

MICHELLE

Die
Hofräulein

FOUCAULT

Les suivantes

ß

SUHRKAMP

ACADÉMIE DE BERLIN

Suhrkamp



FRANZÖSISCHE BIBLIOTHEK

Diese Ausgabe von *Die Hoffräulein* von Michel Foucault ist Teil der FRANZÖSISCHEN BIBLIOTHEK, die in Zusammenarbeit zwischen der ACADÉMIE DE BERLIN und dem SUHRKAMP VERLAG entstanden ist.

Gemeinsam wollen wir auf bedeutende, aber fast vergessene Werke der modernen französischen Literatur aufmerksam machen – die FRANZÖSISCHE BIBLIOTHEK soll dazu in einer ersten Auswahl als Kompass dienen und als Anregung, sich immer wieder aufs Neue für französische Literatur in deutscher Sprache zu begeistern.

Die ACADÉMIE DE BERLIN wurde 2006 unter der Schirmherrschaft von Richard von Weizsäcker gegründet. Ihre Mitglieder, Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, haben es sich zum Ziel gesetzt, den kulturellen und gesellschaftlichen Austausch zwischen Frankreich und Deutschland zu fördern.

Eindringlich beschreibt der Philosoph Michel Foucault Diego Velázquez' berühmtes Bild *Las Meninas* (»Die Hoffräulein«) von 1656: ein Bild, das der Kunstgeschichte Rätsel aufgab. Auf den ersten Blick porträtiert es die kleine Prinzessin Margarete von Spanien in kostbarem weißem Brokat, umgeben von ihrem Hofstaat. Doch auf der linken Seite mit erhobenem Pinsel und vor seiner Staffelei erkennt der aufmerksame Betrachtende den Maler selbst. Porträtiert das Bild also genau genommen den Akt des Porträtierens?

Wieso aber schaut der Maler so konzentriert zu den Betrachtenden und nicht auf die Leinwand vor ihm? Und das Bild auf dieser Leinwand würde, aus dessen Blickwinkel, doch ein ganz anderes werden als das, was wir von ihm gemalt wissen ... Diego Velázquez malt also nicht das, was er hier sähe, sondern das, was die Betrachter sehen – die ganz hinten im Spiegel zu entdecken sind, der König und die Königin. Maler, König, Betrachter: eine Verschmelzung, eine Hybris, ein Verwirrspiel der Blicke, das Michel Foucault zu entwirren sucht.

Zunächst als Anfangskapitel der 1966 erschienenen *Ordnung der Dinge* verfasst, wird Foucaults Beschreibung von Velázquez' *Las Meninas* eine Grundsatzschrift des Philosophen: Eindrücklich wird die Dynamik zwischen Betrachtenden und Betrachteten, Subjekt und Objekt, Maler und Modell aufgeschlüsselt und dabei der für Foucaults Denken so zentrale Begriff der Repräsentation eingeführt.

MICHEL FOUCAULT wurde am 15. Oktober 1926 in Poitiers geboren. In Paris studierte er Philosophie und Psychologie und 1952 wurde er Assistent für Psychologie in Lille. Nach Stationen an den Universitäten Uppsala, Warschau, Hamburg kehrte er 1960 nach Frankreich zurück, als Professor für Psychologie und Philosophie an der Universität Clermont-Ferrand. 1961 erschien seine Dissertationsschrift *Wahnsinn und Gesellschaft*. Nach einem Auslandsaufenthalt in Tunis war er von 1968 bis 1970 an der Reform-Universität von Vincennes, heute Paris VIII, tätig. Im Jahr 1970 wurde er als Professor für Geschichte der Denksysteme an das Collège de France berufen. 1975 erschien *Überwachen und Strafen*. Foucault starb am 25. Juni 1984 an den Folgen einer HIV-Infektion in Paris.

MICHEL
FOUCAULT

Die Hoffräulein

Aus dem Französischen
von Ulrich Köppen

SUHRKAMP

Über diesen Code gelangen Sie zu
Diego Velázquez' *Las Meninas*.



Die Hoffräulein

I.

Der Maler steht etwas vom Bild entfernt. Er wirft einen Blick auf das Modell. Vielleicht ist nur noch ein letzter Tupfer zu setzen, vielleicht ist aber auch der erste Strich noch nicht einmal getan. Der Arm, der den Pinsel hält, ist nach links, in Richtung der Palette, geknickt und verharrt einen Augenblick unbeweglich zwischen der Leinwand und den Farben. Die geschickte Hand ist durch den Blick einen Moment zum Stillstand gekommen; andererseits ruht der Blick auf der Geste des Einhaltens. Zwischen der feinen Spitze des Pinsels und dem stählernen Blick kann das Schauspiel seinen vollen Umfang entfalten.

