

tisch verstehen: durch die Existenz sinnlicher Räume, in der Existenz hybrider Subjekte, die sich im theatralen Modus des »als ob« artikulieren, und in einem Sprechen, das Argument und Metapher verbindet. Gleichwohl ist durch den Prozess der Subjektivierung lediglich ein disSENSueller Raum eröffnet, der den Erfolg einer politischen Forderung nach Teilhabe im Sinne einer langfristigen Einschreibung oder einer Neuauftteilung des Sinnlichen nicht garantiert. Denn durch die politische Subjektivierung konstituiert sich eine politische Gemeinschaft auf Basis einer Nichtgemeinschaft, nämlich genau an dem Ort, an dem es kein Gemeinsames und d.h. keine Gleichheit gibt. So eröffnet die Subjektivierung eine Gemeinschaft, die auch diejenigen einschließen möchte, »die im Ausschluss bislang kein für den gesellschaftlichen status quo bedrohliches Problem gesehen haben.¹⁸⁰ Damit verlangt die Gemeinschaft die Zustimmung gerade von demjenigen, der sich nicht anerkennt.¹⁸¹ Mit anderen Worten ist die politische Gemeinschaft zunächst einmal eine Gemeinschaft des Anspruchs.

3.4 Wie ist eine politische Situation möglich? Zur Politik der Ästhetik

Eindeutig verortet Rancière sich mit dem Konzept der politischen Subjektivierung auf der Seite der politisch Unterdrückten, ja man könnte sagen, sein ganzes politisches Schreiben stellt sich in den Dienst der Unsichtbaren und Ungehörten, um zu zeigen, dass diese sehr wohl die gleiche Fähigkeit zur Politik besitzen wie alle anderen. Dennoch stellt sich die Frage, ob Rancière die Möglichkeiten emanzipativen Handelns nicht zu hoch und zu unproblematisch einschätzt.¹⁸² Insbesondere aus

¹⁸⁰ Sonderegger 2010a, 37.

¹⁸¹ Vgl. DU, 101.

¹⁸² In einer deutlichen Absetzung von Althusser behauptet Rancière immer wieder, dass es niemals das Problem der Beherrschten war, »sich der Mechanismen der Beherrschung bewusst zu werden.« Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2009, 76. (kurz: EZ).

einer postkolonialen Perspektive bzw. im Anschluss an Gayatri Chakravorty Spivaks Frage nach den Sprechmöglichkeiten der Subalternen werden Bedenken gegenüber einem Imperativ des Optimismus in Rancières Konzeption politischer Subjektivierung geäußert.¹⁸³ Zum einen bringt die politische Subjektivierung zunächst eine Gemeinschaft des Anspruchs hervor, deren Anerkennung völlig unsicher ist. Dies mag zunächst unproblematisch erscheinen, insofern die Anerkennung politischer Forderungen immer unsicher ist. Zum anderen stellt sich jedoch die Frage, woher die Anteilslosen den Impuls und die Ressourcen für ihre politische Subjektivierung nehmen, wenn sie diese doch von einer jeweils bestehenden Aufteilung des Sinnlichen beziehen müssen? Insbesondere stellt sich diese Frage, wenn Rancière die Polizei als ein derart umfassendes Regime beschreibt, das eben nicht nur institutionelle Strukturen regelt, sondern eine Ordnungsinstanz ist, die bis in die Wahrnehmung des Einzelnen wirkt. Wie kann ein Riss in der polizeilichen Ordnung entstehen, der Politik ermöglicht? Oder noch anders gefragt: »Was macht die Erfahrung und die Erfahrbarkeit eines Unrechts aus, die sich doch offensichtlich abseits der Ordnung manifestiert und erst noch zur Sprache kommen muss?«¹⁸⁴

Was ist die Politik der Ästhetik?

Es ist diese Problematik, die zur Frage der Politik der Ästhetik bzw. zur Frage nach der Politizität des Sinnlichen führt. Denn die Politik der Ästhetik wurde in dieser Arbeit als notwendiges Komplement zu einer Ästhetik der Politik mit dem Verweis eingeführt, dass erst das Zusammenspiel beider die Frage der Politik in Rancières Denken umfänglich erschließen lässt. Im Versuch diese beiden Aspekte notwendig verbunden zu denken, versucht die vorliegende Arbeit einen Schritt weiter zu gehen, als solche Ansätze, die hauptsächlich eine Analogie zwischen dem Bereich der Ästhetik und dem der Politik in Rancières

183 Vgl. Sonderegger 2010b, 117.

184 Krasmann 2015, 81.

Werk herausstellen,¹⁸⁵ und folglich zu plausibilisieren, warum der Politik der Ästhetik eine konstitutive Rolle im politischen Prozess eingeräumt werden muss.

Was also versteht Rancière unter einer Politik der Ästhetik? Wie trägt eine Politik der Ästhetik zur Entstehung politischer Subjektivierung bei? Und wie sind Politik der Ästhetik und Ästhetik der Politik miteinander verbunden?

Literarizität und die politische Macht der Worte

Rancières Auseinandersetzung mit ästhetischen Gegenständen und Praktiken der Kunst, der Literatur, dem Film und der Musik rückt erst relativ spät in seiner wissenschaftlichen Biografie, nach dem Erscheinen von *Das Unvernehmen*, d.h. ab ca. 1995 ins Zentrum seines Denkens.¹⁸⁶ Dennoch lassen sich einige Motive und insbesondere eine Auseinandersetzung mit der Wirkungsmacht der Wörter bereits früher finden: zum einen in einer kritisch-produktiven Lektüre Platons in *Der Philosoph und seine Armen* (1983), zum anderen in dem Buch *Die Wörter der Geschichte* (1992), das eine kritische Auseinandersetzung mit der Geschichtswissenschaft enthält. Angesichts des Umbruchs von einer Ereignisgeschichte hin zu einer Geschichtsschreibung der langen Zeiträume und Mentalitäten (in Frankreich paradigmatisch durch die *Annales-Schule* repräsentiert) widmet sich *Die Wörter der Geschichte* den Bedingungen unter denen sich die Geschichtsschreibung als wissenschaftlicher Diskurs etabliert. Dabei muss die Geschichtswissenschaft insbesondere ihr Verhältnis zum Wort »Geschichte« klären, denn Geschichte ist ein zweideutiger Begriff, der sowohl die »Geschichte-als-Erzählung« als auch die »Geschichte-als-Wissen« umfasst.¹⁸⁷ Neben der aufscheinenden Verwandtschaft von Fiktion und Wissen ist für die vorliegende Fragestellung vor allem interessant, dass Rancière

¹⁸⁵ Vgl. Muhle 2008, 13, aber auch Rancières Selbstverständnis in Rancière 2012a, 86.

¹⁸⁶ Vgl. Wetzel/Claviez 2016, 3.

¹⁸⁷ Vgl. Muhle 2011, 314.

beide Arten von Geschichtsschreibung einem »Übel der Homonymie« der Sprache ausgesetzt sieht, d.h.

»der Tatsache, dass ein und dasselbe Wort mehrere Wesen oder mehrere Eigenschaften gleichzeitig bezeichnen kann, dass es Eigenschaften bezeichnen kann, die nicht existieren, aber auch Eigenschaften, die nicht mehr oder noch nicht existieren.«¹⁸⁸

Doch nicht nur die Wissenschaft ist diesem »Exzess der Wörter«¹⁸⁹ ausgesetzt, gleichermaßen ist das politische Gemeinwesen immer schon von der Macht der Wörter bedroht. In Rekurs auf Thomas Hobbes arbeitet Rancière heraus, wie Hobbes die Bedrohung des politischen Gemeinwesens vor allem in den unscheinbaren Veränderungen der Sprache erkannte: in den Meinungen, den falsch gebrauchten, flottierenden Wörtern, den Scheinnamen oder den unangebrachten Sätzen. »Die Krankheit der Politik ist vor allem die Krankheit der Wörter. Es gibt überflüssige Wörter, Wörter, die nichts bezeichnen, es sei denn Zielscheiben, gegen die sie den Arm der Mörder bewaffnen.«¹⁹⁰

Jene Bedrohung des Gemeinwesens, die Hobbes in der so unbedeutend erscheinende Devianz der Wörter entdeckt, findet Rancière auch in Platons Kritik der Schrift vorgeprägt. So unterscheidet dieser zwischen der Rede, d.h. der gesprochenen, lebendigen Sprache und der geschriebenen Schrift.¹⁹¹ Während die Rede sich stets auf adäquate, adaptive Weise an ihre Hörer wendet (heutzutage denke man an Lehrer, die ihren Lehrstoff für ihre Schüler >aufbereiten<, oder Politiker, die ihre Wähler >abholen<), kann die Schrift zwischen ihren Lesern nicht unterscheiden. Für Platon ist die Schrift daher ebenso stumm wie geschwätzig: stumm, da sie immer die gleiche Sache bedeutet und auf jede Frage dieselbe Antwort gibt; geschwätzig, weil sie sich überall, an alle und jeden wendet. Die Schrift als materielles Artefakt steht damit für eine

188 Rancière, Jacques: *Die Wörter der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*. Berlin 2015, 64 (kurz: WG).

