

Kalt, warm, hybrid

Körperkonzepte in den Texten Gilles Deleuzes und Michel Foucaults zu den Gemälden Gérard Fromangers¹

Ann-Cathrin Drews

Die Werke der französischen *Figuration narrative*, mit der auch Gérard Fromanger in den 1960ern assoziiert wurde, scheinen in formaler Hinsicht zunächst nah der amerikanischen Pop Art oder des Hyperrealismus.² Aber die französischen Maler setzten Abstraktion und Figuration in ein differenzierteres Spiel mit politischeren Akzenten.³ Fromanger selber war politisch engagiert. So lernte er Michel Foucault im Kontext der Proteste der von diesem mitgegründeten *Groupe d'information sur les prisons* kennen und beteiligte sich am *Salon de la Jeune Peinture*, der 1949 vom kommunistischen Maler Paul Rebeyrolle gegründet worden war.⁴ Während der 1968er-Proteste in Paris war er Mitbegründer des Atelier *Populaire* an der Academie des Beaux-Arts, im Rahmen

1 | Die hier vorgestellten Forschungen sind Teil meines Dissertationsprojektes zur Rolle des Kynikers und der Kunst im Werk Michel Foucaults sowie des Publikationsprojektes im Suhrkamp Verlag *Michel Foucault. Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte* von Claudia Blümle und Ann-Cathrin Drews.

2 | Zu der Geschichte der Gruppierung vgl. Leeman, Richard: »Les archives ›Gérald Gas-siot-Talabot: Mythologies, Tendances, Partis pris‹«, in: *Critique d'art*, 37, Frühjahr 2011, <http://critiquedart.revues.org/1382> (letzter Zugriff: 15.05.2016).

3 | Sarah Wilson versteht die französische Kunst dieser Zeit als »third way« zwischen dem amerikanischen Hyperrealismus und dem sozialistischen Realismus. Vgl. Wilson, Sarah: *The Visual World of French Theory: Figurations*, New Haven, London 2010, S. 129 und S. 143. Siehe auch Cueff, Alain: »French Art after America. A Partial View of the French Exception«, in: Andral, Jean-Louis (Hg.): *Art Contemporain en France*, Paris 1996, S. 153-174.

4 | »De Jeune Peinture à Jeune Création 1949-2016. Une association riche d'une expérience de plus de soixante ans«, <http://jeunecreation.org/history/> (letzter Zugriff: 28.01.2016).

dessen Protestplakate gestaltet und in Paris verteilt wurden. Ab den späten 1960er Jahren malte Fromanger direkt auf die Projektionen von Pressefotografien. Über den Umgang mit Figuration, Komposition und Farbgebung – nach Deleuze »Tapisserie-Techniken«⁵ – stellt Fromangers Werk Fragen nach der Zusammensetzung von Bildern. Dies ist sowohl für Gilles Deleuzes Text »Das Kalte und das Warme« (1973) als auch für Michel Foucaults »Die photogene Malerei« (1975) entscheidend.⁶ Der Fokus beider Denker liegt auf Fromangers Netz malerischer Flächen, die auf dem Motiv der fotografischen Vorlage beruhen, sowie den etablierten innerbildlichen Relationen, die eine Differenz in diese Repräsentation einschreiben. Im Folgenden soll betrachtet werden, inwieweit die gleichzeitigen Auseinandersetzungen Deleuzes und Foucaults mit Körpern oder Begriffen von Körpern ihre Betrachtungen zu Fromangers Gemälden prägen.

GILLES DELEUZES »DAS KALTE UND DAS WARMEN«

Deleuze schreibt in seinem Aufsatz »Das Kalte und das Warme« 1973 über Fromangers Serie *Le peintre et le modèle* (1972). Diese Gemälde basieren auf Fotografien, die von einer Straßenseite mit Blick über die Straße aufgenommen wurden. Im Hintergrund schließt jeweils eine Reihe von Schaufenstern der anderen Straßenseite das Bild ab. Fromanger übersetzt in diesen Leinwänden besonders deutlich die beiden seine Werke bestimmenden Register des Fotografisch-Dokumentarischen (die Straßenszenen) und des Malerischen (die Farbwirkungen) in Vorder- und Hintergrund. Tatsächlich ist jedes Gemälde auf einer Farbe aufgebaut, die titelgebend fungiert, z.B. *Vert Veronèse* oder *Rouge de cadmium* (Abb. 1), und von Fromanger vom hellen zum dunklen Ton aufsteigend eingesetzt wird. Das Motiv ist für Deleuze insofern nicht nur bestimmt durch eine mit der Ware verknüpfte »Zirkulation des Tauschwerts«, sondern auch »eine Reise der Farben [...] eine Zirkulation der Tönungen«.⁷ Darüber hinaus steht eine schwarze monochrome Figur vorne am Bildrand. Sie wirkt wie ein Schatten einer Figur vor dem Gemälde, der auf das Bild projiziert

5 | Deleuze, Gilles: »Das Kalte und das Warme« [»Le froid et le chaud«, 1973], in: Lapoujade, David (Hg.): *Gilles Deleuze. Die einsame Insel. Texte und Gespräche 1953-1974 [L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974]*, 2002], übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 2003, S. 359-365, hier S. 360.

6 | Ebd., und Foucault, Michel: »Die photogene Malerei (Präsentation)« [La peinture photographique, 1975], übers. von Hans-Dieter Gondek, in: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Mitarbeit von Jacques Lagrange, Bd. 2: 1970-1975, Nr. 150, Frankfurt a.M. 2003, S. 871-882.

7 | Deleuze: »Das Kalte und das Warme«, a.a.O., hier S. 359.

wird und blickt mit dem Rücken zum Betrachter in den Bildraum, betont die vordere Ebene und fungiert zugleich als Betrachterfigur im Bild.

Aufgrund seiner spezifischen Malweise auf Projektionen von Fotografien malt Fromanger, so Deleuze, »immer auf ein Abbild, ein Trugbild, einen Schatten des Objekts, um ein Gemälde zu produzieren«.⁸ Bereits in *Differenz und Wiederholung* (1968) und *Die Logik des Sinns* (1969) hatte Deleuze mit den Oberflächenwirkungen und Prozessen des Trugbilds das moderne Denken als »Scheitern der Repräsentation«, als »Verlust der Identitäten« gegenüber dem Abbild hervorgehoben.⁹ Im Trugbild wirken »Divergenz und Dezentrierung«.¹⁰ So erzählt das moderne Kunstwerk »mehrere Geschichten zugleich«.¹¹ Entsprechend hebt Deleuze bei Fromanger die Zirkulation von Farben und Motiven hervor und beschreibt die Farbkreisläufe

»der irreversiblen aufsteigenden Skala der vorherrschenden Farbe, die in dem Gemälde auf ein ganzes System von Verbindungen hinweist; dem Netz der sekundären Farben, das im Gegensatz dazu die Trennungen zwischen Kaltem und Warmem bildet, ein reversibles Spiel von Transformationen, Reaktionen, Inversionen, Induktionen, Erwärmungen und Abkühlungen; der großen Konjunktionen des schwarzen Malers, der das Getrennte in sich einschließt und die Verbindungen verteilt; und notfalls dem Rückstand des Fotos, der das, was ihm zu entgleiten drohte, wieder injiziert«.¹²

Der Wechsel von Verbindungen, Trennungen und Konjunktionen bzw. einem wieder eingeführten »Rückstand« erinnert an die Beschreibungen der Prozesse von Wunschmaschinen in *Anti-Ödipus* (1972). Auch die Gemälde Fromangers »funktionieren« für Deleuze als »Gemälde-Maschine«.¹³ Maschinen stehen im Denken Deleuzes für ein immanentes Begehen entgegen der Logik der Metapher.¹⁴ Im Kontext eines Bildverständnisses sind sie entsprechend des Trugbilds außerhalb von Bedeutungszuschreibungen zu verstehen, wie es Deleuze und Guattari in *Anti-Ödipus* veranschaulichten. Sie beschrieben hier das subversive bildnerische Funktionieren künstlerischer Maschinen in den Werken von Man Ray, Marcel Duchamp, Francis Picabia oder Richard Lindner.

⁸ | Ebd., S. 360.

⁹ | Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung* [*Différence et Répétition*, 1968], übers. von Joseph Vogl, München 1992, S. 12.

¹⁰ | Ebd., S. 347.

¹¹ | Ebd., S. 167 und S. 346f.; Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns* [*Logique du sens*, 1969], übers. von Bernhard Diekmann, Frankfurt a.M. 1993, S. 318.

¹² | Deleuze: »Das Kalte und das Warme«, a.a.O., S. 362.

¹³ | Ebd.

¹⁴ | Buchanan, Ian: »The Problem of the Body in Deleuze and Guattari, Or, What Can a Body Do?«, in: *Body & Society*, Nr. 3, 1997, S. 73-91, S. 83.

»Maschine« bezeichnete dabei die Produktion von Relationen im Bildraum, die unabhängig von dargestellten erzählerischen Motiven Bildgehalt wird. Umschlossene, identitäre Formen sowie daran angelehnte kompositorische Einteilungen zwischen einzelnen Figuren und Umgebungsraum werden als vorherrschende *sujets* unterminiert und formal miteinander verbunden in über sie hinausgehende Bildkreisläufe überführt.

