

Das Fest der Bilder

Übertragungen zwischen den Schriften von Michel Foucault und postmoderner Kunst und Populärkultur

Anna Schober

WIEDERHOLTE NEUANFÄNGE UND BEHARRLICHKEITEN

In einem 1971 in der Zeitschrift *Partisan Review* veröffentlichten Gespräch hat Michel Foucault festgehalten:

»Wir müssen unsere Rituale als das entlarven, was sie sind: als vollkommen willkürliche Dinge, die mit unserer bürgerlichen Lebensweise zusammenhängen. Es ist gut – und das ist das wahre Theater –, sie spielerisch und ironisch zu überschreiten; es ist gut, ungewaschen, bärtig und mit langen Haaren daherzukommen; es ist gut, wie ein Mädchen auszusehen, obwohl man ein Junge ist (und umgekehrt). Wir müssen die Systeme, die uns im Stillen lenken, ›aufs Spiel‹ setzen, vorführen, verändern und umstürzen. Genau das versuche ich in meiner Arbeit zu tun.«¹

Hier kommt deutlich die zentrale Stoßrichtung der Arbeit Foucaults zur Sprache, die Frage der Macht neu aufzuwerfen – als »Systeme, die uns im Stillen lenken« – und ihr auf eine Weise zu begegnen, die spielerisch und ironisch verfährt und eher der zeitgenössischen Studentenbewegung und Alternativkultur verhaftet zu sein scheint als etablierten, etwa bürgerlichen oder marxistischen Gesellschaftskonzepten. Zugleich sind diese Bemerkungen der Argumentation seiner frühen (literarischen) Texte² verwandt, in denen er eine exponierte Praxis des Sprechens, Schreibens, Lesens, aber auch des Sich-Kleidens oder

1 | Foucault, Michel: »Gespräch mit J.K. Simon« [»Interview with J.K. Simon«, 1971], übers. von Michael Bischoff, in: ders.: *Schriften in vier Bänden/Dits et Ecrits*, Bd. 2: 1970-1975, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Nr. 89, Frankfurt a.M. 2003, S. 222-235.

2 | Zum Beispiel Foucault, Michel: »Zum Begriff der Übertretung« [Préface à *la transgression*, 1963], in: ders.: *Schriften zur Literatur*, übers. von Karin von Hofer, München

Sich-Schminkens anspricht, die sich auf eine Grenze des im jeweiligen Kontext Repräsentierbaren zubewegt bzw. versucht, mit den Mitteln des Sprechens oder Zeigens über sie hinauszuweisen.

Kurz vor seinem Tod kam er jedoch zu einer anderen Einschätzung:

»Lange Zeit haben sich einige gedacht, dass die Strenge der sexuellen Gesetze, wie wir sie kennen, für die sogenannten ›kapitalistischen‹ Gesellschaften unabdingbar ist. Nun hat sich die Aufhebung der Gesetze und die Verschiebung der Verbote leichter vollzogen, als man geglaubt hatte (was anzugeben scheint, dass es mit ihrem Daseinsgrund nicht so weit her war).«³

Weniger explizit auf Sexualität bezogen, sondern eine allgemeine Einschätzung jüngerer Entwicklungen verfolgend, hält er in seinen sogenannten Gouvernementalitätsvorlesungen Ende der 1970er Jahre dann fest:

»[Sie sehen], dass das, was am Horizont einer solchen Analyse erscheint, überhaupt nicht das Ideal oder das Projekt einer erschöpfenden disziplinarischen Gesellschaft ist. [...] Im Gegenteil haben wir in diesem Horizont das Bild, die Idee oder das programmatische Thema einer Gesellschaft, in der es eine Optimierung der Systeme von Unterschieden gäbe, in der man Schwankungsprozessen freien Raum zugestehen würde, in der es Toleranz gäbe, die man den Individuen und den Praktiken von Minderheiten zugesteht.«⁴

In diesen jüngeren Beiträgen wird die differenzierende Überschreitung, die er Anfang der 1970er Jahre noch als revolutionär darstellt, als Bestandteil einer neuen Form des Regierens nahegelegt, die gerade über ein Aufheben von Gesetzen und Verboten und ein Optimieren des Systems der Unterschiede zu operieren scheint.

Diese Zitate spannen ein Werk auf, das, wie Axel Honneth festgehalten hat, »vom Gestus des wiederholten, umstürzlerischen Neuanfangs«⁵ gekenn-

1974, S. 69-89. Dazu Gehring, Petra: *Innen des Außen – Außen des Innen. Foucault. Derrida. Lyotard*, München 1994, S. 15f.

3 | Foucault, Michel: »Michel Foucault oder die Sorge um die Wahrheit (Interview)«, in: Ewald, François (Hg.): *Pariser Gespräche mit Michel Foucault*, Gilles Deleuze, Georges Dumezil, Fernand Braudel, Georges Duby, Paul Veyne, François Furet und Roger Chartier, übers. von Walter Seitter, Berlin 1989, S. 15-30, hier S. 24.

4 | Foucault, Michel: *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesungen am Collège de France (1978-1979) [Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France, 1978-1979, 2004]*, hg. von Michel Sennelart, übers. von Jürgen Schröder, Frankfurt a.M. 2006, S. 359.

5 | Honneth, Axel: »Foucault und die Humanwissenschaften. Zwischenbilanz einer Rezeption«, in: Honneth, Axel und Saar, Martin (Hg.): *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, Frankfurt a.M. 2003, S. 15-26.

zeichnet ist, d.h. Brüche eher betont als Kontinuitäten. Dabei kreist Foucaults Schreiben um einzelne Kernbegriffe, die nacheinander auftauchen und sich ebenfalls tendenziell eher ablösen denn wechselseitig vertiefen: »Archäologie«, »Genealogie«, »Diskurs«, »Dispositiv«, »Subjektivation«, »Selbstaffirmation«. Zugleich verschwindet etwa seit *Archäologie des Wissens* [*L'archéologie du savoir*, 1969] die Beschäftigung mit ästhetischen Stilen und deren Möglichkeit, ein Jenseits des Gegebenen zum Aufblitzen zu bringen, und Foucault wendet sich vehement dem Inneren des historischen Raums, seiner Geordnetheit und der in ihm auffindbaren Pluralität von Diskursen und Modalitäten von Sichtbarkeit zu.⁶

Nichtsdestotrotz sind eine Reihe der zentralen historischen Schriften Foucaults von *Wahn und Gesellschaft* (1961) und *Die Geburt der Klinik* (1963) über *Überwachen und Strafen* (1975) und *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I* (1976) bis zur nachträglich als *Geschichte der Gouvernementalität I und II* (1989) publizierten, Ende der 1970er Jahre gehaltenen Vorlesungsreihe von einer eigentümlich beharrlich beibehaltenen Stoßrichtung geprägt: Sie zeigen alle mit Hilfe von Analysen der Dreiecksbeziehung zwischen Macht, Wissen und Subjekt auf, dass mit den historischen Umbrüchen seit der Aufklärung und den darauffolgenden liberal-demokratischen Gesellschaftsordnungen nicht Fortschritt, Vermehrung von Freiheit und Abnahme von Leid einhergegangen sind, sondern allein historisch sich verändernde Muster kultureller Anpassung festgestellt werden können. Diese Untersuchungen laufen stets darauf hinaus, dass den Mitgliedern dieser Gesellschaften immer neue Zwänge auferlegt wurden, die sie in Prozeduren des Regierens einbinden und nicht als »besser«, »befreiter« oder »emanzipierter« bewertet werden können, sondern einfach als »anders«.⁷ In Foucaults Sicht sind diese Zwänge durch die Tradition der Aufklärung gewissermaßen verschleiert. Sie müssen durch eine historisch-archäologische bzw. genealogische »Analyse der Zivilisations-tatsachen, die unsere Kultur charakterisieren«⁸ erst aufgedeckt werden, eine Analyse, die er immer wieder neu akzentuiert zu leisten versucht.

Demensprechend steht Michel Foucaults Werk, entgegen mancher Zuschreibungen und in einem Spannungsverhältnis zur Rolle, die er selbst in der Öffentlichkeit eingenommen hat, in einem sehr widersprüchlichen Verhältnis

⁶ | Vgl. Gehring: *Innen des Außen – Außen des Innen*, a.a.O., S. 50f.

⁷ | Insbesondere Richard Rorty weist darauf hin, dass Foucault die Zwänge, die liberal-demokratische Gesellschaften ihren Mitgliedern auferlegen, nicht als Kompensation für eine Verringerung von Leid sieht, die für diese Gesellschaften ebenfalls konstatiert werden könnte – eine These, die er selbst hingegen vertritt. Siehe Rorty, Richard: *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge u.a. 1989, S. 63f.

