

Kerstin Andermann

Ähnlichkeit mit unähnlichen Mitteln

Die Auflösung der Repräsentation in der figuralen Form

*I believe that realism has to be re-invented.
It has to be continuously re-invented.*

Francis Bacon

Verdichtung der Sichtbarkeit

Die Rolle des Spiegels im Feld der Sichtbarkeit ist, so könnte man meinen, nicht mehr als die eines zufälligen technischen Instruments der Wahrnehmung. Wie viele andere Werkzeuge, Prothesen und Instrumente des Menschen auch, bildet er eine Verlängerung des Körpers und seiner Organe und eine Übertragung der leiblichen Verhältnisse in die Außenwelt. Trotz seines eher technischen Charakters aber ist der Spiegel das Emblem der Sichtbarkeit schlechthin, er verdeutlicht die »Einkörperung des Sehenden in das Sichtbare«.¹ Er führt uns die Tatsache vor, dass der Körper in der Funktion seiner Sinnesorgane unter sein eigenes Gesetz fällt, d.h. dass er sehend und gleichzeitig sichtbar, berührbar und berührend, hörend und gleichzeitig hörbar ist, usw. Der Spiegel erweitert das Selbstverhältnis und die Beziehung zum eigenen Körper um den Blick von außen, er zeigt die »Verflochtenheit meines Lebens mit den anderen Leben, meines Leibes mit den sichtbaren Dingen, [...] meines Wahrnehmungsfeldes mit dem der Anderen«² an. Seine Funktion geht, so Maurice Merleau-Ponty, wie die anderer Techniken des Körpers auch, auf die »metaphysische Struktur unseres Leibes«³ zurück und stellt damit eine Form der transzendentalen Bezugnahme des Subjekts auf sich selbst dar, die zwar konstitutiv ist und in der es sich vervollständigt, die aber stets unabgeschlossen bleibt. Diese Struktur der Bezugnahme des Subjekts auf sich selbst und auf die Außenwelt ist vermittelt durch einen Übertragungs- und Abbildungsvorgang, der im Folgenden anhand seiner Funktion und seiner Darstellung in der Malerei in Frage gestellt werden soll.

Von der Reversibilität zwischen Empfindendem und Empfundene ausgehend, beschreibt Merleau-Ponty die Einheit der Wahrnehmung als einen Chiasmus. Er bezeichnet mit diesem Begriff die Überkreuzung und Einschreibung von Universalität und Personalität in der Wahrnehmung, d.h. einen »Zirkel von Berührtem und Berührendem [...] von Sichtbarem und Sehendem.«⁴ der seine eigene Form und Funktionsweise auch in der Außenwelt findet. Dieser Zirkel vollzieht sich in einem Element und durch ein Element, das Merleau-Ponty mit dem schwierigen Begriff »chair« (Fleisch) bezeichnet. Das »Fleisch, von dem wir sprechen, ist nicht die Materie. Es ist das Einrollen des Sichtbaren in den sehenden Leib, des Berührbaren in den berührenden Leib, das sich vor allem dann bezeugt, wenn der Leib sich selbst sieht und sich selbst berührt, [...] während er gerade dabei ist, die Dinge zu sehen und zu berühren.«⁵ Merleau-Ponty zielt mit dem Begriff »chair« auf die Zurückweisung der dualistischen Unterscheidung von Materie und Geist, und zwar nicht, weil beide Elemente ineinander aufgehen würden und nicht zu trennen wären, sondern weil sie zwei ineinander verflochtene Seiten eines Elements sind. »Man darf sich

das Fleisch nicht von den Substanzen Körper und Geist aus denken, denn dann wäre es eine Einheit von Gegensätzen, sondern man muß es [...] als Element und als konkretes Emblem einer allgemeinen Seinsart denken.«⁶