Das geschieht nicht ohne ein subtiles System von Ausweichmanövern. Der Maler hat sich in einige Entfernung neben das Bild gestellt, an dem er gerade arbeitet. Für den Betrachter steht er rechts von seinem Bild, das die äußerste linke Seite einnimmt. Dementselben Betrach-

ter ist nur die Rückseite des Bildes sichtbar, nur das riesige Gestell ist dem Blick freigegeben. Dagegen ist der Maler völlig sichtbar. Auf jeden Fall ist er nicht durch die hohe Leinwand verborgen, die ihn vielleicht in einigen Augenblicken verdecken wird, wenn er auf sie zugeht und sich wieder an die Arbeit macht. Wahrscheinlich ist er dem Betrachter gerade sichtbar geworden, als er aus dieser Art virtuellen Käfigs heraustrat, den die Oberfläche der Leinwand, die er bemalt, nach hinten projiziert. Man kann ihn jetzt, in einem Augenblick des Verharrens, im neutralen Zentrum dieser Oszillation sehen. Seine dunkle Gestalt, sein helles Gesicht bilden die Mitte zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Er tritt hinter der für uns nicht einsehbaren Leinwand hervor und wird dadurch sichtbar; wenn er aber gleich einen Schritt nach rechts tun und sich unseren Blicken entziehen wird, wird er genau vor dem von ihm gemalten Bild stehen. Er wird dann an jenem Platz vor dem für einen Augenblick vernach-

lässigten Bild stehen, das schattenlos und ohne etwas zu verschweigen für ihn wieder sichtbar werden wird. Als könnte der Maler nicht gleichzeitig auf dem Bild, das ihn darstellt, gesehen werden und seinerseits dasjenige sehen, auf dem er gerade etwas darstellen will. Er herrscht an der Grenze dieser beiden unvereinbaren Sichtbarkeiten.

Der Maler betrachtet mit leicht gewendetem Gesicht und zur Schulter geneigtem Kopf. Er fixiert einen unsichtbaren Punkt, den wir Betrachter aber leicht bestimmen können, weil wir selber dieser Punkt sind: unser Körper, unser Gesicht, unsere Augen. Das von ihm beobachtete Schauspiel ist also zweimal unsichtbar, weil es nicht im Bildraum repräsentiert ist und weil es genau in jenem blinden Punkt, in jenem essentiellen Versteck liegt, in dem sich unser eigener Blick unseren Augen in dem Augenblick entzieht, in dem wir blicken. Wie könnten wir jedoch diese Unsichtbarkeit vor unseren Augen nicht sehen, findet sie doch im Bild selbst ihren spürbaren Aus-

druck, ihre versiegelte Gestalt. Man könnte tatsächlich erraten, was der Maler betrachtet, wenn man einen Blick auf die Leinwand werfen könnte, an der er arbeitet. Man sieht von ihr aber nur den eingespannten Rand, in der Horizontalen die Streben und in der Vertikalen die Schräge des Gestells. Das hohe, eintönige Rechteck, das die ganze linke Seite des wirklichen Bildes beherrscht und die Rückseite des abgebildeten Gemäldes bildet, stellt in der Art einer Oberfläche die in die Tiefe gehende Unsichtbarkeit dessen dar, was der Künstler betrachtet: jenen Raum, in dem wir uns befinden und der wir sind. Von den Augen des Malers zu dem von ihm Betrachteten ist eine beherrschende Linie gezogen, der wir als Betrachter uns nicht entziehen können. Sie durchläuft das wirkliche Gemälde und erreicht diesseits seiner Oberfläche jenen Ort, von dem aus wir den Maler sehen, der uns beobachtet. Diese punktierte Linie erreicht uns unweigerlich und verbindet uns mit der Repräsentation des Bildes.

Dem Anschein nach ist dieser Topos sehr einfach, er beruht auf Reziprozität. Wir betrachten ein Bild, aus dem heraus ein Maler seinerseits uns anschaut. Nichts als ein Sichgegenüberstehen, sich überraschende Augen, Blicke, die sich kreuzen und dadurch überlagern. Dennoch umschließt diese dünne Linie der Sichtbarkeit ein ganzes komplexes Netz von Unsicherheiten, Austauschungen und Ausweichungen. Der Maler lenkt seine Augen nur in dem Maße auf uns, in dem wir uns an der Stelle seines Motivs befinden. Wir, die Zuschauer, sind noch darüber hinaus vorhanden. Von diesem Blick aufgenommen, werden wir von ihm auch verdrängt und durch das ersetzt, was zu allen Zeiten vor uns da war: durch das Modell. Umgekehrt akzeptiert der Blick des Malers, den dieser nach außen in die ihm gegenüberliegende Leere richtet, so viele Modelle, wie Betrachter vorhanden sind. An dieser Stelle genau findet ein ständiger Austausch zwischen Betrachter und Betrachtetem statt. Kein Blick ist fest,

