

PERFORMANCE
PHILOSOPHY

„EIN KUNSTWERK ENTHÄLT NICHT DIE GERINGSTE INFORMATION“. DELEUZE, GUATTARI UND DIE ZEITGENÖSSISCHE KUNST ¹

STEPHEN ZEPKE UNABHÄNGIGER FORSCHER

Übersetzung aus dem Englischen ins Deutsche: Mirko Wittwar

Jeder Versuch, Deleuze' und Guattaris Verhältnis zu zeitgenössischen Kunstpraktiken zu verstehen, führt zu einer unmittelbaren Konfrontation mit dem mannigfaltigen und vielschichtigen Bereich der zeitgenössischen Kunst. Nichtsdestotrotz gibt es drei Aspekte der zeitgenössischen Kunst, auf welche sich Deleuze und Guattari (in ihren Arbeiten sowohl gemeinsam als auch jeder für sich) direkt beziehen: 1) die zentrale Position der Photographie, sowohl im konzeptionellen als auch im praktischen Sinne; 2) die unvermeidliche Allgegenwärtigkeit der digitalen Technologie; 3) Duchamps Readymade und der „conceptual turn“ bzw. das, was auch als post-konzeptionelle Praxis bekannt ist. In dem wir Deleuze' und Guattaris Reaktion auf diese Axiome nachverfolgen—und manchmal auch vorwegnehmen—werden wir in die Lage versetzt, einige ihrer Sichtweisen auf die heutige Kunst zu erschließen. Außerdem erlaubt uns dies, einige alternative Ansätze zur Kunstgeschichte zu entwickeln, mit deren Hilfe sich diese Aspekte zeitgenössischer Kunstpraktiken erklären lassen, Genealogien, die, während sie häufig ihren Anfang an vertrauten Orten nehmen (Photographie, Duchamp, Benjamin), diese Praktiken doch in unerwartete Richtungen lenken, die häufig schlecht zu unserem Verständnis zeitgenössischer Kunst passen. Mit anderen Worten, wir machen uns auf zu einer *minoritären* zeitgenössischen Kunst.

In seiner *Logik der Sensation* behauptet Deleuze, dass allzu viele Menschen die Photographie fälschlicherweise als ein Werk der Kunst ansehen, denn ein Foto könne—*per definitionem*—keine Kunst sein. Mit anderen Worten, die Annahme, ein Foto sei ein Werk der Kunst, ist keine Frage des

persönlichen Geschmacks, sondern ein ontologischer Fehler. Entsprechend Deleuze' Erklärung „[versuche] das Photo, die Sensation auf einer einzigen Ebene zu erdrücken und bleibe unfähig, die konstitutive Ebenendifferenz in die Sensation einzuführen“ (Deleuze 1995a, 57). Bei dieser einzigen Ebene handelt es sich um diejenige der Repräsentation, welche der Sensation ihre Bedingungen der möglichen Erfahrung überstülpt, nämlich die a priori Erfahrung von Raum und Zeit, Subjekt und Objekt, sowie des menschlichen Bewusstseins. In diesem Sinne handelt es sich bei der Photographie um ein Klischee, und zwar um ein besonders virulentes und allgegenwärtiges Klischee, denn Photographien sind „nicht nur Weisen des Sehens“, wie Deleuze mit Bezug auf John Berger schreibt, sondern „*sie selbst werden gesehen und schließlich sieht man nichts als sie*“ (Deleuze 1995a, 57).² Die Sehweisen der Photographie sind figurativ und narrativ, und als das, was gesehen wird, verstärkt die Photographie unsere zeitgenössische Art der repräsentativen „Konventionen“ bzw. des „Codes“ (Deleuze 1995a, 57), wobei sie als Bedingungen der möglichen Erfahrung fungiert. Wir sehen nicht nur Photographien, sondern stattdessen zwingt uns die Photographie das Klischee des repräsentativen Gedankenbildes auf. Im Ergebnis wird für Deleuze und Guattari die „Photographie“ zu einer Art von Kürzel, welches die negativen Affekte des repräsentativen Bildes des Denkens andeutet, und als solches verwenden sie diese als einen allgemeinen Begriff des Missbrauchs. Dieserart wird auch die Psychoanalyse dafür verurteilt, dass sie „Fotos“ des Unbewussten anfertigt, so wie es die Linguistik von der Sprache tut (Deleuze und Guattari 1997, 25), Cuviers „unzusammenhängende Photos“ werden zurückgewiesen (Deleuze und Guattari 1997, 70), Ethnolog_innen werden dafür kritisiert, „Photos von ihren Primitiven“ zu machen (Deleuze und Guattari 1997, 595) und die Grenzen der Wissenschaft werden als „Bildstop“ („freeze-frame“) der Bewegung beschrieben (Deleuze und Guattari 1996, 136). All diese Beispiele leiten sich ab von Deleuze' Assoziation (Bergson folgend) der Photographie mit der wissenschaftlichen Verräumlichung der Zeit, einer philosophischen Homogenisierung jeglicher Ontologie der Differenz. In dieser Weise enthüllt die Photographie ihre politischen Implikationen, denn, so behauptet Deleuze, indem sie dem Bild jegliche Lebenskraft nimmt, „zwingt sie uns“ eine „Wahrheit“ auf, die sowohl „unplausibel“ als auch „gefälscht“ ist (Deleuze 1995a, 57), wodurch sie unsere „Zivilisation des Klischees“ etabliert und erzwingt (Deleuze 1997b, 36). Da es sich um ein Klischee handelt, ist das Problem der Photographie zunächst kognitiver, politischer und ontologischer Art, bevor es ein künstlerisches ist, und in diesem Sinne ist Deleuze' Kritik der Photographie Bestandteil der weitreichenden politischen Analyse unseres Zeitalters der mechanischen Reproduktion. Wie wir noch sehen werden, umfasst diese Kritik sowohl die Zurückweisung der Konzeptkunst in *Was ist Philosophie?* als auch die bedeutsamen Vorbehalte gegenüber dem „elektronischen Bild“ in *Cinema 2*.³

Indem er argumentiert, dass das photographische Klischee den Inbegriff des repräsentativen Bildes des Denkens darstellt, greift Deleuze die Photographie nicht nur als Medium an, sondern betont auch die Gefahren, die dadurch entstehen, dass die Kunst Strategien anwendet, welche sie ontologisch mitschuldig macht. Dass die Kunst dies tut, ist selbstverständlich eine historische Tatsache und ein implizierter Bestandteil der Entstehung nicht nur der Photographie, sondern auch der Übernahme der neuen digitalen Medien und der Hinwendung zum Konzept. In all diesen Fällen gibt die Kunst ihre spezifische Natur als Medium auf (Deleuze ist besonders der Malerei und dem Kino verpflichtet) und nutzt Technologien der Bildherstellung, die in dem Bereich

weitverbreitet sind, den wir als „Nicht-Kunst“ bezeichnen dürfen. Diesbezüglich macht Deleuze' und Guattaris „Modernismus“ das ontologische Potential eines Mediums zur Bedingung seiner politischen Effektivität, und er bedeutet, dass viele künstlerische Bemühungen um politische Intervention kontraproduktiv sind, so lange sie die darstellerischen Möglichkeitsbedingungen dessen, was sie kritisieren, teilen. In diesem Sinne machen sich die allgegenwärtigen Strategien der Ironie und Parodie mitschuldig, behauptet Deleuze, denn „sogar die Reaktionen gegen die Klischees [erzeugen] Klischees“ (Deleuze 1995a, 56). Photographie, Konzeptkunst, die noch junge digitale Kultur, welche Deleuze im „elektronischen Bild“ entdeckte (wie wir noch sehen werden), die postmoderne Ironie und kritische politische Kunst teilen sämtlich dieses Grundproblem, sie bleiben auf der Ebene der Repräsentation, und sind somit, sagt Deleuze, „allzu intellektuell“ (Deleuze 1995a, 55). Ein schneller Blick auf einen kürzlich vorgelegten Überblick über die zeitgenössische Kunst von Peter Osborne liefert vielleicht eine Erklärung für diesen merkwürdigen Kommentar. Zeitgenössische Kunst, stellt Osborne fest, ist „post-konzeptionell“, denn seit dem conceptual turn der späten 1960er ist jede Kunst konzeptionell festgelegt und nutzt dementsprechend eine „post-ästhetische Poetik“ (Osborne 2013, 33).⁴ Zeitgenössische Kunst, argumentiert Osborne, ist definiert durch: 1) ihren fortlaufenden konzeptionellen und kritischen Antagonismus gegenüber ihrem ästhetischen Erbe; 2) ihren Bruch mit den historischen Medien der Kunst, deren Inbegriff die Photographie ist; 3) die Integration der Avantgarde in die Kulturindustrie; 4) ihre raum-zeitlich verteilte Einheitlichkeit, welche die digitale Technologie ermöglicht; 5) ihre Fähigkeit, Örtlichkeit durch die transnationalen Kreisläufe des Warenverkehrs zu transzendieren. Zusammengenommen haben all diese Aspekte zu dem geführt, was Osborne die „ontologische Mutation“ der post-konzeptionellen Kunst nennt, welche die „ästhetische Fehldeutung des Kunstwerks als ideologischen Betrug enthüllt“ (Osborne 2013, 50).⁵ Osborne sieht die der post-konzeptionellen Kunst innewohnenden kognitiven und technologischen Bedingungen, welche auch unsere Gegenwart definieren, als Grundbedingung für die Möglichkeit ihrer politischen Widerständigkeit an. Doch ist dies eben das, was Deleuze und Guattari zurückweisen, angesichts der Art und Weise, in welcher die Kunst unser heutiges Bild des Denkens als ihren Komplizen übernimmt. Aus diesem Grund verurteilt Deleuze die zeitgenössischen Kunstpraktiken als „zu intellektuell“, während er gleichzeitig möchte, dass Kunst ein Bestandteil des zeitgenössischen Lebens ist, wenn auch nur als dessen „Äußeres“, als dessen unbestimmter, ästhetischer Exzess, als—und dies ist eine hübsche Formulierung von Osborne—„brüchige Zukünftigkeit“. Wir werden noch früh genug sehen, was damit gemeint ist, doch wird es sicherlich auch darum gehen, die Rolle des „Denkens“ in der zeitgenössischen Kunst zu überdenken, und wie bereits deutlich geworden ist, wird dies sehr stark dem entgegenstehen, wohin sich die zeitgenössische Kunst im Verlaufe der letzten 50 Jahre entwickelt hat.