⁸ | Foucault, Michel: »Gespräch mit Paolo Caruso« [1967], in: ders.: *Von der Subversion des Wissens*, hg. von Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1987, S. 7-27, hier S. 13.

zum Politischen. Einerseits präsentiert er Kräfteverhältnisse als Machtverhältnisse, die gerade dann, wenn sie sichtbar, öffentlich präsent, umkämpft, also politisiert sind, mit immer wieder neuen Prozeduren des Regierens verschränkt auftreten. Insofern steht er jeder Form eines politischen ›wir‹ skeptisch bis ablehnend gegenüber und bietet in den von ihm in seinen zentralen Schriften dargestellten Macht-Wissen-Subjektkonstellationen auch keine Ansatzstellen für ein solches politisches Agieren als ›wir‹. Andererseits sind manche seiner Aussagen – vor allem solche, die neben seinen Hauptschriften, in Form von Zeitkommentaren, in Vorlesungen, Interviews, Radio- oder Katalogbeiträgen zu finden sind – von einem revolutionären Pathos gekennzeichnet, wie es auch das Eingangszitat, in welchem ein Umlenken der »Systeme, die uns im Stillen lenken« beschworen wird, deutlich macht. Diese Widersprüchlichkeit kommt ebenfalls in folgender Passage aus einem Interview mit Paul Rabinow zutage:

»dass ich mich in diesen Analysen auf kein ›Wir‹ berufe – auf keines dieser ›Wir‹, aus denen der Konsensus, die Werte und die Traditionalität den Rahmen eines Denkens bilden und die Bedingungen definieren, unter denen es bestätigt werden kann. Doch das Problem besteht gerade darin herauszufinden, ob es wirklich angebracht ist, sich innerhalb eines ›Wir‹ zu platzieren, um die Prinzipien, die man anerkennt, und die Werte, die man akzeptiert, geltend zu machen; [...] Das ›Wir‹ scheint mir somit nicht der Frage vorausgehen zu dürfen; es kann bloß das vorläufige Ergebnis [...] sein [...].«⁹

Die Linie zwischen dem ersten ›wir‹, dessen Werte und Traditionen einem erkennbaren Rahmen zugeordnet werden können und das zurückgewiesen wird, und dem zukünftigen, neuen ›wir‹, das sich ergeben wird und darüber hinaus nicht weiter bestimmt ist, zieht hier jedoch allein das Subjekt (das sie eventuell verschiebt).¹⁰ Zugleich stellt Foucault hier in erster Linie die Kapazität dieses Subjekts, Prinzipien anzuerkennen und Werte zu akzeptieren, in den Vordergrund.

9 | Foucault, Michel: »Polemik, Politik und Problematisierungen« [»Polémique, politique et problématisations«, 1984], übers. von Hans-Dieter Gondek, in: ders.: *Schriften in vier Bänden/Dits et Écrits*, Bd. 4: 1980-1988, Nr. 342, S. 724-734, hier S. 728.

10 | Zum Beispiel in Bezug auf die Revolution im Iran, die Foucault 1978/79 ausführlich kommentierte und protegierte, wobei er insbesondere den islamistischen Flügel als »neue Bewegung« und als Erwachen politischer Spiritualität unterstützte. Er hat diese Einschätzung nie explizit revidiert, noch ist er auf diesbezügliche Kritik eingegangen. Die Verschiebung einer diesbezüglichen Bewertung kommunizierte er allenfalls implizit, da er sich nach 1979 nicht mehr öffentlich zum Iran äußerte. Dazu: Afary, John und Anderson, Kevin B. (Hg.): *Foucault and the Iranian Revolution: Gender and the Seductions of Islamism*, Chicago 2005, insbes. S. 69ff.

Damit ist ein weiterer, mit der Skepsis gegenüber politischen Traditionen verbundener Widerspruch genannt, auf den ebenfalls insbesondere Richard Rorty in Zusammenhang mit Foucaults Werk hingewiesen hat. Denn einerseits zeigt dieser in seinen Schriften die Kontingenz des Subjekts als historisch Gewordenes auf, andererseits kommt in manchen Texten – etwa dort, wo von einem »unterworfenen Wissen« als »Blöcke historischer Wissen«, gesprochen wird, »die im Inneren funktionaler und systematischer Ensembles vorhanden und zugleich verborgen waren und die die Kritik [...] wieder zum Vorschein bringen konnte¹¹ – wiederholt eine andere Auffassung ins Spiel. Dieses Sprechen von einem Wissen, das »seine Kraft nur der Schärfe verdankt, mit der es zu allen umgebenden in Gegensatz tritt«,¹² suggeriert, dass es irgendwo im Inneren dieses Subjekts doch eine Art Residuum von Autonomie und ein Begehr nach Selbst-Erschaffung gäbe, das von der kulturellen, mit der Vergesellschaftung einhergehenden Anpassung und den Zwängen der Prozeduren der Macht deformiert werden würde.¹³

Diese Widersprüche haben sich in breite Kreise der Rezeption der Texte von Foucault hinein fortgesetzt. Sie haben paradoxerweise häufig dazu geführt, dass, selbst wenn anerkannt wird, dass es in den Schriften Foucaults keinen Ort gibt, von dem aus man sich herrschenden Machtkonstellationen entgegenstellen könnte, die Suche nach Möglichkeiten des politischen Widerstands auf die Ebene des Individuums verschoben wird.¹⁴

Diese Rezeption nährt sich auch davon, dass Foucault wiederholt in Zusammenhang mit dem Körper und körperbezogenem Agieren wie Sich-Schminken oder Sich-Kleiden utopische und zugleich lustvolle Praktiken anspricht, die in den Sub- oder Jugendkulturen seit den 1960er Jahren ebenfalls verstärkt als »subversiv« wahrgenommen wurden. Der andere, utopisch besetzte Körper ist dabei in den Schriften Foucaults immer wieder der androgyn, der hermaphroditische Körper. So spricht er, bezogen auf den Fall Herculine

11 | Foucault, Michel: »Vorlesung vom 7. Januar 1976«, in: ders.: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-1976) [Il faut défendre la société. Cours au Collège de France, 1975-1976, 1996]*, übers. von Michaela Ott, Frankfurt a.M. 1999, S. 13-36, hier S. 21f.

12 | Ebd., S. 22.

13 | Demgegenüber wendet Rorty ein: »Autonomy is not something which all human beings have within them and which society can release by ceasing to repress them.« Des Weiteren könne, so Rorty, eine solche Autonomie auch nicht in sozialen Institutionen verkörpert werden. Rorty: *Contingency, Irony, and Solidarity*, a.a.O., S. 65.

14 | Oft unter Bezug auf eine von Michel de Certeau geborgte Unterscheidung von Strategien und Taktiken. Dazu siehe: Schober, Anna: *Ironie, Montage, Verfremdung. Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie*, München 2009, insbes. S. 345ff. Vgl. Muhle, Maria: *Eine Genealogie der Biopolitik*, Bielefeld 2008, S. 276f.

Barbin, zum Beispiel von einer »intensive[n] Monosexualität [...], die zarte Lüste hervor[treibt], die die sexuelle Nicht-Identität bloßlegt und hervorruft, wenn sie sich zwischen all diesen ähnlichen Körpern verirrt«.¹⁵

Solche Textstellen treffen auf ein in der Rezeption überaus präsentes Begehr nach Widersetzung. Spuren und beiläufige Erwähnungen wie jene, dass die Studenten und Studentinnen, die sich 1968 »wie Clochards kleiden« oder »sich im Hörsaal küssen«, Elemente, die zum bürgerlichen System gehören, parodieren würden,¹⁶ werden als Hinweise auf mögliche Taktiken des Widerstands angesehen.¹⁷

Diese Lesart wird auch davon gestützt, dass die Rezeption der Texte Foucaults zunächst, d.h. in den 1980er und 1990er Jahren, nicht in den etablierten akademischen Institutionen, sondern »im Untergrund einer ungeordneten Vielfalt von informellen Lesezirkeln, autonomen Tutorien und randständigen Publikationen«¹⁸ vonstatten ging. Diese sich selbst oft als ›gegenkulturell‹ versteckende Rezeption trug zu einer Verschiebung des Verständnisses bei, wie die Verschränkung von Regieren, Wissen und Subjekt konzeptualisierbar sei. Die Aussagen Foucaults wurden dabei in weiten Teilen dieser Rezeption so ausgelegt, dass sich die Vorstellungen, das Subjekt sei im Handeln trotz Eingebundenheit in Machtkonstellationen von einer Art Kern von Autonomie bestimmt und manche, vor allem ästhetische und körperbezogene Taktiken könnten als Mittel der politischen Transgression dienen,¹⁹ ebenfalls verbreitet haben.

15 | Foucault, Michel: »Das wahre Geschlecht«, übers. von Eva Erdmann und Annette Wunschel, in: *Über Hermaphroditismus. Der Fall Barbin. Michel Foucault [Herculine Barbin dite Alexine B, 1978]*, hg. von Wolfgang Schäffner und Joseph Vogl, Frankfurt a.M. 1998, S. 7-18, hier S. 15.

16 | Foucault: »Gespräch mit J. K. Simon«, a.a.O., S. 234f.