oder: in der neutralen Furche des Blicks, der die Leinwand senkrecht durchdringt, kehren Subjekt und Objekt, Zuschauer und Modell ihre Rolle unbegrenzt um. Und darin liegt die zweite Funktion der großen Leinwand, deren Rückseite wir an der äußersten Linken sehen. Hartnäckig unseren Blicken entzogen, verhindert sie, daß die Beziehung der Blicke jemals feststellbar ist und definitiv hergestellt werden kann. Die opake Festigkeit, die sie auf der einen Seite herrschen läßt, macht das Spiel der Verwandlungen für immer beweglich, das sich im Zentrum zwischen dem Betrachter und dem Modell herstellt. Weil wir nur diese Rückseite sehen, wissen wir nicht, wer wir sind und was wir tun. Sehen wir, oder werden wir gesehen? Der Maler fixiert gerade einen Punkt, der von Augenblick zu Augenblick seinen Inhalt, seine Form, sein Gesicht und seine Identität wechselt. Aber die aufmerksame Unbeweglichkeit seiner Augen weist in eine andere Richtung zurück, der sie schon gefolgt sind und die sie, daran besteht kein

Zweifel, bald wieder einschlagen werden: die Richtung hin zur unbeweglichen Leinwand, auf der – vielleicht schon lange und für immer – ein Portrait umrissen ist, das nie wieder ausgelöscht wird. Infolgedessen beherrscht der souveräne Blick des Malers ein virtuelles Dreieck, das in seinen Umrissen dieses Bild eines Bildes definiert: an der oberen Ecke als einzig sichtbarer Punkt – die Augen des Malers; an der Basis einerseits der unsichtbare Standpunkt des Modells und andererseits die wahrscheinlich auf der Vorderseite der Leinwand skizzierte Gestalt.

In dem Augenblick, in dem die Augen des Malers den Betrachter in ihr Blickfeld stellen, erfassen sie ihn, zwingen ihn zum Eindringen in das Bild, weisen ihm einen zugleich privilegierten und obligatorischen Platz zu, entnehmen ihm seine lichtvolle und sichtbare Art und werfen sie auf die unzugängliche Oberfläche der Leinwand. Der Betrachter sieht seine Unsichtbarkeit für den Maler sichtbar geworden und in ein für ihn selbst definitiv

unsichtbares Bild transponiert. Dies ist eine Überraschung, die noch vervielfacht und unvermeidlicher gemacht wird durch eine Falle am Rande. Auf der äußersten Rechten erhält das Bild sein Licht durch ein Fenster, das in sehr kurzer Perspektive dargestellt ist. Man sieht nur seine Vertiefung, so daß das einflutende Licht zwei benachbarte und verbundene, aber irreduzible Räume gleichmäßig beleuchtet: die Oberfläche des Bildes mit dem von ihm repräsentierten Umfang (also das Atelier des Malers oder den Salon, in dem er seine Staffelei aufgestellt hat) und vor dieser Oberfläche den wirklichen Raum, den der Zuschauer einnimmt (oder auch den irrationalen Standort des Modells). Während das Licht das Zimmer von rechts nach links durchläuft, zieht es den Betrachter zum Maler und das Modell zur Leinwand. Durch dieses weite goldene Licht wird auch der Maler dem Betrachter sichtbar und läßt den Rahmen der rätselvollen Leinwand, in der sein Bild, einmal übertragen, eingeschlossen wird, in den

Augen des Modells wie goldene Linien erglänzen. Dieses äußerste Fenster, das kaum angedeutet ist, setzt ein volles und gemischtes Tageslicht frei, das der Repräsentation als gemeinsamer Punkt dient. Es bringt am anderen Ende des Bildes ein Gegengewicht zu der unsichtbaren Leinwand zustande: so wie diese, indem von ihr nur die Rückseite sichtbar ist, sich gegen das sie repräsentierende Gemälde lehnt und durch die Überlagerung ihrer sichtbaren Rückseite und der Oberfläche des sie tragenden Gemäldes den für uns unzugänglichen Punkt bildet, an dem das Bild *par excellence* schillert, so richtet auch das Fenster als reine Öffnung einen Raum ein, der ebenso manifest ist, wie der andere verborgen ist. Dem Maler, den Personen, den Modellen, den Betrachtern ist er ebenso vertraut wie der andere einsam (denn keiner sieht ihn an, nicht einmal der Maler). Von rechts dringt durch ein unsichtbares Fenster das reine Volumen eines Lichts, das jede Repräsentation sichtbar werden läßt. Links dehnt sich die Fläche aus,

