

Selfies mit Deleuze

Wie oft wurde schon von einem anbrechenden Zeitalter der Bilder gesprochen? Die Erfindung der Fotografie, die Erfindung des Films bis hin zur Erfindung digitaler Bildverarbeitung, die einen erneuten Vorstoß ihrer Vervielfältigung im 21. Jahrhundert und Web 2.0 erfuhr, gaben Anlass genug immer wieder von neuem das Zeitalter der Bilderfluten auszurufen. Parallel zu dieser Entwicklung findet eine andere Umwertung unserer Zeit statt. Zunehmend wird von „Wissensgesellschaften“ gesprochen, vom Plattformkapitalismus sozialer Netzwerke und dem Handel mit immateriellen Gütern wie Daten. Es erscheint nicht abwegig beide Tendenzen miteinander zu verbinden: So erscheinen doch die meisten aller digital geschossenen Fotos auf den Websites von sozialen Netzwerken, die durch sie Profit erwirtschaften.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit solcher Fotografie, wie sie für die vielen Bilder auf Instagram, Snapchat oder Facebook betrieben wird. Besondere Aufmerksamkeit soll hierbei solcher Fotografie gewidmet werden, die unsere Körper als Motiv benutzt. Mit unterschiedlichen Begriffen will der folgende Text sich dieser Praxis auf eine andere Weise nähern als es sonst der Fall ist. Dabei beziehen die Ausführungen eine Position, die sich nicht damit zufrieden gibt von reinen „Wissensgesellschaften“ oder postmateriellen Gesellschaften zu sprechen. Ziel wird es zunächst sein, diese Fotografie auf ihre materiellen und fleischlichen Prozesse zu untersuchen. Die sehr wichtige Frage, die sich hieran anschließt, ist jene, ob im fotografischen Akt auch andere Produktionsprozesse stattfinden, die nicht auf die Herstellung eines Fotos abzielen. Diesen Überlegungen folgen weitere Darlegungen bezüglich der zirkulierenden Fotos auf sozialen Netzwerken, sowie das Oszillieren dieser Bilder zwischen dem privaten und gesellschaftlichen Feld. Am Schluss soll versucht werden, soziale Netzwerke und ihre reproduktiven Prozesse von immer gleichen Bildern nachzuvollziehen.

Die Grundlage dieser Arbeit ist eine ausführliche Lektüre des 1977 in Deutschland erschienen „Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie“, dem sich weitere Lektüren der deleuzianischen Theorie anschließen. Sie wird an unterschiedlichen Stellen von anderen Quellen flankiert. Aus dieser Grundlage ergibt sich auch die grobe disziplinäre Richtung dieses Artikels.

Nur ein Schnappschuss?

Es passiert in einem kurzen Augenblick. Ein einzelner Druck mit dem Finger auf den Bildschirm eines Smartphones und im gleichen Augenblick entsteht es: Das Foto. Es scheint keinen Weg hinter sich zu haben. Ohne eine merkliche Zeitlichkeit tritt das Foto in unsere Welt: das heißt, es befindet sich als eine neue .jpg-Datei auf unserem Smartphone-Speicher. Es wirkt so als entspringe das Foto überhaupt keinem Prozess mehr. Wenn es ihn doch gibt, so scheint er sich zumindest so weit verkürzt zu haben, dass man höchstens noch von einem „Augenblick des Fotos“ sprechen kann, in dem es sich ereignet.

Foto-Verkettungen

Karen Barad stellt in ihrem Buch „Agentieller Realismus“ eine einfache Frage. Sie versucht zu ergründen, wo sich das Ende beziehungsweise die Grenze von wissenschaftlichen „Apparaten“ befindet:

Fällt die äußere Grenze des Apparat mit dem visuell erfassbaren Ende des Geräts zusammen? Was wäre, wenn es eine infrarote Schnittstelle (d.h. eine drahtlose Verbindung) zwischen dem Messinstrument und einem Computer gäbe, der Daten sammelt? Schließt der Apparat den Computer ein? Ist der Drucker, der mit dem Computer verbunden ist, Teil des Apparats? Gehört das Papier dazu, das in den Drucker gegeben wird? Und die Person, die das Papier einlegt? Was ist mit der Person, die die Zeichen auf dem Papier liest? (Barad 2012: 25)

Im Anschluss kritisiert Barad Niels Bohrs (Physiker) Verständnis von Apparaten, der ihn ihr zu Folge von allen äußeren Einflüssen abschirme und nur noch isoliert als Laboreinrichtung betrachte (vgl. Barad 2012 : 27). „[Bohr] schneidet den Apparat von all

den Tätigkeiten ab, die es ermöglichen, dass die experimentelle Praxis auch funktioniert.“ (Barad 2012: 28). Sie weist hier auf etwas Existenzielles hin: Dass nämlich die Apparate keine abgeschnittenen, außerkontextlichen Objekte sind. Erst Tätigkeiten ermöglichen es, dass die Apparate funktionieren. Uns darf nicht das gleiche in der Rezeption von Fotografie passieren. Wir dürfen sie nicht von all den Tätigkeiten abschneiden, die sie ermöglichen und aus denen sie real besteht.

