

Deleuze meets Worringer – oder vom Gotischen zum Nomadischen

Carolin Meister und Wilhelm Roskamm

Deleuze und die Gotik?

Die Gotik ist zu Gilles Deleuze über Wilhelm Worringer gekommen. Der Zeitpunkt seiner Beschäftigung mit Worringers Gotik-Schriften lässt sich mit großer Wahrscheinlichkeit bestimmen: Er fällt in die Phase seiner Arbeit an dem Buch *Tausend Plateaus*, in dem er sich intensiver mit bildender Kunst, aber auch Kunsttheorie und -wissenschaft beschäftigt, und das er 1980 gemeinsam mit Félix Guattari publiziert.¹ Worringers Konzepte und Thesen hinterlassen – ebenso wie diejenigen des Wiener Kollegen Alois Riegl – an verschiedenen Stellen ihre Spuren in *Tausend Plateaus*. Eine ausführliche, auch kritische Bezugnahme auf die Schriften der beiden Kunstwissenschaftler findet sich im Kapitel „1440 – Das Glatte und das Gekerbte“. Das ein Jahr später publizierte Buch über die Malerei von Francis Bacon führt die Auseinandersetzung mit Worringer und Riegl mit leichten thematischen Verschiebungen fort.²

Weniger deutlich zeichnet sich der Weg ab, auf dem Deleuze zu Worringer gelangte. Vermutlich waren es die Schriften von Henri Maldiney, auf den er sich immer wieder bezieht;³ aber auch Jean-François Lyotard kommt als Vermittler in Betracht.⁴ Beiden Autoren geht es jedoch nicht um jenes Element, das Deleuze bei Worringer entdeckt und das entscheidend wird für seine Begegnung mit dem Kunsthistoriker: nämlich um die nordische, gotische Linie (Abb. 1). Anders als für Maldiney oder Lyotard wird die wichtigste Referenz für Deleuze darum auch nicht Worringers Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* von 1907⁵, sondern die vier Jahre später erschienene Habilitationsschrift *Formprobleme der Gotik* von 1911⁶.

Es ist also die Gotik Worringers, die zu Deleuze gelangt, eine Lektüre, die vor allem kunsttheoretisch von Bedeutung ist – und an der nach Einschätzung von Wolfgang Kemp „für unser Verständnis der Gotik nichts zu retten ist.“⁷ Auch für Deleuze gibt es bei Worringer kein Epochenbild zu retten, eher schon die „geheime“ Modernität der Gotik.⁸ Sein Interesse an der gotischen Kunst und Kultur ist begrenzt, oder besser gesagt gerichtet: Es gilt der Gotik als einer Ausdrucksform des Nomadischen, wie er sie in Worringers Gotik-Konzept wiederfindet.

Das Nomadische entdeckt Deleuze in den Monumentalbauten der Gotik, in denen Worringer die architektonische Entfaltung des gotischen Formwillens gesehen hatte. Gegen jede Logik des

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal
für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 2 / 2014.

Materials entfesseln die steinernen Kathedralen eine „Bewegung von übermenschlicher Wucht“,⁹ deren vertikale Tendenzen das Gesetz der Schwerkraft zu überwinden scheinen. In ihrem strukturell unendlichen Höhenstreben, welches das konstruktive Spiel von Lasten und Tragen in vertikale Bewegungsimpulse übersetzt, sieht Deleuze den glatten Raum¹⁰ der Nomaden verwirklicht:

„Die Gotik ist untrennbar mit dem Willen verbunden, Kirchen zu bauen, die länger und höher als die romanischen sind. Immer weiter, immer höher... [...] Das Gewölbe ist keine Form mehr, sondern eine aus Stein gebaute Linie kontinuierlicher Variation. Die Gotik erobert einen glatten Raum, während die Romanik teilweise noch in einem gekerbten Raum verharrt [...].“¹¹

Vor allem aber findet Deleuze das nomadische Prinzip in Worringers Konzept der abstrakten, gotischen Linie – jener Linie, welche noch vor dem gotischen Kathedralbau die frühnordische Ornamentik hervorbringt und in der sich nach Worringer das Kunstwollen der Gotik am reinsten ausdrückt. Vielleicht kann man bei dieser Entdeckung der gotischen Linie auch von einem Wiedererkennen sprechen. Denn in Worringers Ausmalung der abstrakten Linie der Gotik mag für Deleuze jenes Konzept widergeklungen haben, das er gemeinsam mit Félix Guattari zuvor als „abstrakte“, „nomadische“ Linie, oder auch – in Anlehnung an Maurice Blanchot – als „Fluchtlinie“ benannt hat.¹² Deleuze' Begegnung mit der Gotik Worringers könnte insofern als jener Moment beschrieben werden, in dem sein Begriff der abstrakten Linie die ästhetische Ebene durchläuft. Woran sich die Frage anschließt, welche Transformation diese Linie erfährt, wenn sie zu einem Konzept der Ästhetik wird.

Worringers Gotik und die Abstraktion

Es wäre ein Irrtum, Worringers gotische Linie zuerst in der Gotik zu vermuten. Was er in *Abstraktion und Einfühlung* (1907) und prägnanter noch in *Formprobleme der Gotik* (1911) als gotische oder nordische Linie benennt, geht der historischen Epoche der Gotik vielmehr voraus und ist Teil ihrer „geheimen“ Vorgeschichte.¹³ Anders als man zunächst annehmen könnte, findet Worringer das Paradigma für die Gotik nicht im gotischen Kathedralbau, sondern vielmehr in der Flechtornamentik des dem Mittelmeer fernen Nordens im ersten nachchristlichen Jahrtausend. In Anknüpfung an die Kulturzeitalterpsychologie Karl Lamprechts schlägt Worringer damit einen stilpsychologischen Begriff der Gotik vor, der von der Merowinger- und Völkerwanderungskunst über die Romanik und historische Gotik bis in die Moderne hinein ganz unterschiedliche Kunstströmungen prägt.¹⁴

