

Peter Grabher

## Jacques Rancière, Das Unbehagen in der Ästhetik (Aus dem Frz. v. Richard Steurer)

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15723>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Grabher, Peter: Jacques Rancière, Das Unbehagen in der Ästhetik (Aus dem Frz. v. Richard Steurer). In: *[rezens.tfm]* (2009), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15723>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r77>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

# Jacques Rancière, Das Unbehagen in der Ästhetik (Aus dem Frz. v. Richard Steurer).

Wien: Passagen Verlag 2007. (Reihe Passagen Forum). ISBN 978-3-85165-819-4. Kartoniert, 157 S., Preis: € 19,90.

von **Peter Grabher**

Der Band *Das Unbehagen in der Ästhetik* versammelt fünf Texte von Jacques Rancière aus den Jahren 2000 bis 2004, die um das spannungsreiche Verhältnis von Kunst, Ästhetik und Politik kreisen.

Der Autor unternimmt eine Rekonstruktion der Ästhetik gegen das titelgebende 'Unbehagen', das Rancière in Anlehnung an Freud symptomatisch liest. Gegen unterschiedliche Abgesänge auf die Ästhetik verteidigt er diese, indem er in einem dichten Argumentationsgang ihr begriffliches Fundament erneuert und 'politisiert'.

Rancière zufolge entstand ein 'ästhetisches' Regime der Kunst aus dem Zerfall des 'repräsentativen', in dem die Adäquationsnormen der Mimesis noch zwischen Aisthesis und Poiesis vermittelt hatten. Nach dem – historisch mit der französischen Revolution verbundenen – Ende dieser Ordnung stehen sich Poiesis und Aisthesis unvermittelt gegenüber und lassen an der Stelle ihres Bruchs die Notwendigkeit von 'Ästhetik' entstehen. Diese bildet ein neues "Identifizierungsregime von Kunst" (S. 18). Denn im ästhetischen Raum gibt es keine Grenzlinien mehr zwischen Kunst und Nicht-Kunst, Kunst und Leben, Kunst und Politik, Kunstwerken und Waren, Erhabenem und Alltäglichem. Keine Kunst kommt also von nun an ohne Ästhetik aus.

In "Die Ästhetik als Politik" fragt Rancière ausgehend von der Krise der ästhetischen Utopie – dem Ver-



sprechen einer zukünftigen Emanzipation, dem 'Leben-werden von Kunst' – nach der künstlerischen Situation in der "post-utopischen Gegenwart" (S. 29). Diese sei von einer Spaltung gekennzeichnet: Einerseits findet sich eine Ästhetik des Erhabenen, eine Radikalität der Kunst, in deren Werken blitzartig die Singularität der künstlerischen Form erscheint und andererseits eine relationale Ästhetik, in deren 'kommunitaristischen' Installationen sich eine neue Bescheidenheit der Kunst ausdrücke. Rancière betrachtet die beiden Richtungen, die in gegensätzlicher Weise zur ästhetischen Utopie auf Distanz bleiben, als "Splitter einer aufgelösten Allianz zwischen politischer und künstlerischer Radikalität", deren "Eigenname" Ästhetik sei (S. 32). Rancière geht es um