17 | Dies ist insbesondere auch in der Gender- und Queertheorie und damit verbundenen Subkulturen zu sehen, vermittelt über die Lektüre der Schriften Judith Butlers, die Parodie als eine subversive Taktik in den Vordergrund gerückt hat. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter* [Gender Trouble, 1990], übers. von Katharina Menke, Frankfurt a.M. 1991, insbes. S. 209f.

18 | Honneth: »Foucault und die Humanwissenschaften«, a.a.O., S. 19. Vgl. Felsch, Philipp, *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte. 1960-1990*, München 2015, S. 139f.

19 | Diese immer wieder neu quer durch Moderne und Postmoderne ›erfundene‹ Tradition habe ich u.a. anhand von politisch-ästhetischen Bewegungen der 1990er Jahre untersucht, die als »neo-avantgardistisch« beschrieben werden können. Vgl. Schober: *Ironie, Montage, Verfremdung*, a.a.O.

DAS SAGBARE UND DAS SICHTBARE

In seiner kurz nach dem Tod Michel Foucaults erschienenen Auseinandersetzung hat Gilles Deleuze sehr nachdrücklich darauf hingewiesen, dass in dessen Werk das Sagbare und das Sichtbare als zwei Arten von Mannigfaltigkeiten unterschieden sind. Sprechen ist, so Deleuze, für Foucault nicht dasselbe wie Sehen.²⁰ In den von diesem untersuchten Zusammenhängen von Wissen, Macht und Subjekt besteht Wissen in einem praktischen Einrichten, einem Dispositiv, von Aussagen und Sichtbarkeiten. Zugleich versteht Foucault Kräfteverhältnisse als Machtverhältnisse und er fragt danach, in welche Kräfteverhältnisse die jeweiligen Prozeduren des Wahren eingebunden sind, welche die Positionen des Subjekts als Variablen dieser Sichtbarkeiten seien und welches die Subjekte der Aussagen sind, die aus den jeweiligen aus Wörtern, Sätzen und Propositionen bestehenden Korpora extrahiert werden können.²¹ Zusammen bilden das Sichtbare und das Sagbare also das Objekt der Epistemologie, die zu erstellen Foucault sich aufmacht. Nichtdestotrotz sind die Sichtbarkeiten nicht auf die Aussagen zurückführbar: Erstere wechseln ihre Modalität, wohingegen die Aussagen ihre Ordnung wechseln.²²

Diese Unterscheidung bedeutet aber nicht, dass Foucault hier einem Dualismus das Wort redet. Das Sagbare und das Sichtbare dienen eher als provisorische Zuordnungen, die innerhalb eines Pluralismus existieren. Denn »die Aussagen existieren«, so Deleuze, »nur in einer diskursiven Mannigfaltigkeit, die Sichtbarkeiten in einer nicht-diskursiven Mannigfaltigkeit«, wobei sich beide auf »eine dritte hin, eine Mannigfaltigkeit der Kräfteverhältnisse, der Übertragung«²³ bzw. Affektion öffnen.

20 | Als Beispiel erwähnt er, dass im 19. Jahrhundert die Masse der Bevölkerung verstärkt öffentlich in Erscheinung trat, zum Beispiel über öffentlich ausgetragene Auseinandersetzungen, zugleich jedoch etwa die medizinischen Aussagen über Institutionen wie das Gefängnis, das Hospital, die Schule und das Erziehungssystem oder die Fabrik ebenfalls in neuer Weise Präsenz erlangten. Deleuze, Gilles: *Foucault* [Foucault, 1986], Frankfurt a.M. 1987, S. 116f.; vgl. S. 50f., S. 70f.

21 | Ebd., S. 73 und S. 99ff.

22 | Ebd., S. 70. Zur Veränderung einer »Evidenz« als »Sensibilität« und »soziale Empfindsamkeit« und einem damit verbundenen Wandel von Ordnungskategorien in Bezug auf Internierung Ende des 18. Jahrhunderts, als die Institution des *Hôpital général*, in dem Verurteilte, auffällige Jugendliche, Vagabunden und Geisteskranken zusammen festgehalten wurden, begann, Entrüstung hervorzurufen, siehe: Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* [Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique, 1961], übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1969, S. 79f.

23 | Deleuze: *Foucault*, a.a.O., S. 117.

Dies bedeutet jedoch auch, dass die Sichtbarkeiten nicht einfach den Diskursen subsumiert werden können. Foucault stellt demgegenüber die Eigengesetzlichkeiten des Sehens und seine Beziehung zur Produktivität des Imaginären und zu Prozessen des Affizierens und Affiziert-Werdens in den Vordergrund. Ja, er sieht, worauf nochmals Gilles Deleuze in seinem Foucault-Buch aufmerksam macht, die Aussagen und Sichtbarkeiten zueinander gar in einer Beziehung des Kampfes stehen.²⁴

Insofern ist es nicht verwunderlich, dass es in erster Linie die Sichtbarkeiten sind, die bei Foucault positiv utopisch besetzt werden. Auch dieser Aspekt tritt deutlicher in den am Rand seines Werks entstehenden Beiträgen zutage als in den Hauptschriften. Ein Beispiel dafür ist ein Text, der in einem Katalog des Malers Gérard Fromanger erschienen ist, der Mitglied der *Groupe d'information sur les prisons* (GIP) war, die Foucault mitbegründet hatte. In Bezug auf die frühe Fotografie (etwa 1860 bis 1880) und deren Praxis, Malerei einzubeziehen und Technisches wie Amateurhaftes, Kunst und Illusion zu mischen, beschreibt Foucault »Festspiele der Bilder«, eine »für alle offene, gemeinschaftliche Praxis des Bildes«. Diese entwickle sich an der Grenze von Malerei und Fotografie und sei getragen von einem »Wunsch nach dem Bild« bzw. einer »Lust am Bild«.²⁵ Besonders fasziniert zeigt sich Foucault auch in diesem Fall vom »schönen Hermaphroditen aus Klischee und Leinwand, [vom] ... androgyne[n] Bild.«²⁶

Foucault hält hier ein emphatisches Plädoyer für Bild, Schauspiel, Schein, Anschein und Spiel. Er fragt: »Wie kann man wieder lernen, nicht einfach nur die Bilder, die man uns aufzwingt, zu entschlüsseln oder zu verkehren, sondern andere Arten von Bildern anzufertigen?« Zugleich setzt er die, wie er es nennt, »Liebe zu den Bildern« auch in Gegensatz zur »Langeweile der Schrift [écriture]« bzw. zu den »Privilegien des Signifikanten«.²⁷ Auf diese Weise präsentiert er das Sichtbare als in Streit mit dem Sagbaren stehend und stellt es zugleich als den beweglicheren, regelloseren (»verrückteren«), Lust-verhafteten

24 | Deleuze: *Foucault*, a.a.O., S. 95.

25 | Foucault, Michel: »Die photogene Malerei« [»La Peinture photogénique«, 1975], übers. von Hans-Dieter Gondek, in: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 2, a.a.O., Nr. 150, S. 871-882, hier S. 874. Das Verwischen der Grenze zwischen Malerei und Fotografie thematisiert Foucault auch in einem weiteren Essay, der sich mit dem Werk von Duane Michals auseinandersetzt. Siehe Foucault, Michel: »Denken, Fühlen« [»La pensée, l'émotion«, 1982], übers. von Michael Bischoff, in: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 4, a.a.O., Nr. 307, S. 294-302, hier S. 296.

26 | Foucault: »Die photogene Malerei«, a.a.O., S. 871.

27 | Ebd., S. 875.

Part dieser Auseinandersetzung dar, der einem positiv besetzten, zukünftigen Gemeinschaftlichen den Weg bahnt.

