

## Claudia Blümle, Armin Schäfer

### Organismus und Kunstwerk Zur Einführung

#### I.

Abstraktion und Figuration sind in der Geschichte der bildenden Kunst vielfach einander entgegengesetzt worden. Der Gedankengang war folgender: Die abstrakte Malerei (wie auch die abstrakte Zeichnung) ist nicht figurativ, nicht illusionistisch und nicht erzählend. Sie ist eine späte Errungenschaft in der Kunst, die im 19. Jahrhundert einsetzt und eine Entwicklung nimmt, die vom Kubismus über den abstrakten Expressionismus und die Farbfeldmalerei bis zur Konkreten Malerei reicht. Im Zuge dieser Entwicklung wird die Malerei immer mehr ihrer materialen und medialen Bedingungen gewahr: Während die ältere Malerei noch die Beschaffenheit und Form des Bildträgers, die Eigenschaften der Pigmente sowie die rhetorischen und illusionistischen Mittel, die sie einsetzte, vergessen machen will, hat die moderne Malerei diese Bedingungen als ihre spezifischen Voraussetzungen begriffen. Schließlich habe die Abstraktion die Linie von ihrer Aufgabe befreit, Konturen zu ziehen und Figuren zu begrenzen, der Malerei ihren Hang zur Täuschung ausgetrieben und sie zu einer Kunstform gemacht, die zeigt, was ein Bild sei: eine Verteilung von Farbe auf dem Bildträger.<sup>1</sup> So fragwürdig dieser Gegensatz von Figuration und Abstraktion ist, so grundlegend ist die Vorstellung, die ihn trägt. Seit dem 19. Jahrhundert wird das Kunstwerk als ein Organismus begriffen: Einerseits wird es in biologischen und organischen Metaphern beschrieben,<sup>2</sup> und andererseits bezeichnet der Begriff des Organismus bis weit ins 20. Jahrhundert hinein eine primär sichtbare Ordnung des Lebens.<sup>3</sup>

Diese Auffassung läßt sich bis in die Naturgeschichte zurückverfolgen, die an den Lebewesen beschreibt, was man sehen kann: die äußeren und inneren Formen einer Pflanze oder eines Tiers und dessen Gliederung in Teile und Ganzes. Die Entdeckung, daß in Lebewesen funktionale Zusammenhänge bestehen, stellt die naturgeschichtliche Beschreibung des Sichtbaren jedoch auf die Probe: Was für die Bestimmung und Klassifikation eines Tiers entscheidend ist (etwa die Form seiner Hufe), scheint es nicht unbedingt für die Funktion (die Fortbewegung) zu sein. Vor allem Physiologie und vergleichende Anatomie beginnen im 18. Jahrhundert, das Leben in Funktionszusammenhängen zu beschreiben, etwa von Atmung und Kreislauf, von Gebiß und Verdauungssystem oder von

1. Vgl. Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 1997.

2. Siehe Robert Smithson, »Quasi-Infinities and the Waning of Space«, in: ders., *Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles, Cal., London: University of California Press, 1996, S. 34-37, bes. S. 35f.

3. Vgl. Lily E. Kay, *Das Buch des Lebens. Wer schrieb den genetischen Code?*, aus dem Amerikanischen von Gustav Roßler, München, Wien: Carl Hanser, 2001, S. 72-80.

Fortpflanzungsweise und Bau des Skeletts. Und diese Funktionszusammenhänge sind, wie Michael Foucault herausstellt, nicht mehr unmittelbar zu sehen: »Was für den klassischen Blick nur reine und einfache Unterschiede waren, muß jetzt, ausgehend von einer funktionalen Homogenität, die es verborgen trägt, geordnet und gedacht werden.«<sup>4</sup>

Um 1800 entsteht allmählich die neue Disziplin der Biologie, die einen Begriff des Lebens formuliert, der im Kern besagt: ein Lebewesen ist ein Organismus, dessen Teile in definierten Lage- und Funktionsbeziehungen stehen, in Wechselwirkungen treten und sich systemisch zu einer funktionalen Einheit schließen. Man entdeckt, wie François Jacob ausführt, eine »Logik des Lebenden«, die sich nicht allein aus der sichtbaren Ordnung herleitet: »Ihre Eigenschaften erhalten die Lebewesen durch ein Spiel von Beziehungen, die im geheimen die Teile verbinden, damit das Ganze funktioniert. Es repräsentiert die hinter der sichtbaren Struktur verborgene Organisation.«<sup>5</sup> Der biologische Begriff der Organisation bezeichnet also eine sichtbare Ordnung, die den Körper durchwirkt, und er leitet über das Sichtbare hinaus, denn auch jenseits des Sichtbaren gibt es eine Organisation. Die Entdeckung der Gewebe und Häute durch den französischen Physiologen und Anatomen François Xavier Bichat ist beispielhaft für diesen neuen Begriff des Organismus, der nicht im Sichtbaren aufgeht.<sup>6</sup> Bichat beschreibt eine Wirklichkeit des Organismus, die immer präsent ist, aber nie hinreichend repräsentierbar, die immer wirksam, aber nie völlig zu ergründen ist. Sie wird gerade nicht in den Lagebeziehungen, in der Gliederung des Körpers in Teile bzw. Organ und Ganzes sichtbar, sondern erschließt sich vermittelt der Strukturen, die den Körper durchwirken: den Geweben. »Bichats Hauptentdeckung«, schreibt Foucault, »ist ein Entzifferungsprinzip für den leiblichen Raum, das sowohl intra-organisch, inter-organisch und trans-organisch ist. [...] Dieser fundamentale Raum wird zur Gänze durch die dünne Fläche des Gewebes definiert.«<sup>7</sup> Von den Geweben her betrachtet ist die Unterteilung des Körpers in sichtbare Organe fragwürdig. Der gesamte Körper ist von kontinuierlichen Bändern durchzogen, die sich transformieren. Jedes dieser Gewebe besteht aus einem und nur aus einem einzigen Stoff. Dasselbe Gewebe kann in unterschiedlichen Organen »vernährt« sein, aber es gelangt immer seiner Funktion gemäß zum Einsatz: »Es gibt Gewebe für Knorpel und Drüsen, wie es Stoffe für Hemden und Mäntel gibt.«<sup>8</sup> Die Gewebe sind die Elemente der Organe. Die Organe sind zwar »funktionelle Verdichtungen«<sup>9</sup> der Gewebe, aber der Körper

4. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 324.

5. François Jacob, *Die Logik des Lebenden. Eine Geschichte der Vererbung*, aus dem Französischen von Jutta und Klaus Scherrer, Frankfurt/M.: Fischer, 2002, S. 52.

6. Vgl. Xavier Bichat, *Traité des membranes en général et des diverses membranes en particulier*, Paris: Richard, Caille et Ravier, 1799; ders., *Abhandlung der Häute im allgemeinen und über die verschiedenen Häute insbesondere*, aus dem Französischen von Christian Friedrich Dörner, Tübingen: Johann Friedrich Heerbrandt, 1802.

7. Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, aus dem Französischen von Walter Seitter, Frankfurt/M.: Fischer, 1988, S. 140.

