

Benjamin Sprick

Chaos, Klischee, Virtualität –

Gilles Deleuze trifft auf Francis Bacon

Vortrag an der Akademie der Bildenden Künste Wien, 28.05.2021

Die Veröffentlichung des Buches *Francis Bacon. Logik der Sensation* 1981 fällt in ein Jahr, das für die Entwicklung von Deleuzes philosophischem Ansatz sehr wichtig gewesen ist.¹ In gewisser Weise taucht es an einem neuralgischen Punkt auf, an dem sich verschiedene Denkbewegungen kreuzen und zu neuen Fluchtlinien verbinden. Ein Jahr zuvor hatte Deleuze mit dem monumentalen Werk *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II* seine zehnjährige Zusammenarbeit mit dem Psychoanalytiker und politischen Aktivisten Félix Guattari zu einem vorläufigen Ende gebracht. Diese Zusammenarbeit katapultierte ihn weit über die Grenzen der traditionellen Philosophie hinaus. Die »Wunschmaschinen« aus dem *Anti-Ödipus*, Franz Kafkas »minoritäre Literatur« oder das berühmte »Rhizom«, das bis heute durch die Feuilletons geistert, sind Stichworte, die für ein sehr experimentelles Denken stehen, das Deleuze und Guattari entwickelten. 1968 hatte Deleuze seine eigene Philosophie durch einen publizistischen Dreiklang eröffnet, indem er sowohl ein Buch über Baruch de Spinoza, die *Logik des Sinns*, als auch das Buch *Difference et répétition* veröffentlichte. Diesen selbstbewussten Auftritt auf der Bühne der französischen Differenzphilosophie, der seine Kraft womöglich auch aus Atmosphäre des Pariser Mai 1968 bezog, hatte Deleuze Anfang der 1960er Jahre durch eine Serie philosophischer Monographien vorbereitet (u.a. über Nietzsche, Kant und Bergson,) in denen er gewissermaßen das Werkzeug seiner späteren Begriffskonstruktionen entwickelte.

Zu diesen vorbereitenden Studien merkte Deleuze in einem Fernsehinterview Ende der 1980er Jahre etwas Interessantes an, das auf die untergründigen Beziehungen von Philosophie und Malerei verweist. »Mit der Philosophie ist es«, so Deleuze in besagtem Interview,

wie mit der Farbe: Bevor man in die Philosophie einsteigt, braucht es so viele Vorkehrungen. Ich würde sagen: Bevor man die ›philosophische Farbe‹ erobert – und die Farbe in der Philosophie ist der Begriff – bevor man also weiß bzw. dahin gelangt, Begriffe zu erfinden, braucht es so viel Arbeit! Und ich glaube, die Philosophiegeschichte ist genau diese langsame Bescheidenheit. Man muss eben lange Portraits malen...²

¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, aus dem Französischen München: Fink 1995.

² Gilles Deleuze/Claire Parnet, *Abécédaire*, Buchstabe ›H‹, wie *Histoire de la Philosophie*, Fernsehinterview von 1988/89, Düsseldorf 2009: Zweitausendeins.

Gemäß seinem methodischen Programm – Differenz und Wiederholung – knüpft Deleuze zu Beginn seiner dritten Schaffensphase Anfang der 1980er Jahre mit seinem Bacon-Buch noch einmal an die erwähnte philosophische ›Portraitmalerei‹ an, deren systematische Voraussetzungen er zugleich aufs Äußerste verändert. Der Portraitierte ist in diesem Fall nämlich kein Vertreter der philosophischen Zunft mehr, sondern selber ein Maler. Deleuze extrahiert in der *Logik der Sensation* daher seine philosophischen Begriffe aus einem Medium, das nicht philosophisch ist, unter anderem, um auf diese Weise seine Studien zum Kino vorzubereiten, die er später in den beiden Büchern *Das Bewegungs-Bild* (1983) und *Das Zeit-Bild* (1985) zusammengefasst hat.