Im Rahmen seiner Ethologie hat Deleuze auch den Körper als Maschine verstanden aufgrund des ihm eigenen aktiven Begehrens und der Fähigkeit, neue Beziehungen zu formen.¹⁵ Dieser konstruktivistische Körper ist insbesondere ausgehend von Nietzsche und Spinoza gedacht. Denn der spinozistische Körper ist keine abgeschlossene Einheit, sondern wechselseitige Triade verschiedener »Ebenen des Ausdrucks«¹⁶ zwischen Substanz, ihren Attributen und Modi.¹⁷ Als derartige Modi sind Körper (und Seelen) nicht als »Form, noch durch [...] Organe oder Funktionen« zu definieren, sondern nach dem Vermögen ihrer Affekt-Fähigkeit, denn »diese Macht zu affizieren und affiziert zu werden, definiert [...] einen Körper in seiner Individualität«.¹⁸ Er ist zudem immer in einer Einbettung gedacht:¹⁹ Seine »Gesamtheit der Längen und Weiten konstituiert die Natur, den Immanenz- und Konsistenzplan, der ständig veränderbar ist und von den Individuen und Kollektiven unaufhörlich umgearbeitet, zusammengesetzt, wiederzusammengesetzt wird«.²⁰ Als derartiger Modus ist er nur momentaner Zusammenhang und Multiplizität, und seine Substanz die Verbindung zwischen den Teilen in Bewegung.²¹ Zugleich versteht Deleuze auch mit Nietzsche die Einheit eines Körpers als »vielschichtiges Phänomen« eines – kontingenten – Zusammentreffens von zwei Kräften.²² Für Deleuze

15 | Ebd.

16 | Deleuze, Gilles: *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie [Spinoza et le problème de l'expression]*, 1969], übers. von Ulrich Johannes Schneider, München 1993, S. 204.

17 | Vgl. z.B. Deleuze: *Spinoza. Praktische Philosophie [Spinoza – Philosophie pratique]*, 1981], übers. von. Hedwig Linden, Berlin 1988, S. 90 und S. 114.

18 | Deleuze: *Spinoza und das Problem des Ausdrucks*, a.a.O., S. 191; Deleuze: *Spinoza. Praktische Philosophie*, a.a.O., S. 159.

19 | Deleuze: *Spinoza und das Problem des Ausdrucks*, a.a.O., S. 191-192.

20 | Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2 [Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2]*, 1980], übers. von Gabriele Riecke und Ronald Voullié, Berlin 1992, S. 354.

21 | Dabei handelt es sich nicht einfach um ein Fließen, sondern eine gewisse Anordnung, die durch das Konzept der »Assemblage« bewirkt wird. Vgl. Buchanan: »The Problem of the Body in Deleuze and Guattari«, a.a.O. S. 81.

22 | Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie [Nietzsche et la philosophie]*, 1962], übers. von Bernd Schwibbs, Hamburg 1991, S. 46.

lässt sich dieses Konzept auch auf andere Gefüge übertragen, die als ›Körper‹ geschaffen werden können: »Jede Beziehung zwischen Kräften erstellt einen Körper, der chemisch, biologisch, sozial, politisch sein kann.«²³

Diese Potenzialität von Körpern und ihren Kräften kennzeichnet die deleuzesche »ontology of becoming«.²⁴ Sie bestimmt auch seine Entwürfe einer Ästhetik, die im Anschluss an Gilbert Simondon den »Ästhetizismus« der geschlossenen Form hinter sich lässt und Prozesse evoziert.²⁵ In diesen inhaltlichen Zusammenhang kann die »eigentümliche Lebenskraft«, die Deleuze Fromangers Gemälden zuspricht, gerückt werden. In dem Text »Die Immanenz, ein Leben« (1995) kennzeichnet er die Immanenzebene und das Leben als »transzendentales Feld«, das nicht durch Subjekt und Objekt entsteht. Entsprechend Deleuzes empirischem Transzentalismus aktualisieren sich diese nur in der Immanenz:²⁶ Das Immanenzfeld »ist vielmehr so etwas wie das absolute Außen, das keine Formen von Ich mehr kennt, weil Inneres und Äußeres gleichermaßen Bestandteil der Immanenz sind, in der sie verschmolzen sind.«²⁷ Auch diese Überlegungen entspringen Deleuzes Denken des Körpers, denn für Spinoza unterstellte das Eigenvermögen des Körpers diesen nicht mehr dualistisch dem Geist.²⁸ Insofern ermöglicht Spinozas »erkenntnistheoretischer Parallelismus zwischen Idee und ihrem Objekt«²⁹ Deleuze auch die Konzeption eines Denkens ohne Subjekt und Objekt.³⁰ Es findet seine deutlichste Ausführung über den organlosen Körper, der weder in einem

23 | Ebd.

24 | Vgl. Dorothea Olkowski: *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, Berkeley 1999, S. 189.

25 | Vgl. Deleuze, Gilles: »Gilbert Simondon, das Individuum und seine physikobiologische Genese« [»Gilbert Simondon, L'individu et sa genèse physico-biologique«, 1966], in: Lapoujade: *Die einsame Insel*, a.a.O., S. 127-132, S. 131. Gilbert Simondons Einleitung des Buches ist in deutscher Erstübersetzung erschienen in: Blümle, Claudia und Schäfer, Armin (Hg.): *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in den Lebenswissenschaften*, übers. von Julia Kursell und Armin Schäfer, Berlin 2007, S. 29-45.

26 | Vgl. Deleuze, Gilles: »Die Immanenz: ein Leben ...« [»L'immanence: une vie ...«, 1995], in: Balke, Friedrich und Vogl, Joseph (Hg.): *Gilles Deleuze. Fluchtrouten der Philosophie*, übers. von Joseph Vogl, München 1996, S. 29-33, hier S. 29-30. Vgl. zudem Rölli, Marc: *Gilles Deleuze. Philosophie des transzentalen Empirismus*, Wien 2012.

27 | Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: »28. November 1974 – Wie schafft man sich einen organlosen Körper«, in: dies.: *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 205-227, hier S. 215.

28 | »Es gibt keinerlei Eminenz einer Reihe über die andere.« Deleuze: *Spinoza. Praktische Philosophie*, a.a.O., S. 28; Buchanan: »The Problem of the Body«, a.a.O., S. 75.

29 | Deleuze: *Spinoza. Praktische Philosophie*, a.a.O., S. 90.

30 | Vgl. auch Foucault, Michel: »Theatrum Philosophicum« [»Théâtrum Philosophicum«, 1970], übers. von Michael Bischoff, in: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits*

identitären Bezug zu einem Subjekt steht, noch von diesem als Objekt oder Form gedacht werden kann und später in *Tausend Plateaus* (1980) als »Immanenzplan« oder »Konsistenzebene« konzeptualisiert wird.³¹ Der Randstatus von Subjekten ist bereits für den Körper ohne Organe in *Anti-Ödipus* formuliert, wenn »ein seltsames Subjekt, bar jeder festen Identität, fortwährend auf dem organlosen Körper an der Seite der Wunschmaschinen umher [...]« irrt.³² Nur auf dem Organisationsplan sind Formen – wie ein individuelles Subjekt – lokalisierbar.³³ Mit dem Immanenzplan denken Deleuze und Guattari wiederum ein Werden, das entgegen Repräsentation und mimetischer Identität steht.³⁴ Denn hier sind »alle Arten des Werdens [sind] schon molekular. [...] Keine der beiden Analogieformen entspricht dem Werden, weder die Imitation eines Subjekts noch die Proportionalität einer Form«.³⁵ Es handelt sich um eine »Involution« der Form, in der sie »aufgelöst wird, in der Zeiten und Geschwindigkeiten befreit werden«.³⁶ Mit Bezugnahme auf Pierre Boulez, John Cage, Nathalie Sarraute und – im 19. Jahrhundert – auf Hölderlin, Kleist und Nietzsche verbinden Deleuze und Guattari dieses »zehnte Plateau« explizit mit der bildenden Kunst, Literatur und Musik der Moderne.³⁷

et *Écrits*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Mitarbeit von Jacques Lagrange, Bd. 2: 1970-1975, Nr. 80, Frankfurt a.M. 2003, S. 93-122, hier S. 106.

31 | Deleuze, Guattari: »28. November 1974 – Wie schafft man sich einen organlosen Körper«, a.a.O., S. 219; Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: »1730 – Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden ...«, in: dies.: *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 317-421, hier S. 367.

32 | Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1* [*L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, 1972], übers. von Bernd Schwibbs, Berlin 1974, S. 24.

33 | Ebd.

34 | Skeet, Jason: »Becoming«, in: Ardoin, Paul; Gontarski, S. E.; Mattison, Laci (Hg.), *Understanding Deleuze. Understanding Modernism*, New York 2014, S. 253-254, hier S. 254.

35 | Ebd.; Deleuze, Guattari: »1730 – Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden ...«, a.a.O., S. 371.

36 | Ebd., S. 363; Shaw, John K.: »Plane of Immanence« in: Ardoin, Paul; Gontarski, S. E.; Mattison, Laci (Hg.), *Understanding Deleuze. Understanding Modernism*, New York 2014, S. 268-270, S. 269.

37 | Deleuze, Guattari: »1730 – Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden ...«, a.a.O., S. 363ff.; Shaw: »Plane of Immanence«, a.a.O., S. 269.

