

Aus dem Dunkel ins Licht

Michel Foucaults Bildgeschichte des Wahnsinns¹

Claudia Blümle

1975 hält Michel Foucault in einem Gespräch mit der Zeitschrift *Quel Corps?* über »Macht und Körper« fest: »Die Macht ist in den Körper vorgedrungen, sie sieht sich im Körper selbst Angriffen ausgesetzt.«² Auf der einen Seite ist in Foucaults Betrachtung der Körper ein Schauplatz von Mächten geworden, die sich in ihren Formationen historisch wandeln: »In Wirklichkeit ist der Eindruck, die Macht wanke, falsch, denn sie kann einen Umschlag herbeiführen, ihren Ort wechseln, anderswo besetzen [...] und die Schlacht geht weiter.«³ Auf der anderen Seite ist die Macht selbst körperlich und materiell zu denken: »In Wirklichkeit ist nichts materieller, ist nichts physischer, körperlicher als die Ausübung von Macht.«⁴ Dieser Zusammenhang von Macht und Körper betrifft nicht nur die Geschichte der peinlichen Strafen und

1 | Die hier vorgestellten Forschungen sind Teil des Publikationsprojektes von Claudia Blümle und Ann-Cathrin Drews zu Michel Foucault. *Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte* im Suhrkamp Verlag.

2 | Foucault, Michel: »Macht und Körper. Ein Gespräch mit der Zeitschrift ›Quel Corps?‹«, übers. von Werner Garst, in: ders.: *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin*, Berlin 1976, S. 105-113, hier S. 106. Vgl. zum Körper bei Michel Foucault bezogen auf die hier entwickelten Überlegungen insbesondere Gros, Frédéric: *Foucault et la folie*, Paris 1997; Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Frankfurt a.M. 2003; Sarasin, Philipp: *Michel Foucault zur Einführung*, Hamburg 2005; Gros, Frédéric: *Michel Foucault*, Paris 2010; Courtine, Jean-Jacques: *Déchiffrer le corps. Penser avec Foucault*, Grenoble 2011; Prinz, Sophia: *Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*, Bielefeld 2014; Sforzini, Arianna: *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Paris 2014.

3 | Foucault: »Macht und Körper«, a.a.O., S. 106.

4 | Ebd., S. 108.

Marter im Mittelalter bis hin zur physischen Verinnerlichung der Beobachtungskonstellation im panoptisch gebauten Gefängnis, wie sie Foucault in *Überwachen und Strafen* (1975) beschrieben hat. Bereits in seiner Dissertation *Wahnsinn und Gesellschaft* aus dem Jahre 1961 analysierte er den Wandel der Macht im Zugriff auf die Körper der Wahnsinnigen von der Renaissance bis in die Moderne.⁵

Foucault bestimmt dabei »das Thema der Grenzziehung einer Kultur als deren wahre Geschichte«.⁶ Es handelt sich somit um »die Geschichte des *Anderen*«,⁷ die zugleich eine Geschichte der Vernunft ist und »ihren Gegenstand über dessen Anderes zu fassen versucht«.⁸ Diese »Geschichte der *Grenzen* – dieser obskuren Gesten, die, sobald sie ausgeführt, notwendigerweise schon vergessen sind –, mit denen eine Kultur etwas zurückweist, was für sie außerhalb liegt«,⁹ nimmt Foucault in den Blick, da sie die Räume wie die Körper als Objekte und Subjekte erfasst. Die Geschichte der Grenze, die ein Innen, Außen und Anders hervorbringt, ist daher nicht nur mit dem Sagbaren, sondern auch mit dem Sichtbaren eng verbunden. Deshalb interessiert sich Foucault für die Architektur und Malerei. Dabei geht es ihm nicht um eine ikonografische Bildanalyse oder primär um den dargestellten Inhalt eines Gemäldes, sondern darum wie eine jeweils gegebene Sichtbarkeit im Zusammenspiel von Licht, Schatten, Raum oder Blick erzeugt wird. Gilles Deleuze beschreibt dies in seinem Buch *Foucault* wie folgt:

»Müssen wir [...] die Werte der Imagination beschwören, an denen sich die Wahrnehmung orientiert, oder Spiele von Sinnesqualitäten, die der Wahrnehmung ›Themen‹ vorgeben? Dann wäre das dynamische Bild oder die dynamische Qualität die Bedingung des Sichtbaren, und Foucault drückt sich in *Wahnsinn und Gesellschaft* manchmal in Bachelardscher Manier aus. Er gelangt jedoch rasch zu einer anderen Lösung. Wenn

5 | Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Die Geschichte des Wahnsinns im klassischen Zeitalter* [*Folie et Dérason. Histoire de la folie à l'âge classique*, 1961], übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1973. Vgl. zum Körper des Wahnsinns Brugger, Ingried: »Der fiktive Körper des Geisteskranken. Eine Geschichte zwischen Voyeurismus und Identifikation«, in: Brugger, Ingried, Gorsen, Peter und Schröder, Klaus Albrecht (Hg.): *Kunst & Wahn*, Köln 1997, S. 17-59; Porter, Roy: »Monster und Verrückte im Frankreich des 18. Jahrhunderts«, in: Hagner, Michael (Hg.): *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Göttingen 1995, S. 108-126; Regener, Susanne: »Vom sprechenden zum stummen Bild. Zur Geschichte der psychiatrischen Fotografie«, in: Schuller, Marianne, Reiche, Claudia und Schmidt, Gunnar (Hg.): *BildKörper. Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin*, Hamburg 1998, S. 185-211.

6 | Sarasin: *Michel Foucault zur Einführung*, a.a.O., S. 36.

7 | Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, a.a.O., S. 177.

8 | Ebd.

9 | Ebd., S. 9.

beispielsweise die Architekturen Sichtbarkeiten sind, Orte der Sichtbarkeit, so deshalb, weil sie nicht nur Steinformen sind, das heißt Anordnungen von Dingen und Verbindungen von Qualitäten, sondern zunächst Formen des Lichts, die Helligkeit und Dunkelheit verteilen, das Opake und das Transparente, das Gesehene und das Ungesehene.«¹⁰

Und kurz darauf fasst Deleuze Foucaults Analysen des Lichts mit den Worten zusammen:

»Es gibt [...] ein ›Es gibt‹ des Lichts, ein Sein des Lichts oder ein Licht-Sein [...]. Muß man nun dieses ursprüngliche Licht bei Foucault der Lichtung* Heideggers, Merleau-Pontys, dem Freien oder Offenen annähern, die sich nur sekundär auf das Sehen beziehen? Mit zwei Unterschieden: das Licht-Sein Foucaults ist nicht ablösbar von diesem oder jenem Modus; es ist als Apriori gleichwohl doch historisch und zudem eher epistemologisch als phänomenologisch. Auf der anderen Seite steht es dem Sprechen nicht in derselben Weise offen wie dem Blick [...]. Man kann hieraus folgern, daß jede historische Formation all das sieht und sichtbar macht, was sie gemäß ihren Bedingungen der Sichtbarkeit zu sehen vermag.«¹¹

Für die von Foucault unterschiedenen Zeitalter der Renaissance, der Klassik und der Moderne wandeln sich die Bezüge von Licht und Schatten, von Raum und Blick. Diese Formen des Sichtbaren bringen eine Geschichte der Grenze hervor, die in Foucaults Werk als Markierung und Klassifizierung des Körpers Eingang findet und seine Betrachtungen zur Bildgeschichte des Wahnsinns prägen. Dabei spricht er nicht *über* die Kunst, sondern er denkt *mit* der Kunst.

INNEN UND AUSSEN: HIERONYMUS BOSCH

Für das Zeitalter der Renaissance wird *Das Narrenschiff* (1490-1500) von Hieronymus Bosch zur Inkunabel für die Figur des Wahnsinnigen (Abb.1). Foucault geht dabei nicht auf die Darstellung des Narrenschiffes im Sinne einer kunsthistorischen Deutung ein, sondern er kündigt stattdessen die Unterscheidung zwischen dem Sichtbaren und Sagbaren als Stoßrichtung des Buches von *Wahnsinn und Gesellschaft* an:

»Man kann wahrscheinlich über dieses Thema [das Narrenschiff] keine Analyse erstellen, wie es Émile Mâle¹² für die vorausgehenden Epochen und besonders bezüglich des

10 | Ebd., S. 82.

