

Ruth Sonderegger (Universität van Amsterdam)

Symposium der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik: „Ästhetik und Alltagserfahrung“ (Jena, 2. Oktober 2008)

„Deshalb können sie (= künstlerische Produktionen) sowohl in den Dienst von Herrschaft wie in den von Emanzipation gestellt werden. Künstlerische Produktionen spielen eine ideologische Rolle – mit Konsequenzen im täglichen Leben.“¹

Institutionskritik?

Zum politischen Alltag der Kunst und zur alltäglichen Politik ästhetischer Praktiken

I. Warum Rancière?

Mit einer erfrischend frechen Unbekümmertheit behauptet Jacques Rancière seit einigen Jahren ein intimes Verhältnis zwischen Kunst und Politik; „einmal mehr“ – ist man angesichts dieser nicht gerade neuen These geneigt zu sagen und verblüfft über die Tatsache, dass Rancière auf die Prügel, welche die Behauptung des Zusammenhangs zwischen Kunst und Politik seit den 1970-er Jahre bekommen hat, gar nicht erst ein geht. Mindestens ebenso bemerkenswert wie Rancières *fresh start* ist der Umstand, dass Ästhetiker, politische Philosophen und Kunstkritikerinnen Rancières Version der alten These erstaunlich positiv besprechen. Seine Schriften werden seit dem Erscheinen seines ästhetischen Hauptwerks *Le partage du sensible* (2000) in immer mehr Sprachen übersetzt. Internationale Kunstmagazine wie *Frieze* oder *Artforum*² widmen ihm Artikel und Interviews. Man begegnet Rancières mit wohlwollender Neugier, fragt allenfalls inwiefern er mehr als eine Neuauflage von Adorno ist oder ob er nicht doch eine etwas zu romantische Kunstauffassung vertritt.

Die Frage ist also, ob Rancière eine bekannte These nur aufwärmt oder möglicherweise wirklich etwas Neues zu sagen hat.³ Ich möchte im folgenden für Letzteres argumentieren, nämlich dass Rancière kein kurzlebiger Hype der Kunstwelt ist, sondern auf ein paar durchaus

¹ Hans Haacke, in: Pierre Bourdieu und Hans Haacke, *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*, Frankfurt am Main: Fischer 1995, S. 10.

² Aber auch deutschsprachige Kunstzeitschriften wie *Texte zur Kunst* und *springerin*.

³ Vgl. zu dieser Frage auch Josef Früchtl, „Auf ein Neues: Ästhetik und Politik. Und dazwischen das Spiel. Angestoßen durch Jacques Rancière“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 55/2 (2007), S. 209-219. Früchtl zufolge hat Rancière nicht viel Neues zu sagen. Vielmehr lässt seine Kunstphilosophie die bekannten Probleme der Behauptung eines engen Zusammenhangs zwischen Kunst und Politik – auf eine angeblich typisch französische Weise – noch einmal deutlich hervortreten.

nicht neue Fragen unspektakulär plausible Antworten gibt. Damit aus dieser These ein Argument wird, werde ich Rancières Position zunächst in groben Zügen rekonstruieren.

II. Was sagt eigentlich Jacques Rancière?

Rancière spricht nicht über Kunst schlechthin, sondern über „drei große Regime der Identifizierung dessen, was wir *Kunst* nennen“.⁴ Die ersten beiden, nämlich das ethische und das repräsentative Regime der Kunst, haben ihren Ursprung in der Antike. Das dritte, Rancière nennt es das ästhetische, bildet sich um 1750 heraus. Für alle drei gilt, dass sie nicht so sehr Objekte definieren als Tätigkeiten des Herstellens, Erkennens und Umgehens mit dem, was jeweils als Kunst gilt. Während Kunst im ethischen Regime, welches Rancière mit Bezug auf Plato erläutert, durch eine staatstragend didaktische Rolle definiert ist,⁵ stehen im später einsetzenden repräsentativ-poetischen⁶ System all jene Regeln im Zentrum, die das Verfertigen von Kunstobjekten definieren, und eng verbunden sind mit der Einteilung von Sujets der Kunst in hohe, niedrige und kunstunwürdige oder mit der Ordnung der Künste in verschiedene Gattungen, Genres etc. Dieses Regime beginnt bei Aristoteles, bleibt in den unterschiedlichsten Rhetorik-Auffassungen und Regelpoetiken allerdings bis ins 18. Jahrhundert wirkungsmächtig.