DAS FIGURATIVE ALS KREISLAUF

Der Dualismus von Subjekt und Objekt prägte das cartesianische Körperdenken, gegen welches sich Spinoza wie Leibniz mit ihrem neuen Naturalismus wendeten und er bestimmte auch die Darstellung des Menschen im künstlerischen Bild. Ist der Körper, wie Deleuze schreibt, »das Material der Figur«³⁸ so schlägt sich auch die jeweilige Auffassung von Subjektivität oder von der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt in der Abbildung des Körpers als Figur nieder. Figuration kann wiederum als bildinterne Beziehung zwischen Maler und Model³⁹ oder auch durch einen Blick des Malers, wie von außen, bestimmt sein. Dürers *Underweysung der Messung* (1525) ist nicht nur als Model der Relation von betrachtendem Körper zu betrachtetem Körper und damit von Subjekt und Objekt verstanden worden (Abb. 2). Zugleich steht es exemplarisch für das klassische Dispositiv der Körperdarstellung: Es zeigt die ›Vermessung‹ und den Vorgang der Abbildung des Körpers im als Zentralperspektive angelegten Raum – einmal in Richtung des abgebildeten Zeichners auf sein Model; ein weiteres Mal, diesen Vorgang bekräftigend und als Affirmation der Darstellungstradition der Renaissance, in der Blickrichtung des Betrachters in den dargestellten Raum.⁴⁰ Die Übersetzung der äußeren Konturen des Körpers über die perspektivische Konstruktion erfolgt dabei auf der eingeschobenen Projektionsfläche der Sehpyramide als das künstlerische Abbild des Körpers. Hier ist das Körpersubjekt ein darauf festgestelltes, eine (weibliche) Identität im durch den (männlichen) Blick gegliederten, »homogenen« Raum.⁴¹ Formal wird diese Aufteilung der Komposition nach klassischen Prinzipien wie der Abgrenzung von Vorder- und Hintergrund unterstützt: durch die klare Konturziehung um Körper und Dinge oder die Wahl einer Farbperspektive, die Aufteilung der Schatten- und Lichtverhältnisse nach innerbildlicher Kongruenz zur Darstellung von Nähe und Ferne, die stimmige und proportionale Einbettung der dargestellten Personen in den sie umgebenen Raum. Zusammengefasst wird über diese formalen Faktoren das Verhältnis von körperlicher Figur und bildnerischem Grund als feststehende (räumliche) Anordnung austariert und

38 | Deleuze, Gilles: *Francis Bacon – Logik der Sensation [Logique de la Sensation. Francis Bacon, 1981]*, übers. von Joseph Vogl, München 1995, S. 19.

39 | Z. B. Hildebrand-Schat, Viola: »Bildinterne Allianz. Zwischen Maler und Model«, in: Gassner, Hubertus (Hg.): *Manet Sehen*, Ausst.kat, Hamburg 2016, S. 69-81.

40 | Zu der Bedeutung dieses gewissermaßen fotografischen »Darstellungsdispositivs« und im Folgenden für Körperdarstellungen in der zeitgenössischen Kunst siehe Weiss, Philipp: *Körper in Form. Bildwelten moderner Körperkunst*, Bielefeld 2010, S. 9.

41 | Ebd., S. 144. Exemplarisch zu diesen Zusammenhängen Panofsky, Erwin: »Die Perspektive als symbolische Form« [1924/25], in: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik*, hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1980, S. 99-166.

ist charakterisiert durch formale Abgrenzungen, die bildnerischen Konventionen entsprechen.⁴²

Wenn diese idealen Stabilitäten und Anordnungen z.B. in bildnerischen Werken des Surrealismus oder Dadaismus instabil werden, so geschieht das Fragmentieren des vermeintlich ›Ganzen‹ auch in Anerkennung der Korrelation von Bild und Körper. Ebenso wie der fragmentierte, surrealistische Körper ist die Bildfläche durch Spiegelungen, Verzerrungen, Collagen oder andere Mechanismen durchbrochen. So ist die »Relektüre des Konzepts der Repräsentation« auch als Infragestellung des Paradigmas der *konstruierten* ›ganzen‹ Körper verstanden worden, wie es von KünstlerInnen in den 1960er bis 1980er Jahren thematisiert wurde.⁴³ Auch auf der Ebene des künstlerischen Bildes und seiner Zusammensetzung werden die Begehrungsökonomien an die Rolle des Körpers als Ganzem, als Identifikationsmöglichkeit mit Vollständigkeit und Essenz thematisiert. Grundlegend ist dabei die Relektüre formaler Aspekte, die die Verhältnisse zwischen Raum, Grund und Figur, Fläche und Kontur, Transparenz oder Opazität akzentuieren.

Das Verhältnis zwischen dieser Körperlichkeit ohne feste Form und seiner möglichen Bildlichkeit wird sowohl in *Anti-Ödipus* als auch *Tausend Plateaus* mehrfach durch den organlosen Körper thematisiert, der als »deterritorialisiertes Feld«⁴⁴ gegen Territorialisierung und somit gegen Identität und Repräsentation strebt und »spinozistischer« Körper sei.⁴⁵ Eine nicht lösbare Spannung besteht zwischen organisiertem Körper und organlosem Körper: »Den Organmaschinen setzt der organlose Körper seine glatte, straffe und opake Oberfläche entgegen, den verbundenen, vereinigten und wieder abgeschnittenen Strömen sein undifferenziertes, amorphes Fließen.«⁴⁶ Der Organisation widerstehend, rückt der organlose Körper auf theoretischer Ebene – wie bereits

42 | Deleuze und Guattari beschreiben derartige euklidische Raumverhältnisse als »gekerbten« Raum und stellen diesem einen »glatten« Raum gegenüber, der nicht mehr durch klassische Übersichten oder Ordnungen von Subjekt und Objekt bestimmt wird. Stattdessen werden die Anordnungen hier – verkürzt gesagt – in fließende Ströme überführt. Deleuze, Gilles und Guattari, Felix: »1440 – Das Glatte und das Gekerbte«, in: Deleuze, Guattari: *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 657-693. Siehe hierzu auch Rölli, Marc: »Bilder, Oberflächen und Tiefen. Überlegungen zum Raum mit Kant und Deleuze«, in: Alpsancar, Suzana; Gehring, Petra; Rölli Marc (Hg.): *Raumprobleme. Philosophische Perspektiven*, München 2011, S. 105-121.

43 | Schade, Sigrid: »Körper – Zeichen – Geschlecht. ›Repräsentation‹ zwischen Kultur, Körper und Wahrnehmung«, in: Schade, Sigrid; Härtel, Insa (Hg.): *Körper und Repräsentation*, Opladen 2002, S. 77-88, hier S. 82.

44 | Deleuze, Guattari: *Anti-Ödipus*, a.a.O., S. 44.

45 | Ebd., S. 15.

46 | Ebd.

angeführt – in die Nähe des Immanenzplans und zugleich in die Nähe der Konzeption des Trugbilds, das der metaphorischen Bezogenheit und damit der Ordnung und Signifikation klassischer dualistischer Körperkonzepte entgegen steht. Schon in *Differenz und Wiederholung* hatte Deleuze mit Bezugnahme auf Spinoza das Denken von der cartesianischen Analogie und Repräsentation abgelöst. Deutlich wird in den beiden Bänden von *Schizophrenie und Kapitalismus* aber auch, dass es sich nicht um ein einfaches Ablösen handelt, denn die Ebene der Repräsentation bedingt die Aktivitäten der Maschine. Entsprechend ist der organlose Körper die Konsequenz des spezifischen Körperverständnisses bei Deleuze und Guattari.⁴⁷ Auch Antonin Artaud, von dem Deleuze und Guattari hier ausgehen, schlug vor, den »Körper dem Organismus zu entreißen« und betonte zugleich, man müsse »genügend Organismus bewahren, damit er [der Körper, Anm. d. A.] sich bei jeder Morgendämmerung neugestalten kann«.⁴⁸ Diese grundlegende Spannung durchzieht Deleuzes Ästhetik und wird 1981 mit den Überlegungen zum »Figuralen« in seinem Francis-Bacon-Buch zugespitzt: »Nicht alle figurativen Gegebenheiten dürfen verschwinden.«⁴⁹ Das Auflösen repräsentativer Mechanismen, die Deterritorialisierung, fungiert aufgrund von und eingebettet in Repräsentation und kann nur in Bezug auf diese sichtbar werden.⁵⁰

Auch bei Fromanger hebt Deleuze malerische Prozesse der Anti-Repräsentation hervor, die an die gegebenen fotografischen Formen angedockt und durch das Malen auf einer Projektion wie in einer neuen Ebene ineinander eingebettet werden. Eine vormals dokumentarische Repräsentationsebene und mit ihr – für Deleuze – das Phantasma, der Spiegel, der Tod stehen einer dagegen strebenden, prozesshaften und malerischen Ebene der Lebenskraft gegenüber, die sich formal und motivisch in ersterer gründet und sie zugleich in einen Immanenzplan führt.⁵¹ Deleuze betont zwei Kreisläufe: In den »Kreislauf des (oder der) Fotos, das hier als Träger der Ware fungiert«⁵² klinkt sich der andere »Kreislauf ein, erobert das ganze Gemälde zurück, reorganisiert es und mischt die unterschiedenen Ebenen zu Ringen einer Spirale, die das Unterste

47 | Buchanan: »The Problem of the Body«, a.a.O., S. 74.