Malende und andere Dinge

Merleau-Ponty macht diese Verflechtung von Innen und Außen im Wahrnehmungsleben in ähnlicher Weise bereits in seinem bekannten Text *Das Auge und der Geist* deutlich. Er bezieht sich dort auf die Erfahrung des Malers, inmitten der Dinge zu einem Teil der Dingwelt zu werden und im Weltgewebe die Stofflichkeit mit den Dingen zu teilen. Die Annahme, dass der Maler und die Welt auf einer bestimmten Ebene »aus dem gleichen Stoff«⁷ sind, führt er zu einem Ineinanderfallen von Sehen und Bewegung und zur Reversibilität der Sinneswahrnehmungen aus, d.h., dass der Körper sieht und selbst sichtbar ist, sowie sich selbst (sehend) sehen kann. Diese Reversibilität der Sinnesleistungen macht ihn zu einem Teil unter anderen Dingen, und hebt die Frontalität zwischen ihm und der Außenwelt auf, doch gleichzeitig verhindert sie die Angleichung und Aufhebung des Wahrgenommenen im Akt des Denkens. Der wahrnehmende Körper bleibt stets selbst auch ein wahrgenommener Körper. Durch die Bedingung der Umkehrung und der eigenen Sichtbarkeit »eignet sich der Sehende das, was er sieht, nicht an,«⁸ sondern bleibt selbst Gegenstand der Sichtbarkeit. Die Unterscheidung von Subjekt und Objekt und den Vorgang ihrer Vermittlung hebt Merleau-Ponty nicht auf. Er verleiht der Wahrnehmung vielmehr die Funktion, die Pole miteinander zu verschränken und zu einer Einheit zu führen. Wenn die Maler sagen, sie fühlten sich selbst von den Dingen betrachtet, so Merleau-Ponty, dann ist diese Erfahrung der Umkehrbarkeit zwischen dem Sehenden und dem Sichtbaren geschuldet. »Zwischen ihm [dem Maler] und dem Sichtbaren kehren sich die Rollen unweigerlich um. Eben deshalb haben so viele Maler gesagt, daß die Dinge sie betrachten.«⁹ In der Malerei zeigt sich das Gesetz der allgemeinen Sichtbarkeit, hier verdeutlicht sich die Reversibilität im Feld des Sichtbaren, sie öffnet uns »einem zwischenleiblichen Sein, einem präsumptiven Bereich des Sichtbaren und des Berührbaren, der sich weiter ausdehnt als die Dinge, die ich gegenwärtig berühre und sehe.«¹⁰

Die Aufhebung der Repräsentation im oszillierenden Blickgefüge

Der Spiegel verdichtet all diese Vorgänge in seiner Funktionsweise und wird so zu ihrem Sinnbild. Als Motiv der Malerei kommt ihm seit eh und je eine bedeutende Rolle zu. Er lässt sich, im Bild installiert, zu einem zentralen Element im Gefüge von Blickachsen machen. Er versinnbildlicht den ubiquitären Blick, die Umkehrbarkeit und die Oszillation der Pole im Feld des Sichtbaren. Das wohl bekannteste Beispiel eines derartigen Blickgefüges ist Diego Velázquez' *Las Meninas* (Abb. 1). Trotz aller historischen Differenzen, die es erforderlich machen, Velázquez in seiner Zeit und seiner Situation als Hofmaler zu sehen, lässt sich die Funktion des Spiegels in diesem Gemälde herauslösen. Der Spiegel – so hat es Michel Foucault in seiner Auseinandersetzung mit Velázquez analysiert – zeigt in diesem Gemälde den Kern

