

Im vernunftkritischen Abseits des Wahnsinns

Oft treten Kunst und Wahnsinn gemeinsam an den Grenzen der Rationalität auf, aber wie lässt sich diese vernunftkritische Allianz charakterisieren?

1

Ein Essay

TU Berlin / Fakultät I – Geisteswissenschaften

vorgelegt von
René Pikarski

Version vom 04.08.2016

*Eine Vervielfältigung und Veröffentlichung dieses Dokuments ist
ohne ausdrückliche Genehmigung vom Autor nicht erlaubt.*

Im vernunftkritischen Abseits des Wahnsinns

Oft treten Kunst und Wahnsinn gemeinsam an den Grenzen der Rationalität auf, aber wie lässt sich diese vernunftkritische Allianz charakterisieren?

INHALT

1. Einleitung:	3
2. Der Künstler und der Wahnsinnige im vernunftkritischen Abseits .	5
I. Rameaus Neffe	5
II. Nur Narr! Nur Dichter!	8
III. Der epistemisch irrsinnige und sinnenreiche Don Quijote	15
a) <i>Die episteme einer Kultur</i>	15
b) <i>Von der episteme der Ähnlichkeit zur episteme der reinen Repräsentation</i>	18
c) <i>Kritik aus dem Schattenreich</i>	23
3. Fazit	27
4. Literatur- und Quellenverzeichnis	28

1. EINLEITUNG

In unserem Denken gibt es da dieses eine starke Bild, eine hartnäckige allegorische Vorstellung, dass sich eine Sache besonders gut beleuchten und erklären lässt, wenn man eine gewisse *Distanz* zu ihr einnimmt, wenn man nur von ihr zurück oder aus ihr hinaus tritt. Dieses Bild selbst bleibt dabei im Bereich eines raumzeitlichen Abstands, doch eigentlich meint man damit mehr. Es geht nicht nur darum einen Würfel von allen Seiten besser betrachten zu können, wenn ich ihn in der Hand haltend von mir weg strecke; es geht auch nicht nur um die Idee, ein historisches Ereignis besser verstehen zu können, wenn es einigen zeitlichen Abstand zu ihm gibt. Es geht auch um Abstände wie dem zwischen Konkretem und Allgemeinem: so folgt etwa das klassische deduktiv-nomologische Schema der Erklärung dieser Idee des Abstands, da das (konkrete) Explanandum über das Explanans unter allgemeinen Regeln subsumiert wird.¹ Es geht dann auch um den Abstand, der als logische Unabhängigkeit für kausale Erklärungen generell vorausgesetzt wird (die Ursache ist etwas von der Wirkung verschiedenes). Es trifft damit auch die Abstände, die wir einnehmen, wenn wir behaupten ein geschlossenes System zu beobachten und zu beschreiben. Letzten Endes geht es auch um die Suche nach einer Position der ewigen, notwendigen Prinzipien, einem ahistorischen Apriori, das viele der antiken, mittelalterlichen und modernen Diskurse antreibt und in ihren Methoden und Aussagen rechtfertigen soll; feste Prinzipien, die also unter anderem einen Werkzeugkasten bereitstellen sollen, um die Dynamik der Welt zu erfassen. Ein Spezialfall dieser quälenden Suche nach einer Außenposition ist die Frage danach, wie wir *anders* denken können. Wie ist es uns möglich aus festgefahrenen Denkmustern auszubrechen? Kann man das Denken denken? Vor diesem Hintergrund eröffnen sich eine ganze Reihe von Fragestellungen, angefangen damit, ob, wie und in welchen Fällen man tatsächlich ein solches *Außen* denken kann. Mit anderen Worten: wenn zum Beispiel die eingeseessene Foucault-Hypothese stimmt, dass wir als „*Kinder unserer Zeit*“ immer schon in festeingebundene Macht- und damit auch Wissens- und Diskursverhältnisse eingebunden sind und gerade in den Bereichen des Wissens stark abhängig von dem sind was bereits vorhanden, etabliert und gut gerechtfertigt vorliegt (etwa in Schul-, Wissenschafts- und Akademiesystemen): wie können wir dann eigentlich aus diesen für uns vorgefertigten, anerzogenen, uns stark beeinflussenden Strukturen und Strategien ausbrechen, um zum Beispiel eine Perspektive *auf* diese Abhängigkeitsverhältnisse zu generieren, die uns wiederum dazu befähigt, diese Dispositive erfassen zu können und gegebenenfalls auch ein kritisches und sie veränderndes Feedback zu generieren?

¹ von Wright, Georg Henrik: *Erklären und Verstehen*. 2008 (1971), S. 24.

Sind zum Beispiel der Wahnsinnige und der Künstler hervorstechende Agenten an den Rändern unserer epistemischen, rationalen diskursiven Landschaft, innerhalb derer wir uns bewegen? Hier geht es strenggenommen nicht um ein Außen, denn der Wahnsinnige ist ein Teil der Gesellschaft, sondern um ein Randmilieu im Innern. Damit ist auch klar: es geht hier nicht um den Wahnsinn als pathologisches Phänomen, sondern als ein gesellschaftliches. Mit welchen Formen der Sprache und Nicht-Sprache wird dieser Grenzbereich des Diskurses eigentlich besetzt und wirkungsvoll gestaltet? Wie organisiert sich dieser Randbereich? Was sind es eigentlich für Wirkungen, die diese freiwilligen und unfreiwilligen Grenzgänger des Wissens - diese von der Rationalität oft ‚Ausgeschlossenen‘ oder ‚an-den-Rand-Gedrängten‘ - von den Grenzen aus ins Zentrum richten?

Das Ziel dieses Essays ist keine umfassende Darstellung dieses unvernünftigen Randbereiches der Vernunft, sondern eher die Idee eines Anfangs. Es ist ein Anfang, der von einer Auffälligkeit gestaltet wird, nämlich dass quer durch die Jahrhunderte im vernünftigen Abseits eine Allianz von Künstler und Wahnsinnigem immer wieder auftaucht. Anhand von drei Beispielen soll es darum gehen, einige Aspekte herauszuarbeiten, die diese Randposition kennzeichnen und ein gewisses kritisches Potential beherbergen. In einem ersten Kapitel wird Diderots *Rameaus Neffe* zu Wort kommen und mit der Idee aufwarten, den Wahnsinn und die Kunst als Möglichkeit zu einer sehr dynamischen Positionierung gegenüber den mechanischen und relativ festen Positionen oder Bahnen des gesellschaftlichen und biologischen Lebens einzunehmen. Das zweite Kapitel ist ein Zugang zu Nietzsches Gedicht *Nur Narr! Nur Dichter!*, in dem die farbenfrohe Lüge des närrischen Dichters gnadenlos ein erkenntnis- und gesellschaftskritisches Moment gegenüber der tristen und hochverehrten Rationalität und ihrer ‚Es-ist-der-Fall-dass...‘-Mentalität attestiert bekommt. Ein drittes Kapitel wird sich mit einer schwierigen Passage aus Foucaults *Ordnung der Dinge* auseinandersetzen, in der es um einen epistemischen Grenzgang von Dichter und Wahnsinnigem geht: beide umschließen ab einem ganz bestimmten historischen Moment am Ende der Renaissance im Übergang zur Französischen Klassik den Raum des Wissens und verweisen somit vom Rand aus auf einen epistemischen Bruch, auf eine irreversible Transformation im Denken, die damals stattgefunden hat und in der die Figur des Don Quijote zu einer wichtigen Metapher eines zwischen diesen beiden Denkstilen herumirrenden Verrückten wird.

2. DER KÜNSTLER UND DER WAHNSINNIGE IM VERNUNFTKRITISCHEN ABSEITS

i. Rameaus Neffe

Mit einem finalen Bekenntnis von Rameaus Neffen beginnt dieses Experiment:

„Was mich betrifft, ich betrachte die irdischen Dinge nicht von solcher Höhe, wo alles einerlei aussieht. [...] Ich bin in dieser Welt und bleibe drin [...]. Menschen, die alles übervoll haben, indessen andre, eben auch wie sie mit ungestümen Mägen, wie sie mit einem wiederkehrenden Hunger, nichts für ihren Zahn finden. Und dann ist die gezwungene Stellung, in der uns das Bedürfnis hält, das allerschlimmste. Der bedürftige Mensch geht nicht wie ein anderer, er springt, er kriecht, er krümmt sich, er schleppt sich und bring sein Leben zu, indem er Positionen erdenkt und ausführt. [...] Nein, nein! Ich sehe nur um mich her und setze mich in meine Position, oder ich erlustige mich an den Positionen, die ich andre nehmen sehe, Ich verstehe mich trefflich auf Pantomimen [...].“²

Es treffen in Diderots Dialog zwei Charaktere aufeinander, von denen der eine (Moi) mit einem aufklärerisch-philosophischen Fragespiel das ausschweifende Künstlerleben des anderen (Lui) erodieren möchte und letztlich selbst in fragwürdige Zweifel gegenüber seiner dafür gewählten moralischen und epistemischen Werkzeuge und Ideale gerät. Dieser andere jedenfalls ist Rameaus Neffe, der von Michel Foucault einmal das Attest bekam, wahnsinnig zu sein – und dies auch noch zu wissen. Dieses Wissen stütze sich dabei aber nicht auf eine Selbstreflexion der eigenen Existenz und Lebensweise, sondern darauf, dass man ihm *sagte* er sei wahnsinnig und ihn entsprechend dieser *Zuweisung* behandelt hat.³ Rameaus Neffe wird unter Einbezug dieses Attests eine Figur, die demnach zwei Kennzeichen trägt, nämlich Künstler und wahnsinnig zu sein. Durch den ganzen Dialog hindurch entwickelt sich zwischen diesen beiden Brandmalen ein hohes gesellschaftskritisches Potential: nicht nur einmal wirft ihm der aufgeklärte Philosoph vor, sich mit seiner Lebensweise und seinem Wahnsinn (fast schon arrogant) *über* die Gesellschaft zu erheben, um von dort aus, von diesem *Außen* her, seine vorzugsweise als nicht-irre und nicht-ausschweifend geltenden Mitmenschen, also jene, die ihn mit all ihrer Rationalität zum Wahnsinnigen deklarieren, zu beurteilen. Das oben erwähnte Zitat ist nun die Erwiderung auf den Vorwurf einer besserwisserischen Vogelperspektive.

² Diderot, Denis: *Rameaus Neffe*. 2013 (1761) in der Übersetzung von J. W. v. Goethe (1805), S. 66.

³ Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft* (20. Auflage). 2013 (1961), S. 349. Foucault verweist auf folgende Passagen: „Man hat mich lächerlich haben wollen, und dazu habe ich mich gebildet“ / „Ihr wisst, ich bin unwissend, töricht, närrisch, unverschämt, gaunerisch [...]“. In: Diderot, Denis: *Rameaus Neffe*. 2013 (1761) in der Übersetzung von J. W. v. Goethe (1805), S. 39 / 12.

