

- KK: *Kritik und Klinik*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- KKP: *Kants kritische Philosophie*, aus dem Französischen übersetzt von Mira Köller, Berlin: Merve, 1990.
- LS: *Logik des Sinns*, aus dem Französischen von Bernhard Dieckmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- SG: *Schizophrenie & Gesellschaft. Texte und Gespräche 1875-1995*, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- TP: *Tausend Plateaus* (mit Félix Guattari), aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve, 1993.
- U: *Unterhandlungen, 1972-1990*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- WP: *Was ist Philosophie?* (mit Félix Guattari), aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- ZB: *Das Zeitbild. Kino 2*, übersetzt von Klaus Englert, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Vorlesung vom 31. März 1981¹

Die Katastrophe in der Malerei, von Turner zu Cézanne [FB, Kap. XII] — Lektüre von Cézanne. — Die zwei Momente von Cézanne: die präpikturalen Bedingungen als Konfrontation mit dem Chaos und der Akt des Malens als Katastrophe. — Das Gemälde als Synthese der Zeit. — Lektüre von Klee. — Die zwei Momente des Graupunkts bei Klee: der Chaos-Graupunkt und der Matrix-Graupunkt der Dimensionen. — Der Kampf gegen die Klischees bei Bacon und der Begriff des Diagramms [FB, Kap. XI und XII]. — Das Diagramm von van Gogh.

Ich möchte von der Malerei sprechen. Ich bin mir nicht sicher, ob die Philosophie was auch immer zur Malerei beitragen kann. Keine Ahnung. Vielleicht sollte anders gefragt werden. Also stelle ich die Frage lieber umgekehrt, nämlich nach der Möglichkeit, daß die Malerei etwas zur Philosophie beitragen kann und daß die Antwort keineswegs eindeutig ist, daß sich nicht ein und dieselbe Antwort auf die Musik, die Malerei übertragen läßt ... Was kann die Philosophie von der Malerei, der Musik erwarten? Was die Philosophie von der Malerei erwartet, ist etwas, das die Malerei allein ihr geben kann.

¹ Die erste Stunde der Vorlesung [54:25] ist Fragen zur Philosophie Spinozas gewidmet, die Deleuze in den Sitzungen vom 2. Dezember 1980 bis zum 24. März 1981 behandelte.

Nun, was wäre das? Vielleicht Begriffe, beschäftigt sich die Malerei nicht mit Begriffen? Ich glaube, daß unsere Frage damit bereits in Fahrt gekommen ist: Ist die Farbe ein Begriff? Keine Ahnung. Was ist ein Begriff von Farbe? Was ist die Farbe als Begriff? Wenn das die Malerei in die Philosophie hineinträgt, wohin wird das die Philosophie führen? Ich meine: Wie es machen? Darin besteht offensichtlich ein Problem: von der Malerei zu sprechen. Was bedeutet, von der Malerei zu sprechen? Ich denke, daß es genau dies bedeutet: Begriffe bilden, die in direktem Bezug zur Malerei stehen, und zur Malerei allein.

In diesem Moment wird der Bezug auf die Malerei in der Tat wesentlich. Wenn ihr, wenn auch nur vage, begreift, was ich meine, habe ich bereits ein Problem gelöst. Ich vermute, daß diejenigen, die der Veranstaltung folgen, genauso viel Ahnung von Malerei haben wie ich, wenn nicht noch mehr. Reproduktionen mag ich euch nicht zeigen, denn dann hat man keine Lust mehr zu reden. Man sagt sich: Na ja, was läßt sich da schon sagen? Ich appelliere also an euer Gedächtnis. Nur in Ausnahmefällen, wenn ich es wirklich dringend brauche, werde ich ein kleines Bild zeigen, aber das wird sich von selbst ergeben, dazu braucht es keine Reproduktionen.

Ich habe auch nicht den Anspruch, mich zu fragen: Worin besteht das Wesen der Malerei? Für diejenigen, die dieser Forschungsserie folgen, werde ich das Thema, das ich jeweils behandle, wie auch die Maler, auf die ich mich beziehe, verbindlich angeben – denn die Einheit der Malerei ist problematisch. Es gibt überhaupt keinen Grund, sie sich vorgeben zu lassen. Zum Beispiel könnte man sich durchaus fragen wollen, ob es heute auf der Ebene der Materialien einen gemeinsamen Nenner von Aquarell, Öl- und Acrylgemälde gibt. Ich habe keine Ahnung. Nichts wird vorgegeben. Ich

habe die Themen gewählt, die mich interessieren, und manchmal wird das auf die Philosophie übergreifen. Das werden dann glückliche Augenblicke für mich sein, wenn philosophische Begriffe kraft der Malerei in einem für mich neuen Licht erscheinen. Gut, versuchen wir's.

Heute ist meine gesamte Untersuchung auf diesen Begriff fokussiert, von dem ich schon einmal gesprochen habe: *Katastrophe*. Das setzt natürlich voraus, daß die Malerei einen ganz besonderen Bezug zur Katastrophe aufweist, und das werde ich zunächst nicht theoretisch begründen. Es ist gleichsam ein Eindruck. Das heißt, daß Schreiben, Musik nicht diesen Bezug zur Katastrophe aufweisen, oder nicht denselben beziehungsweise einen ebenso direkten.² Die Maler, auf die ich mich stützen werde, nehme ich aus einer relativ naheliegenden Epoche. Ich möchte in euch auch das Gespür wecken, wie sehr es begrenzte Beispiele sind, damit im weiteren untersucht werden kann, ob dies etwas Allgemeines über die Malerei aussagt oder lediglich für bestimmte

² Über die Besonderheit der Malerei im Verhältnis zu den anderen Künsten, die im Bezug zur Katastrophe stehen, siehe *Schizophrenie und Gesellschaft* (SG, S. 175): »Die Arbeit des Malers besteht darin, sie [die Klischees] zu zerstören. Der Maler muss einen Moment durchleben, in dem er nichts mehr sieht, einen Zusammenbruch der visuellen Koordinaten. Deshalb sage ich, dass die Malerei eine Katastrophe integriert, sie ist sogar die Matrix des Bildes. [...] Auch in den anderen Künsten ist der Kampf gegen die Klischees sehr wichtig, aber er bleibt dem Werk eher äußerlich, auch wenn er dem Autor inhärent ist. Außer in Fällen wie dem von Artaud, wo der Zusammenbruch der gewöhnlichen sprachlichen Koordinaten zum Werk gehört.« Siehe auch *Francis Bacon* (FB, 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.«

Maler gilt. Im voraus habe ich keine Ahnung. Für diese Serie über die Katastrophe nehme ich als Beispiel Turner, den großen englischen Maler aus dem 19. Jahrhundert – ich greife natürlich nur sehr bedeutende heraus: Cézanne, van Gogh, Paul Klee und einen modernen, wiederum Engländer: Bacon.

Das also will ich sagen, und ich bin sehr vorsichtig: In einem Museum sind wir alle tief beeindruckt von Gemälden, auf denen eine Katastrophe abgebildet ist. Katastrophe welcher Art? Zum Beispiel, wenn die Malerei die Berge entdeckt: Gemälde über Lawinen, über Unwetter usw. Ich stelle fest, daß diese Katastrophenmalereien auf das gesamte Gemälde etwas ausbreiten, was sehr oft in den Gemälden präsent ist. Sie verallgemeinern eine Art Ungleichgewicht, Dinge fallen, stürzen. Nun, auf eine bestimmte Art und Weise hieß Malen immer schon, lokale Ungleichgewichte zu malen. Warum ist das Thema der Sachen im Ungleichgewicht so wichtig? Claudel, ein Schriftsteller, der mit am tiefstinnigsten über die Malerei geschrieben hat, insbesondere in einem fabelhaften Buch mit dem Titel *L'œil écoute*, das besonders die Holländer behandelt, sagt es treffend.³ Er fragt: Was ist eine Komposition? Wie ihr seht, ist das ein Ausdruck aus der Malerei. Was ist eine Komposition in der Malerei? Gerade über die holländischen Meister äußert er: Eine Kom-

3 Anfang des Jahres, während der Vorlesung vom 13. Januar 1981 zu Spinoza, erwähnt Deleuze bereits mit großer Bewunderung *L'œil écoute*, »ein schlechter Titel, aber das macht nichts«, weil Claudel »höchst seltsame Annäherungen vorschlägt zwischen einem bestimmten Spinozismus und der holländischen Malerei, insbesondere dem Licht in der holländischen Malerei.« [Das Buch versammelt Texte zur Kunst, darunter den Aufsatz »Die holländische Malerei«; siehe nachfolgende Anmerkung; A. d. Ü.]

position ist immer ein Ensemble, eine Struktur, die aber dabei ist, in Ungleichgewicht zu geraten oder sich aufzulösen.⁴ Halten wir für den Augenblick nur das fest: den Moment des Sturzes, ein Glas, das allem Anschein nach gleich umkippen wird, ein Vorhang, der allem Anschein nach gleich fallen wird.⁵

Dafür müssen nicht einmal unbedingt die Töpfe Cézannes erwähnt werden, das seltsame Ungleichgewicht seiner Töpfe, als wären sie kurz vor Anbeginn, vor dem Eintreten eines Sturzes erfaßt worden. Ein Zeitgenosse Cézannes sprach von »besoffenen Tongefäßen«. Das Malen einer Lawine ist generalisiertes Ungleichgewicht. Aber damit kommt man letztlich nicht weiter, denn man verbleibt, beim ersten Blick, bei dem, was im Gemälde abgebildet ist. Und dem-

4 Paul Claudel, »Die holländische Malerei« in: *Gesammelte Werke*. Bd. 5: *Kritische Schriften*, Deutsch von Edwin Maria Landau u. a., Heidelberg: F.H. Kerle Verlag/Einsiedeln, Zürich, Köln: Benziger, 1958, S. 319: »Das holländische Stilleben besteht in einer Zusammenstellung, die im Begriff ist, sich aufzulösen, sie ist etwas der Dauer Ausgeliefertes.«

5 Siehe ebd., S. 318f.: »Einen stabilen und unbewegten Hintergrund, und im Vordergrund alle möglichen Gegenstände in einer gestörten Ordnung. Man meint, sie müßten jeden Augenblick herunterstürzen. Eine Serviette oder ein Tischtuch, die verrutscht sind, eine Messerscheide, die herunterfällt, ein Laib Brot, der sich wie von selber in Scheiben aufteilt, ein umgestürzter Kelch, alle möglichen Vasen oder durcheinandergebrachte Früchte und schiefstehende Teller.«

6 Es handelt sich um Joris-Karl Huysmans, in *Certains* [1889]. Siehe Joris-Karl Huysmans, *Écrits sur l'art*, Paris: Flammarion, 2008, S. 266: »[...] schließlich kindliche und barbarische Entwürfe, von aus der Fassung bringendem Ungleichgewicht: zur Seite geneigte Häuser, wie Betrunkene; schräg liegende Früchte in besoffenen Tongefäßen ...« Wahrscheinlich hat Deleuze diesen Verweis bei Henri Maldiney gefunden, *Regard Parole Espace*, Lausanne: L'Âge d'homme, 1973, S. 186.

entsprechend habe ich, wenn ich mich nach der Bedeutung einer Kategorie wie der Katastrophe in der Malerei frage, eine Katastrophe anderer Art im Sinn, nämlich eine, die den Malakt selbst affiziert. Wie ihr seht: Wir gehen von der auf dem Gemälde abgebildeten Katastrophe, sei es eine örtlich beschränkte oder das Ganze betreffende Katastrophe, zu einer viel geheimeren, die den Akt des Malens selbst affiziert. Nun lautet meine Frage: Kann der Malakt ohne Bezug auf eine ihn affizierende Katastrophe definiert werden? Ist der Malakt im tiefsten Innern seiner selbst nicht mit dieser Katastrophe konfrontiert, umfaßt sie, selbst wenn das Abgebildete keine Katastrophe ist? Tatsächlich stellen die Tongefäße Cézannes keine Katastrophe dar, findet kein Erdbeben statt. Bei den Gläsern Rembrandts ereignet sich keine Katastrophe. Es handelt sich also um eine tiefer gehende Katastrophe, die den Malakt selbst in einer Weise affiziert, daß er gar nicht anders definiert werden könnte.

Das typische, für mich grundlegende Beispiel ist Turner. Er hat gleichsam zwei große Perioden. In der ersten Periode malt er eine Menge Katastrophen. Beim Meer interessieren ihn die Stürme; beim Gebirge häufig die Lawinen. Er ist bereits genial. Was ereignet sich um 1830? Es sieht ganz so aus, als würde er in ein neues Element eintreten, so tiefgreifend allerdings, daß er an seine erste Malweise gebunden bleibt. Worin besteht dieses neue Element? Die Katastrophe ist im Innersten des Malakts. Es heißt, die Formen verschwimmen. Das Gemalte und der Malakt werden tendenziell identisch. In welcher Form? In Form von Dampfstrahlen, Feuerkugeln, in denen keine Form unversehrt bleibt, wo lediglich Striche etwas andeuten. Mittels Strichen bewegt man sich in einer Art Flammenmeer, als ginge das ganze Gemälde aus einem Flammenmeer hervor. Eine Feuerkugel. Berühmte vorherrschende Farbe Turners: das Goldgelb. Eine Feuers-

brunst gleichsam, Schiffe, die durch diese Feuersbrunst aufgeschlitzt werden.⁷

Typisches Beispiel ist ein Gemälde mit dem komplizierten Titel *Licht und Farbe (Goethes Theorie)*. Das alles werden wir brauchen. Schaut euch also eine entsprechende Reproduktion an. Das Gemälde wird beherrscht von einer riesigen, wunderbaren Feuerkugel, einer Goldkugel, die für eine Art Gravitation des gesamten Gemäldes sorgt. Weshalb halte ich den Titel für so bedeutsam? Turner hat haufenweise Aquarelle hinterlassen. Es heißt, er war seiner Zeit so sehr voraus, daß er seine Gemälde nicht zeigte, sie in Kisten steckte, das alles ... Er hat alles dem Staat vermacht, England, das es übrigens auch lange in Kisten lagerte. Und dann gibt es den wunderbaren und fatalen Ruskin, seinen leidenschaftlichen Bewunderer, der vieles wegen Pornographie verbrannte. Das war eine Katastrophe. In einer Erklärung, die

⁷ Zehn Jahre zuvor, im *Anti-Ödipus*, kamen Deleuze und Guattari bereits mit denselben Begriffen auf Turner zu sprechen, unterschieden da aber 3 Perioden: »Die Gemälde lassen sich drei Perioden zuordnen. [...] Die ersten Gemälde zeigen Katastrophen des Weltuntergangs, Lawinen und schwere Stürme. Damit beginnt Turner. Die Bilder der zweiten Periode sind wie delirierende Rekonstruktionen, in denen der Wahn sich verbirgt oder einhergeht mit einer ausgefeilten Technik in der Tradition von Poussin, Lorrain, den Holländern: die Welt wird neugeschaffen, unter Zuhilfenahme von Archaismen, die eine moderne Funktion erhalten. Etwas Unübertreffliches aber vollzieht sich während der dritten Periode, in jener Serie von Gemälden, die Turner nicht zeigt, geheim hält. [...] Das Gemälde versenkt sich in sich selbst, ist von einem Loch durchbrochen, einem See, einer Flamme, einem Wirbelsturm, einer Explosion. Die Themen der früheren Bilder mögen sich hier wiederfinden, aber sie besitzen andere Bedeutung. Das Gemälde ist wahrhaftig zerrissen, aufgeschlitzt von dem, was in ihm durchbricht. Bleibt ein intensiver Rest aus Nebel und Gold, in seiner Tiefe von jener durchmessen, die ihn seiner Länge nach aufschlitzt wird: der Spaltung. (AO, S. 171).

einen erschauern läßt – aber letztlich darf niemand einen anderen verdammen –, sagt Ruskin: Ich bin stolz, sehr stolz, ganze Stöße von Zeichnungen und Aquarellen Turners verbrannt zu haben.⁸ Ruskins Verdienst bleibt dennoch, daß er einer der ganz wenigen war, die Turner zu Lebzeiten verstanden haben. Alle Sorten von Aquarellen sind von Ruskin getauft worden: Geburt oder Beginn der Farbe. Für den Anfang will ich es dabei belassen ...

