

Deleuze und die Künste

Herausgegeben von
Peter Gente
und Peter Weibel

**suhrkamp taschenbuch
wissenschaft**

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 1780

Das Philosophieren von Deleuze ist verführerisch, es sprengt die Grenzen der Wissenschaft, der Universität und des akademischen Stils. Es sympathisiert mit den Künsten und ist zugleich ein großer Versuch, die Philosophie zu erneuern, sie aus der Gewalt der Meinungen, der Propositionen und Funktionen zu befreien. Deleuze nennt Kunst einen Empfindungsblock aus Perzepten und Affekten und die Künste, an denen er das exemplifiziert, sind Literatur, Malerei, Film, Theater, Oper, Architektur und die Fernsehspiele Becketts. Der Band spürt dem Verhältnis von Deleuze zu den Künsten in den verschiedenen Bereichen nach.

Deleuze und die Künste

Herausgegeben von
Peter Gente und
Peter Weibel

Suhrkamp

3. Auflage 2026

Erste Auflage 2007

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1780

Originalausgabe

© 2007, Suhrkamp Verlag GmbH, Berlin

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch
eine Nutzung des Werks für Text und Data Mining
im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Druck: Libri Plureos GmbH, Hamburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29380-5

Suhrkamp Verlag GmbH

Torstraße 44, 10119 Berlin

info@suhrkamp.de

www.suhrkamp.de

Inhalt

Vorwort	7
<i>Michel Tournier</i> , Gilles Deleuze	9
<i>Raymond Bellour</i> , Das Bild des Denkens: Kunst oder Philosophie, oder darüber hinaus?	13
<i>Henning Schmidgen</i> , Begriffszeichnungen. Über die philosophische Konzeptkunst von Gilles Deleuze	26
<i>Jean-Clet Martin</i> , Zur Dramatisierung von Bildern	54
<i>Joseph Vogl</i> , Was ist ein Ereignis?	67
<i>Marcus Steinweg</i> , Das Unendliche retten. Kunst und Philosophie im Denken von Deleuze	84
<i>Martin Stingelin</i> , Deleuze, Bartleby und Wakefield, Spinoza ..	95
<i>Michaela Ott</i> , Virtualität in Philosophie und Filmtheorie von Gilles Deleuze	106
<i>Jean-Luc Godard</i> , Le Grand Escroc – Der große Betrüger	121
<i>Danielle Cohen-Levinas</i> , Deleuze als Musiker	134
<i>Hannes Böhringer</i> , Fehlendes Volk. Über den Begriff des Ritornells in ›Tausend Plateaus und Was ist Philosophie?‹ von Gilles Deleuze und Félix Guattari	148
<i>Tom Holert</i> , »Dispell them« Anti-Pop und Pop-Philosophie: Ist eine andere Politik des Populären möglich?	168
<i>Clemens-Carl Härle</i> , Staat, Kriegsmaschine, Affekt. Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹	190
<i>Peter Weibel</i> , Masochismus und Maschine. Betrachtungen zu Deleuzes Lektüre von ›Venus im Pelz‹	224
<i>Thomas Hirschhorn</i> , ›Deleuze Monument‹, Videodokumentation, 2000	238
Anhang	
<i>Gilles Deleuze</i> , Das Aktuelle und das Virtuelle	249
<i>Jean-Jacques Lebel</i> , Photographien	254
Bibliographie der deutschen Ausgaben von Gilles Deleuze	260

Vorwort

»Eines Tages wird das Jahrhundert vielleicht deleuzianisch sein.«
(Michel Foucault)

Gilles Deleuze (1925-1995) war mehr als einer jener Universitätsprofessoren, die viel gelesen und (meist wenig) geschrieben haben. Er war ein Philosoph, der sich am Ende seines Lebens die Fragen stellte: Was ist Philosophie? Worin unterscheidet sie sich von Kunst und Wissenschaft? Ist sie selbst eine Kunst, die Begriffe erfindet?

Rhizomatik, Nomadologie, Wunschmaschinen, nichtorganisches Leben, Deterritorialisierung, Ritornell, *agencement* (Gefüge) – das sind einige Begriffe, die Deleuze berühmt gemacht haben, auch wenn sie zum Teil aus der Zusammenarbeit mit seinem Freund, Félix Guattari (1930-1992), resultieren, mit dem er seine wichtigsten Bücher gemeinsam verfasst hat.