8. Jacob, *Die Logik des Lebenden*, a.a.O., S. 126.

9. Foucault, *Die Geburt der Klinik*, a.a.O., S. 141.

ist nicht von sich aus in Organe unterteilt. Wenn die anatomische Darstellung des Organismus nun nicht mehr bei den sichtbaren Organen stehenbleibt, sondern deren Masse in Flächen zerlegt, läßt sich eine Ordnung entziffern, die unterhalb der Organe liegt. Die Anatomie stößt in dem Gewebe auf etwas Sichtbares, an dem das Sichtbare selbst ins Unsichtbare übergeht. Bichat kann also zeigen: Die Funktionszusammenhänge im Körper reichen weit über das einzelne Organ hinaus und verweisen entlang der Gewebe auf eine übergreifende, systemische Organisationsweise, die sich der unmittelbaren Anschauung entzieht.

## II.

Die Herausbildung des neuen funktionalen Organismusbegriffs stößt auch einen Wandel der Darstellungsweisen an. Die Abbildungen toter, sezierter Körper reichen nicht mehr hin, um die Funktionen des Lebens ins Bild zu setzen. Der anatomische Blick findet nunmehr seine Fortsetzung in den Experimentalanordnungen der Physiologie und einem technisch gestützten Sehen, das Unsichtbares sichtbar werden läßt. Seit dem frühen 19. Jahrhundert stehen fortan die wissenschaftlichen Darstellungen des Lebens vor der Aufgabe, unsichtbare Funktionszusammenhänge ins Bild zu setzen, wie auch künstlerische Darstellungen beginnen, sowohl unanschauliche Funktionszusammenhänge im Organismus als auch eine systemische Funktionsweise des Lebens zu visualisieren. Dies zeigen zwei Bildbeispiele aus den 1820er und 1830er Jahren, die einerseits aus der Physiologie und andererseits aus der Malerei stammen.

Der Anatom und Physiologe Thomas Soemmering vergleicht in seiner Schrift *Ueber das feinste Gefäßnetz der Aderhaut im Augapfel*<sup>10</sup> die gewonnenen physiologischen Erkenntnisse über das menschliche und tierische Auge mittels verschiedener mikroskopischer Bildfelder, die sein Sohn Wilhelm mit einer *Camera lucida* gezeichnet hat (Abb. 1). Es handelt sich dabei um eine Vorrichtung, die es dem Zeichner erlaubt, die Umrisse eines Gegenstandes abzuzeichnen und zugleich Gegenstand und Zeichenebene im Blick zu behalten. Soemmering blickt nicht mehr *auf*, sondern *in* das Gewebe. Der unter dem Mikroskop präparierte Schnitt im Gewebe des Augapfels wird dabei als abstrahierte Netzstruktur visualisiert, während in der zweiten Illustration das anatomische Auge stark reduzierend als Umriß dargestellt ist. Ein schlauchartiges, mit doppelten Linien markiertes Element, das den Sehnerv darstellt, verbindet die schematisierten Augäpfel mit den mikroskopischen Bildern des Gewebes. Die beiden Zeichnungen gehören zwei unterschiedlichen Bildtypen an, die beide kein perspektivisch-räumliches Bild geben, sondern die Darstellungen vielmehr abstrahierend in die Fläche überführen. Das in der Bildtafel von Soemmering angewendete Verfahren ist mit der

10. Samuel Thomas Soemmering, *Ueber das feinste Gefäßnetz der Aderhaut im Augapfel*. Vorgelesen den 9. Mai 1818, o.O., o.J.

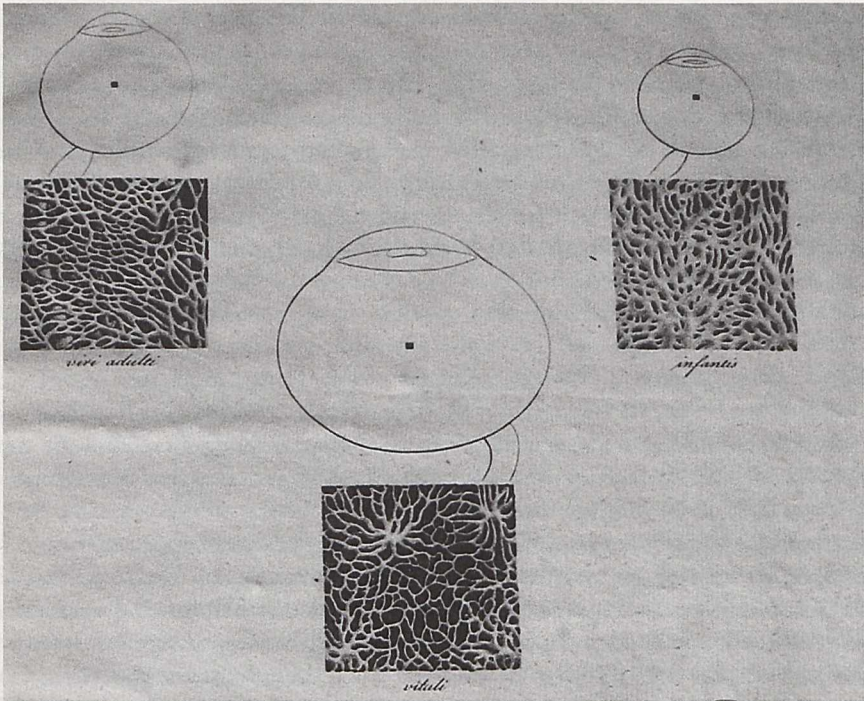


Abb. 1: Wilhelm Soemmering: *Zeichnung aus Samuel Thomas Soemmering, Ueber das feinste Gefäßnetz der Aderhaut im Augapfel. Vorgelesen den 9. Mai 1818, o.O., o.J., Detail.*

zeitgleich aufkommenden künstlerischen Technik des »abstrahierenden Falschzeichnens«<sup>11</sup> verwandt, wie sie in der Malerei des Arztes, Physiologen, Psychologen und Malers Carl Gustav Carus<sup>12</sup> gebraucht wird. In Anlehnung an Caspar David Friedrich werden in dem um 1828 gemalten Gemälde *Fenster am Oybin im Mondschein* eine steinerne Ruine, rankende Pflanzen und zwei Rückenfiguren über den harten Schattenumriß in eine in sich geschlossene Einheit überführt, um eine Aussicht auf die Wolkenformationen im Mondschein zu eröffnen (Abb. 2).

Das abstrahierende Falschzeichnen kennzeichnet eine Tendenz der Stilisierung, wie sie sich in der für die romantische Kunst typischen, harten Linie zeigt, die durch Umrißproduktionsstich, Kupferdruckplatten oder Schattenrisse hervorgebracht und in der Vasenmalerei verwendet wird. Entscheidend ist, daß dieses Bildverfahren nicht nur auf die Techniken der Zentralperspektive verzichtet, sondern sich auch von den Darstellungskonventionen der Anatomie verabschiedet. Robert Rosenblum hat dafür den Begriff der Linearabstraktion geprägt.<sup>13</sup>

11. Vgl. dazu Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Gebr. Mann, 1985, S. 320-327.

12. Vgl. Walter Gebhard, »Die Erblast des 19. Jahrhunderts. Organismuskurs zwischen Goethes Morphologie und Nietzsches Lebensbegriff«, in: Hartmut Eggert, Erhard Schütz, Peter Sprengel (Hrsg.), *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*, München: Iudicium, 1996, S. 13-36; Jutta Müller-Tamm, *Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Ästhetische und wissenschaftliche Weltaneignung bei Carl Gustav Carus*, Berlin: Walter de Gruyter, 1995.



Abb. 2: Carl Gustav Carus: *Fenster am Oybin im Mondschein*, um 1828, Öl auf Leinwand, 27,6 x 31,8 cm, Sammlung Georg Schäfer: Schweinfurt.