Am Beispiel Turner kann ich also sagen: Hier haben wir es mit einer Malerei zu tun, die in bestimmten Fällen von abgebildeten Katastrophen des Typs Lawine und Sturm übergeht zu einer weitaus tiefer gehenden Katastrophe, die den Malakt betrifft, die den Malakt im tiefsten Inneren affiziert. Ich füge hinzu, daß eine derartige Katastrophe im Akt des Malens nicht zu trennen ist von einer Geburt. Geburt wo-

8 Siehe Jean Selz, *Turner*, Aus dem Französischen von Sabine Ibach, Bindlach: Gondrom Verlag, 1994, S. 85. Darin werden Äußerungen Ruskins aus dem Buch von Frank Harris, *Mein Leben und meine Lieben*, wiedergegeben: »Eines Tages nun fand ich beim Öffnen eines Kartons diesen angefüllt mit Zeichnungen und Gemälden schändlichster Art, die weibliche Geschlechtsteile darstellten – ganz und gar unentschuld bare und für mich unerklärliche Zeichnungen. Ich beschloß nachzuforschen, woher diese Gemeinheiten kamen, und entdeckte, daß mein Held jeden Samstag sein Haus in Chelsea verließ und sich nach Wapping begab, wo er bis Montag morgen blieb und bei den Matrosenmädchen lebte, die er in allen Stellungen der Schamlosigkeit malte [...] Was sollte ich tun? Wochenlang wurde ich von Zweifeln gequält, versuchte, meinen Geist zur höchsten Ebene der Moral emporzuschwingen. Plötzlich befahl mich wie ein Blitz der Gedanke, daß ich ausersehen sei als der einzige Mensch, der in dieser Sache eine Entscheidung von höchster Wichtigkeit treffen konnte. Auf der Stelle warf ich all diese schmutzigen Skizzen und Bilder ins Feuer ... Ja, ich habe sie allesamt verbrannt! Glauben Sie nicht, daß ich recht hatte? Ich bin stolz darauf, es getan zu haben, sehr stolz.«

von? Von der Farbe. Da tut sich fast ein Problem auf. Von uns gleichsam unabsichtlich hervorgerufen. Mußte der Malakt durch diese Katastrophe hindurchgehen, um das hervorzubringen, womit er zu tun hat, nämlich die Farbe? Mußte beim Akt des Malens durch die Katastrophe hindurchgegangen werden, damit die Farbe entsteht, die Farbe als pikurale Schöpfung? Es drängt sich der Eindruck auf, die den Malakt affizierende Katastrophe sei auch etwas anderes als Katastrophe. Wir sind nicht sehr viel weiter gekommen. Wenn ihr einen Turner aus der Spätphase betrachtet, werdet ihr den Ausdruck Katastrophe durchaus für angebracht halten. Wie kommt es, daß uns in diesem Augenblick Maler zu Hilfe kommen, die das Wort verwenden, die sagen: Ja, die Malerei, der Akt des Malens verläuft über das Chaos oder die Katastrophe? Und hinzufügen: Nur geht daraus etwas hervor. Unsere Idee bestätigt sich: Notwendigkeit der Katastrophe im Malakt, damit daraus etwas hervorgeht.

Was geht daraus hervor? Mag sein, daß ich Maler derselben Tendenz auswähle, ich weiß nicht, jedenfalls bleibt die Antwort dieselbe: [Was daraus hervorgeht, das ist] die Farbe. Wer sind diese Maler? Katastrophe, das gewaltige Wort Cézannes. Daß die Katastrophe den Akt des Malens affiziert, damit, so Cézanne, die Farbe aufsteigt. Und Paul Klee: Notwendigkeit des Chaos, damit daraus das von ihm so genannte Ei oder die Kosmogonese hervorgeht. Und zur gleichen Zeit: Panik! Mein Gott – endlich der Gott der Maler! Der verhindert, daß die Katastrophe alles an sich reißt? Was passiert, wenn die Katastrophe alles an sich reißt und dann nichts daraus hervorgeht? Besteht in dieser Hinsicht Gefahr fürs Malen? Wenn der Maler mit einer derartigen Katastrophe konfrontiert wird, wenn er nicht malen kann, ohne daß eine Katastrophe seinen Malakt im tiefsten Inneren affiziert, dann muß zugleich die Katastrophe gewissermaßen kontrol-

liert sein. Was geschieht, wenn nichts daraus hervorgeht, wenn die Katastrophe sich ausbreitet, wenn das zu einem Brei wird? Hat man in bestimmten Fällen nicht den Eindruck, jawohl, das Gemälde mißlingt? Es kommt immer wieder vor, daß Maler scheitern, ihre Gemälde in die Ecke werfen – höchst erstaunlich das Ganze. Es kommt zu einer Art Zerstörung, Vernichtung des Gemäldes. Läßt sich eine Katastrophe unter Kontrolle bringen? Bei bestimmten Bildern van Goghs sagt man sich: Er streift da etwas ... Van Goghs Wahnsinn, woher rührt er? Von seinen Beziehungen zu seinem Vater oder von seinen Beziehungen zu seiner Farbe? Ich weiß es nicht. Vielleicht ist die Farbe aber doch das Interessantere.

Unsere Aufgabe jetzt wird sein, den Blick auf zwei Texte zu werfen. Von Texten von Malern war bisher noch nicht die Rede. Wie ein Maler von seiner Malerei spricht, deckt sich nicht mit dem, wie ein Musiker von seiner Musik spricht. Ich behaupte nicht, daß der eine besser ist als der andere, ich sage nur, daß man von Texten von Malern etwas ganz Besonderes erwarten muß. Ich möchte einige mutmaßliche Texte Cézannes sowie einen Text Paul Klees heranziehen, die jeweils nachdrücklich auf die Katastrophe in den Beziehungen zur Malerei zu sprechen kommen.

[Unterbrechung der Vorlesung 1:18:08]

Gasquet hat ein sehr wichtiges Buch über Cézanne geschrieben.⁹ Ein wenig geriert er sich in diesem Buch wie Platons Sokrates, das heißt, er rekonstruiert diverse Jahre nach den

⁹ Joachim Gasquet, *Cézanne* [1921], Neuauflage Encre Marin, 2002. Die meisten Gespräche finden sich in *Gespräche mit Cézanne*, Herausgegeben von Michael Doran, Deutsch von J. Bischoff, Zürich:

Dialogen, den Gesprächen mit Cézanne. Es ist keine Transkription. Was fügt Gasquet – der kein Maler, sondern Schriftsteller war – von sich aus hinzu? Viele Kritiker sind in bezug auf den Text äußerst skeptisch. In dieser Frage stehe ich völlig auf Seiten Maldineys, der vielmehr der Ansicht ist, daß der Text gerade deshalb sehr wahrheitsgetreu sein dürfte, weil die Argumente an sich bizarr sind.¹⁰ Bekanntlich hält sich, was Maler betrifft, eine Art Legende, ein Gerücht: Sie gelten als eher ungebildet und nicht sehr clever. Sobald man liest, was sie geschrieben haben, ist man beruhigt: Weder das eine noch das andere trifft zu. Einer der Gründe, warum die Echtheit des Textes von Gasquet angezweifelt wird, besteht darin, daß Cézanne überraschenderweise manchmal wie ein Postkantianer redet.

Tatsächlich war er sehr gebildet, zeigte es nur nicht oder selten. Er spielte verwunderlicherweise die Rolle eines Bauern, eines Hinterwäldlers, dabei wußte er viel und las viel. Die Maler gaukeln immer vor, nichts gesehen zu haben, von nichts eine Ahnung zu haben. Ich glaube, sie lesen viel nachts. Durchaus vorstellbar, daß Gasquet Cézanne Dinge über Kant erzählt hat. Und Cézanne versteht sehr gut, weil er weitaus mehr versteht als ein Akademiker. Einmal läßt ihn Gasquet diesen sehr schönen Satz sagen: »Ich möchte, sagte ich mir,

Diogenes, 1982. Deleuze bezieht sich auf die entsprechende französische Originalausgabe.

¹⁰ Es handelt sich um das Buch von Henri Maldiney, *Regard Parole Espace* (a. a. O.). Darauf bezieht sich Deleuze ausgiebig während der gesamten Folge der Vorlesungen zur Malerei. Es ist die erste Buchveröffentlichung Maldineys (1912-2013), eine Sammlung von Texten, die zwischen 1945 und 1971 publiziert wurden. Seit längerem freundschaftlich verbunden, hatten sich Deleuze und Maldiney erstmals 1964 getroffen, als Deleuze einen Lehrauftrag an der Universität von Lyon innehatte (bis 1969).

den Raum und die Zeit malen, damit sie die Formen der Farbempfindungen werden, denn ich stelle mir manchmal die Farben vor als große, noumenale Entitäten, als leibhaftige Ideen, Wesen der reinen Vernunft [...].¹¹ Da heißt es dann bei den Kommentatoren: Das kann Cézanne nicht gesagt haben, das hat Gasquet ihm in den Mund gelegt. Ich bin mir gar nicht sicher, ob sie nicht eines Abends über Kant geredet haben, den Cézanne gut verstanden hat, denn – wenn ich sage, er verstehe mehr als ein Philosoph – er hat ganz richtig gesehen, daß bei Kant das Verhältnis zwischen Noumenon und Phänomenon derart war, daß das Phänomenon die Erscheinung des Noumenon war. Von daher das Thema: Die Farben sind die noumenalen Ideen, sind die Noumena, und Zeit und Raum, das ist die Form des Erscheinens der Noumena, das heißt der Farben. Die Farben erscheinen im Raum und in der Zeit, sind an sich aber weder Raum noch Zeit. Eine, wie mir scheint, sehr anregende Idee, ich erkenne da nur höchste Wahrscheinlichkeiten. Natürlich, gleichzeitig pickt sich Gasquets Text Sachen aus Cézannes Briefen an ihn heraus, mischt das Ganze. Aber was das Wesentliche anbelangt, entspricht das unseren Überlegungen.

Im Text, den ich gleich vorlesen werde, unterscheidet Cézanne – ich kommentiere mehr oder weniger nach logischen Gesichtspunkten – zwei Momente im Malakt.¹² Er wird uns also für die Behandlung unseres Problems eine Menge beisteuern. Eines dieser Momente nennt er Chaos oder Abgrund, und das zweite Moment (wenn man den Text richtig

¹¹ *Gespräche mit Cézanne*, a. a. O., S. 153.

¹² Deleuze' Lektüre von Cézanne übernimmt fast völlig Maldineys Analyse in *Regard Parole Espace*, a. a. O., S. 150 und vor allem S. 184 ff. Er zitiert übrigens diese Passage in *Francis Bacon* (FB, S. 64, Fn. 2).

liest, der freilich so klar nicht ist, es handelt sich um ein mutmaßliches Gespräch), das zweite Moment nennt er Katastrophe. Der Text ist sehr logisch, sehr streng aufgebaut. Im Akt des Malens gibt es das Moment des Chaos, dann das Moment der Katastrophe, und daraus geht etwas hervor: die Farbe. Wenn sie denn daraus hervorgeht ... Noch mal: Nicht ausgeschlossen werden kann, daß daraus nichts hervorgeht. Sicherheit gibt es keine, nichts ist im voraus gegeben.

Hier nun der Text – ich beginne mit dem ersten Aspekt. »Um eine Landschaft richtig zu malen, muß ich auch zuerst die geologische Schichtung erkennen. Bedenken Sie, daß die Geschichte der Welt an dem Tage begann, an dem zwei Atome sich begegneten, zwei Wirbel, zwei chemische Tänze sich miteinander verbanden. Diese großen Regenbögen, die kosmischen Prismen, diese Morgenröte unseres Selbst über dem Nichts [...].¹³ Was ist darin für uns von Belang? Zum ersten Mal findet sich hier ein Thema, das meiner Meinung nach überall gegenwärtig ist, nämlich: Immer malen sie nur eines, den Beginn der Welt. Darum geht es ihnen, sie malen den Beginn der Welt. Was ist das: der Beginn der Welt? Das ist die Welt vor der Welt. Da ist etwas, das noch nicht die Welt ist, das ist wahrhaftig die Entstehung, die Geburt der Welt. Wie können die Maler unter solchen Umständen Christen sein? Wie kann die Geschichte der Schöpfung sie interessieren? Als Maler ist das offensichtlich. Es ist offensichtlich, daß sie mit etwas zu tun haben, das die Erschaffung der Welt betrifft. Ich will sagen: Das gehört zum Wesenskern des Malens.

¹³ Deleuze erklärt hier, daß er zwei Texte zusammenführt. Beide finden sich in *Gespräche mit Cézanne*, a. a. O., S. 140 [Übersetzung teilweise modifiziert; A. d. Ü.].