die Rekonstruktion dieser Allianz, der "Logik des ästhetischen Verhältnisses zwischen Politik und Kunst" (ebd.). Deren Praxen korrespondieren einander, indem beide auf eine "zugleich materielle und symbolische Einrichtung einer bestimmten Raumzeit, eine Suspendierung der gewöhnlichen Formen sinnlicher Erfahrung" (S. 33) zielen. "Diese Verteilung und diese Umverteilung der Identitäten, dieses Zerlegen und Neueinteilen der Räume und Zeiten, des Sichtbaren und Unsichtbaren, des Lärms und der Sprache konstituieren das, was ich die Aufteilung des Sinnlichen nenne" (S. 35).<sup>[1]</sup> Rancière stützt sich dabei auf Schillers Konzept vom "freien Spiel",<sup>[2]</sup> das sowohl "das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst" als auch "die noch schwierigere Lebenskunst" (Schiller) tragen könne. Im freien Spiel werde die Herrschaft der Form über die Materie aufgehoben und damit eine "Freiheit und Gleichheit des Fühlens" eröffnet (S. 43). Diese Politik der Ästhetik verändert den Begriff der Revolution selbst: Aus einer Umwälzung der Staatsmacht wird eine Revolution der sinnlichen Existenz selbst. Rancière denkt das Verhältnis der Autonomie der Kunst und der emanzipatorischen Politik ebenfalls als in 'einem' konzeptuellen Knoten begründet. Zwischen der 'Reinheit' der Kunst und ihrer 'Politisierung' bestünde deshalb gar kein Widerspruch. Die Spannung zwischen der Einsamkeit des Werks und dem ästhetischen Versprechen der Emanzipation rühre vielmehr aus einem permanent wirksamen Widerspruch im Herzen des ästhetischen Regimes selbst: Während in der widerständigen Gestalt des Werkes das Emanzipationsversprechen nur um den Preis seiner Negativität aufbewahrt wird, will das Projekt der ästhetischen Revolution das 'Neue Leben' um den Preis der Aufhebung von Kunst selbst.

Davon ausgehend erörtert der zweite Text "Probleme und Transformationen der kritischen Kunst". Diese will Bewusstsein von den Mechanismen der Beherrschung herstellen und ihre Betrachter zu Akteuren werden lassen, muss dabei jedoch mit den paradoxen Zwängen des ästhetischen Regimes umgehen. "Kritische Kunst" vermittelt nicht einfach zwischen Kunst und Politik, sondern "sie muss von den Zonen der Ununterscheidbarkeit zwischen Kunst und

den anderen Sphären die Verbindungen wählen, die die politische Verstehbarkeit hervorrufen" (S. 58). In der Collage findet Rancière ein Modell für eine ästhetische Politik, die "zweifach sprechende Elemente" (ebd.) aus Kunst und Nicht-Kunst mischt und die Fremdheit der ästhetischen Erfahrung mit dem Leben-Werden der Kunst verbindet. Rancière argumentiert einleuchtend, dass diese ästhetische Politik keineswegs mit den Collagen von John Heartfield oder Max Ernst beginnt, sondern dass bereits die Literatur des 19. Jahrhunderts, etwa in den Romanen Balzacs und Zolas, von den Grenzüberschreitungen, Verfremdungen und Mischungen zwischen Kunst und der Nicht-Kunst der neuen kapitalistischen Warenwelt lebte. "Das heterogene Sinnliche, von dem sich die Kunst des ästhetischen Zeitalters nährt, kann überall gefunden werden" (S. 61). Rancière erstellt in der Auseinandersetzung mit aktuellen Ausstellungsprojekten eine plausible Typologie von vier Strategien dieser künstlerischen Mikropolitik: 'Spiel', 'Inventar', 'Begegnung' und 'Mysterium'. Der Modus des 'Spiels' bringt Bedeutungen in Schweben, indem er zwischen dem Zeichen- und dem Gebrauchswert von Dingen Unentscheidbarkeit produziert. Diese Subvertierung von herrschendem Sinn sei aber ebenso wirksam im Humor der Werbung. Im Modus des 'Inventars' werden KünstlerInnen zu SammlerInnen und ArchivarInnen, die in den Dingen die Spur einer gemeinsamen Geschichte finden. Diese Geste neige wiederum dazu "sich in soziale/gemeinschaftliche Berufung umzuwandeln" (S. 68). Im Modus der 'Begegnung' laden Kunstwerke zu "unvorhergesehenen Beziehungen" (ebd.) ein. Diese relationale Kunst tendiere mit ihrem Vorschlag zu neuer Nähe jedoch dazu, lediglich Risse im sozialen Zusammenhalt aufzufüllen. Im 'Mysterium' schließlich sieht Rancière eine ehrgeizigere Form der Begegnung, für die nicht nur das soziale Band, sondern der Sinn der Kopräsenz der Wesen und Dinge, die eine Welt ausmacht, auf dem Spiel stehe. Verschiedenartige Elemente werden hier nicht der Schockwirkung wegen verbunden, sondern um den Akzent auf ihre Verwandtschaft zu legen. Dieses Spiel der Analogien vertraut in die 'Brüderlichkeit der Metaphern' (Jean-Luc Godard). Rancière dia-

