

**Michel
Foucault**

***Dies ist
keine Pfeife***



Ceci n'est pas une pipe.

Suhrkamp

SV

Es ist eines der bekanntesten Kunstwerke des Surrealismus: René Magrittes *La trahison des images*, das eine Pfeife zeigt und den in Schönschrift geschriebenen Satz: »Ceci n'est pas une pipe«. Auf komplexe Weise überwindet es die in der klassischen Malerei vorherrschende Trennung zwischen sprachlicher und bildlicher Ebene. Michel Foucault inspirierten die verschiedenen Fassungen des Bildes dazu, über das grundlegende Verhältnis von Darstellung und Realität, Sprache und Kunst, Zeigen und Benennen nachzudenken. Wie das Bild selbst hat auch seine Interpretation längst Klassikerstatus.

Michel Foucault (1926-1984) hatte von 1970 an den Lehrstuhl für die Geschichte der Denksysteme am Collège de France in Paris inne. Sein Werk liegt im Suhrkamp Verlag vor.

Michel Foucault
Dies ist keine Pfeife

Übersetzt von Michael Bischoff

Mit vier Abbildungen und
zwei Briefen von René Magritte

Suhrkamp

Erste Auflage 2026

© der deutschsprachigen Ausgabe Suhrkamp Verlag GmbH,
Berlin, 2026

© Editions Gallimard, Paris, 1994 und 2001

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch eine Nutzung des
Werks für Text und Data Mining im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlaggestaltung: Studio HanLi, Berlin

Druck: C. H. Beck, Nördlingen

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-58850-5

Suhrkamp Verlag GmbH

Torstraße 44, 10119 Berlin

info@suhrkamp.de

www.suhrkamp.de

Inhalt

Dies ist keine Pfeife

7

Zwei Briefe von René Magritte

45

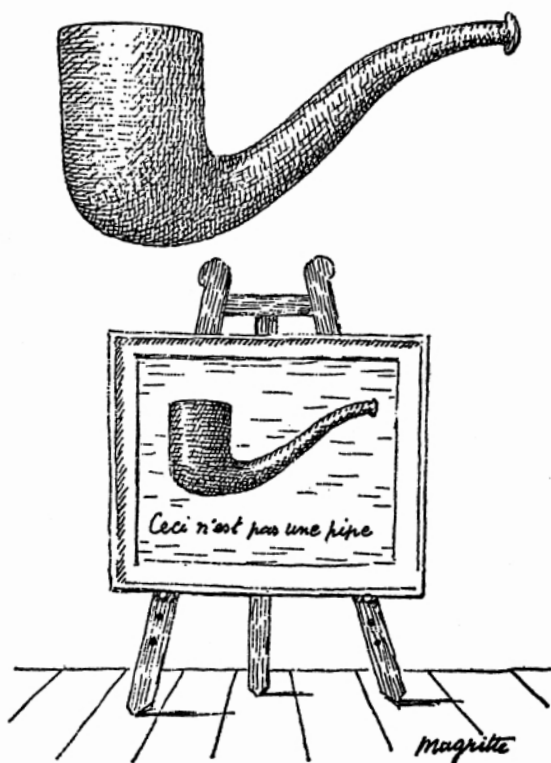
Editorische Notiz

52

Abbildungsnachweis

53

Dies ist keine Pfeife



Zwei Pfeifen

Die erste Fassung, von 1926, glaube ich: eine sorgfältig gezeichnete Pfeife und darunter (in gleichmäßiger, eifriger, gekünstelter, klösterlich anmutender Schönschrift, wie man sie als Vorbild im Schreibheft eines Schülers oder nach dem Unterricht an der Tafel finden mag) dieser Hinweis: »Ceci n'est pas une pipe« – »Dies ist keine Pfeife«.