»Bedenken Sie, daß die Geschichte der Welt an dem Tage begann, an dem zwei Atome sich begegneten, zwei Wirbel, zwei chemische Tänze ...« Turner, das sind chemische Tänze, ja, chemische Tänze der Farben. »[...] diese Morgenröte unseres Selbst über dem Nichts, ich sehe sie emporsteigen, sauge sie ein, wenn ich Lukrez lese.« Tatsächlich las Cézanne häufig Lukrez. Und Lukrez' Geschichte betrifft natürlich die Atome, die Tänze der Atome, aber verblüffenderweise auch die Farben und das Licht. Von Lukrez versteht man nichts, wenn man nicht berücksichtigt, was er über die Farbe und das Licht in Beziehung zum Atom sagt. »Diese großen Regenbögen, die kosmischen Prismen, diese Morgenröte unseres Selbst über dem Nichts, ich sehe sie emporsteigen, sauge sie ein, wenn ich Lukrez lese. Unter diesem feinen Regen [...].« Er setzt sich einem feinen Regen aus, den gilt es zu malen, diesen feinen Regen. Mag er auch ein Porträt malen, eine Vase, eine Schale, er mag seine Frau malen, immer geht es darum, den feinen Regen herüberzubringen oder etwas dergleichen. »Unter diesem feinen Regen atme ich die Jungfräulichkeit der Welt.« Was ist das, die Jungfräulichkeit der Welt? Das ist die Welt vor dem Menschen und vor der Welt. »Ein scharfer Sinn für die Nuancen arbeitet in mir. Ich fühle mich farbig von all diesen Abtönungen des Unendlichen. In diesem Augenblick bin ich vollkommen eins mit meinem Bilde.« Höchst sonderbar, dieses »bin ich vollkommen eins mit meinem Bilde«. ... Was ist damit gemeint? Wir müssen präzise kommentieren. Mein anzufertigendes Gemälde ... Denn, wie der Rest es uns noch genauer vergegenwärtigen wird, er hat noch nicht begonnen zu malen. Vielleicht können wir damit besser verstehen, erahnen, warum die Katastrophe zum Akt des Malens gehört. Sie gehört deshalb so essentiell zum Malakt, weil sie da ist, bevor der Maler zu malen beginnt. Sie ist auch währenddes-

sen da, aber sie beginnt davor. Das Gemälde ist noch anzufertigen. »Unter diesem feinen Regen atme ich die Jungfräulichkeit der Welt. Ein scharfer Sinn für die Nuancen arbeitet in mir.« Das ist die präpikturale Arbeit. Die Katastrophe ist bereits vor dem Malakt da, ist gewissermaßen die Voraussetzung des Malens, ist vor dem Akt des Malens. »Ein scharfer Sinn für die Nuancen arbeitet in mir. Ich fühle mich farbig von all diesen Abtönungen des Unendlichen. In diesem Augenblick bin ich vollkommen eins mit meinem Bilde.«

»Wir sind ...« – das Gemälde und ich, das Gemälde noch nicht angefertigt und der Maler, der sich noch nicht ans Malen gemacht hat – »Wir sind ein schillerndes Chaos. Ich komme vor mein Motiv ...« Wie ihr seht, hat er noch nichts gemalt. »... ich verliere mich darin. Ich denke nach, ich schweife umher.« Er verliert sich vor seinem Motiv. Ein Chaos. »Die Sonne durchdringt mich dumpf, wie ein entfernter Freund, der meine Faulheit wärmt [...]. Wir keimen.« Schau an, die Vorstellung eines Keims wird wortwörtlich von Klee wiederaufgegriffen. »Wir keimen. Und wenn die Nacht herniedersteigt, dann ist mir, als ob ich niemals wieder malen werde und niemals gemalt habe.« Das ist präpiktural, das ist das Vor-dem-Malen in alle Ewigkeit. »Es muß Nacht sein, damit ich meine Augen von der Erde lösen kann, von diesem Winkel der Erde, mit dem ich mich verschmolzen habe. Eines schönen Morgens, am nächsten Tage ...« Ich bin immer noch beim ersten Moment, und wie ihr seht, gab es dieses präpikturale Moment des Chaos. Er verschwimmt mit seinem Motiv, er sieht nichts mehr, es wird Nacht. Wie er in einem Brief schreibt: Meine Frau schimpft mich aus, weil ich, wenn ich heimkomme, ganz rote Augen habe.¹⁴ Er sieht nichts mehr. Man muß sich also

¹⁴ *Gespräche mit Cézanne*, a.a.O., S. 154: »Und die Augen, nicht

fragen: Das Auge des Malers, was ist das eigentlich? Wie funktioniert das in der Malerei, das Auge? Nun, das eine wissen wir schon mal: Das Auge ist gerötet. »Eines schönen Morgens, am nächsten Tage, erscheinen mir allmählich die geologischen Grundlagen, Schichten lagern sich ab, die großen Flächen meiner Leinwand, ich zeichne im Geiste ihr Gesteinsskelett.« Wenn ihr euch die von Cézanne gemalten Landschaften um Aix vor Augen führt, seht ihr sofort, was er mit dem Gesteinsskelett meint. »Ich zeichne *im Geiste* ihr Gesteinsskelett ... « Wie ihr erkennt, er hat noch immer nicht angefangen. »Ich zeichne im Geiste ihr Gesteinsskelett. Ich sehe, wie die Felsen aus dem Wasser ragen, der Himmel lastet. Alles ist im Lot. Ein fahles Wogen verhüllt die Linienzüge. Die roten Erden steigen aus einem Abgrund auf.« Der Abgrund, das ist das Chaos vom Vortag. Die roten Erden steigen daraus hervor. Rot in welcher Ausprägung? Es dürfte braunrote, purpurschwarze, zum Schwarz neigende Erde sein. »Ich beginne mich von der Landschaft zu trennen, sie zu sehen.« Seht, das ist auch eine Genese des Auges, diese Geschichte. Im Augenblick des reinen Chaos gibt es kein Auge, es hat sich aufgelöst. Es ist ganz rot, sieht nichts mehr. »Ich löse mich von ihr [der Landschaft] durch diese erste Skizze, diese geologischen Linien. Die Geometrie, das Maß der Erde.« Mit anderen Worten, Geometrie und Geologie sind identisch.

Kurz, ich sage, daß dieses erste Moment präpiktural, das Moment des Chaos ist. Der Durchgang durch das Chaos ist zwingend. Was geht nach Cézanne aus dem Chaos hervor? Das Gerüst. Das Gerüst der Leinwand. Nun zeichnen sich die großen Flächen ab. »Alles ist im Lot.« Das ist bereits eine

wahr? Meine Frau sagt mir, sie treten mir aus dem Kopf heraus, ganz blutunterlaufen ... «

Gefahr. In einem Brief schreibt Cézanne: Das geht nicht. Er sagt: »Die Flächen fallen übereinander.«¹⁵ Von dem Augenblick an kann alles scheitern, es ist ein erster Faktor eines möglichen Scheiterns. Es kann durchaus vorkommen, daß die Unterscheidung der Flächen nicht gelingt. Diese Unterscheidung erfolgt ausgehend vom Chaos. Wenn das Chaos alles ergreift, wenn ihm nichts entrinnt, wenn das Chaos als solches bleibt, dann fallen die Flächen übereinander, statt daß alles ins Lot kommt. Das Gemälde ist schon verpfuscht, bevor es überhaupt begonnen wurde. Das ist dann scheiße, und es stimmt, die Erfahrung des Malers stellt Tricks bereit: Das funktioniert, das funktioniert nicht; ich bin blockiert, ich bin nicht blockiert.

[*Unterbrechung der Aufnahme* 1:33:45.]

Anne Querrien¹⁶: Ich habe den Eindruck, daß es bei den Architekten Ende des 18. Jahrhunderts in der großen Debatte über das Erhabene und das Pittoreske Analoges gegeben hat. Beim Pittoresken werden drei Etappen durchlaufen, beim Erhabenen dagegen nur zwei, das Erhabene wird in unmittelbaren Gegensatz zum Chaos gesetzt. Letztlich ist das Chaos primär ... Vom Chaos aus wird das Erhabene konstruiert

¹⁵ Brief an Émile Bernard, 23. Oktober 1905, in: *Gespräche mit Cézanne*, a. a. O., S. 66.

¹⁶ Anne Querrien (geb. 1945) ist Soziologin und Urbanistin, eine enge Freundin von Félix Guattari. Leitete von 1985 bis 2010 die Zeitschrift *Les Annales de la recherche urbaine*. Autorin von *L'École mutuelle. Une pédagogie trop efficace* (Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 2005). Mitarbeiterin von *Multitudes* und *Chimères*, zwei dem Denken von Deleuze und Guattari nahestehenden Zeitschriften. Sie geht darin vor allem dem von beiden Denkern vorgeschlagenen Begriff der Schizoanalyse nach.

und man verbleibt entweder im Erhabenen, das heißt den geometrischen Linien usw., oder es gelingt, ins Pittoreske überzuwechseln, das heißt zur Farbe und zu alledem. Was meine Architekturkollegen über ihre Debatten zum Erhabenen und zum Pittoresken berichten, paßt zu dem, was Sie über Kant, zum Erhabenen und zum Chaos bei Kant¹⁷ gesagt haben ...

G. D.: Wen das interessieren sollte: In Kants *Kritik der Urteilskraft*, eines der, wie ich meine, bedeutendsten Bücher der Philosophie insgesamt, das Kant erst in fortgeschrittenem Alter geschrieben hat und das eines der ersten großen philosophischen Ästhetiken enthält, gibt es eine Theorie des Erhabenen. Kant unterscheidet darin zwei Aspekte oder Momente: Den einen nennt er das geometrische beziehungsweise mathematische Erhabene und den anderen das dynamische Erhabene.¹⁸ Der erste ist ein geometrisches oder – entsprechend dem Ausdruck Cézannes – »geologisches« Erhabene, das andere ein eher »dynamisches« Erhabene. Kants Text ist ganz außergewöhnlich. Er gehört zu den bedeutenden Gründungstexten der Romantik.

¹⁷ Anspielung auf die Vorlesung über Kant vom 28. März und 4. April 1978, in der Deleuze die Theorie des Erhabenen vorstellt.

¹⁸ Es handelt sich um das Mathematisch-Erhabene und das Dynamisch-Erhabene, dargestellt in den Paragraphen 25 und 28 der *Kritik der Urteilskraft*. Man kann sich in diesem Zusammenhang auf die Vorlesungen vom 28. März und vom 4. April 1978 beziehen. Deleuze hat mehrfach seine Bewunderung für Kants *Kritik der Urteilskraft* bezeugt, zunächst in einem Artikel von 1963, »Die Idee der Genese in Kants Ästhetik«, wiederaufgenommen in *Die einsame Insel* (EI, S. 82-106); dann im 3. Kapitel von *Kants kritische Philosophie* (KKP, S. 99-151.); schließlich in einem Artikel von 1986, »Über vier Dichterformeln, die die Philosophie Kants zusammenfassen könnten«, wiederaufgenommen in *Kritik und Klinik*; Kap. 5 (KK, S. 41-51).

Gehen wir nun über zum zweiten Moment. Vom ersten Moment hieß es: Etwas geht aus dem Chaos hervor, nämlich das Gerüst. Zweites Moment: »Eine zärtliche Erregung ergreift mich. Aus den Wurzeln dieser Erregung steigen der Saft, die Farben. Eine Art Befreiung. Das Ausstrahlen der Seele, der Blick, das nach außen gekehrte Geheimnis, die Wechselwirkung zwischen Erde und Sonne, ... die Farben. Eine luftige, farbige Logik ...« Zuvor waren wir mit den geologischen Grundlagen in einer erdhaften, landschaftlichen Logik. »Eine luftige, farbige Logik tritt plötzlich an die Stelle der düsteren, hartnäckigen Geometrie.«¹⁹ Ein wahrhaft schöner Text ... Wie ihr seht, wechselt das Element. »Alles ordnet sich, die Bäume, die Felder, die Häuser.« War das alles noch nicht organisiert? Aber die Flächen waren doch im Lot. »Alles ordnet sich«, als würde es ganz von vorn anfangen. »Ich sehe ...« Zweite Genese des Auges. »Ich sehe. In Flecken. Die geologischen Grundlagen ...« Das genau wird uns das Geheimnis enthüllen. Sonderbar, er sagt es nicht, aber er vermittelt den Eindruck, als begönne er ganz von vorn. Er hat bereits »Ich sehe« gesagt, und dabei tut er so, als sähe er zum ersten Mal.

Was ist geschehen? Eine einzige Antwort: Was aus dem ersten Moment hervorgegangen war, das Gerüst, ist erneut in sich zusammengefallen. Er sagt es ausdrücklich, alles »Vorausgegangene« war vorbereitende, präpikturale Arbeit: »Die geologischen Grundlagen, die vorbereitende Arbeit, die Welt der Zeichnung bricht zusammen, ist zusammenge-

¹⁹ *Gespräche mit Cézanne*, a. a. O., S. 141. Deleuze folgt hier sehr nah Maldineys Analyse; dieser benutzt dieselben Texte Cézannes, um darin ebenfalls zwei Hauptmomente im Malakt Cézannes zu unterscheiden. Siehe *Regard Parole Espace*, a. a. O., S. 150 ff. und S. 183 ff.

und man verbleibt entweder im Erhabenen, das heißt den geometrischen Linien usw., oder es gelingt, ins Pittoreske überzuwechseln, das heißt zur Farbe und zu alldem. Was meine Architekturkollegen über ihre Debatten zum Erhabenen und zum Pittoresken berichten, paßt zu dem, was Sie über Kant, zum Erhabenen und zum Chaos bei Kant¹⁷ gesagt haben ...

G.D.: Wen das interessieren sollte: In Kants *Kritik der Urteilskraft*, eines der, wie ich meine, bedeutendsten Bücher der Philosophie insgesamt, das Kant erst in fortgeschrittenem Alter geschrieben hat und das eines der ersten großen philosophischen Ästhetiken enthält, gibt es eine Theorie des Erhabenen. Kant unterscheidet darin zwei Aspekte oder Momente: Den einen nennt er das geometrische beziehungsweise mathematische Erhabene und den anderen das dynamische Erhabene.¹⁸ Der erste ist ein geometrisches oder – entsprechend dem Ausdruck Cézannes – »geologisches« Erhabene, das andere ein eher »dynamisches« Erhabene. Kants Text ist ganz außergewöhnlich. Er gehört zu den bedeutenden Gründungstexten der Romantik.

¹⁷ Anspielung auf die Vorlesung über Kant vom 28. März und 4. April 1978, in der Deleuze die Theorie des Erhabenen vorstellt.