gnostiziert aufgrund dieser Bestandsaufnahme Unsicherheit der Kunst sich selbst gegenüber – gerade in einem Moment, in dem sie "durch das Defizit der eigentlichen Politik zu mehr Engagement aufgefordert worden" ist (S. 73).

Die letzten drei Texte des Bandes bilden konzentrierte Kritiken an Ausdrucksformen des 'Unbehagens an der Ästhetik': An der (in-)ästhetischen Konzeption Alain Badiou, an Jean-François Lyotards Ästhetik des Erhabenen, sowie am globalen Phänomen einer ethischen Wende, in der die Eigenlogiken sowohl von Kunst als auch Politik aufgehoben würden.

"Die In-Ästhetik von Alain Badiou: Die Windungen der Moderne" entwickelt neben einer tiefen Kritik am 'Hyper-Platonismus' Badiou auch eine Kritik am Begriff der Moderne und der Haltung des Modernismus.<sup>[3]</sup> Badiou modernistische Geste, die Reinheit einer anti-mimetischen Kunst zu verteidigen, verfehle die Logik des Ästhetischen, deren neue Identität gerade in ihrer Konfusion mit Nicht-Kunst bestehe. Der Bezug auf ein 'Eigentliches' der Kunst diene dagegen nur der Errichtung von neuen Hierarchien. Rancière spürt in minutiöser Textlektüre Grenzen in Badiou Konzeption auf, die offensichtlich werden, wenn es ums Kino geht, einer Kunst der Unreinheit und Mischung. Ziel der in-ästhetischen Trennung von Kunst und Ästhetik sei es letztlich, die Kunst in die "ethische Ununterscheidung zu versenken" (S. 103).

In dieser Konsequenz treffe sich Badiou Denken mit einem ganz anderen: In "Lyotard und die Ästhetik des Erhabenen: Eine Gegenlektüre von Kant" argumentiert Rancière, dass auch Lyotards Ästhetik des Erhabenen "die gemeinsame Beseitigung von Ästhetik und Politik vollzieht, zugunsten dieses einzigen Gesetzes, das heute den Namen Ethik trägt" (S. 123). Lyotards Begriff des Erhabenen basiere auf einer Lektüre Kants, die den in der "Kritik der Urteilskraft" entwickelten Begriff auf den Kopf stelle. Indem Lyotard das Kunstwerk auf die unaufhebbare Entfremdung gegenüber der Andersheit, den reinen Schock des 'aisthethon' verpflichtete, annulliere er die Dissensualität der "Metapolitik der Revolution der

sinnlichen Welt" und löse sie in ethische Zeugenschaft auf. Lyotards Proklamation des Endes der 'Großen Erzählungen' hätte an die Stelle der Erzählung von der zukünftigen (proletarischen) Emanzipation nur eine andere gesetzt: die einer unvorstellbaren und unendlichen Katastrophe – der Vernichtung des europäischen Judentums –, auf der nun eine "Archipolitik der Ausnahme" (bereits S. 55) begründet würde.