Die zweite Fassung – ich glaube, es ist die letzte – findet sich in *Aube à l'antipode*. Dieselbe Pfeife, derselbe Satz, dieselbe Schrift. Doch hier sind Text und Bild nicht in einem indifferenten, unbegrenzten, nicht weiter gekennzeichneten Raum übereinandergesetzt, sondern von einem Rahmen umgeben, der seinerseits auf einer Staffelei steht, und diese wiederum auf den deutlich erkennbaren Dielen eines Holzfußbodens. Darüber eine Pfeife, die genauso aussieht wie die auf dem Bild gemalte, aber sehr viel größer ist.

Die erste Fassung verblüfft allein durch ihre Einfachheit. Die zweite vervielfacht sichtbar die bewussten Unsicherheiten. Der auf der Staffelei stehende

Rahmen zeigt an, dass es sich um das Bild eines Malers handelt: ein fertiges Werk, das nun ausgestellt wird und für den möglichen Betrachter mit einem kommentierenden oder erläuternden Hinweis versehen ist. Aber diese kindliche Schrift, die eigentlich weder den Titel des Gemäldes noch eines seiner Bildelemente darstellt, das Fehlen jeglichen Hinweises auf die Anwesenheit des Malers, die schlichte Umgebung, die groben Dielen des Fußbodens, all das lässt an eine Tafel in einem Klassenraum denken: Vielleicht wird schon bald ein Schwamm Bild und Text auslöschen, oder auch nur eines von beidem, um den »Fehler« zu korrigieren (und etwas zu zeichnen, das tatsächlich keine Pfeife ist, oder einen Satz zu schreiben, der sagt, dass es sich sehr wohl um eine Pfeife handelt). Ein Missgriff, der nicht von Dauer ist (ein »Missschrieb«, wie man nach dem Vorbild von »Missverständnis« sagen könnte) und der sich gleich in Kreidestaub auflösen wird?

Aber das ist nur die geringste Ungewissheit. Es gibt noch weitere: Wir sehen zwei Pfeifen. Oder sind es zwei Darstellungen derselben Pfeife? Oder eine Pfeife und ihr Bild? Oder zwei Bilder, die beide eine Pfeife darstellen? Oder zwei Bilder, von denen eines eine Pfeife darstellt, das andere jedoch nicht? Oder schließlich zwei Bilder, die beide weder eine Pfeife sind noch eine Pfeife darstellen? Und schon

überrasche ich mich dabei, *Sein* und *Darstellen* zu verwechseln, als wäre beides gleichbedeutend, als wäre ein Bild das, was es darstellt. Und wenn ich (wie schon vor mehr als dreihundert Jahren die *Logik von Port-Royal* verlangte) sorgfältig zwischen der Darstellung und dem Dargestellten unterscheiden müsste – und das muss ich ganz gewiss –, dann müsste ich die eben aufgestellten Hypothesen nochmals vornehmen und mit zwei multiplizieren.

Aber auch dies verblüfft mich: Die auf dem Gemälde dargestellte Pfeife – ob schwarzes Holz oder bemalte Leinwand, spielt keine Rolle –, also die »untere« Pfeife, ist solide in einen Raum mit sichtbaren Bezugslinien eingebettet: Breite (der geschriebene Text, der obere und der untere Rand des Rahmens), Höhe (die Seiten des Rahmens und die Streben der Staffelei), Tiefe (die Nuten der Holzdielen). Ein stabiles Gefängnis. Die »obere« Pfeife dagegen besitzt keinerlei Koordinaten. Ihre übergroßen Proportionen machen ihre Lokalisierung ungewiss (das Gegenteil des Effekts, den man in *Le tombeau des lutteurs* findet, wo das Riesenhafte in einen höchst präzisen Raum gefasst ist). Befindet diese übergroße Pfeife sich vor dem gemalten Bild und schiebt es weit nach hinten? Oder schwebt sie unmittelbar über der Staffelei wie eine Emanation, wie Rauch, der aus dem Gemälde aufgestiegen ist – Rauch aus

einer Pfeife, der nun seinerseits Form und Gestalt einer Pfeife annimmt und in dieser Ähnlichkeit zum Gegenbild der Pfeife wird (in einem ähnlichen Spiel aus Analogie und Kontrast, wie man es in der Folge der *Batailles de l'Argonne* zwischen Dunst und Festem findet)? Oder könnte man vielleicht nicht sogar annehmen, sie befände sich hinter dem Gemälde und der Staffelei und wäre damit noch größer, als sie jetzt bereits erscheint? Dann wäre sie die überbordende Tiefe des Gemäldes, die innere Dimension, welche die Leinwand (oder die Tafel) sprengt und sich langsam in einem Raum verliert, der keinerlei Bezugspunkte mehr besitzt.