Philosophie ist Freundschaft. Deleuze philosophiert mit Freunden, schreibt Bücher mit ihnen, über sie: Spinoza, Leibniz, Hume, Kant, Nietzsche, Bergson, Foucault... Aber es müssen nicht Philosophen sein, ebenso sehr liebt er die Dichter, Komponisten, Künstler: Melville, Proust, Kafka, Lawrence (beide), Carroll, Artaud, Beckett, Luca, Bacon, Klee, Godard, Resnais, Welles, Boulez, Schumann, Berio. Kunst wird von Deleuze ein Empfindungsblock aus Perzepten und Affekten genannt und die Künste, an denen er das exemplifiziert, sind Literatur, Malerei, Musik, Film, Theater, Oper, Architektur und die Fernsehspiele Becketts. Erstaunlich, was er alles und wie präzise er alles verarbeitet hat: Mathematik, Pop, Psychoanalyse, Film, elektronische Musik...!

Gilles Deleuze hat nicht nur Freunde, sondern auch Gegner: Anti-Ödipus, Anti-Hegel, Anti-Wittgenstein... Das Philosophieren von Deleuze ist verführerisch, es springt über die Grenzen der Wissenschaft, der Universität, des akademischen Stils hinaus. Es sympathisiert mit den Künsten und ist zugleich ein großer Versuch, die Philosophie zu erneuern, sie aus der Gewalt der Meinungen, der Propositionen und Funktionen zu befreien. Für die Kunst gilt: Mit seinen Neurosen, Affektionen, Perzeptionen, Meinungen macht man keine Kunst. Der Künstler ist kein Kranker, sondern ein Arzt. Versteht sich das Buch *Was ist Philosophie?* einem pädagogischen Eros verpflichtet, so soll die Beschäftigung mit den Künsten ihrer Poetik dienlich sein.

Unter dem Titel »Gilles Deleuze und die Künste – Wiederholung und Differenz« veranstaltete das ZKM Karlsruhe zusammen mit dem Merve Verlag Berlin vom 24. bis 26. Oktober 2003 ein Festival. Neben Vorträgen beinhaltete das Festivalprogramm mehrere Filme, ein Konzert mit dem »Kindheitsblock« von Walter Zimmermann und eine »Deleuze-Soundnight« mit Achim Szepanski (Mille Plateaux), Richard Pinhas und Jérôme Schmidt. In zwei Installationen wurden die Filme *Les autres* von Hugo Santiago und *Un amletto di meno* von Carmelo Bene – beides deutsche Erstaufführungen – gezeigt. Gleiches gilt für den Kurzfilm *Le Grand Escroc* (1964) von Jean-Luc Godard, eine Adaption von Melvilles *The Confidence-Man*. Deleuze nennt ihn einen »grundlegenden Film [...], weil er in systematischer und gesammelter Form dasjenige darstellt, was Godards ganzes Œuvre inspiriert hat, nämlich eine Macht des Falschen, die er als neuen Stil durchzusetzen vermochte«.¹

In Zusammenarbeit mit dem Merve-Archiv zeigte die Ausstellung im ZKM | Medienmuseum Video- und Audioinstallationen, Bild- und Tondokumente mit und über Gilles Deleuze, Fotografien von Hélène Bamberger, Gérard Uferas und Raymond Depardon und Malerei von Gérard Fromanger. Veröffentlichungen von und über Deleuze veranschaulichten die Erfahrungswelten des Philosophen und dokumentierten 29 Jahre Arbeit mit Deleuze. Mit dem Band *Gilles Deleuze und die Künste* wird sich dem Denken Deleuzes kaleidoskopartig in ausgewählten Perspektiven genähert. Ein Großteil der im Herbst 2003 gehaltenen Vorträge ist hier zusammengestellt und spannt einen offenen Bogen über das Denken, die Philosophie und die Kunst von Gilles Deleuze. Deleuze wollte seine Schriften als Werkzeugkiste verstanden sehen. Über Erfolg und Fruchtbarkeit dieser Idee legen die nachstehenden Essays Zeugnis ab.

Ich bedanke mich bei allen Mitarbeitern des ZKM und des Merve Verlags, die an der Entwicklung und Umsetzung des Festivals teilgenommen haben, im Besonderen bei Nina Meinhold, Peter Weibel, Barbara Könches, Petra Meyer und Doreen Klamt.

Peter Gente

¹ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, S. 176.

Bei den Textnachweisen zu Gilles Deleuze werden in den einzelnen Beiträgen lediglich die Kurztitel genannt. Ausführliche Titelangaben in der Bibliographie am Ende des Bandes.