Grundlegend für die Ablehnung der zeitgenössischen Kunst durch Deleuze und Guattari ist ihr Beharren auf dem, was Kant in seiner Dritten Kritik entdeckt, dass nämlich die ästhetische Erfahrung—oder genauer das Erhabene—über die Grenzen hinausgeht, denen sie von den Konzepten des Verstandes unterworfen ist, und transzendente sowie differenzielle Ideen unmittelbar zum Ausdruck bringt. Deleuze gründet seine eigene Ästhetik auf diesen Aspekt, der den Schleier der Repräsentation durch eine Explosion des Realen zerreißt. Tatsächlich kulminieren Deleuze' und Guattaris Beschreibungen von Kunst häufig in solchen Explosionen; Turners Ölbilder

im *Anti-Ödipus*, die selbstgebaute Atombombe des Kunsthandwerkers-Künstlers in *Tausend Plateaus*, der hysterische Farbschrei in *Francis Bacon*, die finale Eruption in Rossellinis *Stromboli* in *Cinema 2* oder auch die explizite Verbindung von Rhythmus und Erhabenheit in den Seminaren über Kant. Wie Deleuze es dort so eindrücklich formuliert, und sein Ton ist vollkommen zustimmend: „Meine ganze Wahrnehmungsstruktur ist im Explodieren begriffen“ (Deleuze 1978, 13).⁶ Das ist das, um es in einfachen Worten auszudrücken, was Deleuze als die „politische“ Macht der Kunst ansieht, dass sie das gegenständliche Bild des Denkens zerstört. Natürlich ist dies eine merkwürdige Art von „ontologischer Politik“, die sich nicht an politischen Themen oder Positionen orientiert, und Deleuze und Guattari machen deutlich, dass Kunst nicht in dieser Weise funktioniert und auch nicht funktionieren sollte. In *Was ist Philosophie?* sagen sie, Revolution sei die „Präsentation des Unendlichen im Hier und Jetzt“ (Deleuze und Guattari 1996, 116), was dasjenige ist, was Kunst leisten kann, selbst wenn sie „ein Volk [nicht] dazu bringen kann“, eine Revolution zu machen. „Ein Volk kann sich nur unter fürchterlichen Schmerzen erschaffen“, sagen beide, „und kann sich nicht auch noch um Kunst oder Philosophie kümmern.“ (Deleuze und Guattari 1996, 128) Doch wenn Kunst auch keine „wirkliche Politik“ in diesem Sinne treiben kann, so kann sie doch Sensationen erschaffen, die der „Knechtschaft“, der „Schande“, dem „Unerträglichen“ und dem „Gegenwärtigen“ widerstehen, indem sie neue Bande zwischen den Völkern erschafft, selbst wenn dies nur für einen Augenblick gilt. Solche Bande stellen den „Sieg der Revolution [dar] [...], auch wenn sie nicht länger Bestand haben als ihr geschmolzener Stoff und rasch der Trennung, dem Verrat weichen“ (Deleuze und Guattari 1996, 209). Dies wäre der Sinn einer transversalen revolutionären Politik, nicht dass künstlerische und politische Bewegungen irgendwie zusammenarbeiteten—wie dies bei linksorientierten Kunstaktivist_innen der Fall ist, welche sich als den „ästhetischen Flügel“ einer militanten Bewegung sehen (siehe Raunig 2005)—doch jede für sich verfolgt die Revolution mit den Mitteln, die ihr jeweils zur Verfügung stehen, was im Falle der Kunst die Ästhetik, die Sensation, ist.

Kunst kann dann Explosionen verursachen, welche die unserer Wahrnehmung durch den Verstand auferlegte Struktur (d. h. die konzeptuell organisierte Kognition) sowie das gegenständliche Bild des Denkens (vor allem die Erkenntnis) zerstören. Das wäre dann die Politik der Kunst, die gegenständlichen Klischees zur Explosion zu bringen, welche unser Denken und Sehen dominieren, und Alternativen zu derjenigen unterschwelligeren kognitiven Struktur anzubieten, welche die Grundlage dafür darstellen. Das ist exakt die Art und Weise, in der Bacon Photographien nutzt. Dieser extrahiert deren abstrakte Eigenschaften, wie ihre Textur, und ignoriert ihre gegenständlichen Klischees der Figuration und des Narrativs. Dies, behauptet Deleuze, charakterisiert „die interessantesten Fälle“, in denen die Malerei sich der Photographie bedient, nämlich „diejenigen, in denen der Maler das Photo oder die Wirkung des Photos unabhängig von jeglichem ästhetischen Wert integriert“ (Deleuze 2003, 58). In diesen Fällen nutzt die Malerei das Foto, um sowohl dessen darstellende als auch ästhetische Funktion preiszugeben (hier verstanden als integriert in die übliche ästhetische Erfahrung, wie Kant sie in seiner Ersten Kritik darlegt).⁷ In dieser Weise vereint Bacons Malerei Kants zwei Kritiken des Ästhetischen, indem er das, was über die Grenzen der ersten (Sensation) hinausgeht, zur Definition der Reichweite der dritten (Kunst) verwendet, da dies den immanenten Bedingungen der Repräsentation, so wie sie in den photographischen Quellen enthalten sind, entgegensteht und somit den politischen Bedingungen

entgegen wirkt, durch welche diese die Gegenwart einengen. Dies gilt auch für Deleuze' Feststellungen zu einigen Gemälden von Gerard Fromanger, der banale Fotos von Läden auf die Leinwand projiziert, um sie dann monochrom auszumalen. In dieser Weise, argumentiert Deleuze, vereinen diese Gemälde die gegenständliche Struktur des Fotos mit der Abstraktion der Waren auf der zweidimensionalen Ebene des Gemäldes, wodurch der „Kreislauf des Austausches von Werten“ aktualisiert wird, „dessen Bedeutung in seiner Mobilisierung von Indifferenzen“ liegt (Deleuze 1999, 72).⁸ Fromanger setzt seinen „Kreislauf des Todes“ in ein Verhältnis zu der funkelnden Energie der Farben des Gemäldes und verwandelt sie in einen „vitalen Kreislauf“ (Deleuze 1999, 74)⁹ zwischen den durch das Foto dargestellten Waren und der Farbe und ihrer Sensation. In dieser Weise durchbricht die abstrakte und dennoch differenzierte Kraft der Farbe die kapitalistische Zirkulation, so wie die Photographie ihre eigenen Grenzen überwindet, indem sie zu einem Gemälde wird.¹⁰ In Deleuze' Worten liest sich dies so: „Dieser Kreislauf des Lebens treibt beständig den Kreislauf des Todes an, er wischt ihn durch sich selbst hinweg, um über ihn zu triumphieren.“ (Deleuze 1999, 73)¹¹ Während so zwar keine politische Revolution erreicht werden kann, ist es dennoch *revolutionär*.

