

Foucault und die Künste: Peter Geate (Hrsg.) in Auftrag des  
ZKM, Frankfurt 2004

Peter Weibel

Die Diskurse von Kunst und Macht: Foucault (2004)

§ 141-142

nehmen, indem man von der jeweiligen diskursiven Funktion des literarischen Sprechens in verschiedenen Epochen bzw. Diskursformationen ausgeht. Ein solches Vorhaben würde auf eine Archäologie der Literatur hinauslaufen. Eine Archäologie der Literatur käme dem Versuch gleich, eine differentielle Analyse von Diskursmodalitäten vorzunehmen.

Diskursanalyse und Literaturarchäologie verfahren nicht wie eine Textanalyse im traditionellen Sinne, obgleich die Analysen durchaus an Texten vorgenommen werden. Man sollte stets im Auge behalten, daß sich eine mögliche Diskursanalytik und eine Archäologie der Literatur jenseits der Vorherrschaft der Bedeutung abspielen. Genau aus diesem Grund scheint es mir überaus sinnvoll und erfolgversprechend, die Ergebnisse der sprachontologischen Überlegungen Foucaults gleichsam aus der Perspektive des späteren diskursanalytischen Denkens zu betrachten. In diesem Sinne können diese Ausführungen als ein Versuch angesehen werden, die zum Teil eingefahrenen Applikationen von Foucaults Diskursanalyse in eine andere Richtung zu lenken.

Wir wollen zweierlei tun: Einerseits jene Transformationen der Künste im 20. Jahrhundert beschreiben, die sich unter dem Druck und im Zusammenspiel mit der Techno-Transformation der Welt ereigneten. Diese Transformationen werden an jenem Begriffsdreieck *Werk – Autor – Sein* selbst schematisch aufgezeigt, welche die ontologische Ästhetik ausformuliert hat. Da der bürgerliche Kunstmarkt sich gegen diese Transformationen wehrt, welche zur Ausbildung einer technischen Kunst führten, geht es darum, die sozialen Mechanismen zu beschreiben, welche diese Transformation der Kunst verbergen und unterschlagen. Die Macht des Marktes, welcher die Kunstgeschichte schreibt und insofern definiert, was Kunst ist, stellt im Ästhetischen jenes »Bestellen des Bestandes« dar, welches Heidegger eigentlich der Technik unterstellt. Der Markt ist also gleichsam das Gestell der Kunst, das Dispositiv, und somit der Machtdiskurs, welcher der Kunst den Weg verstellt. Haben wir auf der einen Seite die Transformationen der Kunst durch die Techno-Transformation der Welt, und gibt es dazu eine Reihe von Theoretikern und Künstlern, von Walter Benjamin bis Jean Baudrillard, welche diese Transformationen emanzipatorisch kommentieren, so gibt es auf der anderen Seite den Markt, der diese Transformationen blockiert und sistiert. Bei dem Versuch, jenem System der Macht auf die Spur zu kommen, das den Diskurs der Kunst, die soziale Konstruktion der Kunst diktiert, können wir nicht anders, als den Theorien von Michel Foucault zu folgen.

Foucault hat nämlich jedem Diskurs (sei es dem der Wahrheit, der Schönheit usw.) nicht die Seinsfrage, sondern die Machtfrage gestellt. Er hat im System der Zeichen nach der Repräsentation nicht des Realen, sondern jener Macht geforscht, welche dieses Reale konstituiert. So wollen wir nicht nach der Kunst fragen, sondern nach jener Macht, welche diese als solche konstituiert. Unter verschiedenen Titeln hat Foucault diverse Diskurse der Macht untersucht. Die Macht der Medizin, die über Leben und Tod entscheidet, beschrieb er als »die Geburt der Klinik«, die Macht der Psychiatrie, die über Vernunft und Wahnsinn entscheidet, als Geburt des Nar-