189 Ebd., 51.

190 WG 44.

191 Vgl. Rancière 2012a, 43f.

Ausnahme in der gesellschaftlichen Ordnung, insofern sie sich einer regulierten Übertragung entzieht,¹⁹² weil sie nicht weiß, »zu wem sie spricht, das heißt mit wem man sprechen darf, wer zur Teilhabe am *Logos* zugelassen ist und wer nicht.«¹⁹³ Und indem die Schrift derart »die Verhältnisse zwischen der Ordnung des Diskurses und der Ordnung gesellschaftlicher Beschäftigungen«¹⁹⁴ durcheinanderbringt, stellt sie eine Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung dar. Darin liegt ihr politisches Potenzial.

Rancière fasst nun die politische Macht und den Exzess der Wörter und der geschriebenen Schrift unter dem Begriff der »Literarizität«¹⁹⁵. Die Literarizität verweist einerseits auf die Unmöglichkeit, den sprachlichen Sinn letztgültig zu verwurzeln, d.h. sie macht den Abstand zwischen den Wörtern, den Dingen und den Körpern bewusst. Andererseits impliziert die Literarizität eine politische Macht der Wörter im Sinne einer Verschiebung,¹⁹⁶ insofern die Wörter die Menschen von ihrer »natürlichen« Bestimmung – und das meint von ihrem Platz in einer gegebenen Aufteilung des Sinnlichen – entfernen. Damit etabliert Rancière die Sprache und ihre materiellen Träger (Bücher, Tafeln, Schriften) als Widerständiges innerhalb einer gesellschaftlichen Aufteilung des Sinnlichen. Daraus folgernd setzt Rancière der aristotelischen Sprachfähigkeit des Menschen die Wirkmächtigkeit der Sprache entgegen, die immer schon über sich hinausstrebt und dadurch den Menschen politisiert:

»Der Mensch ist ein politisches Tier, weil er ein literarisches Tier ist: nicht, gemäß der aristotelischen Formel, weil er die Sprachfähigkeit besitzt, die es ermöglicht, über das Gerechte und das Ungerechte zu diskutieren, sondern weil er ein Tier ist, das von den Wörtern, vom

¹⁹² Vgl. Guénoun, Solange/Kavanagh, James H./Roxanne Lapidus: Jacques Rancière. Literature, Politics, Aesthetics. Approaches to Democratic Disagreement. In: *SubStance* 29 (2000) 2, 3-24, hier: 12f.

¹⁹³ Rancière 2010a, 62.

¹⁹⁴ Rancière 2012a, 44.

¹⁹⁵ DU, 48.

¹⁹⁶ Vgl. Muhle 2011, 314.

Überschuss an Wörtern im Verhältnis zu den Dingen, von seinem Schicksal der bloßen Fortpflanzung abgelenkt wird.«¹⁹⁷

Zwischen die geläufige Dualität von tierischer und vernünftiger Natur positioniert Rancière nun eine dritte, eine literarisch ästhetische Natur des Menschen. Doch wie ist diese Charakterisierung des Menschen als von der Sprache Betroffener zu verstehen? Liefert Rancière damit nicht eine passive, entmächtigende Bestimmung? Denn wie soll man sich das literarische, von der Sprache betroffene Tier zugleich als einen autonom und emanzipativ handelnden Menschen vorstellen?

Die Behauptung eines literarischen Wesens bzw. die Idee der Literarizität soll zunächst so verstanden werden, dass sie eine Antwort auf jene Frage ist, die Rancière als entscheidenden Antrieb seiner Arbeit angibt, nämlich die »Frage nach dem Verhältnis zwischen der Ordnung der Wörter und der Ordnung der Körper«¹⁹⁸. Literarizität und literarisches Wesen wären demnach Ausdruck eines bestimmten Verhältnisses zwischen den Menschen und den Wörtern, das für die Möglichkeit politischer Ereignisse von entscheidender Bedeutung ist. Es ist genauer zu fragen, wie die Wörter die Menschen ablenken, sich ihrer bemächtigen?

Die Wirkungsweise der Literarizität bzw. den Exzess der Wörter beschreibt Rancière in dem schmalen Band *Die Aufteilung des Sinnlichen* folgendermaßen:

»Die Aussagen besetzen die Körper und lenken sie in dem Maße von ihrer Bestimmung ab, in dem sie selbst keine Körper – im Sinne von Organismen –, sondern Quasi-Körper – Wortblöcke – sind, die ohne legitimen Vater, der sie bis zu einem adäquaten Adressaten begleiten würde, zirkulieren. Sie stellen auch keine Kollektivkörper her, vielmehr versehen sie die imaginären Kollektivkörper mit Bruchlinien, Linien der ›Entkörperung‹. [...] Die Wege der politischen Subjektbildung sind nicht die der imaginären Identifikation, sondern der ›literarischen‹ Entkörperung.«¹⁹⁹

¹⁹⁷ Rancière 2012a, 44.

¹⁹⁸ WG, 14.

¹⁹⁹ ADS, 63.

Dem Motiv des zirkulierenden, herrenlosen Wortes fügt Rancière hier das Motiv der Entkörperung hinzu; eine Entkörperung, die den geschlossenen, polizeilichen Körper des Gemeinwesens durchbricht und so jene Unbestimmtheit, Unentschiedenheit oder Verwirrung entstehen lässt, die eine politische Situation des Unvernehmens charakterisiert.²⁰⁰ Entscheidend dabei ist, dass Rancière die Entkörperung als literarische Entkörperung beschreibt, so dass die Literarizität nicht auf eine immanente Eigenschaft der Sprache verweist, sondern mit einer literarischen und das bedeutet mit einer ästhetische Verwendung der Sprache verbunden ist. Mit anderen Worten, erst der literarisch-ästhetische Gebrauch der Sprache würde die Literarizität politisch wirksam werden lassen. Worin besteht nun das ästhetisch-politische Desiderat des Sprechens?

Drei Regime der Kunst, drei Weisen des Verhältnisses zwischen Politik und Kunst

Die politische Wirkungsweise künstlerischer Praktiken untersucht Rancière nicht nur in Bezug auf die Sprache, respektive die Literatur, sondern er verfolgt sie in der bildenden Kunst, im Film, im Theater sowie in der Musik. Zugleich entwickelt Rancière den Gedanken einer Politik der Ästhetik losgelöst von der Frage der Politik wie von einzelnen Kunstwerken in einer eigenwilligen Neustrukturierung der Geschichte der Kunst. Denn die Kunst und ihre Erfahrung existieren nicht unabhängig von bestimmten gesellschaftlichen Strukturen. Das bedeutet, dass jede Aufteilung des Sinnlichen der Kunst einen eigenen strukturellen Ort²⁰¹ zuweisen wird und folglich die Kunstwerke auf ihre je eigene Weise denken und identifizieren wird.²⁰² Nach Rancière lassen sich in der Geschichte der Kunst, soweit wir sie bis heute kennen, drei verschiedene Regime der Kunst identifizieren: ein ethisches Regime der Bilder, ein repräsentatives Regime der Kunst und ein ästhetisches Regime der Kunst – und genau genommen bringt erst

