

Postmoderne

Das Chaos auf der Leinwand

Gilles Deleuze

Über die Malerei. Vorlesungen März bis Juni 1981.

Hg. u. mit Anm. versehen von David Lapoujade.

Aus dem Französischen von Bernd Schwibs.

Berlin, Suhrkamp Verlag 2025. 432 S.

ISBN 978-3-518-58825-3. € 38,00

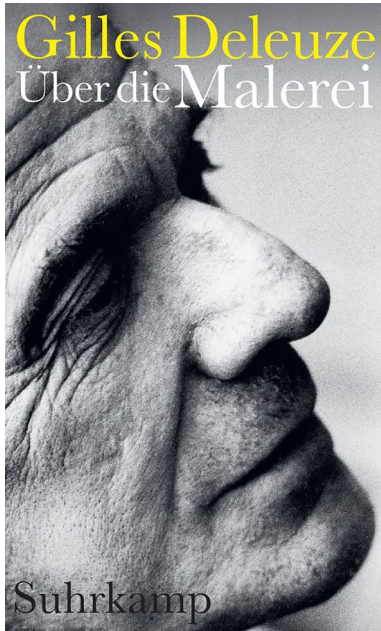
Paul Anton Schulz-Isenbeck, B.A.

Ludwig-Maximilians-Universität München

p.isenbeck@campus.lmu.de

Das Chaos auf der Leinwand

Paul Anton Schulz-Isenbeck



Das Verhältnis von Kunst und Philosophie spielt in Diskussionen um die postmoderne Theoriebildung traditionell eine zentrale Rolle. Es lässt sich als wechselseitiges bestimmen: Denn zum einen kann man eine Art „Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst“ (Wolfgang Iser) beobachten. Zum anderen greifen künstlerische Theorie und Praxis immer wieder auf Gedanken zurück, die Vertreter der postmodernen Philosophie eingeführt oder geprägt haben.

Diese Wechselwirkungen zwischen Kunst und Philosophie zeichnen auch die Vorlesungen *Über die Malerei* aus, die Gilles Deleuze (1925–1995) 1981 an der Experimentaluniversität Vincennes gehalten hat und die anlässlich des 100. Geburtstags des französischen Postmoderne-Theoretikers nun erstmals auf

Deutsch erschienen sind (frz.: Gilles Deleuze, *Sur la peinture. Cours mars-juin 1981*. Édition préparée par David Lapoujade, Paris 2023). Darin nutzt er zum einen philosophisch geprägte Konzepte (etwa Sprache, Zeit, Raum), um Phänomene der Malereigeschichte zu analysieren. Zum anderen versucht er ausgehend von der Malerei und ihrer Geschichte, Begriffe (etwa Farbe, Licht, Diagramm) für philosophische Diskussionen fruchtbar zu machen. Seine Vorlesungen verfolgen somit zwei Ziele. Er will „von der Malerei sprechen“ (19) und zugleich wissen: Was bringt die Malerei der Philosophie? Dass die zwei Ziele eng miteinander verbunden sind, macht Deleuze gleich zu Anfang deutlich: Von der Malerei zu sprechen bedeute schließlich: „Begriffe [zu] bilden, die im direkten Bezug zur Malerei stehen, und zur Malerei allein“ (20). Zugleich seien es eben diese Begriffe, von denen er sich erhofft, dass sie in einem „neuen Licht erscheinen“ (21).

Nach Begriffen suchen

Diese von Deleuze artikulierte Hoffnung ist einzuordnen in den Kontext kunstphilosophischer Debatten in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts: Die „Selbstverständlichkeitsverluste“ (Stefan Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, Hamburg 2019) der Moderne – von der Kunst teils perpetuiert, teils von ihr hervorgebracht – forderten die Philosophie im Allgemeinen und die ästhetische Theorie im Besonderen zur Reflexion ihrer eigenen Prämissen, Methoden und damit auch Begriffe heraus.