¹⁸ Es handelt sich um das Mathematisch-Erhabene und das Dynamisch-Erhabene, dargestellt in den Paragraphen 25 und 28 der *Kritik der Urteilskraft*. Man kann sich in diesem Zusammenhang auf die Vorlesungen vom 28. März und vom 4. April 1978 beziehen. Deleuze hat mehrfach seine Bewunderung für Kants *Kritik der Urteilskraft* bezeugt, zunächst in einem Artikel von 1963, »Die Idee der Genese in Kants Ästhetik«, wiederaufgenommen in *Die einsame Insel* (EI, S. 82-106); dann im 3. Kapitel von *Kants kritische Philosophie* (KKP, S. 99-151.); schließlich in einem Artikel von 1986, »Über vier Dichterformeln, die die Philosophie Kants zusammenfassen könnten«, wiederaufgenommen in *Kritik und Klinik*; Kap. 5 (KK, S. 41-51).

Gehen wir nun über zum zweiten Moment. Vom ersten Moment hieß es: Etwas geht aus dem Chaos hervor, nämlich das Gerüst. Zweites Moment: »Eine zärtliche Erregung ergreift mich. Aus den Wurzeln dieser Erregung steigen der Saft, die Farben. Eine Art Befreiung. Das Ausstrahlen der Seele, der Blick, das nach außen gekehrte Geheimnis, die Wechselwirkung zwischen Erde und Sonne, ... die Farben. Eine luftige, farbige Logik ...« Zuvor waren wir mit den geologischen Grundlagen in einer erdhaften, landschaftlichen Logik. »Eine luftige, farbige Logik tritt plötzlich an die Stelle der düsteren, hartnäckigen Geometrie.«¹⁹ Ein wahrhaft schöner Text ... Wie ihr seht, wechselt das Element. »Alles ordnet sich, die Bäume, die Felder, die Häuser.« War das alles noch nicht organisiert? Aber die Flächen waren doch im Lot. »Alles ordnet sich«, als würde es ganz von vorn anfangen. »Ich sehe ...« Zweite Genese des Auges. »Ich sehe. In Flecken. Die geologischen Grundlagen ...« Das genau wird uns das Geheimnis enthüllen. Sonderbar, er sagt es nicht, aber er vermittelt den Eindruck, als begönne er ganz von vorn. Er hat bereits »Ich sehe« gesagt, und dabei tut er so, als sähe er zum ersten Mal.

Was ist geschehen? Eine einzige Antwort: Was aus dem ersten Moment hervorgegangen war, das Gerüst, ist erneut in sich zusammengefallen. Er sagt es ausdrücklich, alles »Vorausgegangene« war vorbereitende, präpikturale Arbeit: »Die geologischen Grundlagen, die vorbereitende Arbeit, die Welt der Zeichnung bricht zusammen, ist zusammenge-

¹⁹ *Gespräche mit Cézanne*, a. a. O., S. 141. Deleuze folgt hier sehr nah Maldineys Analyse; dieser benutzt dieselben Texte Cézannes, um darin ebenfalls zwei Hauptmomente im Malakt Cézannes zu unterscheiden. Siehe *Regard Parole Espace*, a. a. O., S. 150ff. und S. 183ff.

und man verbleibt entweder im Erhabenen, das heißt den geometrischen Linien usw., oder es gelingt, ins Pittoreske überzuwechseln, das heißt zur Farbe und zu alldem. Was meine Architekturkollegen über ihre Debatten zum Erhabenen und zum Pittoresken berichten, paßt zu dem, was Sie über Kant, zum Erhabenen und zum Chaos bei Kant¹⁷ gesagt haben ...

G. D.: Wen das interessieren sollte: In Kants *Kritik der Urteilskraft*, eines der, wie ich meine, bedeutendsten Bücher der Philosophie insgesamt, das Kant erst in fortgeschrittenem Alter geschrieben hat und das eines der ersten großen philosophischen Ästhetiken enthält, gibt es eine Theorie des Erhabenen. Kant unterscheidet darin zwei Aspekte oder Momente: Den einen nennt er das geometrische beziehungsweise mathematische Erhabene und den anderen das dynamische Erhabene.¹⁸ Der erste ist ein geometrisches oder – entsprechend dem Ausdruck Cézannes – »geologisches« Erhabene, das andere ein eher »dynamisches« Erhabene. Kants Text ist ganz außergewöhnlich. Er gehört zu den bedeutenden Gründungstexten der Romantik.

¹⁷ Anspielung auf die Vorlesung über Kant vom 28. März und 4. April 1978, in der Deleuze die Theorie des Erhabenen vorstellt.

¹⁸ Es handelt sich um das Mathematisch-Erhabene und das Dynamisch-Erhabene, dargestellt in den Paragraphen 25 und 28 der *Kritik der Urteilskraft*. Man kann sich in diesem Zusammenhang auf die Vorlesungen vom 28. März und vom 4. April 1978 beziehen. Deleuze hat mehrfach seine Bewunderung für Kants *Kritik der Urteilskraft* bezeugt, zunächst in einem Artikel von 1963, »Die Idee der Genese in Kants Ästhetik«, wiederaufgenommen in *Die einsame Insel* (EI, S. 82-106); dann im 3. Kapitel von *Kants kritische Philosophie* (KKP, S. 99-151.); schließlich in einem Artikel von 1986, »Über vier Dichterformeln, die die Philosophie Kants zusammenfassen könnten«, wiederaufgenommen in *Kritik und Klinik*; Kap. 5 (KK, S. 41-51).

Gehen wir nun über zum zweiten Moment. Vom ersten Moment hieß es: Etwas geht aus dem Chaos hervor, nämlich das Gerüst. Zweites Moment: »Eine zärtliche Erregung ergreift mich. Aus den Wurzeln dieser Erregung steigen der Saft, die Farben. Eine Art Befreiung. Das Ausstrahlen der Seele, der Blick, das nach außen gekehrte Geheimnis, die Wechselwirkung zwischen Erde und Sonne, ... die Farben. Eine luftige, farbige Logik ...« Zuvor waren wir mit den geologischen Grundlagen in einer erdhaften, landschaftlichen Logik. »Eine luftige, farbige Logik tritt plötzlich an die Stelle der düsteren, hartnäckigen Geometrie.«¹⁹ Ein wahrhaft schöner Text ... Wie ihr seht, wechselt das Element. »Alles ordnet sich, die Bäume, die Felder, die Häuser.« War das alles noch nicht organisiert? Aber die Flächen waren doch im Lot. »Alles ordnet sich«, als würde es ganz von vorn anfangen. »Ich sehe ...« Zweite Genese des Auges. »Ich sehe. In Flecken. Die geologischen Grundlagen ...« Das genau wird uns das Geheimnis enthüllen. Sonderbar, er sagt es nicht, aber er vermittelt den Eindruck, als begönne er ganz von vorn. Er hat bereits »Ich sehe« gesagt, und dabei tut er so, als sähe er zum ersten Mal.

Was ist geschehen? Eine einzige Antwort: Was aus dem ersten Moment hervorgegangen war, das Gerüst, ist erneut in sich zusammengefallen. Er sagt es ausdrücklich, alles »Vorausgegangene« war vorbereitende, präpiktorale Arbeit: »Die geologischen Grundlagen, die vorbereitende Arbeit, die Welt der Zeichnung bricht zusammen, ist zusammenge-

¹⁹ *Gespräche mit Cézanne*, a. a. O., S. 141. Deleuze folgt hier sehr nah Maldineys Analyse; dieser benutzt dieselben Texte Cézannes, um darin ebenfalls zwei Hauptmomente im Malakt Cézannes zu unterscheiden. Siehe *Regard Parole Espace*, a. a. O., S. 150ff. und S. 183 ff.

Künstler als Schaffender
ursprüngliche Bilder der Welt

kracht wie in einer Katastrophe.« Am Text höchst interessant erscheint mir, daß er selbst, in seinem eigenen Namen, in seiner Erfahrung in dem, was man allgemein Katastrophe nennen kann, zwei Momente unterscheidet: ein Moment des Chaos/Abgrunds, aus dem die Grundlagen oder das Gerüst hervorgehen, und ein zweites Moment, die Katastrophe, die die Grundlagen und das Gerüst mit sich reißt und aus der – was hervorgeht? »Die geologischen Grundlagen, die vorbereitende Arbeit, die Welt der Zeichnung bricht zusammen, ist zusammengekracht wie in einer Katastrophe. Eine Sturmflut hat sie davongefegt ... Eine neue Ära beginnt. Die wahre! Die, in der mir nichts entgeht, in der alles dicht und flüssig zugleich ist, natürlich. Nun gibt es nur noch Farben und in ihnen Klarheit, das Wesen, das sie denkt, diesen Aufstieg der Erde zur Sonne, dieses Atmen aus den Tiefen empor zur Liebe.« Das ist erstaunlich, weil man, worauf Maldiney hinweist, nicht nur den Bezug zu Kants Texten über das Erhabene herstellen könnte, sondern auch, Wort für Wort, Entsprechendes in Texten Schellings wiederfinden könnte, der der Malerei sehr nahesteht.²⁰ »Ich will mich dieser Idee bemächtigen, dieses Erregungsstromes, dieses Dampfes des Seins« – die aufsteigende Farbe – »über der Glut des Alls.« Auch hier stellt sich der Eindruck ein, als beschrieb er Gemälde von Turner. Aber das sagt er nicht in bezug auf Turner, sondern in bezug auf seine eigenen Bilder, darauf, was er machen will.

Ich setze nochmals an. Ein in zwei Aspekte aufgetrenntes erstes Moment: das Chaos/der Abgrund, ich sehe nichts. Zweiter Aspekt der ersten Phase: etwas geht aus dem Chaos/Abgrund hervor: die großen Flächen, das Gerüst, die Geologie. Zweite Phase: die Katastrophe reißt die Grundla-

²⁰ Siehe Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, a. a. O., S. 185 ff.

ursprünglich / unvollständig,
Biblisch / Valraum

gen und großen Flächen mit sich, das heißt, es beginnt bei Null. Aber wäre die erste Phase nicht da, würde das Ganze sicher nicht funktionieren. Erneut Gefahr, daß die Katastrophe alles mit sich reißt und die Farbe daraus nicht hervorgeht. Es gibt also Fortschritt: Was geschieht, wenn die Farbe nicht aufsteigt, wenn sie in der Glut nicht gedeiht? Die Farbe muß aus diesem Glutofen, dieser Katastrophe herausfinden. Wenn sie nicht gedeiht, wenn sie nicht getrocknet wird oder nur mangelhaft ... Hat es der Maler mit Keramik zu tun? Ja, natürlich. Er verwendet andere Mittel, aber er hat seinen Ofen. Keine Farbe, die nicht aus dieser Art Ofen hervorkommt, der zugleich auf der Leinwand ist. Das ist der Feuerball, die Lichtkugel Turners. Bei Cézanne wäre das was? Wie es nennen? Wir wissen es noch nicht. Die Farbe soll daraus hervorgehen. Die Farbe steigt auf ... Muß das als Metapher genommen werden? Nein, das ist keine Metapher, und ganz bestimmt nicht in bezug auf Cézanne. Es bedeutet, daß die Farbe mit einer aufsteigenden Skala zu tun hat. Sie muß steigen. Gilt das für alle Maler? Nein, bei manchen Malern gibt es im Gegenteil eine absteigende Skala. Bei Cézanne ist es, und den Grund dafür werden wir noch sehen, eine aufsteigende Skala. Und was nach einer Metapher aussieht, ist tatsächlich keine.

Anne Querrien: Sie steigt zum Weiß?

G. D.: Sie steigt zum Weiß? Nein, keineswegs.

Eine Studentin: Zum Blau ...

Anne Querrien: Gegenwärtig gibt es eine aufsteigende Skala zu Schwarz, zum intensiven schwarzen Körper ...

G. D.: Gut, aber bei Cézanne steigt das nicht zum Weiß. Das steigt ...

Anne Querrien: Dann zum Licht ...

G. D.: Nein, das ist eine absteigende Skala. Na ja, wir werden das noch sehen.

Das Gerüst (apollinische
Ordnung gegen chthonischen Sog)

Anne Querrien: Nein, weil es, wie in der Ausstellung über die Realisten in den Zwischenkriegsjahren sehr gut zu sehen ist, Maler gibt, die sich für das Schwarze und das Dunkle als Intensität stark machten ...²¹

G.D.: Ja, aber hier haben wir es mit Cézanne zu tun.

Was ist, wenn die Farbe nicht aufsteigt? Wenn sie nicht gedeiht, nicht trocknet? Vorhin sahen wir die Gefahr in der ersten Phase: Die Flächen fallen übereinander, sind nicht mehr im Lot. Das Scheitern der Geologie. Im Lot, was heißt das, da es nur im Gemälde existiert? Das ist nicht das Lot der Ähnlichkeit. Wenn die Flächen übereinanderfallen, ist das Bild schon verpfuscht. Ihr seht, das ist viel wichtiger als das Problem der Tiefe. Das Problem der Tiefe ist dem Problem der Fläche und dem Zusammenbruch der Flächen völlig untergeordnet. Die Flächen müssen fallen, aber nicht übereinander. Mit der Tiefe kommt man dann schon zurecht. Im Hinblick auf die Tiefe ist alles Kreative erlaubt. Aber man hat eben immer nur die Tiefe, die man verdient, abhängig von der Art und Weise, wie man die Flächen zusammenbrechen läßt. Darin besteht das Problem des Malers. Mit der Tiefe hat er nie Probleme. Lachhaft, das Tiefenproblem.

Die zweite Phase: die Farben steigen nicht auf. Worin besteht die Gefahr? Die Maler formulieren es ganz deutlich: Die Gefahr besteht in den Morast-Farben, es ist Morast, Sumpf. Ist Matsch ... Ist Grisaille. Die übereinanderfallenden Flächen bedeuten Konfusion. Die nicht aufsteigenden Farben sind Grisaille. Letztlich sind es schmutzige Bilder. Gauguin war einmal sehr verärgert, als ein damals sehr kompetenter Kritiker sagte: Das alles sind »stumpfe und grindi-

²¹ Anspielung auf die im Centre Pompidou vom 17. Dezember 1980 bis zum 20. April 1981 organisierte Ausstellung *Les Réalismes: entre révolution et réaction, 1919-1939*.

ge« Farben.²² Er hat ihm das nie verziehen. Noch zwanzig Jahre später erinnerte er sich, daß das über ihn gesagt worden war. Farbe ist etwas Schwieriges, es ist schwierig, aus dem Stumpfen, Grindigen, aus der Grisaille herauszukommen. Warum führe ich diese Idee hier ein? Es gibt einen berühmten Text von Delacroix, den alle Maler ständig wiederholt haben, in dem es heißt: Das Grau ist der Feind der Farbe, ist der Feind der Malerei.²³ Was das bedeutet, ist nur allzu deutlich. Das Grau an der Grenze, was ist das? Das ist da, wo Weiß und Schwarz sich vermischen – wo letztlich alle Farben sich vermischen, nicht aufsteigen. Das ist Grisaille.