Michel Tournier
Gilles Deleuze

Im Jahre 1941 absolvierte ich am Lycée Pasteur in Neuilly-sur-Seine unter der lichtvollen Ägide von Maurice de Gandillac, dem großen Cusanus-Spezialisten, mein Philosophiejahr. Gilles Deleuze – der bei seinen Eltern in der Rue Daubigny wohnte – war Schüler der Oberprima am Lycée Carnot. Altersmäßig waren wir nur einen Monat auseinander, aber unsere Geburtstage lagen so – der meine im Dezember, der seine im Januar –, dass ich eine Klasse über ihm war. Ein gemeinsamer Freund, Jean Marnier, der später Arzt geworden ist, war das Verbindungsglied zwischen uns. Nicht ohne Stolz kann ich behaupten, dass Gilles durch mich erstmals etwas von Philosophie gehört hat. Dieser kleine Vorsprung hielt freilich nicht lange. Kaum hatte er Kontakt mit der Philosophie, da war er uns schon haushoch überlegen. Ich darf hier aus meinem Buch *Der Wind Paraklet*¹ zitieren: »Warfen wir ihm Sätze wie Baumwoll- oder Gummibälle zu – er schleuderte sie zurück, härter und schwerer, wie Gußeisen- oder Stahlkugeln. Rasch war er uns gefürchtet wegen seiner Begabung, uns mit einem einzigen Wort *in flagranti* bei einer Banalität, einer Albernheit, einer Laxheit des Denkens zu ertappen. Seine Stärke war das Übertragen, das Transponieren: Die ganze vergammelte Schulphilosophie war, kaum dass sie durch seine Hände gegangen war, nicht mehr wieder zu erkennen, sie hatte jetzt etwas Frisches, Unvorgekautes, etwas Herbes, Neues an sich, das uns völlig durcheinander brachte und uns infolge unserer Schwachheit, unserer Trägheit abstieß.«

Während der nächsten fünfzehn Jahre ließen wir nicht mehr voneinander. Als ich dann nach Deutschland ging und an der Universität Tübingen Philosophie studierte – wo Claude Lanzmann und Robert Genton zu mir stießen –, da gelang es mir, ihn zu einem kurzen Besuch bei mir zu bewegen. Ich nehme fast an, dass es seine einzige Auslandsreise war. Bei meiner Rückkehr nach Frankreich 1950 mietete er sich ein Zimmer im Hôtel de la Paix auf der Île Saint-Louis, Quai d'Anjou 29, wo ich schon wohnte. Ich machte ihn mit

¹ Michel Tournier, *Der Wind Paraklet*, deutsch von Hellmut Waller [hier leicht verändert], Hamburg 1979, S. 147.

Karl Flinker bekannt, und durch ihn lernte er seine spätere Frau kennen.

Abends aßen wir immer im Restaurant »La Tourelle«, das in der Rue Hautefeuille noch immer besteht. Die Wirtin, Madame Gallas, fuhrwerkte wild in der Küche umher und terrorisierte Simone, eine junge Frau von rundlich-naivem Äußeren, die dort bediente. Evelyn Rey – die Schwester Claude Lanzmanns – war oft bei uns. Sie war Schauspielerin. Im Sommer hatte sie einmal eine Weile an der Côte d’Azur gelebt und in einem Foto-Roman die Hauptrolle gespielt. Im Winter darauf erkennt Simone sie dann in dem sentimentalen Wochenblatt *Nous deux ou Intimité*, aus dem Simone ihre Träume bezieht. Von da an kommt Simone jedes Mal, wenn sie Evelyn sieht, auf das Kapitel zu sprechen, das sie gerade gelesen hat, als ginge es um Abenteuer, die Evelyn im Augenblick wirklich erlebt. »Ach, Mademoiselle«, sagt sie, »dem jungen Mann, der Ihnen den Hof macht, dem traue ich nicht! Nehmen Sie sich vor dem in acht!« Oder auch: »Als ich Sie in seinen Wagen steigen sah, hab ich mir gesagt: Ach, wenn ihr nur nichts passiert!«

Unsere Zusammenkünfte hielten wir in einem Bistro auf der Île Saint-Louis. Wir hatten es ausersehen, weil sein vergammeltes Schaufenster die Zauberworte MONADE ZUM MITNEHMEN (Limonade zum Mitnehmen) trug. Damit stand unser ganzes Palaver unter erhabenem Patronat von Leibniz, dem Claude Lanzmann seine Doktorarbeit gewidmet hatte.

