

der sich Verborgenes enthüllt.⁷⁷ Im Bild also, das vom Prozess des Schaffens aus gesehen wird, können so Interpretationshorizonte für das Seiende freigegeben werden.

Und mit diesem Rationalismuskritischen Denken hat Heidegger Foucault und Derrida beeinflusst, deren Konzepte gerade auch im Hinblick auf bildende Kunst im Folgenden dargestellt werden sollen.

4.2. Gegen das Affirmative von Repräsentationen: Michel Foucault und die Ordnungen des Sichtbaren

4.2.1 *Macht und Widerstand*

Foucault hat zunächst andere Interessen: Er will Strukturen der Macht untersuchen, wobei ihn nicht die Makrophysik der Macht interessiert, nicht die durch einen Souverän ausgeübte offensichtliche Macht »von oben nach unten«, Macht als Mittel zum Zweck der Unterwerfung oder Sicherung von Herrschaft. Ihn interessiert eine Analyse ihrer Mikrophysik, von unten, das hier wirksame System von Ausschließungen und Disziplinierungen, denn nur so kann die Macht von oben überhaupt Fuß fassen, weil sie in der Gesellschaft auf Strukturen bauen kann, die Zwang, Ausgrenzung und Disziplinierung alltäglich neu implementieren. Ausgrenzung aber braucht Normierungen, gemäß denen ausgegrenzt wird, und Sanktionierungen des »Unnormalen«.

Disziplinierungen gibt es auch im Bereich einer Vernunft, mit der sich all dieses begründet. Schon Foucaults erstes Buch zur Geschichte des Wahnsinns, das zugleich eine Rationalismuskritik ist, macht deutlich, wie im Namen einer Rationalität, die sich selbst zum Maßstab erhebt, Nichtangepasstes und Abweichendes als anormal ausgesondert (oft für primitiver erklärt) und teilweise sogar kaserniert bzw. weggesperrt wird. (Die Überlegungen sind natürlich auch relevant für die Ausgrenzung des Fremdem.)

Da Heidegger die Orientierung am Sehen für eine Gegenstandsorientierung in der Substanzmetaphysik verantwortlich macht (und eher »Hören«, »Vernehmen« will), interessiert Foucault auch besonders die Geschichte des Sehens, das er mit Herrschafts- und Kontrollbedürfnissen verknüpft.

⁷⁷ a. a. O., S. 277.

Paradigmatisch ist hier das »Panoptikum« zu nennen, versinnbildlicht durch einen Wachturm, z.B. in Gefängnissen, der totale Rundumüberwachung (räumlich und zeitlich) ermöglichen soll und heute als Sinnbild von Kontrollgesellschaften gelten kann⁷⁸. Seine Untersuchung der Geschichte von »Strafen und Überwachen« (er hatte auch eine Zeit als Gefändnispsychologe gearbeitet) macht deutlich, dass es zunächst und vor allem die Körper sind, die da gewalttätig durch Zeit- und Raumzwänge malträtiiert werden. Es geht also im Sinne vorgegebener Normierungen immer um Disziplinierungstechniken, z. B. auch in der Erziehung gemäß bestimmter Geschlechtsrollenstereotype. (Die Frage der leiblichen Normierung, der »Zurichtung« von Körpern« durch Gesellschaft und Medien wird später von Judith Butler aufgegriffen werden.)

Immer werden Menschen normiert, zugerichtet und einem Funktionieren im Sinne des vorgegebenen angeblich Normalen zugebildet⁷⁹. Die dahinter stehenden Strukturen der Macht und Disziplinierung sind zu analysieren, um Bruchstellen zu entdecken, die Widerstand erlauben und »dissonantes und dissidentes Denken«⁸⁰ ermöglichen: Gerade die Analyse von Machtstrukturen erlaubt es, diese zu durchschauen, sich zu distanzieren und diese zu überschreiten. Eine Bewegung der »Transgression« ist möglich und auch nötig.

Denn nur hier, an diesen Bruchstellen von Innen und Außen, ist für Foucault Subjektwerdung⁸¹ möglich. Denn Subjekte sind sich nicht als solche a priori immer schon gegeben, sie müssen sich immer neu selbst konstituieren.

4.2.2 Rationalismuskritik durch historisierende Genealogie

Auch ein mit Machtansprüchen verknüpfter Wille zu universalen Wahrheiten, der Wissensmacht ausüben will, muss dekonstruiert werden, denn vorgeblich universale Wahrheiten neigen dazu, dogma-

⁷⁸ vgl. Deleuze, Postscript über Kontrollgesellschaften, in: ders., *Unterhandlungen* 73–90, S. 258: »Die Individuen sind dividuell geworden, und Massen, Stichproben, Daten, Märkte oder Banken nicht länger Subjekte, sondern Bestandteile von Kontrollgesellschaften.«

⁷⁹ Vgl. Karlis Racevskis, *Michael Foucault and the Subversion of Intellect*, S. 100.

⁸⁰ James W. Bernauer, *Foucaults Force of Flight*, S. 90 f und 121 f.