In einem Seminar aus dem Sommersemester 1981 Jahre, das den vielsagenden Titel *La peinture et la question des concepts* [›Die Malerei und die Frage nach den Begriffen‹] trägt und aus dem das Bacon-Buch schlußendlich hervorgehen wird, fasst Deleuze einleitend zusammen, was mit einem derartigen Verfahren – Philosophie trifft auf Malerei – gemeint sein könnte. Hören wir kurz hinein, in die Sitzung vom März 1981, also vor ziemlich genau 40 Jahren:

Das führt uns sehr gut in das ein, was ich für den Rest des Jahres tun will [...]. In welcher Weise möchte ich über die Malerei sprechen? Ich werde über die Malerei ... Ich bin mir nicht sicher, wir werden es später sehen, dass die Philosophie der Malerei etwas gebracht hat ... Ich weiß es nicht... Und vielleicht ist das nicht die richtige Art, Fragen zu stellen... [...] Ich würde es vorziehen die Frage umgekehrt zu stellen und zwar in Bezug auf die Möglichkeit, dass die Malerei etwas zur Philosophie beizutragen hat. [D]ie Philosophie erwartet etwas von der Malerei, das nur die Malerei ihr geben kann. Was ist das? Vielleicht Begriffe ... Aber geht die Malerei mit Begriffen um? Ist Farbe beispielsweise ein Begriff? [...] Ich weiß nicht, was ist ein Begriff von Farbe? Das wäre ... Wenn die Malerei das in die Philosophie einbringen kann, wohin wird das die Philosophie dann führen? Ich meine, wie macht man das? Wie man es für mich macht ... Ich würde auch gerne ... Es gibt ein Problem mit dem Reden über Malerei. Was bedeutet es, über Malerei zu reden? Ich glaube, dass es genau bedeutet, Begriffe zu bilden, die direkt mit der Malerei und nur mit der Malerei zu tun haben. In diesem Moment wird der Bezug zur Malerei tatsächlich wesentlich ...³

Der Auszug deutet darauf hin, dass Deleuze in der *Logik der Sensation* offensichtlich nicht den Anspruch verfolgt, Malerei zu erklären oder zu interpretieren, sondern vielmehr aus ihr selbst Begriffe entwickeln will, die philosophische Eigenständigkeit besitzen. Er ›bedient‹ sich in gewisser Weise der Gemälde Bacons, um aus ihnen neue Kraft für seine eigene Begriffsproduktion zu generieren. Der Verfahren einer ›exemplarischen‹ Bildanalyse – dem Thema Ihres Seminars – bekommt dabei einen besonderen Beiklang. Es handelt sich eher um eine

³ Gilles Deleuze, *La peinture et la question des concepts* [Die Malerei und die Frage nach den Begriffen], Seminar an der Universität von Vincennes im Sommersemester 1981, 1. Sitzung am 31.03.1981 [Übersetzung B. Sprick]

Extraktion, als um eine Explikation, eher um eine herauslösung, als um eine Auflösung. In anderen Worten: Nicht das Bild wird bei Deleuze analysiert, sondern das philosophische Denken, das von ihm angestoßen wurde. Es sollen spezifisch ›piktorale Begriffe‹ geschaffen werden, in denen die ästhetische Kraft der Malerei Resonanzen ausbildet.

Zu diesem Vorhaben passt auch der eigenwillige Aufbau des Buches, das in zwei Bestandteile aufgespalten ist. Es gibt einen Textteil und es gibt einen Bildteil, die strikt voneinander getrennt sind. Im Textteil wird durch seitlich angeführte Zahlen auf den Bildteil verwiesen, in dem die Reproduktionen durchnummeriert sind. Diese indexikalische Verweise werden allerdings nicht näher erläutert. Diese Vorgehensweise von Deleuze beinhaltet nicht nur eine besondere Form der ›Zitation‹. Sie wirft auch die für die Bildanalyse wichtige Frage nach dem Verhältnis des Singulären zum Exemplarischen auf.

Das Klischee. In Deleuzes Analysen gerät unter anderem der schöpferische Prozess in den Fokus, durch den ein Gemälde hervorgebracht wird. der Aufmerksamkeit, die Art und Weise, wie ein Bild erschaffen wird. Deleuze nennt diesen Prozess *acte de peindre* – »Malakt« bzw. »Akt des Malens«. (*) Im elften Kapitel von *Logik der Sensation*, das den Titel »*La peinture, avant de peindre ...*« [Das Gemälde, vor dem Malen] trägt, konstatiert Deleuze:

