überdeckt werden.

Beispielsweise ein Mund: man verlängert ihn, man läßt ihn von einem bis zum anderen Ende des Kopfes reichen. Beispielsweise der Kopf: Man verwischt eine Partie mit einer Bürste, einem Handbesen, einem Schwamm oder einem Lappen. Bacon nennt dies ein Diagramm: als ob man mit einem Mal eine Sahara, eine Saharazone einfügen würde; als ob man auf eine Nashornhaut, wie unter dem Mikroskop gesehen, ausspannen würde; als ob man zwei Teile des Kopfes mit einem Ozean auseinanderreißen würde; als ob man die Maßeinheit änderte und die figurativen Einheiten durch mikrometrische oder – umgekehrt- kosmische Einheiten ersetzte. (*1)

Fußnote *1: Hier der äußerst wichtige Text Bacons (G 56): >[S]ehr oft sind die unabsichtlich gesetzten Markierungen viel anregender als andere, und in solchen Augenblicken fühlt man, daß jetzt alles geschehen kann. – Sie fühlen es, während Sie diese Zeichen setzen? – Nein, die Markierungen sind gemacht, und man überprüft sie dann, wie man es bei den Kurven eines Diagramms tun würde. Und in diesem Diagramm sind die verschiedensten Möglichkeiten enthalten. Das ist schwer zu formulieren; ich drücke mich schlecht aus. Sehen Sie, wenn Sie zum Beispiel an ein Portrait denken, da hat man einmal den Mund an eine bestimmte Stelle gesetzt, aber plötzlich merkt man, wenn man sich das als ein Diagramm vorstellt, daß der Mund quer über das Gesicht verschoben werden könnte. Und irgendwie würde man in einem Portrait eine Sahara der menschlichen Erscheinung verwirklichen ...<

(S.62/63) Eine Sahara, eine Nashornhaut – das ist das plötzlich aufgespannte Diagramm. Wie eine auf der Leinwand, in die figurativen und probabilitären Gegebenheiten hereingebrochene *Katastrophe*.

(DG) Sahara und Haut verweisen auf das komplex gekrümmte Glatte (den glatten Raum). Die hereinbrechende Katastrophe an graphematische Visualisierung naturwissenschaftlicher Daten zB. in Wettersimulationen, Brennraumforschung,

(S.63) Wie das Auftauchen einer anderen Welt. Denn diese Marken, diese Striche sind irrational, unwillkürlich, zufällig, frei, planlos. Sie sind nicht-repräsentativ, nicht-illustrativ, nicht-narrativ Sie sind aber ebensowenig signifikativ oder signifikant: Sie sind asignifikante Striche. Sie sind Empfindungsmarken ...

a-semantisch, ohne geregelte Projektion

(S.63) Hierin liegt der Malakt oder der Wendepunkt des Gemäldes. Denn auf zwei Weisen kann das Gemälde scheitern, einmal visuell und einmal manuell: Man kann in die figurativen Gegebenheiten und die optische Organisation der Repräsentation verstrickt bleiben; man kann aber auch das Diagramm verfehlen, es verderben und derart überladen, daß man es operationsunfähig macht (dies ist eine weitere Weise, im Figurativen zu verharren, man wird das Klischee verstümmeln und zugerichtet haben). (*2)

Fußnote *2: G 91: zur Möglichkeit, daß die unwillkürlichen Markierungen nichts ergeben und das Gemälde verderben, eine Art >Sumpf<.

Das Diagramm ist also die operative Gesamtheit der Linien und Zonen, der asgnifikanten und nicht-repräsentativen Striche und Flecke.

Und die Operation des Diagramms, seine Funktion, sagt Bacon, liegt in der >Suggestion<. Oder sie liegt, strenger noch, in der Einführung von >faktischen Möglichkeiten<: eine Sprache, die der Wittgensteins nahekommt. (*3)

Fußnote *3: G 56: >Und in diesem Diagramm sind die verschiedensten Möglichkeiten enthalten ...< **Wittgenstein berief sich auf eine diagrammatische Form**, um in der Logik die >faktischen Möglichkeiten< auszudrücken.

Anmerkung (DG): Vergleich das ‚logische Bild‘ bei Wittgenstein.

Anmerkung (DG): Diese Wittgenstein Referenz belegt, daß Deleuze im Gegensatz zur Kritik der ‚Wittgenstein-Schule‘ (im ABC ...) mit Wittgenstein sehr wohl etwas anfangen konnte.

Es ist äußerst bemerkenswert, **daß Deleuze Texte von Wittgenstein direkt mit der Diagrammatik in Verbindung bringt!**

Siehe dazu Tractatus-Plakat: gerhard_dirmoser.public1.linz.at/FU/

(S.63) Die Striche und Flecke müssen mit der Figuration um so mehr brechen, als sie dazu bestimmt sind, uns die Figur zu geben. Darum sind sie selbst nicht genug, sie müssen >verwendet< werden: Sie entwerfen faktische Möglichkeiten, bilden aber noch kein Faktum (das pikturale Faktum). Um sich ins Faktische zu verwandeln, um sich als Figur zu entwickeln, müssen sie sich wieder ins visuelle Ensemble injizieren; eben dann aber wird das visuelle Ensemble unter Einwirkung dieser Markierungen nicht mehr das der optischen Organisation sein, es wird dem Auge ein anderes Vermögen verleihen und zugleich ein Objekt, das nicht mehr figurativ sein wird.

Das Diagramm ist die operative Gesamtheit der Striche und Flecken, Linien und Zonen.

So etwa das Diagramm Van Goghs: Es ist die Gesamtheit der geraden und gekrümmten Schraffuren, die den Boden anheben und absenken, die Bäume verdrehen, den Himmel erzittern lassen und von 1888 an eine besondere Intensität gewinnen.

(DG) Ähnlich wie Eisenman in der Architektur-Analyse, versucht hier Deleuze die Arbeitsweise eines Malers insgesamt als Diagramm zu fassen.

Bei Van Gogh beschreibt Deleuze jene Feinstrukturen, die den komplex gekrümmten glatten und fluiden Strukturen in Bewegung versetzen. Dabei geht es weniger um die Sicht der Physiognomie, sondern um energetische Aspekte (im Sinne einer graphematischen Visualisierung).

(DG 07.2010) Vergleiche dazu M. DeLanda „intensive thinking‘ (und intensive Größen)

(S.63) Man kann nicht nur die Diagramme differenzieren, sondern das Diagramm eines Malers datieren, weil es stets einen Augenblick gibt, an dem es der Maler unmittelbar angeht. Das Diagramm ist zwar ein Chaos, aber auch der Keim von Ordnung und Rhythmus.

Es ist ein gewaltsames Chaos im Verhältnis zu figurativen Gegebenheiten, aber ein Keim von Rhythmus im Verhältnis zur neuen Ordnung der Malerei: Es enthüllt >tieferliegende Empfindungsschichten<, sagt Bacon.

(DG) Diagramme werden von mir grundsätzlich als Ordnungsmuster aufgefaßt. Im Zuge der graphematischen Betrachtungen hat sich u.a. auch die Rhythmusfrage gestellt.

(S.64) Das Diagramm beendet die vorbereitende Arbeit und leitet den Maler ein. Es gibt keinen Maler, der nicht diese Erfahrung von Chaos/Keim machte, wo er nichts mehr sieht und zu versinken droht: Zusammenbruch der visuellen Koordinaten. Das ist keine psychologische Erfahrung, sondern eine spezifisch piktorale Erfahrung ...

(S.64) Unter allen Künsten ist die Malerei sicher die einzige, die notwendig, >hysterisch< ihre eigene Katastrophe integriert und sich folglich als eine Flucht nach vorne konstituiert. In den anderen Künsten ist die Katastrophe nur beigeordnet. Der Maler aber durchlebt die Katastrophe, umklammert das Chaos und versucht, aus ihm herauszukommen. Die Maler unterscheidet sich darin, wie sie dieses nicht-figurative Chaos umklammern, und auch in ihrer Einschätzung der künftigen piktoralen Ordnung, des Verhältnisses dieser Ordnung zu jenem Chaos.

(DG) Mit diesem Absatz sollte klar geworden sein, daß Deleuze (mit Bacon) in diesem Beitrag mit dem Begriff ‚Diagramm‘ keine Ordnungsmuster im Sinne einer mehr oder minder streng geregelten Verknüpfungsform anspricht.

Deleuze grenzt hier das ‚Diagramm‘ auch gegenüber jener Ausformungen ab, die als Physiognomie bezeichnet werden. Die angesprochenen energetischen Bewegungen scheinen (in der Ordnung des Medienschemas) zwischen der Sicht der Materialität und der Sicht des Diagramms zu liegen und auch atmosphärische Aspekte mit zu thematisieren.

(DG) Siehe dazu das Plakat ‚Ausdruckspotentiale‘ (gerhard_dirmoser.public1.linz.at/FU/) Verflüssigung, Rauschen, Nebel, Streuung, Unschärfe, Körperlosigkeit, Entropie ... als Extreme der strukturellen Angebote.

(S.64) Man könnte in dieser Hinsicht vielleicht drei große Wege unterscheiden: ...

Die Abstraktion wäre einer dieser Wege. Ein Weg allerdings, der den Abgrund oder das Chaos und auch das Manuelle auf einem Minimum reduziert: Sie bietet uns eine Askese, ein spirituelles Heil. In einer intensiven spirituellen Anstrengung erhebt sie sich über die figurativen Gegebenheiten, sie macht aber aus dem Chaos einen bloßen Graben, den man überschreiten muß, um abstrakte und signifikante Formen zu entdecken.

Mondrians Quadrat verläßt das Figurative (Landschaft) und überspringt das Chaos. Von diesem Sprung bewahrt es eine Art Schwingung. Ein derartiges Abstraktes wird wesentlich gesehen. Man möchte von der abstrakten Malerei sagen, was Péguy von der kantischen Moral sagte: Sie habe saubere Hände, aber keine Hände.

Denn die abstrakten Formen gehören zu einem neuen, rein optischen Raum, der sich nicht einmal mehr manuelle oder taktile Elemente unterordnen muß.