200 Vgl. Muhle 2011, 315.

201 Vgl. ebd., 11.

202 Vgl. Rancière, Jacques: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien 2007, 16. (kurz: UÄ)

das ästhetische Regime die Idee der Ästhetik hervor.²⁰³ Und obwohl jedes Regime zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt aufgetreten ist, bedeutet dies für Rancière keineswegs, dass sie einander ablösen, ganz im Gegensteil können sie gleichzeitig in immer neuen, unterschiedlichen Konstellationen und Mischformen erscheinen. »[E]in Regime der Kunst ist«, so Rancière, »niemals mit einer Epoche zu identifizieren.«²⁰⁴

Das ethische Regime der Bilder

Das erste Regime, das ethische Regime, verbindet sich mit dem Namen Platons und genau genommen kennt es die Idee der Kunst als schöne Kunst nicht.²⁰⁵ Daher nennt Rancière es auch ethisches Regime der Bilder. Die Kunst ist kein zweckbefreiter, autonomer Bereich der Gesellschaft, sondern sie wird »in Relation zur Wahrheit und dem Ethos der Gemeinschaft«²⁰⁶ verstanden und diesem untergeordnet. In diesem Sinn hat die Kunst eine didaktische Funktion, sie dient der Erziehung und der Formung der Gemeinschaft. Kunstgegenstände werden daher auf ihren Gebrauch und ihre Wirkungsweise in der Gemeinschaft befragt. Dass diese Betrachtungsweise bis heute virulent ist, erkennen wir beispielsweise in medienethischen Ansätzen, die unter anderem versuchen die Verbreitung und Verwendungsweisen der medialen Bilderflut für die Menschen zu reflektieren. Mit Platon als Gewährsmann für das ethische Regime, steht einer der größten Kunstkritiker am Beginn dieses Regimes, denn Platon beurteilt die Wirkungsweisen der Kunst negativ. Dementsprechend hat Platon das Theater, ebenso wie die Schrift verurteilt, weil beide seiner Einschätzung nach die Ordnung der Gemeinschaft – in der jeder seinen Platz und seine Aufgabe hat – durcheinander bringen. Die Schrift, indem sie, wie bereits erwähnt, sich wahllos jedem zuwendet, das Theater, indem es eine Büh-

203 Vgl. Wetzel/Claviez 2016, 61.

204 KW, 73.

205 Rancière schließt sich hier einer Einschätzung Hegels an. Vgl. Wetzel/Claviez 2016, 63.

206 Früchtl 2007, 212.

ne der Täuschung etabliert, auf der die Schauspieler vorgeben jemand anderes als sie selbst zu sein. Daher spricht Platon der Kunst und den Künstlern einen legitimen Ort in der politischen Ordnung ab.²⁰⁷

Die Frage der Täuschung oder anders gesagt, die Frage nach der Wahrheit ist das zweite zentrale Kriterium für die Beurteilung der Kunst im ethischen Regime. Auch in dieser Hinsicht bleibt Platon ablehnend, ahmen die Bilder doch immer nur den »bloßen äußeren Schein«²⁰⁸ nach, wodurch sie die Aufmerksamkeit der Menschen in die falsche Richtung lenken, weg von den unveränderlichen, geistigen Ideen hin zur sinnlichen Welt. An diese Perspektive schließt auch die Frage nach dem Recht oder Verbot oder der Angemessenheit der Darstellung der Götter an. So wird beispielsweise die Statue einer Gottheit im ethischen Regime niemals in Hinblick auf ihre Schönheit betrachtet – diese Frage scheint unsinnig –, sondern alleinig danach, ob es sich um eine wahre Gottheit handelt.²⁰⁹ »Doch dort, wo der Gottesdienst den Zweck der Statuen und Malereien als Bilder definiert, kann die Vorstellung von einem Spezifischen der Kunst und einer einzigartigen Eigenschaft ihrer ›Werke‹ nicht entstehen.«²¹⁰

Das repräsentative Regime

Die Idee eines eigenständigen Werkes etabliert sich erst mit dem repräsentativen Regime. Mit Aristoteles, der als Gründungsfigur dieses Regimes fungiert, werden die Bilder von der ethischen Frage befreit, indem den Künsten ein eigener gesellschaftlicher Raum zugewiesen wird.

»Die Besonderheit des repräsentativen Regimes der Künste besteht darin, die Vorstellung der Fiktion von der Vorstellung der Lüge trennt zu haben. Dieses Regime sondert die Formen der Künste ab von der Ökonomie der gemeinsamen Beschäftigungen und von der

207 Vgl. Balke, Friedrich: Die große Hymne an die kleinen Dinge. Jacques Rancière und die Aporien des ästhetischen Regimes. In: Balke/Maye/Scholz 2009, 9–36, hier: 21.

208 ADS, 36f.

209 Vgl. UÄ, 39.

210 ADS, 72.

Gegen-Ökonomie der Trugbilder, die unter das ethische Regime der Bilder fallen.«²¹¹

Handlungen in Form eines Gedichts anzutunnen, bedeutet nach Aristoteles' *Poetik* nicht mehr Trugbilder herzustellen, sondern die Produktion verständlicher Strukturen in einem klar abgesteckten Rahmen.²¹² Dieser Rahmen ist derjenige der mimetischen Tätigkeiten. Das Prinzip der *Mimesis* fungiert so als ein Sichtbarkeitsregime, insofern es bestimmte Künste – die schönen Künste – aus einem allgemeinen Feld von Tätigkeitsformen isoliert und ihnen somit eine gewisse Autonomie verleiht. Demzufolge spielt die Frage nach der Seinsweise der Bilder keine Rolle mehr und die Frage ihrer Ver- bzw. Anfertigung rückt in den Vordergrund.²¹³ Und obwohl die *Mimesis* nach außen einen autonomen Bereich der schönen Künste absteckt, formuliert sie nach innen eine Reihe von Regeln und Normen, nach denen einerseits »die Nachahmungen als rechtens zu einer Kunst zugehörig erkannt«²¹⁴ und auf ihre Qualität hin beurteilt werden können. Andererseits können diese Normen »nur im Zusammenhang mit einer generellen Ordnung der Tätigkeitsformen und der Beschäftigungen«²¹⁵ verstanden werden. Wenn beispielsweise Aristoteles die Höherwertigkeit der Dichtung, als Nachahmung (Imitation) handelnder Menschen, gegenüber der Geschichtsschreibung, die nur die empirischen Tatsachen aufzeichnen kann, behauptet, dann nur weil die Dichtung jene Überlegenheit des handelnden, aktiven Lebens gegenüber dem bloßen empirischen Leben ausdrückt, die Aristoteles' Bild gesellschaftlicher Ordnung insgesamt zugrunde liegt.²¹⁶ Die inneren Normen der *Mimesis* erschließen sich nach Rancière daher nur,

211 ADS, 57.

212 Vgl. ebd. Für eine umfassende Einführung in die *Poetik* Aristoteles' siehe Schmitt, Arbogast: Einleitung. Zur Poetik der Aristoteles. In: Aristoteles: *Poetik*. Berlin 2008, 45-137.

213 Vgl. ADS, 37.

214 Ebd., 38.

215 Ebd., 38.

216 Rancière, Jacques: *Politik der Literatur*. Wien² 2011, 21.

wenn man sie mit einer allgemeinen Aufteilung der gemeinschaftlichen Tätigkeiten in Zusammenhang setzt.

Die mimetischen Regeln definieren folglich, wie einer Materie eine bestimmte Form aufgeprägt werden kann, welche Gegenstände kunstwürdig und wie ein kunstwürdiger Gegenstand oder Sujet behandelt und dargestellt werden darf. Derart stellt die *Mimesis* die Matrix künstlerischer Produktion. Dementsprechend entfaltet sich eine Hierarchie der Gattungen, die nach Rancière jene Künste bevorzugt, die ein Prinzip des Wortes und der Handlung implizieren;²¹⁷ eine Unterscheidung zwischen edlen und unedlen Sujets, die eine Hierarchie der Genres nach sich zieht und beispielsweise die Überlegenheit der Tragödie über die Komödie begründet. Und nicht zuletzt schlägt sich die Hierarchisierung in der Wahl der Darstellungsmittel nieder, sodass ein Historiengemälde etwa eine völlig andere Größe als ein Genrebild besitzen muss oder eine bestimmte Farbe bestimmten Sujets vorbehalten ist.