Theodor W. Adorno reagierte auf die historische Erfahrung von Zivilisationsbruch und Vernichtung mit einer Ästhetik des Negativen: Er verteidigte die Autonomie der Kunst als Ort gesellschaftlicher Wahrheit, die sich gerade in der Verweigerung gegenüber

Versöhnung und Sinn erfülle. Jean-François Lyotard erklärte – als Reaktion auf den Zusammenbruch universaler Erzählungen und auf das Unvermögen, das Nicht-Darstellbare auszusagen – das Ästhetische zur paradigmatischen Erfahrung des Erhabenen. Der sogenannte 'linguistic turn' lenkte den Schwerpunkt ästhetischer Theoriebildung auf die Sprache. So analysierte Nelson Goodman etwa Kunst als spezifisches Symbolsystem, das sich durch eine besondere syntaktische und semantische Dichte auszeichne. Roland Barthes und Michel Foucault diskutierten, unter Rückgriff auf strukturalistische und zeichentheoretische Überlegungen, neue Verständnisse von Autorschaft, Diskurs und Repräsentation. Und Jacques Derrida dekonstruierte diese ästhetischen Kategorien selbst.

In diesem – hier nur im äußersten Ansatz skizzierten – Umfeld kunstphilosophischer Theoriebildung erklärt Deleuze das „Werden“ zu seinem Programm (hierzu ausführlich: Michaela Ott, *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg 2021). Im Anschluss an Philosophen, die in Kategorien der Bewegung operieren, versteht er seine Untersuchungsgegenstände nicht als statische Entitäten, sondern als zeitliche, sich ständig wandelnde und daher von sich aus mannigfaltige Phänomene. Die passenden Begriffe für diese zu suchen, versteht Deleuze als genuin philosophische Aufgabe.

Malerei als Katastrophe

Um dieser Aufgabe in Bezug auf die Malerei nachzukommen, geht Deleuze in seinen Vorlesungen im Wesentlichen frei assoziativ vor: Hypothesenartig schlägt er Begriffe vor, um sie anschließend kritisch zu verhandeln und spielerisch auszuformen. Über weite Strecken gleicht seine Gedankenführung dabei einer ergebnisoffenen („Im Voraus habe ich keine Ahnung“, 22) Überprüfung der Leistungsfähigkeit der von ihm vorgeschlagenen Begriffe. Als Prüfmaßstab dienen Anschauungsmaterial aus der Malereigeschichte ebenso wie kunsttheoretische Texte und philosophische Konzepte, wobei Deleuze diese mehr aleatorisch als systematisch heranzieht. So ver-

schränkt er kunstkritische Analysen mit philosophischen Begriffsdiskussionen, bringt Allgemeines und Besonderes zusammen und verknüpft induktive und deduktive Verfahren zu einer originellen und dichten Untersuchung.

Materialer Ausgangspunkt von Deleuzes Vorlesungen bildet der Begriff der ‚Katastrophe‘, zu dem – so Deleuzes Hypothese – die Malerei „einen ganz besonderen Bezug“ (21) habe. Denn die Katastrophe finde nicht lediglich „auf der Leinwand“ statt, sei nicht bloß Thema der Malerei. Vielmehr sei sie mit dem gesamten Prozess der Fertigung eines Gemäldes strukturell verbunden. Als Beispiel zieht Deleuze Werke von William Turner heran: Während dessen frühe Lawinen und Stürme die Katastrophen der natürlichen Umwelt bloß abbildeten, seien die späten Aquarelle als solche katastrophisch. So werde etwa in dem Gemälde *Licht und Farbe (Goethes Theorie)* | **Abb. 1** | sichtbar, wie Formen zerreißen, Farben sich in Ströme auflösen und alle festen Konturen verschwinden. Indem Turner das geordnete Sehen suspendiere, eröffne er neue visuelle Möglichkeiten. Von dieser beispielhaften Analyse kommt Deleuze zu einer ersten allgemeinen These über die Malerei: Der Akt des Malens verlaufe notwendig durch eine Katastrophe.