Im Hôtel de la Paix waren Gilles und ich Zimmernachbarn, und er plagte mich andauernd: Einmal sollte ich ihm seitenweise deutsche Bücher übersetzen, dann sollte ich ihm seine Manuskripte abtippen. Das ging nicht ohne Diskussionen und Kommentare meinerseits ab, und als ich mit dem getippten Text seines ersten Buches *Empirismus und Subjektivität* fertig war, zeigt er sich überrascht, wieviel ein Manuskript an Umfang verliert, wenn es mit der Maschine getippt wird. So kam ich zu der Widmung, die jetzt vor mir liegt: »Für Michel, der dieses Buch getippt, es auch kritisiert, es kräftig verulkt, es vielleicht gar – denn ich weiß gewiß, dass es dicker war –, verschlankt hat, das aber auch ein bißchen das seine ist insofern, als ich ihm in punkto Philosophie (nicht der von Hume) viel verdanke.«

Eines Sommers nahm ich ihn mit in die Normandie, ans Meer. Selten nur legte er seinen Schal und seine Straßenschuhe ab. Doch

einmal badete er. »Ich schwimme und halte den Kopf sehr steil aus dem Wasser, um so recht zu zeigen, dass ich nicht in meinem Element bin«, erklärte er. Es gab dort einen athletisch gebauten Strandwärtler mit dem schönen Namen Ingarao, der mit riesigen Hanteln trainierte. Ich sehe noch Gilles, in Betrachtung versunken vor der allerschwersten Hantel. Ingarao fragt ihn: »Wollen Sie's nicht mal probieren?« – »Nein«, sagt Gilles, »mein Sport, der wär' eher das Tischtennis.« »Tischtennis, das verlangt schnelle Reaktionen«, bemerkt Ingarao freundlich. »Ja«, sagt Gilles, »aber um das Ding zu heben, da reichen, fürchte ich, schnelle Reaktionen nicht aus.«

Müsste ich eine Episode aus unserer Jugend erzählen, so würde ich mir wohl die Aufführung der *Fliegen* von Sartre an einem Sonntagnachmittag des Jahres 1943 im Théâtre de la Cité (alias Théâtre Sarah Bernhardt) aussuchen.

Die Rolle des Jupiter spielt Charles Dullin. Er ruft Orest auf einmal zu: »Junger Mann, klage nicht die Götter an!« In diesem Moment beginnen in Paris die Sirenen zu heulen. Der Vorhang fällt und der große Lüster über dem Saal wird hell. Der Saal wird ganz nach Vorschrift geräumt, und an die Zuschauer werden Kärtchen ausgegeben, damit sie nach dem Alarm zurückkommen können. Alles verzieht sich nach unten in die Luftschutzkeller – wir natürlich nicht. Mit siebzehn ist man erhaben über solche Vorsichtsmaßnahmen. Draußen herrscht strahlende Sonne. Wir schlendern die Seineufer entlang, durch ein völlig verlassenes Paris: Nacht am helllichten Tag. Und es beginnt Bomben zu hageln. Das Ziel der RAF sind die Renault-Werke in Billancourt. Wenig Gefahr, dass das Pariser Stadtzentrum etwas abbekommt. Dafür legt die deutsche Flak los, und ihre Granatsplitter prasseln ringsum herunter. Auf der Wasseroberfläche der Seine spritzen fortwährend ihre Pilze auf. Wir strafen sie mit Verachtung. Verschwenden kein Wort an dieses belanglose Geschehnis. Wir kennen nur den Streit zwischen Orest und Jupiter unter Ansturm der Fliegen. Nach einer halben Stunde geben die Sirenen Entwarnung und wir gehen ins Theater zurück. Der Vorhang hebt sich wieder. Jupiter-Dullin steht da. Er ruft zum zweiten Mal: »Junger Mann, klage nicht die Götter an!«

Bilder aus unserer Jugend, die Jahr für Jahr in wandgroßen Trümmern einstürzt, wenn bald der eine, dann der andere und wieder ein anderer dahingeht. Evelyne, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Karl Flinker, ich sehe euch, wie ihr auf der anderen Seite des Flusses ver-

sammelt seid und euch Geschichten ausdenkt ohne mich. Ich weiß,
ihr wartet auf mich. Geduld, Kameraden, ich komme, ich komme!
Aus dem Französischen von Hellmut Waller

Raymond Bellour

Das Bild des Denkens: Kunst oder Philosophie,
oder darüber hinaus?

1964. Gilles Deleuze schließt die erste Version seines Buches *Proust und die Zeichen* mit einigen geschliffen formulierten Seiten, die den Titel »Das Bild des Denkens« haben. Er greift dort das Wesentliche aus dem zweiten Kapitel »Zeichen und Wahrheit« wieder auf. Durch seine Suche nach der Wahrheit als Wahrheit der Zeit, die durch zu interpretierende Zeichen ausgedrückt wird, »rivalisiert [Prousts Werk] mit der Philosophie. Proust zeichnet ein Bild des Denkens, das sich dem der Philosophie entgegensetzt.«¹ Deleuze fügt hinzu: »Die Philosophie mit all ihrer Methode und ihrem guten Willen ist nichts gegenüber den geheimen Zwängen des Kunstwerks.«² Aber er präzisiert auch: »Es kann geschehen, daß die Kritik der Philosophie, wie Proust sie durchführt, eminent philosophisch ist.«³