Entscheidend aber ist, dass die Normen der *Mimesis* eine Übereinstimmung zwischen einer künstlerischen Herstellungsweise (einer *Poiesis*) und einer sinnlichen Wahrnehmungsweise (einer *Aisthesis*) produzieren, sodass eine Tragödie zum Beispiel Gefühle des Mitleids und der Ernsthaftigkeit auslöst.²¹⁸ Allein durch diesen Einklang von Produktion und Rezeption gelingt es den schönen Künsten eine analoge pädagogische Funktion auf die Gemeinschaft auszuüben, wie sie auch Platon für die Kunst im ethischen Regime gefordert hat.

²¹⁷ In diesem Sinne interpretiert Rancière die Eroberung der dritten Dimension durch die Malerei auch nicht als die Entdeckung der Perspektive, sondern als Möglichkeit, von da an die entscheidenden Augenblicke einer Handlung darstellen zu können. Vgl. ADS, 30f. Ein ähnliches Beispiel zur Diskussion der Gattungen stellt auch Lessings Schrift des *Laokoons* dar, in der die Höherwertigkeit der Zeitkünste über die Raumkünste diskutiert wird.

²¹⁸ Vgl. UÄ, 20, sowie Schwarte, Ludger: Jacques Rancière. In: Busch, Kathrin/ Därmann, Iris (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*. München 2011, 347-360, hier: 349.

Das ästhetische Regime der Kunst und die Politik der Ästhetik

Das dritte und letzte Regime, das Rancière in seiner Theoretisierung der Kunst vorschlägt – das ästhetische Regime – bringt nun eigentliche die Idee der Ästhetik erst hervor. Zugleich ist es dasjenige Regime, das Rancière am meisten fesselt und dem er zahlreiche Schriften gewidmet hat.

»Ästhetik« ist das Wort, das den einzigartigen, schwierig zu denkenden Knoten benennt, der sich vor zweihundert Jahren zwischen der Erhabenheit der Kunst und dem Geräusch einer Wasserpumpe, zwischen einem verschleierten Streichertimbret und dem Versprechen einer neuen Menschheit gebildet hat. Das Unbehagen und das Ressentiment, das es heute hervorruft, dreht sich immer eigentlich um diese zwei Beziehungen: der Skandal einer Kunst, die in ihren Formen und Orten das ›Beliebige‹ der Gebrauchsobjekte und die Bilder des banalen Lebens aufnimmt; die exorbitanten und lügnerischen Versprechen einer ästhetischen Revolution, die die Formen der Kunst in Formen eines neuen Lebens umwandeln wollte.«²¹⁹

In nuce versammelt dieses Zitat aus *Das Unbehagen in der Ästhetik* alle Elemente, welche das ästhetische Regime nach Rancière beinhaltet und dessen Politik begründet. Eine Politik, die – so soll im Folgenden deutlich werden – nicht in Funktionen gründet, die an die Kunst von außen herangetragen werden, sondern eine Politik, die die Kunst als Skandal und Versprechen aus sich selbst hervorbringt.

Entstanden an der Schwelle des 18. zum 19. Jahrhundert bricht die Kunst mit den »Regelpoetiken«²²⁰ des repräsentativen Regimes. Durch die Loslösung von den Regeln und Hierarchien des repräsentativen Regimes »befindet sich nun [alles] auf dem gleichen Niveau, Große und Kleine, wichtige Ereignisse und unbedeutende Episoden, Menschen und Dinge.«²²¹ Kurz, alles Beliebige kann zum Gegenstand der Kunst werden. Konkret gesprochen bedeutet dies, dass nicht nur

²¹⁹ UÄ, 24.

²²⁰ Kleesattel 2016, 177.

²²¹ Rancière, Jacques: *Politik der Bilder*. Zürich² 2009, 139.

ein Heuhaufen ebenso darstellungswürdig wie ein Herrscher wird, gleichermaßen impliziert es eine »Demokratisierung der Darstellungsweisen«²²², sodass beispielsweise ein einfaches Dorfbegräbnis mit denselben stilistischen Mitteln behandelt werden kann wie das erhabene Sujet eines Herrschaftsbegräbnisses.²²³ Derart sprengt die Kunst des ästhetischen Regimes die Regeln der *Mimesis*, die doch eigentlich ihre Autonomie garantieren sollten. Doch wenn die Kunstwerke sich nun nicht mehr durch bestimmte Herstellungsregeln von den Gegenständen des Lebens unterscheiden, wie lassen sie sich identifizieren? Und worin besteht ihre Autonomie?

Rancière behauptet nun, dass sich die Kunstgegenstände auf zweifache Weise identifizieren lassen: durch eine spezifische Seinsweise der Objekte und die Entstehung eines ästhetischen Sensoriums. Die besondere Seinsweise der Gegenstände der Kunst deutet sich im Schlagwort des Realismus an, unter dem sich der Bruch mit dem repräsentativen Regime in der Literatur und Malerei vollzogen hat.²²⁴ Denn im ästhetischen Regime treten genau jene stummen, unbeachteten Dinge in Erscheinung, die im repräsentativen Regime keinen Platz haben. Deutlich zeigt sich dies für Rancière in der Literatur Flauberts, Prousts oder Hugo's, die sich der Beschreibung noch des kleinsten Details zuungunsten eines Primats der Handlung widmeten. Denn durch die Aussetzung der Handlung treten die Dinge in ihrer rohen Präsenz in Erscheinung,²²⁵ als etwas Sinnliches, das zugleich aus dem Sinnlichen (im Sinne einer Aufteilung des Sinnlichen) herausgefallen ist.²²⁶ Derart suspendieren

²²² Kleesattel 2016, 177.

²²³ Mit seinem *Begräbnis von Ornans* schuf Gustave Courbet ein programmatisches Bild für einen malerischen Realismus und verursachte damit einen Skandal, weil es offensichtlich gegen die darstellerischen Regeln der *Académie royale des Beaux-Arts* verstößt.

²²⁴ Zugleich ist der Realismus auch der entscheidende Einsatz des ästhetischen Regimes gegen den Begriff der künstlerischen Moderne, deren Beginn gerne mit der Abstraktion gesetzt wird. Rancière hält den Begriff der Moderne wie den der Postmoderne jedoch für unbrauchbar. Vgl. ADS, 41-49.

²²⁵ Vgl. ADS, 41f.

²²⁶ Vgl. KW, 14.

die Werke die durch die *Mimesis* normierte Verbindung zwischen einer künstlerischen *Poiesis* und ihrer *Aisthesis*. Doch lösen sie die Verbindung zwischen beiden nicht völlig auf oder setzen den repräsentativen Normen etwas anderes entgegen, sondern ermöglichen in der Suspendierung den Ausdruck einer Widersprüchlichkeit.

»Dieses Sinnliche, aus seinen üblichen Verbindungen gelöst, wird von einer heterogenen Macht bewohnt, von der Macht eines Denkens, das sich selbst fremd geworden ist: ein Produkt, das kein Produkt ist, ein Wissen, das in ein Nichtwissen verwandelt wurde, ein *logos*, der zugleich *pathos* ist, die Intention des Nichtintendierten etc.«²²⁷

So erscheinen die Kunstwerke als Ausdruck einer *Poiesis*, die sich abgetrennt von ihrer *Aisthesis* in ein Nichtwissen, ein nicht mehr zu entzifferndes Denken verwandelt. Und obwohl es für eine eingespielte Rezeption damit nicht mehr zu entschlüsseln ist, tritt eine Bedeutsamkeit zutage.²²⁸ Für Rancière hat Friedrich Schiller diese Seinsweise der Kunstobjekte anhand einer antiken, griechischen Statue, der sogenannten *Juno Ludovisi*, paradigmatisch beschrieben. Die Darstellung der Göttin, von der ausschließlich ihr Kopf erhalten ist, ist für Schiller nichtsdestotrotz eine »völlig geschlossene Schöpfung«, deren ganze Gestalt »in sich selbst ruhet und wohnt«,²²⁹ die alle Spuren von Neigung, Zwang und Willen aus ihren Gesichtszügen gelöscht hat – kurz: »Die Statue

227 ADS, 39.

228 Die ästhetische Erfahrung, so kritisiert Markus Klammer, ist daher an hohe, elitäre Voraussetzungen gebunden, nämlich an die Voraussetzung mit den Regeln und Normen der Kunstproduktion (des repräsentativen Regimes) vertraut zu sein. Erst vor diesem Bildungshintergrund kann eine andere Erfahrung, eine Erfahrung der Suspension gemacht werden. Damit scheint die Eintrittshürde für die ästhetische Erfahrung sehr hoch. Dies zeigt sich Klammer zufolge nicht zuletzt in Rancières Schriften, die immer wieder mit dem bildungsbürgerlichen Kunst-, Musik- und Literaturkanon argumentieren. Vgl. Klammer 2010, 204.