48 | Vgl. Deleuze, Guattari: »Wie schafft man sich einen organlosen Körper«, a.a.O., S. 220.

49 | Deleuze: *Francis Bacon – Logik der Sensation*, a.a.O., S. 68. Zum »Figuralen«, ebd., S. 9.

50 | Deleuze, Guattari: *Anti-Ödipus*, a.a.O., S. 316. In Bezug auf Francis Bacons Figuren zwischen Chaos und Ordnung stellt Deleuze die entscheidende Funktion des »Diagramms« vor. Vgl. Deleuze: *Francis Bacon – Logik der Sensation*, a.a.O., hier bes. S. 62-68.

51 | Deleuze: »Das Kalte und das Warme«, a.a.O., hier S. 364.

52 | Ebd., S. 363.

zuoberst kehrt, die Elemente in einem System simultaner Induktionen aufeinander einwirken lässt [...].⁵³

Von zentraler Bedeutung ist dabei Fromangers koloristischer Einsatz der Farben als Verhältnisse von Tonalitäten.⁵⁴ Derart sind sie nicht an Signifikation gekoppelt – »Grün ist nicht Hoffnung; das Gelb nicht Traurigkeit; das Rot nicht Fröhlichkeit« –, sondern sie sind Potentialitäten von »Wärme und Kälte« im Verhältnis zueinander und bestimmen den Farbraum und als Intensitäten oder Energien.⁵⁵ Das Expressive weicht der »Modulation« durch Farbtöne.⁵⁶ In seinem Buch zu Francis Bacon, *Logik der Sensation* (1981), wird Deleuze die Farbe im Kolorismus als ein »variables Verhältnis« verstehen, »von dem der ganze Rest abhängt.«⁵⁷ Auch in Fromangers Gemälden ist Farbe als Materialität und Relation und zudem als eigentlicher »Körper« der Gemälde verstanden worden.⁵⁸ Von diesem Farbkörper geht das ›Motivhafte‹ aus, wenn Fromanger die einzelnen Bildbereiche in chromatischen Relationen zu der Hauptfarbe des Gemäldes ausmalt. Die monochrom ausgemalten oder in einem Ton schraffierten Figuren auf oder in diesem bildnerischen Körper können als dessen nebeneinandergesetzte – motivhafte – Oberflächen verstanden werden. In völlig anderer Weise als in Deleuzes späteren Betrachtungen zu Bacon werden die Figuren auch bei Fromanger isoliert und in einen nicht-narrativen Bezug

53 | Ebd.

54 | Vgl. Ceysson, Bernard: »Gérard Fromanger, think/paint – paint/think«, in: ders., *Gérard Fromanger: rétrospective, 1962-2005*, Ausst.-Kat., Paris 2005, S. 150-159, hier: S. 151.

55 | Deleuze: »Das Kalte und das Warme«, a.a.O., S. 359. Deleuze verweist zudem kurz auf Marshall McLuhan. Insbesondere die Umkehrpunkte von dessen »heissen und kalten Medien« erscheinen hier bedenkenswert für weitere Auseinandersetzungen. Vgl. McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, übers. von Meinrad Amman, Hamburg 1970, hier bes. die Kapitel: »Heiße Medien und kalte«, S. 31-42 und »Die Umkehrung des überheizten Mediums«, S. 42-48. Zur Farbe bei Fromanger siehe zudem: Ceysson: »Gérard Fromanger, think/paint – paint/think«, a.a.O., S. 151 und zur Farbe außerhalb der Signifikation bei Deleuze siehe Vogl, Joseph: »Schöne gelbe Farbe. Godard mit Deleuze«, in: Balke, Vogl: *Gilles Deleuze. Fluchtrouten der Philosophie*, a.a.O., S. 252-265, bes. S. 253-258.

56 | Deleuze geht bei Fromanger nicht auf die Modulation ein, widmet ihr aber in seinem Bacon Buch in Bezug auf Cézanne wie auch der Veränderung der Modulation bei Van Gogh, Gauguin und Bacon entscheidende Seiten. Vgl. Deleuze: *Francis Bacon – Logik der Sensation*, a.a.O., S. 84ff. und S. 89-93. Zum Kolorismus bei Bacon vgl. ebd., passim.

57 | Deleuze: *Francis Bacon – Logik der Sensation*, a.a.O., S. 85.

58 | Ceysson: »Gérard Fromanger, think/paint – paint/think«, a.a.O., hier S. 153. »The colour is given, as its body.« Ebd., S. 154.

gesetzt.⁵⁹ Die Bedeutung der Farben, ihrer Tonalitäten und Relationen liegt in ihrer Deformationskraft, mit der die für Deleuzes Ästhetik entscheidende Sensation über verschiedene motivhafte Bildbereiche, die »primäre Figuration« eines abgebildeten Subjekt und Objekt, hinweggeht.⁶⁰ Deleuzes Ästhetik des Sinnlichen weist insofern bereits bei Fromanger einen intrinsischen Bezug zum Körperdenken Deleuzes wie dem organlosen Körper und dessen späterer Formulierung als Immanenzebene auf.⁶¹ Mit Bacon wird Deleuze zu präziseren Artikulationen hinsichtlich der dargestellten Körper, der »Struktur, Figur und Kontur« und des »Figuralen« finden.⁶²

In dieser Spannung zwischen Repräsentation und Anti-Repräsentation der Serie *Le peintre et le modèle* wird die Malerfigur, ihr Schatten, zum Scharnier mit »zwei Funktionen«, die die beschriebene Bewegung der Farbzirkulation und zwischen Körper und Farbfläche noch einmal zusammenfasst:

»regungslose paranoische plumpen Silhouette, die die Ware ebenso fixiert wie er von dieser fixiert wird; aber auch mobiler Schizo-Schatten, auf ständiger Wanderschaft in Bezug auf sich selbst, der die ganze Stufenleiter des Kalten und des Warmen durchläuft, um das Kalte zu erwärmen und das Warme abzukühlen, eine unaufhörliche Reise an Ort und Stelle.«⁶³

Entsprechend versteht Deleuze trotz bildnerischer Isolation Fromangers Figur nicht als figurative Selbstidentität, sondern als Ermöglichung »der großen Konjunktionen des schwarzen Malers, der das Getrennte in sich einschließt und die Verbindungen verteilt«.⁶⁴ Diese Figur geht über ihre formalen Grenzen hinaus wie eine ›gleitende‹ schwarze Fläche. Sie bewirkt auch über den Rahmen hinweg eine Wiederholung von Bild zu Bild. Was Deleuze in seiner Francis-Bacon-Lektüre fokussiert, gilt insofern schon für Fromangers Flächen Spiele: »Die Individuierungen oder Formbildung, die stattfinden, führen

59 | Zu derartigen Beziehungen zwischen Figuren als »matters of fact« vgl. Deleuze: *Francis Bacon – Logik der Sensation*, a.a.O., S. 10f.

60 | Ruf, Simon: *Fluchlinien der Kunst. Ästhetik, Macht, Leben bei Gilles Deleuze*, Würzburg 2003, S. 74-75; Deleuze: *Francis Bacon – Logik der Sensation*, a.a.O., S. 28-29. Zur Farbe als »Möglichkeit«, die für Deleuze ähnlich wie der Sinn eines Satzes über dessen Proposition hinausgeht, in Bezug auf Godard siehe Vogl: »Schöne gelbe Farbe«, a.a.O., hier S. 258.

61 | Zum Verhältnis der Sensation und den provisorischen, virtuellen Organen als »Intensitätszonen« des organlosen Körpers wie auch deren Abgrenzung von einer phänomenologischen Einheit, vgl. Ruf: *Fluchlinien der Kunst*, a.a.O., S. 79f.

62 | Ebd., S. 25 sowie zum »Figuralen« S. 9.

63 | Deleuze: »Das Kalte und das Warme«, a.a.O., S. 362.

64 | Ebd.

niemals zu einer vollständigen Schließung der Form.«⁶⁵ Durch die Wiederholungen der Schaufenster wie der schwarzen Monochromie der Malerfigur, als das im Vordergrund platzierte ›Subjekt‹, »gibt es hier keinen Spiegel für niemanden«.⁶⁶ Ebenso wie die Farben, die nichts »bedeuten«⁶⁷ und einzig aufgrund ihrer warmen oder kalten Farbwirkung eingesetzt werden, ist dieses Subjekt kein Repräsentant einer symbolischen Ordnung. Stattdessen schließt Deleuze Fromangers Figur an seine Kritik von Identität und Essenz an, für die sein Körperbegriff steht. Er entdeckt in den Gemälden figurative Körper, die überführt werden in bildnerische Bezüge, die wiederum als Gefüge von Farbwirkungen und Einzelfiguren, von vorderen und hinteren Bildbereichen einen neuen Körper ergeben. Die Figuren geben dabei ihren Status als Repräsentanten von Subjekten auf, der sie identitär an jeweils einzelne Körper gebunden hätte. Stattdessen bilden die monochromen Subjekte nun flächige Randfiguren eines organlosen Körpers, der jetzt – gewissermaßen – als neue bildnerische Ebene fungiert.

