

| | |
|---------------------|--|
| Zeitschrift: | Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern |
| Herausgeber: | Parkett |
| Band: | - (1996) |
| Heft: | 46: Collaborations Richard Artschwager, Cady Noland, Hiroshi Sugimoto |
| Artikel: | "Les infos du paradis" : Gilles Deleuze 1925-1995 |
| Autor: | Fleck, Robert / Schelbert, Catherine |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-680601 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

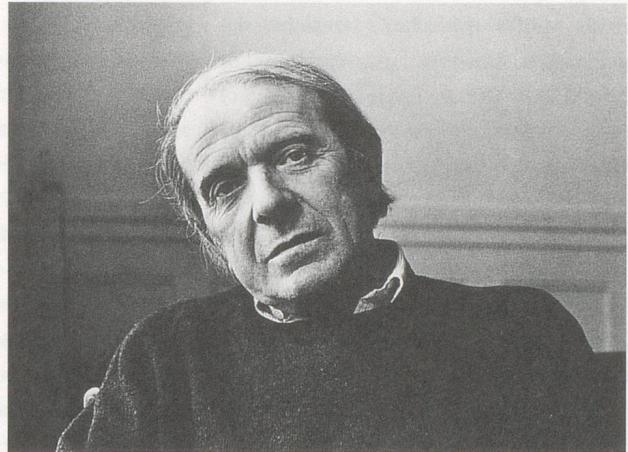
Download PDF: 03.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«LES INFOS DU PARADIS»

Gilles Deleuze 1925-1995

ROBERT FLECK



(PHOTO: HÉLENE BAMBERGER, GAMMA)

Als Gilles Deleuze am 4. November 1995 angesichts einer unerträglichen Lungenkrankheit und der Unmöglichkeit, weiter zu denken und zu schreiben, aus dem Fenster seiner Wohnung am Pariser Boulevard Niel sprang, war das Ereignis den französischen Medien gerade einen Satz wert. Der Verstorbene habe zu den wichtigsten Philosophen der Gegenwart gezählt, Punkt, aus... Dieses weitgehende Übergehen von Deleuzes Ableben in den Medien seines Heimatlandes hat ausländische Beobachter zu Recht empört. Deleuze selbst wäre darüber wohl eher erleichtert gewesen: Sich von den Medien nicht vereinnahmen zu lassen und sich ihrer Macht möglichst zu entziehen – das war, unabhängig von den Situatio-

nisten um Guy Debord, ein fast obsessionelles Konzept von Gilles Deleuze und, was weniger bekannt ist, auch eine wesentliche Grundlage seiner Konzeption von Kunst und Philosophie.

So war etwa die Verabschiedungsfeier für den toten Michel Foucault im Juni 1984 in der Pariser Salpêtrière Deleuze ein Greuel gewesen: Er hielt die Totenrede für Foucault vor einer Phalanx von Fernsehkameras und Vertretern der *nouveaux philosophes* – wie Glucksmann und Bernard-Henri Lévy –, die in seinen Augen die Prostitution gegenüber den Medien geradezu zum Zentrum ihrer philosophischen Aktivität gemacht hatten. Seit diesem Zeitpunkt formulierte Deleuze in seinen letzten Werken – *Foucault* (1986)¹⁾, *Die Falte. Leibniz und der Barock* (1988), *Unterhandlungen* (1990) und *Was ist Philosophie?* (1991) mit Félix Guattari – ein Konzept der Résistance gegen die Medienmacht und die neue «Gesellschaft der Kontrolle», das ihn zu einer moralischen Instanz bei

einer jungen Generation werden liess, die erst jetzt den Autor von *Rhizom* (1976) entdeckte. Schon 1981, als die neue sozialistische Regierung in Frankreich Hunderte improvisierter Radiosender zuliesse, hatte Deleuze eine interessante Auseinandersetzung mit Félix Guattari: «Félix ist von den freien Radios ganz begeistert – welche Illusion, denn die Leute sagen da nur, was ihnen die Macht schon vorher erzählt hat.» Die unhinterfragt propagierte Gleichung «Denken, Kunst und Medien» erschien ihm als eine Dummheit par excellence.