In dieser kühnen Zusammenschau disparater künstlerischer Ausdrucksformen unter dem Zeichen der Gotik stützt sich Worringer auf Riegls Konzept des Kunstwollens,¹⁵ das bei ihm eine vorrangig (stil)psychologische Bedeutung erhält. Von Riegl übernimmt er zudem die These, dass sich das Kunstwollen einer Epoche primär in ihrer Ornamentik zeigt – allerdings mit der schon erwähnten, eigenwilligen Wendung, dass er das Kunstwollen der Gotik in seiner Reinform nicht im gotischen, sondern im frühnordischen Ornament aufspürt. Mit der Annahme eines *a priori* vorhandenen Formwillens, in dem sich ein bestimmtes Weltgefühl ausdrückt, distanziert sich Worringer einerseits von einer normativen Ästhe-

tik, welche die Geschichte der Kunst als eine Geschichte des Könnens dem Ziel der Nachahmung unterstellt. Andererseits wendet er sich gegen eine allzu positivistische Kunstgeschichtsschreibung im Stile Gottfried Sempers, indem er mit dem Konzept des Kunstwollens den Faktoren Technik, Material und Funktion einen Primat der Gestaltung entgegenhält.¹⁶

Der immanente Bezug jener künstlerischen Äußerungen, die Worringer in seiner Stilpsychologie der Gotik bündelt, besteht demnach in einem Gestaltungsimpuls, der in einem spezifischen Weltgefühl wurzelt.¹⁷ 1907 summiert er das gotische Kunstwollen prägnant unter dem Begriff der Abstraktion, die er als einen existenziellen „Drang“ begreift, der in Weltfurcht begründet ist. Wie das entgegengesetzte Konzept der Einfühlung ist auch die Abstraktion primär psychologisch bzw. anthropologisch gefasst und dient zunächst dazu, das jeweilige Kunstwollen zu kennzeichnen. Als Ästhetik der Abstraktion bzw. Einfühlung werden beide Begriffe dann auf die künstlerische Produktion übertragen und fungieren als elementare Kategorien, die einer Geschichte der Kunst zugrunde gelegt werden können – wobei das, was Worringer auch „Abstraktionsdrang“ nennt, den Anfang jeder Kunst ausmacht und im ägyptischen Kunstwollen seine reinste Ausprägung findet, während die Einfühlung sich paradigmatisch in der klassischen griechischen Kunst manifestiert.

Worringer bleibt jedoch nicht bei einer allgemeinen Bestimmung des Begriffs der Abstraktion stehen, sondern gelangt – in Ansätzen schon in *Abstraktion und Einfühlung*, vor allem aber in *Formprobleme der Gotik* – zu ganz unterschiedlichen Abstraktionstypen, deren Gemeinsamkeit darin besteht, dass sie negativ durch Angst motiviert sind. So unterscheidet er zwischen der abstrakten geometrischen Linie, wie sie exemplarisch in der ägyptischen Kunst zu finden ist, und der gotischen, nicht mehr geometrischen, aber dennoch abstrakten Linie, die das grundlegende Stilelement der frühnordischen Ornamentik darstellt. Es ist diese und nur diese Ausprägung der abstrakten Linie, von Worringer auch als nordische Linie benannt, die im Denken von Deleuze ihre Fortsetzung findet und die in seinem Sinne überhaupt als abstrakt gelten kann. Denn für Deleuze ist der Begriff der abstrakten Linie streng an die Trennung der Linie von ihrer Funktion als Kontur gebunden, so dass selbst eine geometrische Abstraktion nicht als abstrakt gelten kann, sofern die Linie hier ebenso Formen umreißt, seien diese auch ungegenständlicher Art.¹⁸

Das „unheimliche“ Leben der gotischen Linie

Das zentrale Element, das Deleuze von Worringers nordisch-gotischer Linie übernimmt, ist die Eigentümlichkeit ihres Lebens. Das „unheimliche“¹⁹ Leben dieser Linie geht auf eine Opposition zurück, die für Worringers System entscheidend ist: nämlich auf die Opposition von Abstraktem und Organischem. Während die abstrakte gotische Linie das Organische ausschließt, verfügt sie dennoch über eine Lebendigkeit, die Worringer auch als „mechanisch“, „anorganisch“ oder „unsinnlich“ bezeichnet. Aus diesem Grund stellt die gotische Linie für ihn eine Art „widerspruchsvolle Zwitterbildung“²⁰ dar. Denn weder ist sie ausdruckslos wie die abstrakte geometrische Linie, die sich angesichts der Kontingenz und Instabilität des Wirklichen ganz dem lebensfernen Gesetz des Anorganisch-Kristallinen verschreibt.²¹ Noch handelt es sich um eine naturalistisch-einfühlende Lebens-

◊ linie im Sinne des Organischen, welche die Ordnung und die Rhythmen des menschlichen Organismus durch künstlerische Formgebung in die Welt projiziert und das „Chaos des Wirklichen“ in den „Kosmos des Natürlichen“ überführt.²²

Die Kraft und die Bewegtheit der nordisch-gotischen Linie sind dem organischen Leben fremd und greifen – anders als im Falle der geometrischen Abstraktion – doch in es ein. Sie reißen es aus seiner wohltemperierten Ordnung, indem sie seine Möglichkeiten der sinnlichen Orientierung übersteigen. Anders als die „Ausdrucksschönheit“ der Einfühlungskunst, lässt die „Ausdrucksmacht“ der Gotik den Organismus hinter sich²³ und konfrontiert uns, wie Worringer schreibt, mit einem „*Eigenausdruck* [...], der stärker ist als unser Leben.“²⁴ In *Formprobleme der Gotik* skizziert er diese Dynamik der nordischen Linie in einem Passus, den Deleuze aufgreifen wird:

„Nachdem einmal die natürlichen Grenzen organischer Bewegtheit durchbrochen sind, gibt es kein Halten mehr; immer wieder wird die Linie gebrochen, immer wieder in ihrer natürlichen Bewegungstendenz gehemmt, immer wieder gewaltsam von einem ruhigen Auslaufen zurückgehalten, immer wieder zu neuen Ausdruckskomplikationen abgelenkt, so dass sie, durch all diese Hemmung gesteigert, ihr Äusserstes an Ausdruckskraft hergibt, bis sie schliesslich, all der Möglichkeiten natürlicher Beruhigung beraubt, in wirren Zuckungen verendet oder unbefriedigt im Leeren abbricht oder sinnlos in sich selbst verläuft.“²⁵