rentums, die Macht der Justiz, die über Freiheit und Strafen entscheidet, als »die Geburt des Gefängnisses«. So könnten wir aus einem fiktiven Nachlaß von Foucault ein Buch mit dem Titel »die Geburt der Galerie« herausgeben, welches jenes System der Macht beschreibt, das über Kunst und Nicht-Kunst entscheidet. Wir sehen durch die Aneinanderreihung der verschiedenen Geburtsorte Klinik, Gefängnis und Galerie, in welche gefährliche Nachbarschaften sich die Kunst begeben hat und befindet. Klinik, Gefängnis, Galerie sind die Geburtsstätten symbolischer Ordnungen, welche höchst effektive Systeme der Macht darstellen. »Die Geburt der Kunst aus dem Geiste der Galerie als Gefängnis«, so könnten wir Nietzsche paraphrasieren. Klinik, Gefängnis, Galerie sind drei verschiedene Namen für ein und denselben Ort des Seins. Medizin, Justiz, Kunst sind nur verschiedene Weisen der Entbergung von Wahrheit als der Unverborgenheit des Seienden. Wir fragen aber, wer produziert diese Wahrheit? Wer sagt, daß es sich um eine Entbergung und nicht um eine Verbergung handelt? Welcher Diskurs bestimmt, was unverborgen und was verborgen ist? Auch die Wahrheit ist nur gestellt. Was verstellt und entstellt jeder Diskurs beim Entbergen? Jeder Diskurs, der sich als Wahrheit inthronisiert, verdrängt einen anderen als unwahr. Foucault stellte als erster in der Nachfolge von Nietzsche dem Diskurs die Machtfrage: wem nützt er?

»Die Wahrheit ist von dieser Welt; in dieser Welt wird sie aufgrund vielfältiger Zwänge produziert, verfügt sie über geregelte Machtwirkungen. Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung der Wahrheit, ihre »allgemeine Politik« der Wahrheit: d. h., sie akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre Diskurse funktionieren läßt; es gibt Mechanismen und Instanzen, die eine Unterscheidung von wahren und falschen Aussagen ermöglichen und den Modus festlegen, in dem die einen oder anderen sanktioniert werden; es gibt bevorzugte Techniken und Verfahren zur Wahrheitsfindung; es gibt einen Status für jene, die darüber zu befinden haben, was wahr ist und was nicht.«<sup>1</sup>

Dieser Typus des Machtdiskurses bestimmt auch die Kunst. Dies wird ganz offensichtlich, wenn wir den ontologischen Beschreibungen der Kunst selbst folgen, aber statt nach der Unverborgenheit des

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 51.

Seienden danach fragen, wer dieses Seiende hervorgebracht hat. Hat uns Nietzsche gezeigt, »wie die »wahre Welt« endlich zur Fabel wurde«, so können wir mit Foucault zeigen, wie die Fabel zur wahren Welt wurde und zwar gerade durch den nietzscheanischen »Willen zur Macht«, der auch ein »Wille zur Wahrheit« ist. Daher ist es Nietzsches These, daß Kunst Täuschung ist.

Auch Kunst wird in dieser Welt aufgrund vielfältiger Zwänge produziert und verfügt über geregelte Machtwirkungen. Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung der Kunst. Sie akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre und gute Kunst funktionieren läßt, und sie verwirft Diskurse, die sie als unkünstlerisch oder schlechte Kunst definiert. Es gibt Instanzen und Mechanismen (Sammler, Händler, Kuratoren), welche die Modi festlegen, in denen die einen oder anderen Diskurse als Kunst sanktioniert werden. Es gibt bevorzugte und kanonisierte Techniken und Verfahren zur Findung von guter Kunst, und es gibt einen hohen sozialen Status für jene, die darüber zu befinden haben, was Kunst ist und was nicht, was gute Kunst und was schlechte Kunst ist. Die Macht ermöglicht erstens nur bestimmte Formen der Diskurse von Zeichen und zweitens legitimiert sie nur bestimmte Diskursformen als wahre, schöne und gute. Man kann mit Foucault diese Diskursformel des Wissens und der Schönheit, der Wissenschaft und der Kunst durch fünf Merkmale charakterisieren:

- 1) Kunst ist um die Form jener Institutionen zentriert, die sie produzieren (Kunst als Kunst; Galeriekunst; Marktkunst; Kunst, die die Kunst selbst thematisiert, die weiße Wand der Galerie etc.).
- 2) Sie ist ständigen ökonomischen und politischen Anforderungen ausgesetzt, die einen raschen Wechsel der Stile bedingen, die an und für sich als Diskursformen vollkommen unvereinbar wären, würde nicht der Markt sie aus Bedürfnissen der Macht und aus den Notwendigkeiten der ökonomischen Produktion gewaltsam versöhnen und sanktionieren.
- 3) Kunst erfreut sich in den verschiedensten Formen enormer Verbreitung und Konsumtion, insbesondere durch die Massenmedien. Sie zirkuliert in allen nur erdenklichen Beziehungs- und Informationsapparaten, die sich relativ weit über den sozialen Körper des Fachpublikums hinaus ausdehnen.
- 4) Kunst wird aber bei dieser Distribution wie bei ihrer Produktion der überwiegenden Kontrolle einiger weniger großer politischer

und ökonomischer Apparate (Sammler, Museen, Galerien) unterworfen.

- 5) Schließlich ist die Kunst der Schauplatz und Einsatz zahlreicher politischer und ideologischer Kämpfe.