"Die ethische Wende der Ästhetik und der Politik" setzt schließlich das zuvor entwickelte begriffliche Instrumentarium in eine provokante Beschreibung der Gegenwart um. Rancière diagnostiziert eine globale ethische Wende, die Ästhetik und Politik zunehmend in ihren Bann geschlagen hätte. Das 'Ethos' dieser Wende bestünde nicht in einem Fortschreiten der autonomen Ausübung moralischer Urteilskraft, die zwischen Sein und Sein-Sollen unterscheidet, sondern in der alternativlosen Unterwerfung unter das Gesetz der ethischen Gemeinschaft. Diese Wende trete sowohl im Politischen als auch im Ästhetischen in zwei Gestalten auf, einer 'soft-' und einer 'hard-Version: So wie Politik in konsensuelle Demokratie einerseits und kriegerischer Durchsetzung "grenzenloser Gerechtigkeit" (G. W. Bush) andererseits aufgelöst würde, verteile sich die Sicht auf die Kunst auf einen Dienst an der Gemeinschaft einerseits und die unendliche Zeugenschaft der Katastrophe andererseits. Laut Rancière kommt dem Begriff der 'Undarstellbarkeit' im Feld der Kunst dabei eine analoge Funktion zu, wie dem Begriff des 'Terrors' im politischen Feld. Gegen die Rede von der 'Undarstellbarkeit', die das religiöse Gesetz wieder in die Kunst einführe, argumentiert Rancière am Beispiel von Claude Lanzmanns *Shoah*, dass mit dem Wegfall religiöser oder repräsentativer Normen der Un-/Darstellbarkeit, die tatsächliche Frage sei, "was man darstellen will und welche Weise man dazu wählen muss. " [...] "Weil alles darstellbar ist und nichts die fiktionale Darstellung von der Vergewärtigung des Wirklichen trennt, stellt sich das Problem der Darstellung des Genozids" (S. 143).

Rancière ist Dialektiker der Kontingenz, der auf teleologische Rückversicherungen verzichtet. Andererseits entzieht seine Dialektik auch den Begriffen der Differenz und des Anderen – zentrale Kategorien der 'French Theory' von Lévinas, Lacan, Derrida & Deleuze – ihren fundierenden Status. Resümierend plädiert er dafür, jede Theologie der Zeit – sei sie durch eine zukünftige Revolution oder durch ein vergangenes Trauma bestimmt – wie auch das Phantasma der Reinheit von Ästhetik und Politik zurückzuweisen, um den Erfindungen in beiden Feldern "ihren Charakter von immer zweideutigen, vorläufigen und strittigen Einschnitten zurückzugeben" (S. 151). Hier liegt die Bedeutung von Rancières Intervention für einzelwissenschaftliche Forschungsprojekte: Die Analyse von solch konkreten Erfindungen und Einschnitten erhält in dieser Perspektive ihr volles Recht rückerstattet.

---

[1] Vgl. J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris: La Fabrique Éditions 2000; dt.: Berlin: b\_books 2006.

[2] Vgl. F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 15. u. 27. Brief.

[3] Vgl. A. Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, Paris: Seuil 1998; dt.: Wien: Turia+Kant 2001.

#### Weiterführende Literatur

Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen Verlag (Erscheint im Okt. 2009).

–, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*. Paris: Éditions Amsterdam 2009.

–, *Moments politiques. Interventions 1977-2009*. Paris: La Fabrique Éditions 2009.

–, Aliocha Wald Lasowski (Hg.), *Politique de l'esthétique*. Paris: Édition Archives Contemporaines, collection CEP/ENS 2009.

## Autor/innen-Biografie

### Peter Grabher

Lehramtsstudium Philosophie/Psychologie und Geschichte in Wien, Diplomarbeit: *Die Pariser Verurteilung von 1277. Kontext und Bedeutung des Konflikts um den radikalen Aristotelismus*; 2006/07 Forschungsaufenthalt als 'Pensionnaire étranger' an der École normale supérieure in Paris; seit 2007 Fellow am Initiativkolleg „Sinn - Technik - Inszenierung: Medien und Wahrnehmung“ der Universität Wien. Arbeitstitel der Dissertation: *Hier und anderswo. Israel-Palästina im essayistischen Film*. Mitarbeit bei [kinoki](#), Verein für audiovisuelle Selbstbestimmung Wien.

#### Publikationen:

(Auswahl)

Peter Grabher, "Sowjet-Projektionen. Die Filmarbeit der kommunistischen Organisationen in der Ersten Republik (1918-1933)", in: Christian Dewald (Hg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur der Ersten Republik*, Wien: Filmarchiv Austria 2007, S. 221-303.