11 | Deleuze, Gilles: *Foucault* [Foucault, 1986], übers. von Hermann Kocyba, Frankfurt a.M. 1992, S. 83-85.

12 | Foucault bezieht sich hier auf folgende kunsthistorische Studie: Mâle, Émile: *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses*

Todesthemas vermocht hat. Zwischen Sprache und Bild, zwischen dem, was die Sprache abbildet und was die plastische Form aussagt, beginnt die schöne Einheit sich aufzulösen. Ihnen ist keine einzige und selbe Bedeutung unmittelbar gemeinsam. Und wenn das Bild auch die Funktion hat, etwas auszusagen, etwas der Sprache Konsubstanzielles zu übermitteln, muß man doch *anerkennen*, daß es bereits nicht mehr das gleiche sagt und daß die Malerei durch ihre plastischen Eigenheiten sich in Experimente einläßt, die sie immer weiter von der Sprache entfernt, wie groß die oberflächliche Identität des Themas auch sein mag. Gestalt und Wort illustrieren noch die gleiche Fabel des Wahnsinns in der gleichen moralischen Welt, aber schon hier nehmen sie zwei verschiedene Richtungen, indem sie durch eine noch kaum spürbare Spaltung bereits anzeigen, wie die große Trennungslinie in der abendländischen Erfahrung des Wahnsinns verlaufen wird.«¹³

Dem Narrenschiff und der mit ihm verbundenen Struktur des gleichzeitigen Einschlusses und Ausschlusses widmet sich Foucault zu Beginn von *Wahnsinn und Gesellschaft* ausführlich. Bis ins 16. Jahrhundert wurden die Irren auf diesen ausgesetzt, wobei jede Fahrt »möglicherweise die letzte«¹⁴ war. Die Ausgestoßenen fuhren in eine andere Welt, gingen entweder unter oder kamen in einem anderen Land an, wo sie nicht aufgenommen, sondern wieder ins Meer zurückgestoßen wurden. Zwischen diesen zwei Welten, die beide nicht ihnen gehören konnten, waren die Irren in einer »*Liminarsituation*«: Im Schiff waren sie ausgeschlossen und zugleich – in den Worten Foucaults – »vor den *Toren* der Stadt *eingeschlossen*«¹⁵, »Gefangene inmitten der freisten und offensten aller Straßen« auf dem Meer.¹⁶

In Bosch's *Narrenschiff* hat das Schiff nicht im sicheren Hafen seinen Anker geworfen, sondern es befindet sich auf offener See. Diese tut sich als ein unendlicher und weiter Raum auf, in welchem eine Silhouette eines Ufers am Horizont sich abzeichnet. Der Himmel als monochrome Fläche kündigt keine heilsgeschichtliche Erlösung an und auch am Ufer im Hintergrund ist kein narrativer Hinweis einer möglichen Stadt zu erkennen. Die Erzählung ist hier zerbrochen und stattdessen wird das Schiff zum Ort einer verrückten Innenszene, die einem unbestimmten und offen Raum ausgesetzt ist. Das Innen wird von einem Außen bedroht. Unter freiem Himmel, vor einer unendlichen

sources d'inspiration, Paris 1891, vgl. Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, a.a.O. S. 33 und S. 37. Zudem hat Foucault Brion, Marcel: *Bosch*, Paris 1938 sowie das Vorwort von Marcel Brion aus dem Ausstellungskatalog *Bosch, Goya et le fantastique*, hg. v. Gilberte Martin-Méry (Bordeaux 1957) konsultiert.

13 | Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, a.a.O., S. 36. Herv.i.O.

14 | Ebd., S. 9.

15 | Ebd., S. 29. Herv.i.O.

16 | Ebd.

Weite und der unklaren Verortung zwischen Schatten und Licht entsteht eine Konturlosigkeit der Seelandschaft. Das Schiff in einer Überschärfe und als ein in sich geschlossener Innenraum im Vordergrund steht der in die Offenheit geworfenen Situation im Hintergrund gegenüber.

Im Anschluss an Friedrich Nietzsche setzt für Foucault der Wahnsinn als eine tragische Erfahrung in dem Moment ein, in dem das Subjekt in sein Außen stürzt und sich mit der kosmischen Ordnung der Welt verbündet. Hierfür bezieht sich Foucault mehrfach auf ein weiteres Gemälde von Bosch: die »*Versuchung des Heiligen Antonius* (Museum Lissabon)«¹⁷ (Abb. 2). In diesem Gemälde sind verschiedene Gestalten der phantastischen Fauna, die die Leinwand belebt, den traditionellen Masken entlehnt«.¹⁸ Im Rückgriff auf den Kunsthistoriker Ludwig von Baldass stellt Foucault einen Bezug zu den Maskenbildern aus dem Hexenhammer her.¹⁹ In einer längeren Bildbeschreibung betont Foucault dabei, wie die Faszination für den Anderen, die Unvernunft und für phantastische Figuren im Außen das Gemälde bestimmt (Abb. 2a):

»In der *Versuchung* von Lissabon sitzt gegenüber dem heiligen Antonius eine dieser in seiner Einsamkeit, seiner Buße, seinen Entbehrungen wahngeborenen Gestalten. Ein schmales Lächeln belebt dieses körperlose Gesicht, repräsentiert lediglich die Unruhe in der Form einer agilen Grimasse. Nun ist es gerade diese Silhouette eines Nachtmahr, die zugleich Subjekt und Objekt der Versuchung ist; sie fasziniert den Blick des Asketen – wobei beide Gefangene einer Art Spiegelbefragung bleiben, die für immer unbeantwortet bleibt in einem Schweigen, das nur von dem dämonischen Schwarm, der sie umgibt, bewohnt ist.«²⁰

Neben Hieronymus Bosch bezieht sich Foucault auch auf die Malerei von Matthias Grünewald, Albrecht Dürer, Dieric Bouts, Pieter Brueghel bis zu Frans Hals und zieht im Blick auf die Vielzahl dieser Gemälde folgenden Rückschluss:

»Auf allen Seiten fasziniert der Wahnsinn den Menschen. Die phantastischen Bilder, die er entstehen läßt, sind keine flüchtigen Erscheinungen, die schnell von der Oberfläche der Dinge verschwinden. [...] Als der Mensch das Willkürliche seines Wahnsinns

17 | Ebd. S. 35.

18 | Ebd.

19 | Es handelt sich hierbei um folgende Schrift von Baldass, Ludwig: *Hieronymus Bosch*, Wien 1943 (in der Bibliothèque nationale de France liegt die zweite Ausgabe von 1945 vor). »Selbst wenn die in Lissabon aufbewahrte *Versuchung* nicht zu den letzten Werken von Bosch gehört, wie es Baldass annimmt, ist sie sicher nach dem *Malleus maleficarum*, der 1487 entstand, geschaffen worden.« Ebd., Fußnote 52, S. 35-36.