Gegenüber den eher autoritären Dispositiven des Ethischen sowie des Poetisch-repräsentativen verhält sich das dritte Regime Rancière zufolge befreiend und demokratisierend. Es entzieht sich allen vorab festgelegten Regeln und den damit verbundenen Hierarchien: seien es die ethischen zwischen wahren und falschen Lehren, seien es die repräsentativen Hierarchien zwischen dem Darstellungswürdigen und dem Unwürdigen. Um 1750 hält eine Sinnlichkeit Einzug in die Kunst, die alle – nicht nur die speziell Vorgebildeten – gleichermaßen wahrnehmen können.⁷ Diese Sinnlichkeit behandelt die vormals hierarchisierten Inhalte – seien es Thesen, Situationen oder Gegenstände – gleich. Schließlich kann man eine Armeleuteszene so farbenprächtig in Szene setzen wie eine am

⁴ Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*. Aus dem Französischen von Maria Muhle sowie Susanne Leeb und Jürgen Link, Berlin: b_books 2006 (frz. 2000), S. 36.

⁵ *Die Aufteilung des Sinnlichen*, a.a.O., S. 36 f.

⁶ Rancière bezieht sich damit auf die griechischen Begriffe der *mimesis* für Nachahmung und *poiesis* für Herstellen.

⁷ Das könnte eine Blindheit Rancières sein, nämlich jene, gegen die Bourdieu zeitlebens angeschrieben hat. Denn auch die Konzentration auf die Sinnlichkeit ist eine Abstraktion, die geübt und gelernt sein will.

Königshof, eine Regierungserklärung ebenso zu *noise* verarbeiten wie das Zwitschern der Vögel. Rancière's oft zitierter Liebling ist in dieser Hinsicht Flaubert, der die Subjekte und Sujets der unterschiedlichsten sozialen Klassen mit derselben Technik einer so wissenschaftlichen wie egalisierenden Distanz behandelt; sie also alle auf eine Ebene stellt.

Das Egalisierende der Kunst des dritten, ästhetischen Regimes, muss man sich Rancière zufolge als einen vielschichtigen Prozess vorstellen: Einerseits trug die neue Kunst zur Egalisierung von Inhalten bei. Andererseits wären solche Strategien aber wohl ungesehen und ungehört geblieben, hätte nicht auch auf dem Terrain der Politik ein gleichheitlicheres oder gar demokratisches Denken begonnen. Mit anderen Worten: Kunst und Gesellschaft mussten einander zuarbeiten, um das neue Regime zu etablieren. Denn solange die Macht des Königs unangefochten ist, wird seine ästhetische Gleichbehandlung mit dem Proletarier nicht als neue Strategie der Kunst wahrgenommen, sondern als Schund.

Allerdings sollte man, der etwas irreführenden Bezeichnung „ästhetisches Regime“ zum Trotz, aus diesem Siegeszug der Sinnlichkeit, auf den Rancière mit der Bezeichnung des dritten Regimes als *aisthetisches* verweist, nicht schließen, dass die Kunst dieses Regimes auf ein sinnliches Ereignis reduziert werden kann. Der antihierarchische, entregelnde Effekt der Sinnlichkeit entzündet sich nur *an* identifizierbaren, und d.h. schon hierarchisierten Gegenständen, Bedeutungen, Geschichten. Oder anders gesagt: Die Kunst des ästhetischen Regimes ereignet sich dort, wo geordneter Sinn mit chaotischer Sinnlichkeit in Kontakt tritt.