In seinen Interviews mit David Sylvester gibt Bacon eine eindeutige Darstellung seines „nicht-rationalen“ Denkprozesses. Indem er über seine Technik spricht, sagt er:

[...] das Mysterium des Wirklichen [ist] übermittlelt worden durch ein Bild, das aus nichtrationalen Zeichen besteht. Aber man kann das Nichtrationale eines Zeichens nicht wollen. Das ist der Grund dafür, daß der Zufall bei dieser Tätigkeit ständig hereinspielt, weil man in dem Augenblick, in dem man weiß, was man tut, nur eine andere Form von Illustration ausführt. (Sylvester 1997, 59–60)

Worin besteht dieses „Mysterium des Wirklichen“? Laut Bacon besteht es in der Tatsache, dass eine durch ein Kunstwerk erschaffene Sensation nicht auf eine Ebene beschränkt bleibt—wie im Falle der abstrakten Kunst oder der Photographie—sondern „auf vielen Ebenen“ erscheint und somit „zu einem tieferen Empfinden der Realität des Bildes führt“, zu einer Realität, die „roh und lebendig eingefangen“ ist (Sylvester 1997, 68). Hier ergibt sich die Sensation bzw. die „Tatsache“ aus der Überwindung der gegenständlichen und narrativen Klischees, die nicht einfach vom rationalen Bewusstsein hergestellt werden, sondern dieses tatsächlich erst konstituieren. Die sublimale Intuition befreit das Nervensystem von seiner konzeptionellen Bestimmtheit, indem das Gehirn gezwungen wird, sich dem Chaos zu stellen und daraus einen analogen Ausdruck desselben zu erzeugen. Deleuze hat diese sublimale Eigenschaft des „Denkens“ in *Differenz und Wiederholung* beschrieben, und wie wir noch sehen werden, handelt es sich dabei um ein Modell, das er bis zum Schluss verwendet, auch wenn die Wortwahl sich ändert.

Während Deleuze argumentiert, dass Bacon und Fromanger das Foto gegen sich selbst verwenden, fällt seine Analyse des Kinos weniger großzügig aus. Die ganze Ontologie des Kinos, seine Essenz als Bewegungs- und Zeitbild, beruht darauf, *keine* Photographie zu sein. Die kinematographische „Einstellung“, schreibt Deleuze in *Cinema 1*, stellt eine „mobile Sektion“ dar, eine „temporale Perspektive“ auf die Gesamtheit der Dauer, eine Perspektive, deren modulierende Vitalität im Endeffekt diese Gesamtheit offenhält. Das Foto andererseits ist ein „unbeweglicher

Schnitt“, welcher die inneren Kräfte eines Dinges zu einem Gleichgewicht „formt“, indem es sie dazu zwingt, ein Objekt zu werden, oder in anderen Worten eine Repräsentation (Deleuze 1997a, 43). Deleuze schreibt sein Verständnis des Kinos Henri Bergson zu und folgt diesem, wenn er die „reale Bewegung“, welche „konkrete Dauer“ zum Ausdruck bringt, von den „unbeweglichen Schnitten“ unterscheidet, welche Einheiten „abstrakter Zeit“ repräsentieren (Deleuze 1997a, 13). Abstrakte Zeit trennt ein Objekt von dem Raum, durch den es sich bewegt, indem es die Bewegung verräumlicht und in homogene Einheiten aufteilt, während „reale“ Bewegung heterogen ist—sogar zu sich selbst—insofern als sie sich mit jeder Unterteilung qualitativ verändert. Dies ist die erste, und bekannteste, von Bergsons drei Thesen zur Bewegung, doch ergibt sich aus ihr unmittelbar ein grundlegendes Problem, wenn sie auf das Kino angewandt wird, und dieses Problem besteht darin, dass Bergson selbst sie zu widerlegen scheint. In *Schöpferische Evolution* aus dem Jahre 1907 schreibt Bergson das, was Deleuze als „scheiternde Formel“ der Zeit bezeichnet (Deleuze 1997a, 11f), dem Kino zu. „Was real ist“, schreibt Bergson, „ist der kontinuierliche Wandel der Form—*die Form ist nur eine von einem Übergang gemachte Momentaufnahme.*“ (Bergson 2013, 342) Der „Kinematograph“, fährt er fort, wirft eine Serie solcher „Momentaufnahmen“ oder Schnappschüsse auf eine Leinwand, „daß sie einander mit großer Geschwindigkeit ablösen“. In dieser Weise, argumentiert Bergson, rekonstruiert die kinematographische Projektion Bewegung aus Photographien (Bergson 2013, 345), womit gemeint ist, dass die auf der Leinwand zu sehende Bewegung nicht im Bild begründet ist, sondern im kinematographischen „Apparat“. In dieser Weise wird die Bewegung abstrakt und unpersönlich, und Bergson schreibt weiter: „Anstatt uns an das innere Werden der Dinge zu heften, positionieren wir uns außerhalb von ihnen, um ihr Werden künstlich wieder zusammzusetzen.“ (Bergson 2013, 346) Dies, so wird Bergson behaupten, ist nichts weniger als ein Bild des Denkens, denn, sagt er, „wir halten quasi momenthafte Anblicke der vorbeiziehenden Realität fest und [...] wir machen kaum je etwas anderes, als eine Art inneren Kinematographen in Gang zu setzen.“ (Bergson 2013, 346) Das Gehirn ist ein Kinoprojektor, der Fotos durch andere Fotos ersetzt, wodurch Bewegung in einem vor-existenten Raum repräsentiert wird, indem Schnappschüsse aneinandergereiht werden, was uns daran hindert, die nicht-rationale „Tatsache“ der Dauer einer Bewegung zu erfahren. Deleuze bringt diverse Entschuldigungen für Bergsons „Fehler“ vor, und macht sich selber stattdessen zum Begründer der Vorstellung, dass die Essenz des Kinos darin liege, dass das bewegte Bild die unendlichen Bewegungen der Dauer gleichzeitig zum Ausdruck bringt und konstruiert. In diesem Sinne „ist das Gehirn die Leinwand“ (Deleuze 2005, 269), wird Deleuze sagen, und nicht der photographische Projektor, wodurch bestätigt wird, dass die Technologie unser Bild des Denkens unterstützt und ausweitet, womit sie eine entscheidende Rolle für die Politik unserer gegenwärtigen Bildkultur spielt.

Das Bewegungsbild bringt allerdings das Werden des offenen Ganzen der Dauer nur indirekt zum Ausdruck, denn es durchläuft das sensomotorische Schema der Betrachter_innen und macht so subjektives Interesse und subjektiven Wert zu seiner Bedingung der Möglichkeit. Tatsächlich verurteilt Deleuze zu Beginn von *Cinema 2* in dramatischer Weise das Bewegungsbild als ein Klischee (Deleuze 1997b, 35), als ein Klischee, das sich beständig in Richtung auf seine sublimale Grenze bewegt, aber niemals zu seinem immanenten Äußeren durchbrechen kann, und das niemals zu einer wirklichen Erfahrung führen kann, die das Ganze umfassen könnte und den Faden

hochklettern könnte, an dem dieser Moment im Universum aufgehängt ist. Das Bewegungsbild, sagt er, ist zu „normal“ (Deleuze 1997b, 55), denn es unterwirft die Bewegung des Ganzen den Bedingungen, welche seine mögliche Repräsentation bestimmen. Es ist, als ob das Bewegungsbild uns zurück bringt zu einem enttäuschend transzendentalen Subjekt, zum Gehirn des/der menschlich-allzu-menschlichen Kinobesuchers oder Kinobesucherin, der/die sich der Annahme, das Universum existiere in irgendeiner Weise für uns, nicht entziehen kann. Das moderne Kino wird zu einem weit mehr adstringierenden und entfremdenden Kino führen, in dem der/die Betrachter_in durch den/die Visionär_in ersetzt wird, und das Klischee, welches dem Sensomotorischen aufgezwungen wird, wird zu dem explodieren, was Deleuze, wiederum völlig zustimmend, als „abnormalen“ und „anormalen“ Film bezeichnet.