20 | Ebd., S. 38

entfaltet, begegnet er der dunklen Notwendigkeit der Welt; das Tier, das seine Trugbilder und seine Nächte der Entbehrung heimsucht, ist seine eigene Natur, die die unerbittliche Wahrheit der Hölle klarlegt [...]. In so vielen Bildern – und das hat ihnen wahrscheinlich dieses Gewicht gegeben, hat ihrer Phantasie eine so starke Kohärenz verliehen – hat die Renaissance ausgedrückt, was sie an Drohungen und an Geheimnissen dieser Welt vorausahnte.«²¹

Im Gegensatz hierzu hat das Zeitalter der Klassik diese »alten tragischen Diskurse der Renaissance vergessen, wo es um die Zerrissenheit der Welt, das Ende der Zeiten oder den von der Animalität verschlungenen Menschen ging«.²² Stattdessen werden die Wahnsinnigen in Kerker gesperrt, der Wahnsinn fällt ins Dunkel und wird ausgeschlossen. Zugleich rückt er als Objekt eines neuen kritischen Bewusstseins ins Zentrum rationaler Untersuchungen. Die zu dieser Zeit etablierte binäre Trennung zwischen Vernunft und Unvernunft wird im Zeitalter der Moderne schließlich durch die »dreigliedrige anthropologische Struktur – der Mensch, sein Wahnsinn und seine Wahrheit [...]« ersetzt.²³ Erst im Zeitalter der Moderne wird ein ausleuchtendes und konkretes Licht auf die Körper der Wahnsinnigen geworfen. Entsprechend werden um 1800 die Wahnsinnigen aus den Gefängnissen in die neuen Institutionen der Irrenanstalten gebracht. An die Stelle der Dunkelheit der Klassik, die den Wahnsinn als das Andere der Vernunft markiert und zugleich unsichtbar gemacht hatte, »tritt in der Moderne eine Helligkeit, die den Wahnsinn auf eine neue Weise zu erfassen suche«.²⁴ Die räumliche Trennung des Einschlusses und Ausschlusses, wie sie über die Figur des *Narrenschiffs* versinnbildlicht wurde oder über den Dialog mit Unvernunft, der sich mit der Nacht und dem Phantasiegebilde verbündet, wird in der Moderne durch die Trennung »zwischen Schatten und Licht«²⁵ ersetzt.

21 | Ebd., S. 41f.

22 | Foucault: *Der anthropologische Zirkel*, [»Le cercle anthropologique«, 1961], übers. von Markus Sedlaczek, Berlin 2003, S. 19.

23 | Ebd., S. 28.

24 | Geisenhanslüke, Achim: »Wahnsinn und Gesellschaft«, in: Kammler, Clemens, Parr, Rolf und Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2008, S. 18–31, hier S. 26.

25 | Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, a.a.O., S. 15.

KÖRPERLICHE ZURSCHAUSTELLUNG DES WAHNSINNS: FRANCISCO DI GOYA

Dieser Wandel kündigt sich an der Schwelle zur Moderne in zwei Gemälden Goyas an. Die Körper der Wahnsinnigen, die teils im Schatten verschwinden und teils aus einem leuchtenden, fast gleißenden und blendenden Licht auftauchen, stellte der Maler 1794 in seinem Gemälde *Hof der Irren* dar (Abb. 3).²⁶ In diesem Licht, das von oben herab ins Innere eines Gefängnishofes hineinbricht, werden die Wahnsinnigen dem Blick preisgeben, während andere Gestalten in der Finsternis kaum zu erkennen sind.²⁷ Auch in dem späteren Gemälde Goyas, *Das Irrenhaus* von 1812, verschwinden einige Wahnsinnige noch teils im Dunkel, während andere in einem deutlich helleren Licht auftauchen (Abb. 4). Es handelt sich hier um ein innerbildliches Licht, das durch das vergitterte Fenster und die weiteren Architekturöffnungen im Hintergrund hereinströmt. Wie in einem kleinen Theater spielen sich hier mehrere Szenen ab, die einige der Wahnsinnigen als singuläre Figuren hervortreten lassen. Gerahmt von Wärtern unterscheiden sich die wahnsinnigen Insassen von diesen durch ihre nackten Körper, ihre Kleidung und Gestik. Die Figur mit einer Papstkrone auf dem Kopf gebärdet sich so, als würde sie der ganzen Welt ihren Segen geben. Der nackte Mann mit dem militärischen Dreispitz gibt vor, mit der Hand zu schießen und die sich wie auf einem Thron an einer Säule anlehende Figur mit einer aus Spielkarten geformten Krone scheint mit dem Zepfer in der Hand über die Welt zu herrschen. Dieses Gemälde, die für Künstler bestimmt waren,²⁸ beschreibt und analysiert Foucault ausführlich im letzten Kapitel von *Wahnsinn und Gesellschaft*, »Der anthropologische Zirkel«, das in der deutschen Ausgabe nicht übersetzt wurde.²⁹

26 | Vgl. Klein, Peter K.: »La fantasía abandonada de la razón«. Zur Darstellung des Wahnsinns in Goyas »Hof der Irren«, in: Held, Jutta (Hg.): *Goya. Neue Forschungen. Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlin 1994, S. 161-194; ders.: »Insanity and the Sublime: Aesthetics and Theories of Mental Illness in Goya's *Yard with Lunatics* and Related Works«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 61, 1998, S. 198-253; Marques, Manuela B. Mena: »Corral de locos. Hof der Irren«, in: Schuster, Peter-Klaus und Seipel, Wilfried: *Goya. Prophet der Moderne*, Ausst.kat., Köln 2005, S. 137f.

27 | Marques: »Corral de locos. Hof der Irren«, a.a.O., S. 138. Herv.i.O.

28 | Goya hat *Corral de Locos* von 1793 an die Akademie San Fernando in Madrid geschenkt, verbunden »mit der Bitte, es seinen Kollegen zu zeigen«. Wedekind, Gregor: *Le portrait mis à nu. Théodore Géricault und die Monomanen*, München 2007, S. 71.

29 | Im deutschsprachigen Kontext ist Foucaults Zugriff auf die Bildgeschichte in *Wahnsinn und Gesellschaft* deswegen wenig vertraut, da im letzten Kapitel »Der anthropologische Kreis« längere Textpassagen zur Malerei Francisco di Goyas gestrichen

»Der Goya, der das *Irrenhaus* malte, empfand angesichts dieses im Leeren wimmelnden Fleisches, dieser Nackten entlang nackter Wände, zweifellos etwas, das einem zeitgenössischen Pathos gleichkam: die symbolischen Lumpen, in die die verrückten Könige gekleidet sind, lassen flehende Körper sichtbar, Körper, die den Ketten und Peitschen ausgeliefert sind, die dem Delirium der Gesichter weniger durch das Elend ihrer Entblößtheit widersprechen als durch die menschliche Wahrheit, die aus all dem unversehrten Fleisch hervorbricht. [...] Das *Irrenhaus* erzählt weniger von Verrücktheiten und jenen seltsamen Figuren, wie man sie zum Beispiel in den *Caprichos* findet, als vielmehr von der großen Monotonie dieser in all ihrer Kraft dargestellten neuen Körper, deren Gesten, wenn sie an ihre Träume erinnern, vor allem ihre düstere Freiheit besingen: Seine Sprache ist der Welt Pinels verwandt.«³⁰

Als das Andere, wie es als Unvernunft der Vernunft gegenübergestellt und unter den Blick der Vernunft gerückt wird, schauen einzelne Wahnsinnige zurück und blicken die Betrachtenden vor dem Bild unmittelbar an. Die Anfänge einer anthropologischen Größe beginnen sich abzuzeichnen, indem Goya die uns anblickenden Wahnsinnigen in ihrer körperlichen Nacktheit als Kehrseite der geistigen Vernunft zeigt. Hierzu Foucault:

»Der Blick, den man auf den Irren richtet – und der die konkrete Erfahrung ist, auf der die medizinische oder die philosophische Erfahrung aufbauen wird –, kann nicht mehr derselbe sein. Zur Zeit der Besuche in Bicêtre oder Bedlam konnte man, indem man den Irren von außen betrachtete, den ganzen Abstand ermessen, der die Wahrheit des Menschen von seiner Animalität trennt. Nun betrachtet man ihn neutraler und leidenschaftlicher zugleich. Neutraler, weil man in ihm die tiefen Wahrheiten des Menschen entdecken wird, jene schlummernden Formen, aus denen entsteht, was er ist. Und leidenschaftlicher, weil man ihn nicht erkennen wird, ohne sich selbst zu erkennen [...]. Dieser Blick, der sich das Schauspiel einer endlich nackten Wahrheit des Menschen versprechen kann [...], kann nun nicht mehr umhin, die eigene Schamlosigkeit zu betrachten. Er sieht nicht, ohne sich selbst zu sehen.«³¹

wurden. Das in der französischen Originalausgabe von *Wahnsinn und Gesellschaft, Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) enthaltene letzte Kapitel »Le cercle anthropologique« erschien komplett in einer Neuübersetzung als einzelne Publikation bei Merve. Foucault, Michel: *Der anthropologische Zirkel*, a.a.O.; zur Nichtaufnahme der Textpassagen zu den Künsten in der Erstübersetzung siehe auch Gelhard, Andreas: »Foucault und die Malerei«, in: Kleiner, Marcus S. (Hg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*, Frankfurt a.M. 2001, S. 239-260 und Geisenhanslüke, Achim: »Diskurs ohne Boden«. Zu »Der archäologische Zirkel. Zur Ontologie der Sprache in Michel Foucaults Geschichte des Wissens« von Pravu Mazumdar, in: *kultuRRévolution* 55/56, 2009, S. 100-102.