Die Linearabstraktion, die sich durch eine genaue, konturierende Linie auszeichnet und für die anatomischen Darstellungen weder die Bildtechnik der Perspektive noch der *Camera obscura* verwendet,<sup>14</sup> führt auf vergleichbare Weise zu einer Abstraktion, wie sie auch die Bildtafel Thomas Soemmerings mit der Darstellung sezierter Augen zeigt. Die Darstellung dieser Augen ist insofern abstrakt, als sie diese auf wenige Umrisslinien reduziert, den Sehnerv nur noch durch zwei Linien andeutet und mit Hilfe der Bildtechnik der *Camera lucida* die in das Auge projizierten Umrisse des zu untersuchenden Gewebes direkt auf das Papier zeichnet. Der Einsatz der *Camera lucida* für die wissenschaftliche Darstellung mikroskopischer Bilder wird von Soemmering aufs höchste gelobt, da die mathematische Exaktheit ihrer präzisen Linienführung es ermöglicht, die Konturlinien vom gesehenen Objekt in einer einzigen Bildfläche und ohne räumliche Tiefe auf die Zeichnung zu übertragen.

Die Bildtafel von Soemmering und das Gemälde von Carus sind Beispiele für Darstellungen eines Unsichtbaren, die die Abstraktion als Darstellungsmittel für Undarstellbares einsetzen. Ungeachtet der Gliederung des Körpers in Teile und Ganzes schaffen sie eine Bildorganisation, die auf eine Wiedergabe übergreifender Zusammenhänge sowohl im Organismus als auch in der Natur selbst zielt. Sowohl die anatomische als auch die künstlerische Darstellung schaffen durch Konturen und Formen einen innerbildlichen Zusammenhang, der sich in einer einzigen Bildfläche bewegt. In künstlerischen wie lebenswissenschaftlichen Bildern übernimmt dabei die konturierende Linie die wesentliche Darstellungsfunktion. In dem Maße, in dem sich die abstrahierende Darstellung vom sichtbaren Organismus löst, erweist sich ihre Plausibilität darin, wie sie bildnerisch verfährt. Deshalb vermag sie auch ein naturphilosophisches Konzept zu visualisieren, das den Organismus in einen übergreifenden Zusammenhang mit der ganzen Natur rückt. Seit der Romantik entstehen Bilder, die den systemi-

13. Robert Rosenblum, *The international style of 1800. A study in linear abstraction. Reprint of the author's thesis*, New York: Garland Publications, 1976, S. 199-215.

14. Zum Einsatz der *Camera obscura* in der Anatomie siehe Peter Galison, Lorraine Daston, »Das Bild der Objektivität«, in: Peter Geimer (Hrsg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002, S. 29-99, hier S. 50f.

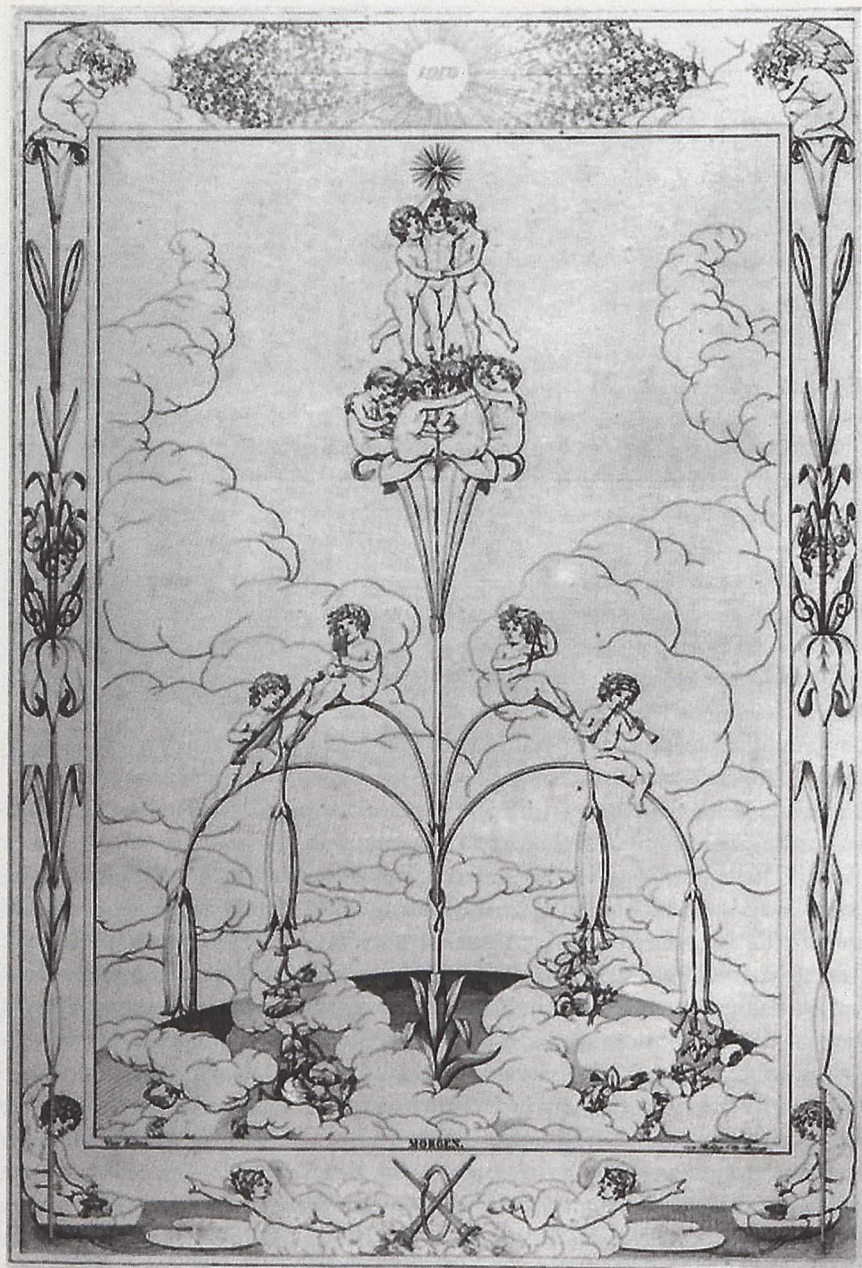


Abb. 3: Philipp Otto Runge: *Der Morgen*, 1805, Kupferstich, 72 x 48 cm, Kunsthalle: Hamburg.

schen Zusammenhang im Gegenstand mittels des systemischen Zusammenhangs der Darstellung sichtbar werden lassen, wie auch Bilder, die den übergreifenden Zusammenhang des dargestellten Gegenstandes mit der Natur sichtbar machen wollen.