Derselbe Cézanne sagt nun aber kurz nach dem bereits von mir aufgerufenen Text dies zu Gasquet: »Ich war in Talloires. [...] Willst du graue Töne, da sind sie. Und Grün. Alle Graugrün der Welt. Die Hügel der Umgebung sind ziemlich

²² Es handelt sich um Joris-Karl Huysmans, der mit diesen Adjektiven das Atelier von Gauguin beschrieb in *L'Art moderne* [1883], wiederaufgenommen in *Écrits sur l'art*, a. a. O., S. 226: »Was das Innere seines Ateliers betrifft, es ist von grindiger, stumpfer Farbe«.

²³ Siehe Eugène Delacroix, *Mein Tagebuch*, Aus dem Französischen und mit einer Einleitung von Erich Hancke, Zürich: Diogenes, 1993. Eintrag von 1852: »Man muß daran denken, daß das Grau der Feind jeder Malerei ist. Die Malerei wird durch ihre Schrägstellung zum Lichte fast immer grauer aussehen, als sie ist.« Eintrag 1857: »Grau und erdige Farben. Der Feind jeder Malerei ist das Grau. Die Malerei wird fast immer grauer aussehen, als sie ist, weil sie schräg zum Lichte zu stehen kommt.« Das Zitat wird wiederaufgenommen von Paul Signac in *D'Eugène Delacroix au néo-impresionisme* [1911], Neuausgabe Paris: Hermann, 1978, S. 37. Auf dieses Werk bezieht sich Deleuze während der Sitzung vom 26. Mai 1981 (siehe insbesondere weiter vorn, S. 368f.). [Hier und im Folgenden zitiert nach Paul Signac, *Von Eugen Delacroix zum Neo-Impressionismus*, o. Ü., Krefeld: Rheinische Verlagsanstalt G. A. Hohns Söhne, 1903; hier S. 13: »Der Feind jeder Malerei ist das Grau!«; A. d. U.]

Anne Querrien: Nein, weil es, wie in der Ausstellung über die Realisten in den Zwischenkriegsjahren sehr gut zu sehen ist, Maler gibt, die sich für das Schwarze und das Dunkle als Intensität stark machten ...²¹

G. D.: Ja, aber hier haben wir es mit Cézanne zu tun.

Was ist, wenn die Farbe nicht aufsteigt? Wenn sie nicht ge-
deiht, nicht trocknet? Vorhin sahen wir die Gefahr in der
ersten Phase: Die Flächen fallen übereinander, sind nicht mehr
im Lot. Das Scheitern der Geologie. Im Lot, was heißt das,
da es nur im Gemälde existiert? Das ist nicht das Lot der
Ähnlichkeit. Wenn die Flächen übereinanderfallen, ist das
Bild schon verpfuscht. Ihr seht, das ist viel wichtiger als
das Problem der Tiefe. Das Problem der Tiefe ist dem Pro-
blem der Fläche und dem Zusammenbruch der Flächen völ-
lig untergeordnet. Die Flächen müssen fallen, aber nicht
übereinander. Mit der Tiefe kommt man dann schon zurecht.
Im Hinblick auf die Tiefe ist alles Kreative erlaubt. Aber
man hat eben immer nur die Tiefe, die man verdient, abhän-
gig von der Art und Weise, wie man die Flächen zusammen-
brechen läßt. Darin besteht das Problem des Malers. Mit
der Tiefe hat er nie Probleme. Lachhaft, das Tiefenproblem.

Die zweite Phase: die Farben steigen nicht auf. Worin be-
steht die Gefahr? Die Maler formulieren es ganz deutlich:
Die Gefahr besteht in den Morast-Farben, es ist Morast,
Sumpf. Ist Matsch ... Ist Grisaille. Die übereinanderfallen-
den Flächen bedeuten Konfusion. Die nicht aufsteigenden
Farben sind Grisaille. Letztlich sind es schmutzige Bilder.
Gauguin war einmal sehr verärgert, als ein damals sehr kom-
petenter Kritiker sagte: Das alles sind »stumpfe und grindi-

²¹ Anspielung auf die im Centre Pompidou vom 17. Dezember 1980
bis zum 20. April 1981 organisierte Ausstellung *Les Réalismes: en-
tre révolution et réaction, 1919-1939*.

ge« Farben.²² Er hat ihm das nie verziehen. Noch zwanzig
Jahre später erinnerte er sich, daß das über ihn gesagt wor-
den war. Farbe ist etwas Schwieriges, es ist schwierig, aus
dem Stumpfen, Grindigen, aus der Grisaille herauszukom-
men. Warum führe ich diese Idee hier ein? Es gibt einen be-
rühmten Text von Delacroix, den alle Maler ständig wieder-
holt haben, in dem es heißt: Das Grau ist der Feind der Farbe,
ist der Feind der Malerei.²³ Was das bedeutet, ist nur allzu
deutlich. Das Grau an der Grenze, was ist das? Das ist da,
wo Weiß und Schwarz sich vermischen – wo letztlich alle
Farben sich vermischen, nicht aufsteigen. Das ist Grisaille.

Derselbe Cézanne sagt nun aber kurz nach dem bereits
von mir aufgerufenen Text dies zu Gasquet: »Ich war in Tal-
loires. [...] Willst du graue Töne, da sind sie. Und Grün. Alle
Graugrün der Welt. Die Hügel der Umgebung sind ziemlich

²² Es handelt sich um Joris-Karl Huysmans, der mit diesen Adjektiven
das Atelier von Gauguin beschrieb in *L'Art moderne* [1883], wie-
deraufgenommen in *Écrits sur l'art*, a. a. O., S. 226: »Was das In-
nere seines Ateliers betrifft, es ist von grindiger, stumpfer Farbe«.

²³ Siehe Eugène Delacroix, *Mein Tagebuch*, Aus dem Französischen
und mit einer Einleitung von Erich Hancke, Zürich: Diogenes,
1993. Eintrag von 1852: »Man muß daran denken, daß das Grau
der Feind jeder Malerei ist. Die Malerei wird durch ihre Schrägstel-
lung zum Lichte fast immer grauer aussehen, als sie ist.« Eintrag
1857: »Grau und erdige Farben. Der Feind jeder Malerei ist das
Grau. Die Malerei wird fast immer grauer aussehen, als sie ist, weil
sie schräg zum Lichte zu stehen kommt.« Das Zitat wird wiederauf-
genommen von Paul Signac in *D'Eugène Delacroix au néo-impres-
sionnisme* [1911], Neuausgabe Paris: Hermann, 1978, S. 37. Auf
dieses Werk bezieht sich Deleuze während der Sitzung vom
26. Mai 1981 (siehe insbesondere weiter vorn, S. 368f.). [Hier
und im Folgenden zitiert nach Paul Signac, *Von Eugen Delacroix
zum Neo-Impressionismus*, o. Ü., Krefeld: Rheinische Verlagsan-
stalt G. A. Hohns Söhne, 1903; hier S. 13: »Der Feind jeder Malerei
ist das Grau!«; A. d. Ü.]

Anne Querrien: Nein, weil es, wie in der Ausstellung über die Realisten in den Zwischenkriegsjahren sehr gut zu sehen ist, Maler gibt, die sich für das Schwarze und das Dunkle als Intensität stark machten ...²¹

G. D.: Ja, aber hier haben wir es mit Cézanne zu tun.

Was ist, wenn die Farbe nicht aufsteigt? Wenn sie nicht geiht, nicht trocknet? Vorhin sahen wir die Gefahr in der ersten Phase: Die Flächen fallen übereinander, sind nicht mehr im Lot. Das Scheitern der Geologie. Im Lot, was heißt das, da es nur im Gemälde existiert? Das ist nicht das Lot der Ähnlichkeit. Wenn die Flächen übereinanderfallen, ist das Bild schon verpfuscht. Ihr seht, das ist viel wichtiger als das Problem der Tiefe. Das Problem der Tiefe ist dem Problem der Fläche und dem Zusammenbruch der Flächen völlig untergeordnet. Die Flächen müssen fallen, aber nicht übereinander. Mit der Tiefe kommt man dann schon zurecht. Im Hinblick auf die Tiefe ist alles Kreative erlaubt. Aber man hat eben immer nur die Tiefe, die man verdient, abhängig von der Art und Weise, wie man die Flächen zusammenbrechen läßt. Darin besteht das Problem des Malers. Mit der Tiefe hat er nie Probleme. Lachhaft, das Tiefenproblem.

Die zweite Phase: die Farben steigen nicht auf. Worin besteht die Gefahr? Die Maler formulieren es ganz deutlich: Die Gefahr besteht in den Morast-Farben, es ist Morast, Sumpf. Ist Matsch ... Ist Grisaille. Die übereinanderfallenden Flächen bedeuten Konfusion. Die nicht aufsteigenden Farben sind Grisaille. Letztlich sind es schmutzige Bilder. Gauguin war einmal sehr verärgert, als ein damals sehr kompetenter Kritiker sagte: Das alles sind »stumpfe und grindi-

²¹ Anspielung auf die im Centre Pompidou vom 17. Dezember 1980 bis zum 20. April 1981 organisierte Ausstellung *Les Réalismes: entre révolution et réaction, 1919-1939.*

ge« Farben.²² Er hat ihm das nie verziehen. Noch zwanzig Jahre später erinnerte er sich, daß das über ihn gesagt worden war. Farbe ist etwas Schwieriges, es ist schwierig, aus dem Stumpfen, Grindigen, aus der Grisaille herauszukommen. Warum führe ich diese Idee hier ein? Es gibt einen berühmten Text von Delacroix, den alle Maler ständig wiederholt haben, in dem es heißt: Das Grau ist der Feind der Farbe, ist der Feind der Malerei.²³ Was das bedeutet, ist nur allzu deutlich. Das Grau an der Grenze, was ist das? Das ist da, wo Weiß und Schwarz sich vermischen – wo letztlich alle Farben sich vermischen, nicht aufsteigen. Das ist Grisaille.

Derselbe Cézanne sagt nun aber kurz nach dem bereits von mir aufgerufenen Text dies zu Gasquet: »Ich war in Talloires. [...] Willst du graue Töne, da sind sie. Und Grün. Alle Graugrün der Welt. Die Hügel der Umgebung sind ziemlich

²² Es handelt sich um Joris-Karl Huysmans, der mit diesen Adjektiven das Atelier von Gauguin beschrieb in *L'Art moderne* [1883], wiederaufgenommen in *Écrits sur l'art*, a. a. O., S. 226: »Was das Innere seines Ateliers betrifft, es ist von grindiger, stumpfer Farbe«.

²³ Siehe Eugène Delacroix, *Main Tagebuch*, Aus dem Französischen und mit einer Einleitung von Erich Hancke, Zürich: Diogenes, 1993, Eintrag von 1852: »Man muß daran denken, daß das Grau der Feind jeder Malerei ist. Die Malerei wird durch ihre Schrägstellung zum Lichte fast immer grauer aussehen, als sie ist.« Eintrag 1857: »*Grau und erdige Farben.* Der Feind jeder Malerei ist das Grau. Die Malerei wird fast immer grauer aussehen, als sie ist, weil sie schräg zum Lichte zu stehen kommt.« Das Zitat wird wiederaufgenommen von Paul Signac in *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* [1911], Neuausgabe Paris: Hermann, 1978, S. 37. Auf dieses Werk bezieht sich Deleuze während der Sitzung vom 26. Mai 1981 (siehe insbesondere weiter vorn, S. 368f.). [Hier und im Folgenden zitiert nach Paul Signac, *Von Eugen Delacroix zum Neo-Impressionismus*, o. Ü., Krefeld: Rheinische Verlagsanstalt G. A. Hohns Söhne, 1903; hier S. 13: »Der Feind jeder Malerei ist das Grau!«; A. d. Ü.]

hoch, schien mir, sie wirken niedrig, und es regnet! ... Ein See ist da zwischen zwei Landzungen, ein See für Engländerinnen. Die Albumblätter fallen fertig aquarelliert von den Bäumen. Sicherlich ist es immer noch Natur ... Aber nicht, wie ich sie sehe. Begreifen Sie? Grau auf Grau. Man ist kein Maler, solange man nicht ein Grau gemalt hat. Der Feind aller Malerei ist das Grau, sagt Delacroix. Nein, man ist kein Maler, solange man nicht ein Grau gemalt hat.²⁴ Was meint er damit? Er hat Unrecht, wenn er Delacroix angreift. Delacroix' Text ist ebenso wichtig und ebenso mitreißend wie sein eigener – zudem sagen beide genau dasselbe.

Es gäbe also zwei oder auch vielerlei Grau, enorm viel Grau. Es gibt ein Grau der sich vermischenden Farben, und das ist das Grau des Scheiterns. Und dann gibt es noch ein anderes Grau, das vielleicht wie das Grau der Glut wäre, ein wesentlich leuchtendes Grau, aus dem die Farben hervorgehen. Wir müssen ganz behutsam vorgehen, denn bekanntlich gibt es zwei Methoden, Grau herzustellen. Kandinsky erinnert daran. Es gibt eine herrliche Passage über die zwei Grau, ein passives und ein aktives Grau.²⁵ Auf der anderen Seite können wir uns daran nicht halten. Das sei vorab gesagt, um Einwänden vorzubeugen. Es gibt das Grau als Mischung aus Schwarz und Weiß und das große Grau als Mischung aus Grün und Rot – oder sogar, weiter gefaßt, als Mischung aus zwei Komplementärfarben, aber vor allem aus Grün und Rot. Delacroix nun sprach von jenem anderen Grau, dem aus Grün und Rot. Das ist natürlich nicht dasselbe Grau.

Man könnte leichthin sagen: Ja, es gibt ein Grau der sich vermischenden Farben – das weiß-schwarze Grau – und ein

²⁴ *Gespräche mit Cézanne*, a. a. O., S. 145 f.
²⁵ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei*, o. U., Salenstern: Benteli Verlag, 12017, S. 102 f.