30 | Foucault: *Der anthropologische Zirkel*, a.a.O., S. 47ff.

31 | Ebd., S. 21f.

Foucault weist in diesem Zusammenhang auf Praktiken der Zurschaustellung von Wahnsinnigen hin. Diese Praktiken existierten bereits im Mittelalter und sie bilden eine Ausnahme in der Geschichte des Verbergens von Wahnsinnigen im Dunkeln der Gefängnisse. Sie verdeutlichen dadurch, dass die Körper der Wahnsinnigen durchaus auch »des Zeigens wert«³² waren. Foucault analysiert eine ambivalente Situation, in welcher der Wahnsinn die Gesellschaft durchdringt, er zurückgewiesen wird und wiederum wie auf eine Bühne gedrängt wird, um nach vorne zu treten. Diese Form der Sichtbarkeit beschreibt er am Beispiel der theatralen Vorführung von Wahnsinnigen vom Mittelalter bis in die Moderne:

»Wahrscheinlich war es eine sehr alte Sitte des Mittelalters, die Irren zur Schau zu stellen. In einigen der Narrentürme in Deutschland sind Gitterfenster eingebaut worden, die den Außenstehenden erlaubten, die darinnen angeketteten Irren zu beobachten. Sie boten auf diese Weise ein Schauspiel an den Toren der Stadt. Merkwürdig ist die Tatsache, dass diese Sitte nicht verschwand, als einmal die Tore der Asyle geschlossen wurden, sondern daß sie sich im Gegenteil gerade dann entwickelte und in Paris und London geradezu einen institutionellen Charakter annahm. Noch 1815 [...] stellte das Hospital von Bedlam jeden Sonntag Irre für einen Penny aus. Das jährliche Einkommen dieser Ausstellungen betrug etwa 400 Pfund, was die erstaunlich hohe Zahl von 96.000 Besuchern jährlich bedeutet. In Frankreich blieben ein Ausflug nach Bicêtre und die Schaustellung der Irren bis zur Revolution eines der Sonntagsvergnügen der Bourgeoisie der Rive Gauche. Mirabeau schreibt in seinen *Observations d'un voyageur anglais*, dass die Irren in Bicêtre »wie seltsame Tiere dem erstbesten Trottler, der bereit war, Geld zu geben«, gezeigt wurden. Man lässt die Wärter die Irren ausstellen, wie der Dompteur auf dem Jahrmarkt von Saint-Germain die Affen zeigt. Einige Wärter waren bekannt für ihr Geschick, die Irren Tänze und Akrobatik vorführen zu lassen, während sie mehrmals mit der Peitsche knallten.«³³

Goya selbst erwähnt in einem Brief, in welchem er das Gemälde *Hof der Irren* erläutert, ein Schauspiel solcher Art. Dieses Bild zeigt ihm zufolge »einen Hof voll Irrer mit zwei kämpfenden Nackten und einen Bewacher, der sie mit der Peitsche antreibt. (Ich habe einem solchen Vorgang in Saragossa beigewohnt)«.³⁴ Pinel bezog sich für seine Reform auf das Irrenhaus von Saragossa, das als fortschrittliche Anstalt galt.³⁵ Neben dem Irrenhaus, das besichtigt werden konnte, ist es zudem möglich, dass Goya auf eine zeitgenössische Theateraufführung mit dem Titel *Das Haus der Irren von Saragossa* anspielt.³⁶ Er könnte das Stück, in dem der Direktor selbst als Irrer endet, gekannt haben und über diesen Weg zum

32 | Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, a.a.O., S. 139.

33 | Ebd., S. 138.

34 | Zitiert nach Marques: »Corall de locos. Hof der Irren«, a.a.O., S. 138.

35 | Wedekind: *Le portrait mis à nu*, a.a.O., S. 71.

36 | Marques: »Corall de locos. Hof der Irren«, a.a.O., S. 138.

Besuch eines Irrenhauses animiert worden sein. Auch die weiteren Kabinettstücke entstammen den volkstümlichen Themen der Wanderbühnen.³⁷ In der Zeit, in der die Irrenanstalten sich als Asyle herausbildeten, nahm die Zurschaustellung von Irren immer mehr zu. In Goyas Gemälde ist jeder Irrer Teil einer Masse. Zudem wird der Raum in Schatten und Licht unterteilt. Genau wie *Las Meninas* von Velazquez in *Die Ordnung der Dinge*³⁸ kündigen die zwei Gemälde Goyas die Episteme des Menschen im Zeitalter der Moderne an, die darin besteht, nicht nur »das Wesen des Wahnsinns selbst«, sondern insbesondere »den Menschen zu objektivieren, ihn aus seinem Selbst zu verjagen, ihn letzten Endes auf das Niveau einer reinen und einfachen Natur, auf das Niveau der Dinge zu bringen«.³⁹ Während das kritische Licht der Klassik eine Trennung zwischen Vernunft und Wahnsinn hervorbringt, so erzeugt in der Moderne das praktische Licht die Differenz von Norm und Abnorm im Bezug zum Wahnsinn als Wahrheit des Menschen und das analytische Licht ermöglicht es entsprechend, den Wahnsinn in all seinen Erscheinungsformen zu beobachten und zu benennen.

»Das kritische Bewußtsein des Wahnsinns tritt also unablässig besser ans Licht, während die tragischen Gestalten des Wahnsinns fortschreitend in den Schatten gedrängt werden. [...] Allein einige Seiten von de Sade und das Werk Goyas bezeugen, daß dieses Verschwinden nicht mit völliger Vernichtung gleichgesetzt werden kann, sondern daß diese tragische Erfahrung im Dunkel der Nächte des Denkens und der Träume fortbesteht [...]«⁴⁰

Bei den Gemälden Goyas, auf die Foucault hier verweist, handelt es sich nicht um die zwei *Irrenanstalten*, sondern um *Schlaf der Vernunft*, *Disparate Nummer 13*, *Disparate ridiculo* oder *Der Mönch*⁴¹ (Abb. 5), die alle Figuren des Wahnsinns ortlos in einen Bezug zur schwarzen Oberfläche als Grund des Bildes belassen. Bezogen auf Goyas *Irrenanstalten* zeigt Foucault, dass erstens das Licht und der Schatten den Raum unterteilen und dass zweitens das Licht alleine als Instrument der Macht den Wahnsinnigen zum Objekt der Wissenschaft gemacht wird. Im Gegensatz zu diesem Licht widmet sich Foucault genauso der Nacht, dem Schatten, der Finsternis, dem Dunkel, die nicht wie in der Aufklärung negativ zu bewerten sind, sondern Foucault zufolge einen anderen, freien Raum eröffnen. Diesen findet Foucault in den Gemälden Goyas, die sich einer anderen Darstellung des Wahnsinn zuwenden: »Nicht dem der eingekerkerten Irren, sondern

37 | Ebd.

38 | Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1997, S. 384-404.

39 | Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, a.a.O., S. 31f.

40 | Ebd., S. 49.