Politisch kam Gilles Deleuze aus dem Radikalismus der Jugendgeneration der Befreiung vom Vichy-Regime 1944/45 und aus der ausserparlamentarischen Linksopposition gegen den französischen Algerienkrieg Anfang der 60er Jahre. Dieser Gestus stand am Ursprung seiner Wiederentdeckung Nietzsches im Umkreis von Pierre Klossowski in der Pariser Szene der frühen Nachkriegsjahre. Er zieht sich unge-

ROBERT FLECK studierte 1981-86 bei Gilles Deleuze an der Universität Paris VIII-Saint-Denis. Er ist freier Kritiker und Ausstellungsmacher sowie Korrespondent des deutschen Kunstmagazins *Art*. Er lebt in Frankreich.

brochen von den ersten Essays, «Der Christus der Bourgeoisie» (1947), über den *Anti-Ödipus* (1972) bis zum prophetischen Text «Das Genie von Yassir Arafat» (1983).

In philosophischer Hinsicht dagegen kam Deleuze von der formalen Logik her. Die technische, professionelle Auffassung der Philosophie – im Gegensatz zu den «Essayisten» Barthes, Baudrillard und Lyotard – prägte seinen Stil bis zuletzt, und sein Werk ist für den philosophischen Laien deshalb auch das unzugänglichste unter den Hauptvertretern der grossen französischen Philosophengeneration nach Sartre, neben Foucault und Derrida. Es ging ihm um das Weiterführen des strengen Philosophierens in der Tradition von Leibniz, Bergson und Heidegger. Nicht um das Aufweichen der philosophischen Form, sondern um die Schaffung revolutionärer Probleme und Begriffe. Innerhalb des Rahmens strenger Philosophie war Deleuze dann auch um so unorthodoxer, von seiner durch Nietzsche geprägten Kant-Rezeption während des Studiums bei Fernand Alquié und dem Aufbrechen der damals dominierenden Phänomenologie in den ersten Büchern über Hume (1953), Proust (1964) und Bergson (1966) bis zu den Hauptwerken der 60er Jahre, *Differenz und Wiederholung* und *Logik des Sinns* (beide 1969). Aus der Verarbeitung der Pop Art und des *nouveau roman* entsteht dabei eine Konzeption der seriellen Logik und der Zeichentheorie, die die philosophische Grundlage für die wissenschaftssoziologischen Thesen der Postmoderne bildet. Es war vor allem auf diese grundlegenden Arbeiten gemünzt, als Foucault 1974 schrieb, das Jahrhundert werde einmal deleuzianisch sein.

Insgesamt kann man das Werk von Deleuze auf drei Ebenen beschreiben. Das neue Denkmodell des vielheitlichen, «rhizomatischen» Denkens ging aus der Begegnung mit dem Psychoanalytiker Félix Guattari im Jahr 1968 hervor. Es ist bekannt, wie sehr die Zuhörerschaft der Vorlesungen von Deleuze/Guattari in der freien Universität Vincennes und ab 1980 von Deleuze in Paris VIII-Saint-Denis mehrheitlich nicht aus Philosophiestudenten bestand, sondern aus Filmemachern, Künstlern, Modeleuten, Schauspielern, Historikern und Schriftstellern im Studentenalter oder um die Vierzig. Damit war in exemplarischer Form die Idee der intermedialen Praxis verwirklicht, die das wissenschaftliche und künstlerische Denken der 70er Jahre bestimmte, wobei dieses «Ideenlabor» nicht aus einem programmatischen Anspruch hervorging wie die diskursive Inflation des «Interdisziplinären» in Kunstvermittlung und Wissenschaft jener Zeit, sondern aus dem nomadischen Zusammentreffen von Leuten aus unzähligen Disziplinen rund um eine Art zu philosophieren, die sich dann wieder für die verschiedensten künstlerischen Disziplinen als unmittelbar fruchtbar erwies. Das war im übrigen nur dadurch möglich, dass Deleuze ungeachtet aller universitären Vorschriften einfach jeden aufnahm, der kam. Auch darin erinnert die Rolle von Deleuze ein wenig an die von Beuys im deutschen Kunstbereich, sowohl an die Praxis der *Free International University* – abzüglich ihrer idealistischen Ideologie – wie an Beuys' systematischen Verstoss gegen die Aufnahmebeschränkungen an der Düsseldorfer Akademie.