Interessant ist dabei, dass, obwohl dieses Außen hier negiert wird („*Ich bin in dieser Welt und bleibe drin.*“), die zwei Brandmale gleichwohl zu einer Positionierung *innerhalb* des Dickichts menschlicher Bedürfnisse führen, von der aus eine kritische Perspektive gegenüber der Gesellschaft und ihren Abhängigkeitsverhältnissen eingenommen werden kann. Eine Perspektive im Innern, gleichwohl aber am *Rand*, der hier metaphorisch über den Beobachter ausgedrückt wird, der, wie auf einer Parkbank sitzend, dem Treiben um ihn herum zusieht („*Ich sehe nur um mich her*“). Die Passage deutet neben einem recht trivialen Beispiel dieser Kritik auch ein Vermögen an, in dessen Stand einen der Wahnsinn und die Kunst versetzen können: nicht nur andere Positionen *nachzuahmen*, sondern *alle* nachzuahmen (*pantós* = alles; *mimeisthai* = nachahmen). Zugegeben scheint das Ausschweifende, das *Unvernünftige* hierbei zu sein, dass diese Nachahmung weniger zum Geschäft dieser Kritik gehört, dafür vielmehr der eigenen Erheiterung dient – ein klarer Seitenhieb auf den einseitig ernsten und *vernünftigen* Aufklärer! Es geht um eine heitere Kritik, nicht um eine ernste – es wäre ja auch unverhältnismäßig, wenn der Wahnsinn die Vernunft mit ihren eigenen Waffen kritisieren würde. Das, was nachgeahmt wird, sind die Gesten des Normalen, das Verhalten der Gesellschaft und damit auch die Handlungen rationaler Akteure, sie werden betont (pantomimisch) zur Schau gestellt: eine Karikatur des Vernünftigen durch den Künstler und den Wahnsinnigen aus einem vernunftkritischen Abseits heraus. Es scheint, als würde sich dieser Wahnsinnige und Künstler ein wenig mehr Freiheit von dem erlauben, was die Ketten des Vernünftigen sind: dieser kriecht nämlich, krümmt sich und schleppt sich unter dem Zwang seiner Bedürfnisse und deren Befriedigung durch die Einnahme bestimmter Positionen. Eine Position ist immer eine Position innerhalb eines größeren Nexus; was ist dieser Nexus hier? Die Gesellschaft? Der eigene bedürftige Leib? Die nach Glück strebende Seele? Es könnte all das sein, in dem man es abstrakter versteht: es geht um die mannigfaltige Einrichtung von Abhängigkeitsverhältnissen, die all diese verschiedenen Bedürfnisquellen mit sich bringen. Diese Abhängigkeiten sind die Kreatoren dieser Positionen, die es für den armen Vernünftigen zu besetzen gilt, um ein halbwegs befriedigtes Leben zu ermöglichen. Die Passivität schwingt in der „*gezwungenen Stellung*“ mit, der der Vernunftmensch ausgeliefert ist, obgleich er sich über die aktive Ausgestaltung der eben genannten Mühsale von selbst in diesen Positionen hält und sie ansteuert. Nun, dieser Schein des Wahnsinnigen, darüber erhaben zu sein, ist trügerisch. Denn auch Rameaus Neffe ist positioniert – und zwar innerhalb des gleichen Nexus, wie der Vernünftige – sie teilen sich *eine* Welt, *eine* Gesellschaft, *eine* natürliche Beschaffenheit von Körper und Seele – sie teilen sich damit auch ihr reichhaltiges Angebot an Abhängigkeitsverhältnissen. Von einem Mehr an Freiheit als Bedingung dieser kritischen Randposition kann also nicht unbedingt die Rede sein, jedenfalls nur in einem besonderen Sinne: man könnte sagen, es geht um ein Mehr an Bewegungsfreiheit innerhalb dieser Abhängigkeitsverhältnisse.

Damit erhalten das Wahnsinnige und das Künstlerische eine gewisse Dynamik, die es ermöglicht schneller und offenbar auch unkomplizierter und in einer heiteren Weise durch die verschiedenen Positionen zu wandern – ein Vorteil, wenn man daraus eine kritische Perspektive auf diese Positionen selbst entwickeln möchte. Die höhere Beweglichkeit, die ständige Ortsverschiebung des Wahnsinnigen markieren hier den Unterschied zur aufgeklärten, zur rationalen Kritik, obwohl beide Formen Dispositive innerhalb ein und derselben Kultur sind. Den Wahnsinn mit hoher Beweglichkeit zu charakterisieren ist ein wichtiges Motiv, das sich durch seine ganze Geschichte zieht, es ist eine ähnliche Beweglichkeit, die man schon beim *Narrenschiff* der Renaissance finden kann (der Narr als Nomade ohne festen Ort wird von Stadt zu Stadt verschifft). Auch wenn Rameaus Neffe hier seine Kritik mündlich andeutet (er gibt nicht viel mehr einen Einblick in seine Strategie als in einen Inhalt seiner Vernunftkritik), weiß er wohl, dass sie in dieser Form kein Gehör finden wird - denn er weiß ja, dass man ihn für irre hält und seine Worte damit als ebenso irrsinnig gelten. So wird das Bild der Pantomime für sein Selbstverständnis wichtig: der Pantomime spricht nicht; **der Wahnsinn schweigt und kritisiert stumm**: es ist fast so, als *zeige* der Wahnsinn der Vernunft folgendes: es mag sein, dass, wenn die Vernunft sich selbst kritisiert, wenn sie als rationale Kritik einer *reinen* und vor allem *praktischen* Vernunft auftritt, durchaus auch bestimmte Zwänge aufzeigt, in die wir uns begeben (und der kategorische Imperativ ist nichts weiter als der Aufruf zu einer ganz gewissen Form von Abhängigkeit: man *soll* wollen). Aber die Kunst und der Wahnsinn bringen *Bedürfnisse* wieder zurück in diese Kritik des Vernünftigen, von denen sich der rational Handelnde geglaubt hat, freigemacht zu haben. Die Unbedingtheit bei der Letztbegründung handlungsanleitender Prinzipien bekommt ein Fundament der Bedürfnisse zurück, die sich aus Randpositionen zum vernünftigen Treiben beobachten lassen, vermutlich gerade weil insbesondere der Wahnsinnige viel mehr vom Zwang seiner Bedürfnisse betroffen ist als der sie verdrängende Vernünftige.

ii. „Nur Narr! Nur Dichter!“⁴

Nur Narr! Nur Dichter!

Bei abgehellter Luft,
wenn schon des Thau's Tröstung
zur Erde niederquillt,
unsichtbar, auch ungehört
— denn zartes Schuhwerk trägt
der Tröster Thau gleich allen Trostmilden —
gedenkst du da, gedenkst du, heisses Herz,
wie einst du durstetest,
nach himmlischen Thränen und Thaugeträufel
versengt und müde durstetest,
dieweil auf gelben Graspfaden
boshaft abendliche Sonnenblicke
durch schwarze Bäume um dich liefen
blendende Sonnen-Gluthblicke, schadenfrohe.

„Der Wahrheit Freier — du? so höhnten sie
nein! *nur* ein *Dichter*!
ein Thier, ein listiges, raubendes, schleichendes,
das lügen muss,
das wissentlich, willentlich lügen muss,
nach Beute lüstern,
bunt verlarvt,
sich selbst zur Larve,
sich selbst zur Beute
das — der Wahrheit Freier?...
Nur Narr! Nur Dichter!
Nur Buntes redend,
aus Narrenlarven bunt herausredend,
herumsteigend auf lügnerischen Wortbrücken,
auf Lügen-Regenbogen
zwischen falschen Himmeln
herumschweifend, herumschleichend —
nur Narr! nur Dichter!...
Das — der Wahrheit Freier?...

Nicht still, starr, glatt, kalt,
zum Bilde worden,
zur Gottes-Säule,
nicht aufgestellt vor Tempeln,
eines Gottes Thürwart:
nein! feindselig solchen Tugend-Standbildern,
in jeder Wildniss heimischer als in Tempeln,
voll Katzen-Muthwillens
durch jedes Fenster springend
husch! in jeden Zufall,
jedem Urwalde zuschnüffelnd,
dass du in Urwäldern
unter buntzottigen Raubthieren
sündlich gesund und schön und bunt liefest,
mit lüsternen Lefzen,
selig-höhnisch, selig-höllisch, selig-blutigierig,
raubend, schleichend, lügend liefest...

Oder dem Adler gleich, der lange,
lange starr in Abgründe blickt,
in seine Abgründe...
— oh wie sie sich hier hinab,
hinunter, hinein,
in immer tiefere Tiefen ringeln! —
Dann,
plötzlich,
geraden Flugs
gezückten Zugs
auf Lämmer stossen,
jach hinab, heiss hungrig,
nach Lämmern lüstern,
gram allen Lamms-Seelen,
grimmig gram Allem, was blickt
tugendhaft, schafmässig, krauswollig,
dumm, mit Lammsmilch-Wohlwollen...

Also
adlerhaft, pantherhaft
sind des Dichters Sehnsüchte,
sind deine Sehnsüchte unter tausend Larven,
du *Narr!* du *Dichter!*...

Der du den Menschen schautest
so Gott als Schaf —,
den Gott zerreißen im Menschen
wie das Schaf im Menschen
und zerreißend lachen —

das, das ist deine Seligkeit,
eines Panthers und Adlers Seligkeit,
eines Dichters und Narren Seligkeit!...

Bei abgehellter Luft,
wenn schon des Monds Sichel
grün zwischen Pupurröthen
und neidisch hinschleicht,
— dem Tage feind,
mit jedem Schritte heimlich
an Rosen-Hängematten
hinsichelnd, bis sie sinken,
nachtabwärts blass hinabsinken:
so sank ich selber einstmals,
aus meinem Wahrheits-Wahnsinne,
aus meinen Tages-Sehnsüchten,
des Tages müde, krank vom Lichte,
— sank abwärts, abendwärts, schattenwärts,
von Einer Wahrheit
verbrannt und durstig
— gedenkst du noch, gedenkst du, heisses Herz,
wie da du durstetest? —
dass ich verbannt sei
von aller Wahrheit!

Nur Narr! Nur Dichter!...

⁴ Nietzsche, Friedrich: *Dionysos Dithyramben*. In: *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen, auf der Grundlage der kritischen Ausgabe von G. Colli und M. Montinari*. 1967, erstes Gedicht.