1968. Deleuze gibt dem großen dritten Kapitel, das im Mittelpunkt von *Differenz und Wiederholung* steht, den Titel »Das Bild des Denkens«. Mit unwiderstehlicher Leidenschaft entfaltet er dort die acht Postulate, die in der Philosophie ein Bild des Denkens bilden: »Das Bild im allgemeinen, das die subjektive Voraussetzung der Philosophie in ihrer Gesamtheit bildet.«⁴ So dass der Ausgangspunkt für eine andere Philosophie eine »radikale Kritik des Bilds und der von ihm implizierten ›Postulate‹«⁵ zugunsten eines »bildlosen Denkens«⁶ wäre. Bild steht hier für Repräsentation, wie man erneut im Schlussteil des Buches sehen kann (zweifelloso die dichtesten Seiten, die Deleuze jemals geschrieben hat); aber der Begriff des »Bildes« an sich wird weiterhin als eine »Ikone« betrachtet, die es zu zerstören gilt: »Die Theorie des Denkens ist wie die Malerei, sie bedarf jener Revolution, die die Wendung von der Repräsentation zur abstrakten

¹ Gilles Deleuze, *Proust und die Zeichen*, übers. von Henriette Beese, S. 78.

² Ebd., S. 80f.

³ Ebd., S. 82.

⁴ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 172.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 173.

Kunst bewerkstelligt – was den Gegenstand einer Theorie des bildlosen Denkens ausmacht.«⁷

Man müsste eine Geschichte schreiben, die durch die 26 Bücher führt, die Deleuze allein und mit anderen geschrieben hat, vermehrt um eine letzte Sammlung seiner verstreuten Texte: eine präzise, wenn auch komplizierte Geschichte dieses Ausdrucks und dieser Idee von einem Bild des Denkens,⁸ und vor allem in seiner doppeldeutigen Verbindung zu den Schlüsselwörtern *Bild*, *Figur* und *Konzept* (oder *Begriff*). Dazu sei hier nur ein schematischer Hinweis gegeben.

In den Büchern, die Deleuze innerhalb von zehn Jahren zusammen mit Guattari geschrieben hat (»Meine Begegnung mit Félix Guattari hat vieles geändert«), hat es den Anschein, dass das so neuartige Denken, das damals aufkam, vor allem mit einer allgemeinen polemischen Fähigkeit zur erneuten Bejahung und Positivität zusammenhing, mit den Glanzlichtern, die den letzten glücklichen Zeiten politischer Utopie innewohnten. Allgemeiner Konstruktivismus. Es ging darum, die Geschichte der Welt zu überarbeiten, und zwar entsprechend dem in *Rhizom* aufgestellten Prinzip: »Um zu der Zauberformel zu kommen, die wir alle suchen: *Pluralismus* = *Monismus*, und dabei durch alle Dualismen hindurchzugehen, die der Feind sind, aber ein unbedingt notwendiger Feind, das Mobiliar, das wir immer wieder verschieben.«⁹ Das Denken mit oder ohne Bild scheint als solches keine Anstrengung mehr zu sein; Bilder strömen von überall herbei als Denken und Gedanken, als drängende und vielzahlige Visionen, deren Realität als Kunst (damals vor allem Literatur und Musik) als sicherste Fluchtlinie erschien (das hat man im anthropologisch-psychoanalytisch-politischen Getöse des *Anti-Ödipus* zu wenig wahrgenommen).

Mit der *Logik der Sensation* hat sich alles geändert, in unbeugsamer Sanftheit. Zuvor war von Deleuze ein Bild vorgestellt worden, ganz am Ende seines Essays über Proust, der bereits um die Hälfte angewachsen war: Indem Proust »der Philosophie das Denken«¹⁰

⁷ Ebd., S. 345.

⁸ So findet sich zum Beispiel im Inhaltsverzeichnis von Gilles Deleuze, *Die einsame Insel und andere Texte, 1953-1974* ein Essay mit dem Titel »Über Nietzsche und das Bild des Denkens«.

⁹ Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Rhizom*, S. 34.