Während die Rezeption der Schriften Foucaults in der Fotografie-Theorie oder in den Bild- und Kulturwissenschaften bildhafte Repräsentation oft als »Zurichtung« und »Belastung«²⁸ der Mitglieder einer Gesellschaft thematisiert hat, stellt der Autor selbst also in erster Linie eine populäre »Lust am Bild« sowie eine »verrückte Flucht des Imaginären« in den Vordergrund. Zugleich bestimmt er das Sichtbare ganz generell als Einstiegsort, über den »in, mit und entgegen den Mächten des Bildes«²⁹ gespielt werden könne – womit er in eine positive Neubewertung des Ästhetischen und Visuellen via Politisierung einstimmt, wie sie seit 1968 verschiedenenorts beobachtet werden kann.³⁰

Das also auch angesichts von Bildern generell an manchen Stellen deutlich werdende umstürzlerische Pathos verstärkte eine Rezeptionsgeschichte, die, wie bereits dargelegt, von Widersprüchen und Ambivalenzen in Bezug auf die Handlungsmacht Einzelner gekennzeichnet war. Solche Textstellen wurden oft dahingehend interpretiert, dass zwar einerseits die Involvierung von Kunst und populärer visueller Kultur in dominante Konstellationen von Macht und Herrschaft aufgezeigt wurde, andererseits aber spezifische Arten und Weisen, Bilder zu machen aus dem allgemeinen »Bad der Bilder« herausgelöst und mit dem Vermögen belegt wurden, subversiv zu wirken und bildhaft Kritik am Gegebenen zu verkörpern. Letzteres wurde dabei in erster Linie vom ästhetischen

28 | Am deutlichsten geschieht dies bei John Tagg, der seinen Beitrag mit »Burden of Representation« übtitelt. Siehe Tagg, John: *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, London 1988. Zur Gegenläufigkeit der Betonung der diskursiven Eingebundenheit von Bildern, die die Rezeption Foucaults in Kunstgeschichte und Fotografie-Theorie dominiert, und Foucaults eigener Thematisierung der Sichtbarkeiten siehe auch Stiegler, Bernd: »Michel Foucault und die Fotografie«, in: Gente, Peter (Hg.): *Foucault und die Künste*, Frankfurt a.M. 2004, S. 277-297. Anders als diese Tendenz fällt etwa die Rezeption Georges Didi-Hubermans aus, der Michel Foucault u.a. mit Sigmund Freud in Verbindung bringt. Der »Abgrund« zwischen Bild und Schrift sowie die Lust am Bild werden zum Beispiel auch von Michele Cometa in den Vordergrund der Betrachtung gerückt. Siehe Didi-Huberman, Georges: *Die Erfindung der Hysterie: Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot [Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière, 1982]*, übers. und mit einem Nachwort von Silvia Henke, Martin Stengelin und Hubert Thüring, München 1997; Michele Cometa: »Modi dell'ekphrasis in Foucault«, in: ders. und Vaccaro, Salvo (Hg.): *Lo Sguardo di Foucault*, Rom 2007, S. 39-62.

29 | Foucault: »Die photogene Malerei«, a.a.O., S. 875.

30 | Vgl. Schober, Anna: *The Cinema Makers. Public Life and the Exhibition of Difference in South-Eastern and Central Europe since the 1960s*, Bristol 2013, insbes. S. 110ff.

Stil der Bilder abgeleitet und es wurde weniger darauf geachtet, wie diese visuellen Gestaltungen rezipiert und öffentlich weiterverhandelt wurden. Das plurale, konfliktvolle und von unvorhersehbaren, kontingenten Ereignis- und Handlungsketten geprägte Sich-Ereignen von Öffentlichkeit wurde auf diese Weise tendenziell in eine dichotome Aufteilung in »Dispositive der Macht« und »Gegenkultur« eingefroren – wobei in erster Linie ästhetisch-stilistische Kriterien für eine solche Zuteilung geltend gemacht wurden. Verschränkt mit der oben genannten Vorstellung einer gewissen Autonomie des Subjekts wurde ästhetisches Handeln als Möglichkeit des politischen Umgangs mit Macht- und Herrschaftskonstellationen nachdrücklich in den Vordergrund gerückt. Dabei wurde unter Verweis auf die Schriften Foucaults eine Taktik der »Evenementalisierung« formuliert – verstanden in einer sehr lose bestimmten Weise als »polymorphe Vervielfältigung« wie auch als »Sensibilität für das (singulare, ästhetische) Ereignis« – und mit bestimmten ästhetischen Stilen verschmolzen.³¹ Oder Parodie wurde, etwa auch über die Schriften Judith Butlers vermittelt, zu einer politisch-subversiven ästhetischen Handlungsweise stilisiert.³² Oft werden aber einfach Arbeitsweisen einzelner Kunstschafter herausgegriffen und beispielsweise zu Praktiken einer »visuellen Unkultur« erklärt, die Möglichkeiten aufzeigen, »sich den Zumutungen des Blicks und der Sichtbarkeit zu widersetzen«.³³

31 | Dazu etwa die verschiedenen, in einem Band versammelten Lektüren des Films *Auf der anderen Seite* (2007) von Fatih Akin, die alle in der einen oder anderen Weise »Evenementalisierung« (»Zum-Ereignis-Machen«) als ein ästhetisches und politisches »Konzept« verhandeln – womit sie jedoch gerade die Unkontrollierbarkeit und die Unvorhersehbarkeit der Rezeption außer Acht lassen. Siehe Ezli, Özkan (Hg.): *Kultur als Ereignis. Fatih Akins Film »Auf der anderen Seite« als transkulturelle Narration*, Bielefeld 2010.

32 | Dazu siehe Schober: *Ironie, Montage, Verfremdung*, a.a.O., insbes. S. 196ff.

33 | Stellvertretend dafür kann Tom Holerts Auseinandersetzung mit den Texten Michel Foucaults genannt werden. Siehe Holert, Tom: »Der Staub der Ereignisse und das Bad der Bilder«, in: Honneth, Axel und Saar, Martin (Hg.): *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption*, a.a.O., S. 335–354, hier S. 343, S. 353. Der Autor erwähnt neben einer »Theatralisierung der Machtverhältnisse« und »Hybridisierung« an manchen Stellen ebenfalls »Singularisierung« (évenementialisation) als ästhetische Möglichkeit eines »Ins-Spiel-Bringens der Macht«. Ebd., insbes. S. 342f.

WECHSELEITIGES AKTUALISIEREN (INTEGRIEREN UND DIFFERENZIEREN) VON POSTMODERNER THEORIE UND KUNST

Gegen Ende seines Schaffens stellt Foucault eine Sorge um sich, ein »Sich-durch-sich-selbst-Affizieren« in den Vordergrund und betont, dass dies auf eine in erster Linie ethische und ästhetische Dimension von Subjektivität verweise, die zwar in Konstellationen von Macht und produktiver Handhabung von Wissen eingebunden, aber davon nicht abhängig sei.³⁴ Hier kommt sein Vertrauen in eine gewisse Autonomie des Selbst, sein Glaube eher an das Subjekt denn an das Kollektiv noch einmal nachdrücklich zum Vorschein.

Zugleich unterzieht er manche Thesen seiner früheren Arbeitsphasen einer Revision, etwa wenn er als Horizont seiner Analyse der Gegenwart, wie bereits eingangs zitiert, »das Bild, die Idee oder das programmatische Thema einer Gesellschaft« skizziert, in der es eine »Optimierung der Systeme von Unterschieden gäbe, [...] in der es eine Toleranz gäbe«³⁵ und vom »Beginn einer großen krisenhaften Neueinschätzung des Problems der Regierung«³⁶ spricht.

Foucaults Schreiben, seine öffentliche Persona und vor allem die bereits angesprochenen Adaptionen seiner Schriften waren jedoch vielleicht in eine solche Transformation von Gesellschaft hin zu einer, die die Systeme der Unterschiede optimiert und Toleranz mit einer neuen Form des Regierens verbindet, viel stärker involviert, als er es selbst wahrnehmen konnte. Zwar schreibt Foucault in seinen bis Ende der 1970er Jahre entstehenden historiografischen Hauptschriften in erster Linie über europäische Gesellschaften vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, nichtsdestotrotz hat er dabei stets auch eine Analyse der eigenen Gegenwart im Visier. Die Disziplinierung und Normalisierung, die er immer wieder anders akzentuiert problematisiert, bezieht sich so stets auch auf die Anpassungsanforderungen der europäischen Hochmoderne, also von

34 | Siehe dazu Michel Foucault im Gespräch mit Paul Rabinow und Hubert Dreyfus: »On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress«, in: Rabinow Paul (Hg.): *The Foucault Reader*, New York 1984, S. 340-372. Vgl. Foucault, Michel: *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit 3 [Histoire de la sexualité 3: Le souci de soi, 1984]*, übers. von Ulrich Rauff und Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1989.

35 | Foucault: *Die Geburt der Biopolitik*, a.a.O., S. 359.

36 | Dazu Foucault: »Unter Regierung verstehe ich die Gesamtheit der Institutionen und Praktiken, mittels derer man die Menschen lenkt, von der Verwaltung bis zur Erziehung. Diese Gesamtheit von Prozeduren, Techniken, Methoden, welche die Lenkung der Menschen untereinander gewährleisten, scheint mir heute in die Krise geraten zu sein, und zwar sowohl in der westlichen wie in der sozialistischen Welt.« Foucault, Michel: *Der Mensch ist ein Erfahrungstier (Gespräch mit Duccio Trombadori)*, übers. von Horst Brühmann, mit einem Vorwort von Wilhelm Schmid, Frankfurt a.M. 1996, S. 118ff.

etwa den 1920er Jahren bis zur Postmoderne der 1980er Jahre (mit Vorläufern seit 1968).³⁷

Bestimmte Züge seines Schreibens legten ein solches Umlegen von Thesen auf die Gegenwart zudem sehr nahe. Dazu gehört zum einen das wiederholte Problematisieren von Disziplinierung, Normalisierung oder einfach »Vorschriften«.³⁸ Zum anderen regt auch das vor allem in Interviews auftretende Beschwören des »Neuen«, etwa als »neue« Formationen eines »wir« bzw. der Subjektivität,³⁹ eine solche Übertragung an. Foucault selbst hat dieser Kontext-Gebundenheit seines Schreibens jedoch in erster Linie implizit über das bereits erwähnte, oft emphatisch inszenierte Neupositionieren seines Schaffens Rechnung getragen.