Lassen wir den Umstand außen vor, dass es sich hierbei um wissenschaftliche Apparate handelt und wenden wir uns wieder dem „Augenblick des Fotos“ zu, welcher keinem Prozess entspringen zu scheint. Wenn wir mit der gleichen Sichtweise das Smartphone als einen fotografischen Apparat betrachten, dann müssen wir fragen: Wo hört der Prozess des Fotos auf beziehungsweise wo hört der fotografische Apparat auf? Gehört der Finger, der den Auslöser betätigt zum fotografischen Prozess dazu? Was ist mit dem Objekt, das fotografiert wird? Sind die späteren Betrachter*Innen Teil des fotografischen Apparates? In den „Dialogen“ mit Claire Parnet beschreibt Gilles Deleuze die „kleinste reale Einheit“: „[Diese] ist nicht das Wort, nicht die Idee oder der Begriff und nicht der Signifikant, es ist die Verkettung.“ (Deleuze/Parnet 1980: 59). (Mit der Verkettung wollen wir hier verstehen, dass wir Apparate nur in ihren Verkettungen begreifen können, genau solchen Verkettungen wie sie Barad in Bezug auf eine Grenze von Apparaten erläutert.)

Es steht nun mit Blick auf die Ausführungen von Barad in Bezug auf die Grenzen der Apparate und der dazu sehr passenden Erläuterung von Deleuze über die kleinste reale Einheit fest: Das Foto ist nichts, was sich einfach so ereignet. Es ist Teil eines komplizierten Prozesses, der aus unzähligen Verkettungen besteht. Dabei ist „das Foto“ als Bild nur ein Teil von unzähligen Verkettungen. Der Finger ist dabei ebenso Teil der Serien von Verkettungen wie es die Kamera des Smartphones ist. Genauso ist das Gesicht als Motiv eines Selfies Teil dieser Verkettungen wie es die spätere online-Speicherdatenbank ist, auf der das Bild möglicherweise abgespeichert wird. Der Hersteller eines Smartphones gehört genauso zu dieser Verkettung, ganz zu schweigen davon, dass das Wort „Hersteller“ selber nur ein abstrakter Begriff für unzählige von Verkettungen ist.

Der fotografische Akt, mit dem wir die Fotografie als eine aktive Tätigkeit verstehen, ist eine Serie von Verkettungen. Es gibt eine Finger-Touchscreen-Verkettung, eine Augen-Motiv-Verkettung, die zum Beispiel eine Augen-Gesicht-Verkettung sein kann (Wenn man ein Selfie macht und dabei sein eigenes Gesicht sieht) oder auch eine Augen-Display-Hand-Haare-Verkettung (wie häufig passiert es, dass wir uns nach einem prüfenden Blick in unser Smartphone unsere Haare zurechtmachen). Diese Verkettungen finden also nicht nur innerhalb oder durch ein den fotografischen Akt ausführendes Subjekt statt, sondern das Motiv eines Fotos und seine Einzelteile sind genauso Teil der Verkettungen des fotografischen Akts. Er besteht deswegen genauso aus technologischen Verkettungen wie auch aus biologischen/körperlichen Verkettungen von Organen und Verkettungen von Technik und Organen in einem.

An diesem Punkt muss eine neue Begrifflichkeit eingeführt werden: die Maschine. Wir wählen den Begriff der Maschine, weil er produktiv eine Serie von Verkettungen beschreiben kann. Gilles Deleuze und Felix Guattari entscheiden sich für die Maschinen, weil sie damit das gesamte Realitätsprinzip als maschinelle Produktionsprozesse erfassen können, in denen die Distinktionen zwischen Mensch und Natur aufgehoben werden können: „Nicht Mensch noch Natur sind mehr vorhanden, sondern einzig Prozesse, die das eine im anderen erzeugen und die Maschinen aneinander koppeln.“ (Deleuze/Guattari 1977: 8). Alles ist Produktion (Produktion ist Produktion von Produktion) und stets sind die Maschinen anderen Maschinen angeschlossen (jede Maschine ist Maschine einer Maschine) (vgl. Deleuze/Guattari 1977: 12). Dabei ist anzumerken, dass Deleuze und Guattari ihre Maschinen zunächst nur als lineare Produktionsprozesse verstanden haben (vgl. Deleuze/Guattari 1977: 11). Wir möchten diese Linearität etwas erweitern, indem wir anerkennen, dass in einer Maschine nicht nur lineare Abläufe stattfinden, sondern ihre Zahnräder *ineinander greifen*. Das bedeutet, dass eine Maschine nicht nur einen Strom aufnimmt und wieder abgibt (wie es Deleuze und Guattari meinen), sondern eine Verkettung von einzelnen kleinen Teilen ist, die alle ineinander greifen und zusammengeschlossen die Maschine zum funktionieren bringen.