Ausstieg aus der Kunst als höchste Form der Kunst, diese Utopie der Antikunst, heißt also demnach:

- 1) Ausstieg aus der historischen Form der Kunst als Machtdispositiv.
- 2) Mit einer Kunst nichts mehr zu tun haben wollen, die durch diese fünf Merkmale einer Ökonomie der Macht bestimmt wird.
- 3) Votum für die Idee der Kunst, welche die Kunst nicht wie alle anderen Diskurse der politischen Ökonomie des Staates und des Marktes, also der Polizei, dem Heer, den Medien, der Medizin, der Justiz gleichstellt und unterwirft.
- 4) Streben nach einer Kunst, die sich eben der Justiz, dem Markt, den Medien, der Kirche, dem Militär, der Polizei, der Wissenschaft und allen anderen Diskursen der Macht und des Staatsapparates widersetzt und entzieht. Kunst als Diskursanalyse der Kunst ist etwas anderes und mehr als Diskurskunst.
- 5) Sehnsucht nach einer Kunst, die sich nicht in das allgemeine Funktionieren innerhalb des Räderwerks der Macht einfügt und die keine weitere Überwachungs-, Bestrafungs- und Normalisierungsinstitution darstellt, wie sie in der Praxis der Kuratorenfunktionäre und der Funktionärskunst auftritt.
- 6) Daher auch Gegnerschaft zu einer Konzeption der Kunst als Therapie.

Denn alle Machtdiskurse, von der Medizin bis zur Justiz, beanspruchen für sich bereits die Therapie. Die Medizin verkauft ihren Machtanspruch als Therapie, als Heilung. Kunst als Therapie lautet das Programm einer Kunst mit Machtanspruch, mit dem verdeckten Machtanspruch der angepassten Staatsreformer. In unserem sozialen System, auf jenem Schlachtfeld, dessen Wachtürme Klinik, Gefängnis und Galerie heißen, ist auch die Kunst ein Diskurs der Macht. Indem der Kunst die Machtfrage gestellt wird, wird die Kunst selbst in Frage gestellt. Denn wer ist Clio, die Göttin der Geschichtsschreibung? Wer hat die Macht, die Kunstgeschichte zu schreiben? Nur der Künstler, das Kunstwerk, wie die Ontologie ger-

ne behauptet? Oder auch der produktive und distributive Apparat, der das Kunstwerk umgibt (Sammler, Händler, Kuratoren, Kritiker etc.)? Die Ontologen verschweigen den Einfluß dieses sozialen Apparates, um seine Herrschaft als »implizites System« um so stärker zu machen. Es ist die Macht, welche die Erzählungen der Kunst und die Kunstgeschichte schreibt. Selbstverständlich will auch der Künstler an dieser Macht teilhaben, um ein Teil der Kunstgeschichte zu werden. Deswegen werden so viele Künstler per se zu Komplizen der Macht. Deswegen ist die Kunst der politisch und wirtschaftlich mächtigsten Länder auch die mächtigste, produktivste und distributierteste Kunst. Auf die gleiche Weise wie in einer Gesellschaft Geschichten geschrieben werden, so wird in dieser Gesellschaft auch Geschichte gemacht. Der Künstler versucht an dieser Macht teilzuhaben, indem er Kunst macht. Mit seinem Kunstwerk will der Künstler sich der Kunstgeschichte einschreiben, ein Teil ihrer Erzählungen werden, indem er die Kunstgeschichte umschreibt und fortschreibt. Welche Macht aber legitimiert einen beliebigen Diskurs als Kunst?

Es geht daher eindeutig darum, herauszufinden, welche Machtwirkungen unter unseren wissenschaftlichen Aussagen und Kunstwerken zirkulieren. Es geht um eine Neuordnung des Diskurses in der Kunst, wenn wir versuchen, die Kette und den Rhythmus der Transformationen, die mit den wahren Sätzen und den schönen Werken der Kunst und ihren ontologischen Begründungen gebrochen haben, zu untersuchen. Es geht darum, jenes ganze Ensemble von Praktiken in der Kunst, die der Macht als Stütze dienen, in Frage zu stellen. Denn offensichtlich ist Kunst nicht der Ort der Freiheit, des Wahren und des Absoluten, sondern Kunst ist eine Praktik, die mit einer ganzen Reihe von Institutionen, politischen Notwendigkeiten, gesellschaftlichen Regeln, ökonomischen Mechanismen verbunden ist, ohne die sie nicht existiert. Kunst ist daher nicht die Gefangene, sondern der Wärter – soviel zum Geschrei »Freiheit für die Kunst«.