Grau, das gleichsam die Matrix der Farben ist, das grün-rote Grau. In seiner Theorie der Farben bezeichnet Kandinsky das grün-rote Grau als das wirkliche dynamische Grau, das zur Farbe emporsteigt.²⁶ Warum reicht es nicht aus, das zu sagen? Weil zum Beispiel von der chinesischen oder japanischen Malerei bekannt ist, daß sie von Schwarz und Weiß aus eine unendliche Reihe graduell unterschiedlichen Graus erhält. Also läßt sich nicht ausschließen, daß auch die Mischung aus Weiß und Schwarz Matrix ist. Nur frage ich hier nach dem Grau. Warum? Sicherlich, um von Cézanne zu Klee überzugehen. Wie wir sehen werden, wird die Geschichte des Grau vollständig wiederaufgegriffen.

Ich fasse im Hinblick auf Cézanne zusammen. Folgendes sagt er uns, wobei er uns einen unschätzbaren Hinweis gegeben hat: Die Katastrophe ist in dem Maße Teil des Malakts, als sie bereits da ist, bevor der Maler überhaupt mit seiner Aufgabe beginnen kann. Er hat uns eine Präzisierung geliefert, die wir, wie ihr seht, noch nicht hinter uns gelassen haben. Was sind wir im Begriff zu fassen, ansatzweise zu fassen? Und das interessiert mich selbst. Die Malerei mit dem Raum in Beziehung zu setzen reicht nicht aus, das liegt schließlich auf der Hand. Ich glaube sogar, daß die Malerei, um deren Zusammenhang mit dem Raum zu verstehen,

²⁶ Ebd.: »Beim Aufhellen kommt eine Art Luft, Möglichkeit des Atmens in die Farbe, die ein gewisses Element von versteckter Hoffnung enthält. Ein ähnliches Grau entsteht durch optische Mischung von Grün und Rot: es entsteht aus geistiger Mischung der selbstzufriedenen Passivität und eines starken aktiven Glühens in sich.« Und zum Grau aus Schwarz und Weiß heißt es (S. 102): »Das Gleichgewicht dieser beiden Farben, welches durch mechanische Mischung entsteht, bildet *Grau*. Natürlich kann eine derartig entstandene Farbe keinen äußeren Klang und keine Bewegung bieten. Grau ist klanglos und unbeweglich.«

mit der Zeit in Beziehung gebracht werden muß, mit einer der Malerei inhärenten Zeit. Ein Gemälde so behandeln, als würde es bereits eine Synthese der Zeit vollziehen. Sagen: ein Gemälde impliziert eine Synthese der Zeit. Sagen: aufgepaßt, das Gemälde betrifft den Raum nur deshalb, weil es zunächst einmal eine Synthese der Zeit verkörpert. Es gibt eine genuin piktorale Synthese der Zeit, und der Malakt definiert sich durch diese Synthese der Zeit.

Es gäbe also eine Synthese der Zeit, die nur der Malerei angemessen ist. Wenn diese Hypothese stimmt, wie ließe sich dann die von mir als genuin piktoral bezeichnete Synthese der Zeit finden und definieren? Nehmen wir an, der Akt des Malens verwiese zwingend auf eine präpiktorale Voraussetzung und daß andererseits aus dem, worauf dieser Akt trifft, etwas hervorgehen soll. Der Malakt muß so auf seine präpiktorale Voraussetzung treffen, daß daraus etwas hervorgeht. Da habe ich nun eine Synthese der Zeit. In welcher Form? In Form eines Präpiktoralen, bevor der Maler beginnt, eines Malakts und von etwas, das aus diesem Akt hervorgeht. Alles das wäre im Gemälde. Dies wäre die genuine Zeit des Gemäldes. Sodaß ich vor jedem Gemälde mit Recht fragen könnte: Worin besteht die präpiktorale Voraussetzung dieses Gemäldes? Dabei handelt es sich keineswegs um allgemeine Kategorien. Zeigen Sie mir den Akt des Malens in diesem Gemälde, und: Was geht aus diesem Gemälde hervor? Damit hätte ich meine genuin piktorale Synthese der Zeit. Um aus dieser Perspektive Cézannes Thema zu rekapitulieren: erstens, die präpiktoralen Voraussetzungen, das Chaos oder der Abgrund, aus dem die großen hingeworfenen Flächen hervorgehen. Zweites Moment, der Akt des Malens als Katastrophe. Die großen Flächen müssen von der Katastrophe mitgerissen werden. Was geht daraus hervor? Die Farbe.

Ruht euch jetzt bloß nicht aus oder fangt an nachzudenken. Ich gehe zu Paul Klee über. Paul Klee hat sich immer mit etwas recht Sonderbarem auseinandergesetzt. In vielen seiner Texte taucht immer wieder das Thema des von ihm so genannten Graupunkts auf. Man spürt, da gibt es einen bestimmten Bezug zum Graupunkt. Das beschäftigt ihn. So kann er erklären, was Malen für ihn ist. Bis zu seinem Ende wird er an seiner Idee vom Graupunkt und dessen Abenteuer festhalten, allenthalben darüber sprechen, nun ja, häufig. Das sagt er uns: »Das Chaos als Gegensatz ist nicht das eigentliche wirklich wahrhaftige Chaos, sondern ein zum Kosmosbegriff örtlich bestimmter Begriff. Das eigentliche Chaos wird nie in eine Wagschale gelangen, sondern ewig unwägbare und unermessbar bleiben.«²⁷ Was sagt er uns damit? Ganz philosophisch sagt er: Wenn Sie von Chaos sprechen, dürfen Sie es sich nicht vorgeben, denn würden Sie das tun, kämen Sie nicht mehr heraus. Er sagt: Ich bin bereit, es mir vorzugeben, weil ich Maler bin. Aus logischer Sicht aber können Sie sich das Chaos nicht vorgeben, als wäre es die Antithese zu etwas, denn das Chaos ergreift alles und droht alles zu ergreifen. Sie können nicht sagen: Das Chaos ist das Gegenteil von Ordnung. Das Chaos steht in keinem Bezug zu irgend etwas. Es ist kein Gegenteil von irgend etwas, es ergreift alles. Von Beginn an stellt er also jedes logische Denken des Chaos in Frage. Das Chaos hat keinen Gegensatz. Wenn Sie das Chaos postulieren, wie kommen Sie dann da wieder heraus?

²⁷ [Im französischen Original folgt: »Il correspondrait plutôt au centre de la balance.«, also: »Es entspräche eher dem Zentrum der Wage.« Der französische Satz ist einem Abschnitt »Note sur le point gris« aus der französischen Übersetzung von Texten Paul Klees, *Théorie de l'art moderne*, Paris: Denoël, entnommen. Im angegebenen deutschen Originaltext findet er sich nicht; A. d. Ü.]

konstruktivistischer Typ
von den Grundfarben

Klee wird versuchen zu erklären, wie jedenfalls er aus einem Chaos herauskommt, das keinen Gegensatz hat und keinen Bezug zu anderem. Er sagt: Das Chaos ist ein Unbegriff. Das ist interessant in Hinblick auf meine Frage: Können Maler uns Begriffe beschaffen? Einleitend sagt er: Sie müssen wissen, wenn Sie die Idee des Chaos ernst nehmen, daß es ein Unbegriff ist. Man sagt sich: Schau an ... Man muß dem Text zustimmen, ihn mit Entzücken aufnehmen. Ihn weder diskutieren noch gar nach Begründungen fragen, man muß versuchen, sich dem Text hinzugeben. »[...] bildnerisches Symbol für diesen ›Unbegriff‹ ist der Punkt, welcher eigentlich kein Punkt ist. Der mathematische Punkt [...].« Das heißt ein Punkt, der keine Dimension besitzt. »Das nichtige Etwas oder das etwaige nichts« – sehr philosophisch, unser Klee – »ist ein unbegrifflicher Begriff der Gegensatzlosigkeit.« Das ist recht lustig. Vom Chaos heißt es: »Das nichtige Etwas oder das etwaige Nichts ist ein unbegrifflicher Begriff der Gegensatzlosigkeit« – der Gegensatzlosigkeit deshalb, weil er kein Gegensatz zu etwas ist, nicht in Bezug zu etwas steht: Er ist das Absolute. Chaos ist das Absolute. »Läßt man ihn [bzw. das Chaos] sinnlich wahrnehmbar werden (als ob man innerhalb des Chaotischen ein facit zöge) so gelangt man zum Begriff grau zum Schicksalspunkt für werden und vergehen zum Grau-Punkt.« Ihr seht: Der Graupunkt soll gewissermaßen das pikturale Zeichen des absoluten Chaos sein. »Grau ist dieser Punkt weil er weder weiss noch schwarz ist oder weil er sowohl weiss als schwarz ist.« Wie erkennbar, ist dieses Grau, um das es geht, das Grau aus Weiß und Schwarz – er sagt es ausdrücklich: »grau ist er weil er weder oben noch unten, oder weil er sowohl oben als unten ist. grau ist er, weil er weder heiss noch kalt ist [...].« Aus farblicher Sicht habt ihr heiße, sich ausdehnende Farben und kalte, sich zusammenziehen-

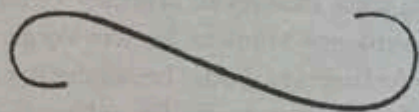
ausgehend

Kosmogonisches
Moment

de Farben. »grau ist er, weil er weder heiss noch kalt ist grau ist er, als undimensionaler Punkt.« Ein schöner Text, auch wenn man nicht weiß, worauf er hinausläuft, aber das mit einer gewissen Strenge. »grau ist er, als undimensionaler Punkt, als Punkt zwischen den Dimensionen.«

Damit hätten wir also den Chaos-Graupunkt. Hier werde ich die Texte mischen müssen. Im bereits zitierten Text fährt Klee fort: »Die Feststellung eines Punktes im Chaos, der, prinzipiell concentriert, nur grau sein kann, verleiht diesem Punkt concentrischen Urcharakter. Von ihm strahlt die so mit erweckte Ordnung nach allen Dimensionen aus [...]. Die Erhebung eines Punktes zu centraler Geltung bedeutet den kosmogonischen Moment. Diesem Vorgang entspricht die Idee alles Anfanges [...] oder besser der Begriff ei.« Klee hat uns zwei Begriffe verschafft: den unbegrifflichen Begriff Grau und den Begriff Ei. Wir sind nun da angelangt, auf der zweiten Ebene, bei der Entstehung der Dimensionen. Der erste Graupunkt ist undimensional. Im zweiten Abschnitt ist offensichtlich von einem zweiten Graupunkt die Rede. Worum handelt es sich dabei? Um den ersten, aber fixierten, zentrierten Graupunkt. Wenn euch hier etwas aufgeht, dann erkennt ihr den Widerhall von Cézannes Text. Die Flächen fallen übereinander. Ich fixiere den undimensionalen Graupunkt, mache ihn zum Zentrum. An sich war er keineswegs Zentrum. Da fixiere ich ihn, mache aus ihm ein Zentrum dergestalt, daß er zur Matrix der Dimensionen wird. Der erste Punkt war eindimensional. Der zweite ist derselbe, aber fixiert, zentriert. In einem anderen Text findet sich eine noch sonderbarere, höchst kuriose Formulierung: »der Graupunkt festgestellt«, das heißt der einmal fixierte, als Zentrum genommene Graupunkt. Wie ich glaube, versucht er hier eine Kosmogonese der Malerei zu entwickeln: »der Graupunkt festgestellt, springt hinüber ...« Ihr seht, es ist dersel-

be und doch nicht derselbe. »Der Graupunkt festgestellt, springt ins geordnete Gebiet hinüber.«²⁸ Der erste Punkt war der undimensionale Punkt Chaos-Grau, der zweite ist derselbe, aber in ganz anderer Form, auf einem ganz anderen Niveau, in einem ganz anderen Moment. Diesmal ist es der zum Zentrum, zur Matrix der Dimensionen gewordene Graupunkt, insoweit er festgestellt ist, will heißen: zwischen den beiden ist er hinübergesprungen. Da Klee schrecklich gern kleine Zeichnungen seiner Kosmogonese anfertigte – ihr seht hier sehr schön den hinüberspringenden Graupunkt.²⁹



Aus einem anderen Text – dermaßen besessen von der Geschichte des Graupunkts – füge ich diese Passage hinzu, die meines Erachtens sehr hilfreich für uns ist: »Wenn der Graupunkt sich ausweitet« – es handelt sich um den als Zentrum genommenen, zur Matrix der Dimensionen gewordenen zweiten Punkt – »und die Gesamtheit des Sichtbaren einnimmt, dann ändert das Chaos seine Bedeutung und das Ei

²⁸ Das Zitat findet sich bei Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, a. a. O., S. 151. Dieser hat es aus Paul Klee, *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, hrsg. von J. Spiller, Schwabe & Co. Verlag, 1964, S. 3. Siehe auch *Tausend Plateaus* (TP, S. 425), wo Klees Graupunkt im Zusammenhang mit dem Ritornell erwähnt wird.

²⁹ Die Zeichnung stammt aus Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, München: Albert Langen Verlag, 1925, S. 6. In *Die Falte* (DF, S. 30) verwendet Deleuze sie zur Illustration des Konzepts der Inflexion bei Leibniz, das heißt als genetisches Element der Falte.

stirbt ab.«³⁰ Das ist Paul Klees Version der vorhin von uns aufgeworfenen Frage: Und wenn das Chaos alles einnehmen würde? Der Durchgang durch das Chaos muß erfolgen, aber daraus muß auch etwas hervorgehen. Wenn nichts dergleichen geschieht, wenn das Chaos sich allen bemächtigt, wenn der Graupunkt nicht über sich selbst springt, dann stirbt das Ei. Was ist das Ei? Ganz offensichtlich das Gemälde. Das Gemälde ist ein Ei.

Was ist nun also das Grau von Klee? Ich würde sagen, um eine Parallele zum Text Cézannes herzustellen: Erstes Moment, der Chaos-Graupunkt. Das ist das Absolute. Natürlich ist das vor dem Malen. Diesen Chaos-Graupunkt zu malen: ausgeschlossen. Wann beginnt der Akt des Malens? Er ist zweischneidig: Er hat, wenn ich so sagen darf, die eine Hand in der präpikturalen Voraussetzung und die andere in sich selbst. Der Malakt besteht darin, den Graupunkt zu nehmen und zu fixieren, um ihn zum Zentrum der Dimensionen zu machen. Ist der Akt, der den Graupunkt über sich selbst springen läßt und genau in diesem Augenblick die Ordnung oder das Ei erzeugt. Springt er nicht über sich selbst, ist alles futsch, das Ei gestorben. Also die zwei Momente: Chaos-Graupunkt, Matrix-Graupunkt. Zwischen den beiden: der über sich selbst springende Graupunkt und damit der Akt des Malens. Durch das Chaos mußte hindurchgegangen werden, denn im Chaos liegt die präpiktorale Voraussetzung.

Läßt sich das – Klee tut dies explizit, noch direkter als Cézanne – an das Problem von Farbe und Grau zurückbinden?