Nun können wir den fotografischen Akt als Prozess von Verkettungen im Weiteren als Maschine verstehen, innerhalb derer viele kleinere Maschinen und ihre Verkettungen stattfinden. Über diesen Weg führen wir die Produktion in den fotografischen Akt ein. Dies scheint zunächst ganz offensichtlich zu sein, geht es bei dem fotografischen Akt doch darum, ein Foto zu produzieren. Wir werden aber sehen, dass dies nicht der einzige Produktionsprozess innerhalb der Maschinen eines fotografischen Akts ist.

Körper im fotografischen Akt

In seinem Buch über den Maler Francis Bacon macht Deleuze eine Bemerkung über die Fotografie in einer Analogie zu den Zeitungen: „Das Photo »macht« die Person oder die Landschaft, und zwar in dem Sinne, wie man sagt, die Zeitung mache das Ereignis (und sich nicht damit begnügt, es zu berichten).“ (Deleuze 1994: 57). Wir können hier erahnen, was für Kräfte der Fotografie innewohnen: Sie ist nicht nur deskriptiv sondern performativ. Der fotografische Akt, der das Tätig-Sein in der Fotografie hervorhebt, ist ein produktiver Prozess, der kein Bild hervorbringt, welches eine Situation, einen Augenblick oder allgemein ein Motiv einfach nur beschreibt. Der fotografische Akt macht die Situation, das Ereignis, das Motiv. Und wenn wir uns dem Meta-Genre der Fotografie von Körpern nähern, dem sich diese Arbeit widmet, dann müssen wir genauso sagen: Der fotografische Akt macht die Körper. Innerhalb seiner maschinellen Prozesse sind einzelne Organe nicht nur Teile von Verkettungen, sondern als Motive werden sie spezifisch organisiert und als zusammenhängende Körper produziert. Der fotografische Akt ist damit mitnichten ein immaterieller Prozess, sondern eine Operation im Fleisch.

Diese Operation kann nicht als eine isolierte verstanden werden, sondern nur als eine innerhalb der Prozesse der Gesellschaft. Auch sie existiert nur in der Verkettung mit weiteren Maschinen, als Maschine von anderen Maschinen und, im makroskopischen Maßstab, als Maschine innerhalb der Megamaschinen / der Gesellschaftsmaschinen. Innerhalb der produktiven Prozesse der Maschinen müssen wir ein ungezeugtes, unproduktives Stadium annehmen, welches die Voraussetzung für die Arbeit dieser

Maschinen selbst ist (vgl. Deleuze/Guattari 1977: 16). Im aristotelischen Sinne könnten wir die Frage anders stellen: Wer ist der unbewegte Beweger (aller Maschinen)? Wir können es den organisierten Gesellschaftskörper nennen (der zum Beispiel unter anderem aus den Organen Exekutive, Judikative und Legislative besteht). Oder – wie es Deleuze und Guattari getan haben – „[...] einen als Sozium bestimmten vollen Körper“ (Deleuze/Guattari 1977: 16): Er „stellt eine Oberfläche dar, auf der die gesamte Produktion sich aufzeichnet, der sie nun entspringen zu scheint.“ (Deleuze/Guattari 1977: 17). Dabei machen sie das Verfahren einer „kollektiven Besetzung der Organe“ aus (Deleuze/Guattari 1977: 180f.). Die Gesellschaftsmaschine determiniert die Konnexionen, Disjunktionen, und Konjunktionen der Organe (vgl. Deleuze/Guattari 1977: 181). Sie werden „[...] entsprechend den Anforderungen des Soziums angezogen, abgestoßen und verwundert [...]. Auf dass die Organe im Sozium zurechtgestutzt werden [...]“ (Deleuze/Guattari 1977: 184). Denn es...

[...] ist die Bewegung der Kultur selbst, die an den Körpern sich vollzieht, sich in sie einschreibt und sie bearbeitet. [...] Sie verwandelt die Menschen oder ihre Organe zu Bestandteilen oder zum Räderwerk der Gesellschaftsmaschine. (Deleuze/Guattari 1977: 184)

Wie funktioniert ein Selfie? Es braucht die Arbeit an meinem Lächeln, das genaue Abwägen der Position des Kopfes, in welchem Winkel er zur Kamera gedreht sein sollte, die Haltung meiner Hände und so weiter. Der fotografische Akt organisiert die Organe, determiniert alle ihrer Funktionen und konstituiert ganz spezifische Organismen. Es ist nicht nur eine Organisation unserer Perspektive als Blick durch die Kamera / auf das Smartphone. Im fotografischen Akt, der die schönen Menschen, das lächelnde Gesicht oder trainierende Sportler*Innen zum Motiv hat, müssen diese Körper erst einmal als Motiv produziert werden. Alle Zeichen der Schönheit müssen vom fotografierten Körper in Empfang genommen werden, das heißt er muss sich nach ihren Kriterien neu erschaffen. Genauso sind es die Zeichen/die Codes der Männlichkeit und der Weiblichkeit. Doch verbleibt die Produktion und Kodierung der Körper nicht allein bei solchen Offensichtlichkeiten. Die Zeichen pflanzen ihre Fahnen in unsere einzelnen Organe. Was ist ein Arm, ein Kopf, ein Gesicht, ein Arsch, ein Sixpack, ein Bizeps? Was zeichnet sie