eines Repräsentationsgeschehens an und setzt den Repräsentationsvorgang gleichzeitig durch einen logischen Fehler in der Abbildlichkeit frei. Die Szene ist leicht zu erfassen; was dagegen weniger unmittelbar deutlich wird, ist, dass, der räumlichen Position nach, im Spiegel nicht allein König Philipp IV. und seine Frau abgebildet sein dürften, sondern vielmehr der Betrachter des ganzen Szenarios und vor allem Velázquez selbst zu sehen sein müßte. Foucault hat die Freisetzung der Repräsentation von diesem inszenierten Fehler und dem massiv überdeterminierten Blickgefüge ausgehend begründet, das kumulativ aus dem Bildraum heraus zu einer allgemeinen Sichtbarkeit erweitert werde. »Was schließlich liegt in diesem völlig unzugänglichen Punkt, der dem Bild äußerlich ist, aber durch die ganzen Linien seiner Komposition vorgeschrieben wird?«¹¹ Mit dieser Leerstelle, so Foucault, bezeichne Velázquez das Fehlen eines Betrachters und vor allem sein eigenes Fehlen auf der unsichtbaren Seite des Bildes. Alles was den Repräsentationsvorgang begründen würde, ist aus ihm herausgenommen, so bleibt selbst der Anlass der Zusammenkunft seltsam unklar. »Dieses Sujet selbst, das gleichzeitig Subjekt ist, ist ausgelassen worden. Und endlich befreit von dieser Beziehung, die sie ankettete, kann die Repräsentation sich als reine Repräsentation geben.«¹² Foucault zielt mit seiner Analyse dieses Gemäldes auf eine Aufhebung der Repräsentationsfunktionen zugunsten einer Freisetzung der Potenz der Blicke ab, die jenseits des Vorgangs der Wiedererkennung liegen, und die nicht im Dienste der Abbildung eines Gehalts außerhalb ihrer selbst stehen, sei es einer Stimmung, sei es eines psychologischen oder eines ideologischen Themas. Ob diese Interpretation dem Hofmaler in seiner Zeit gerecht wird oder nicht, sei dahingestellt. Was gleichwohl festgehalten werden kann, ist, dass hier die Strukturierung der Bildlichkeit von der Abbildlichkeit her und die Anpassung seiner Formen an einen darzustellenden thematischen Sinn aufgebrochen wird. Das Abbild wäre nichts weiter als »ein Abdruck, eine Kopie, ein zweites Ding [...], und das geistige Bild eine Zeichnung dieser Art in unserer privaten, geistigen Rumpelkammer.«¹³ Sofern ein Bild also kein reines Abbild ist, und nicht nur im Dienste der Wiedererkennung eines vorgängigen Gehalts steht, kommt in ihm etwas zum Tragen, das Merleau-Ponty als »das Innen des Außen und das Außen des Innen [bezeichnet], das die Doppelnatur des Empfindens möglich macht, ohne die man niemals die Quasi-Gegenwart und die imminente Sichtbarkeit verstehen könnte, die das ganze Problem des Imaginären ausmachen.«¹⁴

Dualismus der Repräsentation

Die im Gemälde von Diego Velázquez freigesetzte Repräsentation basiert auf einem Dualismus, den Merleau-Ponty in der Figur des Chiasmus zwar ineinander führt, den er aber nicht aufhebt. Gilles Deleuze kritisiert an der Vorgehensweise Merleau-Pontys, dass dieser eine »ideale Koinzidenz«¹⁵ der Pole Körper und Welt, Innen und Außen usw. suche, jedoch weiter auf der Basis der Unterscheidung immanenter und transzendenter Ordnungen operiere, die über ein Repräsentationsverhältnis aneinander vermittelt seien. Deleuze sieht in dieser Koinzidenz die Gefahr der Abspaltung einer rohen Ursprünglichkeit, die vom »erlebten Körper [und] der wahrgenommenen Welt«¹⁶ getrennt werde. Die Rolle eines solchen vom Urteil der Erfahrung getrennten Urphänomens, so die Kritik von Deleuze, übernehme das Fleisch oder der

Leib. Begriffe, die Deleuze für eine nicht adäquate Mischung aus Sinnlichkeit und Religion hält. Die philosophischen Implikationen dieser Beurteilung der phänomenologischen Sichtweise sollen hier nicht weiter ausgeführt werden. Stattdessen soll an Deleuzes Interpretation der Malerei Francis Bacons gezeigt werden, wie die Reduktion und Beschneidung der Phänomene und Qualitäten der wahrgenommenen Welt durch ihre Einengung in den Vorgang der Repräsentation als Wiedererkennung aufgehoben werden kann. Deleuze verlagert seine Analyse auf die Ebene immanenter Ereignisse und Kräfteverhältnisse. Diese immanenten Ereignisse gewinnen ihre Lebendigkeit nicht durch die Repräsentation eines wieder erkennbaren Themas,