Bedeutend für die Geschichte der Philosophie und Kunsttheorie seit den

70er Jahren wurde diese Vorlesung durch das Konzept des «nomadischen Denkens», das aus dem Dialog mit der «nomadischen» Versammlung der zusammengewürfelten Zuhörerschaft hervorging. Drei Bücher, die Deleuze zusammen mit Félix Guattari schrieb, markieren diese Entwicklung: Der *Anti-Ödipus* (1972) suchte Freud vom (idealistischen) Kopf auf die (materialistischen) Füsse einer Philosophie der Ströme und der kollektiven Wünsche zu stellen und mit dem Repressionsmodell von Psychoanalyse und Marxismus zu brechen, zugunsten einer neuen Konzeption von Sexualität, Kreativität und Politik. Als Manifest des «antipsychiatrischen» Denkens nach 68 wurde das Buch ein Bestseller und machte Deleuze und Guattari zu «Stars» dieser Generation. *Rhizom* erschien 1976 als Vorabdruck der Einleitung zum zweiten Band der unter dem Generalthema *Kapitalismus und Schizophrenie* begonnenen Untersuchung. Der programmatische Begriff des Rhizoms als Prinzip eines Denkens in multiplen Verbindungen und ausserhalb der Hierarchien spielte dann nicht erst die bekannte Rolle in der Kunst der 90er Jahre, sondern beeinflusste bereits nachdrücklich die späte Performance-Kunst und die «Neue Malerei» der Jahre 1978 bis 1985. Der zweite Band von *Kapitalismus und Schizophrenie* schliesslich, nach fast zehnjähriger Arbeit, 1980 unter dem Titel *Tausend Plateaus* veröffentlicht, stellt den «positiven» oder «konstruktivistischen» Teil nach dem «kritischen» Teil des *Anti-Ödipus* dar und versucht in verschiedenen geologischen Schichten, von der formalen Logik, der Evolutionstheorie, der Geschichte, der Ethnologie, der Musiktheorie, der Zeichentheorie und der

Malerei zur Politik und politischen Ökonomie, die Aufschliessung des «rhizomatischen Denkens» in multiplen Themen und unüberschaubaren Querverweisen. Dieses Werk hielt Deleuze selbst bis zuletzt für sein bei weitem wichtigstes, und es bildet einen überreichen Steinbruch an ästhetischen und politischen Konzepten und Pisten – ein wucherndes «Mega-Buch» mit unendlich vielen Ein- und Ausgängen, das wie ein komplexer Spiegel alle anderen Bücher von Deleuze enthält.

Die zweite Ebene von Deleuzes Werk ist die Arbeit an einer Zeichentheorie, die auf eine andere Grundlage zurückgreift als das in diesem Bereich seit dem russischen und französischen Strukturalismus dominierende Sprachmodell, nämlich auf das Bild. Schon im *Anti-Ödipus* spielte die Theorie des Bilderflusses als neuer Definition des Unbewussten eine grosse Rolle. Ab 1981 entsteht die direkte philosophische Beschäftigung mit der Malerei (Vorlesung über die Geschichte der Malerei und Monographie *Francis Bacon*) und dem Film aus diesem Verlangen, über die bildenden Künste sich einem nicht-linguistischen Modell der Zeichen

anzunähern. Besonders im Buch über das «Zeit-Bild» (*Kino*, Bd. 2, 1985) und den Autorenfilm seit dem Neo-Realismus entsteht in diesem Rahmen mit dem Begriff «Image-Pensée» und «Image-Temps» eine Konzeptualisierung der Concept Art und der Body Art auf höchstem Niveau, was *Die Falte* (1988) für die Minimal Art weiterführt.

Die dritte Ebene bei Deleuze war vielleicht die überraschendste angesichts des Diskurses der Vielheit und der multiplen Ströme, der im *Anti-Ödipus* formuliert war. Es war seine besondere Konzeption der Gattungen und ihrer möglichen Interferenz. Gilles Deleuze war extrem skeptisch gegenüber der Rede vom offenen Kunstbegriff, gegenüber Kontexttransfer und der Idee der Auflösung des Kunstwerks ins Leben oder in soziale Prozessualität. Der Respekt vor der unausweichlichen inneren Logik jedes Mediums erschien im Gegenteil als Vorbedingung rhizomatischer Praxis und der Konstruktion von ästhetischen und politischen Fluchtrouten in jedem Bereich. Die Affinität seiner philosophischen Praxis zum Burroughschen «Cut up» und

«Pick up» stand dazu nicht in Widerspruch. So «stahlen» Deleuze und Guattari den Begriff der «Ströme» bei der Kunstbewegung Fluxus über ihren gemeinsamen Freund Jean-Jacques Lebel, und sie liebten auch die Vorstellung, philosophische Bücher zu schreiben, aus der sich Nicht-Philosophen – Künstler zum Beispiel – Dinge klauen könnten, die zum Leben sprechen wie bei Spinoza. Mehr als für den 1992 verstorbenen Félix Guattari aber waren dabei für Deleuze Kunst und Philosophie gerade nach der radikalen Erweiterung ihrer Felder synonym mit Präzisionsarbeit. Formeln wie Feyerabends *anything goes* oder Wittgensteins Sprachspiel-Relativismus konnten Deleuze denn auch auf die Palme treiben. Dass gerade auf dieser Grundlage seine ganze philosophische Arbeit im Zeichen eines ständigen Reflektierens über Kunst erfolgte, macht die ästhetische Tragweite dieses Werks aus.