Rancière findet immer wieder neue Begriffe, um die wesentliche Dualität der Kunst zu beschreiben, die sich um 1750 etabliert. Von autonom und heteronom ist die Rede, vom Sinn und der Sinnlichkeit, von einer auflösenden als Gegenpol zu einer hermeneutischen Rationalität,⁸ von „Inschriften, die sich wie eine Zeichenrolle [...] ausrollen und der unterbrechenden Funktion ihrer nackten bedeutungslosen Präsenz“,⁹ von Schizophrenie vs. Konsens,¹⁰ von einer kreativen Aktivität und der Passivität einer Expression auf der

⁸ So sagt Jacques Rancière in einem Interview mit Gabriel Rockhill: „a logic of disincorporation and dissolution, whose result is that words no longer have any guarantee, and a hermeneutic logic that aims at establishing a new body for writing“, in: Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, translated with an introduction by Gabriel Rockhill, London and New York, Continuum 2004, S. 59.

⁹ Jacques Rancière, „Die Bestimmung der Bilder“, in: Jacques Rancière, *Politik der Bilder*, a.a.O., S. 22:

¹⁰ „Der Satz, das Bild, die Geschichte“, a.a.O., S. 57.

Oberfläche der Dinge.¹¹ Oder anders gesagt: Jedes Kunstwerk ist im ästhetischen Regime ein Streit, welcher der Doppellogeik von Kontinuität und Bruch folgt; eine Montage aus Verständlichem und Entzug des Verstehens durch eine überwältigende Sinnlichkeit.

Um die Sache nicht unterkomplex wieder zu geben, muss man hinzufügen, dass der Begriff des Ästhetischen bei Rancière nicht nur in Bezug auf das dritte Kunstregime eine Rolle spielt. Da es in allen drei Regimen der Kunst um Herstellungs-, Wahrnehmungs- und damit Identifizierungsweisen von Kunst geht, definieren alle drei einen bestimmten Ausschnitt des Wahrnehmbaren, also des Aisthetischen, als Kunst, wenngleich auf irreduzibel verschiedene Weisen. Rancières Grund, das dritte Regime als ein ganz besonders sinnliches auszuzeichnen, ist darin zu suchen, dass die Sinnlichkeit hier in den Vordergrund tritt, indem sie sich aus ihrer dienenden Rolle befreit. In den anderen beiden Regimen hingegen blieb die Rolle der Sinnlichkeit implizit, da es primär um die Wahrheit einer Ethik und die schöne Regelkonformität vorgeschriebener Formen ging.¹²

Letztlich muss man in Bezug auf den Begriff des Ästhetischen bei Rancière sogar noch weiter ausholen, nämlich klären, wie die künstlerischen Einteilungen des Wahrnehmungsraums mit nicht-künstlerischen „Aufteilungen des Sinnlichen“ zusammen hängen. Erst dann gewinnt auch Rancières Begriff des Politischen Konturen.

Von den drei künstlerischen Strukturierungen des Sinnlichen unterscheidet Rancière eine „erste Ästhetik“¹³. Damit meint er, dass der Ästhetik der Kunstregime eine allgemeinere Ästhetik voraus geht, nämlich die Struktur des sinnlichen Terrains, dessen Aufteilung verschiedene Tätigkeitsbereiche und ihre Subjekte voneinander trennt. Kunst ist einer dieser Bereiche, Arbeit z.B. ein anderer. Über nur einen einzigen Bereich zu sprechen ist unmöglich, denn jede sinnvolle Bestimmung ist hier eine Verhältnisbestimmung. In den Worten Rancières: „Eine ‚gemeinsame‘ Welt ist niemals bloßes *ethos* im Sinne eines gemeinsamen Aufenthaltsortes, der sich aus der Sedimentierung einer bestimmten Anzahl verflochtener Handlungen ergibt. Sie ist immer auch eine konfliktreiche Verteilung von Seinsweisen und

¹¹ Film Fables, a.a.O., S. 8.

¹² Das hat im Übrigen auch zur Verschleierung dieser Einteilung und damit zur Auszeichnung bestimmter Handlungsweisen und Subjektformen beigetragen.