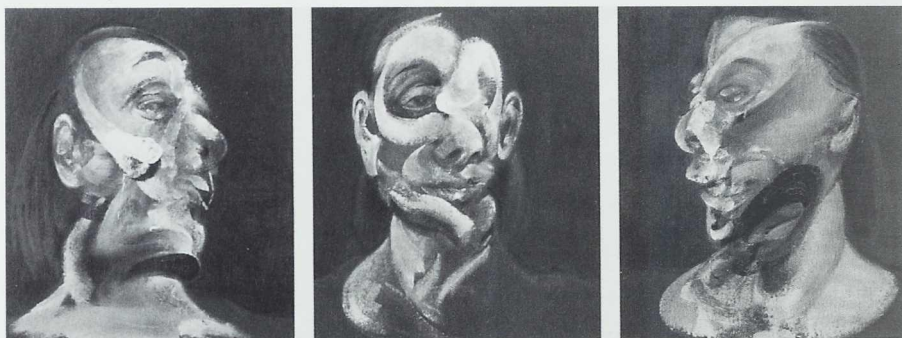


1 Diego Velázquez: Las Meninas, 1656, Öl auf Leinwand, Madrid, Museo del Prado

sondern durch eine ihnen zugrunde liegende Zeitlichkeit, in der sie Differenzierungsvorgänge an sich selbst entfalten. Die Malerei wird aus dem Funktionszusammenhang der Abbildlichkeit befreit, um an ihr ein »freies Spiel von Perzepten und Affekten« zur Geltung kommen zu lassen, das sich dem Empfindungsleben aufdrängt. Als eine Möglichkeit, die Abbildlichkeit aufzubrechen, weist Deleuze die Abstraktion aus. Sie vermag durchaus auch Spannungen zu erzeugen, doch operiere sie allzu häufig auf der Basis eines binären Codes, der sich an formalen Oppositionspaaren von Farben und Formen orientiere, die konstitutiv aufeinander bezogen seien. Deleuze verwendet hier den Begriff des Digitalen, im Sinne des »digit« als das zählende Organ, den Finger (Anatomie) und die Ziffer, Stufe oder Stelle (Mathematik), anhand derer sich etwas schematisch abzählen lässt. Die abstrakte Kunst sei digital im Sinne einer solchen schematisierten Bewegung zwischen Formen, die einander bedingen und auf Codierungen beruhen. Bacon gehe jedoch den Weg der Figürlichkeit und seine analoge Ausdrucksweise basiere dagegen auf unmittelbarer Evidenz, ohne eine Binarität, in der ein Term erst durch einen anderen zur Erscheinung kommt. Die Sprache der Analogie schalte den Repräsentationsvorgang in der Sinnproduktion aus und begeben sich auf die Ebene der direkten unmittelbaren Sinnübertragung. Die Evidenz der Darstellungen Bacons gehe nicht auf formale Binarität von Dualismen zurück, sondern auf eine Form der Analogie, in der, so Deleuze, eine sinnliche Ähnlichkeit am Werk sei, die die eigentlichen Ähnlichkeitsverhältnisse unterbietet, ihnen äußerlich, unähnlich oder sogar fremd ist. Diese Analogie ist nicht die eines spiegelgleichen Abbildes, sondern die einer radikalisierten und intensivierte Ähnlichkeit auf der Ebene sinnlicher, empirischer Formen.