229 Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Stuttgart 2013, 63f.

drückt nichts aus.«²³⁰ Doch in ihrer Stummheit entdeckt Schiller zugleich ihre freie Erscheinung, die sie als Gleichgültigkeit gegenüber dem Gegensatz zwischen einem aktiven Verstand und einer passiven, empfangenden Materie des repräsentativen Regimes ausdrückt.²³¹ Autonom sind die Kunstwerke daher nicht mehr innerhalb eines abgesteckten Bereichs gesellschaftlicher Aufteilungen, sondern gerade im Bruch mit den Aufteilungen selbst. Die Kunstobjekte im ästhetischen Regime lassen die Unterscheidungen des repräsentativen Regimes kolabieren, oder wie Jan Völker schreibt, sie sind »Negationen als Objekte«²³². In dieser Möglichkeit etwas Ungesehenes und prinzipiell alles Beliebige erscheinen zu lassen, verhält sich die Kunst homolog zur Politik.²³³

Zugleich – und dies ist der zweite Aspekt der Identifizierung der Kunstwerke – erfährt auch der Betrachter diesen ästhetischen Bruch, der in der Aussetzung von Hierarchien und damit in einem Machtentzug²³⁴ besteht und der eine Autonomie begründet, die Schiller im Anschluss an Immanuel Kant als »freies Spiel« bezeichnet.²³⁵ Schiller paraphrasierend schreibt Rancière: »Die Göttin und der Zuschauer, das freie Spiel und die freie Erscheinung, sind gemeinsam in einem spezifischen Sensorium gefangen, in dem die Gegenätze zwischen Aktivität und Passivität, Willen und Widerstand aufgehoben sind.«²³⁶ Durch

230 Rancière, Jacques: Was bringt die Klassik auf die Bühne? In: Ensslin 2006, 23-38, hier: 25.

231 Vgl. ADS, 81.

232 Völker, Jan: *Ästhetik der Lebendigkeit. Kants dritte Kritik*. München 2011, 256. (Völker 2011a)

233 Vgl. Früchtl 2007, 212.

234 Vgl. Rancière Jacques: Die ästhetische Revolution und ihre Folgen. Erzählungen von Autonomie und Heteronomie. In: Bromach, Ilka/Setton, Dirk/Temesvári, Cornelia (Hg.): »Ästhetisierung«. *Der Streit um den ästhetischen Blick in Politik, Religion und Erkenntnis*. Zürich 2010, 23-40, hier: 25. (Rancière 2010b)

235 Zu Kants Konzept des »freien Spiels der Erkenntniskräfte« in der Ästhetik siehe Kapitel 4.2. dieser Arbeit.

236 Rancière 2010b, 25.

dieses ästhetische Sensorium, das Kunstwerk und Betrachter aneinander bindet, wird das Kunstwerk im ästhetischen Regime als Kunst identifizierbar und zugleich birgt das ästhetische Sensorium einen politischen Charakter. Denn indem Schiller die Herrschaft der Form über die Materie, bzw. des Form- über den Stofftrieb mit der Herrschaft der Klasse der Intelligenz über die Masse der Empfindung, der Kulturmenschen über die Naturmenschen analogisiert, verknüpft er nach Rancière erstmals explizit die Wahrnehmung der Kunstwerke mit einer politischen Wirkung.²³⁷ Der politische Gehalt der Kunstwerke besteht dann nicht alleinig in der Suspendierung der Normen des repräsentativen Regimes der Kunst, sondern darüber hinaus in der Suspendierung gesellschaftlicher Hierarchien. Anders gesprochen bemerkt Schiller in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* die Existenzform von Kunstwerken, »die auf der materiellen Ebene die Verteilung der Orte von der Verteilung der Funktionen trennt, und er verzeichnet eine Form der Erfahrung, die den funktionalen Bezug zwischen sozialen Identitäten und der ›körperlichen‹ Ausstattung aufhebt.«²³⁸ Die Autonomie der Kunst ist daher nicht nur eine Autonomie gegenüber einem Diktat künstlerischen Herstellens, sie ist vor allem die Autonomie einer sinnlichen Erfahrung – eine sinnliche Erfahrung, die jeder Beliebige machen kann. Diese von Schiller beschriebene »Urszene« der Ästhetik²³⁹ findet Rancière dann auch in seinen Untersuchungen zur Arbeiterschaft im 19. Jahrhundert bestätigt, ermöglicht sie dem Arbeiter nicht nur die Fähigkeiten seiner Augen von denen seiner Arme zu unterscheiden, sondern gleichermaßen »die Verhaftung der ›körperlichen Ausstattung des Arbeiters mit dem ihm zugewiesenen Schicksal«²⁴⁰ aufzulösen. Wenn also die Kunst eine politische Bedeutung besitzt, dann liegt diese für Rancière – der sich damit ausdrücklich von allgegenwärtigen Forderungen nach einer kritischen, politischen Kunst distanziert

237 Vgl. KW, 20f.

238 ADS, 81.

239 Rancière 2010b, 25.

240 ADS, 82.

– nicht in den Botschaften oder Inhalten, sondern einzig in der differenten Erfahrung, die sie ermöglicht.²⁴¹ Die Kunst im ästhetischen Regime »ist in erster Linie dadurch politisch, dass sie ein raum-zeitliches *Sensorium* schafft, durch das bestimmte Weisen des Zusammen- oder Getrenntseins, des Innen- oder Außen-, Gegenüber- oder In-der-Mitte-Seins festgelegt werden«²⁴², die sich von den Weisen der Aufteilungen des Gemeinsamen unterscheiden, welche auch die politischen Gemeinschaften definiert. Noch deutlicher gesprochen: Nur mittels ihrer Heterogenität greift die Kunst in die ›normale‹ bzw. polizeiliche Aufteilung des Sinnlichen ein.

»Die Praktiken der Kunst sind nicht Instrumente, die Bewusstseinsformen oder Energien liefern, die für eine Politik mobilisieren, die ihnen äußerlich wäre. Sie gehen auch nicht aus sich heraus, um Formen kollektiver politischer Aktion zu werden. Sie tragen dazu bei, eine neue Landschaft des Sichtbaren, des Sagbaren und des Machbaren zu zeichnen. Sie schmieden gegen den Konsens andere Formen des ›Gemeinsinns‹, Formen eines polemischen Gemeinsinns.«²⁴³

Doch zugleich beharrt Rancière darauf, dass es keine gerade, kausale oder eindeutige Verbindung »vom Betrachten einer [künstlerischen] Inszenierung zum Verständnis des Zustandes der Welt, von intellektueller Aufmerksamkeit zu politischem Handeln«²⁴⁴ gibt. Daher betrifft der Bruch, den das ästhetische Regime vollzieht, auch die Intentio nen des Künstlers. Eine explizit kritische Kunst, die mit Botschaften oder durch ihre eigene Performanz politisch wirken will, hält Rancière für unmöglich, weil sie im Muster der Subordination verhaftet bleibt, die durch die ästhetische Erfahrung gerade aufgehoben wird. Politische Emanzipation, so betont er immer wieder, hängt nicht von einem fehlenden Wissen der Ungehörten bzw. Unterdrückten ab, sondern von

²⁴¹ Vgl. Hebekus/Völker 2012, 170.

²⁴² ADS, 77.

²⁴³ EZ, 92.