¹³ Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Herausgegeben, übersetzt, um ein Gespräch mit Jacques Rancière und ein Nachwort erweitert von Frank Ruda und Jan Völker, Berlin: Merve 2008, S. 37 ff.

‚Beschäftigungen‘ in einem Möglichkeitsraum. Erst unter dieser Voraussetzung kann man die Frage nach dem Verhältnis zwischen der ‚Gewöhnlichkeit‘ der Arbeit und der ‚Besonderheit‘ der Kunst stellen.“¹⁴ Neben der Relationalität streicht dieses Zitat die Hegemonialität aller Einteilungen des Sinnlichen heraus: Sie sind nicht einfach da oder zufällig entstanden, sondern verdanken sich auch Akten der aktiven Zuteilung und Beanspruchung sowie den Konflikten, die solche Aufteilungen fast immer begleiten.

Interessanterweise bezeichnet Rancière Politik nicht als einen weiteren Bereich neben z.B. Kunst und Arbeit. Politik ist in seinem Verständnis vielmehr ein bestimmter, nämlich ein emanzipatorischer, Umgang mit den Grenzen zwischen und innerhalb bestimmter Bereiche des Sinnlichen. Genauer gesagt definiert er das Politische als jene Handlungen, mit denen über die Zugehörigkeit und Sichtbarkeit innerhalb eines Bereichs verhandelt wird.¹⁵ Das geschieht vornehmlich mit sinnlichen Mitteln, da das Argumentieren erst dann einsetzen kann, wenn das Gegenüber als gleichberechtigte Sprecherin schon anerkannt ist. Denken Sie z.B. an Rosa Parks, die im Dezember 1955 durch ihr Sitzenbleiben im vorderen Teil eines Busses in Montgomery nicht nur die Einteilung zwischen Bussitzen in vorne Weise und hinten Schwarze durcheinander brachte, sondern der Beginn einer grundsätzlichen Veränderung des Status schwarzer Rechtssubjekte war.

Dieses Beispiel macht deutlich, dass der Bereich des Sinnlichen nicht nur durch eine politische Kunst neu geordnet wird – darüber, wie das aussehen könnte, haben wir noch überhaupt nichts gesagt –, sondern auch durch völlig unkünstlerischen Aktionen wie etwa Rose Parks Sitzenbleiben. Mit anderen Worten: Wenn es Politik in Rancières emphatisch emanzipatorischem Sinn gibt, dann findet sie sicher nicht nur in der Kunst oder über Kunst vermittelt statt. Obwohl man ihm das immer wieder unterstellt, ist Rancière weit davon entfernt zu behaupten, dass eigentliche Politik in der Kunst beheimatet ist. Seine These von einer „ersten Ästhetik“ besagt vielmehr Folgendes: Das, was wir gewöhnlich politische Institutionen nennen – Rancière belegt sie wie Foucault mit dem weiten

¹⁴ *Die Aufteilung des Sinnlichen*, a.a.O., S. 66.

¹⁵ Rancière leugnet nicht, dass es einen Bereich der Politik im Sinn von Institutionen und Parteien gibt. Er belegt ihn – wie Foucault – mit dem verwaltungswissenschaftlich weit zu verstehenden Begriff der Polizei, was aber nicht bedeutet, dass er grundsätzlich gegen Institutionen wäre oder behauptete, dass alle Institutionen gleich problematisch wären, wie ihm häufig unterstellt wird (vgl. z.B. Früchtl a.a.O.). Er unterscheidet vielmehr zwischen verschiedenen Formen der „Polizei“, geht davon aus, dass sie unerlässlich sind, man sich als politischer Philosoph um sie am besten kümmert, indem man untersucht, wie man sie vor ihrer ureigensten Tendenz zum Ab- und Ausschluss schützen kann, nämlich durch Politik im emphatischen Sinn.

verwaltungswissenschaftlichen Begriff der Polizei – und die Regime der Kunst teilen etwas. Denn beide sind Aufteilungen des Sinnlichen und befinden sich somit in einem tendenziell polemischen Verhältnis – eben weil sie verschieden aufteilen, was sie teilen.