aus, durch was sind sie definiert? Ihre Bedeutung wird in unser Fleisch gepflanzt. Alle unsere Organe erhalten im fotografischen Akt eine spezifische Funktion, eine genaue Kodierung und Determinierung. Im Räderwerk der Gesellschaftsmaschinen werden sie so zurechtgestutzt, wie es den Anforderungen des Sozios nach notwendig ist. Sie werden in ihren Funktionen zusammengeschlossen, auf das ein zusammenhängender Organismus entsteht: Das Motiv des Fotos. Die Körper müssen also erst für das Foto gemacht werden, damit sie fotografiert werden können. Es ist ein Vorgang, der sich genau so viel auf technologischen Körpern abspielt, wie er sich auch auf und in den organischen Körpern abspielt.

Neue Subjekte

Im fotografischen Akt entstehen nicht nur alleine neue Körper. Es ist nicht allein das Zusammenschließen der Organe und das Definieren ihrer Funktionen, sondern die Organisation und Produktion eines Organismus. Es ist ein Organismus, der lebt, begehrt, wünscht (Was wünscht er: Das Foto?). Wir erinnern uns: Das Foto „macht die Person“ (sagt Deleuze). Im fotografischen Akt entsteht ein Subjekt, das „Ich“ sagt. Wir können eine direkte Konsumtion ausmachen, welche innerhalb der Produktion stattfindet und selbst Produktion ist (vgl. Deleuze/Guattari 1977: 9). Denn alles ist...

[...] Produktion: Produktionen von Produktionen, von Aktionen und Erregungen, Produktionen von Aufzeichnung, von Distributionen und Zuweisungen, Produktionen von Konsumtionen, von Wollust, Ängsten und Schmerzen. (Deleuze/Guattari 1977: 10)

Es handelt sich um eine augenblickliche Konsumtion der neuen Maschinen und Verkettungen, der neuen Zusammenschlüsse, die sich im Prozess eines jeden Fotos, eines jeden Schnapsschusses neu bilden:

[...] definiert durch das, woran es am Produkt teilhat, überall als Gratifikation ein Werden oder eine Verwandlung enthaltend, aus Zuständen geboren, die es konsumiert, und einem jedem Zustand zurückgegeben. (Deleuze/Guattari 1977: 24)

Das Subjekt durchläuft eine Serie von Zuständen: Die Foto-Serien, in denen es alle Fotos als Zustände und Prozesse in einem durchläuft und jedesmal von neuem geboren wird, sich

jedes Mal von neuem verwandelt. Diese Konsumtion des Prozesses / der Produktion findet ihren anschaulichsten Höhepunkt im Selfie, an dessen (vorläufigem) Ende seiner Verkettungen neben dem produzierten Foto und dem organisierten Körper das Subjekt steht, welches im Blitz-Moment des eintretenden Fotos aufschreien kann: „Das bin also Ich!“ (Deleuze/Guattari 1977: 28). Dies ist die augenblickliche Konsumtion der Produktion, die konjunktive Synthese, aus der sich jedes Mal ein neues Subjekt ergibt. Sie findet natürlich nicht allein im fotografischen Aktes eines Selfies statt. Sondern jedes Mal, wenn ein Körper als Motiv für ein Foto bereitsteht und ein Subjekt sich als dieses Motiv erkennt.

Foto-Bewegungen

Wenn es um die zeitgenössische Theorie von Fotografie geht, scheint es nicht gut auszusehen. Wir treffen nur noch auf Kastration, Tod, Bewegungslosigkeit, Vergangenheit, Zeitlosigkeit und Repräsentation. Es sind die Versuche, uns zu erzählen, dass im Foto nichts mehr läuft. Es bewegt sich nichts. Doch mit dem (sozialen) Foto ist es genau so wie mit dem Prozess des Schnappschusses, des Selfies und all seiner Modifikationen: Alles ist in Bewegung, streckt sich nach anderen Bewegungen aus, verkettet sich, verkuppelt sich und so weiter. Wenn es einen Imperativ für die Theorie von Instagram-Fotografie gibt, dann lautet dieser: Niemals das Foto allein! (Wir erinnern uns: Wir dürfen die Apparate nicht von den Tätigkeiten abschneiden, die sie ermöglichen.)