Von den bloßen geometrischen Formen unterscheiden sie sich allerdings durch die >Spannung<: Die Spannung ist das, was die manuelle Bewegung ins Visuelle hineinnimmt, eine Bewegung, die die Form und die sie sie bestimmenden unsichtbaren Kräfte beschreibt.

(DG) Hier wird von Deleuze neben der Materialität auch das „Manuelle“ angesprochen, also die Komplexität der je individuellen Pinselführung.

(DG) Das Figurative (der Landschaft) würde ich im Medienschema mit der Sicht der Physiognomie gleich setzen.

(DG) Bzgl. der Spannung vergl. Visualisierungen in SemaSpace (anziehende Kräfte und abstoßende Kräfte – führen bei gleicher Topologie je nach Verhältnis der Kräfte zu unterschiedlichen Figuren, die auch *visuell* gesprochen, steifer oder entspannter ausfallen können).

(DG) In Summe wird (auch anhand von Mondrian) klar, daß Deleuze hier mit dem Begriff des Diagramms keine strengen Ordnungsstrukturen verbindet.

(S.064) Dadurch wird die Form zu einer spezifisch visuellen Transformation. Der abstrakte optische Raum benötigt also keine taktilen Konnotationen mehr, die noch die klassische Repräsentation organisierte. Daraus folgt aber, dass die abstrakte Malerei weniger ein Diagramm als einen symbolischen *Kode* entwickelte, den großen formalen Oppositionen folgend. Sie hat das Diagramm durch einen Kode ersetzt. Dieser Kode ist >digital<, nicht im Sinne von manuell, sondern im Sinne eines abzählenden Fingers.

(DG) Die Opposition von (Zeichen-)Code und Diagramm ist ebenso spannend, wie die Opposition von (Zeichen-)Code und graphematisch/energetischer Spur.

(S.065) Was kann den Menschen vor dem >Abgrund<, d.h. vor dem äußeren Getöse und manuellen Chaos retten? Dem handlosen Menschen der Zukunft einen spirituellen Zustand erschließen. ... „Der moderne Mensch sucht Ruhe, weil er durch das Draußen betäubt ist ...“

(S.065) Ein zweiter Weg, den man oft abstrakten Expressionismus oder informelle Kunst genannt hat, biete eine ganz andere, diametral entgegen gesetzte Antwort. Diesmal erreichen Abgrund und Chaos einen höchsten Grad. Das Diagramm verschmilzt – fast wie eine Karte, die so groß wäre wie das Land – mit der Totalität des Gemäldes, und das ganze Gemälde ist Diagramm. Die optische Geometrie zerfällt zugunsten einer manuellen, ausschließlich manuellen Linie. Das Auge folgt nur mit Mühe. Denn die unvergleichliche Entdeckung dieser Malerei besteht in einer Linie (und in einem Farbleck), die keine Kontur ergibt, nichts begrenzt, weder innen noch außen, weder konkav noch konvex ist: die Linie bei Pollock, der Fleck bei Morris Louis.

Dies ist der nordische Fleck, die >gotische Linie<: die Linie reicht nicht von einem Punkt zu einem anderen, sie verläuft vielmehr *zwischen* den Punkten, wechselt fortwährend die Richtung und erreicht eine Potenz, die größer ist als 1, wobei sie der ganzen Oberfläche gleichkommt.

(DG) Hier haben wir also unzweifelhaft die Definition von komplex gekrümmten glatten Erscheinungen, also die Diskussion von glatt /vs/ gekerbt. Die Linie spannt komplexe Flächen auf, ohne Punkte (diskrete Einheiten) zu verbinden.

Die Kerbe wäre die Kontur und Begrenzung

(DG) Siehe auch: Konturlose nomadische Linie (S.065)

(DG) Bzgl. gotischer Linie siehe Worringer

(DG) Mit diesem Abschnitt ist nun auch eindeutig klar, dass man statt der diagrammatischen Begrifflichkeit, die graphematischen Schlüsselwörter einsetzen sollte.

(DG) Vergl. auch Texte von F. Deligny (er spricht seine Karten auch als Kunstwerke an)

(S.065) Man begreift, dass unter diesem Gesichtspunkt die Abstraktion figurativ blieb, da ihre Linie noch eine Kontur begrenzt.

(DG) Kandinsky und Klee sind also u.a. der Kerbe verpflichtet. Siehe dazu auch das Buch „Punkt, Linie und Fläche“, das ein Diagramm-Kapitel zu bieten hat.

(S.065) Wenn man nach Vorläufern dieses neuen Wegs, dieses radikalen Ausgangs aus dem Figurativen sucht, so wird man sie immer dort finden, wo ein großer alter Maler nicht länger die Dinge malte, um >zwischen den Dingen zu malen<.

(DG) Vergleiche die Rolle des ‚Zwischen‘ für diagrammatische und graphematische Ansätze. *Vergleiche auch Denkübung: Das Zwischen auf einem belebten Platz zu fassen.*

(S.065) Mehr noch gewinnen die letzten Aquarelle Turners nicht nur schon alle Kräfte des Impressionismus, sondern die Potenz einer explosiven und konturlosen Linie, die aus der Malerei selbst eine Katastrophe ohnegleichen macht (anstatt die Katastrophe romantisch zu illustrieren).

(S.065) Mit Pollock aber vollenden dieser Linienzug und dieser Farbleck ihre Funktion: nicht mehr die Transformation der Form, sondern eine Dekomposition der Materie, die uns ihre Lineamente und ihre Körnungen liefert.

Die Malerei wird also zur gleichen Zeit eine Katastrophen-Malerei und eine Diagramm-Malerei. Diesmal findet der moderne Mensch den Rhythmus in größter Nähe zur Katastrophe

(S.065) In der Einheit von Katastrophe und Diagramm entdeckt der Mensch den Rhythmus als Materie und Material.

(DG) Deleuze gelingt es hier eine Brücke zwischen Diagrammatik/Graphematik und energetisch interessierten Atmosphären-Studien zu schlagen.

(S.066) Seine Hand befreit sich und benutzt Stöcke, Schwämme, Lappen und Spritzen: Action Painting, >rasender Tanz< des Malers um das Gemälde oder besser im Gemälde, das nicht mehr auf die Staffelei gespannt, sondern ungespannt auf den Boden genagelt ist.

Denn es gab einen Schwenk des Horizonts zum Boden: Der optische Horizont hat sich gänzlich zum taktilen Boden verkehrt. Das Diagramm drückt mit einem Zug die ganze Malerei aus, d.h. die optische Katastrophe und den manuellen Rhythmus.

Und die aktuelle Evolution des abstrakten Expressionismus vollendet diesen Prozeß, indem sie verwirklicht was bei Pollock noch bloß Metapher war:

1 - Extension des Diagramms auf die räumliche und zeitliche Gesamtheit des Gemäldes

(Verschiebung des >Zuvor< und >Danach<);

2 - Aufgabe jeder visuellen Souveränität (Blindheit des Malers)

(DG) Man könnte also von einer Diagramm-Malerei oder einer diagrammatischen Malerei sprechen.

(DG) optisch /vs/ taktil (Vergl. A. Riegl) So gesehen steht die Diagrammatik für Projektionen und Risse (hier speziell: der Aufriß). Die Graphematik und das Glatte (komplex gekrümmt) steht für Wüsten, Meeresoberflächen, also den Blick auf den taktilen Boden.

(DG 07.2010) Vergleiche dazu M. DeLanda „intensive thinking‘ (und intensive Größen)

(S.066) Um so seltsamer ist es, dass die amerikanischen Kritiker, die die Analyse dieses abstrakten Expressionismus so weit voran getrieben haben, ihn durch die Erschaffung eines rein optischen, ausschließlich optischen Raums definiert haben, der dem >modernen Menschen< eigentümlich sei.

(S.66) Wohingegen die abstrakten Expressionisten mit der Befreiung des Raums, den man (zu Unrecht) für rein optisch hält, de facto nichts anderes tun, als einen ausschließlich manuellen Raum sichtbar zu machen, der durch die >Ebenheit< der Leinwand, die >Undurchdringlichkeit< des Gemäldes, das >Gestische< der Farbe definiert ist und sich dem Auge als eine absolut fremde Macht aufdrängt, bei der es keinerlei Ruhe findet.

(S.67) In einer Abstraktion vom Typ Mondrians ist das Gemälde kein Organismus und keine isolierte Organisation mehr, sondern Einteilung seiner eigenen Oberfläche geworden, die ihre Relation zu den Einteilungen des >Zimmers< erschaffen muß, wo es Platz finden wird: In diesem Sinne ist die Malerei Mondrians keineswegs dekorativ, sondern architektonisch, und verlässt die Staffelei, um Wandmalerei zu werden.

(DG) Also „gekerbte Diagramme“

(S.67) Drei Arten einer Rückkehr zum >Gotischen<?

(S.67) Entscheidend ist freilich die Frage, warum sich Bacon weder auf den einen noch auf den anderen der vorangehenden Wege eingelassen hat.

Die Strenge seiner Reaktionen soll keine Verurteilung bedeuten, sondern eher ausdrücken, was Bacon nicht passt, warum er persönlich weder den einen noch den anderen Weg einschlägt.

Einerseits wird er nicht von einer Malerei angezogen, die das unwillkürliche Diagramm durch einen spirituellen visuellen Kode zu ersetzen versucht (...).

Der Kode ist zwangsläufig zerebral, und es fehlt ihm die Sensation, die wesentliche Realität des Sturzes, d.h. die unmittelbare Einwirkung auf das Nervensystem.

Kandinsky definierte die abstrakte Malerei durch die >Spannung<; nach Bacon aber fehlt gerade die Spannung der abstrakten Malerei am stärksten: Indem sie die Spannung ins Innere der optischen Form verlegt, neutralisiert sie sie.

Und schließlich läuft der Kode – eben als abstrakter – Gefahr, eine bloße symbolische Kodierung des Figurativen zu sein. Andererseits ist Bacon ebenso wenig vom abstrakten Expressionismus angezogen, von der Macht und dem Geheimnis der konturlosen Linie. Und zwar deswegen, weil das Diagramm das ganze Bild eingenommen hat, wie er sagt, und weil seine Wucherung eine regelrechte >Schlamperei< ergibt.