⁸¹ zu Foucaults Kritik am Subjektbegriff siehe ausführlicher Münnix, *Zum Ethos der Pluralität*, S. 69–75.

tische Wirkungen zu entfalten. Das gilt auch für den westlichen substanzialen Subjektbegriff, der nicht a priori aufgrund einer anthropologischen Konfiguration gilt⁸², sondern sich als Ergebnis westlicher Diskurse darstellt⁸³. Menschen sind immer sowohl Subjekte als auch Objekte solcher Diskurse, sie sind immer gleichzeitig aktiv handelnd und Objekt von Handlungen und erst durch ihre Diskurs- und Kontextabhängigkeit entstehen Realität und Bedeutung.⁸⁴

Es kommt also auf die Geschichte unserer – kontingenten – Diskurse an, die uns (auch kulturell) zu dem gemacht haben, was wir sind. Damit übernimmt Foucault Nietzsches historisierende Betrachtung von Prozessen, deren Genesis es nachzuspüren gilt, um sie besser zu verstehen. (Bei Heidegger bleibt »Geschichte« / »Seinsgeschichte« seltsam abstrakt.) Diese Methode der Genealogie ist also ein Weg, universale Wahrheitsansprüche zu relativieren und die Herrschaft des Dogmatischen zu brechen: Auch die spezifische Natur der – westlichen – Vernunft ist in ihrer Besonderheit gewachsen und geworden, weshalb Foucault eine »Archäologie des Wissens« zu seinem Programm macht.⁸⁵ Der – postmoderne – Affekt gegen das Universale bedeutet auch für Foucault eine Hinwendung zum Partikulären und Singulären, und verbietet ihm konsequent, Wegweisungen und Empfehlungen, seien sie politisch oder lebenspraktisch, abzugeben. Und es ergibt sich auch ein Ressentiment gegen jede Art von Totalitarismus: Kapitalismus und Kommunismus weisen ihm da gleiche (Macht)strukturen auf⁸⁶.

4.2.3 Foucaults Kritik des binären Zeichenbegriffs

Auch die Repräsentationslogik und in diesem Zusammenhang die zweidimensionale Zeichenlehre Saussures gehört zu den Theorien, deren Genesis Foucault nachspürt. Auch Zeichen allgemein repräsen-

⁸² Foucault, *Wahrheit und Subjektivität*, Howison Lecture an der University of California Berkeley 20.10.1980

⁸³ Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, S. 30 fragt sich z. B., »ob sich nicht gewisse Themen der Philosophie als Antworten auf diese Einschränkungs- und Ausschlussspiele gebildet haben und sie vielleicht auch verstärken.«

⁸⁴ Racevskis, a. a. O., S25 f.

⁸⁵ daher auch in der Spätphilosophie eine Beschäftigung mit den Selbsttechniken der Stoa. Vgl. Foucault, *Die Sorge um sich*, S. 66, 71–81.

⁸⁶ Foucault, *Dispositive der Macht*, S. 228 und Racevskis, a. a. O., S. 122.

tieren, und Foucault zeichnet in seiner archäologisierenden Betrachtung die Entwicklung des Zeichenbegriffs nach, der, wie er zeigt, z. B. im Barock und in früheren Zeiten, multidimensionaler war.

Foucault macht für diese Verengung die Logik von Port Royal verantwortlich: »Das Zeichen schließt zwei Vorstellungen (*idées*) ein: die eine von dem Ding, das repräsentiert, die andere von dem repräsentierten Ding; seine Natur besteht darin, die zweite durch die erste hervorzurufen«⁸⁷. Das sei eine dualistische Theorie, die sich unzweideutig der komplexeren Organisation der Renaissance gegenüberstelle. Die Zeichentheorie implizierte damals, wie er ausführt, »drei völlig getrennte Elemente: das, was markiert wurde, das was markierend war, und das, was gestattete, das eine im anderen zu sehen. Das letzte Element war die Ähnlichkeit« (OD 92). *Drei* Variablen also charakterisieren das Zeichen und weisen auf Ursprung, Typ und die Gewissheit der Verbindung. (ebd.) Gerade im 16. Jh. hätten Ähnlichkeiten über Raum und Zeit triumphiert, denn es »war nämlich Aufgabe des Zeichens, zusammenzuführen und zu vereinigen.« Foucault spricht von einer »kreisenden Welt konvergierender Zeichen« (OD 94), in einem »globalen System von Entsprechungen und Ähnlichkeitsbindungen: Das Spiel der Ähnlichkeiten war einst unbegrenzt« (OD 88). Das Zeichen bildete sich »durch einen Akt der Erkenntnis: Es existiert erst, indem die Möglichkeit einer substitutiven Beziehung zwischen zwei *bereits bekannten* Elementen erkannt wird« (OD 93).

»Das empirische Gebiet, in dem der Mensch des 16. Jahrhunderts noch die Verwandtschaften, die Ähnlichkeiten und Affinitäten sich verknüpfen sah«, wird neu geordnet, in dem seit dem Cartesischen Rationalismus »die analogen Hierarchien durch Analyse substituiert« werden: »Die Aktivität des Geistes besteht nicht mehr darin, auf die Suche all dessen zu gehen, was in ihnen gewissermaßen eine Verwandtschaft, eine Anziehungskraft oder eine insgeheim geteilte Natur⁸⁸ enthüllen kann, sondern vielmehr darin, zu unterscheiden« (OD 87f). (So legt auch die Erfahrung von Interkulturalität seither oft den Schwerpunkt auf Identität und Differenz und nicht auf Ähnlichkeit.)

Descartes nämlich schließt Ähnlichkeit als fundamentale Erfah-

⁸⁷ Foucault, *Die Ordnung der Dinge* (im folgenden mit OD und Seitenzahl abgekürzt), S. 95 und 98.