Die gotische Linie beschreibt also ein Leben, ohne jedoch die Natur nachzuahmen; sie besitzt eine Ausdruckspotenz, welche die Aufteilung des Sinnlichen sprengt – sie ist „unsinnliches Ausdruckswesen“ und „über die Sinne weit hinausgehende Lebendigkeit“²⁶. Auf stilistischer Ebene macht Worringer verschiedene Eigenschaften für diese Linie geltend, die er auch unter das Motiv der „unendlichen Melodie“ stellt: Unregelmäßigkeit des Rhythmus, Unendlichkeitspotenz, eine sich steigernde Bewegtheit ohne Haltepunkte, Dezentrierung, Asymmetrie, labyrinthisches Insichselbstverlaufen und azentrische Anordnung.²⁷ Es sind genau diese Überlegungen Worringers zum anorganischen Leben der gotischen Linie, die Deleuze' Denken für die Gotik einnehmen – und die in *Tausend Plateaus*, aber auch in *Logik der Sensation* in einen Austausch mit Konzepten wie dem glatten Raum oder dem organlosen Körper treten:

„Diese frenetische Variationslinie in Streifen, in Spiralen, im Zickzack oder in S-Form entfesselt eine Lebenskraft, die der Mensch begradigt hatte, die die Organismen eingeschlossen hatten und die die Materie nun als Merkmal, Strömung oder Elan ausdrückt, der sie durchzieht. Wenn alles lebendig ist, dann nicht deshalb, weil alles organisch ist, sondern im Gegenteil, weil der Organismus eine Umkehrung des Leben ist. Kurz gesagt, ein anorganisches, keimförmiges, intensives Leben, ein kraftvolles Leben ohne Organe, ein Körper, der umso lebendiger ist, als er ohne Organe ist – all das fließt zwischen den Organismen hindurch („nachdem einmal die natürlichen Grenzen organischer Bewegtheit durchbrochen sind, gibt es kein Halten mehr“).“²⁸

Das heißt jedoch nicht, dass Deleuze einig wäre mit Worringer, was die kunsthistorische Einordnung dieser Linie, ihre weltanschauliche Kontextualisierung oder zeitgenössische Symptomatik anbelangte. Anders als der Kunsthistoriker macht er zwischen der geo-

metrischen abstrakten Linie der ägyptischen Kunst und der nordischen abstrakten Linie der Gotik nicht nur einen graduellen, sondern einen Wesensunterschied.²⁹ Das negative Weltgefühl, das bei Worringer für alle Formen der Abstraktion ausschlaggebend ist, trifft nach Deleuze nur für die ägyptische Kunst zu. Denn im Unterschied zur Gotik, die einen glatten Raum verwirklicht, nimmt diese eine Einkerbung vor. Von daher gibt es zwischen Deleuze und Worringer auch eine radikale Differenz, was die Weltanschauung der Gotik anbelangt: Ist sie für Worringer Ausdruck eines Kunstwollens, das in einer existenziellen Angst wurzelt, sieht Deleuze in der gotischen bzw. nomadischen Linie nicht den Versuch einer Bannung chaotischer Wirklichkeit, sondern vielmehr die Entfesselung jener Kräfte, welche allein die Einkerbung hemmt:

„Während die geradlinige (oder ‚gleichmäßig‘ abgerundete) ägyptische Linie durch Angst vor allem, was geschieht, fließt oder sich verändert, negativ motiviert ist und die Konstanz und Ewigkeit eines An-sich einsetzt, ist die nomadische Linie gerade deswegen abstrakt, weil sie aus einer vielfachen Richtung besteht und zwischen den Punkten, Figuren und Umrissen verläuft: ihre positive Motivierung liegt in dem glatten Raum, den sie umreißt und nicht in der Einkerbung, die sie vornähme, um die Angst zu bannen und sich das Glatte unterzuordnen. Die abstrakte Linie ist der Affekt von glatten Räumen und nicht das Angstgefühl, das die Einkerbung hervorruft.“³⁰

Verbunden mit dieser grundlegenden Differenz zwischen Worringer und Deleuze sind außerdem ein anderer Begriff der Abstraktion und eine völlig unterschiedliche historische Einordnung der nordisch-gotischen Linie. Zum ersten Aspekt sei nur erneut an die Begründung eines jeden abstrakten Kunstwollens bei Worringer in Weltfurcht erinnert – im Unterschied zur Weltfrömmigkeit der Einfühlung. Für Deleuze dagegen gibt es weder einen strikten Dualismus zwischen Abstraktion und Einfühlung bzw. Figuration noch zwischen glattem und gekerbtem Raum.³¹ Auch lässt er die Geschichte der abstrakten Linie nicht wie Worringer in der „geheimen“ Gotik der frühnordischen Ornamentik beginnen, sondern in der prähistorischen Kunst.³² Man könnte sagen, dass Deleuze gegenüber Worringer eine Umkehrung vornimmt: Für ihn ist die nordisch-gotische Linie, die dieser beschreibt, eine besondere Ausprägung der abstrakten Linie unter den historischen Bedingungen der Gotik. Folglich gibt es bei Deleuze auch keine „geheime Gotik“, sondern stattdessen eine Geschichte der abstrakten bzw. nomadischen Linie, die sich unter den jeweiligen historischen Bedingungen ganz unterschiedlich ausprägen kann. Diese Geschichte reicht von der prähistorischen Kunst über die Gotik und den Barock³³ bis in die Gegenwart hinein.