Aber nicht einmal dieser Unsicherheit bin ich mir sicher. Oder vielmehr, zweifelhaft erscheint mir gerade der simple Gegensatz zwischen dem nicht zu lokalisierenden Dahintreiben der oberen Pfeife und der Stabilität der unteren. Bei genauerem Hinsehen erkennt man leicht, dass die Füße der Staffelei, die den Rahmen trägt, in den die Leinwand gefasst ist, auf der das Bild sich befindet – dass diese Füße, die auf einem Holzboden ruhen, der durch seine Grobschlächtigkeit sichtbar wird und fest erscheint, in Wirklichkeit abgeschrägt sind. Sie berühren den Boden nur mit drei feinen Spitzen, die dem dennoch recht massiven Ensemble jede Stabilität nehmen. Droht das Ganze umzustürzen? Die Staffelei samt

dem Rahmen, der Leinwand oder der Tafel, des Bildes und des Textes? Zersplittertes Holz, zerbrochene Figuren, Buchstaben, die so getrennt worden sind, dass man die Wörter vielleicht nicht mehr erkennen kann? Alles durcheinander auf dem Boden, während darüber weiterhin die große Pfeife ohne Maß und Bezugslinien mit der unerreichbaren Unbeweglichkeit eines Ballons schwebt?

Das aufgelöste Kalligramm

Magrittes Bild (ich spreche im Augenblick von der ersten Fassung) ist so einfach wie eine Seite aus einem botanischen Handbuch: eine Zeichnung und ein Text, der sie bezeichnet. Nichts ist einfacher zu erkennen als eine so gezeichnete Pfeife, nichts leichter auszusprechen als die »Bezeichnung für eine Pfeife« – unsere Sprache tut es ganz von selbst für uns. Merkwürdig an dieser Figur ist nun aber nicht der »Widerspruch« zwischen Bild und Text. Und zwar aus einem einfachen Grund: Einen Widerspruch kann es nur zwischen zwei Aussagen oder innerhalb ein und derselben Aussage geben. Ich sehe aber, dass es hier nur eine Aussage gibt und dass ein Widerspruch ausgeschlossen ist, weil das Subjekt ein einfaches Demonstrativpronomen ist. Ist die Aussage also falsch?

Aber wer sagt mir denn, dass diese Ansammlung von Strichen über dem Text eine Pfeife *ist*? Verwirrend ist hier, dass es unvermeidlich ist, den Text auf das Bild zu beziehen (das Demonstrativpronomen fordert uns ebenso dazu auf wie das Wort *Pfeife* und die Ähnlichkeit des Bildes), und dass es unmöglich ist, die Ebene zu bestimmen, auf der man sagen könnte, die Aussage sei wahr, falsch, widersprüchlich oder notwendig.

Ich kann mich nicht des Gedankens erwehren, dass die Teufelei in einer Operation steckt, die aufgrund ihres simplen Ergebnisses unsichtbar ist, aber allein die unbestimmte Beklemmung zu erklären vermag, die sie auslöst. Diese Operation ist ein Kalligramm, das Magritte heimlich geschaffen und dann sorgfältig wieder gelöscht hat. Alle Elemente der Figur, ihre wechselseitige Lage und ihr Verhältnis resultieren aus dieser unmittelbar nach ihrer Ausführung wieder annullierten Operation.