⁸⁸ die allenfalls noch in der Poesie thematisiert werden kann, so Eichendorf: »Es schläft ein Lied in allen Dingen ...«

rung und erste Form des Wissens aus und denunziert in ihr eine konfuse Mischung, die man in Termini der Identität, des Unterschiedes, des Maßes und der Ordnung analysieren muss. Er schließt dabei nicht den Akt des Vergleichens aus dem rationalen Denken aus oder versucht, ihn zu begrenzen, sondern er universalisiert ihn.«⁸⁹

Foucault hält es für einen »wesentlichen Bruch in der abendländischen Welt«, dass es sich nun nicht mehr um die Frage der Ähnlichkeiten, sondern um die der Identitäten und Unterschiede handelt« (OD 82), was er als »grausame Vernunft« bezeichnet (OD 81). Denn die Analyse nehme sehr schnell den Wert einer universalen Methode an, da die *mathesis* zu einer allgemeinen Wissenschaft der Ordnung werde: »Das Ordnen mit Hilfe der Zeichen ist die Konstitution alles empirischen Wissens als Wissensgebiete der Identität und des Unterschiedes.« Die allgemeine Zeichentheorie werde zur Theorie der Einteilungen und Klassifizierungen (OD 90f).

Nunmehr kann die Logik von Port Royal sagen, dass »das Zeichen ... nicht mehr die Welt sich nahe zu bringen und ihren eigenen Formen inhärent werden zu lassen hat, sondern die Aufgabe hat, sie aufzuteilen« (OD 95). Nun ist die Bildung der Zeichen von der Analyse nicht trennbar, denn das Zeichen muss unterscheiden und von dem globalen Eindruck losgelöst werden, mit dem es in konfuser Weise verbunden ist. (ebd.) So wird auch die Erfindung arbiträrer Zeichen möglich, die »durch ihre Funktion gemessen« (OD 96) werden: »Ein willkürliches Zeichensystem muss die Analyse der Dinge in ihren einfachsten Elementen gestatten.« (ebd.) Und damit war der mathematischen Formelsprache der Weg geebnet.

Es ist für Foucault typisch, dass der Logik von Port Royal als erstes Beispiel eines Zeichens »weder das Wort oder den Schrei oder das Symbol ist, sondern die räumliche und graphische Repräsentation – die Zeichnung: Karte oder Bild« (OD 99). Denn das Bild habe tatsächlich nur das zum Inhalt, was es repräsentiere.

Im »klassischen Zeitalter«, dem des Cartesischen Rationalismus und der Logik von Port Royal, trafen sich Semiologie und Hermeneutik nicht mehr »im 3. Element, der Ähnlichkeit, sondern verbinden sich in jener der Repräsentation eigenen Kraft, sich selbst zu reprä-

⁸⁹ a. a. O., S. 85. Foucault zitiert zum Beleg die Cartesischen »Regulae«, §45 und 59: »Obgleich die Natur voller Ungleichheiten ist, legt der Geist den Dingen doch viel Gleichlaufendes, Übereinstimmendes bei, das es nicht gibt.« Es handelt sich also um Fiktionen des Geistes, die Bacon schon als »simulacra«, Scheinbilder, bezeichnet hatte.

sentieren. Es wird also keine Zeichentheorie geben, die von der Analyse der Bedeutung zu unterscheiden wäre. ... Das Tableau der Zeichen wird das Bild der Dinge sein« (OD 101).

Vorher hätte das Zeichen gleichzeitig Indikation und Erscheinen sowie Beziehung zu einem Gegenstand und Manifestation ihrer selbst beinhaltet. Doch nun sind sie dem gesamten Denken bloß noch ko-extensiv, statt wie vorher Mittel der Erkenntnis und Schlüssel zum Wissen zu sein.

Es wird daher eine Ordnung der Vernunft etabliert, und sie wird der Unordnung der Natur, »die sich ihrer eigenen Geschichte, ihren Katastrophen oder vielleicht auch einfach ihrer verflochtenen Pluralität verdankt« (OD 166), gegenübergestellt.

»Die klassische Fülle des Seins gelangte zum Schweigen« (OD 259), bedauert Foucault, und erst aus späterer Perspektive erschien »das unbegrenzte Feld der Repräsentation ... als eine Metaphysik«. (OD 299) Ihre Kritik muss eine andere Form von Metaphysik ermöglichen, die sich jenseits der scheinbaren Objektivität der Dinge (OD 341) (was an Nietzsche und Husserl denken lässt) auf die Suche nach dem macht, was unserem Leben zugrunde liegt. Jenseits des Objektes findet Foucault jene »Quasi-Transzendentalien« Leben, Arbeit und Sprache (OD 307) (als Bedingung der Möglichkeit unserer Existenz). »Die Philosophie des Lebens denunziert die Metaphysik als Schleier der Illusion, die der Arbeit denunziert sie als entfremdetes Denken und Ideologie, die der Sprache als kulturelle Episode« (OD 383).

Da alle drei Bereiche, Leben, Arbeit und Sprache, »nicht durch das einfache Spiel der Repräsentation gesichert werden« konnten, verlor der Raum der Analyse (und des analytischen Denkens) seine Autonomie: »Die Ordnung, die sich dem Blick und dem permanenten Raster der Unterscheidungen bietet, ist nur noch ein oberflächliches Glitzern über einer Tiefe«. Es wird »nicht mehr von Identitäten, unterscheidenden Merkmalen, zusammenhängenden Tafeln mit all ihren Wegen und möglichen Bahnen« die Rede sein, sondern von großen verborgenen Kräften und »vom Ursprung, von der Kausalität und von der Geschichte« (OD 308f). Dabei ergibt sich für Foucault mit der Erfahrung des Lebens eine »wilde Ontologie, die das Sein und das Nicht-Sein als von allen Wesen nicht trennbar bezeichnen will« (OD 340).