Foucault paraphrasierend können wir zusammenfassen: Kunst ist zu verstehen als ein Ensemble von geregelten Verfahren zur Produktion, Zirkulation und Wirkungsweise von Aussagen. Dieses Ensemble von Verfahren ist an Machtssysteme gebunden, die sie produzieren und stützen, codieren und legitimieren. Insofern reproduziert Kunst Machtwirkungen, und man kann von einem Herrschaftssy-

stem der Kunst selbst sprechen. Kunst als historische Diskursform, wie wir sie heute kennen, ist nur zu denken unter den ökonomischen und politischen Bedingungen – und ganz und gar nicht unter ontologischen –, welche den Kapitalismus herausgebildet und entwickelt haben. Insofern wäre es ein Hirngespinnst, die Kunst von der Macht zu trennen und die Kunst von jeglichem Machtsystem zu befreien, weil damit auch die Kunst selbst verschwinden würde. Es geht vielmehr darum herauszufinden, ob es möglich ist, eine neue Politik der Kunst zu konstituieren, die nicht in der Veränderung des Bewußtseins der Menschen bestünde, sondern in der »Veränderung des politischen, ökonomischen und institutionellen Systems der Produktion von Wahrheit [von Kunst, P. W.] (...) die Macht der Wahrheit [der Kunst, P. W.] von den Formen gesellschaftlicher, ökonomischer und kultureller Hegemonie zu lösen, innerhalb derer sie gegenwärtig wirksam ist.«<sup>2</sup> Wenn also jemand sagt, die amerikanische oder die französische Kunst ist die beste der Welt, so ist es genau das, was man ihr vorwerfen könnte. Denn welcher Machttypus ist es, der Diskurse der Kunst zu produzieren vermag, die mit derart mächtigen Wirkungen ausgestattet sind, daß wir uns ihnen so vollkommen unterwerfen? Der soziale Körper der Kunst ist derart von vielfältigen Machtbeziehungen überzogen, ist derart von Institutionen der Macht wie Sammlern, Banken, Corporations, Museen, Magazinen und Galerien konstituiert, daß die Kunst, die von diesem Diskurs produziert wird, kaum mehr von der Macht selbst unterschieden werden kann, weil umgekehrt auch diese Machtbeziehungen nicht ohne den Diskurs der Kunst und der Künstler funktionieren können. Hat der Diskurs der Kunst daher in seiner historischen Erscheinungsform seine Autonomie verloren? Ist die Kunst nur mehr Simulation dessen, was Kunst und die Funktion von Kunst einmal waren? Künstler sind der Legitimation von gültiger, marktvalider Kunst durch die Macht unterworfen, doch die Macht selbst bedarf, um ihre Macht ausüben zu können, wiederum des Diskurses der Kunst, der sie legitimiert. Weil so jeder Diskurs an die Macht gebunden ist und die Macht über den Diskurs operiert, entsteht ein Paradox: Es geht nicht um die Frage, was Kunst herstellt oder darstellt, sondern es wird der Diskurs der Kunst selbst in Frage gestellt. Diese Erkenntnis entspringt der Koketterie der Kunst mit

<sup>2</sup> Ebd., S. 54.

den kreativen Äußerungen der sogenannten geisteskranken Künstler und mit der Art Brut, der rohen Kunst ohne Diskurs. Es wird mit der Illusion gespielt, daß die »wahre Kunst immer da ist, wo man sie nicht erwartet, da wo niemand an sie denkt noch ihren Namen nennt« (J. Dubuffet). Doch die Macht des Marktes ist so groß, daß sie auch die rohe Kunst in einen Diskurs der Macht verwandelte, indem er deren Vertreter innigst umarmte und ins Zentrum rückte, genau dorthin, wohin die professionellen Künstler, welche die Diskursformen des Anderen, des sogenannten Geisteskranken, ausbeuteten, ohnehin mit aller ihnen zur Verfügung stehenden Macht drängten.

Die Erweiterungen des Bildbegriffes, vom Tafelbild zum Bildschirm, und der damit verbundenen Bildmedien, haben die Kunstgeschichte, die über das Monopol der Bilder waltete, in eine Geschichte der visuellen Kultur verwandelt, in der die Kunst ihr Monopol auf die Bildproduktion und -distribution verloren hat. Wenn die Kulturwissenschaften eines Tages so weit sein werden, daß unter visueller Kultur nicht nur die Bilder der Kunst und der Massenmedien, sondern auch die der Natur- und Formalwissenschaften verstanden und zusammengefaßt werden, dann ist eine Methoden- und Funktionsvielfalt eingetreten, in der die historische Kunst und mit ihr dann auch die historische Macht verlöscht.