(DG) Auch im Medienschema habe ich die Sicht der Codes (der Zeichen) von den Sichten des Diagramms, der Materialität und der Physiognomien abgetrennt.

(DG) Vergl. die Studie „Ästhetik als emotionale Wirksamkeit“

(DG) Abstrakter Expressionismus als uferlose Wucherung des Diagramms

(S.67/68) Alle gewaltsamen Mittel des Action Painting, Stock, Bürste, Besen, Lappen und selbst Konditorspritze, entfesseln sich in einer Katastrophenmalerei: Hier ist die Sensation zwar getroffen, verbleibt aber in einem unwiderruflich verworrenen Zustand.

Bacon wird unablässig von der absoluten Notwendigkeit sprechen, das Diagramm an seiner Wucherung zu hindern, von der Notwendigkeit, es auf gewissen Bezirken des Gemäldes und zu gewissen Augenblicken des Malaktes zu erhalten:

Er glaubt, dass auf dem Gebiet des irrationalen Strichs und der konturlosen Linie Michaux weiter geht als Pollock, eben weil er eine Beherrschung des Diagramms bewahrt.

(S. 68) Die Konturen retten – es gibt für Bacon nichts Wichtigeres.

Eine Linie, die nichts begrenzt, hat dennoch selbst eine Kontur: Blake wusste dies.

Das Diagramm darf also nicht das ganze Gemälde anfressen und muß räumlich und zeitlich begrenzt bleiben. Es muß operativ und kontrolliert bleiben.

Seine Mittel dürfen sich nicht entfesseln und die zwangsläufige Katastrophe darf nicht alles

überschwemmen. Das Diagramm ist eine faktische Möglichkeit, sie ist nicht das Faktum selbst.

Nicht alle figurativen Gegebenheiten dürfen verschwinden; und vor allem muß eine neue Figuration, die der Figur, aus dem Diagramm hervortreten und die Sensation ins Klare und Präzise führen. Der Katastrophe entrinnen ...

(S. 068) Selbst wenn man einen nachträglich hingeworfenen Pinselstrich aufhört, ist das wie ein lokaler >Peitschenhieb<, der uns herausbringt, anstatt uns hineinzutreiben.

Kann man sagen, dass wenigstens die >malerische< Periode das Diagramm auf das ganze Gemälde ausdehnte?

Wurde nicht die ganze Fläche des Bildes durch grasartige Striche oder mit Variationen eines dunklen Farbflecks schraffiert, die als Vorhang fungieren?

Selbst dann wirkten die Präzision der Sensation, die Klarheit der Figur, die Strenge der Kontur weiterhin unter dem Fleck oder Strich fort, die sie nicht auslöschten, sondern ihnen eher ein Vermögen der Schwingung und Entgrenzung verliehen (der lachende und der schreiende Mund). Und die spätere Periode Bacons kehrt zu einer lokalen Begrenzung der planlosen Striche und der verwischten Zonen zurück.

Bacon verfolgt also einen dritten Weg, der weder optisch ist wie die abstrakte Malerei noch manuell wie das Action Painting.

Kap. XIII - DIE ANALOGIE (zu Cezanne)

(S.069) Es gäbe also eine gemäßigte Anwendung des Diagramms, eine Art Mittelweg, auf dem das Diagramm nicht auf den Status eines Codes reduziert ist und sich ebenso wenig über das ganze Gemälde hinweg ausbreitet.

(S.069) Es fällt indessen schwer zu glauben, dass Cézanne einen Mittelweg nahm. Er erfand vielmehr einen Sonderweg, der sich von den beiden vorangehenden unterscheidet. ...

Chaos und Zusammenbruch aller figurativen Gegebenheiten, also bereits ein Kampf, der Kampf gegen das Klischee, die vorbereitende Arbeit (...).

Und aus dem Chaos gehen zunächst die >hartnäckige Geometrie<, die >geologischen Linien< hervor; und diese Geometrie oder Geologie muß ihrerseits selbst durch die Katastrophe hindurchgehen, damit die Farben aufsteigen, damit die Erde zur Sonne aufsteigt.

Es ist also ein verzeitlichtes Diagramm mit zwei Momenten.

Das Diagramm aber vereint diese beiden Momente unverbrüchlich: Die Geometrie ist dabei >Gerüst< und die Farbe Sensation, >Farbempfindung<.

Das Diagramm ist exakt das, was Cézanne Motiv nennt. Denn das Motiv besteht aus zwei Dingen, aus Sensation und Gerüst. Es ist deren Verflechtung.

Eine Sensation oder ein Blickpunkt reichen nicht hin, um ein Motiv zu ergeben: Selbst als Farbempfindung ist die Sensation ephemere und verworren, es mangelt ihr an Dauer und Klarheit (daher die Kritik am Impressionismus).

Das Gerüst aber genügt noch weniger: Es ist abstrakt.

Die Geometrie konkret oder zur empfundenen machen und zugleich der Sensation Dauer und Klarheit verleihen. Es wird dann etwas aus dem Motiv oder Diagramm herauskommen.

(DG) [Vergleiche Medienschema: Figur & komplexe Glätte /vs/ Diagramm & \(/vs/\) Graph \(DG 07.2010\) Zu ‚Sensation‘ vergleiche M. DeLanda „intensive thinking‘ \(und intensive Größen\)](#)

(S.70) Einer aktuellen Terminologie folgend könnte man sagen, dass Cézanne einen analogen Gebrauch der Geometrie macht und keinen digitalen. Das Diagramm oder das Motiv wäre analog, während der Kode digital ist.

(DG) [Das analoge Diagramm führt zur graphematischen Spur \(Vergl. auch Diagrammgrundtype „Faltungen“\)](#)

(S.70) Die „analoge Sprache“, so sagt man, entstamme der rechten Gehirnhälfte – oder besser: dem Nervensystem -, die „digitale Sprache“ aber der linken.

Die analoge Sprache wäre eine relationale Sprache, die die Ausdrucksbewegungen, para-sprachliche Zeichen, die Atemzüge und Schreie etc. umfasst.

Es läßt sich die Frage stellen, ob dies eine Sprache im eigentlichen Sinne sei.

Es besteht aber kein Zweifel, dass Artauds Theater etwa die Schreie bzw. Atemzüge zum Status einer Sprache erhoben hat.

Allgemeiner noch erhebt die Malerei die Farben und Linien zum Status einer Sprache, und dies ist eine analoge Sprache. Man kann sich sogar fragen, ob nicht die Malerei stets die analoge Sprache schlechthin gewesen sei.

Wenn man von einer analogen Sprache bei den Tieren spricht, so berücksichtigt nicht deren etwaige Gesänge, die einem anderen Gebiet entstammen, sondern denkt im wesentlichen an die Schreie, an die wechselnden Farben und die Linien (Haltungen, Posituren).

(DG) [Vergleiche dazu: Anthropologie des Ausdrucks \(DG 07.2010\) Vergleiche dazu M. DeLanda „intensive Größen“. Siehe auch D. Mersch \(Posthermeneutik\) Stimme/Schrei als intensive Größe.](#)

(S.071) Die Existenz der Malerei würde hinreichen, die Notwendigkeit eines sehr langwierigen Lernprozesses zu bestätigen, damit das Analoge Sprache wird.

(S.071) Wenn aber umgekehrt die Analogie unabhängig von jeglichem Kode ist, so kann man noch zwei Formen unterscheiden, je nachdem ob die Ähnlichkeit produktiv oder produziert ist.

Die Ähnlichkeit ist produktiv, wenn die Verhältnisse zwischen Elementen eines Dings unmittelbar in die Verhältnisse zwischen Elementen eines anderen Dings eingehen, das folglich das Bild des ersten sein wird: so etwa bei einem Photo, das Lichtverhältnisse festhält. Daß diese Verhältnisse über genügend Speicherraum verfügen, so dass das Bild große Differenzen zum Ausgangsobjekt aufweisen kann, verschlägt nicht folgendes: dass man nämlich diese Differenzen nur durch nachlassende Ähnlichkeit erhält, sei es, dass sie in ihrem Vollzug dekomponiert, sei es, dass sie in ihrem Resultat transformiert wird.

Die Analogie ist hier also figurativ und die Ähnlichkeit bleibt prinzipiell ursprünglich. Das Photo kann dieser Grenze nicht entkommen, trotz aller Ambitionen.

Demgegenüber spricht man von einer produzierten Ähnlichkeit, wenn sie mit einem Mal als Resultat aller anderen Verhältnisse – deren Reproduktion sie gerade nicht übernommen hat – erscheint: Die Ähnlichkeit taucht dann als das unerwartete Produkt unähnlicher Mittel auf.

Dies war bereits bei einer der Kode-Analogien der Fall, als nämlich der Kode eine Ähnlichkeit in Abhängigkeit von seinen eigenen inneren Elementen wiederherstellte.

In diesem Fall aber geschah das nur, weil die zu reproduzierenden Verhältnisse selbst kodiert waren. Während nun, wo jeder Kode fehlt, die zu reproduzierenden Verhältnisse unmittelbar durch ganz andere Verhältnisse hervorgebracht werden: verähnlichen durch unähnliche Mittel.

In diesem letzten Analogietyp ist die sinnliche Ähnlichkeit eine produzierte, sie ist es aber nicht auf symbolische Weise, d.h. über den Umweg des Kodes, sondern statt dessen >auf sinnliche Weise<, über die Sensation.

Da es bei diesem letzten, herausragenden Typ weder primäre Ähnlichkeit noch einen vorausgehenden Kode gibt, muß man für ihn den Namen einer ästhetischen – zugleich nicht-figurativen und nicht-kodifizierten – Analogie reservieren.

In seiner großen semiotischen Theorie definiert Peirce zunächst die Ikons durch Gleichartigkeit und die Symbole durch eine konventionelle Regel. Er räumt aber ein, dass die konventionellen Symbole Ikons enthalten (auf Grund von Phänomenen der Isomorphie), und dass die reinen Ikons bei weitem die qualitative Gleichartigkeit übersteigen und >Diagramme< enthalten.