»Man sieht, wie die phänomenologische Aufgabe, die Husserl sich viel später stellen wird, in der größten Tiefe ihrer Möglichkeiten und Unmöglichkeiten mit dem Schicksal der abendländischen Phi-

osophie verbunden ist, so wie sie seit dem 19. Jahrhundert errichtet wird.« Denn die Philosophie hatte sich in eine Lebensferne begeben, die die Phänomenologie als eine Art »Gegenphilosophie« (OD 305) auf den Plan ruft. Das große Ereignis der neueren Philosophie ist für Foucault dann auch das »Auftauchen des Menschen«, der erstmalig seit Merleau-Ponty in seiner konkreten Leiblichkeit⁹⁰ gesehen wird.

Bei einer neuen Art von Metaphysik kann es sich also nur um »von den menschlichen Endlichkeiten selbst bemessenen Metaphysiken handeln: Um die Metaphysik eines zum Menschen selbst konvergierenden Lebens«⁹¹, nicht um dem Leben entgegengesetzte Systeme mit universalem Herrschaftsanspruch.

4.2.4 *Der Bruch mit dem Paradigma der Repräsentation*

Auch Bilder können Herrschaft ausüben, und es sind nicht nur die Porträts oder Fotografien von Herrschern, z. B. in Amtsstuben, die an die Strukturen der Macht nicht nur erinnern, sondern sie auch allgegenwärtig halten. Deshalb interessiert sich Foucault für Formen der Kunst, die die Macht der Repräsentation des Abgebildeten im Bild (z. B. auch in einer Skulptur) brechen. Die findet er aber keineswegs nur in der modernen Kunst, sondern bereits im 17. Jahrhundert:

»Ähnlichkeit war das Paradigma der Darstellung, doch am Anfang des 17. Jahrhunderts [...] hört das Denken auf, sich im Element der Ähnlichkeit zu bewegen. Die Ähnlichkeit ist nicht die Form des Wissens, sondern eher die Gelegenheit des Irrtums, die Gefahr, der man sich aussetzt, wenn man den schlecht beleuchteten Ort der Konfusion nicht prüft [...]. Das Zeitalter des Ähnlichen ist im Begriff, sich abzuschließen. Hinter sich lässt es nur Spiele, die um jene Verwandtschaft der Ähnlichkeit und Illusion wachsen. [...] Es ist die privilegierte Zeit des *trompe-l'oeil*, der komischen Illusion [...]. Künftig werden die schönen, strengen und zwingenden Figuren der Ähnlichkeit vergessen werden. Man wird die sie markierenden Zeichen künftig für Träumereien und Zauber eines Wissens halten, das noch nicht vernünftig geworden war« (OD 83 f).

⁹⁰ Merleau-Ponty hatte in seiner Phänomenologie der Wahrnehmung diesen Aspekt herausgearbeitet, den Heidegger in seiner »Jemeinigkeit« konkreter Existenz gar nicht, aber Husserl zumindest in einer folgenreichen Bemerkung (in Hua XXXIII) erwähnt hatte.

⁹¹ a. a. O., S. 383.

Bereits bei Bacon finde sich eine Kritik der Ähnlichkeit: *eidola* (»Bildchen«), Idole, seien Simulacren, Götzenbilder, und ließen uns glauben, dass die Dinge dem ähneln, was wir gelernt haben, den Theorien entsprechen, die wir uns selber gebildet hätten. (ebd.) (Im »Novum Organon« kann man nachlesen, dass Bacon zwischen »Götzenbildern« der Höhle, des Theaters, des Stammes und des Marktes unterscheidet, womit Vorurteile und Vorannahmen persönlicher oder kultureller Art gemeint sind, sowie solche des Wissenschaftsbetriebs und des alltäglichen wirtschaftlichen Umgangs. Es ist bemerkenswert, dass es sich hierbei schon um mentale Bilder handelt.) »Allein die Klugheit des Geistes kann sie auflösen, wenn er auf seine Hast und natürliche Leichtigkeit verzichtet, um ›durchdringend‹ zu werden und schließlich die der Natur eigenen Unterschiede wahrzunehmen« (OD 84).

So muss die Beziehung zwischen Bild und Abgebildetem, aber auch die Rolle des Abbildenden reflektiert werden, und solche Arbeit kann auch *innerhalb* der bildhaften Darstellung geleistet werden.

Daher analysiert Foucault das für ihn in dieser Hinsicht bedeutsame, 1656 entstandene Bild des Spaniers Velasquez und nimmt es zum Leitfaden der Untersuchung der »Ordnung der Dinge«, denn es spielt mit verschiedenen Arten der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. (Das Bild der Welt der Dinge zuzurechnen und nicht der Welt der Zeichen, bringt in in der oben ausgeführten Kontroverse auf die Seite der Phänomenologen.)