Das Zeitbild des modernistischen Kinos gibt durch seine Umarmung (das ist jedenfalls Deleuze' Schlussfolgerung) des totalen Experiments das Narrativ sowie die normalen Beziehungen der Subjekte und Objekte zueinander auf. Auch dies wird zu einem Bild, das sich entgegen der Photographie und vielleicht sogar durch ihre Negation entwickelt. Beispielsweise wird Deleuze argumentieren, dass, während Ozus Verwendung extrem langer Einstellungen bzw. von „Stilleben“ eventuell den Eindruck einer Versöhnung von Kino und Photographie erwecken könnte, tatsächlich das Gegenteil der Fall ist und dass „in dem Augenblick, in dem das kinematographische Bild dem Photo am nächsten kommt, [es sich] zugleich am radikalsten von ihm [unterscheidet].“ (Deleuze 1997b, 31) Warum ist dies so? Weil wir in Ozus Stilleben mit der Zeit in ihrem reinsten Zustand konfrontiert werden, und hier rezitiert Deleuze die Formel, die er seit dem letzten Kapitel seines Buches über Proust verwendet: „Werden, Veränderung und Übergang werden sichtbar. Aber die Form dessen, was sich verändert, bleibt unverändert, vergeht nicht. Dies ist die Zeit, die Zeit selbst, »ein wenig Zeit in reinem Zustand«: ein direktes Zeit-Bild, das dem, das sich verändert, die unwandelbare Form gibt, in der sich die Veränderung ereignet.“ (Deleuze 1997b, 31) Diese Stelle ist ebenfalls ein eindeutiges Echo von *Differenz und Wiederholung*, wo Deleuze die dritte Synthese der Zeit erklärt und wie diese eine Explosion der Sonne markiert, die definitiv jede transzendente Subjektivität überwindet—und noch spezifischer ihr a priori Prinzip der chronologischen Zeit—wie sie durch Kants Kopernikanische Revolution eingeführt wurde. In diesem erhabenen Augenblick—Deleuze formuliert dies ausdrücklich so (Deleuze 1992, 189f)¹²—durchbricht die ästhetische Erfahrung ihre Möglichkeitsbedingungen und spürt die transzendentalen Ideen, die in Deleuze' pervers-Nietzscheanischer Lesart von Kants Kritik als die differentiellen, realen und immanenten Bedingungen der Erfahrung selbst erscheinen. In diesem erhabenen Augenblick werden die transzendente Erfahrung (d. h. die Ideen), oder die „Probleme“, wie Deleuze es nennt, zu einem „Geistesgefühl“ (wie Kant das Erhabene nennt), zu einem denkenden Gefühl oder fühlenden Denken. Diese eigenartige Sensation präsentiert das Unpräsentierbare, sie umschließt die Unendlichkeit, indem sie die Idee „denkt“, und als Zeitbild bringt sie das Übersensible und Sensible, das Virtuelle und das Tatsächliche in ein Verhältnis der reziproken Bestimmung. In *Differenz und Wiederholung* nennt Deleuze dies die „geheime Kohärenz“ des Ereignisses und des Aktes, eine Kohärenz, die sich zurückwendet gegen die transzendente Subjektivität, aus der sie entstanden ist, um sie „in tausend Stücke auseinanderzuschleudern“ (Deleuze 1992, 123). Dies, so teilt Deleuze uns mit einer gewissen Befriedigung mit, ist der exakte Moment innerhalb des Kantianismus, an dem Kant sein eigenes System zerstört, „ein *eklatantes* flüchtiges Moment, das selbst bei Kant keine

Fortsetzung findet“ (Deleuze 1992, 86). Dieser erhabene Augenblick bzw. dieses Ereignis ist das Denken. „Denken“, schreibt Deleuze, „heißt erschaffen—es gibt keine andere Schöpfung, aber erschaffen heißt zunächst, ‚denken‘ im Denken zu zeugen.“ (Deleuze 1992, 192) Die Synthesen, welche die rationale Erfahrung konstituieren, nicht nur diejenigen Kants, sondern auch diejenigen des Bewegungsbildes, werden dieserart ersetzt durch „raum-zeitliche Dynamiken“, wie Deleuze es in *Differenz und Wiederholung* bezeichnet, oder durch die Refrains, die, wie Deleuze und Guattari sagen, die Zeit als die „Begründung im synthetischen Urteil a priori“ ersetzen (Deleuze und Guattari 1997, 469) oder das, was Deleuze im Kino als „lebendige Intuition“ des Zeitbildes bezeichnet (Deleuze 1997b, 37).

Obwohl Deleuze in *Cinema 2* die vom modernistischen Kino produzierten erhabenen Zeitbilder feiert, hat dieses „das Gehirn ist die Leinwand“ auch seine dunkle Seite und ist ebenso verantwortlich für die schlimmsten Aspekte unserer Kontrollgesellschaft. Hier kehrt Deleuze zu dem Thema zurück, wie eine vitale Kunst ihrer politischen Ausbeutung und Unterdrückung widersteht, sowie zu dem schwärmerischen Heroismus dessen, was er und Guattari die „leider unvergleichbaren und doch konkurrenzfähigen Mittel“ der Kunst nennen (Deleuze und Guattari 1997, 472–473). Wenn das Gehirn zur Leinwand wird, entsteht ein neuer, Subjektivität erzeugender Mechanismus in der widersprüchlichen Figur des „spirituellen Automaten“. Dieser passive Betrachter oder diese passive Betrachterin ist einerseits beseelt von all den spektakulären Klischees unserer vollständig von Medien beherrschten Kontrollgesellschaft, andererseits ist er/sie ein visionärer Schizo, der externe Kräfte mit Hilfe einer unmenschlich nervlichen Intelligenz synthetisiert. Die Politik der Gehirnleinwand besteht auch in einem Kampf um diese Macht der „Psychomechanik“, ein Konflikt zwischen dem Staat und korporativen Mechanismen, die unser Denken automatisieren und diese Art Subjekte in Massen homogenisieren, und dem singulären und ontogenetischen Ereignis, das aus dem „Willen zur Kunst“ entsteht. Es handelt sich dabei um ein politisches Ringen um die Herstellung der Subjektivität, und während die Kunst die Technologie anwendet, um eine unbestimmte singuläre Subjektivierung zu erzeugen, zwingt die digitale Technologie in der Hand des Kapitals uns ihre immanenten Bedingungen der Möglichkeit auf, um, so behauptet Deleuze, „die extrinsischen Elemente derart [zu] kombinieren, daß sie auf autonome Weise von den intrinsischen Elementen des Codes reproduziert werden.“ (Deleuze 1995a, 71)

Bemerkenswerterweise lobt Deleuze Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner mechanischen Reproduzierbarkeit* dafür, dass dieses Werk eine immanente Kritik dieser Entwicklung enthalte. Benjamin, sagt er, begeben sich in

[d]as Kino von innen [...], um den Nachweis zu erbringen, wie die Kunst der automatischen Bewegung (oder, wie er auf zweideutige Weise sagte, die Kunst der Reproduktion) mit der Automatisierung der Massen, der staatlichen Dramaturgie, der zur »Kunst« gewordenen Politik zusammenfallen mußte: Hitler als Filmemacher... (Deleuze 1997b, 337)

Benjamin sah die Ästhetisierung der Politik voraus, die ermöglicht wurde durch die Ersetzung der künstlerischen Einzigartigkeit oder „Aura“, wie Benjamin es nennt, durch die massenhafte Reproduktion. Im Gegensatz zur üblichen Benjamin-Interpretation sieht Deleuze dies als eine

weitgehend negative Entwicklung, denn es etabliert ein neues Regime der Produktion, indem die Ähnlichkeit massenhaft reproduziert wird, und führt zu einer neuartigen Kontrolle der Gesellschaft mit Hilfe der „Psychomechanik“ von Konsum und Konformismus, ein Regime, das er einigermaßen dramatisch (in Anlehnung an Benjamin) charakterisiert als „Hitler mit Hollywood, Hollywood mit Hitler“ (Deleuze 1997b, 215).

Deleuze diskutiert diesen Konflikt unter Bezugnahme auf das elektronische Bild, das entsteht aus „einer neuen Art, die nach den Gesetzen der Informatik und Kybernetik funktioniert: Rechen- und Denkmaschinen, Regelungs- und Rückkopplungsmaschinen.“ (Deleuze 1997b, 338) Hier wird die Macht nicht länger um den „Führer“ organisiert, stattdessen „verflüchtigt [sie] sich in ein Datennetz“ (Deleuze 1997b, 338), welches nicht nur die Handlungen im Kino bestimmt (wenn Computer zu handelnden Figuren werden wie in *Alphaville* oder *2001*), sondern auch die Gestalt der Bilder. Während das elektronische Bild die Fähigkeit besitzt, Dauer zum Ausdruck zu bringen wie im Fall des Zeitbildes, erweitert es dieserart die technologische und politische Kontrolle über die Grenzen von Raum und Zeit hinaus, und damit in alle Unendlichkeit. Nach Deleuze hat das elektronische Bild keine Außenseite, es hat eine Seite sowie eine Rückseite und ist reversibel und nicht-deckungsgleich. Dies versetzt es in die Lage, zum Objekt beständiger Reorganisation oder dauernder Vibration innerhalb eines sich in alle Richtungen erstreckenden Raumes zu werden, der sich in einem Zustand ständiger Variation befindet. Diese Variationen werden axiomatisch geordnet, wobei die Axiome einerseits an die gegenständlichen Klischees geknüpft bleiben und andererseits an die Zirkulation des Kapitals. Unter diesen Bedingungen, behauptet Deleuze unter Verwendung eines Begriffs des Kunsthistorikers Leo Steinberg, ist die (Gehirn-)Leinwand zu einer „flachen Ebene“ geworden, zu einer „Informationstafel [...] eine undurchsichtige Oberfläche, auf der die »Daten« verzeichnet sind. Information tritt an die Stelle der Natur, und die Überwachungszentrale, das dritte Auge, ersetzt das Auge der Natur.“ (Deleuze 1997b, 340) Diese Aspekte des elektronischen Bildes, dies muss festgehalten werden, sind nicht länger kinospezifisch, sondern bedingen sämtliche Aspekte der Bildproduktion, und insoweit sie ko-extensiv sind, sämtliche Aspekte des Lebens. Die politischen Aspekte des elektronischen Bildes sind daher diejenigen des gegenwärtigen Lebens, und sie drehen sich um den Status des Denkens; was an diesem Gehirn-Flachbildschirm ist kreativ, und was übt die Kontrolle aus? Was, mit anderen Worten, ist das Verhältnis zwischen dem „neuen spirituellen Automatismus“ und den „neuen psychologischen Automaten“, stehen wir vor einem Zeitalter der „zerebrale[n] Schöpfung oder [der] Beeinträchtigung des Kleinhirns?“ (Deleuze 1997b, 340)