Es ist ein Irrtum zu glauben, der Maler stehe vor einer weißen Oberfläche. Der Glaube ans Figurative rührt von diesem Irrtum her: Wenn nämlich der Maler vor einer weißen Fläche stünde, könnte er darauf ein äußeres Objekt reproduzieren, das als Modell fungiert. Dem ist aber nicht so. Der Maler hat viele Dinge im Kopf oder um sich oder im Atelier. Nun ist all das, was er im Kopf oder um sich hat, schon in der Leinwand, mehr oder weniger virtuell, mehr oder weniger aktuell, bevor er seine Arbeit beginnt. All das ist auf der Leinwand gegenwärtig, als aktuelle oder virtuelle Bilder. So dass der Maler keine weiße Fläche zu füllen hat, er müsste sie vielmehr leeren, räumen, reinigen. Er malt also nicht, um auf der Leinwand ein Objekt zu reproduzieren, das als Modell fungiert, er malt auf bereits vorhandene Bilder, um ein Gemälde zu reproduzieren, dessen Funktionsweise die Bezüge zwischen Modell und Kopie verkehren wird.⁴

Auf Anhieb kündigt sich hier ein malerischer »Kampf gegen das Klischee« an«, den Deleuze ebenso ausruft, wie er ihn in seinem eigenen, philosophischen Denken wirksam werden lässt. »Virtuelle Klischees« und umsichgreifende Allgemeinplätze besiedeln nämlich die unbemalte Leinwand ebenso, wie sie den philosophischen Notizblock vorstrukturieren und zwar bevor der Akt des Malens oder der Prozess des Schreibens überhaupt begonnen hat. (*) »Wir werden« so Deleuze, »von Photos umstellt, die Illustrationen, von Zeitungen, die Erzählungen sind, von Kinobildern, von Fernsehbildern. Es gibt psychische Klischees ebenso wie physische,

⁴ Deleuze, *Logik der Sensation*, Fink, S. 55.

vorgefertigte Wahrnehmungen, Erinnerungen, Phantasmen. Eine ganze Kategorie von Dingen, die man ›Klischees‹ nennen kann, besetzt bereits die Leinwand vor dem Beginn. Das ist dramatisch.«⁵

Ein Klischee ist eine Kopie, ein Abzug dessen, was es schon gibt. In etymologischer Hinsicht wird der Begriff von frz. *clich * abgeleitet, dem substantivierten Partizip Perfekt von *clicher* (›abklatschen‹). Der Begriff wurde ursprünglich in der Buchdruckersprache verwendet, um den durch Klatschen mit der Bürste hergestellten ersten Probeabzug zu bezeichnen. Von hier erschließt sich die Verwendung des Wortes »Klischee« zur Bezeichnung einer billigen Nachahmung (›Abklatsch‹).⁶ Außerdem führt, wie Marc R lli deutlich macht, »ein direkter etymologischer Weg vom Klischee zum Klatsch und zur Klatsche.«⁷ Klischees schaffen Verbindung dort, wo Sicherheit stiftende Kontinuitäten durchbrochen wurden. Sei es, um von Unertr glichem nicht überrollt zu werden, sei es, um die ideologische Pr figuration nicht unentwegt infrage stellen zu müssen, oder sei es schlicht, um handlungsfähig zu bleiben – durch Klischees wird die Orientierung in einer Sphäre universeller Zusammenhanglosigkeit ermöglicht. Sie bilden den Kitt zwischen ebenso unberschaubaren, wie unverständlichen Phänomenen und ihren unbekanntem Ursachen.

Bereinigen die Malenden die weiße Leinwand – mehr oder weniger bewußt – von den virtuellen Klischees und Allgemeinplätzen, so kann dies Deleuze zufolge einer veritablen »Katastrophe« gleichkommen. Ein »Zusammenbruch aller figurativer Gegebenheiten« bricht sich dann Bahn, der den malerischen Akt zunächst in ein Chaos zu stürzen droht. (*)  ber dieses Chaos kann man allerdings nicht sagen, Zitat »dass es »das Gegenteil von Ordnung ist. Chaos ist relativ zu nichts. Es ist das Gegenteil von nichts, es ist relativ zu nichts, es nimmt alles ein. Und so stellt es von vornherein alles logische Denken über das Chaos in Frage. Das Chaos hat kein Gegenteil. Wie kommt man aus dem Chaos wieder heraus, wenn man es sich selbst stellt?«

Deleuzes Antwort in Bezug auf die Malerei, in der er sich auf eine Formulierung Bacons bezieht, lautet: Durch die Erschaffung eines Diagramms. Zitat: »Das Diagramm ist zwar ein Chaos, aber auch der Keim von Ordnung und Rhythmus. Es ist ein gewaltsames Chaos im Verhältnis zu den figurativen Gegebenheiten, aber ein Keim von Rhythmus im Verhältnis zur neuen Ordnung der Malerei.«⁸

⁵ Ebd.