Ein Porträt von anderer Ähnlichkeit (Abb. 2)

Francis Bacon nutzt zur Beschreibung des malerischen Aktes den Begriff des Diagramms (»graph«) und kennzeichnet damit einen Vorgang der Abwandlung, Auflösung und Verzerrung der figuralen Ordnung des Bildes und seiner figurativen Abbildlichkeit. »And you see within this graph the possibilities of all types of fact being planted. [...] But you see, for instance, if you think of a portrait, you maybe at one time have put the mouth somewhere, but you suddenly see through this graph,



2 Francis Bacon: Three Studies of Muriel Belcher, 1966, Öl auf Leinwand, Privatsammlung Paris

that the mouth could go right across the face.«¹⁷ Das Diagramm trägt die Variations- und Modulationsmöglichkeiten des Bildes in sich, es ist ein Vorgang in der Vorbereitung auf den eigentlichen Akt der Malerei am sensiblen Punkt zwischen dem Verlust eines Bildes und seiner Entstehung. Deleuze greift diesen Begriff in seiner Auseinandersetzung mit Bacon auf. Er beschreibt, dass das Diagramm von einer figurativen Form ausgeht, den malerischen Vorgang durchläuft und die Koordinaten der figuralen Ordnung durcheinander und zu ganz anderen Formen bringt.¹⁸ Das Entscheidende an diesem Vorgang der Auflösung der Abbildlichkeit ist, dass die Elemente des Bildes in eine andere Ordnung verschoben werden, und zwar in eine Ordnung, die sie ihrer signifikativen und repräsentativen, ihrer narrativen und illustrativen Funktion enthebt. »Denn diese Marken, diese Striche sind [...] nicht-repräsentativ, nicht-illustrativ, nicht-narrativ. Sie sind aber ebenso wenig signifikativ oder signifikant: Sie sind asignifikante Striche. Sie sind Empfindungsmarken, allerdings von verworrenen Empfindungen.«¹⁹ Die anonymen, freien Kräfte, jenseits möglicher Narration und Illustration, sind auch keine konstanten, ontologischen Gegebenheiten, sondern sie entfalten ein Differenzierungsgeschehen in ihrer Zeitlichkeit und setzen so Veränderungsprozesse frei.

Bacons Figuren sind stets weitestgehend isoliert und ohne Bezug zu anderen Subjekten, anderen Objekten, zu Ideen oder Geschichten, die sie erzählen oder in die sie verstrickt sein könnten. »Isolierung ist also das einfachste, notwendige, aber nicht hinreichende Mittel, um mit der Repräsentation zu brechen, die Narration zu zerschlagen, die Illustration zu verhindern, die Figur zu befreien: sich an das Faktum zu halten.«²⁰ Bacon betont die empirischen, sinnlichen Relationen der figurativen Ordnung, die im Gegensatz zu den intelligiblen Relationen stehen. Er ist ein Maler des Faktischen, der keine Geschichten zwischen seinen Figuren und der sie umgebenden Welt entspinnt. Er konzentriert sich auf die »actual texture, colour, the whole way the paint moves«.²¹ Die Malerei muss sich dabei ihrem repräsentativen Auftrag entziehen und sich dem Mechanismus ihrer Abbildungs- und Darstellungsfähigkeit verweigern, um zu einer Form zu gelangen, in der das Empirische auf der Ebene der Materialität unterhalb der Wahrnehmbarkeit von Ausdruck und Bedeutung eingefangen ist. »It's an attempt to bring the figurative thing up onto the nervous system more violently and more poignantly.«²² Bacons Ziel sei es gewesen, so Deleuze, das Figurale, d.h. die Figur oder die Gestalt, dem Figurativen, d.h. der Repräsentation von etwas Äußerem durch die Figur, zu entreißen. Er habe einen direkten Weg zu den nicht-repräsentierenden Elementen der Figur gesucht, ohne diese vollständig an die Abstraktion preiszugeben. Die zahlreichen fotografischen Vorlagen nutzte Bacon nicht wegen ihrer Darstellungen, sondern um die Materialität, die Textur und die Stofflichkeit, die Farben und die Bewegungen in ihrer bildlichen Repräsentation zu studieren. So etwa die Tafeln von Mundkrankheiten wegen der Farbe des Fleisches, die fotografischen Studien von Edward Muybridge wegen der Bewegungsabläufe oder die Nashornfotos wegen der Textur der Haut, »therefore the texture of, for instance, a rhinoceros skin would help me think about the texture of the human skin.«²³ Bacon suchte die »Macht eines Stoffes«²⁴ in einen operativen Zusammenhang zu bringen und so eine »tiefere Ähnlichkeit, eine nicht-figurative Ähnlichkeit«²⁵ zu finden. Die Kunst darf dabei nicht auf die Ähnlichkeit der Bilder und Objekte mit unseren Ansichten und Gefühlen aufbauen, sie darf sich nicht zum Formular für andere Sinngehalte machen, denn eine solche Prägung kann, so Deleuze, nur