In Nietzsches letzter selbstautorisierte Schrift, den *Dionysos Dithyramben*, ist der Wahnsinn ein zentrales Thema. Oft in Nietzsches Schriften wird seine Figur (sein *alter ego*) Zarathustra als *Narr* und *armer Weiser* bezeichnet oder auch als der *Dichter*. Etwas Wahnsinniges steckt bereits im Titel, denn es handelt sich strenggenommen um eine Tautologie der beiden verwendeten Wörter: die *Dithyramben* sind antike Hymnen zu Ehren Dionysos (Gott des Weins, der Freude, der Ekstase und des Wahnsinns) – also zweimal Dionysos! Mal davon abgesehen, dass es schon etwas Reizvolles hat, der Tautologie angesichts ihres Stellenwerts für ein Paradebeispiel eines rationalen Diskurses, also für die Philosophie, etwas Unvernünftiges zu unterstellen, kann man das erste Gedicht der Dithyramben *Nur Narr! Nur Dichter!* nun auf Aspekte untersuchen, die den Wahnsinn und die Verbindung zwischen dem Künstlerischen und dem Wahnsinnigen charakterisieren, die schon in der Überschrift angekündigt wird. In den ersten beiden Versen der zweiten Strophe heißt es: „*Der Wahrheit Freier – du? So höhnten sie – nein! Nur ein Dichter*“. Derjenige, der hier den Dichter verhöhnt, indem er ihn in den Gegensatz zur Wahrheit stellt, verhöhnt sich im gleichen Augenblick gleich mit: er ist nämlich der Wahrheit *Freier*, einer der sich in ihren *Dienst* stellt, ihr zahlender Kunde und *von Begehren angetriebener Gast* wird. Im unmittelbaren Anschluss an diesen Auftakt bekommt man eine starke Metapher des Raubtieres an die Hand gelegt, mit der man diesen von der Wahrheit freien Dichter besser verstehen kann (nicht vergleichen kann, denn ein vergleichendes „(so) wie“ taucht hier nicht auf, der Dichter *ist* das Tier), er ist räuberisch, schleichend, listig und vor allem ist er, wie mehrmals wiederholt wird, ein täuschender, ein lügender und „*nur Buntes*“ redender Zeitgenosse. Die Fiktion wird zum Element des Dichters und seine Strategie der Verarbeitung dieses Elements ist durch die eben genannten Merkmale gekennzeichnet. Die bunte, regenbogenartige Sprache des Dichters hat eine ganz besondere Beziehung zur Narrheit: nicht nur verbindet man mit dem Bunten bereits ein sehr sinnenreiches und vor allem sinnenpluralistisches Spektrum von Ausdruck (nicht bunt, schwarz-weiß: das wäre der dichotome Raum des Wahren und Falschen); mehr noch: ***der unvernünftige Gedanke, das irre Bild, die wahnhaftige Idee sind die Quelle der dichterischen, der künstlerischen Fiktion und Unabhängigkeit von der Wahrheit***: der Dichter wird als „*aus Narrenlarven bunt herausredend*“ beschrieben. Über diese *generische Beziehung* zwischen Wahnsinnigem und Dichterischem lassen sich damit die Merkmale des Raubtieres auf den Wahnsinn übertragen. Wahnsinniger und Dichter sind das Tier. In der dritten Strophe dann, geht es wie folgt weiter: der Dichter und der Narr sind „*nicht still, starr, glatt, kalt, zum Bilde geworden, zur Gottes Säule, nicht aufgestellt vor Tempeln, eines Gottes Thürwart [...] in jeder Wildniss heimischer als in Tempeln*“. In diesen Zeilen findet man einen Abdruck von einem erkenntniskritischen und *substanzkritischen* Denken Nietzsches, das sich durch sein ganzes Werk zieht und hier poetisch verdichtet wird.

Der Vorwurf, den Nietzsche oft an die alte Metaphysik stellt, richtet sich gegen ihre Unbeweglichkeit, ihre Starrheit und Statik, dazu gehört nicht nur die Verbannung des *historischen* Charakters (damit der Veränderbarkeit) von als unbedingt geglaubten Sachen wie dem Guten, der Wahrheit, der Vernunft, dem Wissen. Dazu gehört vor allem auch die Kritik an der statischen Sprache, an Erklärungen und Begriffen, die dem Erfassen des Dynamischen, der Entwicklung, des Übergangs, der Veränderung und Neuschöpfung nicht gerecht werden können. Still, starr und geglättet ist dann das, was dieses Denken und diese Sprache als Wissen hervorgehen lassen. Dieses unveränderliche, dem Fließen und Werden beraubte, zum starren „Bilde gewordene“ Wissen wird in riesigen gesellschaftlichen Archiven (Tempeln) eingelagert, es bildet ihre tragenden Säulen; ein Archiv einer Kultur, das sich der Wahrheit, einem Willen zur Wahrheit verschreibt: ihr gebührt die Ehre, ihr als einem Absolutem, einer Gottheit, die die Freier anbeten und in deren dienst sie sich recht freiwillig begeben.⁵ Der Narr und der Dichter entziehen sich im Gedicht dieser Starrheit durch Unruhe, Beweglichkeit, Unebenheit, Unabgeschlossenheit, aber auch dadurch, dass sie keine Last tragen (sie sind und bilden keine tragenden Säulen) und vor allem dadurch, dass sie weniger innerhalb der Kultur der Wahrheitsfreier (in den Tempeln) heimisch sind, als vielmehr in der Wildnis: einem natürlichen Lebensraum, der aber durch diese Konnotation mehr als das ist: er ist auch ein unbarmherziger Raum, ein schwerzugänglicher Raum, ein Randbereich, ein Abseits zur Vernunft und zum rationalen Treiben im Zentrum der Gesellschaft. Dieses Abseits ist dabei selbstverständlich oft Thema des armen Weisen, des Narren, des Dichters Zarathustra. Sein Werkzeug ist eben das Bunte, und seine Farben sind reichhaltiger als die Schwarz-Weiß-Schablonen der rationalen Gesellschaft; sie kennen mehr Werte, als nur wahr und falsch; sie sind feinkörniger, als die bloß dichotome Unterscheidung von ungerecht und gerecht; sie müssen nicht entscheiden, ob etwas entweder böse oder gut ist. Die eingangs erwähnte Metapher einer unmöglichen, radikalen Außenposition, die eine Sache wie die Gesellschaft, in der ich lebe, distanziert wie einen Würfel in vor mir ausgestreckten Händen halten und beobachten kann, wird in der närrisch-dichterischen Fiktion zur Glaskugel: die Gesellschaft als Glaskugel, wie sie durch den Blick des Künstlers mit einem Regenbogen an Farben bemalt wird und somit neuer Perspektiven auf das eröffnet, was wir Mensch in unserer Gemeinschaftlichkeit sind. Vielleicht ist dieser Blick nicht vernünftig, möglicherweise aber ist er prophetisch; dem Seher gleich. Zarathustra zieht es dabei immer an entlegene Orte: Eiswüsten, Berge, in die Tiefe stürzend, in hohe Lüfte emporsteigend: es sind dabei nicht nur entlegene Orte, es sind *einsame* Orte. Der Unnutzen aller Weisheit an diesen einsamen Orten des Wahnsinns und der Fiktion wird somit schließlich auch das berühmte Schicksal Zarathustras sein, das im neunten Gedicht der Dithyramben noch einmal angesprochen wird:

⁵ Diese Anbindung der Tempelmetapher an das Archiv einer Kultur spielt natürlich an Foucaults Ausführungen zum historischen Apriori in der *Archäologie des Wissens* an.

Von der Armut der Reichsten deutet an, das eine Weisheit ohne Zuhörer und ohne Mitteilung an andere eigentlich keine Weisheit ist.⁶ Und so muss der doch gar nicht so weise Narr letzten Endes schweigen und sich belehren lassen: „**Still! Meine Wahrheit redet**“ – **dieser Satz wird ironischerweise in den Schriften Foucaults erneut ein Leitsatz werden, mittels der die Welt und die Sprache der Vernünftigen – mit denen die rationalen Diskurse - den Wahnsinn zum Schweigen bringen und ihn in genau diese Orte der Einsamkeit und Entlegenheit, in diese Orte des Ausschlusses verbannen werden.** Wie bei Diderot hat der Wahnsinnige und Künstler „dem Adler gleich“ eine Randposition, mit der sich ein besonderer Zugriff auf das Leben, auf die Positionen der Gesellschaft ermöglicht. Auch hier entwickelt sich im entferntesten Sinne eine *kritische* Randposition. War Rameaus Neffe jedoch noch bescheiden genug, um sich selbst keine auf die Welt der Nichtwahnsinnigen herabblickende Position zuzuschreiben, ist Nietzsches irrer Dichter ziemlich selbstbewusst. Er, der Adler, blickt von oben auf die Beute, auf das „zahme“, „tugendhafte“, „grimmige“ „Lamm“. Verhöhnt wird diesmal nicht der ernsthafte Aufgeklärte, sondern der grimmige Massenmensch (das „Herdentier“). Wenn man diese Metapher überhaupt als gesellschaftskritische Perspektive verstehen möchte, ist fraglich, welche Wirkung dieser Zugriff haben soll, wie man also die Jagdmetapher übersetzen soll. Auf jeden Fall ist es kein harmloser und gemüthlicher Zugriff mehr wie beim Parkbankbeobachter; die Kritik der Gesellschaft durch den Dichter kommt hier wie eine Jagd mit einem letzten Endes vorhersehbaren Kampf (ums Überleben?) daher. Eine Möglichkeit der Interpretation besteht darin, die Funktion dieser Randposition mit dem 107. Aphorismus der *Fröhlichen Wissenschaft* zu bereichern und gleichzeitig ein wenig abzumildern:

„*Unsere letzte Dankbarkeit gegen die Kunst. — Hätten wir nicht die Künste gut geheissen und diese Art von Cultus des Unwahren erfunden: so wäre die Einsicht in die allgemeine Unwahrheit und Verlogenheit, die uns jetzt durch die Wissenschaft gegeben wird — die Einsicht in den Wahn und Irrthum als in eine Bedingung des erkennenden und empfindenden Daseins —, gar nicht auszuhalten. Die Redlichkeit würde den Ekel und den Selbstmord im Gefolge haben. Nun aber hat unsere Redlichkeit eine Gegenmacht, die uns solchen Consequenzen ausweichen hilft: die Kunst, als den guten Willen zum Scheine. [...] Als ästhetisches Phänomen ist uns das Dasein immer noch erträglich, und durch die Kunst ist uns Auge und Hand und vor Allem das gute Gewissen dazu gegeben, aus uns selber ein solches Phänomen machen zu können. Wir müssen zeitweilig von uns ausruhen, dadurch, dass wir auf uns hin und hinab sehen und, aus einer künstlerischen Ferne her, über uns lachen oder über uns weinen; wir müssen den Helden und ebenso den Narren entdecken, der in unsrer Leidenschaft der Erkenntniss steckt, wir müssen unsrer Thorheit ab und zu froh werden, um unsrer Weisheit froh bleiben zu können! [...] wir brauchen alle übermüthige, schwebende, tanzende, spottende, kindische und selige Kunst, um jener Freiheit über den Dingen nicht verlustig zu gehen, welche unser Ideal von uns fordert. [...] Wir sollen auch über der Moral stehen können: und nicht nur stehen, mit der ängstlichen Steifigkeit eines Solchen, der jeden Augenblick auszugleiten und zu fallen fürchtet, sondern auch über ihr schweben und spielen! Wie könnten wir dazu der Kunst, wie des Narren entbehren? [...]*“⁷

⁶ Nietzsche, Friedrich: *Dionysos Dithyramben*. In: *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen, auf der Grundlage der kritischen Ausgabe von G. Colli und M. Montinari*. 1967, neuntes Gedicht.