³⁰ Irrtümlicherweise schreibt Deleuze diesen Satz Klee zu; tatsächlich stammt er von Gilbert Lascault aus einem Artikel zum Graupunkt bei Klee: Gilbert Lascault, »Éléments d'un dossier sur le gris«, *Peindre. Revue d'esthétique*, 1976, Nr. 1, Paris: 10/18, S. 212.

Handelt es sich um dasselbe Grau? Andeutungsweise kann man sagen: Ja, der erste Chaos-Graupunkt ist das Grau aus Schwarz und Weiß. Das über sich selbst gesprungene Grau ist nicht dasselbe. Ist dasselbe und doch auch nicht. Wäre es nicht das Grau aus Grün und Rot, das Grau als Matrix der Dimensionen und der Farben? Kann man das so sagen? Ja, aber reicht das? Nein, weil es einfältig wäre zu sagen, daß das Grau aus Schwarz und Weiß nicht bereits ganz Ei, ganz Rhythmus der Malerei sei. So kann man das alles sagen ... Wie kommen wir da heraus? Wir gehen langsam voran, das heißt, wir beginnen, die vorliegende Synthese der Zeit wahrzunehmen. Es ist tatsächlich eine Frage der Zuschreibung. Für Turner funktioniert es ganz offensichtlich. Für Cézanne funktioniert es. Für Klee sicherlich auch. Ihr seht, warum sie sich derart an die Idee eines Anfangs der Welt klammern können. Der Anfang der Welt, darum geht es ihnen ganz unmittelbar. Hat Musik einen Bezug zum Anfang der Welt? Ja, ganz sicher. Auf die gleiche Weise? Ich weiß nicht so recht.

Wir stecken fest. Wann immer das vorkommt, sollte man zu einem anderen Maler wechseln. Ich suche etwas, das mich ein wenig weiterbringt. Ich entscheide mich für diesen gegenwärtigen, zeitgenössischen Maler: Bacon. Denn da war ich ungemein überrascht. Ich bleibe bei den Texten, vielleicht zeige ich euch nächstes Mal ausnahmsweise ein kleines Bild, damit ihr seht, was gemeint ist. Aber das muß auch nicht unbedingt sein. Erschienen sind Gespräche mit ihm.³¹ Eine Passage darin hat mich völlig verblüfft, denn er hat zudem das Glück, Engländer, na ja, Ire zu sein. Und er läßt ein

³¹ David Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, übersetzt aus dem Englischen von Helmut Schneider und Volker Ellerbeck, München – New York: Prestel, 1997.

Wort fallen, das die Engländer sehr mögen – vielleicht finden wir darin Rettung. Warum kommt just in diesem Augenblick der Text wie gerufen für mich? Weil Bacon Folgendes sagt: Vor dem Malen sind so viele Dinge geschehen, und genau deshalb impliziert Malen eine Art Katastrophe auf der Leinwand. Warum? Um sich von allem Vorangehenden, von allem zu lösen, was auf dem Gemälde lastet, bevor es überhaupt begonnen wurde. Wie diese Dinge nennen, die er loswerden muß? Was ist das für ein Kampf mit Gespenstern vor Beginn des Malens?

Die Maler haben dafür häufig in ihrem ureigenen Vokabular ein fast technisches Wort vorgeschlagen: Klischee.³² Man könnte sagen, die Klischees sind bereits auf der Leinwand, bevor sie überhaupt angefangen haben, das Schlimmste ist bereits eingetreten, alle Abscheulichkeiten des Schlechten in der Malerei sind bereits vorhanden. Cézanne kannte das, die Klischees. Den Kampf gegen die Klischees noch vor dem Malen, als wären die Klischees gleichsam herumwuselnde Tiere, schon auf der Leinwand, bevor der Maler zum Pinsel gegriffen hätte. Da wird verständlich, warum die Malerei zwingend Sintflut ist: Alles das muß ertränkt, unterbunden, getötet werden; alle diese Gefahren müssen verhindert werden, die bereits auf der Leinwand lasten kraft ihrer präpikturalen Beschaffenheit. Selbst wenn man sie nicht sieht,

³² Hier kommt das Thema des Kampfes gegen die Klischees, das Deleuze zunächst der Malerei vorbehält, erstmals vor. Davon zeugt das *Le Monde* gewährte Interview, aufgenommen in *Schizophrenie & Gesellschaft* (SG, S. 175): »Auch in den anderen Künsten ist der Kampf gegen die Klischees sehr wichtig, aber es bleibt dem Werk eher äußerlich, auch wenn er dem Autor inhärent ist.« Später wird es auf den Bereich des Films ausgedehnt in *Kino 1* und *Kino 2* (BB, S. 279-288; ZB, S. 13-14 und 36-40), dann auf die Gesamtheit der Künste in *Was ist Philosophie?* (WP, S. 241 f.).

Handelt es sich um dasselbe Grau? Andeutungsweise kann man sagen: Ja, der erste Chaos-Graupunkt ist das Grau aus Schwarz und Weiß. Das über sich selbst gesprungene Grau ist nicht dasselbe. Ist dasselbe und doch auch nicht. Wäre es nicht das Grau aus Grün und Rot, das Grau als Matrix der Dimensionen und der Farben? Kann man das so sagen? Ja, aber reicht das? Nein, weil es einfältig wäre zu sagen, daß das Grau aus Schwarz und Weiß nicht bereits ganz Ei, ganz Rhythmus der Malerei sei. So kann man das alles sagen ... Wie kommen wir da heraus? Wir gehen langsam voran, das heißt, wir beginnen, die vorliegende Synthese der Zeit wahrzunehmen. Es ist tatsächlich eine Frage der Zuschreibung. Für Turner funktioniert es ganz offensichtlich. Für Cézanne funktioniert es. Für Klee sicherlich auch. Ihr seht, warum sie sich derart an die Idee eines Anfangs der Welt klammern können. Der Anfang der Welt, darum geht es ihnen ganz unmittelbar. Hat Musik einen Bezug zum Anfang der Welt? Ja, ganz sicher. Auf die gleiche Weise? Ich weiß nicht so recht.

Wir stecken fest. Wann immer das vorkommt, sollte man zu einem anderen Maler wechseln. Ich suche etwas, das mich ein wenig weiterbringt. Ich entscheide mich für diesen gegenwärtigen, zeitgenössischen Maler: Bacon. Denn da war ich ungemein überrascht. Ich bleibe bei den Texten, vielleicht zeige ich euch nächstes Mal ausnahmsweise ein kleines Bild, damit ihr seht, was gemeint ist. Aber das muß auch nicht unbedingt sein. Erschienen sind Gespräche mit ihm.³¹ Eine Passage darin hat mich völlig verblüfft, denn er hat zudem das Glück, Engländer, na ja, Ire zu sein. Und er läßt ein

³¹ David Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, übersetzt aus dem Englischen von Helmut Schneider und Volker Ellerbeck, München – New York: Prestel, 1997.

Wort fallen, das die Engländer sehr mögen – vielleicht finden wir darin Rettung. Warum kommt just in diesem Augenblick der Text wie gerufen für mich? Weil Bacon Folgendes sagt: Vor dem Malen sind so viele Dinge geschehen, und genau deshalb impliziert Malen eine Art Katastrophe auf der Leinwand. Warum? Um sich von allem Vorangehenden, von allem zu lösen, was auf dem Gemälde lastet, bevor es überhaupt begonnen wurde. Wie diese Dinge nennen, die er loswerden muß? Was ist das für ein Kampf mit Gespenstern vor Beginn des Malens?

Die Maler haben dafür häufig in ihrem ureigenen Vokabular ein fast technisches Wort vorgeschlagen: Klischee.³² Man könnte sagen, die Klischees sind bereits auf der Leinwand, bevor sie überhaupt angefangen haben, das Schlimmste ist bereits eingetreten, alle Abscheulichkeiten des Schlechten in der Malerei sind bereits vorhanden. Cézanne kannte das, die Klischees. Den Kampf gegen die Klischees noch vor dem Malen, als wären die Klischees gleichsam herumwuselnde Tiere, schon auf der Leinwand, bevor der Maler zum Pinsel gegriffen hätte. Da wird verständlich, warum die Malerei zwingend Sintflut ist: Alles das muß ertränkt, unterbunden, getötet werden; alle diese Gefahren müssen verhindert werden, die bereits auf der Leinwand lasten kraft ihrer präpikturalen Beschaffenheit. Selbst wenn man sie nicht sieht,

³² Hier kommt das Thema des Kampfes gegen die Klischees, das Deleuze zunächst der Malerei vorbehält, erstmals vor. Davon zeugt das *Le Monde* gewährte Interview, aufgenommen in *Schizophrenie & Gesellschaft* (SG, S. 175): »Auch in den anderen Künsten ist der Kampf gegen die Klischees sehr wichtig, aber es bleibt dem Werk eher äußerlich, auch wenn er dem Autor inhärent ist.« Später wird es auf den Bereich des Films ausgedehnt in *Kino 1* und *Kino 2* (BB, S. 279-288; ZB, S. 13-14 und 36-40), dann auf die Gesamtheit der Künste in *Was ist Philosophie?* (WP, S. 241 f.).

Handelt es sich um dasselbe Grau? Andeutungsweise kann man sagen: Ja, der erste Chaos-Graupunkt ist das Grau aus Schwarz und Weiß. Das über sich selbst gesprungene Grau ist nicht dasselbe. Ist dasselbe und doch auch nicht. Wäre es nicht das Grau aus Grün und Rot, das Grau als Matrix der Dimensionen und der Farben? Kann man das so sagen? Ja, aber reicht das? Nein, weil es einfältig wäre zu sagen, daß das Grau aus Schwarz und Weiß nicht bereits ganz Ei, ganz Rhythmus der Malerei sei. So kann man das alles sagen ... Wie kommen wir da heraus? Wir gehen langsam voran, das heißt, wir beginnen, die vorliegende Synthese der Zeit wahrzunehmen. Es ist tatsächlich eine Frage der Zuschreibung. Für Turner funktioniert es ganz offensichtlich. Für Cézanne funktioniert es. Für Klee sicherlich auch. Ihr seht, warum sie sich derart an die Idee eines Anfangs der Welt klammern können. Der Anfang der Welt, darum geht es ihnen ganz unmittelbar. Hat Musik einen Bezug zum Anfang der Welt? Ja, ganz sicher. Auf die gleiche Weise? Ich weiß nicht so recht.

Wir stecken fest. Wann immer das vorkommt, sollte man zu einem anderen Maler wechseln. Ich suche etwas, das mich ein wenig weiterbringt. Ich entscheide mich für diesen gegenwärtigen, zeitgenössischen Maler: Bacon. Denn da war ich ungemein überrascht. Ich bleibe bei den Texten, vielleicht zeige ich euch nächstes Mal ausnahmsweise ein kleines Bild, damit ihr seht, was gemeint ist. Aber das muß auch nicht unbedingt sein. Erschienen sind Gespräche mit ihm.³¹ Eine Passage darin hat mich völlig verblüfft, denn er hat zudem das Glück, Engländer, na ja, Ire zu sein. Und er läßt ein

³¹ David Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, übersetzt aus dem Englischen von Helmut Schneider und Volker Ellerbeck, München – New York: Prestel, 1997.

Wort fallen, das die Engländer sehr mögen – vielleicht finden wir darin Rettung. Warum kommt just in diesem Augenblick der Text wie gerufen für mich? Weil Bacon Folgendes sagt: Vor dem Malen sind so viele Dinge geschehen, und genau deshalb impliziert Malen eine Art Katastrophe auf der Leinwand. Warum? Um sich von allem Vorangehenden, von allem zu lösen, was auf dem Gemälde lastet, bevor es überhaupt begonnen wurde. Wie diese Dinge nennen, die er loswerden muß? Was ist das für ein Kampf mit Gespenstern vor Beginn des Malens?

Die Maler haben dafür häufig in ihrem ureigenen Vokabular ein fast technisches Wort vorgeschlagen: Klischee.³² Man könnte sagen, die Klischees sind bereits auf der Leinwand, bevor sie überhaupt angefangen haben, das Schlimmste ist bereits eingetreten, alle Abscheulichkeiten des Schlechten in der Malerei sind bereits vorhanden. Cézanne kannte das, die Klischees. Den Kampf gegen die Klischees noch vor dem Malen, als wären die Klischees gleichsam herumwuselnde Tiere, schon auf der Leinwand, bevor der Maler zum Pinsel gegriffen hätte. Da wird verständlich, warum die Malerei zwingend Sintflut ist: Alles das muß ertränkt, unterbunden, getötet werden; alle diese Gefahren müssen verhindert werden, die bereits auf der Leinwand lasten kraft ihrer präpikturalen Beschaffenheit. Selbst wenn man sie nicht sieht,

³² Hier kommt das Thema des Kampfes gegen die Klischees, das Deleuze zunächst der Malerei vorbehält, erstmals vor. Davon zeugt das *Le Monde* gewährte Interview, aufgenommen in *Schizophrenie & Gesellschaft* (SG, S. 175): »Auch in den anderen Künsten ist der Kampf gegen die Klischees sehr wichtig, aber es bleibt dem Werk eher äußerlich, auch wenn er dem Autor inhärent ist.« Später wird es auf den Bereich des Films ausgedehnt in *Kino 1* und *Kino 2* (BB, S. 279-288; ZB, S. 13-14 und 36-40), dann auf die Gesamtheit der Künste in *Was ist Philosophie?* (WP, S. 241 f.).

sind sie da. Diese Art Zombies, wo sind sie? Im Kopf, im Herzen, sie sind überall, im Atelier, sie sind da. Das haut einen um, es sind Gespenster. Wenn ihr eure Leinwand nicht durch eine Katastrophe der Art loderndes Feuer oder Sturm führt, werdet ihr nur Klischees produzieren. Da heißt es: Oh, er hat einen schönen Pinselstrich, eben ein Dekorateur. Gut gemacht, das ist schön! Oder eine Modezeichnung. Die Modezeichner können gut zeichnen, und gleichzeitig ist das Mist, ohne Interesse, Nichts, Null [FB, S. 93].