Hier ist sich Deleuze besonders unsicher, und er zögert erkennbar, allzu sehr über ein Bilderregime zu spekulieren, das sich seinerzeit noch in den Kinderschuhen befand.¹³ Während er feststellt, dass es nach wie vor darum gehe, einen neuen „Willen zur Kunst“ zum Ausdruck zu bringen, hat sich offenbar der Einsatz erhöht; „Ich befürchte, daß diese Mittel jeglichen Willen zur Kunst zunichtemachen oder ihn zum Kommerz, zur Pornographie, zum Hitlerismus verkommen lassen.“ (Deleuze 1997b, 340) Nichtsdestotrotz, der Schlüssel für eine neue Zukunft scheint in der Vergangenheit zu liegen, insofern als „das kinematographische Bild Effekte erzielte, die nicht denjenigen des elektronischen Bildes ähnelten, sondern—im Dienste des Willens zur Kunst—eigenständige, antizipatorische Funktionen im Zeit-Bild annahmen.“ (Deleuze 1997b, 340) Bresson,

teilt er uns mit, ist der Erste, der enthüllt, wie moderne psychologische Automaten durch die Rede anstatt durch die motorische Handlung erzeugt werden. Dies wird dann von Robbe-Grille's merkwürdiger Dekonstruktion des Genres aufgenommen, wo Wiederholung und flache Intonation die Charaktere wie hypnotisiert wirken lassen, als ob ihr Handeln von der Form des Genres vorherbestimmt sei. Ganz ähnlich enthüllen Resnais Filme eine Automation, die durch unvorhersagbare Feedback-Systeme erreicht wird, die zwischen Vergangenheit und Zukunft operieren. Diese Vorwegnahmen von Aspekten des elektronischen Bildes durch das Zeitbild erschufen bemerkenswerte Bilder und neue Sensationen, doch während sie die kreativen Potentiale des modernistischen Willens-zur-Kunst enthüllen, illustrieren sie gleichzeitig, wie schnell sie von den Mächten instrumentalisiert werden, die ihre Herstellung kontrollieren.

Dies liegt daran, argumentiert Deleuze, dass die Gehirnleinwand „eher von einer Ästhetik als von einer Technologie abhängig [ist].“ (Deleuze 1997b, 341f) Mit anderen Worten, es ist eine Frage der Art und Weise, in der die Wahrnehmung geordnet und kontrolliert wird, eine Frage der zeitgenössischen Bedingungen der möglichen Erfahrung, und heutzutage ist es die Ästhetik der „flachen Ebene“, welche die Bilder zu Information macht, unabhängig davon, ob dies von digitaler oder analoger Technologie unterstützt wird. Tatsächlich gilt Deleuze' scharfsinnige Darstellung genauso für post-kinematische Bilder wie für die Bildschirmdrucke Robert Rauschenbergs;

Das Bild [hebt] sich fortwährend von einem anderen ab, zeichnet sich unter einem Gewebe ab und geht in einer »unaufhörlichen Flut von Botschaften« gleitend zum nächsten Bild über, während die Einstellung weniger einem Auge ähnelt als einem reizüberfluteten Gehirn, das unablässig Informationen aufnimmt: das Paar Gehirn/Information, Gehirn/Stadt ersetzt das Paar Auge/Natur. (Deleuze 1997b, 341)

Das Problem besteht darin, dass die Gehirnleinwand keine Außenseite hat, sie umfasst die Welt in beständiger Variation, die nichtsdestotrotz dazu tendiert, von einer begrenzten Anzahl an (ästhetischen) Axiomen organisiert zu werden. Diese Axiome organisieren eher das Leben im Allgemeinen als nur den Menschen, und in diesem Sinne, erklärt Deleuze, „[befreien sie] das Leben *im Menschen selbst*“ (Deleuze 1995b, 186). Die Gestalt des Menschen ist „überwunden“ in den Bereichen der Sprache, des Lebens und der Arbeit, argumentiert Deleuze, doch anstatt den Menschen zu befreien, hat ihn dies aufgelöst, so wie sich das Leben in der Auflösung neu gruppiert, in ein „Unbegrenzt-Endliches“, in dem „eine endliche Anzahl von Komponenten eine praktisch unbegrenzte Vielfalt von Kombinationen ergibt“ (Deleuze 1995b, 187). Während einerseits diese unbegrenzte Endlichkeit die zeitgenössische Form der „ewigen Wiederkehr“ (Deleuze 1995b, 188) darstellt, ist sie ebenso derjenige Moment, in dem die vitale Kraft des Lebens selbst durch Technologie und Kapital eingefangen werden kann. Mit anderen Worten, es handelt sich nicht länger darum, die unmenschlichen Kräfte innerhalb des Menschlichen zu entdecken, denn das Zeitgenössische ist dadurch gekennzeichnet, dass diese Kräfte sich auf eine Sprache verlagert haben, die ihre Bedeutung verloren hat (Deleuze 1995b, 188f), auf eine molekulare Biologie und ihre Manipulation des Gencodes, sowie auf „Maschinen der dritten Art, [...] kybernetische [...] oder informationelle [...] Maschinen.“ (Deleuze 1995b, 187) Wie kann die „zerebrale Schöpfung“ unsere Gehirne befreien, wenn die kreative Energie des „Lebens“ sich nicht mehr gegen die politischen

Systeme stellt, die von ihr profitieren, sondern ihnen vollständig immanent ist? Die letzte Zeile in Deleuzes Buch über *Foucault* bringt reumütig die Hoffnung zum Ausdruck, dass sich dies „nicht als schlimmer herausstellen wird“ als frühere Regime, auch wenn dies in dem Aufsatz *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften* unwahrscheinlich erscheint, wenn Deleuze die unheilvolle Warnung formuliert: „Die Windungen einer Schlange sind noch viel komplizierter als die Gänge eines Maulwurfs.“ (Deleuze 1993, 262)

Dies würde die Ambivalenz von Deleuzes positivem Beispiel des elektronischen Bildes erklären—Hans-Jürgen Syberbergs Film *Hitler, ein Film aus Deutschland*, den er als Gegengift zu Benjamins Warnung, dass Hollywood zu einem Gegenstück zu Hitler werden könnte, preist. Dieser Film, behauptet Deleuze, ist die Fortsetzung von Kracauers berühmtem Buch *Von Caligari zu Hitler*, denn er bewegt sich in die entgegengesetzte Richtung, nicht vom deutschen Film in Richtung auf Hitler, sondern von Hitler zu einem Film aus Deutschland. Im Ergebnis sorgt dieser Film dafür, dass „[sich] eine Veränderung vollzog im Inneren des Kinos: gegen Hitler, aber genauso gegen Hollywood, gegen die dargestellte Gewalt, gegen die Pornographie, gegen den Kommerz...“ (Deleuze 1997b, 338) Er tut dies auf der inhaltlichen Ebene durch eine Kritik des faschistischen psychologischen Automaten, der Herstellung des „Hitlers in uns“. Auf der formalen Ebene allerdings ist Syberbergs elektronisches Bild—seine Konnektivität, seine Flachheit und seine informative Natur—mit Hilfe älterer, redundanter Technologien hergestellt, welche das Bewegungsbild selber bereits überwunden hat und ignoriert. Dementsprechend handelt es sich nach Deleuze bei Syberbergs gefeierter Verwendung von Auf- und Rückprojektionen, von Modellen und Puppen, oder von Playbacks sämtlich um Techniken, die Hitler und Hollywood bereits verworfen oder perfektioniert hatten (Deleuze 1997b, 337–338). Solche Techniken sind dementsprechend denjenigen Kräften immanent, allerdings auch schon von ihnen entfernt, welche sie kritisieren, indem sie diese in die Lage versetzen, das zeitgenössische elektronische Bild von innen her zu fassen, um es durch ihre Disjunktionen und Dissoziationen auseinander zu reißen (Deleuze 1997b, 341f), ein Prozess, der in der disjunktiven Synthese von Klang und Bild kulminiert, in einer „*Fusion* des Risses,“ wie Deleuze Syberberg zitiert (Deleuze 1997b, 343). In dieser Weise betreiben Syberbergs Filme eine