Diesen Gedanken führt er zu einem dreiphasigen Modell des ‚Malakts‘ weiter. Erstens gebe es ein präpikturales Moment der Gegebenheiten auf der Leinwand, „bevor das Malen beginnt“ (65): Der Maler sei mit einer Art ‚Chaos‘ konfrontiert, einem Zustand übervoller Sichtbarkeit, in dem die Leinwand – anders als die Vorstellung vom weißen Blatt impliziert – nicht leer sei, sondern gefüllt mit kollektiven oder persönlichen, inneren oder äußeren Bildvorstellungen, die Deleuze ‚Klischees‘ nennt. Diese visuell dominierte präpikturale Welt der Klischees müsse – zweitens – zum ‚Zusammenbruch‘ gebracht werden: Die Linie müsse zum nicht signifikanten Strich verkrüppeln, die Farbe zum Grau verkommen und die intendierte Form deformiert werden. Erst aus diesem Zusammenbruch könne – drittens – das ‚pikturale Faktum‘ hervorgehen: die wirklich pikturale Linie, die pikturale Farbe und die Form in ihrer Beziehung zu sichtbaren und unsicht-



Abb. 1 | Joseph
Mallord William
Turner, Licht und
Farbe (Goethes
Theorie), 1843.
Öl/Lw., 78,7 ×
78,7 cm. London,
Tate Gallery, Inv.
N00532 ↗

baren Kräften hervortreten, sodass sich auf der Leinwand ein Zustand einstelle, den Kunstkritiker gerne als „Präsenz“ (64) bezeichnen. Der Malakt fasst diese drei distinkten Momente zusammen in eine „genuin pikturale Synthese der Zeit“ (44): Die Gegebenheiten vor dem Malen, das Malen als Hervorbringendes, das Gemälde als Hervorgebrachtes.

Dieses Schema des Malakts dient Deleuze in der Folge als eine Art Gerüst für seine „Logik der Malerei“ (62), deren Strukturprinzipien er anhand der Analyse unterschiedlicher Epochen und unterschiedlicher Maler schrittweise ausdifferenzieren sucht. Insbesondere der zweiten Phase, die Deleuze unter dem Begriff ‚Diagramm‘ zusammenfasst, kommt dabei zentrale Bedeutung zu. Denn ‚Diagramm‘ versteht er nicht im mathematisch-technischen Sinne, sondern nutzt es als philosophische Denkfigur und zugleich als Instrument zur Analyse der Malerei: Das Diagramm sei der eigentliche „Stiftungsakt“ (124) der Malerei, von dem ausgehend das ‚Vorher‘ der präpikturalen Gegebenheiten und das ‚Nachher‘

des pikturalen Faktums in einen sinnvollen Zusammenhang gebracht werden könnten. Nur indem der Maler auf seiner Leinwand ein Diagramm installiere, könne es ihm gelingen, die Klischees zu besiegen und ein Gemälde mit künstlerischem Anspruch hervorzubringen. Und da jedes Diagramm zugleich den katastrophalen Zusammenbruch der visuellen Koordinaten bedeute, impliziere seine Installation auf der Leinwand immer auch einen „Durchgang durch das Chaos“ (139) und die Katastrophe.

Dieser Durchgang sei für jeden Maler ein anderer: Bei Paul Cézanne erkennt Deleuze ihn im Zusammenfallen der Flächen und den daraus aufsteigenden Farben, die einem spezifischen Rhythmus folgen (38ff.). Bei Paul Klee beobachtet er einen „über sich selbst springende[n] Graupunkt“, der vom „Chaos-Graupunkt“ aus Schwarz und Weiß zum „Matrix-Graupunkt“ aus Grün und Rot führe (49ff.). Und bei van Gogh bringe der Durchgang „die unendliche Welt der 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“ (57), hervor.

Diagrammatische Positionen statt Stilkategorien

Fasziniert zeigt Deleuze sich zudem von einem allgemeineren Gedanken: Wenn in jedem Gemälde ein Diagramm vorliegt, dann müsste es möglich sein, „die großen pikturalen Kategorien als Bezeichnungen diagrammatischer Positionen zu interpretieren“ (154). Den entsprechenden Versuch unternimmt er im Hinblick auf die Malerei des 20. Jahrhunderts, deren klassische Ordnungskategorien er durch die Beschreibung ihrer jeweiligen diagrammatischen Eigenschaften neu zu definieren sucht.