Falsch zu glauben, ein großer Maler wäre weniger Gefahren ausgesetzt als die anderen. Nur weiß er bei dem, was ihn umtreibt, um all das. Eine perfekte Zeichnung bekommen alle hin. Sie sehen zwar nicht so aus, aber das können sie sehr gut, haben es sogar manchmal in den Kunstakademien gelernt. Es gab eine Zeit, in der sie das sehr gut lernten. Kein großer Maler, der derartige Reproduktionen nicht meisterlich anfertigen kann. Alle haben diese Phase durchlaufen, alle, alle. Aber sie wissen auch, daß es absolut notwendig ist, die Katastrophe zu durchlaufen. Ich drücke mich sehr unzureichend aus, ich meine keineswegs, daß wir da stehenbleiben werden. Ich sage: Wenn der Akt des Malens wesentlich von einer Katastrophe betroffen ist, dann zunächst deshalb, weil er in einem notwendigen Verhältnis steht zu einer präpikturalen Voraussetzung, dann aber auch, weil er in diesem Verhältnis zu einer präpikturalen Voraussetzung alles das unmöglichen muß, was bereits auf der Leinwand, im Atelier, im Kopf, im Herzen Bedrohung darstellt. Der Maler muß sich in diesen Sturm gleichsam hineinstürzen, denn der genau wird die Klischees auflösen, in die Flucht schlagen.

Sein ganzes Leben der Malerei und dem Kampf gegen die Klischees zu widmen ist keine akademische Übung. Das ist, das müßt ihr verstehen, schrecklich. Durchläuft er nicht die Katastrophe, bleibt er dem Klischee auf immer und ewig ver-

haftet. Selbst wenn ihr ihm sagt: Oh, das ist doch sehr schön, das sind keine Klischees – für die anderen mögen das keine Klischees sein, für ihn ist es eins. Es gibt Bilder von Cézanne, die für uns keine Klischees sind – für ihn doch. Deshalb sind große Maler so streng gegenüber ihrem eigenen Werk, werfen sie soviel Zeug weg. Darin also beruht eine erste Gefahr. Man durchläuft keine Katastrophe, sondern vermeidet sie. Gibt es große Maler, die der Katastrophe ausgewichen sind? Entweder wird sie auf ein Minimum reduziert, so sehr, daß sie gar nicht mehr wahrnehmbar ist. Mag sein, daß es große Maler gibt, die ... sich ein wenig aufspielen. Sie vermitteln den Eindruck, [die Katastrophe] durchlaufen zu haben, aber da ist nichts. Und dann gibt es die andere Gefahr: Die Katastrophe wird durchlaufen, und das Gemälde bleibt dabei stehen. Das kommt ständig vor. Wie Klee sagt: Der Graupunkt hat sich ausgedehnt, statt über sich hinwegzuspringen.

Hier also der Text Bacons[, in dem er sagt]: Ich setze Zeichen. Das ist in etwa der Moment, in dem Cézanne die großen Flächen hat. Das nennt er unabsichtliche Zeichen oder Säuberung. Er nimmt eine Bürste oder einen Lappen und säubert einen Teil der Leinwand. *Einen Teil*. Merkt euch das: Die Katastrophe erfaßt nicht alles. Er stellt seine Katastrophe selbst her. »[...] die Zeichen sind gemacht, und man überprüft sie dann« – das heißt das an einer Stelle gesäuberte Gemälde –, »wie man es bei den Kurven eines Diagramms tun würde.«³³ Wunderbar! Das bringt uns wieder in Schwung. Merkt euch das Wort: Diagramm. »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 Porträt denken, da hat man einmal den Mund an eine bestimmte

³³ David Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, a. a. O., S. 56.

Stelle gesetzt, aber plötzlich merkt man, wenn man sich das als ein Diagramm vorstellt«³⁴ – Ihr versteht, wenn es nicht über das Diagramm verläuft, ist es schlecht. Was er sagt, könnte zur Karikatur geraten, das heißt zu etwas nicht sehr Starkem. »[...] 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 auch quer über das Gesicht verschoben werden könnte.« Ein riesiger Mund. Ihr zieht den Strich weiter. Und sagt ganz buchstäblich, daß das ein diagrammatischer Strich ist. »Und irgendwie« – und das interessiert mich am meisten – »würde man gerne in einem Porträt eine Sahara der menschlichen Erscheinung verwirklichen.« Etwas tun, so daß das Gemälde zur Sahara wird. »[...] es ähnlich [...] machen, aber so, daß es die Weite der Sahara zu haben scheint.« Was bedeutet: Im Gemälde ein Diagramm erstellen, aus dem das Kunstwerk hervorgehen wird – als vollkommene Entsprechung des Graupunkts –, und dieses Diagramm gleicht exakt der Sahara, aus der das Porträt hervorgehen wird. »[E]s [das Porträt] ähnlich [...] machen, aber so, daß es die Weite der Sahara zu haben scheint.«

Was ist das und warum ist es für mich derart von Interesse, das Wort Diagramm?³⁵ Ist das Zufall? Keine Ahnung, aber ich nehme an, daß Bacon, wie manche andere Maler,

³⁴ Ebd. Das Zitat wird in seiner ganzen Länge wiedergegeben. Ein Teil fehlt in der Aufnahme, da die Kassette gewechselt werden mußte.

³⁵ Das Konzept Diagramm taucht erstmals im französischen Original von *Tausend Plateaus* auf, das wenige Monate zuvor, im Oktober 1980, erschienen war. Zusammen mit dem Konzept »abstrakte Maschine« bildet es eines der zentralen Konzepte des Werks. Siehe Gilles Deleuze und Félix Guattari, *TP*, S. 194 f. Inspiriert ist der Begriff von Peirce (*TP*, S. 196) und Foucault (*TP*, S. 194 und S. 296).

viel liest. Der Begriff Diagramm hat in der gegenwärtigen angelsächsischen Logik große Bedeutung gewonnen. Das ist gut für uns. Es handelt sich um einen Begriff, aus dem ein sehr bedeutender Logiker und Philosoph namens Peirce eine ganze komplexe Theorie entworfen hat: die Theorie der Diagramme, die gegenwärtig in der Logik sehr wichtig ist.³⁶ Wittgenstein verwendet den Begriff selten, spricht dagegen viel von »Möglichkeiten des Sachverhalts«.³⁷ Daher schließe ich nicht aus, daß Bacon Leuten, deren Anschauungen er vage kennt, deren Bücher er gelesen hat, damit zuzwickert – schließlich ist das Wort Diagramm sonderbar. Letztlich kann es aber auch sein, daß er es nicht gelesen hat und das Wort, das im Englischen, wie ich meine, recht geläufig ist, einfach aufgegriffen hat. Was sagt er uns damit? Und was interessiert mich daran?

Das Diagramm ist, wie ihr sehen könnt, jene Zone der Säuberung, die auf dem Gemälde katastrophisch wirkt, das heißt, die alle vorgängigen Klischees wegwischt [FB, S. 62]. Es reißt alles in einer Katastrophe mit sich, und aus ihm, dem Diagramm, das heißt der Errichtung dieser Sahara im Gemälde, wird hervorgehen, was Bacon Figur nennt. Kann

³⁶ Deleuze kennt Peirce' Theorie der Diagramme aus dessen 1978 erschienenem französischen Sammelband *Écrits sur le signe*, Paris: Seuil, S. 149 und S. 185 (siehe auf deutsch Charles S. Peirce, *Schriften I und II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967 und 1970) und aus der entsprechenden Analyse von Roman Jakobson in »Suche nach dem Wesen der Sprache«, übersetzt von Regine Stein, in: Roman Jakobson, *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 77-98. Die Zeichentheorie von Peirce gewinnt ausschlaggebende Bedeutung in den Vorlesungen zum Film, die im folgenden Jahr beginnen, sowie in *Kino 1 und Kino 2*.

³⁷ Siehe Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus/Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, Paragraph 2.0121 bis 2.0123.

das Wort Diagramm uns helfen? Ja. Nennen wir, in der Folge Bacons, Diagramm jenen Doppelbegriff – um den wir seit Anbeginn kreisen – von Keim-Katastrophe und Keim-Chaos³⁸. Bei Cézanne wie bei Klee war zu sehen: es gibt diese ganz spezifische Instanz, die Katastrophe, aus der etwas hervorgeht: Rhythmus, Farbe – was immer ihr wollt. Diese Einheit, um jene Keim-Katastrophe und jenes Keim-Chaos spüren zu lassen, wäre genau das Diagramm. In diesem Sinne wiese das Diagramm alle vorhergehenden Aspekte auf, also: einerseits seine Spannung hin zur präpikturalen Voraussetzung; zum anderen wäre es im Inneren des Malakts; und schließlich würde aus ihm etwas hervorgehen.

Breitet sich das Diagramm über das gesamte Gemälde aus, ist alles verpfuscht. Wenn es kein Diagramm gibt, nicht diese Reinigungszone, nicht diese gleichsam verrückte Zone, die auf dem Gemälde derart losgelassen wird, daß daraus sowohl Dimensionen als auch Farben hervorgehen, wenn es nicht dieses grünrote Grau gibt, von dem aus alle Farben aufsteigen und ihre aufsteigende Palette bilden: dann gibt es nichts mehr. Alles, was uns in diesen doppelten Ideen von Chaos, Katastrophe, Keim komplex erschienen ist – mit einem winzig kleinen Gewinn für uns –, läßt sich zumindest in der Proposition eines Begriffs vereinen, der genuin piktoral wäre, nämlich: Diagramm.

Der Begriff müßte wieder piktoral werden. Damit eröffneten sich mehrere – logische – Horizonte, ließe sich eine Logik des Diagramms entwickeln. Das wäre vielleicht dasselbe wie eine Logik der Malerei. Andererseits, verfügt der Maler über ein Diagramm oder mehrere? Was wäre das Diagramm eines Malers? Das ist nicht bei allen Malern identisch, an-

³⁸ [Zu verstehen im Sinne einer Katastrophe und eines Chaos als eines Keims, aus dem etwas hervorgeht; A. d. Ü.]

sonsten wäre der Begriff nicht piktoral. Man müßte das je eigene Diagramm eines jeden Malers herausfinden. Das könnte interessant sein, und vielleicht änderte er dann sein Diagramm. Sie ließen sich vielleicht sogar datieren. Was wäre ein im Gemälde aufweisbares Diagramm, das entsprechend jedem Maler variabel wäre, variabel sogar je nach Epoche, das sich datieren ließe? Ich nenne einmal: Diagramm von Turner, 1830. Was ist das? Sind das Platonsche Ideen? Nein, schließlich werden sie datiert, es sind Eigennamen. Und dabei handelt sich um das tiefste Innere der Malerei. Diagramm von Turner: was ist das? Ich versage es mir, es in einem Gemälde zusammenzufassen.

Diagramm von van Gogh. Da fühlt man sich schon wohler, ist er doch einer der Maler, bei denen man am besten das Diagramm sehen kann – was allerdings nicht heißt, daß er ein Rezept dafür hätte. Aber bei ihm hat man den Eindruck, als sei der Bezug zur Katastrophe dermaßen gesteigert, daß das Diagramm nahezu in Reinkultur erscheint. Worum es sich beim Diagramm van Goghs handelt, weiß jeder: Es ist die unendliche Welt der kleinen Schraffuren, der kleinen Kommas, Beistriche, der kleinen Kringel, die bald den Himmel zum Wogen bringen, bald die Erde anheben und absenken lassen, bald einen Baum komplett mit sich reißen – was überhaupt nichts mit einer allgemeinen Idee zu tun hat – was ihr ebenfalls in einem Baum, einem Himmel, auf der Erde wiederfindet und worin van Goghs Behandlung der Farben bestehen wird [FB, S. 63]. Ich kann sagen: Ja, dieses Diagramm der kleinen Beistriche, Kringel usw., ich kann zeigen, wie van Gogh von Anfang an in bestimmter etwas schwerfälliger, verbissener Weise auf der Suche nach diesem besonderen Dreh da ist.

Ist es Zufall – und uns, um abzuschließen, zum Trost –, daß van Gogh die Farbe sehr spät entdeckt, daß dieses der

Farbe geweihte Genie sein gesamtes Leben in der Nichtfarbe verbringt, im Schwarz und Weiß, so als schlüge ihn die Farbe mit Schrecken, der das Lernen der Farbe stets von einem Jahr aufs nächste verschiebt, der im Grau-in-Grau waret, wahrhaftig im Grau von Schwarzweiß, der davon lebt und dem Bruder seine Zeichnungen schickt? Ständig verlangt er von ihm Kreide, sogenannte *craie de montagne*, weil er sie an seinem Wohnort nicht finde. Keine Ahnung, was *craie de montagne* ist, aber offensichtlich die beste Kreide. Er schreibt: Schick mir *craie de montagne*, ich finde hier keine. Zeichenkohle und Kreide, damit verbringt er seine Zeit. Es geht schlecht, sehr schlecht. Wie findet er Zugang zur Farbe? Was wird geschehen, wenn er einmal den Zugang gefunden hat, und wie sieht dieser Zugang aus, nachdem er sich dermaßen zurückgehalten hat?

Hier nun wird Klees Geschichte vital, dramatisch. Der Graupunkt springt über sich hinweg. Der Graupunkt aus Schwarz und Weiß wird zur Matrix aller Farben. Es wird zum Graupunkt aus Grün und Rot beziehungsweise zum Graupunkt der Komplementärfarben. Er ist über sich selbst hinausgesprungen. Van Gogh hat Zugang zur Farbe gefunden, weil er sich mit seinem Diagramm auseinandergesetzt hat. Sein Diagramm ist was? Es ist die Keim-Katastrophe, nämlich jene kleinen Kommas, Beistriche, farblichen Aale, mit denen er seine Lehre macht und sich zum Meister der Farbe. Und ich kann es datieren [FB, S. 63]. Wie das Diagramm Turners, von dem ich sagen kann: 1830, denn da wird Turner, der so stark ist, daß er es vor seinem Diagramm ahnt, sich mit diesem direkt auseinandersetzen. Und van Gogh? 1888. Anfang 1888 wird sein Diagramm zu etwas Beherrschtem und gleichzeitig vollends variabel, denn seine kleinen Kommas, Beistriche – ihr merkt das in allen seinen Produktionen – verlaufen bald gerade, bald in Kurven; nie sind die

Verläufe gleich usw. Das ist es: die Variabilität eines Diagramms. Das Diagramm ist tatsächlich die unendliche Chance für Gemälde. Das ist überhaupt keine allgemeine Idee. Es ist datiert, hat einen Eigennamen: Das Diagramm von diesem und jenem Einzelnen, letztlich macht es den Stil eines Malers aus. Dann gibt es natürlich ein Bacon-Diagramm. Es gibt Maler, die ihre Diagramme wechseln. Andere, die nicht wechseln, was nicht heißt, daß sie sich wiederholen. Das heißt nur, daß sie nicht aufhören, ihr Diagramm zu analysieren. Hier haben wir also einen Begriff, der der langen Geschichte von der Katastrophe und dem Keim im Akt des Malens angemessen sein kann: eben genau der Begriff des Diagramms.