²⁴⁴ Rancière, Jacques: Ästhetische Trennung, ästhetische Gemeinschaft. In: Balke/Maye/Scholz 2009, 259–277, hier: 273.

der Möglichkeit andere Leidenschaften, andere Erfahrungen zu entwickeln.²⁴⁵ Diese Erfahrung können sie im ästhetischen Regime machen, denn durch die Stummheit, mit der die ästhetischen Gegenstände dem Betrachter gegenüberstehen, kann dieser in einen Prozess der Emanzipation eintreten.

Was meint Rancière mit einem Prozess der Emanzipation? In seinem Buch *Der emanzipierte Zuschauer* entwickelt Rancière ein Verständnis des Zuschauers, das versucht die klassische »hierarchical opposition of doing and looking«²⁴⁶ zwischen Künstler und Rezipient aufzulösen. Rancière entwickelt die Vorstellung eines Zuschauers, der nicht passiv in seiner Betrachterposition verharrt, sondern grundsätzlich als aktiv Rezipierender gedacht wird, insofern er sich in eine »poetische Arbeit der Übersetzung«²⁴⁷ begibt, die Rancière als die eigentliche Arbeit der Emanzipation versteht.²⁴⁸ Denn der Zuschauer wird die Erfahrung, die er macht und das, was er sieht mit seinen eigenen Erfahrungen vergleichen, in Verbindung setzen, verknüpfen und dadurch Neues lernen.²⁴⁹ Übersetzen deutet Rancière demnach als eine Tätigkeit der Assoziation wie der Dissoziation, die dadurch zu einem »Verwischen der Grenzen zwischen denen, die handeln, und denen, die zusehen, zwischen Individuen und Gliedern eines Kollektivkörpers«²⁵⁰ führt. Diese Anerkennung eines immer schon aktiven Prozesses des Zuschauens zerbricht die angenommene Asymmetrie zwischen einem unwissenden Zuschauer und einem inszenierten Bühnengeschehen.²⁵¹ Zu-

245 Vgl. EZ, 76.

246 Ramos, Manuel: We are all spectators. In: *Parallax*, 15 (2009) 3, 124-126, hier: 125.

247 EZ, 21.

248 Vgl. ebd., 11-34.

249 Vgl. ebd., 20.

250 Ebd., 30.

251 Rancière identifiziert in *Der emanzipierte Zuschauer* zwei Theaterpraktiken, durch die mit dieser Asymmetrie gebrochen werden kann: Berthold Brechts episches Theater sowie Antonin Artauds Theater der Grausamkeit. Beide verwirft Rancière mit dem Hinweis, dass sie dem Muster der Subordination verhaftet bleiben, weil sie die Reaktion des Zuschauers vorwegnehmen. Vgl. EZ, 14ff.

gleich überträgt Rancière mit der Figur des emanzipierten Zuschauers seine Überlegungen zur Pädagogik in den künstlerischen Bereich. Denn entdeckt hat Rancière die emanzipative Arbeit in der Methode des »universalen Unterrichts« des französischen Gelehrten Joseph Jacotot (1770-1840).²⁵² Dieser musste im belgischen Exil, ohne des Flämischen mächtig zu sein, Schüler unterrichten, die ihrerseits nicht Französisch sprachen. Doch unter Zuhilfenahme einer zweisprachigen Buchausgabe gelang es den Schülern sich die französische Sprache selbstständig anzueignen. Jacotot zog daraufhin die Notwendigkeit eines erklärenden Unterrichtens in Zweifel, dessen hierarchischer Ansatz zwischen einem unwissenden Schüler und einem »master explicator«²⁵³ die intellektuelle Emanzipation behindere.²⁵⁴ Stattdessen, so Jacotot, müsse von der Gleichheit der Intelligenzen zwischen Schüler und Lehrer ausgegangen werden, denn nur so könne wahrhafte Emanzipation erfolgen. Von der Gleichheit der Intelligenzen sowie von der Annahme ausgehend, dass jeder bereits ein Wissender ist, ist es dem Lehrer möglich, den Schülern Dinge beizubringen, die er selbst nicht weiß. Ihm bleibt einzig, den Willen und den Mut der Schüler zu bekräftigen, sich ihrer Intelligenz zu bedienen. Das Buch nimmt im Prozess der Emanzipation eine zentrale Rolle ein, denn es ist das Medium der Emanzipation und zugleich der materielle Beweis dafür, dass die Aufgabe der Übersetzung und Aneignung möglich ist. Ähnlich liegen die Dinge im Fall des Kunstwerks. Auch das Kunstwerk ist ein Medium, das die Möglichkeit

252 Vgl. Rancière, Jacques: *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Wien 2007.

253 Ross, Kristin: Rancière and the Practice of Equality. In: *Social Text* (1991) 29, 57-71, hier: 58.

254 Das klassische Bildungsverhältnis, das von einer Ungleichheit zwischen dem Lehrer und dem Schüler ausgeht, teile die Welt in zwei Hälften – in die Wissenden und die Unwissenden – und etabliere so eine Figur des unendlichen Aufschubs. Einerseits bleibt die bewertende Anerkennung des Wissens immer vom Lehrer abhängig, andererseits wandelt sich der Rückstand des Unwissenden in einen nie versiegenden Antrieb, der nicht zuletzt in der gesellschaftlichen Idee des Fortschritts sein eigenes *Perpetuum mobile* kreiert hat. Vgl. Rancière 2007, 137-143.

der Emanzipation eröffnet, insofern es dem Rezipienten erlaubt, sich anders zu erfahren und dieser Erfahrung Ausdruck zu verleihen. Doch diese emanzipative Erfahrung liegt im Falle des Kunstwerks nicht in einem den Prozess verbürgenden Charakter, denn wie Völker schreibt, kann ein Kunstwerk nicht selbst emanzipiert sein, sondern nur in seinem disruptiven Effekt, in seiner Gleichgültigkeit gegenüber der alltäglichen Erfahrungswelt.²⁵⁵

Die Erfahrung der intellektuellen Emanzipation, die Jacotot entwickelt, ist jedoch seiner Überzeugung nach nur als individuelle möglich. Anders gesprochen gibt es keine Möglichkeit die Methode der subjektiven, intellektuellen Emanzipation in die Einrichtung einer emanzipierten Gemeinschaft zu überführen, weil nach Jacotot – und Rancière schließt sich hier an – jede gesellschaftliche Institutionalisierung der Gleichheit z.B. in Schulen und Universitäten in eine hierarchische Ordnung führen würde.²⁵⁶ Es führt also kein Weg von der individuellen zur kollektiven, zur gesellschaftlichen Emanzipation. Die ästhetische Erfahrung ist dahingehend etwas anders gelagert und es ist noch einmal Schiller, der hier den gedanklichen Weg geebnet hat. Denn für Schiller impliziert das ästhetische Spiel das Versprechen einer neuen Menschheit, und d.h. nichts anderes als das Versprechen der politischen Emanzipation. Dieses Versprechen kann sich nach Rancière – an Schiller anknüpfend – auf zweierlei Weise entfalten: insofern die Kunst zum Leben wird oder insofern die Kunst in ihrer Heterogenität verharrt.²⁵⁷ Kehren wir noch einmal zu Schillers *Juno Ludovisi* zurück, so zeugt diese Statue für Schiller von einer Gesellschaft, in der die Kunst nicht vom Le-

255 Vgl. Völker 2011b, 72f.

256 Nicht zuletzt bedeutet eine Zurückweisung der Institutionalisierung, Emanzipation nicht als ein quantitatives gesellschaftliches Ziel zu verstehen, als eine »Messlatte, die alle erreichen müssen, um als intelligent zu gelten.« Loick, Daniel: Universität und Polizei. Jacques Rancière über intellektuelle Emanzipation. In: PROKLA 42 (2012) 2, 287-303, hier: 291.