Er kommt auf drei verschiedene diagrammatische Positionen: die 'expressionistische', die 'abstrakte' und die 'figurale'. Die expressionistische Position beschreibe ein Diagramm, das sich über das gesamte Bild ausbreite und so ein „Durcheinander“ (178) erzeuge. Bei Morris Louis zeige sich das darin, dass die Farbe nicht mehr an eine optische Kontur gebunden sei. Und bei Jackson Pollock sei es die Linie, die ihre begrenzende Funktion verliert. So wird die Fläche des Bildes beinahe zum Volumen, sodass das Verhältnis zwischen Zentrum und Rand aufgelöst wird und stattdessen jede Stelle des Bildes die gleiche Bedeutung erhält. Die expressionistische Position des Diagramms schafft daher laut Deleuze eine neue Art von Abstraktion, die radikaler sei als die der im klassischen Sinne abstrakten Malerei.

Denn diese greife weiterhin auf Konturen und damit auf traditionelle Strukturen zurück. Die Dreiecke bei Kandinsky etwa umreißen immer noch Figuren. Seine Malerei ist daher nur abstrakt hinsichtlich dessen, was sie abbildet, nicht aber hinsichtlich ihrer selbst. Letztlich zeichne sich diese Form der abstrakten Malerei durch eine diagrammatische Disposition aus, in der das Diagramm auf ein Minimum reduziert wird und stattdessen ein binärer, genuin „pikturaler Code“ (147) herrscht; bei Mondrian etwa die Binarität „horizontal/vertikal“ (148).

Die figurale Position schließlich bilde einen „temperierten“ (152) Mittelweg zwischen diesen beiden Extremen: Bei Malern wie Cézanne, van Gogh oder Gauguin dominiere weder das Diagramm als Durcheinander das ganze Gemälde (wie im Expressionismus), noch reduziere es die Malerei auf einen Code (wie in der Abstraktion). Vielmehr wirke es „als solches“ (179), sodass eine neue, „nicht-figurative Figur“ (178) entstehe – eine Form, die sich weder durch Ähnlichkeit noch durch Figuration im klassischen Sinne angemessen beschreiben lässt.

Malerei im Raum-Zeit-Kontinuum

Wie genau das Diagramm ‚als solches‘ wirkt und welche besondere Form daraus in der Malerei hervorgeht, klärt Deleuze, indem er eine ‚Logik des Diagramms‘ entwickelt, von der er meint, sie könne „vielleicht dasselbe wie eine Logik der Malerei“ (56) sein. Er geht dazu von der argumentationsleitenden Unterscheidung Code/Diagramm aus, die zusammenfalle mit der Unterscheidung digital/analog. Während der Code eine digitale Sprache der „Artikulation“ auspräge, folge das Diagramm einer analogen Sprache der „Modulation“. Das Diagramm setze Formen in ein Verhältnis ästhetischer Analogie, in dem die relationierten Formen weder durch äußere Gleichartigkeit (so bei der physischen Analogie) noch durch interne Identität (so bei der organischen Analogie) verbunden seien. Denn im Diagramm wirke der Prozess der Modulation, bei dem die „Gleichartigkeit durch nicht ähnliche Mittel“ (259) hergestellt wird und damit „tiefer [...] als die photographische Ähnlichkeit, [...] tiefer [...] als die Sache selbst“ (262) reicht. Diese besondere Gleichartigkeit könne die Malerei hervorbringen, da auch sie ein Verfahren der Modulation sei: „Malen, das ist das Licht modulieren, die Farbe modulieren“ (259) und zwar entsprechend einem Signal-Raum. Diese Signal-Räume bilden laut Deleuze die strukturellen Bedingungen für die malerischen Modulationen. Mit ihnen versucht der Autor die Bedingungen greifbar zu machen, die dem ‚Kunstwollen‘ der Maler aus unterschiedlichen kulturellen und historischen Konstellationen vorausgehen. Exemplarisch zeigt

er das am ägyptischen Signal-Raum auf: Dieser sei ein flächiger Bildraum, in dem kein perspektivisches Tiefenverhältnis existiert, sondern eine Ordnung des Sichtbaren durch Konturen, Umriss und Schichtung besteht. Dieser Signal-Raum sei ein anderer als der des griechischen Hellenismus, der wiederum ein anderer sei als der Signal-Raum der italienischen Renaissance oder der französischen Gotik. Letztlich kommt Deleuze daher zu einem – sehr philosophischen – Gedanken: „Ein Maler hat nie etwas Anderes gemalt, als den Raum – und [...] die Zeit, Raum-Zeit. Immer nur Raum-Zeit.“ (261).