In *Tausend Plateaus* und *Logik der Sensation* skizziert Deleuze Momente dieser Geschichte und verknüpft im selben Zuge die Linie der frühnordischen Ornamentik mit der modernen „Rückkehr zum ‚Gotischen‘“³⁴. Während Worringer vor allem auf weltanschaulicher Ebene eine Korrespondenz zwischen der Gotik und seiner Gegenwart gesehen hatte, liegen die Überlegungen von Deleuze zunächst auf der Ebene der Kunst. So beschreibt er – sekundiert von Michael Fried – Jackson Pollocks konturlose, multidirektionale Linie (Abb. 2) als weiteren Moment in der Geschichte jener Linie, deren unendliche Melodie

◀ Worringer in den *Formproblemen* besungen hatte – und die sich unter modernen Bedingungen auch als manuelles Diagramm ausdragen kann.³⁵

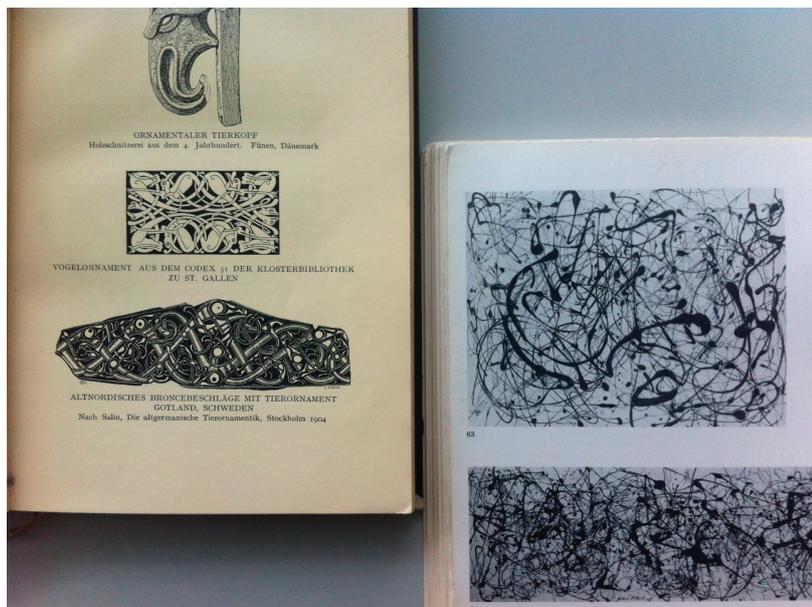


Abb. 1 links: Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1912, S. 5.

Abb. 2 rechts: Jackson Pollock, *Number 14: Grey*, 1948, Emaille auf Regips und Papier (57,78 x 78,74 cm), Sammlung Katherine Ordway, New Haven / Conn., in: Elizabeth Frank, *Jackson Pollock*, München und Luzern 1984, S. 74.

Von der Fluchtlinie zur abstrakten Linie

Die abstrakte, nordische Linie – bei Worringer reinstes Ausdruckselement des gotischen Kunstwillens – ist also bei Deleuze zunächst kein visuelles Gestaltungsprinzip. Lange bevor er sich intensiver mit bildender Kunst und Kunstwissenschaft beschäftigt, ist der Begriff der abstrakten Linie für seine Philosophie grundlegend. Abstrakte Linien sind neben anderen Linien Teil einer allgemeinen Linienanalyse, die Deleuze nicht nur auf solche Gebiete anwendet, die offensichtlich über Linien verfügen. Das Denken in Linien ist vielmehr Grundlage seiner späten Philosophie.

Schon im *Anti-Ödipus* hatten Deleuze und Guattari die „Fluchtlinie“ als prominenten Begriff eingeführt. Besonders deutlich jedoch wird ihre Neigung „die Dinge als Linienmengen zu denken“,³⁶ wenn in *Tausend Plateaus* das Gefüge als ein „Ensemble von Linien“³⁷ bestimmt und zum zentralen Begriff aufgewertet wird. So untersuchen sie dort die unterschiedlichsten Gefüge – seien sie sozialer oder künstlerischer Art, seien sie auf Denkfiguren, Tiere oder anderes bezogen:

„Wir glauben, dass die Linien die konstitutiven Elemente von Dingen und Ereignissen sind. Daher hat jedes Ding seine Geographie, seine Kartographie, sein Dia-

gramm. Sogar bei einer Person sind das Interessante die Linien, von denen sie gebildet wird oder die sie bildet, die sie entlehnt oder schafft.“³⁸

Das Konzept der abstrakten Linie taucht erstmals in dem Vortrag *Zwei Systeme von Verrückten* auf, den Deleuze 1974 in Mailand hält.³⁹ Dort trifft er auch bereits die grundlegende Unterscheidung von drei Arten von Linien, die er in *Tausend Plateaus* wieder aufnehmen wird.⁴⁰ Ohne ausführlicher auf die unterschiedlichen Linientypen einzugehen, ist für unsere Fragestellung entscheidend, welche Merkmale Deleuze der abstrakten Linie zuschreibt, sofern sie nicht als ein Element der Gestaltung zu fassen ist. *Zwei Systeme von Verrückten* ist dafür gut geeignet, da hier der immaterielle, aber zugleich reale Charakter der abstrakten Linie anschaulich anhand von Kleists Essay *Über das Marionettentheater* dargelegt ist.

Nach Deleuze bündeln sich im Marionettenspiel zwei konkrete, wahrnehmbare Bewegungslinien: der Verlauf der dargestellten Geschichte einerseits und die sichtbaren Bewegungen und Gesten, mit denen die Marionette diese Geschichte durchläuft, andererseits. Diese beiden konkreten Linien stehen in Beziehung zu einer nicht wahrnehmbaren und abstrakten Linie, durch die der Marionettenspieler die Puppe in Bewegung setzt.⁴¹ Der wesentliche Punkt beim Marionettenspiel ist, dass die Gesten und Bewegungen der Puppe durch die Verlagerung des Schwerpunktes auf dieser dritten vertikalen Linie erzeugt werden. Dabei ist das Verhältnis zwischen den sichtbaren Bewegungsabläufen der Puppe und der unsichtbaren Linie, auf der sich ihr Schwerpunkt verschiebt, nicht darstellend, sondern gänzlich abstrakt. Hinzu kommt, dass diese abstrakte Linie in sich veränderlich ist, weil jeder der Fäden an den Gliedern der Puppe Punkte bildet, an denen unterschiedliche Kräfte aufeinandertreffen und die Linie sich verzweigt. Auch wenn sie sich durch die anderen Linien – d.h. die Fäden der Puppe – verändert, sind diese doch von ihr abhängig: Nur durch die abstrakte Linie kann die Marionette ihr eigentümliches mechanisches Leben entfalten – ein Leben, in dem schon Worringer jenes „unheimliche Pathos“ entdeckt hatte, das der „Verlebendigung des Anorganischen anhaftet“.⁴²