41 | Zu Foucaults Deutung von Goyas Gemälden als insistierende Wiederkehr des Wahns gegen die Vernunft vgl. Gelhard: »Foucault und die Malerei«, a.a.O., S. 239-260.

dem des in seine Nacht geworfenen Menschen.«⁴² Dabei fällt dieses Dunkel, das Schwarz, mit dem Grund des Bildes zusammen, den Foucault als »Grund-los«⁴³ beschreibt. Goyas Gemälde haben keinen Hintergrund und heben sich von »der monotonsten aller Nächte« ab.⁴⁴ Foucaults Analyse des schwarzen Grundes wird zur Folie, vor der sich der moderne Blick und das helle Licht des Wissens absetzen wie etablieren.

In seinen Beobachtungen zu den Formen der Sichtbarkeit wie Licht, Schatten, Räume, Körper und Blick nimmt Foucault nicht nur einzelne Bilder, sondern auch eine Aneinanderreihung oder Vergleiche zwischen zwei verschiedenen Bildern aus unterschiedlichen Epochen in den Blick. Explizit vergleicht er Boschs *Heiligen Antonius* von 1510 (Abb. 2) mit Goyas *Mönch* von 1820 (Abb. 5). Einerseits erkennt Foucault Gemeinsamkeiten zwischen den Bildern: »Ist das Monster, das dem Mönch seine Geheimnisse ins Ohr flüstert, nicht ein Verwandter des Gnoms, der den *Heiligen Antonius* von Bosch faszinierte?«⁴⁵ Im Vergleich entdeckt Foucault zum einen eine Rückkehr der tragischen Erfahrung in den Künsten der Moderne. Den epistemischen Unterschied zwischen Bosch und Goya wiederum hält Foucault in den Formen des Lichts und finsternen Grundes fest. Während bei Bosch eine Komplizenschaft mit dem Wahnsinn besteht, bei dem die Formen aus seiner Welt selbst entstehen, gehen bei Goya diese Formen aus dem Nichts der schwarzen, grundlosen Fläche hervor. »In dieser Nacht steht der Mensch [...] mit dem Tiefsten und Einsamsten in Verbindung, das er in sich birgt.« Während die »Wüste des *Heiligen Antonius* von Bosch [...] unendlich bevölkert«⁴⁶ ist, bleibt »Goyas *Mönch* hingegen, mit dem warmen Tier im Rücken, dessen Pfoten auf seinen Schultern ruhen und dessen Maul ihm ins Ohr schnaubt, [...] allein«.⁴⁷ Im Gegensatz zum schwarzem Grund als finstere Schatten, die eine Rückkehr der tragischen Erfahrung eröffnen, tritt mit dem immer stärker werdenden Licht ein Dispositiv im Zeitalter der Moderne zum Vorschein, das die Körper der Wahnsinnigen in neuer Weise ergreifen wird.

DAS PANOPTISCHE LICHT

Zu Beginn seiner Vorlesung *Die Macht der Psychiatrie* (1973-74) hält Foucault fest, dass in *Wahnsinn und Gesellschaft* die Mikrophysik der Macht genauso im

42 | Foucault: *Der anthropologische Zirkel*, a.a.O., S. 49.

43 | Ebd., S. 51.

44 | Ebd.

45 | Ebd., S. 49f.

46 | Ebd., S. 53.

47 | Ebd.

Zentrum seines Interesses stand.⁴⁸ Es ging ihm bereits hier, wie er 1975 in einem Interview mit François Ewald betont, »um die Frage, wie und warum der Wahnsinn seinerzeit in einer bestimmten institutionellen Praktik und in einem bestimmten Erkenntnisapparat problematisiert worden ist«. ⁴⁹ Das Wirken verschiedener Machtstrukturen auf den Körper von der Renaissance bis zur Klassik greift Foucault auf, um den Wandel einer zunehmend unkörperlichen und entindividualisierten Macht auf die individualisierten Körper der Wahnsinnigen in der Moderne zu untersuchen. Die Wende zu diesem Zeitalter der Moderne verbindet Foucault mit dem Jahr 1795, in dem der Arzt Philip Pinel die Wahnsinnigen von ihren Ketten befreite. Foucault kritisiert die Lektüre dieses Datums als Moment der großen Befreiung des Wahnsinns. In seiner Vorlesung *Die Macht der Psychiatrie* schildert er ausführlich, dass nur kurze Zeit nach dieser »Befreiung« aus den Gefängnisketten neue Körperapparaturen ins Spiel kommen, wie die Zwangsjacke oder der Stuhl, an den der Kranke festgebunden wird, Hundehalsbänder mit Spitzen unter dem Kinn oder das Kleidungsstück mit Handschuhfingern, das dem Insassen um den Hals gelegt wurde.⁵⁰ Solche Techniken schnürten die Körper so zusammen, dass die Hände auf den Oberschenkeln ruhen mussten, wie die Abbildung von Ambroise Tardieu für das Buch des französischen Psychiaters Jean-Étienne Esquirol *Von den Geisteskrankheiten* (1816) und der Kupferstich *Restraining Chair* (*Tranquilizing Chair*) von 1811 für den amerikanischen Psychiater Benjamin Rush zeigen (Abb. 6 und Abb. 7).⁵¹ Diese Körperapparaturen dienten der Dressur und Stillstellung des Körpers, um diesen gleichzeitig als Objekt der Untersuchung in den Blick nehmen zu können.⁵² Foucault schildert einen solchen Fall im Kontext der von Pinel und Tuke entwickelten Asyle ohne Gefängnisketten und Körpergewalten wie der des Auspeitschens:

»Als ein Anstaltsdirektor in Lille [...] die Verantwortung für die Anstalt übernahm, war er beim Eintreten überrascht, von überall her entsetzliche Schreie zu vernehmen, doch er war

48 | Vgl. Foucault, Michel: *Die Macht der Psychiatrie. Vorlesungen am Collège de France (1973-1974)* [*Le Pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France, 1973-1974*], hg. von Jacques Lagrange, übers. von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder Frankfurt a.M. 2005, S. 28: »ungefähr der Zielpunkt oder jedenfalls der Unterbrechungspunkt der Arbeit [sei], die ich ehemals in der *Histoire de la folie* ausgebreitet habe«.

49 | Ewald, François: *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.

50 | Foucault: *Die Macht der Psychiatrie*, a.a.O., S. 157.

51 | Ebd.

52 | Ebd., S. 158-159.

beruhigt und zugleich beunruhigt, das muß freilich gesagt werden, als er bemerkte, daß die Kranken in Wirklichkeit sehr ruhig waren, weil er sie alle im Blick hatte, festgemacht an der Wand, wobei jeder auf einem Stuhl festgebunden war, der selbst an der Wand fixiert war – Sie sehen, ein System, das den Mechanismus der Panoptik reproduzierte.«⁵³

Foucault verdeutlicht, dass an die Stelle der Hand, welche zuvor die Ketten angelegt hat, nun ein panoptisches Licht und ein ärztlicher Blick auf den Plan tritt, der im Feld der Klinik alles sieht und in der Masse zu unterscheiden beginnt. In seiner Vorlesung *Die Macht der Psychiatrie* kündigt Foucault an, wie die kollektive Macht jeden Einzelnen im Zeitalter der Moderne erfassen wird: »Und wir werden es mit einer Macht zu tun haben, die eine Gesamtmacht über jedermann sein wird, die jedoch immer nur Reihen voneinander getrennter Individuen anvisiert. Die Macht ist in ihrem Zentrum kollektiv, doch von der Zielseite her ist sie stets nur individuell.«⁵⁴

In *Überwachen und Strafen* beschreibt Foucault diesen Wandel anhand des panoptischen Gefängnisses und des Lichts als neue Körpertechnik der Macht im Sichtbaren, die im Gegensatz zu Goyas *Irrenanstalten* stehen (Abb. 4). Innerhalb der panoptischen Architektur ist das

»Prinzip des Kerkers [...] umgekehrt, genauer gesagt: von seinen drei Funktionen – einsperren, verdunkeln und verbergen – wird nur die erste aufrechterhalten, die beiden anderen fallen weg. Das volle Licht und der Blick des Aufsehers erfassen besser als das Dunkel, das auch schützte. Die Sichtbarkeit ist eine Falle.