¹⁰ Gilles Deleuze, *Proust und die Zeichen*, S. 78.

entgegensetzt, wird er zum »Spinnenerzähler, dessen Netz selbst die Recherche im Laufe ihres Entstehens ist«:¹¹ »ein gewaltiger Körper ohne Organe.«¹² Ich glaube, Deleuze war nie näher an einem Selbstbild seiner Kunst, wie er sie sich vorstellte, an einem phantastischen Selbstportrait, dessen Bild zu seinem Vorteil zu verwirklichen ihm Bacon ermöglichte – und ob dieses Bild nun real oder virtuell war, das wurde alles eins. Zu Hervé Guibert sagte Deleuze über dieses Buch, über das er ansonsten wenig gesprochen hat: »Ich habe selten ein Buch mit solcher Lust gemacht.« Wenn Proust darin sozusagen zwangsläufig auftaucht, dann, um so dicht wie möglich den Ansatz von Bacon und das, was Deleuze in ihm sucht, zu bestimmen: »Wenn Bacon den zweifachen Weg einer figurativen Malerei und einer abstrakten Malerei verwirft, dann begibt er sich in eine analoge Situation wie Proust in der Literatur. Denn Proust wollte keine abstrakte, allzu ›willkürliche‹ Literatur (Philosophie) und ebenso keine figurative – illustrative oder narrative – Literatur, die zum Geschichtenerzählen taugt. Woran er sich hielt, was er zutage befördern wollte, war eine Art Figur, die der Figuration entrissen ist, frei von jeder figurativen Funktion: eine Figur an sich, etwa die Figur an sich von Combray. Er sprach selbst von Wahrheiten, die mit Hilfe von Figuren geschrieben werden.«¹³

Kurz gesagt, in diesem Buch, das ausschließlich der Gebärde von Bacon gewidmet ist, das fast keinen Philosophen herbeizitiert und das sich bemüht, als reine Empfindung »die Figur, die das Unwahrscheinliche selber ist«, und »genau den organlosen Körper« einzufangen, entfaltet Deleuze anhand dieser Bilder der Malerei seine neu bestimmte Methode als Philosoph; er zeichnet sein eigenes und gutes Bild von der Philosophie als Kunst, deren Dimension allein die Kunst öffnet. So die Seiten 55-57 des Kapitels »Vor dem Malen: das Gemälde«, auf denen Deleuze gleich zu Anfang daran erinnert, dass für D. H. Lawrence »Cézannes Apfel eine große Sache« und »wichtiger als Platons Ideen« war.¹⁴ Seiten über die – erdachten oder gesehenen – Wahrscheinlichkeiten und das Gebot des Zufalls, auf denen die Figur durch die Gebärde des Malers sozusagen zum Vorbild für die Neubestimmungen des Begriffs wird, der allerdings zur Philosophie gehört.

¹¹ Ebd., S. 145.

¹² Ebd., S. 144.

¹³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Logik der Sensation*, S. 45.

¹⁴ Ebd., S. 55.

Die beiden großen Bücher über den Film erweitern diese Konstruktion einer Philosophie, für die die Kunst gleichzeitig die materielle Tiefe und die Projektionsfläche bietet. Es sind vor allem Begriffe von Bildern, die Deleuze aus dem Kino herausreißt, um sich daraus gewissermaßen eine Philosophie zu machen – von den Modalitäten des *Bewegungs-Bildes* bis zu denen des *Zeit-Bildes*, dessen Kristall-Bild durch seine Anteile an Virtualität auch zu dem wird, das auf den Begriff selber einwirkt. Zwei Bewegungen, die sich in Spannung befinden, verdecken sich in diesen Büchern – zwischen Kino und Philosophie. Die Erste beginnt am Ende des 19. Jahrhunderts mit der Krise der Psychologie und der Erfindung des Kinos, ein Wiederanfang der Welt als Welt von Bildern, auf die die Philosophie mit Nietzsche und Bergson mit einer neuen Art und Weise des Denkens reagiert. Die zweite Bewegung, die in der ersten enthalten ist, bringt die beiden großen Bildarten (welche jeweils für das klassische Kino und das moderne Kino stehen) mit zwei Arten und Weisen (einer alten und einer neuen) in Verbindung, sich auf die Philosophie zu beziehen und Begriffe zu entwerfen; so dass sich in rein differentiellen Termen von Bildern die zuvor in *Differenz und Wiederholung* postulierte Spaltung von bildhaftem Denken und bildlosem Denken neu formuliert findet.

Es ist interessant zu beobachten, wie sich von da aus im Foucault-Buch und vor allem in *Die Falte. Leibniz und der Barock* eine scheinbare Rückkehr zur reinen Philosophie vollzieht. Bei Leibniz findet Deleuze in der Tat die außergewöhnlichste Begriffsmaschine, die geeignet ist, seine eigene zu nähren, ohne dass die Gefahr einer zu großen Nähe besteht, die ihn unter den Philosophen mit Nietzsche und mit Spinoza verbindet. Es genügt ihm letztendlich, das klassische Barock von Leibniz, das bis an seine Grenzen als modernes Barock getrieben wird, umzukehren, um zahlreichen, mehr oder weniger zeitgenössischen künstlerischen Referenzen ihre volle Wirkung zu geben, die im Laufe des ganzen Buches seine Konstruktion eines Denkens der Falte stützen (von Tal Coat bis Boulez, von Stockhausen bis Dubuffet, von Cocteau bis Hantaï und von James bis zu Kleist oder de Quincey). »Weil es immerzu darum geht zu falten, zu entfalten, wieder zu falten«, wie die Kunstwerke unendlich zeigen, »bleiben wir Leibnizianer, obwohl es nicht mehr die Zusammenklänge sind, die unsere Welt und unseren Text ausdrücken.«¹⁵ Und

¹⁵ Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, S. 226.

so sind wir vielleicht gerade durch diese Drehung zu Deleuzianern geworden.