Wir machen keine Bilder mehr, um einen Moment festzuhalten. Es geht gar nicht so sehr um so etwas wie das Festhalten einer Erinnerung. Die Beliebtheit von Apps wie Snapchat stellt das zu genüge unter Beweis. Wenn wir ein Foto mit unserem Handy machen, dann hat dieses Foto automatisch *soziales Potential*. Es ist virtuell immer schon bei den anderen. Die Foto-Serien auf unseren Smartphones existieren vielleicht überhaupt nur deswegen, weil wir sie teilen können. Und wenn wir uns entscheiden ein Foto hochzuladen, dann existiert es überhaupt nur noch als Vielfältiges. Es wird auf unzähligen Bildschirmen

anders angezeigt. Durch verschiedene Displays erscheint es in unterschiedlichen Farben, unterschiedlichen Größen und mit einer unterschiedlichen Schärfe. Unser Foto erscheint außerdem immer in einer Reihe von Bildern, immer folgt es einem Sekunden davor betrachteten Bild und geht einem aktuellerem Bild voraus. Das digitale Bild existiert in Fotoreihen auf Profilen und im Newsfeed unter all den anderen Bildern aller anderen Nutzer*Innen. David Bate bildet deswegen parallel zum literarischen „stream of consciousness“ die Begriffe „visual consciousness“ und „streams of photography“ (vgl. Bate 2013: 93). Auf sozialen Netzwerken begegnen wir keinen Fotos, sondern nur Foto-Strömen, die sekundenschnell über unsere Displays fließen. Diese Tatsachen implizieren schon die vielen Bewegungen der Fotos und machen es notwendig, sie nicht isoliert und vereinzelt zu betrachten, sondern nur in ihren Verkettungen, Vernetzungen und Bewegungen.

Mobile Fotos: Ideen

Das Foto eines Körpers ist durchaus nichts Unbewegliches. Es ist etwas ganz anderes als eine Kastration. Die Bilderfluten auf unseren Displays sind ein Strom von Ideen. Wenn wir ein Foto von einem Körper schießen, dann ist das eine Idee eines Körpers, die Vision eines Organismus. Es ist die Idee davon, wie wir die Dinge sehen und was wir sehen wollen. Es ist die Idee unseres begehrenden Blickes (und der Blick selbst) und die Idee von dem, worauf er haftet. Es ist die Idee davon, wie wir gesehen werden wollen. Es ist die Manifestation von Affekten, von körperlichen Erregungen. Wir machen diese Idee mobil, indem wir sie über den Erdball verteilen und sie über territoriale Grenzen hinweg, durch tele-kommunikative Verkettungen, multiplizieren. Im Foto ist nichts tot, aber eigentlich geht es auch gar nicht mehr um die Zustände tot/lebendig:

Im Kreislauf der technoiden Produktion von Erregung existieren weder lebendige Körper noch tote Körper, sondern nur Körper, die sich verbinden, die anwesend sind oder abwesend, aktuell oder virtuell. (Preciado 2016: 45)

Bei der Fotografie von Körpern für soziale Netzwerke handelt es sich um Präsenz von Körpern. Das Foto als Idee ist dabei nicht ideell, nicht dem Repräsentationalismus oder dem Platonismus zuzuordnen. Denn als Idee und Vision eines Organismus ist es aus dem

Material des Fleisches gemacht. Die fotografierten Körper sind als das Material, aus denen die Foto-Ideen gemacht sind, anwesend. Denn die Körper sind Teil der Maschinen, aus denen die Foto-Ideen heraus erschaffen werden und sie sind als Teile der Produktions-Kette im Foto präsent: Denn das „[...] produzierte Objekt [der Körper] trägt seine Präsenz in ein neues Produzieren [...]“, welches das mobile Foto selbst ist (Deleuze/Guattari 1977: 13). Das Foto als mobile Idee ist dabei immer ein Open-Source-Projekt, an dem kollektiv gearbeitet wird. So wird das *face* unserer Selfies zum *Inter-Face*, zur Schnittstelle von verschiedenen Verkettungen. Die Likes binden die Fotos in eine öffentliche Bewertung ein und halten einen Diskurs über die Aktualität und Beliebtheit der Foto-Ideen. Der Traffic, den das Foto auslöst, sorgt für seine Platzierung im Newsfeed. Die Kommentare und Hashtags machen es zu einer immer weiter erweiterbaren Idee von Körpern, sie definieren das Sprechen über die Bilder und damit bringen sie die immer spezifischer voranschreitende Determinierung der Fotos und damit unserer Körper voran.

Mobile Fotos: Wünsche

Das geteilte Bild ist selbst Produktionsagent oder, mit Karen Barad gesprochen, agentuell. Das Foto als Agens: Überall Bewegung auslösen, Begehren mobilisieren, Körper erreichen, neue Körper produzieren. Und wenn Deleuze und Guattari mit ihrer Konzeption von Maschinen ihr Hauptanliegen in der Neubewertung unseres Unbewussten als produktive Wunschmaschine sehen, dann hat das Foto auch Anteil an ihnen: Den Wunschmaschinen. Fortwährend produziert unser Unbewusstes Wünsche. Wir konstruieren (Wunsch-)Gefüge von Organen in einer bestimmten ästhetischen Konstellation, von unseren Körpern und wie wir sie ins Bild setzen. Was wir begehren sind unsere Körper und ein Bild davon. Insofern ist ein Selfie auch Resultat unserer (unbewussten) Wunschproduktionen, ein Produkt innerhalb der Prozesse unseres Begehrens, unserer *desiring machines*. Natürlich ist auch unser Wunsch gesellschaftlich organisiert: „[Er] hält sich stets nahe an die objektiven Existenzbedingungen, er schließt sich ihnen an, folgt ihnen, überdauert sie nicht, entstellt sich mit ihnen.“ (Deleuze/Guattari 1977: 36). Genauso wie unsere Organe vom Sozium (dem vollen Körper der Gesellschaft) zurechtgestutzt und seinen Anforderungen gemäß „verwundert“ werden, so sind es auch