⁷ Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*. In: *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen, auf der Grundlage der kritischen Ausgabe von G. Colli und M. Montinari*. 1967, Aphorismus 107.

Gleich im ersten Satz entdeckt man den genealogischen *Wert des Gegensatzes* einer Sache für diese Sache wieder! Nietzsches Leitfrage der historischen Philosophie war, wie sich etwas aus seinem Gegensatz entwickeln kann.⁸ ***Nun taucht dieser genealogische Wert des Gegensatzes als der Wert der Narrheit und der Fiktion für das Verständnis dessen auf, was wir Wissen und Wahrheit nennen.*** Wissen und Wahrheit - die Allianz der wissenschaftlichen Redlichkeit – wird hier nietzschetypisch umgekehrt und selbst zur Unwahrheit und zur Verlogenheit erklärt. Denn das ist es, was eine Genealogie des Vernünftigen letzten Endes feststellen müsste: die Wahrheit ist nur eine andere Spielart ihres vermeintlichen Gegensatzes, so steht es auch mit der Vernunft. Ziel dieser umgekehrten Formulierung soll vermutlich die Anspielung darauf sein, dass die Kunst sich ihrer Fiktion *bewusst* ist und in der kritischen Funktion dem Wahrheitsglauben der Wissenschaft nun ein Paddel in die Hand drückt und sagt: sieh einmal her, wir sitzen ja doch im selben Boot; du hast nur *vergessen*, dass deine Wahrheit ein Ausdruck schöpferischen Wirkens ist: Wir Künstler wissen, dass wir etwas machen (schöpfen) können, du glaubst, du erkennst nur etwas, das schon da ist und darauf wartet, von dir erkannt zu werden. Du glaubst du machst nichts, du schaust nur; aber eben das ist deine große Lüge, deine Fiktion, deren fiktionalen Charakter du vergessen und zum Schweigen gebracht hast, nein, notwendigerweise hast zum Schweigen bringen müssen. Wir Künstler spielen ein närrisches Spiel, wir sind *wissentlich* ein Kult. Dein wissenschaftliches Treiben, so glaubst du, ist ein ernstes Geschäft, deine Rationalität ist ein gewollt grimmiger Spielverderber – aber so ist es in Wahrheit nicht: meine Funktion als Künstler ist es, dir deinen Irrtum darüber mitzuteilen. Dein Treiben ist zwar ein anderes, aber es ist ebenfalls *fantastisch*. Deine Sprache ist eine andere, aber sie ist ebenfalls *metaphorisch* und *allegorisch*. Meine Unordnung, meine zur Schau gestellte Unruhe, bedeutet und zeigt dir dein konstitutives Fundament, auf dem du die Starrheit deiner Vernunft- und Wissensordnung errichtet hast. ***Hinzu kommt anschließend eine mehr psychologische Funktion des vernunftkritischen Abseits des Wahnsinns und der Fiktion: sie macht das von der Wissenschaft und der Rationalität durchzogene Leben erträglich.*** Sie ist ein Gegengewicht zum *Ekel* und zum *Selbstmord*. Diese beiden Übertreibungen sind erst noch zu entschlüsseln: Warum ekelt Rationalität? Warum treibt sie in den Selbstmord? Nun, nur die Kunst, so könnte man meinen, ist ein ästhetischer Raum, hier gibt es das Schöne, hier gibt es das Hässliche – das heißt auch: hier gibt es das Subjektive; die Wissenschaft, die rationale Gesellschaft will keine Herberge für diese ästhetischen Werte und subjektiven Bewertungen, Empfindungen oder Erlebnisse sein. Ohne Gegenmacht, ohne einen Ort für unseren menschlichen Sinnesreichtum allerdings, löst die Abwesenheit des Ästhetischen eine starke Empfindung des Widerwillens aus (Ekel).

⁸ Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches*. In: *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen, auf der Grundlage der kritischen Ausgabe von G. Colli and M. Montinari*. 1967, Erster Teil, Erstes Hauptstück, Aphorismus 1.

Dramatischer und in Verbindung mit dem Statischen und der Bewegungslosigkeit, den absolute Wahrheiten und rationale Strukturen mit sich bringen, gibt es damit keine Entfaltung des Lebendigen: es gibt überhaupt keinen Raum für das Lebendige: denn Leben heißt nun einmal Bewegung und Entwicklung (Evolution): Der Ekel gegen das Ewige ist ein Widerwillen gegen das Leblose, gegen das Neue, gegen das Kreative; sich vollständig dem Leblosen zu verschreiben bedeutet Selbstmord zu begehen. Das rationale Handeln, das rationale Erkennen, das rationale Entscheiden – alles schön und gut, aber, so sagt es Nietzsche, es bedarf einer zeitweisen, ausgleichenden Pause davon. Wir müssen, um überhaupt zu begreifen, wie dieses rationale Vorgehen von statten geht und wovon es sich abgrenzen möchte, den Narren in uns entdecken und ihn frei spielen lassen. Für ihn ist klar: ***der Künstler und der Narr sind in der Lage zu vermitteln, warum der Mensch eine schöpfende, eine kreative Lebensform ist.*** Zum Schluss ist ein Aspekt dieses Gegengewichts noch interessant: es ermöglicht uns eine relative Außenperspektive zum Moralischen einzunehmen. ***Der Wahnsinn und die Kunst können außermoralische Bewegungen ausdrücken, die wir, wenn wir sie erleben, dazu verwenden können, unser Moralsystem besser zu verstehen und zu verändern.*** Oft liegen gerade im Schrecken aber auch im Genuss der Ausschweifung (der moralischen Übertretung) gewisse Erkenntniswerte bereit, die uns dazu führen unsere moralischen Werte zu verifizieren oder eben auch abzulehnen! Wieder ist es das genealogische Moment, wieder ist es der Wahnsinn und die Fiktion, die nicht nur die Wandelbarkeit festgelegter, absoluter moralischer Werte aufzeigt, sondern sogar dazu anregen kann, mit dem Rückenwind dieser Erkenntnis, die bestehenden ethischen Werte und moralischen Vorstellungen zu ändern. In einer von der nietzscheanischen Gewalt und Polemik befreiten Ansicht scheint die Historizität von moralischen Werten nicht nur in einen Werterelativismus oder Werteperspektivismus zu führen, sondern vor allem ein recht fruchtbares modernes Potential für die Frage zu beinhalten, wie wir angesichts der Notwendigkeit einer ökologischeren und nachhaltigen Lebensweise uns selbst eine diese Notwendigkeit begleitende Ethik erfinden können. Eine Zukunftsethik kann möglicherweise gar nicht in einer bloßen Uminterpretation bestehender absoluter Ethiken und Wertesysteme bestehen, sondern muss stattdessen neu geschöpft werden. Vielleicht muss anschließend der Trick nur wiederholt werden, den Nietzsche glaubte entlarvt zu haben: vielleicht muss die Notwendigkeit und Unbedingtheit dieser neuen ethischen Werte einer nachhaltigen Gesellschaft zusammen mit diesen Werten erfunden werden und so zu ihrer absoluten Geltung die Tatsache ihrer Genese zum Verschwinden und zum Schweigen gebracht werden. Ist es denn wirklich so sinnvoll, dass man bei der Frage danach, wie wir in Zukunft leben möchten, und das angesichts neuer und nie dagewesener Herausforderungen, immer nur in den Katalogen alter, ewiger Wahrheiten, Werte und kategorischer Imperative herumkramt?

Wie auch immer diese Gedankengänge auszuschöpfen sind, sie sind laut Nietzsche vor allem über einen närrisch-fiktiven Blick möglich, der seine Wirkung aus einem vernunftkritischen Abseits entfalten kann. Dieses gestalterische Potenzial des Menschen jedenfalls, ist ein künstlerisches und verhilft dem Wahnsinn zu ihn bekräftigenden Attributen, die man aus der *Fröhlichen Wissenschaft* und den *Dionysos Dithyramben* klar herauschälen kann. Und auch wenn es einige Indizien dafür gibt, warum für Nietzsche diese kritischen Dispositionen *exklusiv* welche des unvernünftigen, fiktiven Schaffens sind, muss man soweit vielleicht gar nicht gehen. Vielleicht kann auch das rationale Denken zu dieser Kritik an sich selbst befähigt werden, wenn es sich nur zu dieser Randposition hin öffnet und von dem bunten, verrückten Treiben dort hin und wieder inspirieren lässt. Einige Philosophen möchten heute vielleicht sagen: lieber Nietzsche, die Öffnung zum Irrationalen ist doch schon längst der Fall!

iii. Der epistemisch irrsinnige und sinnenreiche Don Quijote

Auch Foucault verortet den Dichter und den Wahnsinnigen am Rand unserer Kultur, und zwar in einem explizit *epistemischen* Abseits:

„Der Dichter läßt die Ähnlichkeit bis zu den Zeichen kommen, die sie aussprechen, der Irre belüdt alle Zeichen mit einer Ähnlichkeit, die sie letzten Endes auslöscht. So haben sie beide am äußeren Rand unserer Kultur, und den wesentlichen Trennungen sehr nahe, diese Grenzsituation, jenen marginalen Posten und jene zutiefst archaische Silhouette, in der ihre Worte unaufhörlich ihre fremde Kraft und die Quelle ihrer Bestreitbarkeit finden. Zwischen ihnen ist der Raum eines Wissens entstanden, in dem durch einen wesentlichen Bruch in der abendländischen Welt es sich nicht mehr um die Frage der Ähnlichkeiten, sondern um die der Identitäten und der Unterschiede handelt.“⁹