Was aber ein analoges Diagramm im Gegensatz zu einem digitalen oder symbolischen Kode ist, bleibt schwer zu erklären. (*1)

(DG) Die Gegenüberstellung von Diagrammatik und Graphematik bietet eine Lösung an!

Anmerkung *1: In seiner Theorie des Zeichens legt Peirce der analogen Funktion und dem Begriff des Diagramms große Bedeutung bei. Nichtsdestoweniger reduziert er das Diagramm auf eine Gleichartigkeit von Relationen.

(DG) Deleuze kennt also die Diagrammatik-Ansätze von Peirce (und bringt auch Wittgenstein mit diagrammatischen Ansätzen in Verbindung s.o.). Deleuze kritisiert am Ansatz von Peirce was bei Wittgenstein unter dem ‚logischen Bild‘ thematisiert wurde.

(DG) Dabei gilt es zu bedenken, daß Deleuze aus einer graphematischen Sicht den diagrammatischen Zugang anderer Autoren kritisiert, was nicht wirklich zielführend ist.

(S.72) Heute kann man sich auf das Klangbeispiel der Synthesizer beziehen. Die analogen Synthesizer sind >modulatorisch<: Sie bringen heterogene Elemente in unmittelbare Konnexion, sie führen

zwischen diese Elemente eine an sich unbegrenzte Konnexionsmöglichkeit ein, und zwar in einem Präsenzfeld oder auf einer begrenzten Ebene, deren Momente allesamt aktuell und sinnlich wahrnehmbar sind.

Während die digitalen Synthesizer >integriert< sind: Ihre Operation verläuft über eine Kodifizierung, über eine Homogenisierung und Binarisierung der Daten, die sich einer unterschiedenen, von Rechts wegen unendlichen Ebene vollzieht und deren sinnlich Wahrnehmbares nur das Resultat von Konversion/Übersetzung sein wird.

(DG) Für die wichtigsten analogen Synthesizer sind seit Jahren auch als Software implementierte Emulatoren verfügbar. Es ist also nicht optimal die digital /vs/ analog zu setzen. Das Konzept glatt /vs/ gekerbt bietet in der Umsetzung analog /vs/ diskret die notwendigen Anhaltspunkte; sie wurden hier aber leider nicht zur Anwendung gebracht.

(S.72) ... Kurz, vielleicht ist gerade der Begriff von Modulation überhaupt (und nicht von Gleichartigkeit) dazu angetan, uns die Natur der analogen Sprache oder des Diagramms begreiflich zu machen.

(DG) Das analoge Diagramm wäre nun graphematisch zu fassen.

(S.72) Die Malerei ist die analoge Kunst schlechthin. Sie ist sogar die Form, unter der die Analogie Sprache wird, eine eigene Sprache findet: im Durchgang durch das Diagramm.

(S.72) Die Analogie wird einen Kode und nicht ein Diagramm durchlaufen. Das ist ein Status, der ans Unmögliche rührt. Und auf andere Weise rührt die informelle Kunst ebenfalls ans Unmögliche: Indem sie das Diagramm über das Gemälde hinweg ausdehnt, nimmt sie es als den analogen Strom selbst, anstatt den Strom das Diagramm durchlaufen zu lassen. Hier verhält es sich so, als ob sich das Diagramm nur auf sich selbst bezöge und nicht mehr zum Gebrauch oder zur Behandlung diene. Es überschreitet sich nicht mehr in einem Kode, sondern geht in einem Durcheinander auf. Der >Mittelweg< dagegen bedient sich des Diagramms zur Bildung einer analogen Sprache. Mit Cézanne gewinnt er seine ganze Unabhängigkeit.

(DG) Auch Steffen Bogen bezieht in zwei seiner Vorträge Bilder von Cézanne in seine diagrammatischen Analysen mit ein (u.a. im Vortrag 2009 an der FU Berlin).

(S.73) Nun kann eben diese Befreiung nur im Durchgang durch die Katastrophe geschehen, d.h. durch das Diagramm und sein unwillkürliches Hereinbrechen: Die Körper sind im Ungleichgewicht, in einem Zustand beständigen Sturzes; die Ebenen fallen aufeinander; die Farben verfallen selbst in Konfusion und begrenzen keinen Gegenstand mehr. Damit der Bruch mit der figurativen Ähnlichkeit nicht die Katastrophe vermehrt, damit man zur Herstellung einer tieferen Ähnlichkeit gelangt, müssen die Ebenen – ausgehend vom Diagramm – ihre Verbindung garantieren; muß die Masse der Körper das Ungleichgewicht in eine Deformation integrieren (die weder Transformation noch Dekomposition, sondern Schauplatz einer Kraft ist); ...

(S.74) ... Darum waren die drei Elemente Bacons die Struktur oder das Gerüst, die Figur und die Kontur, die ihre effektive Konvergenz in der Farbe finden. Das Diagramm, Träger der analogen

Sprache, wirkt nicht als Code, sondern *als Modulator*. Das Diagramm und seine unwillkürliche manuelle Ordnung werden dem Aufbrechen aller figurativen Koordinaten gedient haben; gerade dadurch aber (wenn es operativ ist) definiert es faktische Möglichkeiten, indem es die Linien für das Gerüst und die Farben für die Modulation befreit.

Linien und Farben können dann die Figur oder das Faktum bilden, d.h. die neue Ähnlichkeit im visuellen Ensemble erzeugen, in dem das Diagramm wirken, sich verwirklichen muß.

(DG) Auch hier geht wieder klar hervor, daß es sich bei dieser Form des ‚Diagramms‘ um eine manuelle graphematische Spur handelt und nicht um ein ‚Diagramm‘ als verknüpfendes Ordnungsmuster.

Kap. XV - Bacons Weg

(S.84) ... Aber auch die optisch-taktile Welt und die reine optische Welt sind keine Haltepunkte für Bacon. Im Gegenteil, er durchquert sie, er stützt oder stört sie. Das Diagramm bricht wie eine Störzone, eine verwischte Zone herein, die die optischen Koordinaten und die taktilen Zusammenhänge zugleich auflösen muß.

Dennoch könnte man glauben, daß das Diagramm im wesentlichen optisch bleibt, ob es nun zum Weiß hin tendiert, oder um so mehr, wenn es zum Schwarz hin tendiert und mit Schatten oder Dunkelstellen spielt wie in der malerischen Periode.

(S.84) ... Denn selbst abgedunkelt oder zum Schwarz hin tendierend bildet das Diagramm keine relative Unschärfezone, die noch optisch wäre, sondern eine absolute Zone von Ununterscheidbarkeit oder objektiver Nicht-Bestimmung, die dem Blick eine manuelle Macht als fremde Macht entgegensetzt und aufzwingt.

Das Diagramm ist niemals optischer Effekt, sondern entfesselte manuelle Macht.

Es ist eine frenetische Zone, in der die Hand nicht mehr vom Auge geführt wird und sich dem Blick als ein anderer Wille aufzwingt, der sich ebensogut als Zufall, Akzidentelles, Automatismus, Unwillkürliches darstellt.

Es ist eine Katastrophe, und zwar eine Katastrophe, die viel gravierender ist als die vorangehende. Die optische und die optisch-taktile Welt sind weggefegt, verwischt. Wenn es noch ein Auge gibt, so ist es das >Auge< eines Zyklons wie bei Turner, das viel häufiger zum Hellen als zum Dunkeln tendiert und eine Ruhe und ein Innehalten bezeichnet, die mit der **höchsten Unruhe der Materie** zusammengehen.

Und freilich ist das Diagramm sehr wohl ein Halte- oder Ruhepunkt in Bacons Gemälden, ein Halt aber, der dem Grün und dem Rot näher steht als dem Schwarz oder Weiß, d.h. ein Ruhepol, der von der größten Unruhe umschlossen wird oder umgekehrt selbst das **aufgewühlteste** Leben umschließt.

Wenn man sagt, das Diagramm sei seinerseits ein Haltepunkt im Gemälde, so heißt das nicht, daß es das Gemälde vollendet oder konstituiert, ganz im Gegenteil. Es ist eine Zwischenstation. Wir haben in diesem Sinne gesehen, daß das Diagramm lokal begrenzt bleiben mußte, anstatt nach expressionistischer Art das ganze Gemälde einzunehmen, und daß etwas aus dem Diagramm *hervorgehen* mußte.

Und selbst in der malerischen Periode nimmt das Diagramm das Ganze nur scheinbar ein: Es bleibt tatsächlich lokal begrenzt, nicht mehr an der Oberfläche, sondern in der Tiefe.

(S.84) Das Diagramm hat also stets Effekte, die es übersteigen. Als entfesselte manuelle Macht löst das Diagramm die optische Welt auf, muß aber gleichzeitig wieder in das visuelle Ensemble injiziert werden, in das es eine spezifisch haptische Welt und eine haptische Funktion des Auges einführt.

(DG) Übersetzt könnte man also sagen, daß die Graphematik sich mit der taktilen bzw. haptischen Dimension, also einer Art Nahsinn beschäftigt. Es handelt sich dabei um eine visuelle Berührung, die als Gegensatz zu einer distanzierten mathematischen Projektion, den sgn. optischen Zugang aufgefaßt wird.

Die Farbe und die Verhältnisse der Farbe konstituieren eine haptische Welt und einen haptischen Sinn, und zwar in Abhängigkeit von Warm und Kalt, Expansion und Kontraktion. Und sicher hängt die Farbe, die die Figur modelliert und sich über die Fläche hinweg ausbreitet, nicht vom Diagramm ab; sie durchläuft aber das Diagramm und geht aus ihm hervor.

Das Diagramm wirkt als Modulator und als gemeinsamer Punkt von Warm und Kalt, Expansion und Kontraktion. Überall im Bild wird der haptische Sinn der Farbe durch das Diagramm und sein manuelles Eindringen ermöglicht worden sein.

XVII Auge und Hand

(S.95) Nun bricht aber das manuelle >Diagramm< eiligst mit diesem Raum und seinen Konsequenzen, jenes Diagramm, das einzig aus widerspenstigen Strichen und Flecken besteht. Und es muß etwas sichtbar aus dem Diagramm *hervorgehen*. Im wesentlichen lautet das Gesetz des Diagramms nach Bacon folgendermaßen: Man geht von einer figurativen Form aus, ein Diagramm interveniert, um sie zu verwirren, und es muß daraus eine Form ganz anderer Natur hervorgehen, Figur genannt.