unsere Wünsche, die in der gesellschaftlichen Organisation spezifisch codiert werden. Und indem unsere Wunschmaschinen diese spezifischen Foto-Wünsche produzieren, bringen sie neues Begehren in Gang. Überall schließt das Foto als ein mobiler Wunsch an andere Wunschmaschinen (anderer User*Innen) an, verkoppelt sich mit ihnen und bringt sie zum Produzieren neuer Wünsche. Dies ist genau die Weise, in der das Foto als Idee mobil ist. Weil es über den Erdball hinweg fließt und überall unsere kleinen Wunschmaschinen in Gang bringt, um unser Begehren für diese speziellen Gefüge aus Körpern und Fotos zu erwecken und uns zu ihrer Reproduktion zu treiben.

So können wir auf die Foto-Ströme zurückkommen, von denen Bate spricht: Sie sind nicht nur ein stream of consciousness, ein kollektiver Bewusstseinsstrom, sondern auch ein kollektiver Strom des Begehrens, der in seiner ganzen Materialität auf den Körper gerichtet ist: Ihn zu perfektionieren, zu modellieren, zum Erregen zu bringen.

Privat-Fotos

Nach den Ausführungen von Deleuze und Guattari sind wir als individuelle Personen „zunächst gesellschaftliche Personen“ (Deleuze/Guattari 1977: 340). Als solche sind sie die Figuren des Kapitalismus: Die Kapitalist*Innen, die Konsument*Innen, die Arbeiter*Innen und so weiter. Sie bilden die konkreten „Konfigurationen oder Bilder“ des Kapitalismus, mit welchen dieser sein Immanenzfeld füllt (Deleuze/Guattari 1977: 340 / vgl. Deleuze/Guattari 1977: 340). Doch allein fließen diese Bilder erster Ordnung hinein in das außer-gesellschaftliche Feld der Familie und deren Privatpersonen. Diese sind rein „illusionär, Bilder von Bildern oder Derivate von Derivaten“ (Deleuze/Guattari 1977: 341). Im kapitalistischen System vollzieht sich die Applikation gesellschaftlicher Bilder erster Ordnung auf familiäre private Bilder zweiter Ordnung (Hierbei sei angemerkt, dass die Familie / der Komplex „Papa-Mama-Ich“ für Deleuze und Guattari das private Feld bedeuten):

Im Anfangskomplex gibt es den Unternehmer, den Chef, den Soldaten, den Arbeiter, gibt es alle möglichen Maschinen und Territorialitäten, alle Bilder unserer Gesellschaft – im Endkomplex gibt es letztlich nur noch Papa-Mama-Ich [...]. (Deleuze/Guattari 1977: 342)

Wir alle befinden uns, auch oder vor allem im fotografischen Akt für die sozialen Medien, im gesellschaftlichen Feld und seinen inhärenten Maschinen. Wir sind die kollektiven Produktionsagent*Innen, unsere Organe und unsere Wünsche werden auf dem Körper der Gesellschaft bearbeitet und gemäß seinen Anforderungen zurechtgestutzt. Auf dass die Ströme von Kapital, Likes, Informationen und Begehren auf ihm fließen können. In diesem gesellschaftlichen Feld, in dem wir alle leiden, ereignet sich eine Operation, durch die wir uns außerhalb dieses Feldes wiederfinden und uns als die Bilder von Privatpersonen situiert sehen. Die zirkulierenden Fotos, unsere Körper und unser Begehren sind gesellschaftliche Konfiguration und Bilder des Kapitalismus. Doch sie verlieren sich in den Trugbildern eines privaten, nicht-gesellschaftlichen Feldes, in dem sie (zu häufig) keine andere Bedeutung mehr zu haben scheinen, als von unserem ganz privaten Leben zu erzählen, das nichts mehr mit den Ausbeutungen und Aneignungen des Kapitalismus zu tun hat. Es ist unsere kleine private, ganz große und vernetzte Welt, in der nichts passiert:

[...] zusammengesetzte Bilder, auf Bildern aufgetragene Bilder, so dass am Ende der Operation das auf sein Vater-Mutter-Gespann bezogene kleine Ich eines jeden wahrhaftig sich als Mittelpunkt der Welt dünkt. So sieht die Thronbesteigung der ödipal-narzistischen Maschine [aus]. [...] Jeder als kleiner Mikrokosmos, das narzistische Ich geht auf im ödipalen Subjekt. (Deleuze/ Guattari 1977: 343)

So werden unsere Bilder, die solche des Kapitalismus sind, von ihren weiteren gesellschaftlichen Verkettungen abgeschnitten und im privaten Feld isoliert.