Doch »Essenz und Existenz, Imaginäres und Wirkliches, Sichtbares und Unsichtbares – die Malerei bringt alle unsere Kategorien durcheinander, indem sie ihre Traumwelt leiblicher Wesen, wirklicher Ähnlichkeiten und stummer Bedeutungen entfaltet.⁹²

»Wo ist das Bild?«, soll Theophil Gautier angesichts dieses Bildes gefragt haben, und in der Tat gibt es neben dem für den Betrachter sichtbaren Bild noch Weiteres, das unsichtbar bleibt, aber gleichwohl zum Bildraum gehört. Was z. B. sieht der Maler? Uns? Das Urbild dessen, was sich hinten in der Bildmitte im Spiegel spiegelt, also vermutlich König und Königin? Sind sie das Sujet, das er abbilden soll, oder die Szene mit der Infantin im Vordergrund? Das Dargestellte entzieht sich, auch die Darstellung ist im Bildraum nicht präsent.

⁹² Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, S. 288, sowie ders., *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 275.

Was ist auf der Leinwand des Malers zu sehen, vielleicht von dem Besucher im hellen Türrahmen aus? (Foucault spricht andernorts von »Heterotopie«, »anderen Räumen«: Zum einen ist ein bestimmter Bildtypus tatsächlich ein Blick in einen anderen Raum, in den man wie durch ein Fenster schaut, zum anderen gehören aber die unsichtbaren anderen Räume konstitutiv mit zum Bild hinzu⁹³ und werden hier durch Andeutung unterschiedlicher Perspektiven angezeigt.)

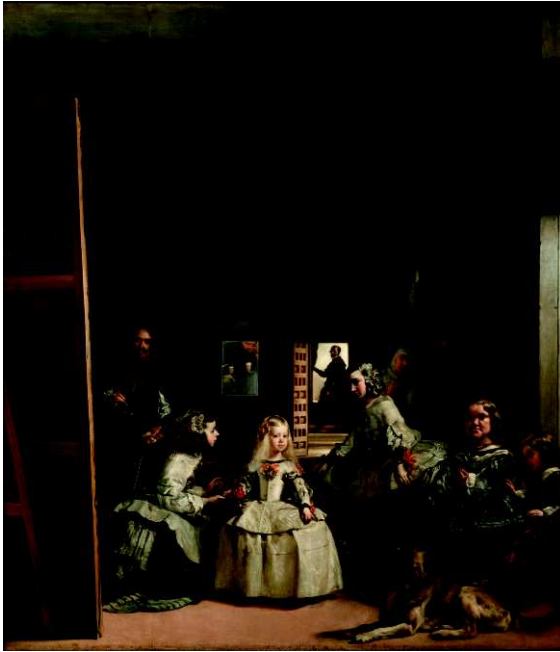


Bild 36: Diego Velázquez, Las Meninas (1656)

Wer hat die Bildhoheit? Der Maler? Wir? Der Auftraggeber als vermeintliches Urbild des zu verfertigenden Abbildes?

»Unter allen Elementen, die die Bestimmung haben, Repräsentationen zu geben, sie aber in Frage stellen, sie verhüllen oder durch ihre Position oder ihre Entfernung ausweichen lassen«, ist das Spiegelbild das einzige, das »funktioniert und zeigt was es zeigen soll [...]. Von allen Repräsentationen,

⁹³ Foucault, *Andere Räume*, in Gente / Paris/ Weinmann (Hg.), *Michel Foucault. Shortcuts*, S. 31 ff.

die das Bild repräsentiert, ist der Spiegel die einzig sichtbare. Keiner jedoch schaut ihn an [...]. Statt sich um die sichtbaren Dinge zu drehen, durchquert dieser Spiegel das ganze Feld der Repräsentation und vernachlässigt das, was er darin erfassen könnte, stellt die Sichtbarkeit dessen wieder her, was außerhalb der Zugänglichkeit jedes Blicks bleibt« (OD 35 f).

Der Maler schaut uns aus dem Bild heraus an, und in der Tat tut er dies mit seinem Kunstwerk immer auch im übertragenen Sinn, weil wir seine Sichtweisen von etwas sehen können: Was setzt er ins Bild, was lässt er ahnen?

»Der Maler lenkt seine Augen nur in dem Maße auf uns, in dem wir uns an der Stelle seines Motivs befinden ... Sehen wir, oder werden wir gesehen? An dieser Stelle findet ein ständiger Austausch zwischen Betrachter und Betrachtetem statt. Kein Blick ist fest, oder: in der neutralen Furche des Blicks, der die Leinwand senkrecht durchdringt, kehren Subjekt und Objekt, Zuschauer und Modell ihre Rolle unbegrenzt um ... Wir sehen uns als durch den Maler Betrachtete und seinen Augen als durch das gleiche Licht sichtbar geworden, durch das er uns sichtbar wird ... Der Betrachter sieht seine Unsichtbarkeit für den Maler sichtbar geworden und in ein für ihn selbst unsichtbares Bild transponiert« (OD 32 f).

Dies hat für Foucault aber im weiteren Verlauf seiner Untersuchung noch den Sinn, dass der Mensch an die Stelle des Königs tritt.