Poststrukturalistische Theorieangebote, die bei Michel Foucault, aber auch bei Gilles Deleuze oder Jacques Lacan ihren Ausgang nahmen, avancierten zunächst in den USA in den 1980er Jahren zu einer Art »Begleitmusik« aktueller Kunst- und Kulturpraxis.⁴⁰ Dabei wurden Foucaults Schriften vor allem in Hinblick auf ein Hinterfragen von Macht in Verbindung mit Normierungsanforderungen, insbesondere bezogen auf den Körper, sowie in Verbindung mit der Durchsetzung eines neuen Subjektmodells rezipiert, das von einer gewissen Autonomie der Wahl gekennzeichnet ist und stark über ästhetisches Handeln operiert. Dieses Subjektmodell kann, ähnlich wie die frühe

37 | Fraser, Nancy: »Von der Disziplinierung zur Flexibilisierung? Foucault im Spiegel der Globalisierung«, in: Honneth, Axel und Saar, Martin (Hg.): *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption*, a.a.O., S. 239-258, hier S. 239. Die von Fraser vorgeschlagene zeitliche Einordnung von Foucault als Theoretiker des Fordismus, den sie vom Ersten Weltkrieg bis 1989 situiert, ist jedoch nicht ganz überzeugend, da viele der Transformationen, die sie als »postfordistisch« einstuft, bereits früher als 1989, seit der Studentenbewegung greifbar werden. Eine Einbindung poststrukturalistischer Theorie in die Herausbildung einer neuen, mit 1968 aufkommenden Subjektkultur der »Kreativgesellschaft« hat dagegen Andreas Reckwitz herausgearbeitet. Siehe: Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist 2010, S. 441f.

38 | Selbst noch in Foucault: *Die Sorge um sich*, a.a.O., insbes. S. 306.

39 | Siehe dazu Michel Foucault im Gespräch mit Paul Rabinow: »Polemik, Politik und Problematisierungen«, a.a.O., S. 728.

40 | Sarah Wilson nennt die Ausstellung *Abject Art* im Whitney Museum (1992) als diesbezügliche Zäsur. Sie bringt diese Entwicklung für die Kunstwelt der USA u.a. auch mit einer größeren Verbreitung von professionalisierten Kunstschulen in Verbindung, in denen die Auseinandersetzung mit Theorie und Philosophie größere Wichtigkeit gewann. Vgl. Wilson, Sarah: »Poststructuralism and Contemporary Art, Past, Present, Future ...«, in: Jones, Amelia (Hg.): *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Malden 2006, S. 424-449, hier S. 428.

Foucault-Rezeption, im Untergrund von sich als alternativ verstehenden Milieus ausgemacht werden, erlangte seit den 1980er Jahren jedoch langsam kulturelle Hegemonie.⁴¹ Im Folgenden unterziehe ich Bildwelten, die aus einem solchen Milieu der ›Ansteckung‹ zwischen Kunst und Theorie hervorgegangen sind, einer detaillierten Lektüre.

AKTUALISIERUNGEN I: DOPPELGESCHLECHTLICHE KÖRPER

Wechselseitige Übertragungen zwischen poststrukturalistischer Theorie und Kunst- und Kulturpraktiken werden insbesondere in Zusammenhang mit einem breiten Strang der Rezeption der Schriften Foucaults greifbar, der mit dem Aufkommen der Gender Studies und einer damit verbundenen Gender- und Queer-Subkultur zu beobachten ist. Zum Beispiel über die Lesart Judith Butlers vermittelt, wurden in diesem Kontext Geschlechterregime als disziplinäre Festlegungen von Identitäten begriffen, wobei das von Foucault in seinen historiografischen Hauptschriften vorgebrachte Argument von der Produktivität der Macht als Hervorbringen normativer geschlechtlicher Identitäten verstanden wurde, das sich disziplinärer Praktiken bedient.⁴²

Parallel zu diesem Problematisieren von Geschlechternormen in den aufkommenden Gender Studies verbreitete sich eine (sub-)kulturelle und künstlerische Praxis,⁴³ die einzelne Elemente daraus aufgriff und diesen öffentlich-sinnliche Präsenz verschaffte. Beispiele dafür sind Graffiti-Schriftzüge wie »Kill Your Gender« oder »Gender Sucks«, aber auch »Gender Fuck Parties«,⁴⁴ die sich seit den 1990er Jahren auch in Europa verstärkt verbreiteten.

41 | Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, a.a.O., S. 455.

42 | Zur Rezeption Michel Foucaults in den Gender Studies siehe: Soiland, Tove: *Luce Irigarays Denken der sexuellen Differenz. Eine dritte Position im Streit zwischen Lacan und den Historisten*, Wien 2010, S. 37ff.

43 | Die Adaption poststrukturalistischer Theorie in Bezug auf Körper und Geschlecht in Produktionen visueller Kultur (bildender Kunst und Populärkultur) seit den 1990er Jahren untersuchte ich im Rahmen des Forschungsprojekts »Picturing Gender« (2009-2011), gefördert von der EU im Rahmen des Programms Marie Curie Actions. Die Ergebnisse dieses Projekts sind u.a. publiziert als Schober, Anna: »Picturing ›Gender‹: Iconic Figuration, Popularization, and the Contestation of a Key Discourse in the New Europe«, in: Zuev, Dennis und Nathansohn, Regev (Hg.): *Sociology of the Visual Sphere*, London 2013, S. 57-80; sowie in den Beiträgen der Autorin in: *Metamorphosen von Kultur und Geschlecht: Genealogien, Praktiken, Imagination*, hg. v. Andreas Langenohl und Anna Schober, München 2016.

44 | »Genderfuck« als performative Taktik wurde zunächst formuliert in: Lonc, Christopher: »Genderfuck and Its Delights [1974]«, in: Leyland, Winston: *Gay Roots. Twenty*

Manchmal gesellten sich dazu am Körper getragene Sticker mit dem Schriftzug »Gender Trouble« – auch Titel von Judith Butlers bekanntestem Buch –, Foucault-Graffiti wie der auf Hausfassaden und T-Shirts gleichermaßen zu lesende Schriftzug »Foucault Was Right« oder auch Devotionalien wie Kaffeebechern mit einem Bild des Autors und dem Schriftzug »Do Not Obey«. Zugleich brachten Festivals oder Ausstellungen, die neuen Identitätsformationen in Zusammenhang mit »Gender« und »Queer« gewidmet waren, vermehrt Inszenierungen eines »Patchwork-Selbst« in Umlauf, das männlich und weiblich konnotierte Körperteile emphatisch neu kombiniert – wobei die Bruchstellen wie in einer Dada-Montage manchmal deutlich sichtbar blieben, manchmal aber auch verwischt oder gar ganz zum Verschwinden gebracht wurden.⁴⁵

Zugleich traten in der bildenden Kunst seit den 1990er Jahren ebenfalls sehr häufig Körperrepräsentationen auf, in denen die von Foucault thematisierten utopischen oder androgynen Körper-Imaginationen weitergesponnen zu werden scheinen.⁴⁶ Ein Beispiel dafür sind Arbeiten des niederländischen, in den USA arbeitenden Künstlerpaars Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin. Frühe Arbeiten wie *Marcel* (Abb. 1, aus der Serie *The Forest*, 1995) zeigen ein Zerschneiden, Neuzusammensetzen und Adaptieren von Bildern, eine Art Montage. Das Künstlerpaar verarbeitet in ihnen Fotografien, die über Photoshop digital nachbearbeitet werden – wobei sie auf einen Fundus von menschlichen und künstlichen Körperteilen mit ganz unterschiedlichen Hautoberflächen zugreifen. Aber auch Bildhintergründe, wie sie vorgefertigt auf *ImageBank* zu finden sind, werden verwendet. Zugleich wird das Studio-Setting, in dem die Modelle fotografiert werden, etwa von der Beleuchtung her, an die »gefundenen« Bildhintergründe angepasst.⁴⁷ Die verschiedenen Elemente werden digital montiert und es entstehen Bilder, die »ganz« wirken, selbst wenn der durch sie vermittelte Eindruck des Hyperrealistischen zugleich von einem gewissen Unbehagen geprägt ist, das jedoch auch zu einem genaueren Hinschauen verführen kann. Dieses Unbehagen ist in besonderer Weise mit der geschlechtlichen Zuordenbarkeit der hier repräsentierten Körper

Years of Gay Sunshine: An Anthology of Gay History, Sex, Politics, and Culture, San Francisco 1991, S. 223-226.

45 | Schober: *Picturing Gender*, a.a.O., S. 66-74.