Anstatt also wie Kant und seine Nachfolger die Autonomiethese an den Anfang zu stellen und dann nicht mehr zu wissen, wie man mit den Überschneidungen umgehen soll, betont Rancière, dass die jeweils eigenlogischen Bereiche miteinander verbunden sind, weil sie an der Aufteilung des Sinnlichen mitwirken. So ist er in der Lage zu erklären, wie Autonomie und Heteronomie der Kunst von Anfang an miteinander zusammen hängen.¹⁶

II. Welcher ästhetische Alltag?

So weit ich sie bisher rekonstruiert habe, impliziert Rancières Theorie der Sinnlichkeit nicht nur ein neues Verständnis von Alltagsästhetik, obwohl er diesen Begriff selbst nicht verwendet. Rancières (politisierte) Ästhetik macht auch auf eine Ambivalenz im Begriff der Alltagsästhetik aufmerksam. Zunächst einmal könnte man nämlich das als Alltagsästhetik bezeichnen, was Rancières „erste Ästhetik“ nennt: das Aufgeteiltsein des Sinnlichen in mehrere ausdifferenzierter und differentiell bestimmte Bereiche. Ein Gegenbegriff zu dieser generellen Ästhetik wäre die spezifische Ästhetik der Kunst. Man könnte unter „Alltagsästhetik“ bei Rancière aber auch die jeweils *etablierten* Aufteilungen des Sinnlichen samt der dazugehörigen Tätigkeits-, Wahrnehmungs- und Subjektformen verstehen, und zwar sowohl innerhalb als auch außerhalb der Kunst. Dieser Begriff von Alltagsästhetik zieht keine Trennung zwischen Kunst und Nichtkunst, sondern grenzt institutionalisierte Sinnlichkeitseinteilungen von ihrer Infragestellung ab, „Polizei“ von „Politik“ im Rancièreschen Sinn dieser Begriffe. Im ersten Fall ist „Alltag“ der Gegenbegriff von Kunst, im zweiten das Gegenteil von aktiver Veränderung.

Die Geschichte ist allerdings noch komplizierter, und erst diese Verkomplizierung erklärt, warum die beiden soeben getrennten Begriffsoppositionen, in denen das ästhetisch Alltägliche steht, sich nicht so ohne weiteres auseinander halten lassen – weder bei Rancière noch bei anderen Kunstphilosophen. Es gibt nämlich eine – seit immerhin 1750 relativ stabile – Institution, die den Umsturz zur Regel erklärt hat: das moderne Regime der von Rancière so

¹⁶ Vgl. Jacques Rancière, „The aesthetic revolution and its outcomes. Emplotments of autonomy and heteronomy“, in: *New Left Review* 14, March/April 2002, S. 133-151. Von hier aus könnte man auch den Unterschied zwischen Adorno und Rancière erläutern.

genannten ästhetischen Kunst. Wo diese Kunst gelingt – und das zeigt, dass „ästhetische Kunst“ bei Rancière ein normativer Begriff ist –,¹⁷ ist sie ein unentscheidbarer Streit zwischen einer egalisierenden Sinnlichkeit, die für eine neue und noch nicht identifizierbare Aufteilung des Sinnlichen steht, und einem hierarchisierenden Sinn, der eine bestimmte Aufteilung des Sinnlichen bestätigt.

Diese Bestimmung der Kunst ab 1750, in der Rancière mit vielen Kunstphilosophen von Schlegel über Nietzsche bis zu Heidegger und Adorno überein stimmt, erklärt auch die drei möglichen Reaktionen auf das Paradox dieser Kunst, die ein Spiel, einen Umsturz, Streit oder Prozess inszeniert, ohne ihn an ein siegreiches Ende führen zu können. Da gibt es (1) den Traum von einer Kunst, die ihre Erfüllung und ihr Ende in der Politik findet; im Etablieren einer neuen Aufteilung des Sinnlichen: „Von der Zeit der Französischen Revolution bis zu der russischen Revolution bedeutet die ästhetische Revolution diese Selbstrealisierung und diese Selbstabschaffung der Kunst in der Konstruktion eines neuen Lebens [...]“¹⁸