Die romantische Kunst rückt in ihrem Umgang mit Linie und Farbe von einem mimetischen Bildkonzept ab, um sich in einem Spiel zwischen Figuration und Abstraktion, zwischen Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung zu entfalten. Werner Busch hat gezeigt, daß die frühromantische Arabeske von Philipp Otto Runge in dem Maße abstrakt ist, wie sie eine abstrakt-ideale Darstellung des Naturprozesses verbildlicht. Der Arabesken-Begriff Runges ist ein doppelter: einerseits kann er die bloße Ornamentform umfassen, andererseits besitzt er einen »umfassenden Verweisungscharakter«. <sup>15</sup> Deshalb sind »kreisender, gestaltloser Rhythmus, künstlich geordnete Verwirrung, Häufung von Bildern, reizende Symmetrie, universale Korrespondenzen, musikalischer Aufbau, Fülle und Leichtigkeit« <sup>16</sup> die Formprinzipien der Arabeske. In Runge's *Jahreszeiten* aus dem Jahre 1805 entfaltet sich die Arabeske innerhalb des Bildrahmens von unten nach oben und offenbart als Rand eine bildliche Totalität, die eine einheitliche Organisation stiftet (Abb. 3). Insofern die Abstraktion durch Regularität und Symmetrie bestimmt ist, kann das Zufällige der Arabeske als künstlerisch organisierter »Wildwuchs« <sup>17</sup> in ein System überführt werden. Das Kunstwerk wird so insgesamt dem Organismus vergleichbar, der als lebendige Einheit von innerer und äußerer Form, als funktionelles und gegliedertes System gedacht wird. »Die strenge Trennung von Bild und Rahmen ist«, wie Busch zeigt, »Indiz für das Eingeständnis des in der Realität nicht zu überbrückenden Zwiespaltes von Innen und Außen, Subjektivität und Objektivität im individuellen Bewusstsein.« <sup>18</sup> Hier wird der organische Werkbegriff nicht mehr mimetisch aufgefaßt, sondern bezeichnet ein konstruktiv und künstlich Hervorgebrachtes. Ausgehend von diesen drei Bildbeispielen wird deutlich, wie seit der Romantik eine Reihe von neuen Bildkonzepten in Kunst und Lebenswissenschaften entsteht, die unanschauliche Funktionen und unsichtbare Strukturen mit Hilfe der Abstraktion ins Bild setzen: Arabesken, Kurven, Vektoren, Ornamente, Schemata oder Modelle sollen von nun an Formbildungen, Funktionen und Kräfte des Lebens sichtbar machen.

### III.

Die idealistische Ästhetik entscheidet um 1800 den Streit zwischen Konturisten und Koloristen zugunsten des Konturs: Linie und Kontur gelten gegenüber der Farbe als die wichtigeren Elemente in der Malerei, und die Farbe wird als bloße

15. Busch, *Die notwendige Arabeske*, a.a.O., S. 49.

16. Ebd., S. 51.

17. Ebd., S. 53.

18. Ebd.

Dekoration der Form abgewertet. Dieser Auffassung entspricht das Ideal einer glatten, sanft gespannten Körperoberfläche, die keinerlei Fraktur aufweisen darf. Die schöne Haut hat keine Farbe, sondern sie ist weiß und findet ihre gültige Repräsentation im Kontur der Zeichnung (und der glatten Oberfläche griechischer Statuen). Die Deutlichkeit und Klarheit einer schönen Form würde durch die Materialität in der Darstellung, also durch die Farben, nur gestört werden, die drohen, den Kontur zu verwischen und die konsistente Form aufzulösen. Farbe und Form gelten als dissoziierbar, denn das Wesentliche eines Bilds, die Zeichnung, bleibe zurück, wenn die Form entfärbt werde. »In der Malerei, Bildhauerkunst, ja in allen bildenden Künsten, in der Baukunst, Gartenkunst, sofern sie schöne Künste sind«, schreibt Immanuel Kant, »ist die *Zeichnung* das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß, was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht. Die Farben, welche den Abriß illuminieren, gehören zum Reiz; den Gegenstand an sich können sie zwar für die Empfindung belebt, aber nicht anschauungswürdig und schön machen: vielmehr werden sie durch das, was die schöne Form erfordert, mehrenteils gar sehr eingeschränkt, und selbst da, wo der Reiz zugelassen wurde, durch die erstere allein veredelt.«<sup>19</sup>

Während der schöne Körper die angenehmste Empfindung bietet, die der Verstand ohne weiteres verarbeiten kann, wird beim Anblick zerstückelter, deformierter oder verwesender Körper die Verarbeitung der Sinnesdaten gestört: Es droht der Ekel.<sup>20</sup> Der Ekel ist kein bloßes Gefühl, das angenehm oder unangenehm wäre, sondern ein heftiger Affekt, der eine »starke Vitalempfindung«<sup>21</sup> hervorruft. Solch eine Empfindung »heißt besonders *Sensation*, wenn die Empfindung zugleich Aufmerksamkeit auf den Zustand des Subjekts erregt«.<sup>22</sup> Denn sie durchdringt, wie Kant sagt, »den Körper, so weit als in ihm Leben ist«, und schlägt auf »das ganze System der Nerven«<sup>23</sup> durch. Ausgelöst wird der Ekel, insofern er von etwas Sichtbarem evoziert wird, durch Darstellungen, die dem Ideal des schönen Körpers entgegengesetzt sind. Die Auflösung des Konturs bzw. das Formlose bringen den Effekt des Ekels hervor: Die Verstandeskkräfte vermögen, weil sie keinen Halt mehr im Kontur finden, die Empfindungen nicht zu ordnen, so daß der Betrachter vom Affekt überflutet wird. Die größte Gefahr, Ekel zu erregen, geht dabei vom menschlichen Körper aus, der – als lebender – nahsichtig, oder – als toter – mit dem Blick des Anatomen betrachtet wird: »Das gründliche Studium der Anatomie«, lautet eine Bemerkung von Denis Diderot, »hat mehr Künstler verdorben als vervollkommnet. Es ist in der

19. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Karl Vorländer, unveränderter Nachdruck der sechsten Auflage von 1924, Hamburg: Felix Meiner, 1974, S. 64f.

20. Vgl. Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999.

21. Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Werkausgabe XII: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, S. 451. Siehe hierzu Menninghaus, *Ekel*, a.a.O., S. 7f., S. 39–50.

22. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, a.a.O., S. 446.

23. Ebd.



Malerei und in der Kunst sehr gefährlich, unter die Haut zu blicken.«<sup>24</sup> Die Leiche, vor allem wenn sie bereits in Verwesung übergegangen ist und sich in eine Masse verwandelt, deren Form sich auflöst, verkehrt das Schauspiel einer klaren topologischen Organisation, wie es die anatomischen Lehrbücher mit ihren Zeichnungen überliefern, in ihr Gegenteil. Auch wenn die Darstellung des Häßlichen in Malerei und Zeichnung erlaubt ist, unterliegt die Darstellung des Ekelhaften einem Tabu. Die Auflösung des Konturs, wie etwa in Goyas *Saturn frißt seine Kinder*, gilt als ekelregend. Denn eine solche Figuration, die den Körper als verdichtete Farbmasse darstellt, entzieht dem Betrachter die Möglichkeit, das Gesehene als einen in sich gegliederten, organisierten Organismus zu decodieren.