46 | Auch hier übernehmen US-amerikanische Kunstschauffende, die eine Nähe zur Gender- und Queer-Subkultur aufrechterhalten wie Catherine Opie oder Del LaGrace Volcano eine Vorreiterrolle und erst in den 1990er Jahren breiten sich ähnliche Sujets stärker in den Mainstreambereich hinein aus.

47 | »Pretty Much Everything Else. Inez Van Lamsweerde & Vinoodh Matadin in conversation with Glenn O'Brien«, in: *Begleitheft zur Ausstellung Inez Van Lamsweerde & Vinoodh Matadin 'Pretty Much Everything. Photographs 1985-2010*, Foam Amsterdam 2010, ohne Seitenangabe.

verbunden, die sich der Einteilung in »männlich/weiblich« stets ein Stück weit entziehen, selbst wenn solche Kategorien weiterhin präsent bleiben.

Auch jüngere Bildkreationen des Künstlerpaars wie *Kate/Groom* (2005), *Antony – Fantastic Man* (2006, Abb. 3), ein Porträt des Musikers Antony Hegarty, *The Gentlewoman* (2010, Abb. 2) oder ein Porträt der Sängerin Björk (2010) zeigen Einzelkörper – in Form von Porträts, Halbfigurporträts oder Ganzkörperdarstellungen –, die ebenfalls wieder eine Ko-Präsenz männlicher und weiblicher Attribute aufweisen. Im Gegensatz zu den frühen Serien lassen diese jüngeren Bilder jedoch die Brüche und Nahtstellen zwischen dem Männlichen und Weiblichen deutlicher in Erscheinung treten. Zugleich sind hier Versatzstücke der äußeren Erscheinung wie Wimpern aus Spitze oder ein wild wuchernder Bart als eine Art surrealer Kommentar eingesetzt.

Solche Bilder verweisen uns weniger auf Innerlichkeit denn auf ein Außen der Körper. Männlich und weiblich erscheinen nicht als zwei gegensätzliche Prinzipien, die in einem Sein vereinigt auftreten, wie es in Androgynitätsvorstellungen des 19. Jahrhunderts üblich war. Diese Arbeiten bieten uns eine die Sinne ansprechende Sammlung von männlichen und weiblichen sexuellen Codes, die sich in der Rezeption wechselseitig eher verstärken, als dass sie sich in Frage stellen oder eine dekonstruktive Lesart anregen würden.⁴⁸

Doppelgeschlechtliche Körper, wie sie in den Post-Fotografien von Lamsweerde & Matadin zu finden sind, haben in den letzten Jahren den Bereich der Kunst im engeren Sinn verlassen und sind vermehrt auch in der Populäركultur anzutreffen.⁴⁹ Ein Beispiel dafür ist ein 2011 von der italienischen Unterwäschemarke *Intimissimo* für ihre Männerkollektion verbreitetes Werbebild, auf dem ein weibliches Modell mit langen, femininen Locken und laszivem Blick in Männerunterwäsche und in breitbeiniger, maskuliner Körperhaltung posiert (Abb. 4).⁵⁰

48 | Vgl. Straayer, Chris: *Deviant Eyes, Deviant Bodies. Sexual Re-Orientations in Film and Video*, New York 1996, S. 88f. Vgl. Schober: *Picturing Gender*, a.a.O., S. 66.

49 | Auch Lamsweerde & Matadin arbeiten, indem sie Foto-Shootings für Modemagazine durchführen oder Bilder produzieren, die als PR-Material (etwa für CD-Cover) für Musiker eingesetzt werden können, an der Schnittstelle zwischen Kunst und Popkultur. Nichtsdestotrotz werden ihre Produktionen tendenziell eher dem Kunstbereich zuge-rechnet – ein Prozess, der auch über Ausstellungen, wie der 2011 im Foam (Fotomuse-um Amsterdam) zu sehenden Schau, vermittelt wird.

50 | Weitere Beispiele einer doppelgeschlechtlichen Selbstinszenierung finden sich in Bildern, die den österreichischen Sänger und Eurovision-Songcontest-Gewinner 2014 Thomas Neuwirth alias Conchita Wurst zeigen und auf denen er stets in betont femini-nen Outfits und Posen und langhaarig zu sehen ist, wobei er diese Inszenierungen von Weiblichkeit mit stolz präsentiertem, kurz gestutztem, dunklen Bart kombiniert. Diese

Diesen Gestaltungen scheinen Foucaults »androgyn Bilder« sowie die von ihm propagierte lustvolle Verschränkung verschiedener Bildmedien aufzunehmen, adaptieren beides jedoch häufig mittels neuer Verfahren der digitalen Bildproduktion. Ihnen unterliegt, wie auch den Rezeptionssträngen, in denen die Betonung einer Autonomie des Handelns eng mit ästhetischen Taktiken verschränkt wird, stets dasselbe Subjektmodell.

Dieses Selbst⁵¹ ist nicht mehr wie das Subjekt der Angestelltenkultur der Hochmoderne auf Anpassung und möglichst reibungslose Eingliederung in Organisationen und Institutionen hin ausgerichtet. Es ist dagegen von einer Suche nach einem intensiven Erleben des Außeralltäglichen, nach Möglichkeiten multipler Entfaltung des Ich sowie von einer über eine Ästhetisierung erfolgenden Politisierung bestimmt. An Stelle der Eindeutigkeit fixierter Identitäten tritt die Fluidität von Subjektstrukturen und damit verbunden die Imagination einer Souveränität der Wahl – insbesondere auch in Bezug auf identitäre Zuordnung.

Mit diesem postmodernen Subjekt verbindet sich eine Ideologie, in der die Möglichkeit der Wahl sowie eine beständige Neuausrichtbarkeit des Selbst und seine immer wieder andere Eingliederbarkeit in oft kurzlebige Gemeinschaften betont werden – wobei sich diese Ideologie seit den 1990er Jahren unter den Schlagworten »Flexibilisierung« und »Selbstverantwortung« auch verstärkt als Anforderungen sogenannter »Post-Wohlfahrtsstaatgesellschaften« äußert. Diese Subjektkultur ist damit Teil neuer hegemonialer Formationen, die gegenwärtig auch als »neoliberal« bezeichnet werden.

Bildern, wie den von Lamsweerde & Matadin geschaffenen, schreibt die Kunsthistorie oft die Rolle einer »Kritik« am bestehenden Regime der Geschlechter zu. Dabei werden, wie bereits angesprochen, üblicherweise Bildproduktionen der Mainstreamkultur als disziplinäre Zurichtungen von Körpern dargestellt und einzelne Arbeiten Kunstschafter daran als kritisch oder gar subversiv ausgenommen.⁵² Eine solche Zugangsweise lässt jedoch die oben

Selbstinszenierung wird von Fans imitiert – was ebenfalls wieder über Bilder zirkuliert wird.

51 | Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, a.a.O., S. 463ff.

52 | So konstatiert etwa Anja Buck angesichts der Bildwelten des Künstlerpaars Lamsweerde & Matadin ein kritisches Unterlaufen der »Stabilität der binären Kategorien ›Mann‹ und ›Frau‹« und eine Visualisierung der »Unmöglichkeit, von Fixierungen auszugehen, solche aufzurichten oder gar festzumachen«. Anja Buck: *Bild- und Körperkonstruktionen bei Inez van Lamsweerde: Die Technologisierung von Bild und Körper im Spiegel der Post-Fotografie*, Saarbrücken 2008, S. 56. Vgl. Rebentisch, Juliane: »Cyborg is a State of Mind. Anmerkungen zu Inez van Lamsweerde«, in: *Fabrikzeitung*, Nr. 102, Mai 1994, S. 4-6. Dazu kritisch auch Yvonne Volkart: *Fluide Subjekte. Anpassung und Widerspenstigkeit in der Medienkunst*, Bielefeld 2006, S. 84, S. 91f.

angesprochenen Transformationen von Subjektkulturen seit den 1960er Jahren unberücksichtigt und spaltet Bilder zudem in binärer Weise in Mittel disziplinärer Zurichtung und in Instrumente der Kritik und Transgression auf.

Letzterem stehen nicht zuletzt auch die Einschätzungen der Kunstschaefenden selbst entgegen. So sehen sich Lamsweerde & Matadin zum Beispiel als »fanatic ImageBank eaters« und rücken eher die von Foucault zur Sprache gebrachte »Lust am Bild« sowie die undisziplinierte Übersetzung und Vermischung von Malerei und Fotografie in den Vordergrund denn Kritik und Demaskierung.⁵³

Nimmt man jedoch die angesprochenen historischen Transformationen seit den späten 1960er Jahren wie ein an Foucault geschultes Verständnis von Bildern als lustbehaftete Sichtbarkeiten in eine Analyse dieser Bilder hinein, dann erscheinen sie weniger als kritisch denn als in ambivalenter Weise in eben diesen Wandel involviert. Sie repräsentieren neuartige Körperfestaltungen, die Begehren, Wünsche und Ängste in Zusammenhang mit den beschriebenen Veränderungsprozessen figurieren. Zugleich sind sie aber auch selbst Agenten dieses Veränderungsprozesses, indem sie die Imagination anstoßen, Faszination schüren, irritieren, Bisheriges zurückweisen und dann und wann Aneignungen hervorbringen oder Konflikte schüren, also zu Streitfällen werden. Die immer anders akzentuierte Kombination von vormals als männlich und weiblich konnotierten Praktiken und Kompetenzen innerhalb eines Uni-Sex-Körpers ist Teil dieses Umbruchprozesses und der mit ihm verbundenen Ideologien.