Worringer findet im mechanischen Bewegungsspiel der Marionette einen anschaulichen Vergleich zum Antinaturalismus der gotischen Lebendigkeit. Deleuze' Beobachtungen dagegen zielen nicht auf das Erscheinungsbild der künstlich bewegten Puppe, sondern auf jene unwahrnehmbare abstrakte Linie, welche sie erst zum Leben erweckt. Mit Kleist bestimmt er die machtvolle Tätigkeit des Marionettenspielers darin, den Schwerpunkt der Puppe auf dieser unsichtbaren Lebenslinie zu verschieben, so dass die sichtbaren Bewegungslinien „ohne ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst“ folgen.⁴³ Und wenn diese Linie auch abstrakt ist, so ist sie nach Deleuze dennoch die lebendigste. Aus diesem Grund wird sie von Kleist als „Weg der Seele“ bezeichnet und mit dem Begriff der Grazie in Verbindung gebracht.⁴⁴

Das Beispiel des Marionettentheaters verdeutlicht, dass die abstrakte Linie selbst nicht wahrnehmbar ist, aber zugleich in Beziehung zu den sichtbaren Linien der bewegten Puppe steht. Sie verläuft zwischen den sichtbaren Linien der Spiels, gibt ihnen eine Ausrichtung, verändert sich aber auch durch sie. Auf diese Weise konstituiert sie jenen Zwischenraum, auf den es wesentlich ankommt. Die abstrakte Linie bewegt sich in einem Intervall: Deshalb ist sie immateriell, obgleich sie ohne die anderen materiellen Linien nicht existieren kann.

◊ Die genuine Unsichtbarkeit der abstrakten Linie wird auch in *Tausend Plateaus* deutlich – und zwar vor allem dann, wenn sie in Verbindung mit Deleuze' Philosophie des Werdens erscheint. Insofern sie ober- bzw. unterhalb der Schwelle des Sichtbaren verläuft, taucht die abstrakte Linie hier als eine Kraft des Unwahrnehmbar-Werdens auf: Ihre mutierende, nicht lokalisierbare Bewegung überschreitet die Ordnung des Organismus und löst die Einkerbungen des Raumes auf. Selbstähnlichkeit und Einheit weichen einer Situation, in der die einzelnen Elemente miteinander kommunizieren, weil sie in einem gemeinsamen Rhythmus, in einer geteilten Bewegung aufgehen. Einige Zeilen, die vielleicht zu den schönsten in diesem Buch zählen, beschreiben die abstrakte Linie in diesem Sinne als eine Linie des Werdens:

„In der Welt aufgehen. Das ist die Verbindung zwischen unwahrnehmbar, ununterscheidbar und unpersönlich, den drei Tugenden. Sich auf eine abstrakte Linie, ein Merkmal reduzieren, um seine Zone der Ununterscheidbarkeit von anderen Merkmalen zu finden und so in die Diesheit und Unpersönlichkeit des Schöpfers einzutreten. Dann ist man wie Gras: man hat aus der Welt, aus aller Welt ein Werden gemacht, weil man eine zwangsläufig kommunizierende Welt gemacht hat, weil man alles an sich selbst unterdrückt hat, was uns daran gehindert hat zwischen die Dinge zu gleiten, inmitten der Dinge zu wachsen.“⁴⁵

Was in diesem Passus als Ethos des Werdens dargelegt ist, rührt in *Tausend Plateaus* nicht zuletzt auch an eine Frage der Gestaltung – und schlägt auf diesem Weg eine Brücke zur Gotik Worringers. Was aber geschieht, wenn diese an sich unsichtbare abstrakte Linie auf ein sichtbares Medium trifft?

Die Sichtbarkeit der abstrakten Linie

Die Entdeckung, die Deleuze im Kontext seiner Arbeit an *Tausend Plateaus* bei Worringer macht, kann auch als die Konfrontation eines allgemeinen, philosophischen Begriffs mit einem konkreten, stilgeschichtlichen Konzept angesehen werden, das aus dem sichtbaren Bereich künstlerischer Gestaltung abgeleitet ist. Die Frage ist, wie sich das Verhältnis zwischen dem philosophischen und dem kunstwissenschaftlichen Begriff der abstrakten Linie bestimmen lässt.

Nun ist für Deleuze ein philosophischer Begriff kein einheitlicher, der dann auf unterschiedliche Disziplinen angewendet werden kann – sondern eine Mannigfaltigkeit, welche die sie bestimmenden Komponenten durchläuft und in den verschiedenen Bereichen variiert.⁴⁶ Die Variationen eines Begriffes können je nach Disziplin sehr unterschiedlich sein, dennoch gehören sie alle zu einem Begriff.⁴⁷ Verwendet man einen Begriff in einem anderen Bereich, dann muss man die diskursiven und medialen Bedingungen berücksichtigen, die diesen Bereich definieren. So lässt sich auch das philosophische Konzept der abstrakten Linie nicht eins zu eins in den Kontext der bildenden Kunst übertragen. Vielmehr ergibt sich durch die mediale Differenz ein wesentlicher Unterschied, der insbesondere den Aspekt der Sichtbarkeit betrifft.

Für ihre Definition der abstrakten Linie im Bereich der bildenden Kunst stützen sich Deleuze und Guattari vor allem auf Worringers Auffassung der gotischen Linie in der

frühnordischen Ornamentik; aber auch Michaels Frieds Beschreibung der konturlosen, multidirektionalen Linien in den *drippings* von Jackson Pollock wird herangezogen.⁴⁸ In beiden Formen künstlerischer Gestaltung taucht die abstrakte Linie sichtbar an der Oberfläche des Kunstwerkes auf und lässt sich als konkrete Erscheinung bestimmen.