Orgasmische Kräfte und neue Produktionsverhältnisse

In ihrer Analyse von sogenannten „primitiven Gesellschaften“ stellen Deleuze und Guattari fest, dass in diesen die (gesellschaftlichen) Einheiten nicht so sehr in Personen oder Privatpersonen bestanden, sondern in „Serien“. Es bestünde eine Ordnung, die alle Organe und ihre Ausübung allein auf eine Kollektivität bezöge. Im Gegenzug hätten die „modernen Gesellschaften“ die Organe weitestgehend privatisiert und sich in ihnen jene Privatpersonen konstituiert, die das individuelle Zentrum der Organe bilden. Dergestalt

nennen sie den After als das erste Organ, welches privatisiert wurde und so nicht mehr im gesellschaftlichen Feld stattfand (vgl. Deleuze/Guattari 1977: 181ff.).

Mit Blick auf die postmoderne Gesellschaft muss diese These hinterfragt werden, handelt es sich doch um eine ganz öffentliche Bearbeitung der Organe. Sie werden gewissermaßen wieder öffentlich gemacht. Gerade der After kann dafür als Beispiel dienen: Denn der After wurde aus dem gesellschaftlichen Feld ausgeschlossen. Und doch existiert auch er weiterhin in diesen zahlreichen Videos, in denen zahlreiche Dinge in ihn eingeführt werden, um zahlreiche Orgasmen von zahlreichen Privatpersonen auszulösen. Es wird nicht über ihn gesprochen, er ist kein Diskussionsgegenstand. Aber er ist eines der Organe, die von der Bewegung der Kultur selbst zum Räderwerk dieser Gesellschaftsmaschine gemacht wurde. An ihm spielt sich ein brodelndes Begehren ab, welches nur scheinbar nicht im gesellschaftlichen Feld situiert ist. Und noch mehr: Nicht weniger als die Akkumulation von Kapital ereignet sich durch seine Penetration auf zahlreichen Porno-Seiten, auf denen Nutzer*Innen monatlich ihren Beitrag zahlen.

Paul B. Preciado kommt der Verdienst zu, entdeckt zu haben, dass Organe ein Vermögen haben: durch Begehren Mehrwert zu schaffen. Er nennt es die *potentia Gaudendi* oder „orgasmische Kraft“, „aktuelle oder virtuelle Kraft der (totalen) Erregung eines Körpers“ (Preciado 2016: 42). Er beschreibt damit ein Erregungspotential, das jedem Molekül innewohnt und die Welt in Genuss zu transformieren vermag (vgl. Preciado 2016: 41f.). Unser zeitgenössischer Kapitalismus...

macht diese Kraft produktiv, ob in pharmakologischer Form [...], in pornographischer Repräsentation (semioteknisches Zeichen, das in digitale Daten konvertierbar ist und auf die TV- oder Telefondatenträger gesendet werden kann), oder in den Sexdiensten [...]. Die orgasmische Kraft ist gleichzeitig die abstrakteste und die materiellste aller Formen von *Arbeitskraft*, unhintergebar fleischlich, dabei jedoch digital, flüssig, in Zahlen darstellbar – ein phantasmatisches oder molekulares in Kapital transformierbares Wunder. (Preciado 2016: 43f.)

Unseren Organen kommt also eine extrem wichtige Rolle im gesellschaftlichen Feld zu. Sie beinhalten die Kraft, einen Körper zu erregen und daraus Kapital zu erwirtschaften.

Pornographie fasst Preciado hier weiter und meint damit eine öffentliche Aufführung, die direkt oder indirekt vermarktbar ist (vgl. Preciado 2016: 265). Sie ist ein „Dispositiv, das – als ein Bereich des öffentlichen Raumes – diesen als privat definiert, indem es ihn mit zusätzlichem masturbatorischen Wert auflädt“ (Preciado 2016: 265).

Wir können die Fotografie unserer Körper für soziale Netzwerke auch zu solchen Aufführungen zählen. Unsere Körper auf Instagram haben das Potential andere Körper zu erregen, sie dazu zu bringen unseren Körper zu liken, uns zu folgen oder unsere Körper zu kommentieren. Es wird häufig fälschlicherweise geglaubt, Dienste wie Instagram, Snapchat oder Facebook seien umsonst. Natürlich sind sie das nicht. Sie sammeln unsere Daten, um mit ihnen Kapital mit Werbefirmen zu erwirtschaften. Aber noch viel mehr: als Nutzer*Innen gebrauchen wir die orgasmische Kraft unserer Körper, um andere Körper anderer Nutzer*Innen zur Erregung zu bringen. Die sozialen Netzwerke transformieren diese Kraft zu Kapital, weil dieses Begehren der tatsächliche Treibstoff ihrer Produktionsprozesse ist. Dies ist die reale Arbeit, die wir für diese Plattformen leisten. Unsere Körper sind die Produktionsstätten, auf denen die sozialen Netzwerke und Messengerdienste errichtet sind und durch die sie erst funktionieren.