Rameaus Neffe kritisiert *pantomimisch*, Nietzsches Dichter und Narr steigt dafür hinab in einen *Schatten*, Foucaults Dichter und Irre kritisieren aus einer *archaischen Silhouette* heraus. Um diese Passage am Anfang des dritten Kapitels zu verstehen, sollte man duldsam die bis dahin geäußerten Kerngedanken in der *Ordnung der Dinge* (1966) Revue passieren lassen. Das allerwichtigste hierbei ist, dass diese Beschreibung einer Randposition zwar als allgemeine Aussage daherkommt, aber dennoch ein ganz spezifisches historisches Ereignis markiert: eines, das den Übergang eines typischen Renaissance-Denkens zu einem französisch-klassischen Denken darstellt. Diese Randposition, mit der Dichter und Irrer einen „*Raum eines Wissens*“ umschließen, scheint erst *ab* diesem noch näher zu beschreibenden Ereignis möglich geworden zu sein, aber doch, wenn die Zeitform der Sätze akkurat gewählt und übersetzt ist, immer noch zu bestehen.

a) Die *episteme* einer Kultur

Zunächst aber: was meint hier „*Raum eines Wissens*“? Der Begriff des Wissens selbst findet in diesem Frühwerk Foucaults eine ziemlich schelmenhafte Verwendung. Er ist recht wichtig, bekommt aber von einem epistemologischen Standpunkt her so gut wie keine Aufmerksamkeit und bleibt recht unterbestimmt. So zieht er mit gewisser Narrenfreiheit eigentlich durch das gesamte Werk Foucaults – eine Freiheit, die im Rahmen dieser Hausarbeit selbstverständlich nicht eingeschränkt werden darf! Dennoch, eine ausführliche positive Bestimmung des Wissens findet man nicht; etwa als Antwort auf eine der wichtigsten Fragen der zeitgenössischen und hauptsächlich analytischen Philosophie, nämlich: ‚*Was ist Wissen?*‘. So ein Mangel einer *geltungsgrundlegenden* Definition, etwa als *wahre gerechtfertigte Überzeugung*, scheint hier dem Übergewicht des historischen Blicks, also der Frage nach der *Genese* des Wissens, grundsätzlich zu erliegen und für Foucault fast schon bedeutungslos oder schlicht vorausgesetzt zu sein.

⁹ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 82.

Diese Ignoranz ist zugegeben etwas ungebührlich in Anbetracht der Tatsache, dass die analytische Philosophie und Erkenntnistheorie immense Bemühungen und Rotationsbewegungen aufwendet, um allein jeden einzelnen der Begriffe dieser Standarddefinition von Wissen zu problematisieren und zu klären (*Was ist Wahrheit? Was ist Rechtfertigung? Was ist eine Überzeugung? etc.*).¹⁰ Aber worin besteht nun das historische Übergewicht bei der Behandlung des Wissens? Im Zusammenhang mit dem Diskursbegriff bekommt der Wissensbegriff (ein wenig später als in der *Ordnung der Dinge*) einen bedeutsamen Posten und spiegelt sich in einem zentralen Satz der *Archäologie des Wissens* wieder, nach dem Wissen die „Menge von einer diskursiven Praxis regelmäßig gebildeten und für die Konstitution einer Wissenschaft unerläßlichen [positiven] Elemente“¹¹ ist. Dies ist zwar keine inhaltliche Bestimmung dessen *was* Wissen ist, aber immerhin ein Hinweis darauf, *wie* Wissen generiert und arrangiert, das heißt, angeordnet wird. Wissen ist also *Diskursprodukt*. Es handelt sich um relativ *statische, positionierte* Einheiten, denen eine Dynamik aus Praktiken und damit wiederum Machtrelationen zugrunde liegen. Jeder Diskurs weist eine für diese Generierung und dieses Arrangement von Wissen unabkömmliche Ordnung auf, zu denen nicht nur die Beziehungen bestimmter Ausschluss- und Kontrollmechanismen gehören, sondern auch eigene Rationalitätskriterien. Dies soll genügen, um gestärkt zum Ausgangszitat zurückzukehren. Zweifellos ist eine der Grundfragen und deren positive Antwort die Kernhypothese der *Ordnung der Dinge*, ob es Diskontinuitäten zwischen der Art und Weise des Denkens und Sprechens gibt, oder anders formuliert: gibt es epistemische Risse bei dem, wie eine bestimmte Kultur zu einer bestimmten Zeit ihr empirisches Wissen über die in ihr etablierten Ensembles diskursiver Praktiken anordnet. Der Begriff der *Anordnung* verweist dabei auf eine Regelmäßigkeit, eine Menge von Regeln, einen „*Wissenscode*“, der dieser Wissensgenerierung und diesem Wissensarrangement zugrunde liegen soll.¹² Dieses Ordnungssystem der Dinge (i. S. v. Sachen, d. h. auch *Sachverhalte*) bekommt einen spezifischen Namen, nämlich den der „*episteme*“ einer Kultur. Es ist ein System, das Foucault provisorisch als das „*Unbewußte der Wissenschaft*“ bezeichnet hat. Damit verschiebt sich der Untersuchungsschwerpunkt auf eine Regelmäßigkeit, die unterhalb und präfigurativ für das Denken und Sprechen ist, es ist bereits ein Vorläufer von dem, was Foucault später methodisch die *Archäologie* (des Wissens / eines Diskurses) nennen wird.¹³ Auch wenn es erhebliche Unterschiede gibt, so hilft doch zur ersten Orientierung ein Blick auf ein interessanterweise zum ähnlichen Zeitpunkt veröffentlichtes Nachbarprojekt.

¹⁰ ... dies ist nun zweifellos ein Diskurs, der seinen ganz eigenen Regeln folgt...

¹¹ Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens* (5. Auflage). 1992 (1969), S. 256.

¹² Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 9f.

¹³ Auch im Vorwort der *Ordnung der Dinge* ist schon von „Archäologie“ als Methode die Rede, allerdings bleibt sie unbestimmt. Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 25.

Die Rede ist natürlich von Thomas Kuhns *Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (1962), in der der prominente Begriff des Paradigmenwechsel auf einen Bruch innerhalb der *Weltanschauungen* einer Kultur und ihrer wissenschaftlichen Praxis hinweist.¹⁴ Man sollte nicht pauschal sagen, dass Weltanschauung und *episteme* in ihrer Bedeutung zusammenfallen, beide allerdings scheinen sich in philosophischen und wissenschaftskritischen Diskursen gerne auf den Begriff der *unausgesprochenen* Regeln zu beziehen. Ein Vergleich, in dem die Begriffe *Diskurs*, *Sprachspiel* und *Regel* im Sinne einer Wissenscodierung analysiert werden, scheint an anderer Stelle also lohnenswert. Hier allerdings ist die *episteme* einer Kultur vorzugsweise am Beispiel der Art und Weise, wie Klassifizierungen und Taxonomien (= Wissensordnungen) aufgestellt werden, zu veranschaulichen. Spätestens an dieser Stelle kommt die Sprache als wichtigstes Instrument ins Spiel. Denn wo, so fragt Foucault, wenn nicht in der „*Ortlosigkeit der Sprache*“ können in der Wirklichkeit beziehungslose Dinge in eine Beziehung gesetzt werden?¹⁵ Die sprachliche Aneinanderreihung und Hierarchisierung von Dingen scheint für Foucault also die simplifizierte Grundform jeder Klassifizierung und jedes taxonomisches Schemas zu sein. Noch weiter gedacht: das taxonomische Schema ist die Grundform oder das archaische Exempel einer kulturellen Ordnung der Dinge. Dass diese Schemata gewissen Regeln folgen veranschaulicht Foucault mit der Metapher des Tisches, auf dem die Dinge wie Karten gemäß bestimmter Ähnlichkeiten, Analogien *oder* Identitäten und Unterschiede angeordnet und gemischt werden. Nun folgt das berühmte Foucaultsche Paradoxon: diese Regeln sind zwar *a priori*, aber dennoch *empirisch*, das heißt: historisch positiv!¹⁶ Sie sind vor jeder Erfahrung, weil sie „*unbewusst*“, selbst ‚*unsichtbar*‘, die Erfahrung konstituierend und notwendig für jede Erfahrung (hier für den empirischen Umgang mit der Einordnung und Klassifizierung von Dingen) sind; aber dennoch sind sie selbst Produkt und Einrichtungen bestimmter historischer, gesellschaftlicher Entwicklungen und Machtverhältnisse. Auch hier wird der *Archäologie des Wissens* vorgegriffen, die später vom *historischen Apriori* als den *regelmäßig gewordenen Vorbedingungen* eines Diskurses sprechen wird.¹⁷ In der *Ordnung der Dinge* herrscht noch ein strukturalistischer Ton vor, gegen den sich Foucault später verteidigen wird und den er vor allem zugunsten sehr dynamischer Machtstrukturen auflockern wird. Der Vollständigkeit wegen sollte aber gesagt werden, dass in dieser frühen Phase von ihm drei durch Diskontinuitäten getrennte *episteme* unserer Kultur ausgemacht werden. Um die beiden ersten wird es gleich gehen, die dritte und moderne *episteme*, die wesentlich von einem Dispositiv der *Bedeutung* getragen wird, ist nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung.

¹⁴ Kuhn, Thomas: *Die Struktur wissenschaftliche Revolutionen* (2. Auflage). 1976 (1962).

¹⁵ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 19.

¹⁶ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 22.

¹⁷ Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens* (5. Auflage). 1992 (1969), S. 184.

b) Von der *episteme* der Ähnlichkeit zur *episteme* der reinen Repräsentation

Nach dieser Vorarbeit kann man sich nun dem historischen Ereignis einer *Transformation* der *episteme* einer Kultur zuwenden, von dem im Eingangszitat die Rede ist. Die These lautet, dass die Ordnung der Dinge in der Renaissance einem anderen Ensemble von Regeln folgte, als die Ordnung der Dinge im französisch-klassischen Zeitalter. Das erste Ensemble wird unter dem Begriff der *Ähnlichkeiten* subsumiert, das zweite als Regelsystem der *reinen Repräsentation* benannt:

- Wie generiert demnach ein Renaissance-Wissenschaftler Wissen via bestimmter Regelmäßigkeiten durch Ähnlichkeit? Beispielsweise nehme man ein propositionales Wissen, wie es tatsächlich einmal existiert hat: „*Die Pflanze Eisenhut ist gut, um Augenkrankheiten zu heilen.*“. Was rechtfertigt den Wissenschaftler in der Überzeugung, dieser Satz sei wahr? Nun, so würde er als Kind seiner Zeit sagen, man schaue sich nur die Erscheinungsform der Kerne des Eisenhuts an: es handelt sich um kleine, schwarze Kugeln, eingefasst in weiße Schalen, die eine *sichtbare Ähnlichkeit* mit dem menschlichen Auge haben. Diese Ähnlichkeitsbeziehung ist rechtfertigend für die Behauptung eines heilenden Effekts.¹⁸ Diese Anordnung ist ternär, weil zwei Sichtbarkeiten über eine vermittelnde Ähnlichkeitsbeziehung verbunden sind.
- Gut einhundert Jahre später ist solch ein propositionales Wissen auf der Grundlage einer visuellen Ähnlichkeitsbeziehung zwischen einem Körperorgan und einem Pflanzenteil unmöglich geworden. Aber wie sieht es dagegen mit folgendem Satz aus? „*Wenn man Fieber hat bedeutet das, dass das Immunsystem auf einem überdurchschnittlichen Niveau arbeitet.*“? Eine Rechtfertigung dieses Satzes könnte darauf hinauslaufen, festzustellen, dass Fieber ein Symptom darstellt, das ein überdurchschnittlich arbeitendes Immunsystem *repräsentiert*. Die Beziehung zwischen Fieber und Immunsystem steht also auf einem Fundament der Repräsentation. Diese Anordnung ist uns heute näher vertraut, weil sie binär ist, es geht in diesem Fall um die Feststellung einer Identität und nicht die Interpretation (*ursprünglich: Vermittlung!*) einer Ähnlichkeit.