257 Rancière liest die Geschichte der »modernen Kunst« als Entfaltung dieser beiden Stränge. Vgl. ADS, 43-46.

ben geschieden war.²⁵⁸ Indem sie also an diese vergangene, ungeteilte Gemeinschaft erinnert, aktualisiert sie das Versprechen einer zukünftigen Gemeinschaft, in der Kunst und Leben nicht mehr voneinander geschieden wären. Das Versprechen einer Lebenswerdung der Kunst bedeutet für Schiller daher eine wahrhafte »ästhetische Revolution«²⁵⁹, die er nicht zuletzt in Opposition zur politischen – nämlich der Französischen – Revolution setzt. Aus deren Abgleiten in den Terror zieht Schiller die Konsequenz, dass erst eine ästhetische Revolution eine Gemeinschaft befördern würde, »die nicht mehr durch die abstrakten Formen des Gesetzes, sondern durch die Bande der erlebten Erfahrung«²⁶⁰ selbst – weil sie eine Revolution der sinnlichen Existenz und nicht nur der Formen des Staates sei – geeint wäre. Rancière verfolgt nun diese Idee einer zur Lebensform gewordenen Kunst in einem weiten Bogen vom *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* über Marx' Idee einer menschlichen Revolution in die künstlerischen Praktiken der Arts and Crafts-Bewegung, des Suprematismus, des Bauhaus, der sozialen Plastik Beuys und – ironischer Weise – bis hin zur Ästhetisierung der Warenwelt im Kapitalismus.²⁶¹

Diesem Versprechen der Lebenswerdung der Kunst steht nach Rancière die Idee eines absolut widerständigen, künstlerischen Werkes gegenüber. Auch hier ist es die Statue der *Juno Ludovisi*, die in ihrer Geschlossenheit das Exempel abgibt. Denn in ihrer neutralen Abgeschlossenheit bleibt sie für den Betrachter unverfügbar. Doch verbürgt sie ge-

²⁵⁸ Die Interpretation der Antike durch den Zeitgeist des 18. Jahrhunderts soll hier nicht diskutiert werden. Rancière interpretiert in gleicher Weise auch Johann Joachim Winckelmanns Darstellung der griechischen Antike, dessen Schriften für das Griechenlandbild der Deutschen absolut prägend waren. Nichtsdestotrotz steht diese Interpretation in Spannung zu Rancières eigener Darstellung der Kunst im ethischen und im repräsentativen Regime, in denen der Kunst in Abhängigkeit zur *Arkhé* der *Polis* einen Ort zugewiesen wurde. Die Vorstellung einer Verschmelzung von Kunst und Leben kann daher, so Wetzel/Claviez, nicht anders als utopisch verstanden werden. Vgl. Wetzel/Claviez 2016, 72f.

²⁵⁹ KW, 20.

²⁶⁰ Ebd., 22.

²⁶¹ Vgl. KW 25.

rade in ihrer Unverfügbarkeit das Versprechen der Autonomie. Mit anderen Worten: Das widerständige Kunstwerk, das sich egalitär jedem Zugriff verwehrt, bewahrt das politische Versprechen der Autonomie und Gleichheit negativ auf. Rancière denkt hier an die Formen künstlerischer Abstraktion, die Hinwendung zu reinen, anti-mimetischen Formen,²⁶² vor allem aber an die Kunsthphilosophie Adornos, die für Rancière diese Idee am deutlichsten entfaltet hat, indem Adorno der Kunst die gesellschaftliche Funktion gibt, keine Funktion zu haben, um zugleich in ihrer Heterogenität den Widerspruch nicht loszuwerden, die Realität eines arbeitsteiligen Lebens widerzuspiegeln.²⁶³

Beide Formen des Versprechens der Gemeinschaft implizieren eine von Rancière Metapolitik genannte Politik, die darin bestünde, zu realisieren, was durch die Politik nur dem Schein nach realisiert wird.²⁶⁴ Die Realisierung eines Versprechens würde aber unweigerlich mit dem Verlust der Kunst und ihrer Politik einhergehen: Folglich schafft sich die Kunst als Lebenswerdung selbst ab, in Form ihrer absoluten Heterogenität jedoch wandelt sie sich zur ethischen Forderung.²⁶⁵ So schließt Joseph Tanke: »The fundamental tension of the aesthetic regime is that art is art only in that it carries the promise of being more than art [eine neue Form der Gemeinschaft], and it carries this promise only to the extent that it distinguishes itself from life.«²⁶⁶ Die Kunst und das Versprechen der Emanzipation bleiben für Rancière daher an den Schein ge-

262 Vgl. Muhle 2011, 318f.

263 Vgl. KW 25f.

264 Vgl. ADS, 84. Die Idee der Metapolitik bezieht sich nicht alleine auf die Politiken der Kunst, sondern Rancière entwickelt das Konzept vorwiegend in Bezug auf die Philosophie Karl Marx'. Auf Marx' Analyse der Gesellschaft in Basis und Überbau folgt die Forderung nach einer umstürzenden Politik. Vgl. DU, 92-98.

265 Rancière hat diesen Übergang vom Ästhetischen zum Ethischen immer wieder exemplarisch an Lyotards Ästhetik kritisiert. Lyotard knüpft an Kants Ästhetik der Erhabenen an, die zugleich den Übergang von einer ästhetischen zu einer ethischen Erfahrung markiert. Lyotard deutet das Erhabene nun als absolut Anderes, von dem wir abhängen. Kunstwerke sind zu Zeugen des Understellbaren geworden. Vgl. UÄ, 105-123.

266 Tanke 2011, 84.

bunden, den sie in Fiktionen, d.h. in Neuanordnungen des Sinnlichen immer wieder und d.h. in einer spannungsvollen Differenz zur Wirklichkeit hervorbringen.²⁶⁷ Damit bleibt die ästhetische Erfahrung zwar eine individuelle, doch zugleich und im Unterschied zur intellektuellen Emanzipation spannt sie einen gemeinschaftlichen Horizont auf.

Die Politik der Ästhetik – so lässt sich resümieren – manifestiert sich im ästhetischen Regime auf drei Ebenen. Sie impliziert zunächst die Erscheinung und gleichwertige Darstellung von Sujets und Gegenständen, die nicht als kunstwürdig gedacht wurden.²⁶⁸ Derart realisiert das ästhetische Regime der Künste eine demokratische Gleichheit des Beliebigen. Des Weiteren erscheinen Werke des ästhetischen Regimes als Heterogenes, d.h. sie schaffen eine andere Aufteilung des Sinnlichen, die Rancière mit dem Versprechen einer anderen Gemeinschaft verknüpft. Auf einer letzten Ebene ermöglicht die Ästhetik eine Erfahrung der Freiheit, insofern die Kunstwerke jeden gleich adressieren und der Freiheit zur poetischen Übersetzung stattgeben.

Die Politik der Ästhetik und radikale Gleichheit

Abschließend möchte ich noch einmal auf die Frage der Gleichheit zurückkommen, ist sie doch das Mittel, mit dem die polizeiliche Logik konfrontiert wird. Rancière betont variierend, dass die Gleichheit nicht das der Politik eigene Prinzip sei, dass sie weder gesellschaftliches *Telos* noch normativer Maßstab sei, ja dass sie »nichts an sich Politisches«²⁶⁹ habe. Die Gleichheit sei ein heterogenes Element, das in der Politik nur ins Spiel gebracht wird. Und dennoch scheint der Rekurs auf die Gleichheit die politische Handlung zu tragen. Mit Blick auf die zu Beginn des Kapitels aufgeworfenen Frage nach dem Impuls und den Ressourcen

267 Vgl. ADS, 88f.

268 Darin verbindet sich das ästhetische Regime mit der Psychoanalyse, die sowohl dem unbedeutenden nächsten Einfall Bedeutung zumisst als auch jedes Zeichen als in sich selbst bedeutsam ansieht. Vgl. Rancière, Jacques: *Das ästhetische Unbewußte*. Zürich 2006.

269 DU, 43.

für eine Infragestellung der Polizei lässt sich noch einmal anders fragen: Woher nehmen die Anteilslosen die Annahme der Gleichheit?