FOUCAULTS BILDKÖRPER DER »PHOTOGENEN MALEREI« IM KONTEXT DER MACHTTHEORIEN

Auch Foucaults Text zu Fromanger handelt von dem Zusammenspiel des Fotografischen und Malerischen als farbigen Einfügungen, die die gegebenen Repräsentationen in das Gefüge einer ereignishaften Prozesshaftigkeit und Vielfalt umwandeln.⁶⁸ Die Ausstellung *Le désir est partout* in der Galerie Jeanne Bucher zeigte neben einer Serie zu dem Motiv eines Straßenkehrers einzelne Gemälde alltäglicher Straßen-, Markt- und Urlaubszenen oder von Fromangers Chinareise. Ihnen allen ist ein fotografischer Blick gemein, der durch Ober-, Unter- oder Nahsichten auch im Gemälde sichtbar bleibt wie in *Au bord de l'eau* (1974) oder *Chez le boucher* (1974) (Abb. 3-4).

Foucaultbettet Fromangers Gemälde in drei Momente der Kunst- und Bildgeschichte ein. Er beschreibt zunächst die Konstruktion von Bildern in der Fotomalerei des 19. Jahrhunderts als »Wanderung und Verkehrung

65 | Balke, Friedrich: »Auf dem Rundgang. Bilder des Lebens bei Francis Bacon, Gilles Deleuze und Martin Heidegger, in: Blümle, Schäfer: *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in den Lebenswissenschaften*, a.a.O., S. 317-338, hier S. 320.

66 | Deleuze: »Das Kalte und das Warme«, a.a.O., hier S. 364.

67 | Ebd.

68 | Einige Beobachtungen in »Die photogene Malerei« wie das Erwähnen von kalten und warmen Farben, der Verweis auf die Ausstellung *Le Peintre et le Modèle*, die im Zentrum Deleuzes Text stand, und Begriffe wie »erhitzen« oder »Zirkulation« legen nahe, dass Foucault den Text von Deleuze kannte.

[>perversion]<.⁶⁹ Nach Foucault ist diese Freiheit des künstlerischen Bildes in der geometrischen Abstraktion, wie auch in den zeitgenössischen kommerziellen Presse- und Werbebildern verlorengegangen. Zentrale Frage ist daher: »Wie kann man zu dem einstigen Spiel zurückfinden? Wie kann man wieder lernen, [...] andere Arten von Bildern anzufertigen?«⁷⁰ Der künstlerische Hyperrealismus, die Pop Art schlage ein erneutes derartiges »Aufdocken auf die endlose Zirkulation der Bilder«⁷¹ vor, das nicht nach den Maßstäben eines Abbilds fungiere. Gérard Fromanger nimmt – bei Foucault wie bei Deleuze – eine besondere Rolle ein, da er direkt auf die Projektion male und nicht wie andere Maler eine exakte Skizze erhalten wolle, um eine »Form einzufangen«.⁷² So stellen die Farben »mit ihren Unterschieden [...] Abstände, Spannungen, Zentren der Anziehung und der Abstoßung, hohe und tiefe Regionen und Potentialunterschiede her«.⁷³

Die Rhetorik Foucaults fällt sowohl in Hinsicht auf Mechanismen der Sichtbarkeit wie der Körper auf. Das »Gemälde-Ereignis« wird »für jeden einzelnen Blick, der auf ihm ruht, Anlass zu einer unbegrenzten Serie neuer Durchgänge«.⁷⁴ Mehr noch, ein »Volk von Gesten und Blicken, [...] reißt zwischen ihnen tausend mögliche Wege auf«.⁷⁵ Zugleich betont Foucault, dass Fromanger zufällige Fotos nutze, die daher »von nichts Äußerem beherrscht« seien, sprich: ohne mimetischen Bezug.⁷⁶ Nimmt der Maler dann dem Bild mit dem Ausschalten der Projektion seinen »photographierten Träger«⁷⁷ wird es eine »von Tausend gegenwärtigen und zukünftigen Außenwelten bevölkerte Malerei«.⁷⁸ Nicht mehr ein einzelner, umfassender Blick erfasst also ein ›Innen‹, sondern der Blick als ein neues Außen hält Einzug und wirkt in dem Bild vervielfältigend.⁷⁹ So scheinen die bunten Flächen in den beiden Gemälden *En révolte à la prison de Toul* (1974) (Abb. 5-6) das schwarz-weiße Dokumentarische in einem neuen Bildgefüge zu aktivieren. Dafür setzt Fromanger gezielt die Ambivalenz zwischen der im Motiv verankertern Dachziegel und ihrer aus dem Motiv hervorgehobenen abstrakten Streuung parallel zur Bildfläche ein. Foucault betont entsprechend, es sei nicht die »Tiefe« der Fotografie, also die

69 | Foucault: »Die photogene Malerei (Präsentation)«, a.a.O., hier S. 872.

70 | Ebd., S. 875.

71 | Ebd., S. 876.

72 | Ebd., S. 877.

73 | Ebd., S. 877f.

74 | Ebd.

75 | Ebd., S. 878.

76 | Ebd., S. 876.

77 | Ebd., S. 878.

78 | Ebd.

79 | Ebd., S. 879f.

Ebene der vormaligen Repräsentation, »der die Malerei unbekannte Geheimnisse entreißt«, sondern »eine Öffnung der Photographie durch die Malerei, die durch sie unbegrenzte Bilder aufruft und vorüberziehen lässt«.⁸⁰

Foucault erläutert die Verfahren der Amateurkünstler im 19. Jahrhundert, das malerische Umgehen mit Fotografien wie auch Fromangers Gemälde als »hybrid«, »androgyn« sowie mit Worten wie »Lust«, »Begehrten«, »Transformation«, »Identität« oder als »Hermaphrodit«, und evoziert über »Kraftlinien« und »Zirkulation« ein strömendes über die Form Hinausgehen: »[Die Malerei] bringt den schönen Hermaphroditen aus Klischee und Leinwand, sie bringt das androgyne Bild hervor.«⁸¹ Ebenso wie zum Blick steht Foucaults Text daher in einem deutlichen wie eigentümlichen Verhältnis mit dessen Denken der Körper. Und ähnlich zu Deleuzes Text lässt auch für Foucault ein »autonomer Auftrieb des Bildes« das Subjekt an den Rand treten: Die Personen »zirkulieren« wie die Malerei, der Maler hat »keinen Platz mehr«, sein Schatten verschwindet.⁸² Und mit Blick auf das Freisetzen eines »Aufflattern von Farben« in Fromangers Gemälde *À l'Opéra de Versaille* (1975)⁸³ – wohl unter Bezugnahme auf seine eigene Lektüre von Édouard Manets *Un bar aux Folies-Bergère* (1881) – schliesst Foucault: »Manets Spiegel zerburst«.⁸⁴ (Abb. 7)

Foucaults Denken der Körper ist zugleich immer auch ein Denken der Formen der Macht und damit unterschiedlicher Formen der Sichtbarkeit gewesen. Über deren Koppelung kommen Körper in einer gegebenen Episteme zur Erscheinung. Die Veröffentlichung des Fromanger-Textes im Februar 1975 positioniert diesen an einem prägnanten Übergang in Foucaults Konzeptualisierung der Macht als »Sichtbarmachung« der Körper: zwischen körperlich-disziplinierenden – subjektivierenden wie produzierenden – Strafen in *Überwachen und Strafen* und der Bio-Macht als modernen Lebens-Macht-Technologien, die auf das Leben zielen und mit dem ersten Band von *Sexualität und Wahrheit: Der Wille zum Wissen* 1976 angekündigt werden.⁸⁵

Der Sichtbarkeit und dem Tableau kommt in *Überwachen und Strafen* (1975) ebenso wie bereits in *Die Geburt der Klinik* (1963) bei der Ordnung der

80 | Foucault: »Die photogene Malerei«, a.a.O., S. 880.

81 | Ebd., S. 871 sowie passim.

82 | Mit dem »Schatten« bezieht sich Foucault auf die von Deleuze themisierte Gemäldeserie *Le peintre et le modèle*. Ebd., S. 880.

83 | Der vollständige Gemäldetitel lautet *À l'Opéra de Versaille. Portrait de Michel Bulleau, le plus grande poète du monde*.

84 | Ebd., S. 881. Foucault, Michel: *Die Malerei von Manet* [»La peinture de Manet«, 1971], übers. von Peter Gente, Berlin 1999, hier S. 42-47.

85 | So lässt sich auch erklären, warum Foucault die Gemälde der Gefängnisproteste Fromangers in Toulon zwar erwähnt, aber nicht – wie man es erwarten könnte – inhaltlich problematisiert.