Zunächst wird damit jene dicht gedrängte und ruhelose Masse von Eingekerkerten vermieden, wie sie Goya gemalt [...] hat. Jeder ist an seinem Platz sicher in eine Zelle eingesperrt, wo er dem Blick des Aufsehers ausgesetzt ist; aber die seitlichen Mauern hindern ihn daran, mit seinen Gefährten in Kontakt zu treten. Er wird gesehen, ohne selber zu sehen; er ist Objekt einer Information, niemals Subjekt in einer Kommunikation«.⁵⁵

Die neue Macht, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts etabliert hat, basiert Foucault zufolge auf der Trennung, dass in den »Zellen ein Individuum«⁵⁶ konstituiert wird. Jeder Körper erhält in diesem Moment seinen eigenen Ort: »Also räumliches Festsetzen. Und in jeder Richtung, die der Blick des Aufsehers einnehmen kann, am Ende jeder dieser Richtungen wird der Blick auf

53 | Ebd., S. 160.

54 | Ebd., S. 116.

55 | 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. 1994, S. 257.

56 | Foucault: *Die Macht der Psychiatrie*, a.a.O., S. 115.

einen Körper treffen«. ⁵⁷ Diese Macht ist insofern entkörperlicht, entindividuiert und anonym, da sie einfach über das Spiel mit dem Licht, also der Sichtbarkeit, ausgeübt wird. Mit den Worten Foucaults: »Diese Macht braucht kein Instrument; ihre einzige Stütze ist der Blick und das Licht.« ⁵⁸ Der Wahnsinnige, der nun mit einem klinischen Blick erfasst wird, erscheint, wie Foucault in *Die Geburt der Klinik* beschreibt, im Feld einer »konkreten Sinnlichkeit«. ⁵⁹ Es ist ein »Blick, der von Körper zu Körper wandert, und zwar immer im Raum sinnlicher Gegenwart«. ⁶⁰ Diese konkrete Sinnlichkeit und diese Wanderung von Körper zu Körper, von Bild zu Bild, konstituieren den Mythos des ärztlichen Blicks, der alles sieht. ⁶¹ Das medizinische Auge blickt auf die Gesamtheit des Spitalfeldes, es sammelt alle einzelnen Ereignisse, die sich in ihm abspielen, um die Wahrheit, die sich in den Wiederholungen und Konvergenzen der Ereignisse unter seinem Blick abzeichnet, zu erfassen. ⁶²

In Verbindung mit der neuen Methode der Statistik, die im Vergleich den Mittelwert als Norm erfasst, wird der Wahnsinn fortan als Abnorm, als Überschreitung der Normalitätsgrenzen betrachtet. ⁶³ So wird das Sammeln und die Reihung von Bildern zu einem konstitutiven Moment des Wissens, des Erkennens und des Identifizierens, das einen zentralen Wendepunkt in der Psychiatriegeschichte markiert. Dabei ist diese neue immaterielle Macht »mit einer fortwährenden Wissensentnahme verbunden«. ⁶⁴ Diese geht mit einer Aufnahme der Kodifizierungen und Notationen einher, um all das, »was die Individuen eben gerade in ihren Zellen tun« ⁶⁵ zu erfassen. Es handelt sich dabei um

57 | Ebd.

58 | Ebd., S. 118.

59 | Foucault, Michel: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks* [*La naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, 1963], übers. von Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1999, S. 134.

60 | Ebd.

61 | Ebd., S. 124.

62 | Ebd., S. 129.

63 | Barkhaus, Annette; Mayer, Matthias; Roughley, Neil und Thürnau, Donatus (Hg.): *Identität. Leiblichkeit. Normativität. Neue Horizonte anthropologischen Denkens*, Frankfurt a.M. 1996; Gadebusch Bondio, Mariacarla: »Das Bild vom Bösen. Photographie als Instrument zur Stigmatisierung der Devianz«, in: Hess, Volker (Hg.): *Normierung der Gesundheit. Messende Verfahren der Medizin als kulturelle Praktik um 1900*, Husum 1997, S. 93-118; Engstörn, Eric J.: »Die Kapillarität des Normbegriffs«, in: ebd., S. 57-64; Schmiedebach, Heinz-Peter: »Abweichung vom Durchschnitt im Sinne der Zweckwidrigkeit – Der psychiatrische Blick auf die psychische Normalität«, in: ebd., S. 39-56. Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Opladen 1999.

64 | Foucault: *Die Macht der Psychiatrie*, a.a.O., S. 119.

65 | Ebd.

eine »Ansammlung dieses Wissens, Bildung von Folgen und Serien, welche die Individuen charakterisieren«⁶⁶ sollen. Durch das Nebeneinanderstellen der Wahnsinnigen konnte der medizinische Blick vergleichen, um Ähnlichkeiten und weitere Differenzen herzustellen. Diese Verfahren und ihre statistischen Auswertungen gingen mit den Beschreibungen medizinischer Klassifikationen einher. Dabei verdeutlicht Foucault, dass im Spital das pathologische Faktum als einzelnes Ereignis erscheint und den Patienten in seiner singulären Individualität erfasst, während er zugleich im seriellen Zusammenhang der Klinik steht.⁶⁷

DER ÄRZTLICHE BLICK: THÉODORE GÉRICAUT

Diese neue Form der Macht auf die Körper des Wahnsinns im Zeitalter der Moderne wird in den fünf erhaltenen und in der Zeit von 1819-1824 entstandenen *Monomanenporträts* von Théodore Géricault sichtbar (Abb. 8-12).⁶⁸ Zu seiner Zeit wurden die Patientinnen und Patienten in den Irrenanstalten voneinander getrennt und isoliert. Im Gegensatz zur undifferenzierten Menge von Körpern in Goyas *Irrenanstalten* wird bei Géricault jeder Insasse im Rahmen eines Bildes vereinzelt dargestellt (Abb. 3 und Abb. 4 im Vergleich zu Abb. 8-12). Wie im panoptischen Gefängnis können die Porträtierten von Géricault nicht untereinander kommunizieren. Ihre Hände sind nicht dargestellt und sie erscheinen dadurch ruhig gestellt vor einer Wand. In den bisher erschienenen Schriften Foucaults ist kein Verweis auf diese Gemälde zu finden, auch wenn eines aus der Bilderreihe sich im Louvre befindet (Abb. 11). Ein möglicher Grund, weshalb Foucault sich nicht auf diese Bilder bezieht, ist, dass diese keine Analyse ermöglichen, da sie genau Foucaults Thema *sind*.⁶⁹

66 | Ebd.

67 | Foucault: *Die Geburt der Klinik*, a.a.O., S. 123.

68 | Vgl. zu diesen Porträts insbesondere Goodman, Rita Susan: *Théodore Géricault's Portraits of the Insane: Art, Psychiatry and the Politics of Philanthropy*, Diss., The University of Michigan 1996; Wedekind: *Le portrait mis à nu*, a.a.O.; Schrader, Kristin: »Gesicht und Widerspruch. Verwandtschaften von Marlene Dumas und Géricault«, in: Wedekind, Gregor und Hollein, Max: *Géricault. Bilder auf Leben und Tod*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Museum voor Schone Kunsten Gent, Ausst.kat., München 2013, S. 179-180; Snell, Robert: *Portraits of the Insane. Théodore Géricault and the Subject of Psychotherapy*, London 2017.

69 | Der Hinweis zu dieser möglichen Deutung geht auf Ann-Cathrin Drews (Berlin) und ihr Gespräch mit dem Neffen Foucaults, Henri-Paul Fruchaud, in Paris über die fehlende Rezeption Géricaults bei Foucault zurück. Beiden sei an dieser Stelle herzlich für diesen Denkanstoß gedankt.