Wenn das Kunstwerk im 19. und 20. Jahrhundert vielfach als Organismus begriffen wird,<sup>25</sup> dann gilt eine bestimmte Art und Weise der Figuration, die sich vom Ideal des schönen Körpers herleitet, als dessen angemessene Darstellungsweise. Die Definition des Organismus weist hierbei der Linie eine unerläßliche Funktion als Kontur zu. Die Figuration mittels der Konturlinie scheint Körperdinge, tatsächliche oder fiktive, zunächst in gleicher Weise zur Darstellung zu bringen, ungeachtet dessen, ob es sich bei dem Körper um ein totes Ding oder einen lebendigen Organismus handelt. »Wesenscharaktere der Körperdinge«, so lautet die Prämisse der Darstellungskonvention, »bleiben die gleichen, ob es sich um nichtbelebte oder belebte Dinge handelt. Frosch oder Palme unterliegen den gleichen Erscheinungsgesetzlichkeiten [...] wie Stein oder Schuh.«<sup>26</sup> Die Biologen definieren den Organismus aber nicht nur als Ganzheit, sondern als Gestalt, die im Kontur der Zeichnung ihre vorzügliche Veranschaulichung findet. Solche Darstellungen und Veranschaulichungen des Lebens befestigen den Zusammenhang von Sichtbarem und Organismusbegriff. Lebewesen sollen nicht nur eine feste und zugleich dynamische Topographie besitzen, sondern auch eine räumliche Grenze setzen: Die Grenze, so wird behauptet, vermag das von ihr Eingeschlossene zur Gestalt zu schließen und jenen Aspektwechsel zu markieren, durch den etwas Belebtes von Unbelebtem unterscheidbar sein soll. Ganzheit und Gestalt sind der Figur, die einen Organismus darstellt, also durch den Kontur und eine strukturierte Topographie auferlegt. Daß *im Bild* die Figur einen geschlossenen Kontur hat, weist sie als Gestalt, daß sie eine strukturierte Topographie hat, als organisierte Ganzheit aus. Während der geschlossene Kontur in der bildlichen Darstellung die Ganzheit herstelle, sichere die geschlossene Oberfläche im Organismus dessen Gestalt. Im Organismus, so die Schlußfolgerung, gelte das Prinzip der Übersummativität wie in einer bildlichen Darstellung, »[e]twa dann, wenn eine primär mit Bleistift ausgeführte Figur farbige ausgemalt

24. Denis Diderot, »Verstreute Gedanken über Malerei, Skulptur, Architektur und Poesie als eine Art Fortsetzung der ›Salons« [1776], in: ders., *Ästhetische Schriften*, Bd. 2, Berlin: Verlag das Europäische Buch, 1984, S. 574-645, hier S. 625; vgl. hierzu Menninghaus, *Ekel*, a.a.O., S. 83.

25. Siehe beispielsweise Wilhelm Waetzoldt, *Das Kunstwerk als Organismus. Ein ästhetischbiologischer Versuch*, Leipzig: Dürr, 1905.

26. Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, 3., unveränderte Aufl. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1975, S. 89.

wird. Das Anfangsgebilde ist um bestimmte Merkmale bereichert worden. Das Endganze ist ereignisreicher als das Anfangsganze. Man hat in der modernen Psychologie mit Recht darauf hingewiesen,« schreibt Helmuth Plessner, »daß dieser rein additiven, undhaften Merkmalsanreicherung [...] eine qualitative Umwertung des merkmalttragenden Gebildes und keine quantitative Umformung, wie man theoretisch annehmen sollte, entspricht. Die Bleistiftzeichnung ist etwas Ganzes, die ausgemalte Zeichnung ist aber wieder etwas Ganzes, das im Erlebnis mit dem Anfangsgebilde wohl Ähnlichkeiten, doch [...] keine partiellen Gleichheiten aufweist.«<sup>27</sup> Auch wenn alle Körper Ganzheiten sind und Grenzen haben, sind nicht alle Ganzheiten organische Gestalten. Denn als bloß räumliche Grenze wäre der Begriff der Kontur unterbestimmt und könnte definitiv nicht gesichert werden. Weil Gestalt nur eine notwendige, nicht aber hinreichende Bestimmung des Organismus ist, erfährt die Kontur, die den Organismus kennzeichnet, ihre nähere Bestimmung als Zone, in der ein Aspektwechsel statthat. Helmuth Plessner postuliert deshalb eine »Zone« des Organismus, in der es einen Richtungsunterschied von Innen und Außen gebe und definiert sie als Grenze: »lebendige Körper haben eine erscheinende, anschauliche Grenze. [...] Die Grenze des Dings ist sein Rand, mit dem es an etwas Anderes, als es selbst ist, stößt. Zugleich bestimmt dieses sein Anfangen oder Aufhören die Gestalt des Dinges oder den Kontur, dessen Verlauf man mit den Sinnen verfolgen kann. In den Konturen, innerhalb seiner Ränder ist der Dingkörper beschlossen und als dieser bestimmt, oder, was hier dasselbe heißt, mit seinen Konturen, an seinen Rändern ist das Ding als dieses bestimmt. Der Kontur kann nur in vager und abstrakter Redewendung von dem, dessen Kontur er ist, abgehoben gedacht werden. [...] Für die bloße Anschauung mag es scheinbar gelingen, wie man beispielsweise die Konturen durch einfache zeichnerische Linien zeichnerisch wiedergeben kann.«<sup>28</sup>

#### IV.

Gilles Deleuze hat einen Begriff der Abstraktion geschaffen, der sowohl die abstrakte als auch die gegenständliche Kunst umfaßt. Er unterscheidet, wie John Rajchman zeigt, dabei zwei Weisen der Abstraktion. Die erste betrifft den platonischen Sinn der abstrakten Form, die eine reine, intelligible Idee vorstellt. Die zweite oder »andere Abstraktion«<sup>29</sup> ist hingegen eine »Intensivierung des Realen«.<sup>30</sup> Sie hat ihr Ideal nicht in der Negation des sichtbaren Bildes oder der leeren Leinwand, sondern umschließt gleichermaßen Sinnliches und Intelligibles, die ineinander bestehen, ohne daß das Sinnliche am Bild seiner intelligiblen Form untergeordnet und in der Form das Wesen des Bilds zutage treten würde.

27. Ebd., S. 90.

28. Ebd., S. 100f.

29. John Rajchman, »Abstraktion. Was ist abstrakt?«, in: *Jahresring 52: Etwas von etwas. Abstrakte Kunst*, hrsg. von Friedrich Meschede, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005, S. 91–107, hier S. 95.

30. Ebd., S. 93.

Vielmehr hat das Bild in seiner sinnlichen Erscheinung selbst sein Wesen und Gesetz. An die Stelle einer klassischen organischen Bildanordnung aus Teilen und Ganzem tritt in der zweiten Form der Abstraktion ein flächiges Gerüst, das das Gemälde durchwirkt: Das Gemälde ist auf eine Weise komponiert, als »ob die klassische *Organisation* zugunsten der *Komposition* wiche.«<sup>31</sup> Das Verhältnis von Komposition und Organisation erzeugt keinen einheitlichen, organischen Bildzusammenhang mehr, sondern läßt den Zerfall der organischen Bildordnung selbst sichtbar werden. In dem Maße, in dem die Organisation zerfällt, tritt eine operative Gesamtheit von Linien und Zonen, von asignifikanten und nichtrepräsentativen Strichen und Flecken hervor, die Deleuze als Diagramm bezeichnet. Der Begriff des Diagramms gehört zu einer Theorie des Sinnlichen, die zugleich eine Theorie der Formbildung ist und die einschneidende Dualität zwischen einer »Theorie des Empfindungsvermögens als Form der möglichen Erfahrung« und einer »Theorie der Kunst als Reflexion der wirklichen Erfahrung« unterläuft.<sup>32</sup> Während der philosophische Abstraktionsbegriff vom Sinnlichen zur Reflexion des Wahrgenommenen übergeht, beharrt Deleuze darauf, daß selbst das »abstrakteste« Bild sinnlich gegeben ist. Er situiert die Formbildung nicht nach der Empfindung und schlägt sie auch nicht der Reflexion zu, sondern sucht sie in der Empfindung selbst auf.