Körper und ihrer Verhaftung an ihre identitäre Wahrheit eine besondere Rolle zu. Die moderne Betrachtung des Körpers geht aus von einer neuen, überaus vielschichtigen ›Transparenz‹, die Foucault zum Fundament der modernen institutionellen Strukturen und ihrer Wissensformen, explizit der Humanwissenschaften, erklärt.⁸⁶ Erfasst durch den Blick, wird der Körper zum betrachteten Objekt des Wissens.⁸⁷ Und im Wissenstableau werden unter: »der Oberfläche der Bilder [...] in der Tiefe die Körper eingeschlossen.«⁸⁸ Die Disziplinarmacht dringt – so Foucault – in die Tiefe mit den »Vorkehrungen der Scheidewand«⁸⁹ ein und die Disziplinen setzen »der inneren Widerstandskraft der Vielfältigkeit [...] das Verfahren der stetigen und individualisierenden Pyramide entgegen«.⁹⁰ Die Macht, zunehmend »Wille zum Wissen«,⁹¹ sammelt »auf jedem Machtvorsprung [...] Wissen an und deckt an allen Oberflächen, an denen Macht sich entfaltet, neue Erkenntnisgegenstände auf«.⁹² Sie ist nicht mehr physisch um den Körper des Königs zentriert und gegen den Körper des zu Bestrafenden gerichtet. Sie dringt aber in eine andere Physis ein, bringt »die Machtbeziehungen nicht oberhalb der Vielfältigkeit ins Spiel [...], sondern in deren eigenen Gewebe«.⁹³ Im Miteinander der Körper zielt die Macht zudem auf ›jene Niederung der ungeordneten Körper mit ihren Einzelheiten

86 | Foucault, Michel: »Der Staub und die Wolke« [»La poussière et le nuage«, 1980], übers. von Hermann Kocyba, in: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Mitarbeit von Jacques Lagrange, Bd. 4: 1980-1988, Nr. 277, Frankfurt a.M. 2003, S. 12-24, hier S. 23. Petra Gehring hat jüngst eine zu einseitige, »visualistische« Interpretation des Panoptismus hinterfragt und stattdessen dessen »Nicht-Sichtigkeit« als »Wirkmodus und Effekt« betont. Mit Blick auf Lesarten der Subjektivierung in Foucaults Werk betont sie zudem die Wichtigkeit, *Überwachen und Strafen* in Zusammenhang mit *Der Wille zu Wissen* zu lesen. Vgl. Gehring, Petra: »Das invertierte Auge. Panopticon und Panoptismus«, in: Rölli, Marc und Nigro, Roberto (Hg.), *Vierzig Jahre Überwachen und Strafen. Zur Aktualität der Foucault'schen Machtanalyse*, Bielefeld 2017, S. 21-41.

87 | Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses [Surveiller et punir. La naissance de la prison, 1975]*, übers. von Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1977, S. 257

88 | Ebd., S. 278.

89 | Foucault: *Überwachen und Strafen*, a.a.O., S. 281-282.

90 | Ebd.

91 | Hierzu Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen [Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir, 1976]*, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1977, S. 19.

92 | Foucault: *Überwachen und Strafen*, a.a.O., S. 263.

93 | Ebd., S. 281-282.

und vielfältigen Bewegungen, mit ihren heterogenen Kräften und räumlichen Beziehungen«⁹⁴ – also auf ihre Anordnungen.

Dieser neue Machtypus ist nach Foucault »Physik einer beziehungsreichen und vielfältigen« Macht. Die Macht muss ebenso vielfältig sein wie das, was sie zu regeln sucht, ihre Mechanismen analysieren »Verteilungen, Verschiebungen, Serien, Kombinationen«.⁹⁵ Ein Charakteristikum ihrer Produktivität ist aber auch: Je verästelter sie wird, desto mehr neue Gegenstände und Gegenmächte bringt sie hervor.⁹⁶ Und gerade weil sie nicht nur verbietet und bestraft, – so Foucault – kann sie nicht niedergeissen werden.⁹⁷ In *Der Wille zum Wissen* schreibt er 1976 von einem weiteren ›Sichtbarmachen‹ im Kontext des Sexualitätsdispositivs, indem »sich Machtdispositive direkt an den Körper schalten – an Körper, Funktionen, physiologische Prozesse, Empfindungen, Lüste«.⁹⁸ Diese Bio-Macht rückt in den Körper als Teilhaber im Sexualitätsdispositiv, über den das Subjekt sich als eines einer bestimmten Wahrheit identifiziert. Die Macht zieht ein in das Selbstverhältnis der Erfahrung der Lüste. Und die Geschichte der Körper müsse daher betrachten, wie man dieses »Materialiellste und Lebendigste an ihnen eingesetzt und besetzt hat.«⁹⁹

Ein besonderes Beispiel für die Streuung und Vervielfältigung dieser Macht bis hin zu der Feststellung der Anomalie des Körpers wird Foucault 1978 in seinem Vorwort zu *Der Fall Barbin* beschreiben.¹⁰⁰ Dessen Schicksal

94 | Ebd., S. 267f.

95 | Ebd., S. 281f. und S. 267f.

96 | Foucault, Michel: »Das Leben der infamen Menschen« [»La vie des hommes infames«, 1977], übers. von Hans-Dieter Gondek, in Foucault: *Schriften in vier Bänden*, Bd. 3, a.a.O., Nr. 198, S. 309-332, hier S. 329.

97 | Ebd.

98 | Foucault: *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen*, a.a.O., S. 146. Das Sexualitätsdispositiv organisiert nun die »Macht in ihren Zugriffen auf die Körper, ihre Materialität, ihre Kräfte, ihre Energien, ihre Empfindungen, ihre Lüste«. Ebd., S. 148.

99 | Ebd., S. 146. Tatsächlich ist der Körper im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts zunehmend als ein Körper der Reize wie Lüste und somit der Oberflächen verstanden worden. Vgl. Sarasin: *Reizbare Maschinen*, a.a.O., S. 211ff. und S. 309ff. Foucaults Forderung, »die Körper, die Lüste, die Wissen in ihrer Vielfältigkeit und Widerstandsfähigkeit gegen die Zugriffe der Macht auszuspielen«, müsste auch in Bezug auf dieses Verständnis des Körpers problematisiert werden. Vgl. Foucault: *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen*, a.a.O., S. 148.

100 | »Die Frage nach dem ›wahren Geschlecht‹, wie sie den Fall und den Text der Herculine Barbin hervorgerieben hat, ist also Teil seines Dispositivs, d.h. einer Anordnung von disparaten und heterogenen Elementen, von Wissensformen, Regeln, Techniken, Machtverhältnissen, die die Sexualität als die geheime Wahrheit der Individuen zum Sprechen bringt.« Schäffner, Wolfgang und Vogl, Joseph: »Nachwort«, in: Foucault,

ist Beispiel für das Andocken der Macht an die Lüste im Sexualitätsdispositiv der Bio-Politik. Hatte Herculine Barbin im »Clairobscur« der »discrédition«¹⁰¹ im klösterlichen Umfeld leben können, so wird die juristisch-soziologische Verpflichtung der Erklärung eines »wahren Geschlechts« als ihrer Identität und somit die Entscheidung über Gestaltung und Verlauf ihres Lebens ihr Verhängnis – nicht nur aufgrund der Physiognomie des Körpers, sondern in Ermangelung einer Entscheidungsmöglichkeit über den Umgang mit ihrem Körper.¹⁰² Indem nicht nur das Sichtbare, sondern ab dem Ende des 18. Jahrhunderts auch das Empfinden zur Konstruktion dieses Körpers als einer »künstlichen Einheit«¹⁰³ dient, ist dieser Körper nicht mehr nur

»die evidente Kombination sichtbarer Oberflächen, die die Anatomie aufklappt und beschreibt, er ist vielmehr hinter sich selbst zurückgezogen und kommt in verdeckten Merkmalen zur Erscheinung, die entweder noch ungegenwärtig oder bloß unsichtbar sind, eine latente Existenzform verbürgen und der Natur abgerungen werden müssen. Dieser Körper wird zweitens zum Ursprungsort einer diffusen, dunklen und dennoch zwingenden Kausalität, die die organischen Gegebenheiten in psychische und moralische Qualitäten übersetzt und damit eine Körper-Schrift konstituiert, deren Exegese einen dichten Bedeutungsraum erschließt und den Körper nach Innen verdoppelt [...].«¹⁰⁴

So zeigt der Hermaphrodit die Krise des anatomischen Körpers an, indem er eine unmittelbare »Korrelation zwischen anatomischen und psychologischen Merkmalen« widerlegt.¹⁰⁵ Die hermaphroditischen, als neue ›Körperoberflächen‹ verstandenen Empfindungen, sein Empfindungskörper, lassen sich nicht mit dem verwissenschaftlichten, sichtbaren Körper in Übereinstimmung bringen und bleiben vor allem unstimmig mit der Entscheidung der *sciencia sexualis* über *ein wahres Geschlecht*. Eine ›neue‹ Form, der Körper des Homosexuellen, kommt zur Erscheinung.¹⁰⁶

Michel: *Über Hermaphroditismus. Der Fall Barbin [Herculine Barbin dite Alexina B., 1978]*, hg. von Wolfgang Schäffner und Joseph Vogl, Frankfurt a.M. 1998, S. 215-246, S. 218.

101 | Foucault, Michel: »Das wahre Geschlecht« [»Le vrai sexe, 1978«], in: ders.: *Über Hermaphroditismus. Der Fall Barbin*, a.a.O., S. 7-18, hier S. 14.

102 | Ebd., S. 8.

103 | Schäffner, Vogl: »Nachwort«, a.a.O., S. 223.

104 | Ebd., S. 224.

105 | Ebd., S. 215-246, S. 235f.

106 | Ebd., S. 237ff.