Géricaults Gemälde sind Bilder, die das Wissen und die Körper des Wahnsinns im Zeitalter der Moderne beleuchten, und das heißt, dass sie den anthropologischen Blick der Gegenwart ins Bild überführen. Daher sind es keine Gemälde, die eine Geschichte der Grenze zum Außen und zur tragischen Erfahrung mehr zulassen, sondern sie befinden sich mitten in der Episteme, die das Wissen über den Menschen als ein neues Innen verankern. Diskursanalytisch ist mit Foucault prägnant, dass die Entstehung dieser fünf Porträts genau in die Zeit fällt, in der sich die Psychiatrie als Wissenschaft und als Institution erst zu konstituieren begann.⁷⁰ Mit Foucault betrachtet, soll im Folgenden gezeigt werden, dass sich in diesen Gemälden Géricaults, die nur wenige Jahre nach Goyas *Irrenanstalten* entstanden sind, nicht mehr die Erfahrung der Unvernunft niederschlägt, sondern allein der ärztliche Blick. Sie stellen einen Endpunkt dar, in dem der Wahnsinn zur inneren Wahrheit des Menschen geworden ist.

Nicht der Gegenstand oder die Klassifikation ist dabei entscheidend, sondern *wann* und *wie* der Wahnsinn aus dem Dunkel ins Licht tritt. An dieser Stelle sei in Erinnerung gerufen, wie Deleuze Foucaults Umgang mit den Sichtbarkeiten beschrieben hat: »Die Sichtbarkeiten sind nicht Gegenstandsformen, auch keine Formen, die sich in der Berührung von Licht und Ding kundgäben, sondern Formen der Helligkeit, die vom Licht selbst geschaffen wurden.«⁷¹ In der Bilderserie von Géricault formt genau in diesem Sinne ein Licht die Körper der Wahnsinnigen, die aus dem Dunkel geholt werden und sich vor einer fensterlosen Wand positionieren. Sie werden in diesen Gemälden sichtbar gemacht, gezeigt und unserem Blick dargeboten, jedoch nicht in der von Goya gezeigten Andersheit und unterhaltsamen Kuriosität. Stattdessen werden sie nüchtern und objektiv in ihrer Individualität ausgestellt und in diesem Moment ihrer Sichtbarmachung zugleich zu einer medizinischen Untersuchungsperson gemacht. Während in Goyas Gemälden das Licht noch blendend und dumpf auf eine Masse von Wahnsinnigen fällt, trifft es in Géricaults Porträts das Individuum.

Ohne den historisch konkreten Kontext oder die konkrete Ausstellungssituation der *Monomanenbildnisse* zu kennen,⁷² sind diese Bilder Teil der Bildgeschichte

70 | Vgl. hierzu Goodman: *Théodore Géricault's Portraits of the Insane*, a.a.O.; Roelcke, Volker: »Gesund ist der moderne Culturmensch keineswegs...: Natur, Kultur und die Entstehung der Kategorie ›Zivilisationskrankheit‹ im psychiatrischen Diskurs des 19. Jahrhunderts«, in: Barsch, Achim und Hejl, Peter M. (Hg.): *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850-1914)*, Frankfurt a.M. 2000, S. 215-236 und Quétel, Claude: »Géricault und die Psychiatrie der Romantik – eine doppelte Begegnung«, in: Wedekind und Hollein: *Géricault. Bilder auf Leben und Tod*, a.a.O., S. 205-212.

71 | Deleuze: *Foucault*, a.a.O., S. 75.

72 | Der Kontext, in welchem diese fünf Porträts entstanden sind, und weshalb diese in einer Serie gemalt wurden, bleibt bis heute ungeklärt. Mittlerweile liegen elf verschiedenen Hypothesen vor. Die erste Deutung fasst die fünf Bilder als Studien auf und betrachtet

des Wahnsinns, wie sie Foucault in *Wahnsinn und Gesellschaft* und später in *Macht der Psychiatrie* als Epoche analysiert hat. Mitten in der historischen Herausbildung und Etablierung der Psychiatrie als Wissenschaft zeigen die Gemälde Géricaults das neue Licht und den neutralen, analytischen Blick auf die Körper der Wahnsinnigen. Aufgrund dieses auf die Insassen geworfenen Lichts können sich individuelle Gesichtszüge aufs Genaueste abzeichnen, wie beispielsweise die große und langgezogene Nase, die hohen einfallenden, hageren Wangenknochen, die roten Hautflecken und dunklen Augenringe. In Lebensgröße und ohne Typisierung wird hier ein Individuum gezeigt, das aufgrund seiner spezifischen Physiognomie sofort wiedererkannt und identifiziert werden kann.⁷³

Der Dargestellte, der noch zur Zeit Géricaults porträtunwürdig galt, wird formal in die Nähe eines geläufigen Porträts gerückt, als ob es sich um eine alltägliche Darstellung handeln würde. Der Maler Géricault bricht somit in seiner Darstellungsweise radikal mit den bisherigen Bildern des Wahnsinns, wie sie noch in Goyas *Irrenanstalten* als theatrales Schauspiel gezeigt wurde. Der Betrachter nähert sich Géricaults Gemälden wie gewöhnlichen Porträts, ohne irgendwelche äußerlichen Zeichen direkt mit dem Wahnsinn verbinden zu können. Diese Bilderserie macht somit den ereignishaften Moment in der Geschichte der Psychiatrie sichtbar, in welchem die Grenze zwischen Norm und Abnorm diskursiv festgehalten und institutionell begründet wurde. Die Statik und Passivität der Körper, die dunklen, kargen Wände, welche keinen Ausblick auf ein Außen gewähren,

sie deshalb nicht als salonfähig. Die zweite These lautet, dass die Bilder zur Illustration eines psychiatrischen Buches dienen sollten. Drittens wurden sie als medizinisches Vorlesungsmaterial gedeutet, in dem die Bilder reale Patienten stellvertretend repräsentieren würden. Die vierte Deutung besagt, dass die Bilder als Therapie an die Insassen gerichtet waren. Fünftens wurde die Hypothese aufgestellt, dass sie nicht nur eine Therapiefunktion für die Betrachter besäßen. Siebte besagt eine künstlerbiografische sowie werkimmanente These, dass der Maler im eigenen Wahn die Bilder für sich selbst gemalt hätte und der behandelnde Arzt Géricaults in Verbindung mit dem Ideen- oder Auftraggeber der Bilderserie stand. Nach der achten These könnten die Bilder Geschenke an die Ärzte anstelle eines Honorars gewesen seien, wobei mehrere Ärzte in Frage kommen. Neuntens wird vermutet, dass fünf verschollene Gemälde als Pendant zu den noch erhaltenen Bilder unterschiedliche Krankheitsphasen darstellen würden. Zehntens könnte die Bilderserie als ein politischer Appell gedeutet werden, wenn man berücksichtigt, dass die Geisteskrankheit als Folge sozialer Entwicklungen und als Effekt einer progressiven Politik angesehen wurde. Elftens können sie in einem Kunstkontext bzw. im Ausstellungswesen auch losgelöst von ihrem Bezug zur Medizin stehen. Vgl. hierzu Goodman: *Théodore Géricault's Portraits of the Insane*, a.a.O. sowie Wedekind: *Le portrait mis à nu*, a.a.O.

73 | Vgl. zum Identifizieren von Personen insbesondere Spaemann, Robert: »Über das Identifizieren von Personen«, in: Barkhaus, Mayer, Roughley und Thürnau (Hg.): *Identität. Leiblichkeit. Normativität*, a.a.O., S. 222-228.

und die ausleuchtende Lichtregie: All dies lenkt die Aufmerksamkeit auf die hell beleuchtenden Gesichter, die in ihrer Einsamkeit einem Blick preisgegeben werden. Das panoptische Licht und der praktische und analytische Blick haben hier die Körper der Wahnsinnigen bereits ergriffen. Sie sind ruhig gestellt und werden gezeigt. Der Wahnsinn, der den Körper des Menschen heimsucht, wird als ein Kampf zwischen Dunkel und Licht zugleich zu seiner Wahrheit gemacht.