»With Philip IV commanding the lines of sight, the picture contains a radically different meaning: it is the image of royal power ... But the viewer standing before *Las Meninas* plays the same role: He serves the represented painter ... as a model, i. e. as an object of representation. The viewer thereby founds the visual game that unfolds within the canvas. At the same time however the entire representation is for him an object of contemplation, i. e. he is the viewing subject for whom this representation exists. With the viewer serving both as model and as observer we have in *Las Meninas* the same contortions that Foucault located in modern knowledge.«⁹⁴

Für Tanke ist damit eine größere Tiefe verbunden, die die europäische Kultur für sich selbst erfindet: Das Sichtbare wird auf das Unsichtbare zu beziehen sein, z. B. auch auf Ursprung, Kausalität und Geschichte. Aber ebenso kann das Unsichtbare sichtbar werden⁹⁵: ein sinnlicher Eindruck oder ein innerer Ausdruck, der nicht länger vom Diktat optischer Ähnlichkeit zwischen Darstellung und Dargestelltem beherrscht wird.

⁹⁴ Joseph J. Tanke, *Foucaults Philosophy of Art*, S. 45.

⁹⁵ vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, S. 200 ff.

So ist Manet für Foucault eine Gelenkstelle in der Geschichte der Seherfahrung und des Bildnerischen, weil er die Tradition der Repräsentation fundamental änderte, denn er forderte eine Bildtradition heraus, die lange ihre eigene Materialität durch möglichst originalgetreue Repräsentationen zu verstecken suchte.

Die Ablösung der nachwirkenden Bildkonventionen des Quattrocento von der Aufgabe der Repräsentation von Objekten macht einer zunehmenden Selbstreferentialität des Bildes Platz.⁹⁶

Malerei ist nicht länger Affirmation des Bestehenden (und das ist für Foucault interessant), sondern löst sich vom Objektbezug und der Aufgabe des originalgetreuen Abbildens. (Parallel dazu fand in der Philosophie eine zunehmende Loslösung von der Aristotelischen Substanzontologie statt, wenn z. B. bei Diderot die Natur bereits unter dem Aspekt der funktionalen Vernetzung und der Prozesshaftigkeit betrachtet wird.) Die Lösung vom Objektbezug kann in der modernen Malerei sowohl durch Abstraktion als auch durch die Darstellung von Surrealem geschehen: immer sind Ähnlichkeit und Affirmation ausgehebelt.

Daher interessiert sich Foucault auch besonders für Klee, Kandinsky und Magritte. Zwei Prinzipien haben für ihn die Malerei des 15.–20. Jahrhunderts beherrscht: »Das erste setzt die Trennung von figürlicher Darstellung (welche die Ähnlichkeit einschließt) und sprachlicher Referenz fest (welche die – optische – Ähnlichkeit ausschließt). Mittels der Gleichheit wird sichtbar gemacht, durch den Unterschied hindurch wird gesprochen ... wesentlich ist, dass sprachliche Zeichen und die visuelle Darstellung niemals mit einem Schlag gegeben sind.«⁹⁷ Dieses Prinzip habe Klee gebrochen, indem er das System der Repräsentation durch Ähnlichkeit und das der Referenz durch Zeichen zu einem einzigen Gewebe verdichtet:

»Schiffe, Häuser, Männchen sind zugleich erkennbare Formen und Schrift-elemente. Sie stehen oder bewegen sich auf Kanälen, die wie Zeilen zu lesen sind. Die Bäume der Wälder marschieren auf Notenzeilen. Der Blick begegnet, als hätte er sich verlaufen, Wörtern, die ihm seinen Weg anzeigen, die ihm die Landschaft nennen, die er gerade durchwandert. Und am Knotenpunkt dieser Figuren und Zeichen taucht immer wieder der Pfeil auf ... Der Pfeil zeigt an, in welcher Richtung sich das Schiff gerade wegbewegt; er

⁹⁶ Tanke, a. a. O., S. 63–68.

⁹⁷ Foucault, *Das ist keine Pfeife*, S. 25.

zeigt, dass eine Sonne eben untergeht, er schreibt die Richtung vor, der der Blick zu folgen hat.«⁹⁸

Das zweite Prinzip habe Kandinsky gebrochen: Es behauptet die Äquivalenz zwischen der Tatsache der Ähnlichkeit und der Affirmation eines Repräsentationsbandes. Ob die Malerei auf das Sichtbare verweise, das sie umgibt, oder ob sie sich allein ein Unsichtbares schaffe, das ihr gleiche: immer gelte: »Das was man hier sieht, ist das da.« Nackte Affirmation, die sich auf keine Ähnlichkeit stützt und auf die Frage, was das sei, nur auf die sichtbare Form und Farbe hinweisen kann: »rote Form«, »violett-orange« »Dreiecke«, oder auf die Geste, die sie geschaffen hat: »Improvisation«, »Komposition«; oder auf innere Spannungen oder Beziehungen: »gelbe Mitte«, »rosa Ausgleich«.⁹⁹

Die Malerei Magrittes scheint durch die bewusst genaue figurative Darstellung zunächst das genaue Gegenteil zu sein. Er scheint sich durch die Genauigkeit der Ähnlichkeiten, auch zwischen Baum und Blatt, auch zwischen Meer und Schiff, konventioneller Darstellung verpflichtet zu fühlen. Doch schafft es Magritte durch die Zusammenstellung der Bildelemente jeden Realitätsbezug zu konterkarieren. Dies passiert auch durch zunächst völlig unpassend scheinende Bildtitel, durch das Thema »Bild im Bild«, aber auch durch Kombination von Schrift und Bild im Bild. Die Schrift darf hier aber keinesfalls die klassische Funktion der Erläuterung des abgebildeten Gegenstandes haben, etwa als Legende zum Bild: »Die Aussage muss die offensichtliche Identität von Figur und den ihr zustehenden Namen in Abrede stellen. Was genau einem Ei gleicht, heißt Akazie, was einem Schuh gleicht heißt Mond, was einem Hut gleicht heißt Schnee, was einer Kerze gleicht, heißt Zimmerdecke.«¹⁰⁰