die auf der Vorderseite ihres allzu sichtbaren Rahmens die von ihr getragene Repräsentation verbirgt. Das Licht hüllt, indem es die Szene überflutet (sowohl das Zimmer, als auch die Leinwand, das auf der Leinwand repräsentierte Zimmer und das Zimmer, in dem die Staffelei aufgestellt ist), die Personen und Betrachter ein und zieht sie durch den Blick des Malers zu dem Punkt, wo der Maler sie repräsentieren wird. Dieser Ort ist uns aber entzogen. Wir sehen uns als durch den Maler Betrachtete und seinen Augen durch das gleiche Licht sichtbar geworden, durch das er uns sichtbar wird. In dem Augenblick, in dem wir uns als auf seine Leinwand transponiert und durch seine Hand wie in einem Spiegel wiedergegeben begreifen können, können wir von dem Bild nur dessen düstere Rückseite erfassen – die Rückseite eines klappbaren Ankleidespiegels.

Nun hat der Maler jedoch genau gegenüber den Beschauern – uns gegenüber – auf der Wand, die den Hintergrund des Zimmers bil-

det, eine Serie von Bildern repräsentiert. Unter allen diesen Bildern glänzt eines ganz besonders stark. Sein Rahmen ist breiter und dunkler als die der anderen. Eine helle, dünne Linie läuft indessen an seiner Innenseite entlang, wodurch auf der ganzen Oberfläche des Bildes ein Licht entsteht, dessen Ursprung schlecht zu bestimmen ist. Es kommt von nirgends, es sei denn von einem in ihm liegenden Raum. In dieser seltsamen Helligkeit erscheinen zwei Silhouetten und über ihnen, ein wenig weiter hinten, ein langer Purpurvorhang. Die anderen Bilder zeigen kaum mehr als einige fahle Flecken an der Grenze einer tiefen Nacht. Dieses Bild aber ist auf einen Raum hin geöffnet, in dem sich Gegenstände in der Tiefe in einer Helligkeit abstufen, die nur ihm eigen ist. Unter allen Elementen, die die Bestimmung haben, Repräsentationen zu geben, sie aber in Frage stellen, sie verhüllen oder durch ihre Position oder ihre Entfernung ausweichen lassen, ist dies das einzige, das in aller Ehrenhaftigkeit funktioniert und

zeigt, was es zeigen soll. Das geschieht trotz seiner Entfernung und trotz des umgebenden Schattens. Es handelt sich aber nicht um ein Bild, sondern um einen Spiegel. Er gibt endlich den Zauber frei, den ebenso die entfernt hängenden Gemälde wie das Licht des Vordergrundes mit der ironischen Leinwand verweigerten.

Von allen Repräsentationen, die das Bild repräsentiert, ist er die einzig sichtbare. Keiner jedoch schaut ihn an. Der Maler, der neben seiner Leinwand steht und dessen Aufmerksamkeit völlig auf sein Modell gerichtet ist, kann den sanft leuchtenden Spiegel hinter sich nicht sehen. Die meisten anderen Personen auf dem Bild haben ebenfalls ihre Blicke auf das gerichtet, was sich vor ihnen abspielt – auf die helle Unsichtbarkeit, die die Leinwand begrenzt, auf jenen Balkon aus Licht, der ihrem Blick diejenigen zeigt, von denen sie angesehen werden –, und nicht auf die dunkle Höhlung, die das Zimmer abschließt, in dem sie repräsentiert sind. Zwar sind einige

Köpfe nur von der Seite sichtbar, keiner jedoch ist in ausreichendem Maße abgewandt, um hinten im Raum das kleine leuchtende Rechteck, diesen Spiegel zu sehen, der nichts als Sichtbarkeit ist, ohne daß sich jedoch ein Blick seiner bemächtigte, ihn aktualisierte und die reife Frucht seines Schauspiels gönne.

Diese Indifferenz findet sich in ihm selbst wieder. Der Spiegel reflektiert in der Tat nichts, was sich im selben Raum mit ihm befindet: weder den Maler, der ihm den Rücken zukehrt, noch die Personen in der Mitte des Zimmers. In seiner hellen Tiefe spiegelt er nicht das Sichtbare. In der holländischen Malerei war es Tradition, daß die Spiegel eine reduplizierende Rolle spielten. Sie wiederholten, was im Bild bereits gegeben war, aber in einem irrealen, modifizierten, verkürzten und gekrümmten Raum. Man sah darin die gleichen Dinge wie in der ersten Instanz des Bildes, aber nach einem anderen Gesetz zerlegt und rekonponiert. Hier wiederholt der