Dieses Projekt einer Überführung ästhetischer Neuaufteilungen ins politische Leben hat sich bekanntlich häufig in barbarische Richtungen verwirklicht. Nicht zuletzt als Reaktion darauf – und damit komme ich zur zweiten (2) Strategie, mit dem Paradox der ästhetischen Kunst ab 1750 umzugehen –, wurde im 20. Jahrhundert immer wieder das Gegenteil einer Auflösung der Kunst im Leben gefordert: nämlich eine Kunst, die sich vom Leben vollkommen fern hält. Diese Kunst soll – im Namen der Opfer der gescheiterten radikalen Neuanfänge – auf etwas verweisen, was sich im Leben nicht realisieren lässt, sondern immer Versprechen bleibt. Dieses ganz Andere liegt Rancière zufolge Deleuzes und Lyotards Kunsttheorie ebenso zurunde wie der These Adornos, wonach die gesellschaftliche Funktion der Kunst darin besteht, keine zu haben.¹⁹

¹⁷ „Kunst“ ist bei Rancière ebenso wie „Politik“ ein normativer Begriff, und das gelingende Stattfinden ist deshalb in beiden Fällen eher die Ausnahme als die Regel. Beide Formen des Gelingens, das von Kunst und das von Politik, basiert auf ein und derselben Gleichheit, die Rancière für alle sprechenden Wesen als eine Präsupsposition, diese Wesen überhaupt denken zu können, behauptet. Vgl. Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

¹⁸ *Ist Kunst widerständig?*, a.a.O. S. 24

¹⁹ Ebenda, S. 25; hier findet sich auch der Verweis auf: Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1996, S. 366 f.

Rancière nimmt diese „hartnäckige Spannung von zwei großen Politiken der Ästhetik [...]: der Politik des Leben-Werdens der Kunst und der Politik der widerständigen Formen“²⁰ durchaus ernst, wenn er eine dritte Alternative formuliert. Diese Alternative speist sich aus der Einsicht, dass sowohl die Auslöschung der Kunst im Leben, wie die Kunst des Versprechens eines unendlich anderen Lebens unhaltbare Reinheitsphantasien sind. Dagegen setzt Rancière die Vermischung und „die Konfusion“.²¹ Rancière zufolge ist „Ästhetik“ nichts anderes als der Name für ein Durcheinander.²²

Das Bekenntnis zu diesem Durcheinander bedeutet einerseits zugeben, dass einzelne Kunstwerke, Genres und Traditionen das Terrain der Sinnlichkeit – also das von Rancière so genannte Terrain der „ersten Ästhetik“ – neu eingeteilt haben, manchmal durchaus auch mit politischen, d.h. für Rancière: emanzipatorischen Effekten; und dass wir aufhören sollten, derartige Folgen der Kunst für das Leben als Verunreinigung oder, wie Adorno, gar Sündenfall der Kunst zu bezeichnen. Auf der anderen Seite plädiert Rancière mit seiner Alternative dafür, solche Effekte und Folgen nicht zum normativen Markenzeichen guter Kunst zu machen. Das (normative) Charakteristikum der Kunst ist vielmehr das bekannte Als ob,²³ das spielerische Experimentieren mit neuen Einteilungen des Sinnlichen, die unendlich aufgeschobene werden und bleiben. Weil sich dieses Als ob der Kunst auf (neue) Einteilungen des Sinnlichen bezieht, handelt es allerdings von nichts anderem als dem Leben der Politik, nämlich vom emanzipatorischen Neueinteilen, ohne jedoch kontrollieren zu können, ob und wie eine neue, in der Kunst nur als Experiment bestehende Aufteilung des Sinnlichen ins Leben integriert wird. In den Worten Rancières: „Die Kunst lebt seit zwei Jahrhunderten von genau dieser Spannung, die sie zugleich in sich selbst und außer sich selbst sein und eine Zukunft versprechen lässt, die dazu bestimmt ist, unvollendet zu bleiben. Das Problem ist folglich nicht, beide an sich zurück zu verweisen, sondern die Spannung selbst aufrecht zu erhalten, die eines mit dem anderen verspannt, eine Politik der Kunst und eine

²⁰ Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, S. 55

²¹ Ebda., S. 14.