Dabei bezieht er sich auf die Theorie der Sensationen bei Paul Cézanne und begreift das Diagramm als eine Ebene des Bildes, die sich in der Wahrnehmung erschließt. Es geht aus Strichen und Farbflecken hervor, deren Wahrnehmung – wegen der spezifischen Verfaßtheit des Gesehenen – die Voraussetzungen und Funktionsweise der Wahrnehmung selbst offenlegen. Cézannes Gemälde negieren, wie Max Imdahl ausführt, die »Vorstellung eines sozusagen vorherbestehenden homogenen Mediums, eines apriorischen Zusammenhangs, welches nicht aus Einzeldingen summiert, sondern umgekehrt in Einzelnes differenziert erscheint.«<sup>33</sup> Wenn Cézanne die Malerei sowohl vom zentralperspektivischen Liniengerüst als auch von der Zeichnung ablöst und die Gegenstände in Striche und Flecken differenziert, erzeugt er eine lose Ähnlichkeitsbeziehung des Gemalten mit dem Sichtbaren. Die Striche und Farbflecken werden vom Einzelgegenstand unabhängig und lassen sich nicht mehr eindeutig einer Figur oder dem Hintergrund zuordnen.<sup>34</sup> Das Dargestellte ist deshalb auch nicht mehr ohne weiteres erkennbar. Es schickt sich nicht sogleich in intelligible Formen, sondern wird als ein Sinnliches empfunden. Die Wahrnehmung trifft hierin auf ihre eigenen, empirischen Bedingungen: Sie setzt sich aus unendlich vielen kleinen Wahrnehmungen zusammen, den »Sensationen« im Sinne von Cézanne,

31. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, München: Fink, 1995, S. 78-79.

32. Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, aus dem Französischen von Friedrich Dieckmann, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993, S. 318.

33. Max Imdahl, »Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3: *Reflexion – Theorie – Methode*, hrsg. von Gottfried Boehm, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996, S. 42-113, hier S. 79.

34. Gottfried Boehm, »Zur Hermeneutik des Bildes«, in: Gottfried Boehm, Hans-Georg Gadamer (Hrsg.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978, S. 444-471, hier S. 464.

die imstande sind, die Wahrnehmung in ihrer veränderlichen Gestalt hervorzubringen, mehr oder weniger zu stabilisieren und wieder aufzulösen.

Deleuze bezieht sich des Weiteren auf Wilhelm Worringers Theorie der abstrakt-expressiven Linie. In der gotischen Kunst (und der Tierornamentik der nordischen Völker) entdeckt Worringer eine Linie, die keine Funktion als Kontur übernimmt, sondern eine, wie er annimmt, eigenständige, expressive Funktion innehat. Wenn die Zeichnung ihrer figurativen Funktion entbunden wird, kann die Figur von ihren organischen Strukturen abgelöst und die Linie zu einem autonomen Bildelement werden: Sie verwischt die Kontur, löst die Figur auf und schafft insgesamt eine Denaturalisierung des Dargestellten. Diese frenetische Linie der Gotik ist der Funktion der Umrisslinie Punkt für Punkt entgegengesetzt: Die Linie umreißt dann keine Figur im Raum, sondern strukturiert eine Fläche, die dem Betrachter die Illusion einer taktilen Nähe vermittelt; sie gibt keine Objektlinien wieder, sondern ist sich selbst unähnlich und vermittelt nur mehr den richtungslosen Bewegtheit; sie ist nicht so sehr Mittel zur Darstellung als vielmehr des Ausdrucks. Die gotische Linie ist, wie Deleuze formuliert, »ein Abstraktum, allerdings ein expressionistisches Abstraktum«. <sup>35</sup> Worringer hat dieses Abstraktum am Beispiel der alten Kunst theoretisch entwickelt, aber in der zeitgenössischen Kunst als krankhaften, hysterischen Ausdruck diffamiert. Welche unvorhersehbaren bildnerischen Möglichkeiten in diesem Abstraktum stecken, hat Henri Michaux (Abb. Titelbild) mit seinen »konturlosen Linie[n]« <sup>36</sup> sichtbar gemacht. Er überführt die »frenetische Linie«, »die entweder ins Unendliche strebt und dabei fortwährend die Richtung ändert, beständig gebrochen, geknickt wird und sich in sich selbst verliert, oder in sich selbst wiederkehrt, und zwar in einer heftigen, peripheren oder wirbelnden Bewegung«, <sup>37</sup> in Zeichnung und Malerei. Seine Bilder erzeugen aus »unzerlegbaren Elementen, Farben, Linien, Flecken, Konturen, Verteilungen« <sup>38</sup> eine spezifische Ordnung im Chaos. Deshalb gibt es im Bild überall Ununterscheidbarkeitszone, die, wie Max Bense deren Wahrnehmung beschreibt, zu auftauchenden und wieder verschwindenden Figuren, aus Strichen und Flecken führen: »Schatten von Stabheuschrecken, Flecken wie Kolonnen auf der Flucht, Rhythmen, treibend wie Schollen auf dem Blatt, Farben, die ins Weiße oder Schwarze zurückzusinken drohen.« <sup>39</sup>

Deleuze bezieht sich in seinem Begriff des Diagramms schließlich auf die Theorie der Individuation von Gilbert Simondon. <sup>40</sup> Simondon schlägt vor, die Form des Individuums nicht aus einem allgemeinen Individuationsprinzip abzu-

35. Deleuze, *Francis Bacon*, a.a.O., S. 79.

36. Ebd., S. 68.

37. Ebd., S. 79. Vgl. hierzu Joseph Vogl, »Anorganismus. Worringer und Deleuze«, in: Hannes Böhringer, Beate Söntgen (Hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, München: Fink, 2002, S. 181-192.

38. Max Bense, »Henri Michaux zum 60. Geburtstag am 28. Mai 1959«, in: *Das Kunstwerk* 12:10 (1958/59), S. 31f., zit. nach: *Ästhetik als Programm. Max Bense. Daten und Streuungen*, Berlin: Kaleidoskopien, 2004, S. 96-101, hier S. 98.

39. Bense, »Henri Michaux zum 60. Geburtstag am 28. Mai 1959«, a.a.O., S. 99.

40. Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique (L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information)*, Paris: PUF, 1964. Vgl. dazu die Rezension von Gilles Deleuze, »Gilbert Simondon, das Individuum und seine physikobiologische Genese«, in: ders., *Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953 bis 1974*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003, S. 127-132.