Zwischen Analytik und Metaphorik

Inhaltlich bieten die Vorlesungen – ihrer eigenen doppelten Zielsetzung entsprechend – originelle Impulse für die Auseinandersetzung mit der Deleuze'schen Philosophie sowie für die wissenschaftliche Untersuchung der Malerei und ihrer Geschichte. Indem Deleuze die Katastrophe zum Ausgangspunkt seiner Vorlesungen macht, gelingt es ihm zum einen, das Krisenhafte am künstlerischen Prozess freizulegen, das zahlreichen Studierenden an Kunstakademien wohlbekannt sein dürfte. Die Krise und die von ihr durchbrochene Muße sind konstitutive Elemente ästhetischer Erfahrung, wie Ulrich Oevermann herausgearbeitet hat (Krise und Muße: Struktureigenschaften ästhetischer Erfahrung aus soziologischer Sicht. Vortrag am 19.6.1996 in der Städel-Schule²⁷). Zum anderen greift der Philosoph mit der Katastrophe einen Begriff auf, der zu den Wirklichkeitserfahrungen seines Publikums im Jahr 1981 ebenso gut zu passen scheint wie zu den multiplen Krisen des 21. Jahrhunderts. Es klingt ungebrochen aktuell, wenn Deleuze formuliert: „Unsere Welt ist Tumult und Chaos“ und sogleich feststellt, dass angesichts von der „Atom-bombe“, dem „Zustand der Städte“ und der „Umweltverschmutzung“ die Malerei ihre Daseinsberechtigung daraus beziehe, dass „sie nicht nur das Chaos beschwört, sondern sich direkt mit ihm konfrontiert, um daraus eine Art [...] moderner Ordnung hervorgehen zu lassen“ (150). Ob der Katastrophen-Begriff über dieses emphatische Plädoyer für die Relevanz

von Malerei in einer krisengebeutelten Gegenwart hinaus auch einen analytischen Wert hat, ist dagegen fraglich. So klingt Deleuze teilweise übertrieben pathetisch, etwa, wenn er feststellt, dass „die Malerei zwingend Sintflut ist“ (51), wenn er vom „Zusammenbruch der visuellen Koordinaten“ spricht; oder davon, dass „Auge“ und „Hand“ sich im Gemälde „wie Feinde befehlen“ (133) und daraus das „dritte Auge des Menschen“ (159) hervorgehe. Insgesamt sind es vor allem etymologische Assoziationen wie diese und Reflexionen auf die Materialität der Sprache selbst, mithilfe derer Deleuze die strukturelle Kopplung zwischen der Katastrophe und der Malerei zu begründen versucht.

Aus kunstgeschichtlicher Perspektive wäre daran zu bemängeln, dass Deleuze seine Argumente nur an wenigen Stellen entlang einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit Gemälden entwickelt. Nur selten nimmt er Bezug auf konkrete malerische Phänomene oder einzelne Gemälde. Und die Bilder, die er bespricht, dienen weniger als systematisch ausgewähltes empirisches Anschauungsmaterial als vielmehr der Illustration seiner abstrakten Ideen. Erschwerend fällt ins Gewicht, dass die deutsche Übersetzung – obgleich um begriffliche Nuancierung bemüht – die Deleuze'schen Sprachspiele und die quasi-poetische Spannung zwischen Begriff und Bild im französischen Original nicht verlustlos zu reproduzieren vermag.