1) Die Erscheinungsdaten in Klammern beziehen sich jeweils auf das französische Original.

Gilles Deleuze

1925–1995

ROBERT FLECK

On November 4, 1995, when Gilles Deleuze, faced with an unbearable lung disease and the impossibility of continuing to think and write, jumped out of the window of his Parisian apartment on Boulevard Niel, the French

press devoted one sentence to his death. Deleuze was one of the world's most important living philosophers. End of story... The indifference of the media in France provoked justified outrage among foreign observers.

But the neglect would probably have pleased Deleuze: to remain independent of the media and elude its pressure was, apart from Guy Debord, almost an obsession with Gilles Deleuze and also, though less

well known, essential to his ideas on art and philosophy.

Thus, the memorial service held for Michel Foucault in June 1984 at the Salpêtrière in Paris was agony for Deleuze. He gave the obituary facing a phalanx of television cameras and "New Philosophers," like Glucksmann and Bernard-Henri Lévy, who in his opinion had made prostitution to the media the very center of their philosophical activities. The concept of resistance to the might of the media and the new "society of surveillance" that informed Deleuze's work from then on—in his last books: *Foucault* (1986)¹⁾, *The Fold. Leibniz and the Baroque* (1988), *Pourparlers* (1990), and *What Is Philosophy?* with Félix Guattari, 1991—turned him into a moral authority when a young generation belatedly discovered the author of *Rhizome* (1976). As early as 1981, when the new socialist regime in France permitted hundreds of improvised radio stations, Deleuze had an interesting argument with Félix Guattari: "Félix is delighted with the deregulation—what an illusion because people merely reiterate what the powers that be tell them." The unquestioning acceptance of the propagated equation "Thought, Art and Media" struck him as the height of stupidity.

Politically, Gilles Deleuze, born in 1925, belonged to the radical young generation that emerged after liberation from the Vichy Regime in 1944/45 and later espoused extra-parliamentary

leftist opposition to the French-Algerian war of the early sixties. This attitude led to Deleuze's rediscovery of Nietzsche in Pierre Klossowski's circle during the immediate postwar years—a line of thought that he pursued without interruption from his first essays of 1947, "The Bourgeoisie's Jesus," to *Anti-Oedipus* (1972) and the prophetic essay "The Genius of Yasir Arafat" (1983).

Philosophically, Deleuze based his thought on formal logic. His technical, professional treatment of philosophy in contrast to the essayists Barthes, Baudrillard, and Lyotard characterized his style to the end. Thus, as one of the main exponents, with Foucault and Derrida, of French philosophy in the generation following Sartre, his work is the least accessible to the philosophical layperson. He devoted himself to strictly philosophical pursuits in the tradition of Leibniz, Bergson, and Heidegger. He was not interested in diluting philosophical form but rather in creating revolutionary problems and concepts. Within a strictly philosophical framework, however, Deleuze was thoroughly unorthodox, from his Nietzschean reading of Kant under the tutelage of Fernand Alquié and his undoing of phenomenological hegemony in his earliest books on Hume (1953), Proust (1964) and Bergson (1966) to his main works of the sixties, *Difference and Repetition* and *The Logic of Sense* (both 1969). His analysis of Pop Art and the Nouveau Roman led to a conception of serial logic and semiotics that forms the philosophical basis of the socio-epistemological theses of postmodernism. Foucault was referring above all to these fundamental works when he wrote, in 1974, that this century would one day be Deleuzean.