leiten, das der Individuation vorgängig wäre, sondern diese umgekehrt als einen offenen Prozeß zu beschreiben. Das erfordert einen Begriff der Formbildung, der die Form nicht als bloße Einhüllung einer Materie definiert. Denn die Individuation ist weder ein Formprozeß, der sich eine Materie unterwirft, noch die Entfaltung einer vorbestimmten Form, die einer Materie innewohnt. Während im Anorganischen die Formbildung, beispielsweise das Wachstum eines Kristalls, an der Grenze des Individuums stattfindet, konzentriert der Organismus seine Aktivität nicht alleine auf seine Grenze, sondern unterhält insgesamt eine Austauschbeziehung mit seinem Außen. Die Individuation des Lebenden ist ein in jedem Augenblick komplexes Vermittlungsgeschehen im Inneren des Individuums, das während dieses Vorgangs zugleich sein Verhältnis zu seinem Außen vermittelt. Geleistet wird diese Vermittlung von Individuum und Umwelt durch sogenannte Tropismen. Darunter versteht Simondon kleine Austauschprozesse zwischen Innen und Außen an der Grenze des Individuums. »So hat das Lebendige«, wie Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Tausend Plateaus* schreiben, »ein äußeres Milieu aus Materialien, ein inneres Milieu aus zusammensetzenden Elementen und zusammengesetzten Substanzen, ein Zwischen-Milieu aus Membranen und Grenzen und ein annektiertes Milieu aus Energiequellen und Wahrnehmungen-Handlungen.«<sup>41</sup> Diesem Prozeß einer Individuation des Lebenden ist die zweite Abstraktion vergleichbar: Das Diagramm ist diejenige gedachte Ebene des Bildes, die *in sich selbst* eine fortwährende Vermittlung zwischen Bild und seinem Außen leistet. Je nach der Beschaffenheit des Diagramms tritt dabei das Bild in eine Repräsentationsbeziehung ein oder auch nicht. Zwar kann die Wahrnehmung des Diagramms durch die Darstellung einer Figur blockiert werden. Aber keineswegs schließt die Gegenständlichkeit die zweite Abstraktion in der Malerei aus: Die Malerei ist stets auf ihre Striche und Farbflächen zurückgeworfen und sucht ihren Rückhalt nicht in einer Ordnung, die außerhalb der Malerei besteht. So ist die anatomisch-topographische Einteilung des Körpers auch nur eine Möglichkeit unter anderen, die Darstellung einer Figur zu organisieren; das Organ und die Beziehung zwischen Teil und Ganzem sind nicht die fundamentalen Formen der Sichtbarkeit des Körpers. Die zweite Abstraktion vermag eine unsichtbare Organisation des Körpers zu erschließen, die sich zwar nicht abbilden, aber in der Figur sichtbar machen läßt. Deleuze und Guattari haben die Organisation eines Körpers, die im Zerfall begriffen ist, als »organlosen Körper« bezeichnet. Es handelt sich dabei um einen Körper, der unterhalb des Organismus liegt oder auch um einen Organismus, der im Zerfall begriffen ist: »Der organlose Körper steht weniger den Organen als jener Organisation der Organe gegenüber, die man Organismus nennt. Er ist ein dichter, ein intensiver Körper. Er wird von einer Welle durchströmt, die gemäß den Variationen ihrer Amplitude im Körper Ebenen oder Schwellen einzeichnet. Der Körper hat also keine Organe, sondern Schwellen und Ebenen.«<sup>42</sup> Die

41. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie 2*, aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve, 1992, S. 427.

42. Deleuze, *Francis Bacon*, a.a.O., S. 32.

zweite Abstraktion in der Malerei bringt also, falls sie Figuren malt, nicht den Organismus im Körper zur Darstellung, sondern läßt eine andere Organisationsweise des Körpers sichtbar werden.

## V.

Die Funktionsweise der zweiten Abstraktion erschließt sich anhand von Francis Bacons *Studie nach Velazquez' Porträt des Papstes Innozenz X.* von 1953 (vgl. Abb. 1 auf Seite 327). Das Diagramm funktioniert hier mittels der drei male- rischen Grundelemente »Struktur«, »Figur« und »Kontur«, die Deleuze in Be- griffen, die der Bildhauerei entstammen, wie folgt erläutert: Die Struktur übernimmt die Funktion des Gerüsts, die Kontur die eines Sockels, der beweg- lich sein könnte, und das gesamte Bild die Funktion einer »Figur, die mit dem Sockel im Gerüst herumspaziert«. <sup>43</sup> In Bacons *Studie* nehmen die strukturieren- den grün-bläulich-schwarzen Streifen eines dunklen Vorhangs die gesamte Flä- che des Bildes ein. In Verbindung zu dieser Struktur steht die Kontur in Form der gelben Linien, die als Sockel dienen. Diese Kontur verweist auf Fragmente eines Thrones, dessen Rückenlehne in einer seichten Tiefe versinkt, wobei un- klar bleibt, ob die Papstfigur sich vor oder hinter dem Vorhang befindet. Aus der Struktur des Vorhangs entwickelt sich eine gleichmäßige Farbfläche, die sich räumlich wie ein Zylinder um die Kontur legt. Auf diesem konturierten Sockel thront schwebend die Figur des Papstes, die sich an die gelben Stangen der Arm- lehnen klammert. Es sind die drei Grundelemente Struktur, Figur und Kontur, die es erlauben, von einer Bewegung im Bild zu sprechen, die gleichermaßen Sinnliches wie Intelligibles umfaßt. Deleuze beschreibt zwei gegenläufige Bewe- gungen im Bild: Die erste Bewegung bezeichnet er als Systole. <sup>44</sup> Sie nimmt ihren Ausgang von der Struktur und gelangt über die Kontur zur Figur, um in einer kontrahierenden Bewegung die Figur, die sich akrobatisch auf die Armlehnen stützt, zu isolieren. Mittels grau-schwarzer, verwischter Striche bringt die Struk- tur auf diese Weise die Figur optisch hervor, als ob sie sich zusammen mit dem gelben Stangengehäuse räumlich vor dem Vorhang befände. Die zweite Bewe- gung, die Deleuze als Diastole bezeichnet, setzt umgekehrt bei der Figur an, um als ausdehnende Bewegung zur Struktur überzuleiten. Die weißen pastosen Stri- che, die das Gewand des Papstes aufnehmen, leiten den Blick zum rund gebo- genen Gestänge, von dem aus sich die Stoffalten wie bei einem gefächerten Vorhang in einer Bewegung nach außen hin fortsetzen. Diese geschwungenen dunkelgrünen, über die vertikalen Stoffbahnen gelegten Streifen führen zu den Rändern des Bildes: Die Kontur formt sich zu einer konvexen Fläche und die

43. Ebd., S. 11.

44. Goethe hat das physiologische Begriffspaar Systole und Diastole von der rhythmischen Bewegung des Herzmuskels in den Bereich der Naturphilosophie und der Ästhetik verschoben. Er beschreibt die Diastole und Systole als *eine* Bewegung, die immer »ins Grenzenlose und gleich wieder ins Bestimmte zurück[geht]«. Zum Zusammenhang von Goethes »höherem Empirismus« und dem transzendentalen Empirismus von Deleuze siehe Joseph Vogl, »Goethe's Colors«, in: Max-Planck-Institut für Wissen- schaftsgeschichte (Hrsg.), *The Shape of Experiment*, Berlin, 2006, S. 225-231.

verblässende Figur löst sich in der Struktur, in der Fläche auf, als ob sie hinter dem Vorhang verschwände. Die Kontur gewährleistet als »Membran«<sup>45</sup> eine Kommunikation zwischen Figur und materieller Struktur, wobei sie mehrere Funktionen übernimmt. Sie ist zunächst isolierend, wirkt deformierend, und sie ist schließlich der Vorhang, hinter dem sich die Figur dissoziiert, indem sie sich mit der Struktur vereint. Das Bild ist durch die gegenläufigen Bewegungen von Systole und Diastole organisiert: die Systole, die von der Struktur zur Figur verläuft, staucht die Körper; die Diastole, die von der Figur zur Struktur führt, dehnt die Körper und löst sie auf. Der synthetische Charakter der Bewegungen von Systole und Diastole führt zu einer gegenläufigen Bewegung, deren Koexistenz im Gemälde Deleuze im Rückgriff auf Henri Maldiney als Rhythmus bezeichnet. Der Rhythmus ist keine Momentaufnahme einer Bewegung im Sinne der Serienphotographien von Eadweard Muybridge oder Étienne-Jules Marey; er ist vielmehr jene virtuelle Bewegung im Bild, die eine Ebene in eine andere transponiert und dabei von einer Ordnung zu einer anderen übergeht. Und keineswegs ist der Rhythmus, der bei Bacon die Bildelemente der Struktur, Figur und Kontur durchläuft, einzig ein Aspekt in Bacons Bildern, sondern vielmehr allgemeines Merkmal der zweiten Abstraktion.