Dass es dem Katastrophenbegriff, und manch anderen in der Vorlesung eingeführten Konzepten, an definitorischer Schärfe und Klarheit fehlt, ist allerdings weniger ein methodischer Mangel als ein Symptom von Deleuzes grundsätzlichem Denken in Bewegung. Zwar verleihen Modelle wie der dreiphasige Malakt, die Systematisierung der pikturalen Kategorien oder die Unterscheidung von Analogieformen dem Gedankengang eine formale Struktur. Doch bleibt die Struktur stets durchlässig, offen für Verschiebungen und Neuansätze. Deleuze entwickelt seine Argumente weniger in Form eines logisch-systematischen Beweisgangs als in der Gestalt eines tastenden, sich selbst überprüfenden Denkprozesses. Gerade im

beständigen Umschlagen von Analyse in Assoziation, von Begriff in Bild liegt die besondere Faszination seiner Methode. Sie macht seine Philosophie für die Kunstgeschichte herausfordernd, aber auch anschlussfähig: als Versuch, das Denken selbst als kreativen Akt zu verstehen.

Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte

Die diesem kreativen Akt innewohnende produktive Kraft manifestiert sich konkret in dem zumindest unerwarteten, jedenfalls aber kontraintuitiven Diagramm-Begriff, in dem die beiden Zielsetzungen der Vorlesungen konvergieren: Denn am Diagramm-Begriff untersucht Deleuze – gewissermaßen in der philosophischen Sphäre – die Logik des Diagramms. Und zugleich stellt sein Diagramm-Begriff – gewissermaßen in der kunsttheoretischen Sphäre – ein Instrument zur Analyse von Malerei dar. Erstens verortet er das Diagramm im Zentrum des malerischen Produktionsprozesses und zweitens bestimmt und vergleicht er von dort aus unterschiedliche Positionen der Malereigeschichte. Deleuze versteht das Diagramm damit als praktisches Instrument des Künstlers sowie als theoretisches Instrument des Kunstwissenschaftlers; ein Instrument, mithilfe dessen sich das „tiefste Innere der Malerei“ (57) eines jeden Künstlers und einer jeden Epoche datierbar beobachten und beschreiben lasse.

Ob sich daraus ein Erkenntnismehrwert für die kunsthistorische Beschäftigung mit Malerei tatsächlich ergibt, ist allerdings offen. Schließlich steht mit dem Stilbegriff bereits ein Konzept zur Verfügung, das zwar im Rahmen der fachinternen Grundlagendiskussionen stets umkämpft, in seiner universalen Anschlussfähigkeit aber dennoch anerkannt ist. Ähnliches gilt für das Konzept des Signal-Raums, für den mit Begriffen wie ‚Epoche‘ oder ‚Bildraum‘ bereits ein etabliertes Vokabular zur Verfügung zu stehen scheint, das sowohl zeitübergreifende Vergleiche als auch werkimmanente Analysen ermöglicht. Die Begriffe ‚Diagramm‘ und ‚Signal-Raum‘ mögen epistemologisch beziehungsweise philosophisch produktiv

sein, wenn man in ihnen die Bedingungen und Funktionsweisen einer spezifischen Form der Sichtbarmachung erkennt. Doch es ist gerade diese Abstraktion, die es erschwert, die Konzepte in eine differenzierte kunsthistorische Typologie zu überführen und sie mit Bildstrukturen oder materiellen Praktiken in erkenntnisträchtige Beziehungen zu setzen.

Mit Blick auf den Diagramm-Begriff erscheint allerdings bemerkenswert, dass sich in den letzten Jahren ein interdisziplinärer Forschungszweig unter diesem Titel ausdifferenziert hat (vgl. hierzu nur den Beitrag von Hubert Locher im Special Issue I der *Kunstchronik* 7, 2024⁷⁹). Die sogenannte Diagrammatik verfolgt dabei – unter Verwendung desselben Begriffs – ein gänzlich anderes Ziel als Deleuze: Während sie das Diagramm primär als Medium der Ordnung und Vermittlung von Wissen untersucht – als semiotisches und epistemisches Instrument, das komplexe Zusammenhänge visualisiert, strukturiert und kommunizierbar macht, interessiert sich Deleuze für das Diagramm als Ort der Störung und Transformation. Sein Diagramm-Begriff beschreibt nicht das Ordnen des Wissens, sondern das Entstehen des Sichtbaren, nicht die Darstellung, sondern das Werden der Form. Damit steht Deleuzes Konzept quer zur gegenwärtigen Diagrammatik. Ob sich aus dieser Differenz Erkenntnis gewinnen lassen, wird sich zeigen müssen. Als Brücke zwischen dem Allgemein-Philosophischen und dem Spezifisch-Kunsthistorischen entfaltet der Diagramm-Begriff jedenfalls besondere Strahlkraft.