Diese innere Spannung zwischen Philosophie und Kunst sollte zwei Ausdrucksformen finden. Einerseits die wiederholte Bejahung der Philosophie als eigentliche Aktivität, die durch die Erfindung von Begriffen bestimmt wird, und zwar trotz ihrer störenden Nähe zu den Empfindungen und zum Fabulieren der Kunst, von denen Deleuze sie unterscheiden will. Das ist die These von *Was ist Philosophie?* mit seinen Unterscheidungen und Überlagerungen zwischen Disziplinen, die ebenso fragil wie scharf voneinander abgegrenzt sind. Der aufschlussreiche Gebrauch, der von einem Schriftsteller wie Michaux gemacht wird (welcher scheinbar gegen jede Logik regelmäßig zusammen mit den Philosophen herbeizitiert wird), ist so etwas wie ein absichtlich unklarer Hinweis auf einen Exzess an Klarheit (seine strategische Rolle ist bereits vorher in *Foucault, Die Falte* und *Unterhandlungen* vorgeformt worden).¹⁶

Denn andererseits dehnen sich die Einvernahme und Verschmelzung von Kunst und Philosophie, die schon seit langem betrieben wird, bis zur Ununterscheidbarkeit aus. Der kleine Essay über Beckett mit dem Titel *Erschöpft*,¹⁷ der kurz nach *Was ist Philosophie?* geschrieben wurde, wiederholt in zugespitzter und erschütternder Weise die Gebärde, die zuvor dank Bacon begonnen wurde. Anhand von Becketts Arbeiten zum Fernsehen entwirft Deleuze vor seinen eigenen Augen das Denken als Raum und reines Bild, indem er die Sprache dahin führt, sich in diesem Bild aufzulösen und dadurch in ihrem eigenen Sein das wiederzufinden, was Vision oder Musik wäre, »letztendlich wie ein neuer Stil.« In *Kritik und Klinik* werden Schriftsteller und Philosophen entsprechend einem Spiel von konstanten Amalgamen und Reversionen behandelt – was so weit geht, dass in »Spinoza und die drei ›Ethiken‹« jenseits der Begriffe Perzepte gesetzt werden, das heißt Intervalle aus Raum und Licht, die sich dadurch in höchster Ambiguität wieder mit denen von Malern, Filmemachern und Musikern verbinden.

Somit versteht man die von Jacques Rancière gestellte Frage: »Gibt es eine deleuzianische Ästhetik?«¹⁸ Aber was immer man dar-

¹⁶ Siehe zu diesem Punkt meinen Text »Michaux, Deleuze«, in: Gilles Deleuze. *Une vie philosophique*, hg. v. Eric Alliez, Paris 1998.

¹⁷ Gilles Deleuze, »Erschöpft«, in: Samuel Beckett, *Quadrat*, Frankfurt am Main 1996.

¹⁸ Vgl. Raymond Bellour, »Michaux, Deleuze«.

auf antwortet, diese Frage könnte sich als Falle erweisen. Denn eine Ästhetik zu postulieren, so sehr ihre Idee selber auch neu gestaltet sein mag, bedeutet eine Ordnung zu unterstellen, auf die man sie bezieht; und diese Ordnung gehört zwangsläufig zur Philosophie, also zu etwas, das mit ihrem alten Bild zusammenhängt. Darin liegt das ganze, vielleicht unhaltbare Paradox des Denkens von Deleuze: An der Philosophie festhalten, an der Philosophie als solche und für alle Zeiten; und ihr von Grund auf alles nehmen, was aus ihr etwas anderes als eine Kunst machen würde.

Bei unserem letzten Gespräch, im Sommer vor seinem Tod, erwähnte Deleuze mit der spielerischen Offenheit, die er bis zu seiner völligen Entkräftung beibehielt, die Schwierigkeiten, auf die er in seinem Buch über das Virtuelle gestoßen war, von dem nur einige Seiten übrig geblieben sind. Er sagte, dass er nach einer Form suchte. Dazu habe er Musik gehört (Ravel). Und dann: »Ich will trotzdem keine Fragmente schreiben.« Nein, keine Fragmente, wenngleich sich das für Nietzsche als sehr produktiv erwiesen hat. Aber etwas Neues, um darüber hinaus zu gehen, ohne an schon Erreichtes zu rühren. Einfach darüber hinaus.