Fazit: Alles, was je geglaubt wurde

In dem Abschnitt über sogenannte „primitive Gesellschaften“ kommen Deleuze und Guattari auch auf das Gedächtnis zu sprechen: Der Mensch habe ein aktives Vermögen zum Vergessen und sein biologisches Gedächtnis neige zur Verdrängung. Als Konsequenz müsse er sich also ein kollektives Gedächtnis von Worten und Zeichen erschaffen (vgl. Deleuze/Guattari 1977: 184f.).

Nach den Bearbeitungen der vorangegangenen unterschiedlichen Aspekte können wir zu dem Schluss kommen, dass die sozialen Netzwerke wie Instagram oder Facebook ein solches kollektives Gedächtnis bilden. Doch sind sie nicht nur eines von Worten und Zeichen. Es

ist eines von Körpern, von spezifisch organisierten Organismen, von Erregungen. Und es befähigt uns dazu, auf ihnen zu existieren. Wir wissen, wie Körper, wie Männer, wie Frauen aussehen. Wir wissen, was schön ist, was hässlich ist. Weil wir durchgehend von diesem kollektivem Gedächtnis erinnert werden, welches nicht allein etwas mit Erinnerung zu tun hat, aber mit der Reproduktion des Status quo. Wir sind die Teile dieses kollektiven Gedächtnisses, wir sind seine Agent*Innen, reproduzieren es und verteilen es über den Erdball. Um neue (alte) Körper, Bilder, Subjekte und mehr Kapital zu erschaffen. Es ist nicht die Repräsentation, die Deleuze der Fotografie vorwirft. Sondern es ist ihr Anspruch „über das Sehen zu herrschen“ (Deleuze 1995: 14). Der Kapitalismus reichert sein Immanenzfeld mit Bildern an. Wir lernen, was wir sehen wollen (den Menschen), wie wir sehen wollen und wir lernen, das zu sein, was wir sehen wollen (ein schöner Körper, der Begehren auslöst). Langsam entsteht es: Das Klischee, überall Klischees, überall das Gleiche, Kopie von Kopie. Ein riesiges, nie endendes Bild; eine Bilder-Serie einiger weniger Bilder. Zarathustra ruft: „[...] ihr Buntgesprenkelten! - die ihr Gemälde seid von Allem, was je geglaubt wurde!“ (Friedrich Nietzsche 1885: 46f.).

Die Kopie und das Trugbild

Es ist so wie Deleuze die Leiden der Malerei beschreibt: Sie wird heimgesucht von allen möglichen Klischees,

[...] die sich auf der Leinwand schon festsetzen, noch bevor der Maler seine Arbeit begonnen hat [...]. Denn es wäre ein Irrtum zu glauben, der Maler arbeite auf einer weißen und unberührten Oberfläche. Virtuell ist die Oberfläche insgesamt bereits von allen Arten von Klischees besetzt, mit denen man brechen müsste. (Deleuze 1995: 14)

Noch bevor wir ein Foto machen, ist unser Auge bereits von allen Arten von Fotos/Klischees besetzt. Es ist ein großer Akt etwas zu fotografieren, das kein Klischee ist und vielleicht ist es ein fast unmöglicher Akt. Mit vielem muss man brechen, Körper neu erfahren, neu denken, Organe anders deuten (oder wegdenken) und so weiter. Es ist ein breites Feld des Experimentierens. Es sind Annäherungen an solche Bilder, wie sie Deleuze als „Trugbilder“ bezeichnet. Nach ihm verneinen diese gerade die Reproduktion, denn sie beinhalten eine Subversion, „ein stets Anders-Werden, ein subversives Werden

der Tiefen, das dem Gleichförmigen der Grenze, demselben oder dem Ähnlichen auszuweichen vermag“ (Deleuze 1993: 316). Denn in jedem Foto/Bild wird der Diskurs über unsere Körper und über das, was wir sehen und begehren, neu verhandelt und neu bearbeitet.

Denn jedes Foto ist ein Kampf. Deleuze:

Das Künstliche ist immer eine Kopie der Kopie, das bis zu jenem Punkt vorangetrieben werden muss, an dem es seine Natur verändert und sich ins Trugbild verkehrt. *Das Künstliche und das Trugbild widerstreiten im Herzen der Moderne.* (Deleuze 1993: 324; Hervorhebung P.W)

Literaturverzeichnis

- Barad, Karen (2012): Agentieller Realismus. Berlin: Suhrkamp
- Bate, David (2013): The digital condition of photography: cameras, computers and displays. In: Lister, Martin (Hrsg.): The Photographic Image in Digital Culture. New York: Routledge, S. 77–94
- Deleuze, Gilles (1993): Logik des Sinns. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1995): Logik der Sensation. München: Wilhelm Fink
- Deleuze, Gilles / Guattari, Felix (1977): Anti-Ödipus. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Deleuze, Gilles / Parnet, Claire (1980): Dialoge. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1885): Also sprach Zarathustra. Online verfügbar unter Spiegel Online, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3248/47> (29.05.2018)
- Paul B. Preciado (2016): Testo Junkie. Sex, Drogen, Biopolitik in der pharmapornographischen Ära. Berlin: b_books