⁶ Etymologisches Wörterbuch

⁷ Marc R lli, *Gilles Deleuze. Philosophie des transzendentalen Empirismus*. Wien: Turia + Kant, 2003, S. 39, Fn. 111.

⁸ Deleuze, *Logik der Sensation*, S. 64.

Wie Ihr seht ist das Diagramm die Reinigungszone, die gleichzeitig eine Katastrophe auf dem Bild anrichtet, das heißt, die alle bisherigen Klischees auslöscht, auch die virtuellen. Es nimmt alles in einer Katastrophe weg und es ist das Diagramm [...] aus dem die Figur hervorgehen wird. Das, was Bacon die Figur nennt. Kann uns das Wort Diagramm weiterhelfen? Ja, in gewisser Weise, denn ich würde sagen: Nennen wir Diagramm, in Anlehnung an Bacon, diesen doppelten Begriff [...] einer *keimhaften Katastrophe* oder eines *keimhaften Chaos*.⁹

Auf Bacons Bild *Figure standing at a washbassin* von 1976 sieht man eine gestauchte Figur voller kinetischer Energie, die sich über einem Waschbecken krümmt, dessen Abflussrohr eine runde Arena eröffnet. Diese ragt ebenso ins bildliche Off, wie sie in den monochromen Hintergrund zu führen scheint, in den die Figur offensichtlich entfliehen möchte, was zusätzlich durch einen indexikalischen weißen Pfeil, einen ›Zeiger‹ angedeutet wird. Die dynamische Gesamtbewegung des Gemäldes, sein zeitlicher Prozess, drängt offensichtlich in die Abflussöffnung des Waschbeckens hinein, aus der kinetische Energie zugleich zurückzuwirken scheint. Die Öffnung zu offensichtlich zu klein, um einen Ausweg ins Off zu ermöglichen. Die von Bacon geschaffene Figur kann nicht von der Bühne ihre malerischen Re-Präsentation verschwinden, weil die Voraussetzungen dafür nicht gegeben sind.

Das Gemälde folgt einer Art von Schema, nach dem –Deleuze zufolge – viele von Bacons Bildern aufgebaut sind. Es betrifft drei verschiedene Elemente, die ebenso different, wie koexistent sind: Erstens ein Raum oder Umraum, das, was man normalerweise als »Hintergrund« bezeichnet: eine große, monochrome Farbfläche, die sehr statisch wirkt und auf der sich Gegenstände finden, die dann auf eine naiv-figurative Art präsent sind (hier: die Zeitungsfetzen?). Das zweite Element ist ein Platz für eine Figur, eine Arena oder ein Rund, in dem sich Bewegung ereignen kann. Und drittens eben die Figur selbst, deren fleischliche Materialität hervorgehoben ist. Bemerkenswert ist auch in *Man standing at a washbassin*, dass die Figur nicht zufällig im Raume steht, sondern einen expliziten Platz hat, der ihr vom Raum in gewisser Weise dynamisch zugewiesen wird (etwa durch die geschwungene Rundung des Rohres). Die andere dynamische Komponente des Bildes führt in die umgekehrte Richtung. Sie leitet von der Figur, dem gekrümmten Körper, zum Raum hin, den sie (vergeblich?) zu öffnen versucht.

Deleuze sagt, dass es sich hierbei um eine Kraft im Körper handelt, mit der er danach trachtet den Unterschied, die Isolation gegenüber dem Raum aufzuheben, und in den Raum hinaus zu gelangen. Der Körper ist nicht unter einer äußeren Kraft deformiert, sondern deformiert sich selbst, will aus sich heraus durch eine Öffnung, die sich ihm an dem Ort bietet. Im Falle des Waschbeckens scheint es zu klein zu sein, um eine derartige Öffnung zu ermöglichen.

⁹ Gilles Deleuze, *La peinture et le question*, 31.03.1981.

Bacons Gemälde zirkulieren inzwischen in großen Sammlungen, Ausstellungen und Katalogen. Konnten sie sich etwas von ihrer Widerständigkeit bewahren, und wenn ja, inwiefern? Inwiefern bleiben Bacons Gemälde aktuell, inwiefern sind sie selbst zum Klischee geworden? Das gleiche gilt für Deleuzes Ansatz: Welche Relevanz hat der von Deleuze ausgerufene »Kampf gegen die Klischees« heute, in welches Chaos stürzt er uns? Und last but not least: Wie klingen die Bilder Bacons, welchen »virtuellen Sound« prägen sie aus?

Ich danke für die Aufmerksamkeit.