Ausbreitung eines weiten Raums von Informationen, eines komplexen, heterogenen, anarchischen Raums, in dem Triviales und Kulturelles, Öffentliches und Privates, Historisches und Anekdotes, Imaginäres und Reales in enger Nachbarschaft zueinander stehen [...]: sie alle passen zueinander und fügen sich zu einem Netz zusammen unter Verhältnissen, die niemals solche der Kausalität sind. (Deleuze 1997b, 343–344)

Dies ist ein zeitgenössisches elektronisches Bild, aber es handelt sich um ein wahnsinniges, nicht-repräsentationales, nicht-lineares und vollkommen schizophrenes Bild (Deleuze 1997b, 343f). Bezeichnenderweise ist es die Trennung von Klang und Bild, welche der durch den Film vermittelten „Information“ „eine nicht-summierbare Komplexität“ verleiht, die über „das psychische Individuum“ hinausgeht (Deleuze 1997b, 344). Das Problem liegt allerdings darin, dass Syberbergs sublimier „Wille zur Kunst“, seine „Kunst jenseits des Wissens“ und seine „Schöpfung jenseits der Information“ sich darum bemüht, die mythische Kraft des Sprechaktes, „eines Aktes, der die Fähigkeit zur Erschaffung des Mythos besitzt anstatt daraus Profit zu schlagen oder ein

Geschäft zu machen“ sowie sein Subjekt, „einen reinen Informierten [...], der fähig ist, den Trümmern zu entkommen“ (Deleuze 1997b, 345), zu erlösen. Dies erscheint als eine reaktive Politik, klagt Deleuze: „Die Erlösung kommt zu spät [...]: sie kommt dann, wenn sich die Information bereits der Sprechakte bemächtigt hat“ (Deleuze 1997b, 345). In diesem Sinne kommt die zeitgenössische Kunst in Zeiten des elektronischen Bildes möglicherweise immer zu spät, denn wie auch im Falle des Kinos ist sein „Leben oder Überleben“ ebenfalls „abhängig von seinem inneren Kampf mit der Information“ (Deleuze 1997b, 346). Alles, was der zeitgenössischen Kunst in diesem inneren Kampf (des Kapitalismus, der Informatik) zu tun bleibt, ist über die Bedingungen ihrer Möglichkeit zu reflektieren und zu versuchen, wie Deleuze feststellt, eine Frage zu formulieren, „die sie überschreitet“ (Deleuze 1997b, 346). Eine solche Frage würde, wie Deleuze es ausdrückt, „ein feindliches Gebiet in Kunst [...] verwandeln, was nicht ohne Gewalt vor sich geht, und das Mittel gegen es selbst [...] kehren.“ (Deleuze 1997b, 428, Übersetzung modifiziert) Doch wie wir gesehen haben, besteht das Problem darin, dass ein Gebiet, welches der Kunst „feindlich“ ist, die selbe Ästhetik besitzt, welche auch die Kunst zur Anwendung bringt, um über sich selbst hinauszudeuten. Das elektronische Bild, vielleicht im Unterschied zum Zeitbild, definiert sowohl die Mittel der Kontrolle als auch die Möglichkeiten, ihr zu widerstehen.

Es ist nicht überraschend, dass die Windungen der Schlange auch die zeitgenössische Kunst umfassen, und in *Was ist Philosophie?* werden Deleuze und Guattari in ihrer Zurückweisung der Konzeptkunst zur „»flatbed«-Ebene“ zurückkehren, indem sie behaupten, dass durch sie die Komposition des Bildes eher „informativ“ als energetisch geworden ist und dass eher die Meinung der Betrachter_innen als die Sensation definiert, was Kunst ist (Deleuze und Guattari 1996, 236). Wir sehen hier eine Verschiebung der Bedingungen der Kunstproduktion, welche dem ähnlich ist, was Deleuze im Falle des Kinos beschrieben hat; mit der „Konzeptkunst“ beginnt die Kunst, ihr ästhetisches „Diagramm“ mit dem restlichen Leben zu teilen, das nun ein Konzept „produzieren“ möchte. Daher läuft die zeitgenössische Kunst Gefahr, zur reinen „Verbreitung von Information“ zu werden, in einer Zeit, in der, so Deleuze, „Information das System der Kontrolle ist“ (Deleuze 2005, 305). Deleuze könnte in seiner Verdammung dieser Entwicklung nicht eindeutiger sein, wenn er erklärt: „Das Kunstwerk hat nichts mit Kommunikation zu tun. Das Kunstwerk enthält nicht die geringste Information.“ (Deleuze 2005, 307) In diesem Sinne laufen sowohl das elektronische Bild als auch die post-konzeptionellen Kunstpraktiken Gefahr, sich zu Komplizen der etablierten Mächte zu machen, indem sie, wie Deleuze in *Cinema 2* warnt, deren „operationelle Prozesse“ übernehmen und eingefangen werden „bei den Operationen und beim Durchlaufen der Maschine.“ (Deleuze 1997b, 428) In dieser Situation, argumentiert er, erreichen so genannte „kritische“ Praktiken überhaupt nichts, denn die Produktion von „Gegeninformation“ verstärkt tatsächlich noch die Konformität, indem sie dabei versagt, über die bestehenden Bedingungen der Möglichkeit bzw. des Formats hinauszugehen, die aller „Intelligenz“ zugrunde liegen (siehe Deleuze 2005, 307). Doch da diese Bedingungen sich anscheinend mit den Mächten des Lebens verbunden haben, um dem Menschen die Menschlichkeit zu nehmen, wie Deleuze in *Foucault* beklagt, ist kaum zu sehen, wie irgendein „jenseits“ möglich sein könnte.

Dies ist nun die Situation, mit der die visuelle Kunst heutzutage konfrontiert ist, insofern als die post-konzeptionelle Kunst allgemein so verstanden wird, dass die zeitgenössische Kunst, egal wie

ästhetisch sie ist, dennoch in einem konzeptionellen Rahmen stattfindet. Das Modell für diese Art von Praxis stammt von Marcel Duchamp, der uns in *Die grüne Schachtel* (1935) mitteilt, das es sich beim Readymade um einen photographischen „Schnappschuss“, um eine „Übereinstimmung“ mit den Gesetzen, welche die Wahl seines Themas bestimmen (Duchamp 1994, 37) handelt. Es ist dann keine Überraschung mehr, dass Duchamp Bergson hasste. Für Duchamp ist die Wahl des Themas vollständig abhängig vom Readymade-Objekt, das lediglich als „Information“ existiert (Duchamp 1994, 100), was darauf hinweist, dass eine konzeptionelle Entscheidung getroffen wurde—„das ist Kunst“. Diese „Entscheidung“ befreit die Kunst nicht nur von jeder Medienspezifik, sondern auch von jeglichen ästhetischen Bedingungen, einschließlich einer, wie Duchamp es bekanntlich formulierte, „vollständigen Anästhesie“ (Duchamp 1994, 242). Kunst war nicht länger eine Frage von Farben und Materialien, sondern, wie Duchamp es einigermassen ironisch formulierte, eine Frage der „grauen Substanz“ sowie desjenigen Kunstkonzeptes, welches sie instanziiert. Das Kunstobjekt wird zum simplen Platzhalter für das Kunstkonzept, ein völlig beliebiger Signifikant, der im Endeffekt die „Kunst“, welche er bezeichnet, entmaterialisiert.