²² Ebda., S. 14.

²³ In: *Ist die Kunst widerständig*, a.a.O. S. 29 spricht Rancière vom kantischen Als ob, der Proustschen Metapher und dem Adornitischen Widerspruch als Verweise auf die Logik einer Kunst der Vermischung.

Poetik der Politik, die nicht zusammenkommen können, ohne sich gegenseitig zu unterdrücken.²⁴

Rancière ist also alles andere als ein ästhetischer Überbietungspolitiker und Kunstromantiker. Er verteidigt vielmehr eine Kunstautonomie, die darin besteht, dass das Heteronom-Werden der Kunst von ihr selbst provoziert wird, aber nicht kontrolliert werden kann. Das ist so leichtfüßig utopische wie unverkrampft pragmatische und behauptet nicht mehr aber auch nicht weniger, als dass Kunst immer mal wieder auch emanzipatorische Effekte zeitigt.

Wenn man Rancière politisch-ästhetischen Romantizismus vorwerfen will, reicht es m. E. also nicht aus, auf seine Theorie einer Kunst zu verweisen, die an der Aufteilung des Sinnlichen zwar beteiligt ist, dafür aber kein Monopol beansprucht. Entscheidender für den Vorwurf, Rancière sei ein politischer Romantiker, ist wohl, und darauf gehen seine Kritiker m.E. viel zu wenig bzw. gar nicht ein, dass er sich ausschließlich als Sammler *emanzipatorischer* Gebräuche von Kunst versteht. Paradigmatisch dafür sind seine umfangreichen Archivstudien über Saint Simonistische Arbeiter im Paris des 19. Jahrhunderts, die in der Auseinandersetzung mit romantisch-symbolistischer Literatur nicht nur herausfinden, was sie alles nicht haben, sondern auch, was sie können, obwohl man es ihnen – von bürgerlicher wie von orthodox marxistischer Seite – abgesprochen hat: Literatur produzieren und philosophische Journale herausgeben. Rancière wird im Übrigen nicht müde zu betonen, dass es l'art pour l'art Kunst war, die den Arbeiter-Künstlern diese Welten aufgetan hat und nicht realitätsverdoppelnder Sozialkitsch.²⁵

Es ist ohne Zweifel legitim, Archiv-Geschichten zu sammeln, in denen im emanzipatorischen Sinn einmal etwas gut gegangen ist; insbesondere dann, wenn sich diese Strategie gegen die Tendenz richtet, bestimmte Subjekte auf ihre Opferrolle festzulegen. Problematisch wird Rancières Einseitigkeit allerdings dort, wo seine emanzipatorische Geschichtsschreibung der Kunst sich sträubt, weniger erfolgreiche Lebensläufe als jene, die er selbst aus den Archiven befreit, zum Gegenstand der Forschung zu machen. Am problematischsten ist in dieser

²⁴ *Ist Kunst widerständig*, a.a.O., S. 34.

²⁵ Rancière verwehrt sich immer wieder gegen das Politische angeblicher Gutmenschenkunst wie es etwa von Bourriauds relationaler Ästhetik entworfen wird. Vgl. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les Presses du Reel, 1998. Zur Kritik an Rancières Zurückweisung partizipatorischer und aktivistischer Kunst vgl. Gerald Raunig: „Partizipation und Polizei“, in: 31. *Das Magazin des Instituts für Theorie der Zürcher Hochschule der Künste. Paradoxien der Partizipation*, No 10/11, Dezember 2007, S. 65-70.

Hinsicht m. E. die hasserfüllte Polemik, mit der Rancière Bourdieus soziologischen Studien über die Normalisierungseffekten der Diskurse und Institutionen der Kunst ab 1750 begegnet.