Magritte macht auf die Bildkonventionen aufmerksam und durchbricht sie zugleich: indem er auf die Unmöglichkeit einer neuen Bedeutungszuweisung für gewohnte Bezeichnungen hinweist, zeigt er, dass unsere Bezeichnungen keineswegs einer inneren Sachlogik folgend so und nicht anders sein können, sondern dass sie eben Konventionen sind. Der Titel »Schlüssel der Träume« besagt, dass der Traum der Loslösung von Konventionen eben ein Traum ist und

⁹⁸ Foucault, a. a. O., S. 26.

⁹⁹ a. a. O., S. 27.

¹⁰⁰ Foucault, a. a. O., S. 28.



Bild 37: René Magritte: Der Schlüssel der Träume (1930)

bleibt, die Fantasie aber mit Abweichungen spielen kann, die völlig andere Referenzen erzeugen. Magritte selbst hat das Bild aber auch als Gedankenexperiment gesehen: Was prägt unsere innere Vorstellung mehr, die bildhafte Darstellung oder diskursive Form des Schriftbildes, wenn beide gegeneinander stehen und sich konterkarieren?

Den Hut »Hut« zu nennen, wäre aber auch falsch, denn man sieht nur das Bild eines Hutes. Der abgebildete Gegenstand kann also auch durch Verneinung der passenden Attribution in seiner suggestiven Realpräsenz erschüttert werden: Die Pfeife; die keine Pfeife ist, sondern nur das Bild einer Pfeife, hat entweder eine konkrete Vorlage, nach der sie gemalt worden ist, oder eine Idee zur Grundlage, ein Begriffsbild, das typische Eigenschaften, aber keine Besonderheiten



Bild 38: René Magritte: Das ist ein Stück Käse (1937)

zeigt und auch wiederum nur ein Bild sein kann, das man sich auf Grund vieler realer Pfeifen gemacht hat.

Ein grundlegender Unterschied ist natürlich, dass das Bild gemacht ist und in einen Rahmen hineingestellt wird, der es als solches ausweist. So kann Magritte analog dann auch das gerahmte Bild eines Stücks Käse anstelle eines echten Käses (der aber auch nur ein Bild wäre) in eine gemalte Glasglocke stellen und mit dem Titel »Das ist ein Stück Käse« (1937) versehen. Die Affirmation wird sofort durch die Darstellung konterkariert. Fehlt der Rahmen aber, muss man sofort wieder warnen: »ceci n'est pas une pipe«, oder: »ceci n'est pas une pomme« (1964).

Das gilt insbesondere in einer Zeit, in der virtuelle Realitäten uns verführerisch echt erscheinen können: Dass die Grenzen zwischen Fiktion und (im Bild auch gemalter) Realität fließend und oft kaum wahrnehmbar sind, zeigen die bereits oben besprochenen Bilder der Serie »La Condition humaine« (»So lebt der Mensch«), in die man

hineintappt wie in Fallen und die einem dann doch die andere und eigene Qualität des Gemachten zeigen.

Das Bild der Pfeife ist also mitnichten eine Pfeife. Die oftmals suggestive Gleichheit oder auch nur Ähnlichkeit des Bildes mit dem Abgebildeten wird gründlich zerstört, eine echte Pfeife wäre räumlich haptisch erfahrbar, wir sind nur gewohnt (und werden bereits in Lesebüchern dazu erzogen), dass die sprachschriftlich fixierte Benennung den abgebildeten Gegenstand ersetzen kann. Eine kritische Bildreflexion aber muss sich der Differenzen zwischen Wort und Bild, aber auch zwischen Bild und Gegenstand sowie zwischen Wort und Gegenstand bewusst werden. Magritte denkt selber darüber nach und experimentiert auch mit Ersetzungen von Gegenständen durch Schriftzeichen im Bild.¹⁰¹

Foucault findet für diese Ersetzungen, für diese substanziellen Angleichungen viele Beispiele in Magrittes Werk¹⁰² und glaubt, »dass Magritte von der Ähnlichkeit die Gleichartigkeit losgelöst hat und diese gegen jene ausgespielt hat ... Die Ähnlichkeit dient der Repräsentation, welche über sie herrscht; die Gleichartigkeit dient der Wiederholung, welche durch sie hindurch läuft. Die Ähnlichkeit ordnet sich dem Vorbild unter, das sie vergegenwärtigen und wiedererkennen lassen soll, die Gleichartigkeit lässt das Trugbild (*simulacrum*) als unbestimmten und umkehrbaren Bezug des Gleichartigen zum Gleichartigen zirkulieren.«¹⁰³

Magrittes Malerei ist für Foucault dem Unternehmen Klees und Kandinskys »nicht fremd, sie bildet ihnen gegenüber und in einem ihnen gemeinsamen System eine zugleich entgegengesetzte und komplementäre Figur.«¹⁰⁴

Gestürzt wird nicht nur die Lehre von der Nachrangigkeit des Bildhaften gegenüber dem abzubildenden Urbild, es handelt sich mehr noch um eine immanente Kritik an der Referentialität der Repräsentationen, um »nonaffirmative painting« (was sich mit Fou-

¹⁰¹ René Magritte, Les mots et les images, in: *La Revolution Surrealiste* Nr. 12, 1929. In Sylvesters großer Magritte-Monographie gibt es zum Surrealismus Magrittes ein eigenes Kapitel zur Technik der verfremdenden Isolierung, in dem ein Brief Magrittes an Nougé abgedruckt ist: er zeigt u. a. Planskizzen gerade zur »Ewigen Evidenz«. s. David Sylvester, *Magritte*, Basel 1992, S. 228–241.