Dennoch geht die abstrakte Linie auch als kunstwissenschaftliches Konzept nicht in ihren sichtbaren Formationen auf. Immer wieder bezieht Deleuze Position gegenüber der formalen Analyse und betont, dass es nicht primär um die stilistischen Merkmale geht, sondern mehr noch um die genetischen und materiellen.⁴⁹ So spricht er etwa in seinem Buch über die Malerei Francis Bacons von der „operativen Gesamtheit“ jenes Bündels von abstrakten Linien, das er hier auch als Diagramm benennt.⁵⁰ Kurz: die abstrakte Linie kann auch im Bereich der Kunst nicht auf ihre materielle bzw. visuelle Erscheinung reduziert werden. Schon durch ihren dynamischen und manuellen Charakter weist sie über die bloße Sichtbarkeit hinaus und entfesselt einen Raum, den das Auge nicht mehr zu beherrschen weiß.⁵¹ Als Kraftlinie führt sie einen Überschuss mit sich, der ihre materielle Identität überschreitet und indirekt auf ihre Entstehung hinweist. Dieser genetische Aspekt der abstrakten Linie ist für Deleuze entscheidend.

Eine weitere Bezugnahme auf Worringer kann dies veranschaulichen. Worringer hatte darauf hingewiesen, dass man in der frühnordischen Ornamentik noch ein anderes Stilmittel finden kann, in dem sich das gotische Kunstwollen ausdrückt. Während sich die labyrinthische, abstrakte Linie durch ihre asymmetrischen und azentrischen Merkmale bestimmt, sind es gerade zentrische Ornamente wie z.B. die Turbine oder das Sonnenrad (Abb. 3), die durch die Komposition ihrer Teile eine „sich ununterbrochen steigende mechanische Bewegung“ darstellen können.⁵² Deleuze greift diese Charakterisierung Worringers auf und findet sie in den rautenförmigen Bildern Mondrians wieder. So bemerkt er mit Blick auf diese Kompositionen die innere Spannung, die sich zwischen den einzelnen Bildelementen ergibt und die ähnlich wie das Sonnenrad zentrifugale Kräfte freisetzt (Abb. 4). Um den immateriellen Charakter dieser Spannung zu kennzeichnen, die sich in den Zwischenräumen der sichtbaren Komposition ergibt, spricht Deleuze auch von einer „virtuellen Diagonale“.⁵³ Wie die Bewegungsimpulse, die über das Bild hinaus in Richtung auf ein Außen drängen, verweist diese virtuelle Linie auf ein Feld von Kräften, das auf das Gemälde einwirkt und es mitkonstituiert – und das sich neben der sichtbaren Oberfläche des Kunstwerkes als zweite, als genetische Ebene bestimmen lässt.

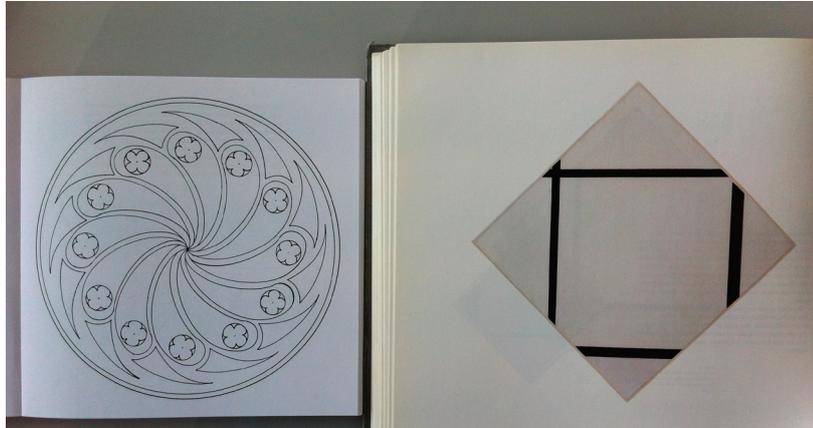


Abb. 3 links: Michael Palomino, *Schema der Rosette der Seitenkapelle in der Kathedrale von Lyon*, in: Ruediger Dahlke, *Mandalas der Welt: Ein Mal- und Meditationsbuch*, München 2006, S. 95.

Abb. 4 rechts: Piet Mondrian, *Tableau I; Rautenkomposition mit vier Linien und Grau*, 1926, Öl auf Leinwand (80,5 x 80,5 cm), Museum of Modern Art, New York, in: Yves-Alain Bois, Joop Joosten, u.a. (Hg.), *Piet Mondrian 1872–1944*, Ausst.-Kat., Den Haag, Gemeentemuseum, u.a., Bern 1995, S. 224.

Um die Eigenheiten dieses genetischen, immateriellen Aspektes der abstrakten Linie zu erfassen und auch für den Bereich der Kunst von ihren sichtbaren Aspekten zu unterscheiden, führen Deleuze und Guattari konsequenterweise den Begriff der „abstrakten Maschine“ ein. Und wenn die beiden Autoren behaupten, dass „in gewisser Weise [...] jede Kunst abstrakt“ ist,⁵⁴ dann bezieht sich diese Aussage nicht auf die Ergebnisse der Kunst, auf die reine Sichtbarkeit der Bilder, sondern auf die genetischen und prozessualen Aspekte: auf die „Kunst als abstrakte Maschine“.⁵⁵

Wie wichtig es ist, diese abstrakte Maschine zu berücksichtigen und die genetischen Aspekte mitzubedenken, wird auch an Deleuze' Überlegungen zu einigen späteren Werken von Francis Bacon deutlich. Die Figuren sind aus diesen Gemälden verschwunden, aufgrund der monochromen Farbfelder und gestischen Bildelemente könnte man sie rein formal dem Abstrakten Expressionismus zuordnen. Geht man aber von Bacons Gesamtkonzeption, seiner „abstrakten Maschine“ aus, dann kommt man zu einem ganz anderen Ergebnis. So zeigt Deleuze, dass die Möglichkeit der Abstraktion schon in den vorausgehenden Werken angelegt war, insofern die Baconschen Figuren immer schon die Neigung hatten, sich in der materiellen Struktur des Bildes aufzulösen. Diese Tendenz hat sich in den späteren Bildern durchgesetzt: „Die Figur hat sich aufgelöst, indem sie die Prophezeiung verwirklichte: Du wirst nur noch Sand, Gras, Staub oder Wassertropfen sein.“⁵⁶