Zum Beispiel Michaux

Die spannendste Anregung kommt von der einzigartigen Stellung, die Michaux in der Philosophie von Deleuze oder von Deleuze/Guattari einnimmt. Das wird vor allem in dem Buch deutlich, das Deleuze über Foucault geschrieben hat, im dritten Kapitel des Teils »Topologie: ›Anders denken‹«: »Die Faltungen oder das Innere des Denkens (Subjektivierung)«. Auffallend ist, dass Deleuze – um bei Foucault und durch ihn die Begriffe des Gedachten und des Ungedachten, des Innen, des Außen und der Falte zu bestimmen – zunächst in impliziter Weise einen Titel von Michaux benutzt, um seine Hauptthese zu entfalten: »einen *Raum des Innen*, [...] der über die Linie der Faltung ganz und gar kopräsent sein wird zum Raum des Außen«.¹⁹ Und dann bringt er in einem Atemzug drei Titel von Michaux zusammen (*Raum des Innen*, *Fernes Innere*, *Leben in den Falten*), während er sich am Ende seines Parcours – als er versucht,

¹⁹ Gilles Deleuze, *Foucault*, S. 167.

»die große Fiktion von Foucault zu erzählen«, ²⁰ dessen Begriffe er bis dahin in Umlauf gebracht hatte – plötzlich in eigenartiger und absoluter Weise auf Michaux konzentriert. Indem er Anspielungen auf *Ailleurs* und *Die großen Zerreißproben* ²¹ vermischt, entdeckt er die »Michaux-Linie«: rohe Singularität, jenseits der Formen- und Kräfteverhältnisse, verbunden mit dem Wissen und der Macht, das Brodeln des Außen als »Subjektivierungszone«, genau über dem Riss, der das Sichtbare und das Sagbare, Licht und Sprache trennt. Warum endet dieses Buch über die Philosophie, über einen Philosophen, der selber so viel den Malern und Schriftstellern verdankte, die sein Denken geformt haben (so Raymond Roussel, der Foucault auf das »halluzinatorische Thema des Doppelgängers und der Verdoppelung« brachte ²²), warum endet dieses Buch also mit einem Maler-Schriftsteller, mit diesem Bild des Zentralraumes: »Hier wird man seiner Geschwindigkeit Herr, wird man seiner Moleküle und seiner Singularitäten relativ Herr«? ²³ Wird sich nach einem Abstecher zu Leibniz, bei dem Michaux zu einem der modernen Helden der Falte und des Barock wird, ²⁴ in *Was ist Philosophie?* eine Antwort finden, die ihrerseits auch rätselhaft ist? ²⁵

Die Autoren dieses Buches stellen hier das Material für ein Buch zusammen, dessen Ziel es ist, durch ihre jeweiligen Differenzen die Philosophie, die Wissenschaft und die Kunst zu bestimmen, wobei keiner der Bereiche gegenüber den anderen als Ausübung und Pro-

20 Ebd., S. 170.

21 Henri Michaux, *Die großen Zerreißproben*, Frankfurt am Main 1970.

22 Gilles Deleuze, *Foucault*, S. 158.

23 Vgl. ebd., S. 172: »Ein Raum des Innen, [...] der jedoch der gesamten Linie des Außen koextensiv ist. Das Fernste wird innerlich, durch eine Umwandlung ins Allernächste: *das Leben in den Falten*. Das ist der Zentralraum.« Zunächst von Melville übernommen, findet sich das Bild vom Zentralraum auch bei Michaux (vgl. *La Vie dans les plis*, S. 124: »Das ist das Blut der Erinnerungen, des Durchbohrens der Seele, des fragilen Zentralraumes, kämpfend im Werg, das ist das von der Gedächtnisvene gerötete Wasser.« Siehe auch den Abschnitt in *Unterhandlungen* (S. 160-163), in dem Deleuze Foucault eine Nähe und eine Bemühung um Michaux unterstellt, die ausschließlich mit der Projektion zusammenhängen, die er zu seinen eigenen Zwecken vom einen im anderen vornimmt.

24 Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, S. 60 und 152. Dieser Abschnitt, in dem Deleuze bei Michaux zahlreiche »Reminiszenzen an Leibniz« ausmacht, ist eine Schlüsselstelle des Kapitels »Die Perzeption in den Falten« (S. 139-161), das den Weg zur »Theorie der Falte insgesamt« (S. 160) öffnet.

25 Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*