Originell und herausfordernd

Der Herausgeber David Lapoujade versteht Deleuzes Vorlesungen als „Laboratorium“ (13). Dementsprechend nähert man sich den Vorlesungen wohl am geschicktesten, indem man sie als Experimente begreift, von denen aus es sich weiterzudenken lohnt. Anlass dazu bieten neben den beschriebenen großen Linien, zahlreiche Gedankenketten, die in ihrer Originalität ebenso bestechen wie herausfordern. Oft sind es nur einzelne Sätze, scheinbar beiläufig hingeworfen, die ganze Welten ästhetisch-theoretischen

Denkens eröffnen. So beschreibt der Autor etwa die kollektive Bewegung einer Schafherde als kollektive, organische Linie und nutzt dieses Bild, um den Übergang von der kristallinen Kontur der ägyptischen zur lebendigen Konturlinie in der griechischen Kunst anschaulich zu machen (338ff.). An anderer Stelle insistiert er darauf, dass die Farbe kein Element der Zeichnung sei, sondern eine Form des Exzesses, die sich nicht disziplinieren lasse. (Mit dem Problem der Farbe beschäftigt sich Deleuze vor allem in der letzten Vorlesung, 376ff.). Solche Einfälle sind keine dekorativen Zusätze, sondern zentrale Momente von Deleuzes Methode: Er betreibt Philosophieren als Irritation, als poetisches Experiment und zielt damit letztlich vor allem auf eins: Flexibilität im Denken.

In den jetzt im Suhrkamp Verlag erschienenen Vorlesungen findet sich diese Flexibilität in Reinform: Denn bei dem Text handelt es sich nicht um ein Vorlesungsskript, sondern um die „treuestmögliche Abschrift der Aufnahmen“, die von Deleuzes mündlichen Vorträgen gemacht worden sind. Die damit verbundenen editorischen Herausforderungen hat der Herausgeber elegant gelöst: Indem er sich an dem Verfahren orientiert hat, das Deleuze selbst verwendete, wenn er seinen eigenen Text für den Vortrag redigierte, wurde der mündliche Charakter der Vorlesungen weder unhinterfragt beibehalten noch vollständig eliminiert. Lesend erlebt man hier einen Deleuze, der Regieanweisungen an sein Publikum gibt („Merkt euch das“, 53), Schwierigkeiten eingesteht („Wir stecken fest“,

50), sich Wortmeldungen wünscht („Es liegt an euch zu sehen: Ob etwas passt oder nicht“, 60) und sich über Diskussionen freut („Ja, [...] was Du über das Diagramm sagst, ist sehr treffend“, 188).

Insbesondere für diejenigen, die sich aus einer philosophisch-methodologischen Perspektive für Deleuze Denkens interessieren, dürfte die Editionsentscheidung, Kommentare des Publikums in den Text aufzunehmen, mit dazu führen, dass die Vorlesungen eine sinnvolle Ergänzung der bereits veröffentlichten Texte des Philosophen darstellen. Die ausführlichen Fußnoten stellen darüber hinaus die notwendigen Literaturbezüge her. Und die in eckige Klammern gesetzten Hinweise referenzieren auf die entsprechenden Stellen aus anderen Werken von Deleuze, die im direkten oder indirekten Bezug zu dem stehen, was er vorträgt. Die kunsthistorisch interessierte Leserschaft dürfte allerdings bedauern, dass selbst an den wenigen Stellen, an denen Deleuze explizit auf Gemälde Bezug nimmt, keine Abbildungen im Text enthalten sind. Auch wegen dieser editorischen Eigenheit werden die Vorlesungen *Über die Malerei* wohl gerade solche Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker anregen, die sich von kontraintuitiven Begriffsverwendungen, mutigen Gedankengängen und einem hohen Abstraktionsgrad nicht abschrecken, sondern faszinieren lassen. Um ein gelungenes transdisziplinäres Gespräch von Kunstgeschichte und Philosophie im Anschluss an Deleuze zu bewerkstelligen, wird es auf sie ankommen.