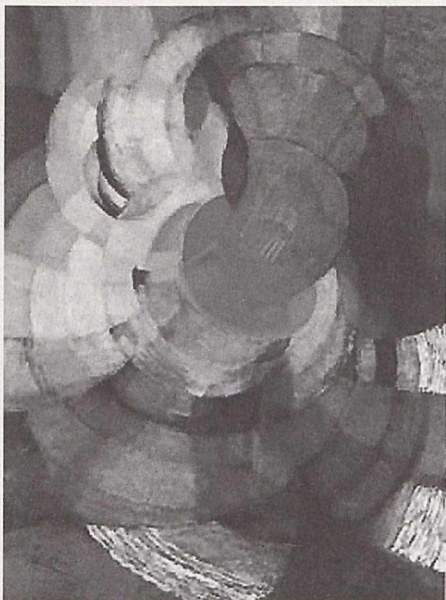
Deleuze geht es nicht darum, mit philosophischen Begriffen »über« die Malerei zu philosophieren, sondern eine Theorie zu entwickeln, die Begriffe findet für das, was die Malerei selbst hervorbringt.<sup>46</sup> So soll der Begriff des Rhythmus einerseits die Formwerdung im Bild erschließen, andererseits soll er die Beziehung des Bilds zu seinem Außen fassen. Die Bilder von Frantisek Kupka sind ein Beispiel dafür, daß auch in der gegenstandslosen Kunst die Formbildung einem Rhythmus folgt. Deleuze spricht von einer Aufgabe der Malerei, die darin besteht, »die Kräfte [zu] malen.«<sup>47</sup> »Die farbige oder vielmehr farbgebende Leere ist bereits Kraft. [...] Und zunächst war es das, was die abstrakte Malerei tat: sie rief die Kräfte herbei, bevölkerte die Farbfläche mit den Kräften, deren Träger sie ist, machte die unsichtbaren Kräfte an sich selbst sichtbar, erstellte Figuren, die geometrisch aussehen, aber die nur noch Kräfte sein sollten, Gravitations-, Schwer-, Rotations-, Wirbel-, Explosions-, Expansions-, Keimkraft, Kraft der Zeit.«<sup>48</sup> Das Sinnlich-Werden des mechanischen Verhältnisses zwischen Kraft und Bewegung im Bild beschreiben Deleuze und Guattari anhand verschiedener Positionen der abstrakten Kunst: Das erreicht »Mondrian durch einfache Differenzen zwischen den Seiten eines Quadrats [...], Kandinsky durch die linearen »Spannungen« und Kupka durch die um einen Punkt gekrümmten Flächen. Aus grauer Vorzeit kommt zu uns, was Woringer die abstrakte und unendliche »nordische gotische Linie« nannte, eine Weltlinie, die Bänder und Streifen, Räder und Kreisel, eine regelrechte »lebendige Geometrie« gestaltet, die, indem sie die

45. Deleuze, *Francis Bacon*, a.a.O., S. 15.

46. Vgl. Simon Ruf, *Fluchtlinien der Philosophie. Ästhetik, Macht, Leben bei Gilles Deleuze*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

47. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000, S. 216.

48. Deleuze, *Francis Bacon*, a.a.O., S. 78.



Links: Abb. 4: František Kupka: *Studien für Newton*, 1912, Öl auf Leinwand, 49 x 65 cm, Museum of Art, Philadelphia;

Rechts: Abb. 5: František Kupka: *Vertikale Ebenen*, 1912-1913, Öl auf Leinwand, 150 x 94 cm, Centre Georges Pompidou: Paris.

mechanischen Kräfte zur sinnlichen Anschauung erhebt, ein machtvolles nicht-organisches Leben konstituiert.<sup>49</sup> In der rhythmischen Bewegung im Bild werden die Beziehungen sichtbar, die das Bild zu seinem Außen unterhält. Die Kritik an der Figuration und der auf die platonische Idee bezogenen Abstraktion besteht darin, dass beide »auf ein und derselben Ebene stehenbleiben«<sup>50</sup> und sich nicht in Bewegung befinden. So wie die geometrische Form in der Malerei nicht als Idee, sondern immer nur als ein Sinnliches gegeben ist, so unterhält auch die monochrome Malerei eine Beziehung zum Außen des Bildes.

Das Gemälde *Studien für Newton* von Kupka entwickelt den virtuellen Rhythmus einer sich kontrahierenden und ausdehnenden Kreisbewegung (Abb. 4). In *Vertikale Ebenen* (Abb. 5) entsteht ausgehend von dem vertikalen Farbband, das in diagonalen Abstufungen vom Dunkelviolett in ein sattes Zitronengelb bis hin zu einem mit weiß und grau abgemischten Gelb reicht, mit den Mitteln der Verflechtung und Entfaltung eine entrahmende Bewegung im Gemälde. Dieses Band in seiner stark farbgebenden Leuchtkraft überkreuzt sich mit einem zweiten Farbbalken, der oberhalb mit zerfranster Kontur in einem pastosen Weiß beginnt, mit der Diagonale zwischen dem Gelb und Violett korrespondiert und auf der anderen Seite in ein graues Violett mündet. Diese sich überkreuzenden isolierten Farbbänder entfächern sich exzentrisch weiter in vertikale sowie horizon-

49. Deleuze, Guattari, *Was ist Philosophie?*, a.a.O., S. 216.

50. Deleuze, *Francis Bacon*, a.a.O., S. 28.



tale Grau- und Braunzonen zum Bildrand hin, wie sie auch umgekehrt die Struktur des Gesamtbildes, die in Farbzonen aufgeteilten Flächen, konzentrisch zum Kreuzungspunkt hin zusammenziehen.

Der Rhythmus ist weder Maß noch unregelmäßige Kadenz, sondern taucht aus dem Chaos auf. Er emergiert, wie das Individuum, zwischen zwei Milieus, wendet seine Richtung und schafft »das seltsamste und intensivste Leben, eine *anorganische Vitalität*«. <sup>51</sup> Als Deleuze und Guattari aus dem Vortrag *Über die moderne Kunst* zitierten, den Paul Klee 1924 in Jena hielt, haben sie zugleich erläutert, wie die zweite Abstraktion zustande kommen kann. Alles fängt damit an, sagt Klee, »dass der Künstler damit beginnt, um sich zu schauen, in alle Milieus, um die Spur der Schöpfung im Geschaffenen zu erfassen, die *natura naturans* in der *natura naturata*; und dann, nachdem er sich »in den Grenzen der Erde« eingerichtet hat, interessiert er sich für das Mikroskopische, für Kristalle, Moleküle, Atome und Teilchen, allerdings nicht für wissenschaftliche Genauigkeit, sondern für die Bewegung, ausschließlich für die immanente Bewegung«. <sup>52</sup>

51. Ebd., S. 79. Zum anorganischen Vitalismus vgl. Ruf, *Fluchtlinien der Philosophie*, a.a.O., S. 30-45.

52. Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 460.