(S.95) Eben weil das Diagramm keine kodierte Formel ist, müssen uns diese beiden extremen Formen die Möglichkeit bieten, die komplementären Dimensionen des Verfahrens freizulegen. Man könnte glauben, daß uns das Diagramm *von einer Form zu einer anderen* führt, etwa von einer Vogel-Form zu einer Regenschirm-Form, und in diesem Sinne als ein Agens der Transformation wirkt.

(S.95) Das Diagramm liegt übrigens nicht auf der Ebene des Schirms, sondern in der verwischten Zone, tiefer, ein wenig links, und kommuniziert mit dem Ganzen über die schwarze Rückfläche: Hier ist der Brennpunkt des Gemäldes, der Punkt der Nahsicht, aus dem die ganze Reihe als Serie von zufälligen Ereignissen hervorgeht, >von denen das eine auf das andere klettert<.

(S.96) Das Diagramm hat im gesamten Gemälde informelle Kräfte eingeführt oder verteilt, mit denen die deformierten Partien notwendig in Beziehung stehen oder denen sie eben als >Schauplätze< dienen.

(S.96) Es gibt eine diagrammatische Linie, die Linie der Distanz-Wüste, und ebenso einen diagrammatischen Fleck, den Fleck des Farb-Graus, ...

(S.96) Das Diagramm muß im Raum und in der Zeit begrenzt bleiben, es darf sich nicht über das ganze Gemälde hin ausbreiten, das wäre eine verpfuschte Arbeit (man verfiere einem Grau der Indifferenz und einer >Sumpf<-Linie, weniger einer Wüstenlinie).

Da es nämlich selbst eine Katastrophe ist, darf das Diagramm keine Katastrophe bereiten. Da es selbst eine verwischte Zone ist, darf es nicht das Gemälde verwischen.

(S.97) Das Wesentliche am Diagramm liegt darin, daß es dafür gemacht ist, daß etwas aus ihm *hervorgeht*, und es mißlingt, wenn nichts aus ihm hervorgeht. Und was aus dem Diagramm hervorgeht, nämlich die Figur, tut dies zugleich graduell und mit einem Schlag

(DG) In diesem Sinn könnte auch die Formfindung im Bereich der diagrammatischen Architektur aufgefaßt werden.

(S.97) Wenn man aber das Gemälde in seinem Prozeß betrachtet, so gibt es eher eine kontinuierliche Injektion des manuellen Diagramms in das visuelle Ensemble, >langsames Durchsickern<, >Verdichtung<, >Entwicklung<, als ob man graduell von der Hand zum haptischen Auge, vom Manuellen Diagramm zum haptischen Sehen gelangen würde.

(S.97) Die Formen können dann figurativ sein und die Person noch narrative Beziehungen besitzen, alle diese Verbindungen verschwinden zugunsten eines >matter of fact<, eines spezifisch pikturalen (oder skulpturalen) Verbunds, der keine Geschichte mehr erzählt und nichts als seine eigene Bewegung repräsentiert und scheinbar willkürliche Elemente in einem einzigen kontinuierlichen Guß gerinnen läßt.

(S.98/Abschlußsatz) Als ob die Dualität des Taktilen und des Optischen visuell überholt würde auf jene haptische Funktion hin, die aus dem Diagramm hervorgegangen ist.

Anmerkungen (DG) gerhard.dirmoser@energieag.at

(S.15) Diese These über die Dispositive der Macht schien mir in zwei getrennte, aber keineswegs widersprüchliche Richtungen zu weisen. Auf alle Fälle ließen sich diese Dispositive nicht auf einen Staatsapparat reduzieren. Sondern in der einen Richtung bestanden sie aus einer diffusen, heterogenen Mannigfaltigkeit, aus Mikro-Dispositiven. In einer anderen Richtung verweisen sie auf ein Diagramm, auf eine Art abstrakte Maschine, die dem ganzen gesellschaftlichen Feld immanent ist (so der Panoptismus, der durch die allgemeine Funktion „Sehen ohne gesehen zu werden“ definiert ist, die auf eine beliebige Mannigfaltigkeit anwendbar ist).

(S.18) ... Aber diese Seite scheint das Makro auf das strategische Modell zu beziehen. Was mich stört, denn die Mikro-Dispositive scheinen bei Michel sehr wohl eine strategische Dimension zu haben (vor allem wenn man das Diagramm berücksichtigt, von dem sie nicht zu trennen sind).

(S.25) ... Ich für mein Teil würde sagen: Eine Gesellschaft, ein gesellschaftliches Feld widerspricht sich nicht, sondern primär flieht es. Zunächst flieht es aus allem. Es sind die Fluchtlinien, die primär sind (selbst wenn ‚primär‘ nicht chronologisch gemeint ist). Weit davon entfernt, sich außerhalb des gesellschaftlichen Feldes zu verlaufen oder herauszuführen, bilden die Fluchtlinien sein Rhizom oder seine Kartographie.

(S.31) Für mich beinhaltet Begehren keinen Mangel; es ist auch keine natürliche Gegebenheit; es ist nichts anderes als ein Heterogenen-Gefüge, das funktioniert; es ist Prozeß, im Gegensatz zu Struktur oder Genese; es ist Affekt, im Gegensatz zu Gefühl; es ist Haecceitas (Individualität eines Tages, einer Jahreszeit, eines Lebens), im Gegensatz zur Subjektivität; es ist Ereignis im Gegensatz zu Ding oder Person. Und vor allem impliziert es die Konstitution eines Immanenzfeldes oder eines „Körpers ohne Organe“, der sich durch Intensitätszonen, Schwellen, Gradienten, Ströme definiert.

(DG) Mit dieser *energetischen Begrifflichkeit* bewegt sich Deleuze wieder in jenem Feld der Strukturen, die im Bereich der Naturwissenschaften graphematisch gefaßt werden. An die Stelle der Organe (und ihrer Beziehungen), an die Stelle (starrer) Strukturen, an die Stelle (starrer) Dinge, treten Ereignisse, Intensitäten, Ströme ...

(DG 07.2010) Vergleiche dazu M. DeLanda „intensive thinking“ (und intensive Größen)

(S.35) ... Wobei die Perspektive von Überwachen und Strafen nahelegen würde, daß das (auf die globale Instanz des Staates irreduzible) Diagramm vielleicht eine Mikro-Vereinheitlichung dieser kleinen Dispositive bewerkstelligt. Heißt das nun, daß die bio-politischen Prozesse diese Aufgabe erfüllen? Ich gestehe, daß mir der Begriff des Diagramms sehr ergiebig vorkam: Wird Michel ihn auf diesem neuen Gebiet wieder aufgreifen?

Aber wie kann man von den Widerstandslinien oder von dem aus, was ich Fluchtlinien nenne, die Beziehungen oder Verbindungen, die Konjunktionen, die Vereinheitlichungsprozesse erfassen? Ich würde sagen, daß das kollektive Immanenzfeld, auf dem in einem bestimmten Moment die Gefüge entstehen und ihre Fluchtlinien ziehen, auch ein echtes Diagramm hat.

Es muß also das komplexe Gefüge gefunden werden, das in der Lage ist, dieses Diagramm zu zeichnen, indem es die Konjunktion der Deterritorialisierungslinien oder –spitzen zustande bringt. In diesem Sinne spreche ich von einer Kriegsmaschine, die sich vom Staatsapparat ebenso klar unterscheidet wie von den Einrichtungen des Militärs und den Dispositiven der Macht. Man hätte also einerseits: Staat – Diagramm der Macht (wobei der Staat der molare Apparat ist, der die Mikro-Gegebenheiten des Diagramms als Organisationsplan zeichnet); andererseits Kriegsmaschine – Diagramm der Fluchtlinien (wobei die Kriegsmaschine das Gefüge ist, das die Mikro-Gegebenheiten des Diagramms als Immanenzplan zeichnet). An diesem Punkt höre ich auf, denn das würde zwei sehr unterschiedliche Plan-Typen ins Spiel bringen, eine Art transzendenten Organisationsplan und den immanenten Plan der Gefüge, wobei man auf die genannten Probleme zurückkommen würde. Und da weiß ich nicht mehr, wie ich mich zu Michels gegenwärtigen Unetruchtungen stellen soll.

[Zusatz: Was mich an den beiden entgegengesetzten Zuständen des Plans oder des Diagramms interessiert, ist ihre historische Konfrontation in sehr verschiedenen Formen. In einem Fall hat man einen Organisations- und Entwicklungsplan, der wesentlich versteckt ist, aber alles sichtbar macht, was gesehen werden kann, im anderen Fall hat man einen Immanenzplan, auf dem es nur noch Schnelligkeiten und Langsamkeiten gibt, keine Entwicklung, und auf dem alles gesehen, alles vernommen wird ... usw. ... Ebenso in der Musik, wo die beiden Konzeptionen von Ton-Plänen aufeinanderprallen. Die Verbindung Wissen-Macht, so wie Michel sie analysiert, ließe sich folgendermaßen erklären: Die Mächte implizieren einen Diagramm-Plan des ersten Typs (zum Beispiel die griechische Stadt und die euklidische Geometrie). Aber umgekehrt, seitens der Gegen-Mächte und mehr oder weniger in Verbindung mit den Kriegsmaschinen, gibt es den anderen Plan-Typ, Arten von „minoritärem“ Wissen (die Archimedische Geometrie; oder die Geometrie der Kathedralen, die vom Staat bekämpft werden wird): ein umfassendes Wissen, das zu den Widerstandslinien gehört und das nicht dieselbe Form hat wie das andere Wissen?]

Zu: Rhizom (1976) Gilles Deleuze, Félix Guattari (1977 bei Merve)

Anmerkungen (DG) gerhard.dirmoser@energieag.at

(DG) Dieses Kapitel wurde also vor der Veröffentlichung der ‚Tausend Plateaus‘ als eigenes Büchlein verfügbar. Bereits nach einem Jahr stand eine deutsche Übersetzung zur Verfügung. Die Begrifflichkeit der ‚abstrakten Maschine‘ liegt im ‚Rhizom‘ bereits voll ausgebaut vor.