Was in diesen Zeilen auftaucht, ist jene bereits erwähnte Korrespondenz zwischen dem Ethos des Werdens und der damit verbundenen Idee der abstrakten Linie bzw. dem Unsichtbarwerden, die als Fluchtpunkt von Deleuze' Philosophie angesehen werden kann. Im gleichen Zuge zeigt sich, wie durch eine mikrologische und genetische Methode die Differenz von Form und Inhalt überwunden werden kann – und nicht zuletzt: wie eine Begegnung zwischen Philosophie und Kunst trotz aller Differenzen möglich ist.

1. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, Berlin 1992.
2. Vgl. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München 1995. Weitere Bezugnahmen von Deleuze auf Worringer finden sich in: Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt am Main 1996, S. 216ff; Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main 1989, S. 77f.
3. Insbesondere in *Logik der Sensation* finden sich zahlreiche Bezugnahmen auf Henri Maldineys *Regard, parole, espace* (Paris 1976). Auch in *Tausend Plateaus* taucht das Buch wiederholt als Referenz auf. Maldineys spätere, ausführliche Auseinandersetzung mit Worringers *Abstraktion und Einfühlung*, die er 1985 in *Art et existence* publiziert, wird von Deleuze nicht aufgegriffen.
4. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris 1986. Die Auseinandersetzung von Lyotard mit Worringer beschränkt sich auf eine ausgedehnte Fußnote zu *Abstraktion und Einfühlung*, vgl. *ibid.*, S. 195.
5. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuwied 1907.
6. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1911.
7. Kemp bezieht sich hiermit auf die *Formprobleme der Gotik*. Vgl. *id.*, „Der Über-Stil. Zu Worringers Gotik“, in: *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, hg. von Hannes Böhringer und Beate Söntgen, München 2002, S. 9–22, hier: S. 11.
8. Vgl. Worringers wiederholte Rede von der „geheimen Gotik“: „Die geheime Gotik vor der eigentlichen Gotik aufzudecken, das war der eigentliche Zweck dieser skizzierenden Betrachtungen. Einer neuen Arbeit bedürfte es, um auch die geheime Gotik nach der eigentlichen Gotik bis hinauf in unsere Zeit hinein festzustellen.“ In: „Formprobleme der Gotik“, in: *id.*, *Schriften, Bd. 1*, hg. von Hannes Böhringer, Helga Grebing und Beate Söntgen, München 2004, S. 151–299, hier: S. 299; sowie Deleuze' These von der Wiederkehr gotischer Elemente in der modernen Kunst, in: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, *op. cit.*, S. 67.
9. Vgl. Worringer, „Formprobleme der Gotik“, *op. cit.*, S. 245.
10. Beim glatten Raum handelt es sich nicht um einen unbestimmbaren amorphen Raum, der erst durch Einkerbungen, also einer Art Rasterung vermittels äußerer Maßeinheiten bestimmbar gemacht werden kann, sondern um einen realen Raum, der eine eigene Ordnung aufweist und sich durch Intensitäten und Kräftevektoren bestimmt. Zum komplexen Verhältnis von glattem und gekerbttem Raum vgl. das entsprechende Kapitel in *Tausend Plateaus*, *op. cit.*, S. 657–693.
11. Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, *op. cit.*, S. 500.
12. Der Begriff der Fluchtlinie wird zum ersten Mal im *Anti-Ödipus* verwendet. Dieser Begriff markiert in der Schizoanalyse die Möglichkeit aus einer paradoxen oder scheinbar ausweglosen Situation einen mehr oder weniger grenzüberschreitenden Ausweg zu finden. Vgl. auch das Verhältnis zu Blanchots Begriff der „Flucht“: Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1*, Frankfurt am Main 1974, S. 441ff. Die Nähe zum Begriff der abstrakten Linie soll sich im weiteren Verlauf des Textes zeigen.
13. Vgl. Anmerkung 8.
14. Worringer, „Formprobleme der Gotik“, *op. cit.*, S. 189.
15. Zu Riegls Begriff des Kunstvollens und seiner Rezeptionsgeschichte vgl. Andrea Reichenberger, „Kunstwollen. Riegls Plädoyer für die Freiheit der Kunst“, in: *kritische berichte* 1, 2003, S. 69–85.
16. Worringer markiert mit dem Begriff des Kunstvollens jedoch nicht nur eine Differenz zu normativer Ästhetik und materialistischer Kunstwissenschaft. In *Abstraktion und Einfühlung* formuliert er folgende positive Bestimmung des Begriffs: „Unter ‚absolutem Kunstwollen‘ ist jene latente innere Forderung zu verstehen, die gänzlich unabhängig von dem Objekte und dem Modus des Schaffens, für sich besteht und sich als Wille zur Form gebärdet. Sie ist das primäre Moment jedes schöpferischen Schöpfens, und jedes Kunstwerk ist seinem innersten Wesen nach nur eine Objektivation dieses a priori vorhandenen absoluten Kunstvollens.“ Wilhelm Worringer, „Abstraktion und Einfühlung“, in: *id.*, *Schriften, Bd. 1*, hg. von Hannes Böhringer, Helga Grebing und Beate Söntgen, München 2004, S. 39–149, hier: S. 69.
17. Sabine Mainberger spricht von einer „weltanschaulichen Aufrüstung des Formalismus“. Vgl. *ead.*, *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*, Berlin 2010, S. 294.
18. Die abstrakten, konturlosen Linien genießen bei Deleuze das Privileg: „Es gibt Linien, die, ob abstrakt oder nicht, eine Kontur bilden, und andere die keine Kontur bilden. Diese sind die schönsten.“ Gilles Deleuze, „Gespräch über