DIE TABLEAUS FROMANGERS ALS POST-REPRÄSENTATION

Die Taxonomie, die wie im Fall der Herculine Barbin als Zeugnis epistemologischen Wissens normierend wirkt, ist nur ein Verständnis des Tableaus in Foucaults Werk. Zugleich wächst dieses wissenschaftliche Tableau in allen Schriften Foucaults aufgrund der Effekte der Macht auch über seinen eigenen Rand hinaus, wie die »Streuung« oder »Vervielfältigung«¹⁰⁷ anzeigen. Und die Gemälde der modernen, post-repräsentativen Malerei sind andere Tableaus: Neuformulierungen ohne metaphysischen Tiefenbezug oder repräsentativen Ordnungsansatz. Es ist gerade in Bezug auf Fromanger von großer Bedeutung, dass Foucault sich der Engführung von Fotografie als modernem Diskurs einer – auch – klassifizierenden Repräsentation durchaus bewusst war.¹⁰⁸ So benennt er sie in seinem späteren Text zu Duane Michals »Denken, Fühlen« (1982) als »Metapher des Blicks« und ihre Relation zum Auge als »Gesetz«.¹⁰⁹ Insbesondere in Fromangers »photogenischem Dispositiv« wurde daher auch eine Subjektivität gelesen, »die sich der Subjektivierung durch den Blick entwindet, indem die Bilder aufhören, Objekte zu sein, die man entsprechend gewisser Regeln und Konventionen anschaut«.¹¹⁰ Sicherlich lässt Fromanger – nicht nur in Foucaults Verständnis – die Malerei und ihre spielerischen Effekte durch den ordnenden oder blickhaften Repräsentationsdiskurs eines Gegebenen laufen. Dennoch bleibt einer einseitigen Lesart dieses Vorschlags bei Foucault vorsichtig zu begegnen, denn er hat keine Subjektivität ohne »gewisse« Regeln gedacht.¹¹¹ Aber Fromangers Gemälde lassen sich gerade in

107 | Ebd., S. 229.

108 | In *Die Wahrheit und die juristischen Formen* bezeichnet er die Fotografie als einen der Diskurse, in dem die historischen Prozesse sichtbar werden. Foucault, Michel: *Die Wahrheit und die juristischen Formen* [*La vérité et les formes juridiques*, 1974/1995], übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 2003, S. 143.

109 | Foucault, Michel: »Duane Michals. Denken Fühlen« [»La pensée. L'émotion«, 1982], in: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden*, Bd. 4: 1980-1988, a.a.O., Nr. 307, Frankfurt a.M. 2003, S. 294-302, S. 297.

110 | Holert, Tom: »Der Staub der Ereignisse und das Bad der Bilder. Foucault als Theoretiker der visuellen Unkultur«, in: Honneth, Axel und Martin Saar (Hg.): *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption*, Frankfurt a.M. 2003, S. 335-354, hier S. 353.

111 | Zu der Ambivalenz gerade in Hinblick auf Foucaults späte Ästhetik der Existenz haben sich viele Autoren geäußert. So spricht Deleuze von »fakultativen« Regeln. Deleuze, Gilles: »Das Leben als Kunstwerk« (Gespräch mit Didier Eribon) [»La vie comme œuvre d'art«, 1986], in: ders.: *Unterhandlungen. Gespräche und Interviews 1972-1990* [*Pourparlers*, 1972-1990], übers. von Gustav Roßler, Frankfurt a.M. 1993, S. 136-146, hier 142; sowie: Deleuze, Gilles: *Foucault* [*Foucault*, 1986], übers. von Hermann Kocyba, Frankfurt a.M. 1992, S. 141. Philipp Sarasin erörtert mit Foucault den Hygie-

dieser Ambivalenz auch als faszinierende Zeugen für Foucaults zeitgleiches wie zukünftiges Denken des Bezugs von Subjektivität und Körper verstehen, und dies vor allem in Hinblick auf den Einsatz der Körpermetaphern: Denn die Bildnisse zeigen die machtvolle Streuung und die Vervielfältigung des Blicks ebenso wie das Entstehen einer Vielzahl neuer Bilder. Unterband die Vertikali-tät der Macht – wie Foucault in *Überwachen und Strafen* schrieb – die horizontalen Verbindungen, produzierte jede dieser Vertikalen eine Verbreitung ihrer Gegenstände – und auch der Mediziner schafft ein »intensives Wissen der sexuellen Abweichung«.¹¹²

Zwei Jahre später, 1977, schreibt Foucault den Text »Das Leben der infamen Menschen« zu einer Sammlung von Diskursfragmenten. Den darin zum Ausdruck kommenden unbedeutenden Leben solle ihre Intensität wiedergegeben werden, indem sie – so Foucault – nicht mit dem »Abstand des Blicks« betrachtet werden, eines Blicks, der mit der Moderne das »Unstimmige« verschwinden liesse.¹¹³ Zugleich erkennt er die Ambivalenz an, dass nur durch die »Begegnung mit der Macht« überhaupt etwas von diesen Leben erzählt werden kann.¹¹⁴ Tatsächlich spricht das Nebeneinander bei Fromanger ebenso von dieser Vielfalt der Macht oder Ermächtigung wie von ihren vervielfältigenden Effekten, die nach Foucault in jedem Kräftefeld der Macht immer auch eine – gewissermaßen entgegenstehende – Vielfalt als Hybridität erzeugen. Und Fromangers bildnerische Fassung dieser Hybridität beruht vielleicht gerade entscheidend auf dessen eigenem Verständnis seiner Tableaus als körperlicher, z.B. – wie er es beschrieben hat – als »Gesichter«, oder der gemalten Linien als »Kardiogramme«.¹¹⁵ Als Maler, der nicht *auf die Fotografie*, sondern *in ihre Projektion* malt, geht also auch Fromanger wie in einem – körperlichen – Gewebe vor und arbeitet es von innen heraus um. Darauf beruht der Eindruck eines fast gleichmütigen – wie nicht verortbaren – Nebeneinanders der bildnerischen Flächen. Es faltet vormalige Hierarchien von Malerei und Fotografie ineinander. So wird jeder mimetische Ursprung in einen bildnerischen – wie Foucault schreibt – »Transit«¹¹⁶ überführt. Statt Rückbezug zu

nediskurs des 19. Jahrhunderts als »Normalisierungswissen«, das zugleich »Individualisierungswissen« für die Körper der Subjekte ermöglicht habe. Vgl. Sarasin, *Reizbare Maschinen*, a.a.O., S. 23f.

112 | Schäffner, Vogl: »Nachwort«, a.a.O., hier: S. 232.

113 | Foucault: »Das Leben der infamen Menschen«, a.a.O., S. 313.

114 | Ebd., S. 315.

115 | Fromanger, Gérard und Chavanne, Blandine: *Fromanger. Bastille-dérives*, Ausst. kat., Galerie Rive gauche, Paris 2008, S. 25 und S. 31ff.

116 | Foucault: »Die photogene Malerei«, a.a.O., S. 878f.

einer repräsentativen »Äußerlichkeit« zu sein, aktiviert dann ein unbestimmbares »Außen« im Gemälde und *aus* dem Innen eines Gemäldes heraus neue Bilder.¹¹⁷

Es ist vor diesem Hintergrund bezeichnend, dass Deleuze das Denken Foucaults genau als solch einen »Einbruch eines Außen« verstand.¹¹⁸ Hiervon ausgehend kann abschließend ein weiterer, späterer Moment des Körperdenkens bei Foucault skizzenhaft bedacht werden, der durch die plurale Ereignishaftigkeit des Fromanger-Textes und der Gemäldegewebe angesprochen ist. Denn ab den frühen 1980ern – und insbesondere mit dem zweiten Band von *Sexualität und Wahrheit: Der Gebrauch der Lüste* – hat Foucault bekannterweise seine Auffassung, »die Körper und die Lüste« seien »Stützpunkt des Gegenangriffs«¹¹⁹ gegen das Begehrten als Fundament des Sexualitätsdispositivs im Rahmen der Geschichte des Subjekts – zugleich *der* Sexualität wie *der* Wahrheit – auf die griechische *Aphrodisia* bezogen. Dabei wird die Idee eines einzigen Körpers eines cartesianischen Subjekts von einem code-orientierten zu einem ethischen Verständnis überführt:

»Denn da es ums Handeln geht, um Stilfragen zwischen den Körpern, um Regeln im Spiel der Körper, geht es stets um Relationen. Es geht nicht um *ein* Individuum, sondern um Formen körperlichen Engagements – unter mehreren, deren persönliche Rolle noch zur Disposition steht. So entsteht eine Art Tableau. Das Tableau einer nicht um die sexuelle Identität zentrierten, sondern flächig verteilten, zu verschiedenen Typen von Sozialbeziehungen gehörigen Normativität.«¹²⁰

Lassen wir uns darauf ein, diese Stile zudem als »Kompossibilität«¹²¹ zu verstehen, können sie auch als »lose miteinander verbundene Felder«¹²² gedacht werden. Sie bilden auch ›ab‹, was Foucault 1982 ein »affektives Gewebe« mit

117 | Hiermit folge ich der Differenz, die Deleuze für das Spätwerk Foucaults zwischen Äußerlichkeit und Außen anbringt. Vgl. Deleuze: *Foucault*, a.a.O., S. 120. Siehe auch die Einleitung in diesem Band, S. 25.

118 | Ebd., S. 121f.

119 | Foucault: *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen*, a.a.O., S. 148.