In *Tausend Plateaus* werden Deleuze und Guattari ein alternatives Verständnis des Readymade bieten, das eine völlig andere Vorstellung der Art und Weise untersucht, in welcher das „Denken“ Kunst produzieren könnte. Dort behaupten sie, dass „territoriale Markierungen *ready-mades* [sind]“, (Deleuze und Guattari 1997, 432, siehe auch Deleuze und Guattari 1996, 218–219), wobei sie das englische Wort „*ready-made*“ verwenden, um die Verbindung mit Duchamp zu betonen (siehe Deleuze und Guattari 1980, 389; 1991, 174). Die fundamentale künstlerische Geste des Readymade, argumentieren Deleuze und Guattari, besteht in der Aneignung von etwas, um dieses in völlig anderer Weise zu verwenden, so wie der Zahnlaubenvogel, der am Boden liegendes Laub aufwühlt, um seine „Bühne“ zu markieren, auf der er dann „ein komplexes Lied [singt], das aus seinen eigenen Tönen besteht sowie, intervallweise, aus denjenigen anderer Vögel, die er imitiert“. Diesbezüglich handelt es sich beim Zahnlaubenvogel um den „perfekten Künstler“, stellen Deleuze und Guattari fest (Deleuze und Guattari 1996, 219). Dies, so fahren sie fort, macht das Readymade zu dem „Sockel oder de[m] Boden der Kunst. Aus irgendetwas eine Ausdrucksmaterie machen.“ (Deleuze und Guattari 1997, 432) In diesem Sinne handelt es sich beim Readymade um eine Technik, die angewandt wird, um einen Refrain zu erzeugen, ein materielles Objekt, welches eine genetische Differenz zum Ausdruck bringt (d. h. wiederholt). Im Falle des Zahnlaubenvogels legt dies ein Territorium fest und öffnet es gleichzeitig nach außen, denn die Erhaltung des einen ist mit der Notwendigkeit des anderen verbunden, so wie die Gegenwart sich aus der Vergangenheit entwickelt, um ihre eigene Zukunft zu erschaffen. In diesem Sinne bringt der Refrain eine raumzeitliche Dynamik zum Ausdruck. „Es ist so,“ schreiben Deleuze und Guattari, „als ob der Kreis selber dazu neigte, sich einer Zukunft zu öffnen—und zwar von Kräften ausgehend, die in ihm wirksam sind und die er in sich birgt.“ (Deleuze und Guattari 1997, 425) Wenn der funktionale Zweck dieses „Kunstwerks“ darin besteht, für den Fortbestand der Spezies zu sorgen, dann führt seine ästhetische Dimension „»Irr-Linien«“ ein, wie Deleuze und Guattari es ausdrücken, die es von seinen Bedingungen befreien (Deleuze und Guattari 1997, 425). Dann könnte es tatsächlich sein, dass dieses Modell des Readymade in der Lage ist, eine Frage zu stellen, die über seine allgegenwärtige Akzeptanz als Modell der „Konzept“kunst hinausweist.

In einer Hinsicht ist Deleuzes und Guattaris Lesart des Readymade vertraut, insofern als es die simple Geste der Aneignung zum fundamentalen schöpferischen Akt macht, und sie befindet sich in völliger Übereinstimmung mit Duchamps witziger Feststellung, dass es sich beim Readymade lediglich um ein Objekt handelt, das „die Richtung geändert hat“. Es handelt sich dabei um eine Richtungsänderung, die auch von Bacons „Katastrophe“ erreicht wird, welche die Möglichkeit eröffnet, die Außenseite der Objekte zu bemalen, und es den Kräften des Chaos erlaubt, sich als das zu verhalten, was Deleuze und Guattari als „Dimensionskomponenten“ oder die „Ekstasen“ der „Chaosmose“ bezeichnen (Deleuze und Guattari 1997, 426–427). Anders als Duchamp allerdings, sehen Deleuze und Guattari den durch das Readymade erreichten Richtungswechsel im Materiellen und Ästhetischen anstatt im Konzeptionellen, wodurch dieser zu einem Beispiel dessen wird, was sie als „Denken“ bezeichnen. Dieses nicht-konzeptionelle Denken wird als eine passive Synthese gedacht, als das sublime Ereignis einer problematischen Idee, welche ihre eigene Intuition kreiert (um zu Deleuzes Wortwahl in *Differenz und Wiederholung* zurückzukehren), und es handelt sich dabei um die Art und Weise, in der das Readymade der mechanischen Reproduktion entgeht und, so sagt uns Deleuze, die „Benjaminsche Aura“ wiederherstellt (Guattari 2013, 209).¹⁴ Hier haben wir den Beginn einer Genealogie der zeitgenössischen Kunstpraxis, die das Readymade als ihren Gründungsmoment inkorporiert, die aber, anstatt post-konzeptionell zu sein, darin besteht, dass sie materielle Sensationen mit Hilfe eines erhabenen Gedankens herstellt. Vielleicht ist es hier, dass wir eine Frage finden, welche über die Vorbehalte, die Deleuze bezüglich Syberbergs Filmen formuliert hat, hinausweist, eine Frage, die aus den materiellen Bedingungen der neuen Ästhetik des elektronischen Bildes entsteht, während sie sich weigert, zu den alten Technologien, die ihr vorausgingen, „zurückzukehren“. Dies wäre nicht eine Frage der Erlösung der Malerei in diesem Sinne, sondern eine Frage an das zeitgenössische „Denken“, welche über ihre derzeitige und bedingungshafte Ästhetik hinausweist. Dies würde bedeuten, über die Definition der zeitgenössischen Kunst als einer post-konzeptionellen und Post-Internet Kunst hinauszugehen und erneut die wahren Bedingungen ihrer Differenz zu suchen.¹⁵

Guattari diskutiert Duchamps erstes Readymade, das *Flaschengestell* (1913), genau in diesem Sinne. Der Akt der Aneignung, schreibt Guattari, kann einen „problematischen Affekt“ erzeugen (Guattari 2013, 206) (den Deleuze als passive Synthese bezeichnet), im Rahmen dessen diverse Komponenten plötzlich gemeinsam erscheinen, ohne eine offenkundige subjektive Intention oder Bedeutung. Bei diesem problematischen Affekt handelt es sich um einen chaotischen Einbruch bzw. ein „Ereignis“, das „durch mich spricht“ und diejenigen „Klarheiten und Dringlichkeiten entwertet, die sich mir auferlegt haben“ und das „die Welt in eine Leere versinken lässt, die unheilbar erscheint“ (Guattari 2013, 205). Dies ist der Augenblick, wenn Intensität=0, auf den sich Deleuze häufig bezieht und den er aus Kants Erster Kritik bezieht. Dort argumentiert Kant, dass die Sensation als eine intensive Differenz zu 0 entsteht, und Deleuze und Guattari werden in ihren Arbeiten durchgehend auf diese Definition zurückkommen. Einerseits entleert sich dann das *Flaschengestell* seines Kontexts und erhält eine Bedeutung, Intensität=0, und andererseits, schreibt Guattari, „wirkt es als Auslöser für eine Konstellation von Bezugsuniversen, welche intime Reminiszenzen in Gang setzen—der Keller des Hauses, ein bestimmter Winter, Lichtstrahlen auf den Spinnweben, adoleszente Einsamkeit“ (Guattari 2013, 209).¹⁶ Das *Flaschengestell* ändert die Richtung und hört nicht auf, die Richtung zu ändern, oder wie Guattari es ausdrückt, es besteht

eine „Dissonanz der unterschiedlichen Weisen des Verstreichens der Zeit“, welche „in Refrains zum Ausdruck gebracht werden“ (Guattari 2013, 206). Beginnend mit dem problematischen Affekt, produziert das Readymade von seinem singulären und intimen „Gefühl des Seins“ (Guattari 2013, 213) eine „fraktale Virtualisation“, wie Guattari es nennt, aus welcher „Prozeduren der Verdeutlichung drohen, in jede Richtung zu entfliehen“ (Guattari 2013, 206). Das Readymade ist zunächst ein erhabener Augenblick, der die Erfahrung aus ihren konzeptionellen Bedingungen herauslöst und ihr erlaubt, die aleatorischen Kräfte des Ereignisses zu empfangen. Dies ist der Augenblick, wenn Intensität=0, in dem die Intuition nicht von den transzendentalen Synthesen von Raum und Zeit bestimmt ist und in dem sie stattdessen in der Lage ist, sich in Relation zu diesem immanenten Außen als raum-zeitliche Dynamik oder Refrain zu entwickeln, die gesamte Zeit und den gesamten Raum aus ihrer Perspektive zum Ausdruck bringend. Das ist es, was Guattari „Vollendung als Disjunktion“ nennt (Guattari 2013, 211), ihren Bruch mit der empfangenen Bedeutung (Klischee), der ihren materiellen Ausdruck verändert, wobei das ästhetische Objekt sowohl materieller Körper als auch Bild ist, eine Aktualisierung der virtuellen Dimension der Dauer, sowie der Faden, dem die Aneignung des Readymade zurück folgt in dieses umfassende Element der lebendigen Kraft. So wird das Readymade zu dem, was Guattari als „existenzielles Ritornell“ bezeichnet (Guattari 2014, 26), denn es drückt die Vitalität des Lebens aus, es „produziert [immer] einen Mehrwert, es sondert einen überschüssigen Wert des Kodes ab. Es ist jederzeit bereit, irgendetwas aus der Tasche zu ziehen.“ (Guattari 2013, 134) Das Readymade ist ein „multiplizierender“ (Guattari 2013, 211) Prozess, welcher einen ästhetischen Bruch mit der Darstellung vollzieht, während es gleichzeitig diesen Prozess durch eine „Subjektivierung“ aktualisiert. Als Ergebnis setzt das „sich verwandelnde Werden“ (Guattari 2013, 205) bzw. die „Heterogenese“ das ästhetische Objekt in die Lage, behauptet Guattari, als „Wiederaneignung“ zu fungieren, „als eine Autopoiesis der Mittel zur Herstellung von Subjektivität“ (Guattari 1996, 198).¹⁷ Das Readymade, so könnte man sagen, ist die Art und Weise, in der die zeitgenössische Kunstpraxis zu einer widerständigen Form der spirituellen Automation gelangt und in der sie die Subjektivität entterritorialisiert in ihre Komponenten aus molekularer Materie und kosmischer Kraft und diese in ein noch werdendes Volk zurück territorialisiert, in, wie Deleuze und Guattari es so schön poetisch formulieren, „Vektoren eines Kosmos [...], der sie mitreißt. Dann wäre der Kosmos selber Kunst.“ (Deleuze und Guattari 1997, 472) In dieser Weise demonstriert das Readymade Deleuze' Beharren darauf, dass Kants zwei Bedeutungen der Ästhetik—als Theorie der Wahrnehmung und als Theorie der Kunst—zusammenkommen müssen. Was er damit meint, ist, dass das reflektierende ästhetische Urteil, das sich in der Dritten Kritik findet, das konzeptionelle Verstehen ersetzen muss, welches die in der Ersten Kritik erscheinende Erfahrung bestimmt. In diesem Sinne ist dann das, was wir brauchen, im Grunde das Gegenteil dessen, was Osborne so triumphierend berichtet; die Hegemonie des Konzepts in einer nicht-ästhetischen und post-konzeptionellen Kunst. Stattdessen rufen Deleuze und Guattari nach einer ästhetischen *post*-konzeptionellen Kunst, einer erhabenen Kunst, welche bestätigt, dass die Kraft des Denkens in der Lage ist, durch die Herstellung statistischer Massen unsere kybernetischen Maschinen über die Grenzen ihrer gegenwärtigen Subjektivität hinaus zu beschleunigen. Während Deleuze, wenn auf sich gestellt, eindeutig die Sorge hatte, dass dieses Problem jenseits unserer Möglichkeit liegt, es zu erfassen, entwarf er gemeinsam mit Guattari das Konzept des künstlerischen „Denkens“ des Readymade jenseits dessen Bedingungen der informativen Repräsentation, digitalen Reproduktion und des