- Tausend Plateaus*“, in: id., *Unterhandlungen. 1972–1990*, Frankfurt am Main 1993, S. 41–54, hier: S. 52.
19. Worringer spricht immer wieder von dem Unheimlichen in Bezug auf das Leben der nordischen Linie, so ist in *Abstraktion und Einföhlung* z.B. die Rede vom „unheimliche[n] Pathos, das der Verlebendigung des Anorganischen anhaftet“. Vgl. op. cit., S. 112.
 20. Worringer, „Abstraktion und Einföhlung“, op. cit., S. 132.
 21. Ibid., S. 66.
 22. Vgl. Worringer, „Formprobleme der Gotik“, op. cit., S. 206.
 23. Ibid., S. 200.
 24. Ibid., S. 194 (Hervorhebung im Original).
 25. Ibid., S. 194 und teilweise zitiert von Deleuze in: Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, op. cit., S. 691 und in: Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, op. cit., S. 80.
 26. Worringer, „Formprobleme der Gotik“, op. cit., S. 207 und S. 200.
 27. Zu all diesen Punkten vgl. insbesondere das Kapitel „Die unendlichen Melodie der nordischen Linie“ in: Worringer, „Formprobleme der Gotik“, op. cit., S. 201–204.
 28. Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, op. cit., S. 691; vgl. auch Joseph Vogl, „Anorganismus. Worringer und Deleuze“, in: *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, op. cit., S. 181–192.
 29. Diese Differenz kehrt nach Deleuze unter modernen Bedingungen als Wesenunterschied zwischen der abstrakten Kunst und dem Abstrakten Expressionismus wieder. Vgl. Deleuze, *Francis Bacon*, op. cit., S. 64ff.
 30. Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, op. cit., S. 687ff.
 31. Zur Dekonstruktion von Abstraktion und Figuration vgl. Carolin Meister und Wilhelm Roskamm, „Abstrakte Linien. Jackson Pollock und Gilles Deleuze“, in: Claudia Blümle, Armin Schäfer (Hg.): *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Zürich, Berlin 2007, S. 233–237. Zur Einschätzung von glatten und gekerbten Räumen vgl. das Ende des gleichnamigen Kapitels in *Tausend Plateaus* und die dort formulierte Schlussfolgerung: „Man sollte niemals glauben, daß ein glatter Raum genügt, um uns zu retten.“ Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, op. cit., S. 693.
 32. Ibid., S. 688.
 33. Zu Worringers These von der Wiederkehr der gotischen Linie im Barock vgl. Beate Söntgen, „Geheime Moderne. Worringers Barock“, in: *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, op. cit., S. 55–65; sowie zur Falte als Ausprägung der abstrakten Linie Gilles Deleuze, *Die Falte – Leibniz und der Barock*, Frankfurt am Main 1995.
 34. Vgl. Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, op. cit., S. 67.
 35. Vgl. dazu Wilhelm Roskamm, *Die diagrammatische Malerei von Jackson Pollock*, Berlin 2011.
 36. Gilles Deleuze, „Über Leibniz“, in id., *Unterhandlungen. 1972–1990*, op. cit., S. 227–236, hier: S. 233.
 37. Gilles Deleuze, „Acht Jahre danach“, in id., *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975–1995*, Frankfurt am Main 2005, S. 168–172, hier: S. 170.
 38. Deleuze, „Gespräch über Tausend Plateaus“, op. cit., S. 53.
 39. Gilles Deleuze, „Zwei Systeme von Verrückten“, in: id.: *Schizophrenie und Gesellschaft*, op. cit., S. 12–17.
 40. Vgl. insbesondere die Kapitel „1874 – Drei Novellen oder ‚Was ist passiert‘“ und „1933 – Mikropolitik und Segmentarität“ in *Tausend Plateaus*, op. cit., S. 263–282 und S. 283–316.
 41. Deleuze, „Zwei Systeme von Verrückten“, op. cit., S. 12.
 42. So Worringer mit Blick auf die Gotik in: „Abstraktion und Einföhlung“, op. cit., S. 132.
 43. Heinrich von Kleist, „Über das Marionettentheater“, in: id., *Sämtliche Werke und Briefe. Band II*, hg. von Helmut Sembdner, München, Wien 1984, S. 338–345, hier: S. 339.
 44. Kleist, „Über das Marionettentheater“, op. cit., S. 340.
 45. Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, op. cit., S. 382.
 46. Zur Theorie des Begriffs vgl. das erste Kapitel von Deleuze und Guattari, *Was ist Philosophie?*, op. cit..
 47. Exemplarisch für die Mannigfaltigkeit eines Begriffs ist sicherlich das Kapitel „1440 – Der gekerbte und der glatte Raum“ in *Tausend Plateaus*. In diesem Kapitel zeigen Deleuze und Guattari sehr anschaulich, wie dieses „Durchlaufen“ durch die unterschiedlichen Bereiche – von dem Modell der Physik über das des Meeres bis zu dem der Ästhetik – die Zusammenhänge dieser beiden Begriffe unter den unterschiedlichen Bedingungen des jeweiligen Bereichs herstellt und wie diese Begriffe in dem jeweiligen Bereich bestimmte Variationen ausbilden, ohne sie zu vereinheitlichen.
 48. Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, op. cit., S. 692f.

49. Gilles Deleuze, „Die Malerei entflammt das Schreiben“, in: id., *Schizophrenie und Gesellschaft*, op. cit., S.173–178, hier: S. 173.
50. Deleuze, *Francis Bacon*, op. cit., S. 65.
51. Ibid., S.66.
52. Worringer, „Formprobleme der Gotik“, op. cit., S. 204.
53. Deleuze, *Francis Bacon*, op. cit., S. 65. Sowie ausführlicher zu Mondrian: Deleuze und Guattari, *Tausend Plateaus*, op. cit., S. 407.
54. Ibid., S. 692.
55. Ibid., S. 687.
56. Deleuze, *Francis Bacon*, op. cit., S. 25.