AKTUALISIERUNGEN II: PREKARITÄT UND SELBSTUNTERNEHMERTUM

Neben diesem Rezeptionsstrang, der eine Problematisierung von Gender entfaltet, wurden die Schriften Foucaults vor allem in jüngerer Zeit häufig in Hinblick auf Kunstpraktiken rezipiert, die Prekarität thematisieren. Unter den damit befassten Kunstschaefenden ragt insbesondere Thomas Hirschhorn heraus, der dem Autor in seinem 2004 im Palais de Tokyo in Paris durchgeführten Event *24 Stunden Foucault* (24h *Foucault*, Abb. 5 u. 6) auch explizit ein temporäres Denkmal⁵⁴ gesetzt hat.

53 | Vgl. Vinoodh Matadin in: »Pretty Much Everything Else«, a.a.O. Zugleich betonen Lamsweerde & Matadin die Authentizität der Porträts, die sie auch mit ihrer verfremdenden Arbeitsweise kreieren. Dazu die Kunstschaefenden: »I think we see ourselves also more like a photographer of human beings than a fashion photographer or an artist. [...] (VM) Yes, we are photographing human beings and their aspirations (IVL).« Ebd.

54 | Temporäre Monamente stellen eines der Arbeitsformate Hirschhorns dar. Neben *24 Stunden Foucault* hat er auch ein *Spinoza-Monument* (1999), ein *Deleuze-*

Für diese Veranstaltung kombinierte der Künstler Aktivitäts- und Informationsformate, die er vielfach bereits in Zusammenhang mit früheren Monumenten ausprobiert hatte: ein Auditorium, in dem Vorträge stattfanden, eine Bibliothek bzw. ein Informationszentrum mit Schriften Foucaults (die vor Ort ausgedruckt und fotokopiert werden konnten), eine Audio- und Video-Bibliothek mit Aufnahmen von und Dokumentationen über den Autor, eine Ausstellung, das sogenannte Peter-Gente-Archiv und eine Bar, in der der ehemalige Partner Foucaults, Daniel Defert, die Lieblingscocktails des Autors ausschenkte. Zusätzlich präsentierte ein Souvenirshop Foucault-Devotionalien und eine eigens angefertigte Zeitung in simpler Schwarz-Weiß-Aufmachung verbreitete zusätzliche Informationen.

Spektakuläre Elemente dieser Schau waren etwa ein von Ketten umwickeltes Motorrad – von einer Fotokopie des Porträts Foucaults geschmückt, wie sie mehrfach in der Installation eingesetzt waren. Zugleich hielten mehrere Collagen aus Elementen von Pornozeitschriften, die männliche Geschlechtsteile und sexuelle Handlungen zeigten, überdeutlich präsent, dass sich das Werk Foucaults mit Sexualität auseinandersetzt.

Mehrheitlich teilt *24h Foucault* jedoch mit verwandten Arbeiten des Künstlers das grundlegende Erscheinungsbild: deutlich sichtbar und massiv eingesetztes braunes Verpackungsband, Kartonteile und Aluminiumfolie, mit denen eine temporäre Struktur im Palais befestigt wurde. Dazu kamen ausgerangierte Polstermöbel, mit einfacher transparenter Plastikfolie überdeckt, sowie die für den Künstler typischen, mit einem Filzschreiber handschriftlich in Blockbuchstaben gemalten Aufschriften. Diese einfachen Materialien, die die Installation dominieren, werden zusammen mit der behelfsmäßigen Fertigung der Displays vom Künstler selbst wie von der Kritik als Voraussetzung dafür gesehen, dass er Nicht-Kunstschaffende in die Verfertigung dieser Monumente einbinden kann.⁵⁵ Zugleich möchte Hirschhorn auf diese Weise eine

Monument (2000), ein *Bataille-Monument* (2002) und ein *Gramsci-Monument* (2013) in Szene gesetzt. Diese Arbeiten sind von anderen flankiert, etwa Altären und Kiosken, die Hirschhorn zwischen ca. 1997 und 2002 angefertigt und ebenfalls für ihn wichtigen Kunstschaffenden gewidmet hat (die Altäre waren Piet Mondrian, Otto Freundlich, Ingeborg Bachmann und Raymond Carver gewidmet, die Kioske Ingeborg Bachmann, Emmanuel Bove, Otto Freundlich, Fernand Léger, Emil Nolde, Meret Oppenheim, Ljubov Popova und Robert Walser). Vgl. Dezeuze, Anna: *Thomas Hirschhorn. Deleuze Monument*, London 2014, S. 19f.

55 | Hirschhorn, Thomas: »Interview with Okwui Enwezor«, in: *Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake*, Ausst.-kat., Art Institute of Chicago, Chicago 2000, S. 26-35, hier S. 28. Vgl. Dezeuze: *Thomas Hirschhorn*, a.a.O., S. 41ff.

nicht einschüchternde Ästhetik schaffen, die ein möglichst breites Publikum anspricht.⁵⁶

Insbesondere in Bezug auf die Adaption ästhetischer Taktiken von unten wird den Arbeiten Hirschhorns in der Kritik häufig eine das Bestehende radikal herausfordernde Rolle zugeschrieben. Dabei wird einerseits ein apokalyptischer Befund in Bezug auf die Gegenwart formuliert, etwa als »condition [...] from which any ambiguity has been extracted and that recognizes the proto-totalitarian conditions of consumer culture«.⁵⁷ Davon setzten Kritiker wie Benjamin H. D. Buchloh dann die Praxis Hirschhorns ab, indem dieser »teilnehmende Radikalität«⁵⁸ zugeschrieben oder konstatiert wird, sie würde eine »dialektische Allegorie zeitgenössischen Kults« anbieten.⁵⁹ Das braune Klebeband oder die einfachen Kartons werden als »negative Readymades«⁶⁰ tituliert, die jedes andere Objekt, mit dem sie zusammentreffen, in ein ver gammeltes Ding verwandeln würden. Hal Foster dagegen interpretiert diese Aneignung von Materialien und Fertigungsweisen »der Straße« auch als Akzentuierung einer »schwachen« Position, in der jedoch »an explosive force, a kind of resistance« stecken würde.⁶¹

Die solcherart vorgebrachte Bewertung und Kritik sieht jedoch wieder von der Involviering des Künstlers in zeitgenössische Umbrüche ab. Die seinen

56 | Dementsprechend leitet er dieses ästhetische Erscheinungsbild – neben künstlerischen und philosophischen Bezugspunkten – in erster Linie auch von Phänomenen der Massenkultur her ab: von einer Fanästhetik, wie sie Sportveranstaltungen eigen ist, von der Ästhetik politischer Demonstrationen oder von Praktiken, wie sie Bettler auf der Straße ausbilden. Hirschhorn, Thomas: »Philosophical Battery. Interview with Craig Garrett«, in: *Flash Art*, Nr. 238, Oktober 2004, S. 90-93. Zugleich verbinden Ereignisse wie *24h Foucault* jedoch Elemente einer individuellen Fanästhetik mit öffentlicher, monumental er Erinnerungskultur.

57 | Buchloh, H. D. Benjamin: »Detritus and Decrepitude: The Sculpture of Thomas Hirschhorn«, in: *Oxford Art Journal* 24, Nr. 2, 2001, S. 41-56, hier S. 46.

58 | Ebd.

59 | Buchloh spricht auch von »grotesque dialectics, [which] gave the viewer a sudden insight into the conditions and consequences of the present where a totalising atopia flared up with even greater menace«. Ebd., S. 49, S. 54.

60 | Ebd., S. 47.

61 | Foster bezieht sich hier auf Aussagen Hirschhorns. Ersterer formuliert weiter: »It is from beneath, he [Hirschhorn, A. S.] reminds us here, that subversion comes.« Foster, Hal: »Towards a Grammar of Emergency«, in: *New Left Review*, Nr. 68, März/April 2011, S. 105-118, hier S. 111. Eine solche Orientierung »nach unten« kann jedoch auch als Mittel der »Authentifizierung« dienen. Es bleibt ungewiss, ob durch eine solche Ausrichtung der ästhetischen Erscheinungsform Ereignisse hin zum Anderen angestoßen werden.