auf Meinungs- und Wahrnehmungsklischees hinauslaufen. Bacon arbeitet daran, Unbestimmtheits- und Ununterscheidbarkeitszonen zu bilden, die den ontologischen Status der Figur durcheinander bringen, aber er betont, dass die Auflösung der Bildordnung im Diagramm immer nur so weit gehen darf, dass der figurative Gehalt des Bildes nicht vollständig an Abstraktionen preisgegeben wird.

Die Aufhebung des Ähnlichkeitsprinzips bzw. seine Unterbietung hin auf die Ebene von Schwingungen, Strömungen und physischen Sensationen wird dann besonders eindringlich, wenn sie sich, wie bei Bacon, auf die menschliche Gestalt und damit die Abweichung von der normativen Gestaltwahrnehmung richtet. Die Intensität dieser Unähnlichkeit wird weiter zugespitzt in der Anwendung auf Porträts, da die dicht codierte und signifikativ aufgeladene Zone des Gesichts die Ausdrucksfläche der Persönlichkeit ist. Am Kopf sucht Bacon eine Ähnlichkeit zu erzeugen, die nicht auf die Ordnung der Organisationsweise des Gesichts aufbaut und nicht auf ebenbildliche Identität abzielt. Gleichwohl verlässt er die Ebenbildlichkeit aber nicht, sondern sucht die porträtierten Personen auf der Ebene der Intensität von Bewegungen und Strömungen in und an der Materie Kopf darzustellen. Eventuelle zu stark ausfallende Abweichungen von der Ebenbildlichkeit fängt Bacon durch den Zusatz des Namens im Titel des Bildes wieder ein.

Hier geschieht ein Einbruch der Unähnlichkeit in die gesuchte Ähnlichkeit des Porträts, die dann als das »unerwartete Produkt unähnlicher Mittel«²⁶ auftaucht. Deleuze bezeichnet diesen Vorgang als eine ästhetische Analogie, deren Formen nicht auf Wiedererkennung beruhen und nicht in Anlehnung an vorgegebene, ursprüngliche oder natürliche Formen entstehen. Die ästhetische Analogie sucht ihre Ähnlichkeit ebenso wenig auf der Ebene der Referenz einer codierten Form, z.B. durch die Nachahmung eines bestimmten Ausdrucks von Gefühlen, sondern sie sucht Kräfte einzufangen, die auf den Körper einwirken und die er selbst hervorbringt. »The living quality is what you have to get. In painting a portrait the problem is to find a technique by which you can give over all the pulsations of a person.«²⁷ Bacon spekuliert über die Möglichkeit eines Porträts, dass nur die Gesten des Porträtierten abbildet. Doch, »[s]o far it seems that if you are doing a portrait you have to record the face.«²⁸