Angesichts von Géricaults Bilderserie stellt sich aber unweigerlich die Frage, worin und weshalb es sich bei den Porträtierten um Insassen einer Irrenanstalt handeln soll, die im Werk von Géricault in einer Reihe von Darstellungen mit Sklaven, guillotinierten Kriminellen, Leichnamen, Bettlern, Kindern oder Tieren stehen. In welcher Weise wird in den Porträts der Monomanen überhaupt zwischen wahnsinnig und vernünftig, »geisteskrank« und »gesund«, »normal« und »anormal« unterschieden? Es ist genau diese Frage, die mit der Klassifikation der *Monomanie*, die 1814 von Esquirol eingeführt wurde, entsteht und die in Folge dessen als größte Gefahr für die Gesellschaft angesehen wurde, die Foucault in *Wahnsinn und Gesellschaft* wie folgt diskursanalytisch gelesen hat:

»Der Ausdruck *Monomanie* [...] wird völlig um den Skandal herum konstruiert, den ein Individuum darstellt, das in einem Punkt wahnsinnig ist, in allen anderen aber vernünftig bleibt. [...] Ein Mensch, der in jedem anderen Punkt normal ist, begeht plötzlich ein über die Maßen grausames Verbrechen; für seine Tat lässt sich keine Ursache und kein Grund finden [...]: nachdem die Tat einmal begangen ist, wird der Verbrecher wieder zu dem, was er zuvor war. Kann man sagen, dass es sich einen Wahnsinnigen handelt? Erlaubt die völlige Abwesenheit sichtbarer Determinationen, das totale Fehlen *vernünftiger Gründe*, auf die *Nicht-Vernunft* dessen zu schließen, der die Tat begangen hat?«⁷⁴

Vor diesem Hintergrund führen Géricaults Gemälde ein doppeltes Theater auf. Einerseits zeigen sich die Wahnsinnigen als bürgerliche Individuen in alltäglicher Kleidung⁷⁵ und zugleich wird ihr Gesicht zu einem Schauplatz, auf dem sich seriell etwas zeigt, ohne Beteiligung der Person. Hier setzt stattdessen der ärztliche Blick ein. Géricaults Gemälde sind deshalb verstörend, weil der Wahnsinn nicht nur unbestimmt zwischen Norm und Abnorm verharret, sondern weil er – bezogen auf die ausgestellten und ins Licht gerückten Körper – zu einer Frage wird, die hinter *jedem* einzelnen Gesicht liegt.

74 | Foucault: *Der anthropologische Zirkel*, a.a.O., S. 37.

75 | Zum Aspekt des Alltäglichen im Werk von Géricault vgl. Fornari, Bruno: »Géricault oder die Grausamkeit des Alltäglichen«, in: Wedekind und Hollein: *Géricault. Bilder auf Leben und Tod*, a.a.O., S. 155-166.



Abbildung 1: Hieronymus Bosch: *Das Narrenschiff*, 1475-1480, 55,8 x 33,3 cm, Paris, Musée du Louvre. © bpk/Musée du Louvre, Dist. RMN – Grand Palais/Angèle Dequier.



Abbildung 2: Hieronymus Bosch: *Versuchung des heiligen Antonius*, um 1450-1516, Triptychon, 131,5 × 53 cm (Flügel) und 131,5 × 119 cm (Mitteltafel), Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, aus: Baldass, Ludwig: *Hieronymus Bosch*, Wien 1943, Abb. 84.



Abbildung 2a: Hieronymus Bosch: Ausschnitt aus der *Versuchung des heiligen Antonius*, um 1450-1516, Triptychon, 131,5 × 53 cm (Flügel) und 131,5 × 119 cm (Mitteltafel), Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, aus: Baldass, Ludwig: *Hieronymus Bosch*, Wien 1943, Abb. 84.



Abbildung 3: Francisco José de Goya y Lucientes: *Corral de locos*, 1793, 46 x 31 cm, Öl auf verzinnem Eisen, Dallas, Meadows Museum, SMU, Algur H. Meadows Collection, MM.67.01. Foto: Michael Bodycomb.



Abbildung 4: Francisco José de Goya y Lucientes: *Irrenhaus*, um 1812-19, Öl auf Holz, 45 x 72 cm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. © bpk/Alfredo Dagli Orti.



Abbildung 5: Francisco José de Goya y Lucientes: *Der Mönch*, um 1820-23, Öl auf Putz und auf Leinwand übertragen, 144 x 66 cm, Madrid, Museo del Prado.
© akg-images/Erich Lessing.

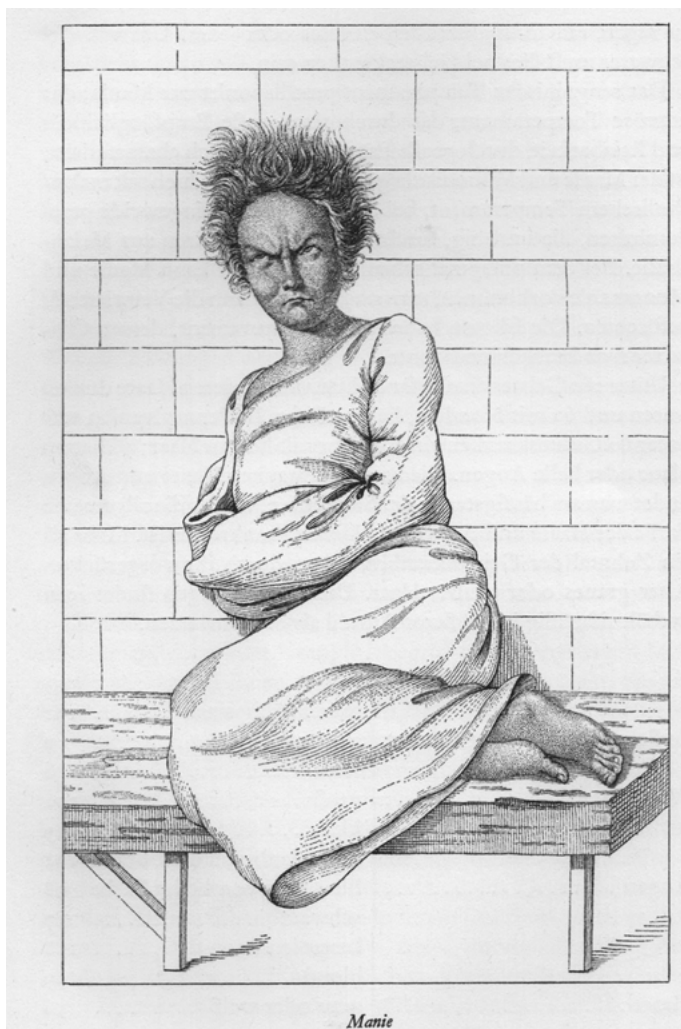


Abbildung 6: Ambroise Tardieu: Illustration für Jean-Étienne Esquirol von 1816, aus: Esquirol, Jean-Étienne Dominique: *Von den Geisteskrankheiten* (1816). Reprint von 1838, Bern/Stuttgart 1968, S 46. © Hans Huber Verlag, Bern.



Abbildung 7: Benjamin Rush: *Restraining Chair/Tranquilizer*, 1811.
 © Science Source/Getty Images.



Abbildung 8: Théodore Géricault: *Monoman des Diebstahls (Der Kleptomane)*, 1819-1824, Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm, MSK Gent.
© Lukas – Art in Flanders vzw, Foto: Hugo Maertens.



Abbildung 9: Théodore Géricault: *Monoman der Kindesentführung (Der Kindsentführer)*, 1819-1824, 65 x 54 cm, Öl auf Leinwand, Michele and Donald D'Amour Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts, USA. The James Philip Gray Collection. Foto: David Stansbury.



Abbildung 10: Théodore Géricault: *Geisteskranker mit militärischem Grössenwahn*, um 1819/22, 81 x 65 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Oskar Reinhart »Am Römerholz«, Winterthur. © Bundesamt für Kultur, Bern.



Abbildung 11: Théodore Géricault: *Monomanin des Spiels (Die Spielhexe)*, 1822/23, 77 x 64 cm, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre. © bpk/Musée du Louvre, Dist. RMN – Grand Palais/Angèle Dequier.



Abbildung 12: Théodore Géricault: Die irrsinnige Neiderin (Monomanin des Neids), 1822/23, 72 x 58 cm, Öl auf Leinwand, Lyon, Musée des Beaux-Arts. © bpk/Félicien Faillet.