Rancière's Begriff der Gleichheit ist in erster Linie nicht »about social and economic redistribution as such, but about intellectual capacity and the recognition of that capacity.«²⁷⁰ Dabei lehrt die Erfahrung Jacotots, dass diese intellektuelle Gleichheit immer vorausgesetzt werden muss. Die Gleichheit wird einem in Konsequenz nicht von jemand anderem zuerkannt, d.h. nicht passiv empfangen. Ganz im Gegenteil: Gleichheit ist etwas, das aktiv genommen wird²⁷¹ – »en un mot, l'égalité ne s'obtient pas, elle se déclare. C'est en cela qu'elle est un postulat.«²⁷² Doch was bedeutet die Annahme der intellektuellen Gleichheit für die Politik? Entgegen geläufiger Annahmen will Rancière die Gleichheit der Intelligenzen gerade nicht als normative Basis oder als eine quantitativ messbare Größe (im Sinne eines minimalen IQs von jedem) verstehen, sondern als ein Axiom, das »in Kraft gesetzt, nur aktiv geschaffen werden [kann]. Sie [die Gleichheit] muß kundgetan und damit vorgeführt werden.«²⁷³ Dazu benötigt Emanzipation den Mut und den Willen sich aus dem Zustand der Anteilslosigkeit zu befreien. Die ästhetische Erfahrung kann in dieser Hinsicht als eine ermutigende Erfahrung gelesen werden,²⁷⁴ indem sie dem Betrachter erlaubt, anders wahrzunehmen, sich anders wahrzunehmen und dadurch eine andere Aufteilung des Sinnlichen erfahrbar werden zu lassen. »Wenn die Politik«, wie Rancière schreibt,

»im eigentlichen Sinne in der Erzeugung von Subjekten besteht, die den Namenlosen eine Stimme verleihen, dann besteht die Politik der Kunst, die dem ästhetischen Regime eigen ist, in der Ausarbeitung der sinnlichen Welt der Namenlosen, der Arten des *Dies* und des *Ich*, aus

270 Clarke, Jackie: Rancière, Politics and the Social Question, In: Davis, Oliver (Hg.): *Rancière Now. Current Perspectives on Jacques Rancière*. Cambridge/Malden 2013, 13-27, hier: 15.

271 Vgl. Davis 2014, 51f.

272 Ruby 2009, 95.

273 Rancière 2000a, 101.

274 Vgl. Völker 2011b, 69.

denen eigene Welten des politischen *Wir* hervortreten. Aber insofern diese Wirkung sich durch den ästhetischen Bruch vollzieht, dient sie keinem bestimmten Kalkül.«²⁷⁵

Doch selbst wenn die Wirkung zunächst keinem Kalkül oder keiner Absicht folgt, so leistet die ästhetische Erfahrung doch einen unverzichtbaren Beitrag auf dem Weg zur Emanzipation. Denn das immer wieder von Rancière bemühte Beispiel des Parkettlegers Gauny, der sich durch den Blick aus dem Fenster emanzipiert, verdeutlicht, dass die Emanzipation in den Mikroereignissen der ästhetischen Erfahrung beginnt.²⁷⁶

Die Gleichheit – und das ist die zweite ungewöhnliche Charakterisierung Rancières – ist dabei eine Erfahrung der Differenz. Gleichheit einführen bedeutet das konsensuelle Gewebe der Polizei zu durchtrennen. In diesem Sinne liest man bei Rancière, dass »le propre de l'égalité, en effet, est moins d'unifier que de déclassifier, de défaire la naturalité supposée des ordres pour la remplacer par les figures polémiques de la division.«²⁷⁷ Diese differentielle Gleichheit verweist auf die Ästhetik, denn Gleichheit lässt sich mit Rancière nur sinnlich, d.h. ästhetisch darstellen. Zum einen zeigt sich der Prozess der Subjektivierung, durch den politische Subjekte im Intervall entstehen, grundlegend ästhetisch verfasst, insofern die von Rancière herausgestrichenen Merkmale zu einer Art von differentieller Doppelwahrnehmung führen. Zum anderen ist es das ästhetische Regime, das eine differentielle Gleichheit als Gleichheit des Beliebigen in seinen Kunstwerken hervorbringt. Denn die Kunstwerke, wie paradigmatisch an der *Juno Ludovisi* gezeigt, drücken die Spannung zwischen zwei Formen des emanzipativen Versprechens gerade in ihrer gleichgültigen, man könnte sagen in ihrer beliebigen Neutralität aus. Und auch die anderen Beispiele die Rancière immer wieder anführt, die Beschreibung des *Torso von Bellvedere* durch Johann Joachim Winckelmann, die Filme des portugiesischen Filmregisseurs Pedro Costa oder die Installation *Je et Nous* des französischen

²⁷⁵ EZ, 80.

²⁷⁶ Vgl. Rancières Textzusammenstellung: Gauny, Gabriel: *Le philosophe plébéien. Textes présenté et rassemblé par Jacques Rancière*. Paris 1983.

²⁷⁷ ABP, 68.

Künstlerkollektivs *Campement Urbain* dienen immer wieder dazu diese gleichheitliche Spannung auszudeuten. In diese Richtung lässt sich Rancière verstehen, wenn er schreibt: »Equality has no vocabulary or grammar of its own, only a poetics.«²⁷⁸

Wenn die radikale Gleichheit des Beliebigen aber derart an die Ästhetik gebunden ist, ja nur in ihrer ästhetischen Gestalt erkannt werden kann, lässt sich dann nicht im Umkehrschluss behaupten, dass die demokratische Gleichheit letztlich an die Ästhetik gebunden ist? Oder anders formuliert, rekurriert die Politik anstelle der von Rancière explizit zurückgewiesenen Begriffe der geometrischen und arithmetischen Gleichheit nicht auf eine andere, eine ästhetische Gleichheit? Ein solcher Begriff ästhetischer Gleichheit müsste zugleich erklären können, wie eine ästhetische Gleichheit mit der Gleichheit der sprechenden Wesen bzw. mit der egalitären Intelligenzbehauptung zusammenhängt. Damit sind zwei Problembereiche angesprochen: Zum einen sei daran erinnert, dass die Infragestellung der Herrschaft durch die Behauptung als sprachliches Wesen erfolgt, weil nach Rancière eine Ordnung der Ungleichheit nur auf Basis der Gleichheit der sprechenden Wesen errichtet werden kann. Der politische Streit entfacht sich im Namen der Gleichheit der sprechenden Wesen, eben weil Rancière den *Logos* immer schon als einen geteilten – als vernünftige Rede und als Rechnung – versteht. Vor diesem Horizont müsste das Verhältnis von Ästhetik und geteiltem *Logos* geklärt werden.

Das berührt dann zum anderen auch die Frage, wie die Behauptung der gleichheitlichen Intelligenz verstanden werden soll. Politik soll ja die kontingenzen, oder mit Rancière gesprochen, die beliebige, grundlose Grundlage der politischen Ordnung aktualisieren. Doch steht am Grunde von Rancières Konzeption nicht eine anthropologische Fundierung? Handelt es sich bei der Behauptung, als sprachliches Wesen gelten zu wollen, nicht um eine anthropologische Fundierung des Politischen?

278 Rancière, Jacques: The Thinking of Dissensus. Politics and Aesthetics In: Bowman, Paul/Stamp, Richard (Hg.): *Reading Rancière*. London/New York 2011, 1-17, hier: 6.

schen?²⁷⁹ Oder anders gefragt, gründet Rancière die verdrehte, politische Gemeinschaft nicht auf der universellen Fähigkeit zu sprechen? Wie aber verbindet sich dieser Gedanke mit dem starken Gedanken der An-Archie, der Grundlosigkeit der Demokratie? Eine Richtung in die man hier denken kann, scheint in dem zu liegen, was Rancière als polemischen²⁸⁰ oder geteilten Gemeinsinn bezeichnet.²⁸¹ Denn fragt man nach der Form von Gemeinschaft, welche eine politische Subjektivierung auszeichnen soll, dann verweist Rancière immer wieder auf die Ästhetik,²⁸² insbesondere auf die ästhetische »Gemeinschaft kantischer Manier«²⁸³. Der Gemeinsinn wiederum steht bei Kant an zentraler Stelle seiner Reflexion über die Ästhetik. Im Folgenden wende ich mich daher Kant und seinem Begriff der Ästhetik zu, um das Verhältnis von *Logos*, Ästhetik und Sprache zu reflektieren.

279 Zur Frage einer anthropologischen Fundierung siehe Comtesse 2019, 531f.

280 Vgl. EZ, 92.

281 Vgl. ADS, 79.

282 Vgl. Klammer 2010, 201.

283 DU, 101.