Die Kunst des Diagramms besteht darin, die »energy within the appearance«²⁹ von der Figur abzuheben bzw. sie zu anonymisieren und zu entindividualisieren und sie so in einen Bereich der Ununterscheidbarkeit (die auch die von Mensch und Tier ist), auf eine intensive, vitale Ebene zu überführen, sie aber nur soweit abzulösen, dass das Bild nicht in die Abstraktion verfällt und auf die porträtierte Person rückführbar bleibt. Die ästhetische Analogie steht im Zeichen einer Intensivierung der Analogie auf der materiellen und vitalen Präsenzebene unterhalb der reflexiven Wahrnehmung, jenseits der Repräsentation und nicht auf der imaginären Ebene. Bacon will den Realismus der Abbildung neu erfinden und zwar, wie Deleuze sagt, mit unähnlichen Mitteln. Ein Element der Praxis dieser ästhetischen Analogie ist die Modulation. Sie moduliert und kombiniert stufenlose, fließende Übergänge von Elementen, die miteinander in Schwingung geraten und zwar, wie Deleuze beschreibt, auf drei Ebenen: der Ebene der kompositorischen Einheit, der Ebene der Farbe als Ausdehnung und Volumen und der der Kontraktion. Im Kolorismus, wie wir ihn bei Paul Cézanne finden, wird eine kontinuierliche Verräumlichung und eine haptische Qualität des Farbenspiels durch Modulation besonders deutlich. »Das Diagramm,

Träger der analogen Sprache, wirkt nicht als Kode, sondern *als Modulator*.³⁰ Deleuzes Analyse Bacons besteht so letztlich in der Ausweisung von Schwingungs- und Modulationsvorgängen, die die Bewegungs-, Veränderungs- und Differenzierungsvorgänge an Körpern als immanente Vorgänge zeigen. Er geht damit insofern über Merleau-Ponty hinaus, als er die Dualismen von Subjekt und Objekt, Körper und Welt ineinander überführt und damit die ihnen zugrunde liegenden Übertragungsvorgänge überflüssig macht.

Anmerkungen

- 1 Maurice Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare. München 1986, S. 173.
- 2 Ebd., S. 73.
- 3 Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist. Hamburg 1984, S. 21.
- 4 Merleau-Ponty 1986 (wie Anm. 1), S. 187.
- 5 Ebd., S. 191.
- 6 Ebd., S. 193.
- 7 Merleau-Ponty 1984 (wie Anm. 3), S. 17.
- 8 Ebd., S. 16.
- 9 Ebd., S. 21.
- 10 Merleau-Ponty 1986 (wie Anm. 1), S. 187.
- 11 Vgl. Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt/M. 1994, S. 42.
- 12 Ebd., S. 45.
- 13 Merleau-Ponty 1984 (wie Anm. 3), S. 18.
- 14 Ebd.
- 15 Gilles Deleuze: Was ist Philosophie? Frankfurt/M. 2000, S. 211.
- 16 Ebd.
- 17 David Sylvester: Interviews with Francis Bacon. London 1975, S. 56.
- 18 Vgl. Gilles Deleuze: Logik der Sensation. München 1995, S. 62ff.
- 19 Ebd., S. 63.
- 20 Ebd., S. 10.
- 21 Sylvester 1975 (wie Anm. 17), S. 21.
- 22 Ebd., S. 13.
- 23 Ebd., S. 32.
- 24 Deleuze 2000 (wie Anm. 15), S. 205.
- 25 Deleuze 1995 (wie Anm. 18), S. 96.
- 26 Ebd., S. 71.
- 27 Sylvester 1975 (wie Anm. 17), S. 174.
- 28 Ebd., S. 175. Die Möglichkeit der Ablösung eines »Sinn-Ereignisses« von seinem körperlichen Träger, d.h. der Ablösung von einem sprachlichen Zeichen, einem Satz oder auch von Gegenständen und Körpern, führt Deleuze bei Lewis Carroll vor. Alice begegnet im Wunderland z.B. einem Grinsen ohne Katze oder einer Flamme ohne Kerze. Vgl. Gilles Deleuze: Logik des Sinns. Frankfurt/M. 1993, S. 52, sowie ders.: Kritik und Klinik. Frankfurt/M. 2000, S. 35.
- 29 Sylvester 1975 (wie Anm. 17), S. 175.
- 30 Deleuze 1995 (wie Anm. 18), S. 74.