post-ästhetischen Konzeptualismus. Indem sie eine post-konzeptionelle Kunst gegen das Konzept behaupten, behaupten Deleuze und Guattari ein ästhetisches Regime, dessen Univozität dem Zugriff des globalen Kapitalismus bzw. der digitalen Technologie entgeht und dessen „transindividuelle Subjektivität“ (Guattari 2014, 129) uns hin zu einer neuen Natur bringt, zur Sci-fi-Romantik einer „kosmischen“ Kunst.

Endnoten

¹ Das Zitat aus dem Titel stammt aus Deleuze 2005, 307.

² „Photo“, teilen uns Deleuze und Guattari in *Tausend Plateaus* mit, „Gesichthaftigkeit, Redundanz, Signifikanz und Interpretation sind überall wirksam.“ (Deleuze and Guattari 1997, 162)

³ Dennoch bin ich der Ansicht, dass es ebenso möglich ist, Beispiele einer ‚minoritären Photographie‘ zu nennen, die den Versuch macht, dem Klischee entgegenzuwirken (derartige Beispiele siehe Bleyen 2012).

⁴ Aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

⁵ Aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

⁶ Aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

⁷ Bacon drückt dies folgendermaßen aus: „Ich glaube, die Textur eines Gemäldes wirkt direkter als die einer Photographie, weil die Textur einer Photographie das Nervensystem mittels eines illustrativen Prozesses erreicht, während die eines Gemäldes unmittelbar in das Nervensystem einzudringen scheint.“ (Sylvester 1997, 59)

⁸ Aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

⁹ Aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

¹⁰ Wie Deleuze und Guattari schreiben, hat die Malerin Florence Julien in einer weniger explizit politischen Weise „ein Verfahren entwickelt, mit dem sie aus ihnen [Photos] abstrakte und fast formlose Linien herausarbeiten kann.“ (Deleuze und Guattari 1997, 277)

¹¹ Aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

¹² Diese Tatsache wird in der Literatur beinahe nirgendwo erwähnt, mit der bemerkenswerten Ausnahme von Janne Vanhanens exzellentem Buch *Encounters with the Virtual, The Experience of Art in Gilles Deleuze's Philosophy* (2010).

¹³ Deleuze schreibt: „Es liegt nicht in unserer Absicht, eine Analyse der neuen Bilder zu erstellen, da sie über den Rahmen unserer Untersuchung hinausgehen würde, wir wollen nur auf bestimmte Auswirkungen hinweisen, deren Verhältnis zum kinematographischen Bild noch zu bestimmen sind.“ (Deleuze 1997b, 339)

¹⁴ Alle folgenden Zitate aus Guattari 2013 wurden aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

¹⁵ Dies wäre das Project von Éric Alliez, zwischen *The Brain-Eye. New Histories of Modern Painting*, in dem er sich darum bemüht, „dasjenige Denken ans Licht zu bringen, welches in der »modernen Malerei« am Werk ist (zu zeigen, dass sie denkt und wie sie denkt)“ (Alliez 2016, xxi, [Passage übersetzt von Mirko Wittwar]), und *Défaire l'image: De l'art contemporain*, welches sich mit der eher diffusen Frage der „ästhetischen“ Bedingungen beschäftigt, unter denen zeitgenössische Kunstpraktiken mitten im Leben stattfinden.

¹⁶ Aus der englischen Version nach einer vom Autor angepassten englischen Übersetzung übersetzt von Mirko Wittwar.

¹⁷ Aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

Bibliographie

- Alliez, Éric. 2016. *The Brain-Eye. New Histories of Modern Painting*. Übersetzt von R. Mackay. London/New York: Rowman & Littlefield.
- Bergson, Henri. 2013. *Schöpferische Evolution*. Neu aus dem Französischen übersetzt von Margarethe Drewsen. Hamburg: Felix Meiner.
- Bleyen, Mieke, Hrsg. 2012. *Minor Photography. Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory*. Leuven: Leuven University Press.
- Deleuze, Gilles. 1978. *Deleuze - Second lesson on Kant, 21 March, 1978*. Übersetzt von M. McMahon. Letzter Zugriff September 2016. Abzurufen unter www.webdeleuze.com
- . 1992. *Differenz und Wiederholung*. Übersetzt von Joseph Vogl. München: Fink.
- . 1993. *Unterhandlungen. 1972–1990*. Übersetzt von Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1995a. *Francis Bacon—Logik der Sensation*. Übersetzt von Joseph Vogl. München: Fink.
- . 1995b. *Foucault*. Übersetzt von Hermann Kocyba. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1997a. *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1997b. *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übersetzt von Klaus Englert. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1999. „Cold and Heat.“ In *La Peinture Photogénic*, herausgegeben von Gérard Fromanger, übersetzt von D. Roberts. London: Black Dog Publishing.
- . 2005. *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Herausgegeben von Daniel Lapoujade. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles, und Félix Guattari. 1980. *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Minuit.
- . 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit.
- . 1996. *Was ist Philosophie?* Übersetzt von Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1997. *Tausend Plateaus*. Übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Vouillié. Berlin: Merve.
- Duchamp, Marcel. 1994. *Die Schriften: zu Lebzeiten veröffentlichte Texte*. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer. Zürich: Ruff.
- Guattari, Félix. 1996. *The Guattari Reader*. Herausgegeben von G. Genosko. New York: Blackwell.
- . 2013. *Schizoanalytic Cartographies*. Übersetzt von A. Goffrey. London und New York: Bloomsbury.
- . 2014. *Chaosmose*. Übersetzt von Thomas Wäckerle. Wien: Turia+Kant.
- Guattari, Félix, und Antonio Negri. 1990. *Communists Like Us*. Übersetzt von Michael Ryan. New York: Semiotext(e).
- Osborne, Peter. 2013. *Anywhere or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso.
- Raunig, Gerald. 2005. *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*. Wien: Turia + Kant.
- Sylvester, David. 1997. *Gespräche mit Francis Bacon*. Übersetzt von Helmut Schneider und Volker Ellberbeck. Erweiterte Neuauflage. München/NewYork: Prestel.
- Vanhanen, Janne. 2010. *Encounters with the Virtual. The Experience of Art in Gilles Deleuze's Philosophy*. Helsinki: University of Helsinki Press.

Biographie

Stephen Zepke ist ein unabhängiger Forscher und lebt in Wien. Er ist der Autor von *Art as Abstract Machine, Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari* (Routledge, 2005) sowie *Sublime Art, Towards a Philosophy of the Future* (EUP, 2017). Er ist Mitherausgeber von *Deleuze, Guattari and the Production of the New* (Continuum, 2008), *Deleuze and Contemporary Art* (EUP, 2010) (beide mit Simon O'Sullivan) sowie *Art History After Deleuze and Guattari* (Leuven, 2017) (mit Sjoerd van Tuinen).

© 2017 Stephen Zepke



Dieses Werk ist, sofern nicht anders angegeben, lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz](#).