¹⁰² Foucault, a. a. O., S. 32–42.

¹⁰³ a. a. O., S. 40.

¹⁰⁴ a. a. O., S. 28.

caults Anti-Platonismus gut verträgt).¹⁰⁵ Und schließlich führt ein Weg von der Abschaffung der Ähnlichkeit über die Gleichartigkeit zur Simulation von Ähnlichkeit und zur modernen experimentellen und seriellen Kunst, weshalb Foucaults Magritte-Essay mit einem Bezug auf Warhol und den Worten »Campbell, Campbell, Campbell« endet.¹⁰⁶

Für Tanke schafft Foucault dabei eine Genealogie der Moderne:

»In this sense, genealogy is opposed to both: the pursuits of metaphysics and the supposed neutrality of the historian ... Genealogy breaks apart the conceptual, linguistic, and visual sedimentations that assume ›self-evident‹ status. It seeks to restore to thinking the field of forces, events and contingencies from which our being has been abstracted. Genealogy's historical sense is a type of vision, following Foucault, ... which distinguishes, separates and disperses. (...) Genealogy is to a large degree, a visual practice, a ›dissociating look‹, that makes surprising discoveries possible and puts them to use in the transformation of ourselves ..., to in turn make it possible to think and see otherwise.«¹⁰⁷

Und damit ist Foucault auch hier dekonstruktiv und propagiert eine andere Art des Sehens (dies übrigens auch im übertragenen Sinn).

Um Max Imdahls – auch von Waldenfels übernommene – Unterscheidung von wiedererkennendem und sehendem Sehen zu bemühen:¹⁰⁸ Die Bilder, für die Foucault sich interessiert, machen letzteres nötig, setzen es sogar erst in Gang, denn über die bloße Affirmation dessen was ist -im Bild-, über Bestätigung und Verdoppelung hinaus erfordern sie ein Sehen, dass mit den herkömmlichen Ordnungen des Sehens bricht und im Surrealen oder Abstrakten alte Ordnungen konterkariert und neue Ordnungen entstehen lässt. Das Sehen bleibt nicht als Bestätigung des Sichtbaren am Referenzobjekt orientiert, sondern es subjektiviert sich in dem Maße, wie die Bilder selbstreferentiell werden.

¹⁰⁵ Joseph J. Tanke, *Foucault's Philosophy of Art*, S. 93 ff und 123 ff.

¹⁰⁶ Foucault, a. a. O., S. 52.

¹⁰⁷ Tanke, a. a. O., S. 5 f.

¹⁰⁸ Imdahl, *Ikonik. Bilder und ihre Darstellung*, in: Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, S. 300 ff., und Waldenfels, *Sinnesschwellen*, S. 103–106.

4.2.5 Heterotopien

Damit sind nicht nur Museen und Kinos »Heterotopien«, andere Orte, die uns von herkömmlichen Konventionen und Normen befreien und andere Möglichkeiten vor Augen führen, auch jedes Bild, das unser Sehen herausfordert, in dem sich »sehendes Sehen« ereignen kann, ist eine solche Nische für Andersartiges und Nicht-Affirmatives. Anders als Utopien, die keinen Ort haben, sind Heterotopien nämlich »andere« Räume¹⁰⁹ oder eröffnen andere Räume, in denen abweichendes Sehen und Denken und vielleicht auch Handeln möglich ist. Foucault unterscheidet zwischen Krisenheterotopien (Irrenhäuser, Gefängnisse, aber auch Altenheime), die ausgrenzen, und Abweichungsheterotopien (wozu er z. B. auch Bordelle zählt)¹¹⁰, die ein – inselhaftes – Leben jenseits gesellschaftlicher Normativität ermöglichen.

Schließlich haben Heterotopien »gegenüber dem verbleibenden Raum eine Funktion [...]: Diese entfaltet sich zwischen zwei extremen Polen. Entweder haben sie einen Illusionsraum zu schaffen, der den gesamten Realraum, alle Platzierungen, in die das menschliche Leben gesperrt ist, als noch illusorischer denunziert. [...] Oder man schafft einen anderen Raum, der so vollkommen, so sorgfältig, so wohlgeordnet ist wie der unsere ungeordnet, missraten und wirr ist.«¹¹¹ Idealisierungen und Desillusionierungen können aber auch mit und in Bildern möglich sein, auch sie sind »andere Orte«, an und in denen man sich durch »sehendes Sehen« von normierenden (Denk- und Seh-) Zwängen befreien kann, und es geht Foucault daher vor allem um Kunst, die neue Seherfahrungen ermöglicht.

¹⁰⁹ Foucault, *Andere Räume*, in: Gente / Pafiris / Weinmann (Hg.), *Michel Foucault. Short Cuts*, S. 28 f.

¹¹⁰ ebd.

¹¹¹ Foucault, *Andere Räume*, a. a. O., S. 36 nennt hier die Kolonien als Beispiel.