Foucault benennt vier Spielarten der Ähnlichkeit, *convenientia* (Übereinstimmung), *aemulatio* (Nacheiferung), *Analogie* und das Spiel der *Sympathien*.

¹⁸ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 58.

Wissen und die Ordnung der Dinge mittels der Freilegung, Entdeckung von sichtbaren Ähnlichkeiten zwischen den Dingen in der Welt zu etablieren, heißt im Grunde zunächst anzunehmen, dass die *Zeichen* dieser Ähnlichkeiten bereits ein Teil der Welt sind. Diese Zeichen und damit ihre auf etwas Ähnliches *verweisende* Funktion sind den Dingen nahe und warten auf ihre Aufdeckung. ‚*Sichtbar*‘ meint hierbei übrigens stellvertretend ein gemeinsames Spiel *aller*, also auch der nichtvisuellen Sinne! Alles was getan werden muss, ist die *Interpretation* der Beziehung zwischen den Zeichen und den Dingen. Es gibt also auch immer ein ternäres System des Zeichens: Bezeichnendes (das *formale* Zeichen) – Bezeichnetes (der Zeicheninhalt) – Ähnlichkeit (das *visuelle* Zeichen auf den Dingen, was die formalen Zeichen mit den bezeichneten Dingen verbindet): „*Erkennen heißt also interpretieren: vom sichtbaren Zeichen zu dem dadurch Ausgedrückten gehen [...].*“¹⁹ Die Natur ist ein zu interpretierender Raum und für den erkennenden Menschen geht es daher darum, hier und dort Zeichen in der Welt zu *sammeln* und „*sprechen zu lassen*“. Die Zeichen der Ähnlichkeit oder die Zeichen, die auf eine Ähnlichkeit verweisen zwischen Eisenhutsamen und dem Auge sind sichtbar und sammelbar, ihre heilende Wirkung unsichtbar – *magisch* - aber interpretierbar.²⁰ Die Ordnung der Dinge zueinander beruht demzufolge auf der interpretativen Aufdeckung von Ähnlichkeiten bei etwa räumlicher (lokaler) Übereinstimmung oder der Übereinstimmung gewisser visueller Merkmale; der ortsfreien und beweglichen, d. h. „*berührungslosen*“ Ähnlichkeit durch Nachahmung („*Der Mund ist Venus, denn durch ihn werden die Küsse und die Liebesworte ausgetauscht.*“)²¹; der Ähnlichkeiten über gewisse Analogieverhältnisse (zum Beispiel ein Vergleich der Apoplexie mit einem Sturm: der Beginn eines Gewitters ist ähnlich dem der psychophysischen Krise: schwere und in Wallung geratene Luft / schwere und in Wallung geratene Gedanken)²² und letztlich der sympathischen Ähnlichkeiten, wie sie in der Assimilation von Auge und Eisenhutsamen zugunsten einer *heilenden Kraft* bereits zu sehen war. Wissen beruht also auf der sprachlichen Bestimmung von Ähnlichkeiten, es geht beim Erkennen darum, ein Zeichennetz zu entschlüsseln. Über diese Formulierung versteht man auch, warum Foucault hierfür den problematischen Begriff der *Interpretation* verwendet. Denn interpretiert wird in der Regel etwas Sprachliches oder Zeichenhaftes oder Verweissystematisches: über die Sprache interpretiert man etwas Sprachliches; Voraussetzung ist also die Annahme einer gewissen Strukturgleichheit beider Pole zwischen denen vermittelt wird. Das Zeichennetz der Natur (der Welt) ist im Prinzip eine Sprache, die durch die Sprache des Erkennenden Renaissancemenschen interpretiert wird.

¹⁹ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 63.

²⁰ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 64ff.

²¹ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 48f. Foucault nimmt Bezug auf Ulisse Aldrovandi's *Monstrorum historia* (1648), S. 3.

²² Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 52.

Die Natur ist ein *ursprünglicher* Text, der durch den menschlichen Diskurs *kommentiert* wird: ein Diskurs zweiter Ordnung über einen Diskurs erster Ordnung. Dieser Kommentar ist die Enthüllung eines Systems der Ähnlichkeiten.²³ Dieses reichhaltige Spiel der Ähnlichkeiten lässt mannigfache und überlagernde Beziehungen von Zeichen und Dingen zu, die eher über ein Mehr-oder-Weniger-Relais laufen: anders als ein Entweder-Oder-Spiel der Gleichheit, können sich die Zeichen auf den Dingen untereinander mehr oder weniger ähneln.

Nun zum Bruch. *Anstelle dieser Mannigfaltigkeit des Ineinanders wird nun eine Mannigfaltigkeit des Nebeneinanders zum fundamentalen Ordnungsprinzip im Denken. Foucault stellt fest, dass mit der Französischen Klassik jenes Ähnlichkeitsdenken, samt ihrem Ethos etwas Magisches (Unsichtbares) im Sichtbaren aufzudecken, verschwindet und zwar zugunsten eines binären Systems der Repräsentation. Binär, das heißt, dass die vermittelnde Interpretation der Ähnlichkeitsbeziehung verschwindet und es um die reine Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem geht.* So wie der *logos* der Antike eine gewisse Strukturgleichheit zwischen Welt und Sprache ermöglichte, so tat das auch die Ähnlichkeit der Zeichen der Natur (ursprünglicher Diskurs) mit den formalen Zeichen (kommentierender Diskurs) in der Renaissance. Das, was eine Taxonomie anordnete, war über eine der diversen Ähnlichkeitsbeziehungen in der Natur entsprechend angeordnet. Diese Zeichenähnlichkeit stellte sicher, dass es in dem Sinne keine strikte Trennung zwischen den Dingen und der Sprache gab, da die Sprache bereits Teil der Welt war (Die Zeichen auf den Dingen). So wie wir mit unseren modernen Bedeutungstheorien die Trennung zwischen Ding und Sprache kennen, so kannte die Französische Klassik diese Trennung über das Schema der Repräsentation. Die Zeichen und die Dinge ähneln sich nun nicht mehr. Der französisch-klassische Diskurs wird so zwar „*die Aufgabe haben zu sagen, was ist, aber er wird nichts anderes mehr sein, als was er sagt.*“²⁴ *Es gibt also keine Diskurse mehr über einen ursprünglichen Diskurs der Welt, sondern Diskurse über die Welt.* Es gibt keinen Welt-Diskurs-/-Diskurs-Kontakt mehr, sondern einen Welt-/-Diskurs-Kontakt. Aus drei Werten werden zwei. Der Raum der Natur und der Raum der Sprache werden dadurch zu zwei relativ autonomen Räumen *sui generis*, auch wenn sie natürlich einen bedeutungsgebenden Kontakt haben (sonst könnten wir gar nichts erkennen)! dieser Kontakt ist rein repräsentativen Charakters und besteht aus zwei Möglichkeiten: einen Kontakt durch Identität oder einen durch Unterscheidung (entweder etwas ist etwas oder eben nicht). Vielleicht könnte man in all dem auch nur einen recht komplizierten Verweis auf die Geburtsstunden des modernen Rationalismus sehen.

²³ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 73.

²⁴ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 76. Hervorhebungen: René Pikarski

Es geht nicht mehr darum, die Welt so zu erkennen, wie sie sich uns präsentiert, sondern sie so zu erkennen, wie sie von uns erfahren und wahrgenommen (repräsentiert) wird - wie sie also von all unseren mentalen und kognitiven Fakultäten erfasst wird. Die Sprache und ihre Zeichen werden exklusiv zu etwas Menschlichem erklärt, sie sind nicht das Produkt komplexer Beziehungen *in der Welt*, sie liegen nicht wie eine eigene Sprache, ein eigenes System von Verweisen auf ihr, sondern werden von unseren perzeptuellen und kognitiven, analytisch-synthetischen Fähigkeiten geschaffen und auf die Welt angewendet. „*Weil der Geist analysiert, erscheint das Zeichen.*“²⁵ Die Welt wird nicht mehr gelesen, sondern in einem relativ (!) von ihr unabhängigen Zeichensystem repräsentiert. Man sieht, wie hier die analytische Methode an Bedeutsamkeit gewinnt: ***es geht nicht um die Interpretation von Ähnlichkeiten, sondern um die Diskriminierung, das heißt die Feststellung von Identität oder Verschiedenheit.***²⁶ Es geht um ein klares und deutliches Erfassen dessen was wahr ist und zwar durch den Geist, durch Verstand und Vernunft unter der Anleitung der von Descartes methodischen Zweifeln evaluierten Grundprinzipien der Geometrie, Algebra und Logik.²⁷ Dass diese Deutlichkeit keiner Interpretation mehr bedarf, macht Descartes nicht nur durch die Skepsis an der Sinnlichkeit klar (war doch das Sichtbare noch die Basis der Interpretation des Ähnlichkeitsdenkens), sondern vor allem dadurch, dass für ihn die Vernunft ein erfassendes, ein unterscheidendes Vermögen ist, das anders als der Wille nicht schöpferisch, nicht erfindend ist: sie bringt nichts Neues hinzu und interpretiert daher nicht.²⁸ Einfachheit, Deutlichkeit und Unterscheidung werden so zum wichtigsten Fundament der rationalen Diskurse der französisch-klassischen Epoche. Der Inhalt eines Zeichen besteht also nicht mehr in einem konfusen Netzwerk von Ähnlichkeiten, sondern in der binären Ordnung von Identität oder Unterschied: entweder Z repräsentiert w oder nicht. Die ist die archaische Form des modernen, rationalen *Ur-Teils* (oder wie Foucault es etwas poetisch sagt: „*Hume ist möglich geworden.*“²⁹). Natürlich ist die Ähnlichkeit dabei nicht verschwunden, sie operiert aber nur noch im Hintergrund. Das Wissensgebäude wird nun zwar mittels einer von der Welt autonomen Sprache erbaut, aber sicherlich sind die Ähnlichkeiten in der Welt weiterhin die empirische Grundlage für jeden Akt der Diskriminierung. Aber diese Grundlage *spricht* eben nicht mehr selbst. Sie ist keine sprachliche Grundlage, kein zu interpretierender Text von Zeichen mehr.