Arbeiten bei aller Verschiebung und Herausforderung implizite Bejahung postmoderner Subjektmodelle und Arbeitsformen wird in diesen Besprechungen meist ganz ausgeblendet oder zumindest stark heruntergespielt. So können zum Beispiel die handschriftlichen, mit Filzstift gesetzten Aufschriften nicht einfach nur als Zurückweisung, Dekonstruktion oder implizite Kritik an der glatten Ästhetik des kommerziellen Grafik-Designs interpretiert werden.⁶² Die den Schriftzügen eigene Handschriftlichkeit und Nicht-Professionalität sind auch als Ausweis der Leidenschaftlichkeit und des persönlichen Involviertseins des sich hier veräußernden, kreativen Subjekts lesbar.

Zugleich verbinden sich die immer wieder eingesetzten, billigen Materialien und die behelfsmäßige Fertigung der Gestaltung nicht nur mit dem Prekären, verstanden als Unsicherheit, Ungewissheit und Selbst-Autorisierung, sondern sie unterstreichen auch die auf den Moment bezogene Einpassung in vorgegebene Strukturen und die stetige Möglichkeit, schnell ab- und anderswo in neuer Verbindung aufgebaut zu werden. Ihr wiederholter, exzessiver Einsatz in immer anderen Arbeiten hebt sie in besonderer Weise hervor und macht sie einerseits zu Objekten des profanen Zelbrierens des Prekären, verstanden vor allem auch als eine momenthafte, fragile, ästhetische Gemeinschaft mit anderen.⁶³ Zum anderen werden diese Materialien – das braune Klebeband, der Karton und die Aluminiumfolie erwähnen die meisten Kritiken – und die behelfsmäßigen Fertigungsweisen auf diese Weise auch zu einer Art Markenzeichen eines Künstler-Unternehmers.

Zugleich hebt Hirschhorn selbst in Bezug auf die von ihm geschaffenen Strukturen wiederholt Präsenz und Produktion, Verantwortlichkeit, Durchhaltevermögen und Konsequenz hervor. Er posiert zum Beispiel als *Allrounder*,⁶⁴ wozu sich noch weitere Rollen gesellen – etwa die des Arbeitgeber, Managers, PR-Agenten, öffentlichen Intellektuellen sowie die ihm von Kritikern und

62 | Vgl. Deuze: *Thomas Hirschhorn*, a.a.O., S. 41f. Benjamin Buchloh nennt dies auch »Hirschhorn's deconstruction of graphic design and typography as forces within the visual regimes of consumer culture«. Buchloh: »Detritus and Decrepitude«, a.a.O., S. 46.

63 | Dazu Hirschhorn: »I want to [...] give a form – to the precarious. And to what's wonderful, important, the grace, the treasure, of the precarious: the precious value, the importance of the instant, the importance of the moment, the awakened presence of someone who dares to confront the precarious and its fragile, cruel, wild but free force.« Hirschhorn, Thomas: »Théâtre Précaire for ›Ce Qui Vient‹«, in: Foster, Hal und Lee, Lisa (Hg.): *Critical Laboratory. The Writings of Thomas Hirschhorn*, Cambridge, Mass. 2013, S. 307-309, hier S. 307.

64 | Hirschhorn, Thomas und Rancière, Jacques: »Conversations: Presupposition of the Equality of Intelligences and Love of the Infinitude of Thought: An Electronic Conversation between Thomas Hirschhorn and Jacques Rancière«, in: Foster und Lee (Hg.): *Critical Laboratory*, a.a.O., S. 371-380, hier S. 376.

Kritikerinnen zugesprochenen Aufgaben wie »leidenschaftlicher, öffentlicher Pädagoge«⁶⁵ und »Wissenschaftler/Anthropologe«.⁶⁶ In dieser Multipräsenz verkörpert er die für die Postmoderne typische Erscheinungsform des kreativen Selbstunternehmers, der in erster Linie auf Dienstleistungen setzt, eine Vielzahl von Funktionen in einer Person ausübt sowie diese je nach Kontext anders akzentuiert und Arbeit zugleich als energievolles, lustbetontes wie von Ausdauer und Beharrlichkeit gekennzeichnetes Innovationshandeln in Szene setzt. Dieses Arbeitsmodell, das selbst aus der urbanen Kulturindustrie stammt,⁶⁷ wird von Hirschhorn gesteigert vorgeführt und in Selbstzeugnissen in Einzelaspekten akzentuiert,⁶⁸ dabei jedoch mit einer Semantik des Sports (»Durchhalten«) wie auch des Radikal-Politischen verschränkt. Für Letzteres wird dann unter anderen Bezugspunkten Michel Foucault wieder ganz explizit herangezogen. So hält der Künstler in Bezug auf den Philosophen fest: »I see the work of Foucault as Art – I see and can touch its resistance! It allows me to approach it, to seize it, to be active with it without understanding all of it.«⁶⁹

In den erwähnten Kritiken ist es vor allem dieser Charakter kreativen Selbstunternehmertums, der in den Analysen von Hirschhorns Arbeiten fast zur Gänze ausgeklammert erscheint. Hier wird eher der Vorstellung einer durch den Künstler mithervorgebrachten neuen Gesellschaft, jenseits der aktuellen neoliberalen, Vorschub geleistet, ohne dass seine auf verschiedenen Ebenen stattfindende Partizipation an derselben mit in den Blick kommt. Auf diese Weise wird – ähnlich wie es in den erwähnten Kritiken der Arbeiten von Lamsweerde & Matadin der Fall ist – auch in diesen Lesarten nicht ausreichend herausgearbeitet, dass diese Arbeiten neben einem In-Gang-Setzen der Imagination sowie einem Zurückweisen, Umnutzen und Herausfordern solche Entwicklungen auch mit hervorbringen bzw. Raum für diesbezügliche affirmierende Repräsentationen schaffen.

Man kann Foucaults Werk heute schwer diskutieren, ohne solche in sich wieder ambivalenten Adaptionen bzw. die zwiespältige Übertragungen, die Bilder aus seinen Arbeiten angestoßen haben, mitzuberücksichtigen. Das bedeutet jedoch nicht, dass seine Schriften nicht immer wieder neu als Einstiegsstellen fungieren können, um aktuelle Konstellationen von Macht, Wissen und

65 | Foster: »Towards a Grammar of Emergency«, a.a.O., S. 114.

66 | Insbesondere in Bezug auf die gegenwärtige Strukturen von Kult. Vgl. Buchloh: »Detritus and Decrepitude«, a.a.O., S. 52.

67 | Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, a.a.O., S. 500f.

68 | Hirschhorn, Thomas: »The Bijmer Spinoza-Festival«, in: Foster und Lee (Hg.): *Critical Laboratory*., a.a.O., S. 299-301.

69 | Hirschhorn, Thomas: »Letter to Elizabeth (Inventing My Own Terms)«, in: Foster und Lee (Hg.): *Critical Laboratory*, a.a.O., S. 89-97, hier S. 96.

Subjekt mit frischem Auge, auch in Bezug auf ihre Genealogie, zu untersuchen und vielleicht sogar herauszufordern.

Darüber hinaus erfolgen Politisierungsprozesse auch im gegenwärtigen post- oder spätmodernen Kontext nicht allein punktuell und individuell. Die von künstlerischen Arbeiten wie jenen von Lamsweerde & Matadin oder Hirschhorn aufgeworfenen Fragen und Elemente ihrer ästhetischen Erscheinungsformen charakterisieren auch breitere Bewegungen und Formationen des Politischen – etwa die Alterglobalisierungs-, GLBT-, Prakaritäts- oder Occupy-Bewegung. Diese halten – auch entgegen den noch im Spätwerk Foucauls zirkulierenden Thesen bezüglich Normalisierung und Disziplinierung – präsent, dass Politisierungsprozesse und ein Sich-Beteiligen an Demokratie auch heute in sehr vielfältiger Art und Weise auftreten und demokratisches Regieren nicht als eine Art »proto-totalitäre Maschine«⁷⁰ vorstellbar, sondern von konstitutiver Unbestimmtheit geprägt ist.

70 | Weymans, Wim: »Der Staat als Produzent der Freiheit? Handlungsspielraum jenseits von Certeau und Foucault«, in: *Coincidentia. Zeitschrift für europäische Geistesgeschichte*, Bd. 3/2, 2012, S. 439-454, hier S. 443.



Abbildung 1: Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, *Marcel* aus der Serie *The Forest*, 1995, Foto: © Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, Courtesy Gagosian Gallery.



Abbildung 2: Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, *The Gentlewoman*, 2010, Foto: © Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, Courtesy Gagosian Gallery.



Abbildung 3: Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, *Antony – Fantastic Man*, 2006, Foto: © Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin, Courtesy Gagosian Gallery.



Abbildung 4: Werbeplakat Intimissimo, 2011, Foto: © Anna Schober.



Abbildung 5: Einblick in die Installation von Thomas Hirschhorn, *24h Foucault* im Palais de Tokyo, Paris, 2. - 3. Oktober 2004, Foto: © David Moulinet.



Abbildung 6: Einblick in die Installation von Thomas Hirschhorn, *24h Foucault* im Palais de Tokyo, Paris, 2. – 3. Oktober 2004, Foto: © David Moulinet.