As a whole, Deleuze's oeuvre can be broken down into three levels. The new model of multiple, "rhizomic" thought grew out of his encounter with psychoanalyst Félix Guattari in 1968. It is common knowledge that the majority of those who attended the Deleuze and Guattari courses at the free University of Vincennes and, from 1980, Deleuze's courses in Paris VIII-Saint-Denis were not philosophy students but filmmakers, artists, students of fashion, theater people, historians, and writers ranging in age from twenty to forty. Thus the idea of intermedial practice, which characterized academic and artistic theory of the seventies, was put into exemplary effect. Deleuze's "laboratory of ideas" did not stem from an agenda, such as the discursive inflation of "interdisciplinary" art transmittal and scholarship advanced at this time, but simply evolved out of the nomadic confluence of people from countless artistic disciplines who engaged in a manner of philosophizing that was immediately applicable to their multiple concerns. This was possible, by the way, only because Deleuze ignored French university regulations and opened his courses to anyone who wanted to attend. His role in this respect might be compared to Joseph Beuys' activities in Germany, specifically his "Free International University"—but without its idealistic ideology—and to his systematic subversion of the restrictive admissions policy at the Düsseldorf Academy.

The significance of these lectures for the history of philosophy and the theory of art since the sixties lies in the concept of "nomadic thought" that emerged in dialogue with a "nomadic" gathering of heterogeneous listeners. Three books written with Félix Guat-

ROBERT FLECK, based in France, studied with Gilles Deleuze at the Paris VIII-Saint-Denis University, 1981–86. He is a freelance critic and curator, and correspondent for the German art magazine *Art*.

tari mark this development: *Anti-Oedipus* (1972) sought to shift Freudian interpretation from (idealistic) head to (materialistic) feet on the basis of a philosophy of flow and of collective desire. The psychoanalytic and Marxist model of repression gave way to a new conception of sexuality, creativity, and politics. As a manifesto of post-1968 "antipsychiatric" thought, the book became a bestseller, and its authors, the "stars" of this generation. *Rhizome* was published in 1976 as a prerelease of the introduction to the second volume of his broad study on Capitalism and Schizophrenia. The development of the concept of the "rhizome" as a principle of thought with multiple extra-hierarchical connections, therefore, exerted a profound influence on late performance art and the Neo-expressionism between 1978 and 1985, long before its now familiar role in the art of the nineties. Ten years of work were invested in the second volume of *Capitalism and Schizophrenia*, finally published as *A Thousand Plateaus* in 1980. It followed up the "critical" tenor of *Anti-Oedipus* with a "positive" and "constructivist" investigation of various geological strata—formal logic, the theory of evolution, history, anthropology, musicology, semiotics, painting, politics, and political economy—to demonstrate "rhizomic thinking" in multiple fields and in a complex web of cross-references. Deleuze always considered this his most important

work, and as a prolific quarry of aesthetic and political concepts, a rampant "mega-book" with infinite entrances and exits, it embraces all of his other publications, like a complex mirror.

The second level of Deleuze's work is a theory of semiotics based on premises that deviate from the prevailing linguistic model in this field since the rise of Russian and French structuralism. Deleuze argues in terms of the image. In *Anti-Oedipus* the theory of a flow of images already figured significantly as a new definition of the unconscious. As of 1981 his direct philosophical treatment of painting (in his course on the history of painting and his monograph, *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, 1981) and cinema was motivated by the possibility of unearthing a nonlinguistic semiotic model through the fine arts. In particular, in his book on the "time-image" (*Cinema*, vol. 2, 1985) and films made by writers since neorealism, he proposed the notions of *image-pensée* and *image-temps* in an erudite conceptualization of Concept Art and Body Art. The same concepts were subsequently applied to Minimal Art in *The Fold* (1988).

The third level in Deleuze's oeuvre, his special conception of species and their potential interference, was perhaps the most surprising in view of the discourse in *Anti-Oedipus* on multiplicity and multiple flow. Gilles Deleuze was extremely skeptical about talk of an

open concept of art, about contextual transfer and the idea of the artwork blending into life and social processes. In fact, a respect for the ineluctable inner logic of every medium was for him a requisite of rhizomic practice and the construction of aesthetic and political vanishing points in every field. The affinity of his philosophical practice with Burroughs' imperatives, "cut up" and "pick up," was not a contradiction. In fact, Deleuze and Guattari "purloined" the concept of "flow" from the Fluxus movement through their friend Jean-Jacques Lebel, and they loved the idea of writing philosophical books from which nonphilosophers—artists, for instance—could steal things that speak to life, as in Spinoza. For Guattari, who died in 1992, and even more so for Deleuze, art and philosophy were synonymous with precision work, especially after their radical extension into other fields. Formulas like Feyerabend's "Anything goes" or the relativity of Wittgenstein's linguistic wordplay were anathema to Deleuze. The very fact that, against this background, he devoted himself to ceaseless reflection on art lends his philosophical oeuvre its exceptional aesthetic impact.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) The dates of publication refer to the French original.