²⁵ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 95-

²⁶ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 88f.

²⁷ Descartes, René: *Discours de la Méthode*. 2011 (1637), 33ff.

²⁸ Descartes, René: *Meditationen*. 2009 (1641), S. 66.

²⁹ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 94.

Sie ist ein undifferenzierter Raum der mannigfaltigen Überlagerung von Ähnlichem, der der Erfahrung höchsten Abgleichmöglichkeiten der Unterscheidung von einzelnen Elementen anbietet.³⁰ An der Stelle muss man nun aufhören, sonst wird auch noch Kant möglich: der Schematismus der reinen Vernunft ist eben ein *rationales* Prinzip, wie die Dinge, so wie sie uns erscheinen und von unserer Anschauung dem Verstand dargereicht werden, mittels bestimmter Regeln der Diskriminierung unter Begriffe gebracht werden.³¹ Dieses analytische Vorgehen jedenfalls, das die neue Rationalität, die neue Ordnung der Dinge, den neuen Raum des Wissens kennzeichnet, und das sich selbst als Kritik am Ähnlichkeitsdenken - an der Interpretation - versteht, ist in etwa das, was Nietzsche meint als Gebetskult in den Tempeln jener Freier der Wahrheit zu entlarven.

c) Kritik aus dem Schattenreich

Endlich kommt der Irre wieder ins Spiel zurück, und zwar in einer sympathischen literarischen Gestalt. Cervantes Junker und vermeintlicher Ritter Don Quijote kennzeichnet für Foucault den Übergang vom Ähnlichkeitsdenken zum Repräsentationsdenken. Mit ihm hat man erneut eine Art des Zusammenfallens von Dichtung und Wahnsinn: er ist eine fiktive und wahnsinnige Figur. Warum ist er wahnsinnig? Weil der arme zu viele Ritterromane gelesen hat, in einer Zeit, in der es das Rittertum jüngst in dieser von ihm erlesenen Form nicht mehr gab. Vom Lesen *jedenfalls* „*trocknete ihm das Hirn so aus, daß er zuletzt den Verstand verlor.*“³² Er hält alles in den Büchern für wahr und geht nun in die Welt hinaus, um diese Wahrheit festzustellen und zu leben, koste es was es wolle. In einer neuen Welt bleibt ihm nichts anderes übrig, als über das Prinzip der Ähnlichkeiten seine Welt interpretieren: er kämpft gegen Windmühlen, weil er sie als Monster interpretiert, er hält Prostituierte für Burgfräulein, Tavernen für Burgen. Er ist eine Parabel auf den Renaissance-Menschen, der von Empiristen und Rationalisten, von Bacon und Descartes, kritisiert wird: er liest die Ähnlichkeiten in der Welt, um sein Wissen, seine Wahrheit zu generieren. ***Während er selbst dieses Spiel der Ähnlichkeiten als vertrauensvolle Methode für die Generierung von Wissen hält, sieht die neue episteme darin nur einen Komplizen der Täuschung, der Illusion:*** Don Quijote ist wahnsinnig, irrsinnig, seine Sinne sind verirrt, weil sie einem interpretativen Schema folgen.³³

³⁰ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 103 – 107.

³¹ Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. 1974 (1781), B 176 – B 187.

³² De Cervantes Saavedra, Miguel: *Don Quijote*. 2010 (1605), S. 15.

³³ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 79. / Und wäre sich Don Quijote je seiner misslichen Lage bewusst gewesen, hätte er ähnlich wie Wittgenstein seine eigenen Versuche in *Über Gewissheit* mit den Worten bewertet: „*Ich bin hier geneigt, gegen Windmühlen zu kämpfen, weil ich das noch nicht sagen kann, was ich eigentlich sagen will.*“³³ – Und der vermeintliche Ritter hätte das ‚noch‘ gegen ein ‚nicht mehr‘ ausgetauscht. Vgl.: Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewissheit* (12. Auflage). 2012 (1949-1951), § 400.

Die Ähnlichkeit zwischen rotierenden Windmühlen und grimmigen Monstern generiert hier kein Wissen mehr über die Welt, sondern eine Illusion, eine falsche, nicht gerechtfertigte Überzeugung. Letztlich erkennt man nun die Absicht, die Foucault dazu verführt hat, das interpretative Ähnlichkeitsdenken der Renaissance mit dem Vorgehen (dem Umgang mit Sprache und Denken) des Dichters und des Wahnsinnigen zu vergleichen. ***Dichtung und Wahnsinn sind dem Renaissancedenken näher als dem französisch-klassischen Denken.*** Dieses Denken, dessen Drehmoment eine binäre Differenzierung ist, hat einen Raum des Wissens ermöglicht und aufgespannt, der die Formen des Ähnlichkeitsdenkens nun an den Randbereich verdrängt und in eine Grenzsituation abschiebt. Michael Hausmann schreibt über den Künstler der Renaissance:

„In Leonardos Worten ist der Künstler ‚Erfinder und Dolmetscher zwischen Natur und Mensch‘, wobei das eine so wichtig ist wie das andere. Im Erkennen des Vorhandenen schafft er Neues, im Schaffen des Neuen erkennt er das Wesentliche. Welterkenntnis und Schöpfermacht vereinigen sich in der künstlerisch bildenden Tätigkeit [...]“³⁴

Während in der Renaissance Erkennen und Erfinden noch denselben Regeln der Ähnlichkeiten folgten, operiert der Erkennende nun ab der Französischen Klassik über ein anderes Dispositiv als der Künstler. Wer Wissen generieren möchte, wer wahre Sätze aussagen möchte, darf nicht länger auf Allegorien und Ähnlichkeiten vertrauen. Im Silhouettenhaften, im Schattenreich und in der Dunkelheit der heranbrechenden Nacht hingegen verschwinden zunehmend die scharfen Kontierungen der Dinge und Unterschiede heben sich zunehmend auf. Nicht ohne Grund wählen sowohl Nietzsche wie auch Foucault diese Metaphern für den Raum, in dem sich das Spiel der Ähnlichkeiten, wenn nicht mehr im Raum des Wissens, noch entfalten kann. ***Einerseits ist damit die These verbunden, dass das allgemeine Vorgehen der Dichtkunst dem Vorgehen des Ähnlichkeitsdispositivs entspricht (also jenen Regeln folgt), andererseits, wenn auch in anderer Weise das Denken und die Sprache des Wahnsinnigen ebenso auf diesem Dispositiv beruht.*** Romeo sagt: „*It is the east, and Juliet is the sun*“ und der Wahnsinnige spricht: „*Ich bin der König!*“. Foucault betont, dass sich gleichsam am Rand die Sprache des Dichters und des Wahnsinnigen gegenüberstehen und den Raum des Wissens umspannen. Damit sind sie nicht nur abgeschoben, sondern erfüllen jeweils eine Funktion. Und genau in dieser Funktion entdeckt man schließlich erneut ein kritisches Potential, das aber in der Ordnung der Dinge recht dünn beschrieben ist. Es handle sich um eine gesellschaftlich unerlässliche Funktion, so heißt es. Vielleicht findet man aber genau in dieser kleinen Passage einen Kerngedanken und Querverweis auf *Wahnsinn und Gesellschaft* (1971), in der der Wahnsinn nicht als pathologisches, sondern als gesellschaftliches Phänomen eingeführt wird.

³⁴ Michael Hauskeller: *Was ist Kunst?* (9. Auflage). 2008 (1998), S. 31.

Der Wahnsinnige als Repräsentant des ‚alten‘ Ähnlichkeitsdenkens am Rande der Diskurse ist nicht bedeutsam als Kranker, sondern bedeutsam als Repräsentant eines Denkens, das zum unerwünschten Irrtum und nicht zur Wahrheit führt: er denkt nicht rational, er denkt unvernünftig und außerhalb jeder Methode. Der Wahnsinnige wird zum Gegensatz des Vernünftigen, denn „er ist der regellose Spieler des Gleichen und des Anderen. [...] Er sieht überall nur Ähnlichkeiten und Zeichen der Ähnlichkeit.“³⁵ Schon für Descartes war die bedeutendste Metapher dieser *omnipotenten* Ähnlichkeit eben jener Geistesranke, der sich für einen ebenso allmächtigen und *absoluten* König hält!³⁶ Stopp. Warum eigentlich, wird das Ähnlichkeitsdenken plötzlich als *regellos* benannt? Haben Foucaults Beschreibungen der *episteme* der Renaissance nicht diese Regeln der vielfältigen Ähnlichkeitsbeziehungen erläutert? In der Tat, aber die Behauptung einer Diskontinuität im Denken scheint in der Perspektive der Französischen Klassik dieses Ähnlichkeitsdenken zumindest im Bereich des Wissens *unmöglich* gemacht zu haben: der Wechsel des epistemischen Fundaments sorgt für eine gewisse Blindheit gegenüber den Regeln des Ähnlichkeitsdenkens: die Ähnlichkeiten, die der Wahnsinnige interpretiert, erscheinen *von nun an* regellos: Narrenfreiheit, das heißt hier: alles kann mit allem in ein Ähnlichkeitsverhältnis gesetzt werden. Jemand, der auf diese Weise allegorisch denkt, denkt nicht in einer *anderen* Ordnung, sondern in einer *Un-Ordnung*. **Die gesellschaftliche Funktion des Wahnsinns ist es, mit dieser unerhörten Freiheit den Vernünftigen in seinem rationalen Vorgehen beim Erkennen abzusichern.** Er deutet vom Rand aus einen katastrophalen Gegenpol an. Er wird zu einer Übertreibung des Ähnlichkeitsdenkens, das in dieser ungeheuerlichen Freiheit zur *Auslöschung* jedweder Beziehung zwischen den Dingen führt (...wenn alles mit allem ähnlich ist). Man kann sagen, dass etwas versteckt auch bei Foucault dem sogenannten Raum des Wissens, sowie ihn die Französische Klassik errichtet hat, eine gewisse Armut attestiert wird. Die hohe Bedeutsamkeit der analytischen Methode und ihrer Diskriminierung ist das helle Zentrum der Ordnung der Dinge, doch sie kennt eben *in ihrem Fundament* nur zwei Werte: Identität oder Unterschied – das Urteil darüber, ob etwas der Fall ist oder nicht der Fall ist. Diesem Schwarz-Weiß-Denken steht wie auch schon bei Nietzsche die farbenfrohe („*Buntes redende*“) Lüge gegenüber, diesmal allerdings als großzügiger, allegorischer Interpretationsraum von Ähnlichkeitsbeziehungen. So bezieht der Dichter neben dem Wahnsinn einen anderen Gegenpol zum Raum des Wissens. Er ist derjenige „*der unterhalb der genannten und täglich vorhergesehenen Unterschiede die verborgenen Verwandtschaften der Dinge und ihre verstreuten Ähnlichkeiten wiederfindet.*“³⁷

³⁵ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 81.