(DG) Zu Noam Chomsky:

(S.12) Wir werfen solchen linguistischen Modellen nicht vor, sie seien zu abstrakt; ganz im Gegenteil: sie sind es nicht genug; sie erreichen nicht die abstrakte Maschine, welche die Konnexion einer Sprache mit semantischen und pragmatischen Aussageinhalten herstellt, mit kollektiven Aussageverkettungen, mit einer ganzen Mikropolitik des gesellschaftlichen Feldes. Ein Rhizom verknüpft unaufhörlich semiotische Kettenteile, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen.

(DG) Das Rhizom ist nicht einer einseitigen Sicht der Zeichen verpflichtet.

(S.14) In einem Rhizom gibt es keine Punkte oder Positionen wie etwa in einer Struktur, einem Baum oder einer Wurzel. Es gibt nichts als Linien.

(DG) Das Rhizom kann man sich u.a. als ein Netz vorstellen, in dem sich Kanten(Linien) gegenseitig stützen, begrenzen oder einspannen.

(S.15) Es ist möglich und notwendig, alle diese Vielheiten auf ein und demselben Konsistenz- oder Äußerlichkeitsplan flachzudrücken, welche Dimensionen sie auch immer haben mögen. Das Ideal eines Buches wäre, alles auf einem solchen Plan der Äußerlichkeit auszubreiten, auf einer einzigen Seite, auf ein und demselben Strand: gelebte Ereignisse, historische Bestimmungen, Gedankengebäude, Individuen, Gruppen und soziale Formationen.

(DG) Den Plan kann man sich also sehr konkret als Zeichnung (im Sand) oder ein sehr großflächiges Buch vorstellen (ganz im Gegensatz zur ‚Karte‘ im Kontext der abstrakten Maschine).

(S.16) Jedesmal, wenn segmentäre Linien in eine Fluchtlinie explodieren, gibt es Bruch im Rhizom, aber die Fluchtlinie ist selbst Teil des Rhizoms. Diese Linien verweisen ununterbrochen aufeinander. Deshalb kann man nie von einem Dualismus oder einer Dichotomie ausgehen, auch nicht in der rudimentären Form von Gut und Böse.

(DG) Das Rhizom (als Netz) verfügt über keine gut faßbaren *Knoten(Punkte)*. Die komplexe Struktur eignet sich auch nicht für simple bipolare Gebilde.

(S.18) Transversale Verbindungen zwischen differenzierten Linien bringen die Stammbäume durcheinander. ... Das Rhizom [dagegen] ist eine Anti-Genealogie.

(DG) Vergleiche dazu die Ansätze von Kubler.

(S.20) Prinzipien der Kartographie und der Dekalkomonie; ein Rhizom ist keinem strukturalen oder generativen Modell verpflichtet. Es kennt keine genetische Achsen oder Tiefenstrukturen. ... Wir

sagen, daß genetische Achse und Tiefenstruktur in erster Linie Prinzipien der Kopie sind und deshalb unendlich reproduzierbar. Die ganze Logik des Baumes ist eine Logik der Kopie und der Reproduktion.

(DG) Diese Stelle scheint mit für die Fragen des ‚Parametricism‘ und der noch immer angesprochenen ‚generischen‘ Ansätze spannend zu sein, die immer auch ‚genetische‘ Mechanismen mit anklingen lassen. Im Gegensatz zu P. Eisenman sehen Deleuze & Guattari die Tiefenstruktur kaum als Grundlage für (strukturelle) Innovation an.

(S.21) Ganz anders das Rhizom: es ist Karte und nicht Kopie. Karten nicht Kopien machen. Die Orchidee reproduziert nicht die Kopie der Wespe, sie „macht Karte“ mit der Wespe innerhalb des Rhizoms. Wenn die Karte der Kopie entgegengesetzt ist, so deshalb, weil sie ganz und gar dem Experiment als Eingriff in die Wirklichkeit zugewandt ist.

(DG) Nun rücken D&G das Rhizom (als Karte) in Richtung ‚abstrakte Maschine‘. Wenn eine Karte (als kognitive energetische Konstellation) in einem Rhizom entsteht, dann wäre das Rhizom als komplexe synaptische Struktur auffaßbar.

Das „Diagramm ist die Karte“ schreibt Deleuze an anderer Stelle.

(S.21/weiter) Die Karte reproduziert nicht ein in sich geschlossenes Unbewußtes, sondern konstruiert es. Sie trägt zur Konnexion der Felder bei, zur Freisetzung der organlosen Körper, zu ihrer maximalen Ausbreitung auf einem Konsistenzplan. Sie macht gemeinsame Sache mit dem Rhizom. Die Karte ist offen, sie kann in allen ihren Dimensionen verbunden, demontiert und umgekehrt werden, sie ist ständig modifizierbar. Man kann sie zerreißen und umkehren; sie kann sich Montagen aller Art anpassen; ...

(DG) Die Karte (als abstrakte Maschine) konstruiert jede Wahrnehmung und auch jede unbewußte Entität. Die organlosen Körper sind also ‚Hirngespinnste‘.

(DG) Zum Konsistenzplan vergleiche F. Deligny

(S.22) Eine Karte hat viele Eingänge, im Gegensatz zu einer Kopie, die immer „auf das Gleiche“ hinausläuft. Eine Karte hat mit der Performanz zu tun, während die Kopie immer auf eine vermeintliche „Kompetenz“ verweist.

Psychoanalyse und psychoanalytische Kompetenz bringen jeden Wunsch und jede Aussage auf eine genetische Achse oder eine übercodierende Struktur herunter; sie fertigen ohne Ende monotone Kopien ...

Karte	Kopie
Performanz	Kompetenz
Diagramm	Archiv
Rhizom	Baum, Wurzel
Abstrakte Maschine	übercodierende Struktur
	genetische Achse
Karte	Plan
Plateau	Gleichartige Linien
unzeichenhafte Zustände	Graphik, Zeichnung, Photo
Linien	Punkte

(DG) Die Begriffe ‚Karte‘, ‚Diagramm‘ und ‚Plan‘ spielen bei Deleuze eine zentrale Rolle. Karte und Diagramm sind auf der Seite der dynamischen ‚abstrakten Maschine‘ angesiedelt; den statische Plan kann man sich auch als explizit repräsentierte Vorschrift vorstellen.

(S.24) Wenn das Rhizom verstopft ist, wenn man einen Baum daraus gemacht hat, dann ist es aus, dann kann der Wunsch nicht mehr strömen.

(S.26) Der Baum und die Wurzel zeichnen ein trauriges Bild des Denkens, das unaufhörlich, ausgehend von einer höheren Einheit, einem Zentrum oder Segment, das Viele imitiert.

(S.29) Bäume können mit einem Rhizom in Verbindung stehen oder auch in ein Rhizom ausschlagen.

(S.34) Fassen wir die wichtigsten Merkmale eines Rhizoms zusammen: im Unterschied zu den Bäumen und ihren Wurzeln verbindet das Rhizom einen beliebigen Punkt mit einem anderen; jede seiner Linien verweist nicht zwangsläufig auf gleichartige Linien, sondern bringt sehr verschiedene Zeichensysteme ins Spiel und sogar nicht signifikante Zustände (etats de non-signes). Das Rhizom läßt sich weder auf das Eine noch auf das Viele zurückführen.

(S.34) Eine Struktur ist durch ein Ensemble von Punkten und Positionen definiert, durch binäre Relationen zwischen diesen Punkten und biunivoke Relationen zwischen diesen Positionen; das Rhizom dagegen besteht nur aus Linien; den Dimensionen der Segmentierungs- und Schichtungslinien,

(DG) Vergleiche dazu auch die ‚Verknüpfungsform‘ und die ‚kontinuierliche Form‘ bzw. das Konzept des ‚Glatten‘ (komplex Gekrümmten).

(S.34) Das Rhizom geht durch Wandlung, Ausdehnung, Eroberung, fang und Stich vor. Im Gegensatz zur Graphik, Zeichnung und Photo, zu den Kopien bezieht sich das Rhizom mit seinen Fluchtlinien auf eine Karte mit vielen Ein- und Ausgängen; man muß sie produzieren und konstruieren, immer aber auch demontieren, anschließen, umkehren und verändern können.

(S.35) Wir haben halluzinatorische Erfahrungen gemacht, Haben Linien gesehen, die wie Kolonnen winziger Ameisen von einem Plateau zu einem anderen liefern. Wir haben Konvergenzkreise gezogen. Jedes Plateau kann an beliebiger Stelle gelesen und zu beliebigen anderen in Beziehung gesetzt werden.

(S.37) Rhizomatik = Nomadologie

(S.40) Ein Rhizom bilden, Maschinen bauen, die vor allem demontierbar sind ...

(DG) Die abstrakten Maschinen sind also kognitive Entitäten

(S.41) Zu n, n-1 schreiben, Schlagworte schreiben: macht Rhizom, nicht Wurzeln, pflanzt nichts an! Sät nicht, stecht! Seid nicht eins oder viele, seid Vielheiten! Macht nie Punkte, sondern Linien! Geschwindigkeit verwandelt den Punkt in eine Linie. Seid schnell, auch im Stillstand! Glückslinie, Hüftlinie, Fluchtlinie. Laßt keinen General aufkommen! Macht Karten, keine Photos oder Zeichnungen!

(DG) So gesehen sollte sich auch die Diagrammatik mit kognitiven Fragestellungen beschäftigen um Zeichnungen (und Plänen) gerecht werden zu können.