In seiner Jahrtausende alten Geschichte erfüllt das Kalligramm drei Aufgaben: Es ersetzt das Alphabet, es dient der Einübung ohne Zuhilfenahme der Rhetorik, und es fängt die Dinge in der Falle einer zweifachen Graphie. Zunächst einmal bringt es Text und Figur in allernächste Nähe; es schließt einen Kompromiss zwischen den Linien, die das Objekt abgrenzen, und den Linien der Buchsta-

benfolge; es versetzt die Aussagen in den Raum der Figur und sorgt dafür, dass der Text sagt, was die Zeichnung darstellt. Einerseits alphabetisiert es das Idiogramm, füllt es mit diskontinuierlichen Buchstaben und bringt so die stummen, ununterbrochenen Linien zum Sprechen. Aber andererseits verteilt es die Schrift in einem Raum, der nicht mehr die Gleichgültigkeit, Offenheit und tote Leere des Papiers besitzt; es zwingt ihn, sich nach den Gesetzen einer simultanen Form zu verteilen. Es reduziert die Phonetik auf graues Raunen, das nur für einen Augenblick ertönt und die Umrisse einer Figur vervollständigt; aber es macht die Zeichnung zu einer hauchdünnen Hülle, durch die man hindurchdringen muss, um die Entleerung des darin befindlichen Textes Wort für Wort zu verfolgen.

Das Kalligramm ist also eine Tautologie. Aber auf andere Weise als die Rhetorik. Die Rhetorik spielt mit der Überfülle der Sprache; sie nutzt die Möglichkeit, mit verschiedenen Worten zweimal dasselbe zu sagen; sie profitiert von dem übermäßigen Reichtum, der es gestattet, zwei verschiedene Dinge mit ein und demselben Wort zu sagen; das Wesen der Rhetorik liegt in der Allegorie. Das Kalligramm dagegen nutzt die Eigenschaft der Buchstaben, linienförmige, im Raum angeordnete Elemente und zugleich Zeichen zu sein, die man nur in der einen

und einzigen Folge der Lautsubstanz aneinanderreihen darf. Als Zeichen vermag der Buchstabe Wörter zu fixieren, als Linie stellt er die betreffende Sache bildlich dar. So gibt das Kalligramm vor, die ältesten Gegensätze unserer alphabetischen Zivilisation spielerisch aufzuheben: Zeigen und Benennen; Darstellen und Sagen; Reproduzieren und Artikulieren; Nachahmen und Bedeuten; Anschauen und Lesen.

Indem es die Dinge, von denen es spricht, gleich zweimal in die Enge treibt, stellt es ihnen eine perfekte Falle. Durch den zweifachen Zugriff sichert es diese Gefangennahme, die der Diskurs oder die Zeichnung allein nicht bewerkstelligen könnten. Es beschwört die unüberwindliche, von den Wörtern nicht zu besiegende Abwesenheit, indem es ihnen durch die List einer im Raum spielenden Schrift die sichtbare Form ihres Referenten aufzwingt: Dank einer geschickten Anordnung auf dem Blatt Papier rufen die Zeichen gleichsam durch ihre Umrisse, die sich auf der leeren Fläche des Papier abzeichnen, die Sache, von der sie sprechen. Und umgekehrt wird die sichtbare Form von der Schrift ausgehöhlt, wird von den Worten umgepflügt, die sie von innen her bearbeiten, ihre reglose, mehrdeutige, namenlose Präsenz beschwören und dadurch das Netz jener Bedeutungen hervortreten lassen, welche ihr einen Namen geben, sie bestimmen und im Universum

der Diskurse fixieren. Zwei unausweichliche Fallen: Wie sollte ihnen nun noch der Flug der Vögel, die vergängliche Form der Blüten, das Rauschen des Regens entkommen?

Und nun zu Magrittes Zeichnung. Mir scheint, sie besteht aus den Teilen eines aufgelösten Kalligramms. Unter dem Deckmantel einer scheinbaren Rückkehr zu einer früheren Disposition nimmt sie die drei Funktionen der Kalligraphie auf, um sie zu pervertieren und dadurch alle herkömmlichen Beziehungen zwischen Sprache und Bild zu verwirren.