³⁶ Descartes, René: *Meditationen*. 2009 (1641), S. 20.

³⁷ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. 1974 (1966), S. 81.

Er geht nicht regellos vor, aber tritt wohlwissend aus den etablierten Regeln des Identitätsdenkens heraus, er bricht sie, um *tiefer*, das heißt unterhalb der rationalen Urteile, Ähnlichkeiten aufzustellen. Das klingt nach einer inspirierenden Funktion der Dichtkunst, die ihr wohl heute selten jemand abspricht. Die Lüge, die Fiktion, die Illusion, die Allegorie sind dann abseitige Quellen in denen der arme Vernünftige nicht nur die bestätigenden Gegensätze seiner Rationalität findet, sondern auch die von Dr. Nietzsche verordnete Abwechslung gegenüber seiner wissenschaftlichen Einseitigkeit. Denn nicht ohne Grund stellt uns Cervantes seinen *irrsinnigen* Don Quijote auch als einen sehr „*sinnenreichen*“ Junker vor.³⁸ ***Auf diese Weise tritt dem vernünftigen und diskriminierenden Feststellen von Wahrheiten eine dichterische Kreativität gegenüber.***

Warum ist eine Analyse dieser Passage aus der *Ordnung der Dinge* nun so wichtig für diesen Essay, wenn sie doch im Kontext, aus dem sie entnommen wurde, eher einen Nachsatz zu bereits Gesagtem darstellt? Nun, hier bedeutet sie jedenfalls eine wichtige Weggabelung. Es ist nicht nur der Wechsel der *episteme* zwischen Renaissance und Französischer Klassik, sondern die damit verbundene Abschiebung der Ähnlichkeitsdispositive, in dem Fall von Wahnsinn und Dichtung, an den Rand des Wissens und der Rationalität. ***Es ist aber vor allem eine Trennung innerhalb der hier im Fokus stehenden Allianz: an diesem Rand nämlich haben Dichtung und Wahnsinn eine jeweils unterschiedliche, vernunftkritische Funktion.*** Jener Dichter, der unterhalb der binären Ordnung der wissens- und wissenschaftlichen Diskurse nach verborgenen Ähnlichkeiten schürft, erinnert daran, dass zum Menschsein mehr Fähigkeiten und Vermögen gehören, als die Vernunft. Er erinnert daran, dass der Rationalität nicht nur die Emotionalität gegenübersteht oder das Irrationale nur aus dieser Emotionalität besteht, wie gelegentlich in der modernen Philosophie behauptet wurde. Die Dichtung als allgemeine, künstlerisch-schöpferische Kraft verweist auf unser kreatives Potenzial, das nicht zuletzt in einer praktischen Notwendigkeit für unser Leben in der Welt und vor allem für die Interaktion mit unserer Umwelt besteht. Sie erinnert uns daran, dass die Fähigkeit zur Fiktion ein herausragendes Merkmal der menschlichen Evolution ist, also ein Merkmal, das uns von den Tieren unterscheidet. Der Mensch ist das *zukunftsplanende* Tier. Was sind seine Hilfsmittel? Es sind Mittel, die ihn in die Lage bringen, die Dynamik des Lebendigen zu erfassen – denn hier heißt erfassen eben so viel wie *aktiv einbinden, erleben* und *mitgestalten*. Es sind die Mittel der Utopie, die Voraussicht, der Spekulation, ergo der Fiktion und nicht nur das rationale Erfassen von gegenwärtigen oder gar ewigen Wahrheiten, die wir etwa über propositionales, wissenschaftliches, positives Wissen festhalten, also festziehen und statisch machen.

³⁸ De Cervantes Saavedra, Miguel: *Don Quijote*. 2010 (1605), S. 19.

In der Form eines moderaten Nietzscheanismus ginge diese Kritik soweit, dass es keine Rationalität, keine rationalen Erkenntniskriterien geben kann, die abseits dieser praktischen Lebensnotwendigkeit liegen kann; dass sie also gleichfalls eine recht kreative Einrichtung des Menschen sind. In diesem Sinne wird die dichterische Lüge zur *anderen* Wahrheit oder die wissenschaftliche Wahrheit zur *anderen* Lüge. Die Funktion des Wahnsinns hingegen wird ab der Französischen Klassik eine etwas andere sein. Er wird sein kritisches Potential als gesellschaftliches Phänomen darin entfalten, auf die Ausschlussmechanismen aufmerksam zu machen, mit denen die Vernunft ihr Reich regiert und dabei notwendigerweise das ausschließt, was sie nicht in sich einbeziehen kann: der Wahnsinn wird einen Blick auf die Machtverhältnisse ermöglichen, die mit der Etablierung rationaler Diskurse, also auch der Wissenschaften, einhergehen. Seine Genealogie und seine Randposition sollen daran erinnern, dass, wenn auch möglicherweise die Prinzipien der Rationalität ahistorische Geltung beanspruchen, *ihre Etablierungen* im wissenschaftlichen Denken durchaus eine Geschichte haben. Eine Geschichte, die ohne Berücksichtigung dessen, wovon sie sich abgrenzt und was sie ausgrenzt, nicht adäquat erzählt werden kann. Diesen Weg schlägt Foucaults *Wahnsinn und Gesellschaft* ein. Eine vernunftkritische Allianz von Dichtung und Wahnsinn? Ja! Aber eben anders, als wenn der Wahnsinn Teil dichterischer Fiktion ist und etwa in Figuren wie Rameaus Neffe, Nietzsches Narr oder eben Don Quijote auftaucht. Sobald der Wahnsinnige als reale Figur auftritt und ein echtes gesellschaftliches Problem darstellt, übernimmt er nicht nur die Funktion, eine närrische Quelle einer Fiktion zu sein (der Dichter als „*aus Narrenlarven bunt herausredend*“), sondern erhält diese recht eigenständige Funktion einer Kritik am Ausschluss, den eine normativ operierende Vernunft mit sich bringt. Bereits aus diesem Grund sollte das Unvernünftige einiges mehr an philosophischer Aufmerksamkeit erhalten.

3. FAZIT

Da gerade der letzte Satz schon sehr nach dem entscheidenden Fazit klingt, braucht es der Form halber nur noch eine Erinnerung an die Ausgangsfrage zu geben: wie lässt sich die vernunftkritische Allianz von Dichtung und Wahnsinn in einer Randposition zu dem was man weniger als vernünftige Gesellschaft bezeichnen sollte, sondern was ihre rationalen, wissensgenerierenden Diskurse darstellen, charakterisieren? Zunächst einmal ist es ein Randbereich im Innern, das heißt niemals im absoluten Außen. Sowohl der Wahnsinnige, wie auch die Dichtung sind nichts vom Wissen Ausgeschlossenes, sondern an ihren Rand Gedrängtes. Besonders der Wahnsinn zeichnete sich sowohl bei Diderot als auch bei Nietzsche durch eine hohe Beweglichkeit aus, die sein kritisches Potential begründet: er ist nicht nur sprung- und wechselhafter, sondern auch facettenreicher, farbenfroher als die Dispositive der Vernunft. Die Kosten, die er dabei auf sich nimmt, sind die, dass er über die Rede des Vernünftigen nur selten Gehör findet. Seine Formation ist nicht nur die Domäne der Dunkelheit, des Verworrenen, Silhouettenhaften, der Unordnung, der Fiktion und Lüge, sondern bedarf auch einem anderen Denkstil, der auf der Interpretation von Ähnlichkeitsbeziehungen basiert. Und eben das sind die Kräfte des dichterischen Vorgehens! Dieses Vorgehen ist ein Spiegel der menschlichen Fähigkeit, seine Umwelt nicht nur zu erfassen und festzustellen, sondern eben auch kreativ und schöpferisch in ihr tätig zu werden. Dies betrifft nicht nur die natürliche, sondern auch die soziale, moralische Umwelt. Vielleicht ist das der Zauber des Wahnsinns. Es geht nicht so sehr um ein theoretisches Wissen über den Wahnsinn, sondern um seine ethopoetische Aufforderung: vielleicht ist es etwas Unvernünftiges, Irrsinniges, Täuschendes, Illusorisches, das wir erfahren sollen, wenn wir aller Aufgeklärtheit zeitweise überdrüssig werden, wenn sie uns langweilt, oder wenn uns ihre Selbstverständlichkeit für einen Moment lang entgleitet und unsere Vernunft uns plötzlich als etwas Entfremdetes gegenübersteht. Im Wahnsinn und in der Kunst liegt gleichsam dieser Imperativ. Dabei geht es nicht darum selbst wahnsinnig zu werden oder außermoralisch und unvernünftig zu handeln, sondern darum, zu verstehen, welcher Wert eigentlich in dieser Vernunft liegt, oder besser gesagt: einst in sie hineingelegt wurde. Manchmal liegt der Wert der Philosophie genau in dieser Förderung der Wieder- oder Neuentdeckung – warum so auch nicht im Wahnsinn und in der Unvernunft?

4. QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

- [01] Aldrovandi, Ulisse: *Monstrorum historia*. Bologna: o. V., 1648.
- [02] De Cervantes Saavedra, Miguel: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. Köln: Anaconda Verlag, 2010.
- [03] Descartes, René: *Discours de la Méthode*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2011.
- [04] Descartes, René: *Meditationen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2009.
- [05] Diderot, Denis: *Rameaus Neffe* (in der Übersetzung von J. W. v. Goethe (1805)). Berlin: Michael Holzinger, 2013.
- [06] Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens* (5. Auflage). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1992.
- [07] Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
- [08] Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses* (11. Auflage). Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag, 2011.
- [09] Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft* (20. Auflage). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2013.
- [10] Michael Hauskeller: *Was ist Kunst?* (9. Auflage). München: Verlag C. H. Beck, 2008.
- [11] Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft* (Hrsg.: W. Weischedel). Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
- [12] Kuhn, Thomas S.: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (2. Auflage). Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 1976.
- [13] Nietzsche, Friedrich: *Dionysos Dithyramben*. In: *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen, auf der Grundlage der kritischen Ausgabe von G. Colli und M. Montinari*. Berlin, New York: de Gruyter 1967.
- [14] Nietzsche, Friedrich: *Die Fröhliche Wissenschaft*. In: *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen, auf der Grundlage der kritischen Ausgabe von G. Colli und M. Montinari*. Berlin, New York: de Gruyter 1967.
- [15] Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches*. In: *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen, auf der Grundlage der kritischen Ausgabe von G. Colli und M. Montinari*. Berlin, New York: de Gruyter 1967.
- [16] Von Wright, Georg Henrik: *Erklären und Verstehen*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2008.
- [17] Wittgenstein, Ludwig: *Über Gewissheit* (12. Auflage). Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 2012.