Siehe dazu auch: Die Rolle von Deligny für das Rhizom- & Diagramm-Konzept
http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at/FU/ARCH_Karten_Deligny_Guattari.pdf

Zu: Spinoza (1981) Gilles Deleuze (1988 bei Merve)

Anmerkungen (DG) gerhard.dirmoser@energieag.at

(S.165) Wir nennen die Länge eines Körpers die Gesamtheit der Verhältnisse von Schnelligkeit und Langsamkeit, Ruhe und Bewegung zwischen Teilchen, die ihn unter diesem Gesichtspunkt zusammensetzen, d.h. zwischen *nicht-geformten Elementen*. Weite nennen wir die Gesamtheit der Affekte, die einen Körper in jedem Augenblick ausfüllen, d.h. die intensiven Zustände einer *anonymen Kraft* (Existenzkraft, Macht, affiziert zu werden). So legen wir die Kartographie eines Körpers fest. Die Gesamtheit der Längen und Weiten konstituiert die Natur, den Immanenz- und Konsistenzplan, der ständig veränderbar ist und von den Individuen und Kollektiven unaufhörlich umgearbeitet, zusammengesetzt, wiederzusammengesetzt wird.

(DG 07.2010) Vergleiche dazu M. DeLanda „intensive thinking‘ (und intensive Größen)

(S.078) (1977 im Kontext der *Rhizomatik*) In diesem Sinne zeigt Guattari, daß >ik< kein Subjekt repräsentiert, sondern eine Anordnung, ein Gefüge diagrammatisiert, daß es die Aussagen nicht übercodiert, sondern sie im Gegenteil davon abhält, unter die Tyrannei von sogenannten signifikanten semiologischen Konstellationen zu geraten.

(S.127) (1977 im Kontext der *Rhizomatik*) Ich würde sagen, daß das kollektive Immanenzfeld, auf dem in einem bestimmten Moment die Gefüge entstehen und auf dem sie ihre Fluchtlinien ziehen, ebenfalls ein regelrechtes Diagramm besitzt. Man muß das komplexe Gefüge finden, das in der Lage ist, dieses Diagramm zu verwirklichen, indem es die Konjunktionen der Linien oder der Deterritorialisierungsspitzen herbeiführt. In diesem Sinn sprach ich von einer Kriegsmaschine, die sich sowohl vom Staatsapparat wie von den militärischen Institutionen, aber auch von den Machtdispositiven völlig unterscheidet.

Man hätte also einerseits: Staat – Diagramm der Macht (wobei der Staat der molare Apparat ist, der die Mikro-Gegebenheit des Diagramms als Organisationsebene verwirklicht); andererseits Kriegsmaschine – Diagramm der Fluchtlinien (wobei die Kriegsmaschine das Gefüge ist, das die Mikro-Gegebenheit des Diagramms als Immanenzebene verwirklicht). ...

(Zusatz: Was mich an den beiden entgegengesetzten Zuständen der Ebene oder des Diagramms interessiert, ist ihre historische und vielgestaltige Konfrontation.

Die Mächte implizieren eine Diagramm-Ebene des ersten Typs (zum Beispiel die griechische Polis und die euklidische Geometrie) ...).

(S.169) (1980) Acht Jahre danach ((J. nach 1972 / 1980 : Tausend Plateaus)

Ein Kapitel wie das des Ritornells berücksichtigt sowohl tierische Gefüge wie musikalische Gefüge im eigentlichen Sinn. Und genau das nennen wir ein >Plateau<, das die Ritornelle eines Vogels und Ritornelle wie die von Schumann in Zusammenhang bringt. Andererseits eröffnet die Analyse der Gefüge, in ihren verschiedenen Komponenten betrachtet, eine allgemeine Logik. Wir haben sie lediglich skizziert, und dies wird sicherlich die Fortsetzung unserer Arbeit sein, nämlich diese Logik zu erarbeiten, das, was Guattari >Diagrammatik< nennt.

In den Gefügen gibt es Sachverhalte, Körper, Vermischungen von Körpern, Legierungen, es gibt aber auch Aussagen, Aussageweisen, Zeichensysteme.

(S.000) Klappentext: Etwa seit 1945, mit der Krise des Aktionsbildes im amerikanischen Kino und dem Aufkommen des italienischen Neorealismus, lockert sich dieses Band immer weiter, die sensomotorischen Situationen weichen rein optischen und akustischen. Bilder und Töne verselbständigen sich, werden >Denkbilder<, müssen >gelesen< werden.

(S.051) Das von der Aktion zur Relation führende Reflexionsbild bildet sich, wenn Aktion und Situation in indirekte Beziehungen treten ...

(S.052) Warum meint Peirce, daß alles mit der Drittheit, dem Relationsbild, endet, und es nichts darüber hinaus gibt?

(S.134) Bei Bergson setzt sich dieses Zeit-bild selbstverständlich in einem Sprachbild und einem Denkbild fort. Was die Vergangenheit in der Zeit ist, das ist der Sinn in der Sprache und die Vorstellung im Denken.

(S.161) Drittens, Resnais hat niemals seine Vorliebe für eine vollständige Biographie der Person, für eine detaillierte Kartographie der von ihnen frequentierten Orte, für die Lebenswege und für die Erstellung wahrer Diagramme in seinen vorbereitenden Studien geleugnet:

Was Resnais betrifft, so entgeht nicht einmal *L'Année dernière à Marienbad* dieser Forderung. Aus diesem Grund gestatten es die Biographien, die verschiedenen >Epochen< einer jeden Figur zu bestimmen. Aber mehr noch korrespondiert eine Karte einer jeweiligen Epoche, das heißt einem Kontinuum oder einer Vergangenheitsschicht.

Dagegen ist das Diagramm die Gesamtheit der Transformationen des Kontinuums, die Anhäufung der Stratifikationen oder die Überlagerung der koexistierenden Schichten. Die Karten und Diagramme bestehen somit als integrierende Bestandteile des Films fort.

(S.162) Resnais erschafft auf höchst konkrete Weise ein Kino, bei dem es nur noch eine einzige Person gibt: das Denken. Demgemäß ist jede Karte ein mentales Kontinuum, das heißt eine Vergangenheitsschicht, die die Korrespondenz zwischen der Distribution der Funktionen und der Verteilung der Gegenstände herstellt. Resnais' kartographische Methode, die der Koexistenz der Karten, unterscheidet sich von Robbe-Grilletts photographischer Methode, ihrer Simultaneität der Momentaufnahmen, selbst dann, wenn beide Methoden ein gemeinsames Ergebnis haben.

Das Diagramm bei Resnais ist eine Überlagerung von Karten, die, mit den Redistributionen von Funktionen und den Fragmentierungen von Gegenständen, ein Ganzes von Transformationen von Schicht zu Schicht bestimmt: die übereinander gelagerten Epochen von Schwitz.

Mon oncle d'Amerique ist ein großartiger Versuch einer diagrammatisch mentalen Kartographie, in der sich die Karten, in ein und derselben Person und von einer Person zur anderen, überlagern und transformieren.

(S.168) Wir können Punkt für Punkt zwei Ordnungen [régimes] des Bildes einander entgegensetzen, eine organische und eine kristalline Anordnung oder, allgemeiner gesagt, eine kinetische und eine chronische Anordnung.

(S.172) In diesem Sinne kann man von Riemannschen Räumen bei Bresson, im Neorealismus, in der *nouvelle vague* und in der New Yorker Schule sprechen; von Quantenräumen bei Robbe-Grillet, von Wahrscheinlichkeitsräumen und topologischen Räumen bei Resnais, von kristallisierten Räumen bei Herzog und Tarkovskij.

(S.207) Aus diesem Grund wird das Kino auch >intellektuelles Kino< und die Montage auch >Gedanken-Montage< genannt.

(S.211) Aber in beiden Fällen drückt die Komposition nicht durch die Art und Weise aus, wie sich die Person erlebt, sondern auch wie Autor und Zuschauer sie beurteilen, sie integrieren das Denken in das Bild: Eisenstein nannte dies den >neuen Bereich der filmischen Rhetorik, die Möglichkeit, ein allgemeines gesellschaftliches Urteil zu fällen<. ...

(S.211) Die Gesamtheit bildet ein Wissen, ein Hegelsches Wissen, das Bild und Begriff als zwei Bewegungen zusammenführt, die beide ineinander übergehen.

(S.214) Diese Denkakte im Bild setzen sich in einer doppelten Richtung fort, im Bezug der Bilder zum gedachten Ganzen und zu den Figuren des Denkens.

Vergleiche dazu: http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at/FU/Denkfiguren_Diagrammatik.pdf
Denkfiguren der Diagrammatik

(S.214) Vom Bild zur Relation und von der Relation zum Bild: sämtliche Denkfunktionen sind in diesen Kreislauf eingeschlossen.

(S.226) Beispielsweise konnte man bezüglich der von Renoir und Welles eingeführten Schärfentiefe feststellen, daß sie im Kino einen neuen Weg eröffnete, der nicht mehr >figurativ< war, sei es metaphorisch oder metonymisch, sondern anspruchsvoller, zwingender und in gewisser Weise *theorematisch*.

Genau die meint Astruc: die Schärfentiefe hat die physische Auswirkung eines Schneeflugs, denn sie läßt die Figuren unter der Kamera oder im Hintergrund der Szene ab- und auftreten, jedoch nicht mehr von links nach rechts; sie hat jedoch die mentale Auswirkung eines theorems, denn sie macht aus dem Ablauf des Films ein theorem und nicht mehr eine Bildfolge [association d#images], sie versetzt das Denken in das Innere des Bildes.

(S.227) Pasolini ist sicher derjenige Autor gewesen, der diesen theorematischen Weg am konsequentesten beschritten hat: selbstverständlich in seinem ganzen Werk, aber insbesondere in *Teorema* und in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, die sich als in die Tat umgesetzte geometrische Beweisführungen darstellen (...).

Teorema und *Salò* wollen, daß das Denken dem Weg seiner eigenen Notwendigkeit folgt, daß das Bild bis zu dem Punkt geführt wird, von wo an es deduktiv und automatisch wird, und daß schließlich die sensomotorischen (repräsentativen und figurativen) Verkettungen durch die formalen Verkettungen des Denkens ersetzt werden.

Ist es möglich, daß das Kino eine wahrhaft mathematische Strenge erreicht, die sich nicht mehr einfach auf das Bild bezieht (wie im frühen Film, der es bereits metrischen und harmonischen Beziehungen unterordnete), sondern auf das Denken des Bildes, auf das Denken im Bild?

(S.266) Die Landschaften sind mentale Zustände, ebenso wie die mentalen Zustände Kartographien sind, die beide im anderen kristallisiert, geometrisiert und mineralisiert sind (...).