120 | Gehring, Petra: »Spiel der Identitäten? Über Michel Foucaults *L'Usage des plaisirs*«, in: Renn, Joachim und Straub, Jürgen (Hg.): *Transitive Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst*, Frankfurt a.M. 2002, S. 374-391, hier S. 378.

121 | Artières, Philippe; Bert, Jean François; Potte-Bonneville, Mathieu und Revel, Judith: »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Michel Foucault. Die große Fremde. Zu Wahnsinn und Literatur [La grande étrangère. A propos de littérature]*, 2013], übers. von Arne Klawitter und Jonas Hock, Berlin 2015, S. 7-17, hier S. 16.

122 | Gehring: »Spiel der Identitäten?«, a.a.O., S. 378.

der »Freundschaft als Lebensform« bezeichneten wird.¹²³ Dieses Gewebe ist mit dem spezifischen historischen Sehen und Denken Foucaults verbunden. Denn wie ein Mediziner dringt auch der Genealoge in die Tiefe der Geschichte ein, um etwas Anderes, das singuläre Leben hervorkommen zu lassen, Vielschichtigkeiten wie Diskontinuitäten sichtbar zu machen.¹²⁴ In einem derartigen Spiel der Felder und Flächen zeigen Körper und ihre Repräsentationen nicht mehr die metaphysische Tiefe an, sondern zeigen sich, wie von Foucault in *Der Wille zum Wissen* gewünscht, als »die Körper, die Lüste, die Wissen in ihrer Vielfältigkeit und Widerstandsfähigkeit gegen die Zugriffe der Macht«.¹²⁵

In Fromangers Tableaus werden die Vervielfältigung der Macht, die die Unordnung der Körper in der Tiefe im Licht und an der Oberfläche individualisiert, ebenso wie die Unstimmigkeiten historischer Körper als singuläre Existenz und Intensitäten wieder entdeckbar und in das Unstimmige eines bildnerischen Körpers überführt. Die Gemälde sprechen somit auch von Foucaults Vorschlag, Geschichte neu zu denken, den er ausgehend von Nietzsche in Bezug auf die Vertikalität des Körpers – der Geschichte als Körper – formuliert hatte. In Foucaults Text »Die photogene Malerei« wirkt somit das Denken des Unstimmigen ebenso wie der Wunsch sich von festen Gefügen zu lösen. Hatte Foucault den Repräsentationsmodus des Tableaus in *Die Geburt der Klinik* als Distanzierung und Veräußerlichung eines Innen oder innerer Vorgänge des Körpers anhand taxonomischer Darstellungsweisen veranschaulicht, ist das Tableau der Malerei Fromangers ein Ort, in dem sich Wissen und Macht in einem Prozess der Umschreibung zeigen können.

Ebenso wie Deleuze widmet sich somit auch Foucault einer quasi körperlichen Hybridität des Bildes und der Prozesshaftigkeit von Körperflächen. Beide werden ihr Verständnis der Körper, sowie deren Dynamiken von Begierensmaschinen oder Ästhetik und Lüsten in unterschiedlicher Weise in den 1970ern weiter ausformulieren. In ihren Stellungnahmen zu Fromangers Gemälden zeigen sich gleichwohl bedeutende Korrelationen. In diesen finden Deleuze und Foucault künstlerische Vorschläge, die Körperlichkeiten als Spiel von Vorder- und Hintergrund oder innerbildlicher farbiger Beziehungen artikulieren, welche über die perspektivische Tiefe hinwegziehen. Mit diesen Oberflächen werden die bildnerischen Hierarchien aufgelöst, die die figurative Repräsentation von Körpern im perspektivischen Bild verankern und insofern an Identitäten binden.

123 | Foucault, Michel: »Freundschaft als Lebensform« [»De l'amitié comme mode de vie«], in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*, Bd. 4, a.a.O., Nr. 293, Frankfurt a.M. 2003, S. 200-206, S. 205, und S. 203.

124 | Siehe hierzu die Einleitung in diesem Band, S. 29f.

125 | Foucault: *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen*, a.a.O., S. 148.



Abbildung 1: Gérard Fromanger, vier Gemälde der Serie *Le peintre et le modèle* (1972). O.l.: *Rouge cadmium clair*, 1972, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm. Foto: Claude Gaspari; o.r.: *Violet de Bayeux*, 1972, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm. Foto: Courtoisie Conseil en Art, BNP Paribas; u.l.: *Violet d'Egypte*, 1972, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm; u.r.: *Vert Veronèse*, 1972, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm. Foto: Claude Gaspar. Aus: Sarah Wilson, *The Visual World of French Theory*, New Haven: Yale University Press, 2010, S. 139.



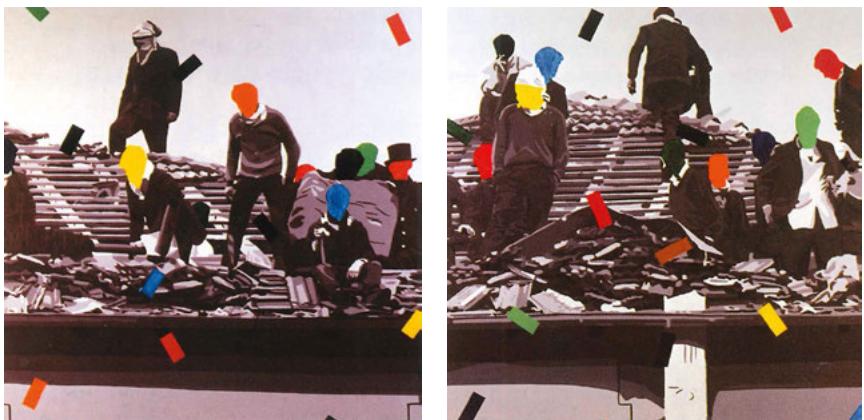
Abbildung 2: Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit*, 1525; Holzschnitt, Buchdruck, 7,5 x 21,5 cm. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.



Abbildung 3: Gérard Fromanger, *Au bord de l'eau I*, 1974, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm, aus: *La Peinture photogénique de Michel Foucault*, Paris: Le Point du Jour 2014, S. 38.



Abbildung 4: Gérard Fromanger, *Chez le boucher*, 1974, Öl auf Leinwand, 162 x 97 cm, aus: *La Peinture photogénique de Michel Foucault*, Paris: Le Point du Jour, 2014, S. 36.



Abbildungen 5-6: Gérard Fromanger, *En révolte à la prison de Toul I* und *En révolte à la prison de Toul II*, 1974, aus: Sarah Wilson, *Photogenic Painting. Gilles Deleuze, Michel Foucault, Gérard Fromanger*, London: Blackdog, 1999, S. 94.

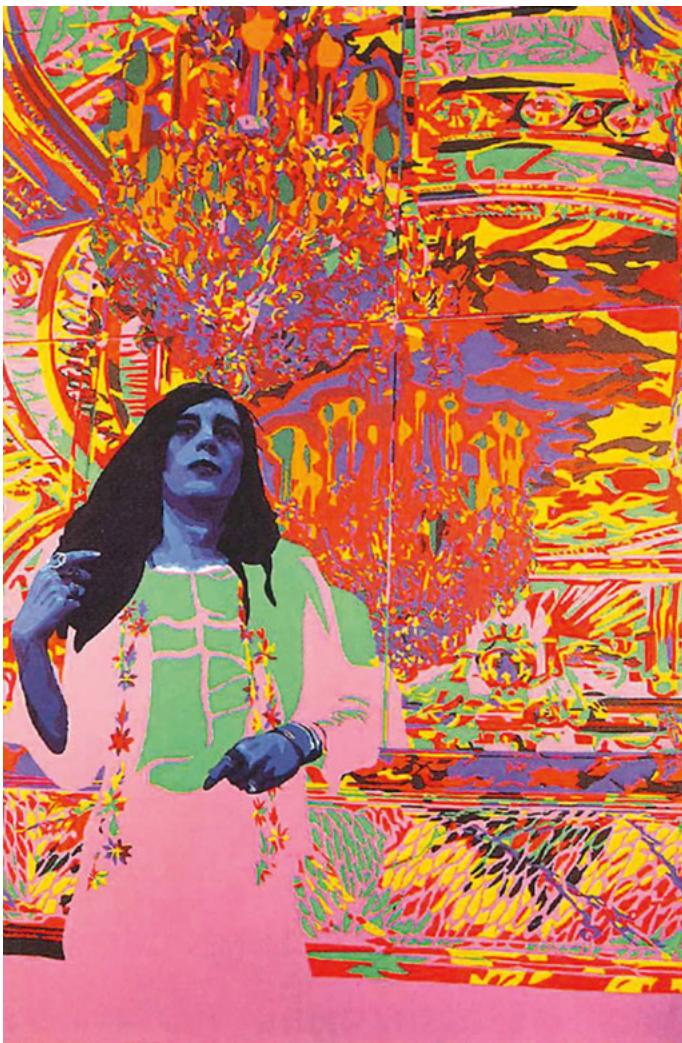


Abbildung 7: Gérard Fromanger, *À l'Opéra de Versailles. Portrait de Michel Bulteau, le plus grande poète du monde*, 1975, Öl auf Leinwand, 195 x 130 cm. Foto: Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, aus: Michel Gauthier, *Gérard Fromanger*, Paris, Centre Pompidou, Ausst. kat., S. 69.

Für die Copyrights der Abb. 1, 3-10 mit freundlicher Genehmigung von Gérard Fromanger.