Der Text, der in das Bild eingedrungen war, um das alte Idiogramm wiederherzustellen, ist wieder an seinen Platz zurückgekehrt. An seine natürliche Stelle, nämlich unten, wo er dem Bild als Träger dient, um es in die Abfolge der Texte und Buchseiten einzufügen. Er wird wieder zur »Legende«. Die Form dagegen kehrt an den Himmel zurück, von dem die Komplizenschaft der Buchstaben mit dem Raum sie einen Augenblick hatte herabsteigen lassen. Frei von jeder diskursiven Bindung wird sie nun wieder in ihrem ursprünglichen Schweigen dahintreiben können. Wir sind wieder bei der Seite und ihrem alten Verteilungsprinzip. Aber nur scheinbar. Denn die Wörter, die ich nun unter dem Bild lesen kann, sind ihrerseits gezeichnete Wörter – Bilder von Wörtern, die der Maler außerhalb der Pfeife, aber

in den allgemeinen (und zuweisbaren) Rahmen seiner Zeichnung gesetzt hat. Von der kalligraphischen Vergangenheit, die ich ihnen beimessen muss, haben die Wörter nur ihre Zugehörigkeit zur Zeichnung und ihren gezeichneten Charakter zurückbehalten. Daher muss ich sie so lesen, als wären sie sich selbst überlagert. An der Oberfläche des Bildes bilden sie gleichsam die Reflexe der Wörter, die sagen, dass dies keine Pfeife ist. Als Text im Bild. Aber umgekehrt ist die dargestellte Pfeife von derselben Hand und mit derselben Feder gemalt wie die Buchstaben des Textes; sie bildet eher eine Fortsetzung des Textes, als dass sie ihn illustrierte oder seinen Mangel ausglich. Man hat fast den Eindruck, sie wäre mit kleinen, durcheinandergeworfenen Buchstaben gefüllt, mit den Fragmenten graphischer Zeichen, die über die ganze Fläche des Bildes verstreut sind. Eine geschriebene Figur. Die vorgängige, unsichtbare kalligraphische Operation hat für eine Kreuzung zwischen Schrift und Zeichnung gesorgt; und als Magritte die Dinge wieder an ihren Platz rückte, achtete er sehr genau darauf, dass die Figur geschrieben bleibt und der Text nichts als die gezeichnete Darstellung seiner selbst ist.

Dasselbe gilt für die Tautologie. Scheinbar kehrt Magritte von der kalligraphischen Verdopplung zurück zur einfachen Übereinstimmung des Bildes

mit seiner Legende. Eine stumme, hinreichend erkennbare Figur zeigt, ohne es zu sagen, die Sache in ihrem Wesen; und darunter erhält ein Name von diesem Bild seinen »Sinn« oder seine Anwendungsregel. Verglichen mit der herkömmlichen Funktion der Legende, ist Magrittes Text jedoch in zweifacher Weise paradox. Er benennt etwas, das offensichtlich gar nicht benannt zu werden braucht (weil die Form nur allzu bekannt ist). Und in dem Augenblick, da er den Namen nennen müsste, nennt er ihn und sagt zugleich, dass es nicht dies sei. Woher kommt dieses seltsame Spiel, wenn nicht aus dem Kalligramm? Aus dem Kalligramm, das zweimal dasselbe sagt (obwohl ein einziges Mal zweifellos genügt); aus dem Kalligramm, das – ohne dass dies deutlich würde – eine negative Beziehung herstellt zwischen dem, was es zeigt, und dem, was es sagt. Denn wenn ein Kalligramm mit verstreuten Buchstaben einen Blumenstrauß, einen Vogel oder einen Regenschauer zeichnet, sagt es niemals über diese geheuchelt spontane Form: »Dies ist eine Taube, eine Blume, ein Regenschauer.« Es vermeidet vielmehr, zu benennen, was die Anordnung der Zeichen zeigt. Zeigen, was hinter den Worten im halben Schweigen der Buchstaben geschieht; nicht sagen, was diese Linien sind, die den Text begrenzen und hervortreten lassen. Nun, da Magritte den Text aus dem Bild hat