Das Bewegungs-Bild - Kino 1 / Gilles Deleuze (1983/1989)
--

Anmerkungen (DG) gerhard.dirmoser@energieag.at

(S.241) Elftes Kapitel – Die Figuren oder die Transformation der Formen

(DG) Bzgl. **Denkfiguren der Diagrammatik** siehe auch:

http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at/FU/Denkfiguren_Diagrammatik.pdf

http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at/FU/figures_of_thought.pdf figures of thought (diagrammatic)

(S.247) Beim gegenwärtigen Stand unserer Analyse fragen wir uns nicht allgemein nach dem Verhältnis des Films zur Sprache, der Bilder zu den Wörtern, wir wollen nur festhalten, daß die kinematographischen Bilder über eigene Figuren verfügen ...

(S.264) Zwölftes Kapitel – Die Krise des Aktionsbildes

(S.264) Nach der Unterscheidung von Affekt und Aktion, die er jeweils Erstheit bzw. Zweitheit nannte, fügte Peirce einen dritten Bildtypus hinzu: das >Mentale< oder die Drittheit.

Die Drittheit ist ein Ensemble, in dem ein Term vermittels eines anderen oder anderer Terme auf einen dritten verweist. Fälle, in denen diese dritte Instanz sichtbar wird, sind Bedeutung, Gesetz und Relation.

(S.266) Wir meinen mit mentalem Bild etwas anderes: es ist ein Bild, das Gegenstände, die eine Eigenexistenz außerhalb des Denkens haben, als Gedankenobjekte behandelt, so wie ja auch die Wahrnehmungsgegenstände durchaus eine Eigenexistenz außerhalb der Wahrnehmung haben. Es ist ein Bild, das sich Relationen zum Gegenstand nimmt, symbolische Akte, intellektuelle Gefühle. Es kann schwieriger sein als andere Bilder, aber das muß nicht so sein.

(S.268) Das Bildfeld entspricht der Konfiguration aus Kettbäumen und Kettfäden als Trägern der Beziehungen, während die Handlung den beweglichen, abwechselnd über und unter den Kettfäden hindurchgehenden Einschüssen vergleichbar ist.

Nun wird auch verständlich, warum Hitchcock sich gewöhnlich kurzer Einstellungen bedient: ebenso vieler Einstellungen, wie es Bildfelder gibt, und jede Einstellung zeigt eine Beziehung oder eine Variation dieser Beziehung.

(S.268) Das Wesentliche ist auf jeden Fall, daß die Handlung ebenso wie Wahrnehmung und Affekt in ein Gewebe von Beziehungen eingefügt werden. Eben diese Beziehungskette konstituiert das mentale Bild, im Gegensatz zu dem aus Handlungen, Wahrnehmungen und Affekten gebildeten Einschluß.

(S.270) Nicht erst Lewis Carroll, sondern das gesamte englische Denken hat gezeigt, daß die Theorie der Relationen das Kernstück der Logik ist und daß diese Theorie ebenso tiefgründig wie amüsant sein kann.

(DG) Siehe im Detail: Logik des Sinns (G. Deleuze)

(S.271) Hitchcock geht von Beziehungen aus, vom geistigen mentalen Bild, von dem, was er das Postulat nennt.

(S.272) Hitchcock führt das mentale Bild in den Film ein. Das heißt: er macht die Relation zum Gegenstand eines Bildes, das sich dem Wahrnehmungs-, Aktions- und Affektbild nicht einfach hinzugesellt, sondern es umrahmt und transformiert. Mit Hitchcock erscheint eine neue Art von >Figuren< auf: Denkfiguren.

(S.272) Markierungen (marques) / Demarkierungen (démарques)

(S.274) Mit der Erfindung des mentalен Bildes – oder Relationsbildes – fügt Hitchcock den Schlußstein in die Gesamtheit der Aktionsbilder sowie der Wahrnehmungs- und Affektbilder ein. Das erklärt seine Bildfeldkonzeption. Nicht nur, daß das mentale Bild die anderen umrahmt, es transformiert und durchdringt sie.

(S.274) Indem er den Zuschauer in den Film einbezieht und den Film in das mentale Bild, bringt er den Film zur Vollendung.

Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie / Notizen: Begehren und Lust

Anmerkungen (DG) gerhard.dirmoser@energieag.at

(S.232) Diese These über die Machtdispositive schien mir zwei Ausrichtungen zu haben, die keineswegs widersprüchlich, aber deutlich unterschieden sind. Jedenfalls waren diese Dispositive nicht auf einen Staatsapparat reduzierbar.

In einer Richtung aber bestanden sie aus einer diffusen, heterogenen Mannigfaltigkeit, Mikro-Dispositive. In einer anderen Richtung verweisen sie auf ein Diagramm, auf eine Art abstrakte Maschine, die dem gesamten sozialen Feld immanent ist (so der Panoptismus, der sich durch die allgemeine Funktion eines Sehens, ohne gesehen zu werden, definiert und auf eine beliebige Mannigfaltigkeit anwendbar ist).

(S.233) Muß man es nun so verstehen, daß der Unterschied im Maßstab besteht? Eine Seite aus W.W. (...) weist diese Interpretation ausdrücklich zurück. Diese Seite aber scheint das Makro auf das strategische Modell und das Mikro auf das taktische Modell zu beziehen. Und das stört mich; denn die Mikro-Dispositive scheinen bei Michel doch eine regelrecht strategische Dimension einzunehmen (vor allem wenn man jenem Diagramm Rechnung trägt, von dem sie nicht zu trennen sind). – Eine andere Richtung beträfe die >Kräfteverhältnisse<, sofern sie das Mikro bestimmen: vgl. insbesondere das Interview in *La Quinzaine*. Aber Michel hat diesen Punkt, glaube ich, noch nicht entfaltet: seine eigenste Konzeption der Kräfteverhältnisse, was er Kräfteverhältnis nennt und was ein ebenso neuer Begriff sein muß wie der ganze Rest.

Gilles Deleuze – Brief an Kuniichi Uno 07.1984

Enthalten in: Karten zu >Tausend Plateaus< / Hg. Clemens-Carl Härle

Anmerkungen (DG) gerhard.dirmoser@energieag.at

(S.010/ Deleuze über Guattari) ... Er hat ständig neue Ideen, oder kehrt sie um und fügt sie anders zusammen. Auch ist er fähig, das Interesse an ihnen zu verlieren und sie sogar zu vergessen, um sie auf diese Weise besser *durcharbeiten* und zusammenstellen zu können. Seine Ideen sind wie Zeichnungen und manchmal bilden sie regelrechte Diagramme.

Mich dagegen interessieren Begriffe. Mir scheint, daß Begriffe für sich selbst existieren und eine Art Eigenleben haben.

(S.010) Wir hatten Lust, zusammen zu arbeiten, zwischen den Diagrammen von Félix und meinen artikulierten Begriffen, aber wir wußten auch nicht wie. Wir lasen viel, Ethnologie, Ökonomie und Linguistik. Das war sozusagen der Stoff. Mich hat fasziniert, wie Félix damit umging und immer wieder auf neue Gedanken kam, während er sich dafür interessierte, wie ich dem Material Philosophie zu injizieren versuchte.

Wir waren uns ziemlich schnell darüber einig, worauf wir im *Anti-Ödipus* hinaus wollten: auf die Darstellung des Unbewußten als Maschine oder Fabrik und eine neue Auffassung des Deliriums, das sich auf die historische, politische und soziale Welt hin öffnet.

(S.011) Es ist in unserer Arbeit nie darum gegangen, etwas zu vereinheitlichen. Das Ganze war wie eine Wucherung, eine Anhäufung von Unterschieden, ein Rhizom.

(S.012) *Tausend Plateaus* ist ein Buch, das mich glücklich gemacht hat und in dem ich, wenigstens was mich anbelangt, immer wieder etwas Neues entdeckte.

Gilles Deleuze – Bis zum Ende

Enthalten in: Karten zu >Tausend Plateaus< / Hg. Clemens-Carl Härle

Anmerkungen (DG) gerhard.dirmoser@energieag.at

(S.013) Vielleicht träumte Félix ganz allgemein, und das ist das zweite Terrain, von einer Art System, dessen Teile sich in die Wissenschaften, die Philosophie, die Kunst und die Erfahrung usw. verzweigen. Er nähert sich immer wieder einer eigentümlichen Ebene, die in sich die Möglichkeit von wissenschaftlichen Funktionen, philosophischen Begriffen, gelebten Erfahrungen und künstlerischen Schöpfungen aufweisen könnte. Diese Möglichkeit selbst ist gleichartig, während das jeweils Mögliche von einer Ungleichartigkeit bearbeitet wird.

Das eindrucksvolle vierköpfige System, das in *Cartographies* entfaltet wird: „Territorien, Ströme, Maschinen und Universa“, deutet dies an.

(S.029) Wann immer Deleuze von Linien spricht (und Linien durchziehen vor allem das gemeinsame Werk mit Guattari), muß man sie als Teil eines Diagramms begreifen. Die Linie ist dann der Ausdruck einer Kraft, die sie hervorbringt und vorantreibt, und das Diagramm Ausdruck eines Kräftespiels. Deleuze behandelt die Linie oft sogar so, als sei sie selbst die Bewegung, die sie hervorbringt (...) und das Diagramm selbst das Kräftespiel. Alles hängt von den Kräfteverhältnissen ab: Stets besteht die Gefahr, daß ein Diagramm alles verwüstet, alles im Chaos versinken läßt.

(S.029) So haben die Portraits von Deleuze bestimmte Partien, in denen man den portraitierten Philosophen kaum wiedererkennt. Doch man entdeckt das Diagramm, das in ihnen am Werk ist.

(DG) Dieses *dahinter* stehende Diagramm beschäftigt auch die Architektur-Theorie

(DG) Weitere Textstellen zum Diagramm-Begriff bei Deleuze/Guattari:

http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at/FU/ARCH_Deleuze_Guattari.pdf

http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at/FU/ARCH_Karten_Deligny_Guattari.pdf

http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at/FU/ARCH_Deleuze_Intensitaet.pdf