Ein Teil von Rancières Abneigung gegenüber Bourdieu mag sich aus Rancières radikaler Abkehr von der Ideologiekritik seines Lehrers Althusser erklären; d.h. insbesondere aus Rancières Abkehr von der autoritären Anmaßung des Ideologiekritikers, seinen Untersuchungsobjekten erklären zu können, wo und warum ihr Bewusstsein falsch ist. Elemente dieser Anmaßung sind insbesondere beim frühen, strukturalistischen Bourdieu ohne Zweifel zu finden.²⁶ Und genau dagegen richtet sich ja auch Rancières Erinnerung an Emanzipationen, welche die betroffenen Subjekte selbst zustande gebracht haben. Aber das ist kein Grund, die (politischen) Normalisierungseffekte des Kunstfelds nicht ebenso ernst zu nehmen wie ihr Potential zur emanzipatorischen Veränderung sinnlich-praktischer Einteilungen.

Es ist in meinen Augen mehr als erstaunlich, dass Rancière Bourdieus Forschung über das Kunstfeld nicht als komplementäres Unternehmen sieht.²⁷ Beide sind nämlich an der Frage interessiert, was Kunst zur Einteilung des Sozialraums als eines praktisch-sinnlich-körperlichen beiträgt und kritisieren damit eigentlich *gemeinsam* Kunsttheorien, die die alltäglichen Effekte der Kunst – alltäglich im Sinn der „ersten Ästhetik“ – nicht berücksichtigen, sondern die Kunst auf ein steriles Ungetüm im Jenseits sozialer Gebräuche reduzieren; mit dem einzigen Unterschied, dass der eine den Schwerpunkt auf die emanzipatorischen Effekte legt und der andere auf die normalisierenden. Rancières archaische Belege für die Selbstemanzipation literaturbegeisterter Schreiner, Bodenleger und Schlosser scheinen mir dabei ebenso überzeugend, wie Bourdieus Nachweis, dass der von unterschiedlichen Institutionen getragene Diskurs über die Interesselosigkeit der Kunst ab 1750 alles andere als interesselos war, sondern auch ein strategisches Mittel, zur Etablierung und Festschreibung von Klassengrenzen entlang einer neuen Sorte von Kapital: nämlich dem kulturellen.

²⁶ Rancière geht so weit zu behaupten, dass Bourdieu seine wissenschaftlichen Opfer-Objekte nur noch mehr auf die Gefängnisse festlegt, in denen sie sich ohnehin schon befinden. Vgl. Jacques Rancière, *Le philosophe et ses pauvres*, Paris 1983.

²⁷ Was Rancière kritisch über Bourdieu schreibt, dass er an das Soziale im Wort Ästhetik erinnert, sollte dazu Anlass geben: *Unbehagen in der Ästhetik*, S. 22.

Aber nicht nur als Ergänzung in Bezug auf das volle Spektrum der konstitutiven Effekte der Kunst von den emanzipatorischer bis zu den normalisierenden und repressiven und damit als Korrektur von Rancières emanzipatorisch-romantischer Einseitigkeit ist Bourdieus Kunstsoziologie hilfreich. Bourdieu hat nämlich noch in einem ganz anderen Sinn als Rancière ein Interesse am Durcheinander und am Vermisch(t)en: Ich meine damit Bourdieus Interesse an der Kunst als Institution in ihrem den einzelnen Subjekten entzogenen Austausch mit anderen Institutionen.²⁸ Rancière hingegen spricht von der Kunst vorrangig im Sinn einzelner Werke und ihres außergewöhnlichen Gebrauchs durch Individuen oder Gruppen von Individuen. Am ehesten kommt seine Theorie der drei Regime der Kunst in die Nähe institutioneller Überlegungen. Eben diese Regeln sind aber im modernen, ästhetischen Regime nur mehr auf einer sehr allgemeinen, fast leeren Ebene formulierbar: etwa als Einheit von Sinn und Sinnlichkeit oder Schizophrenie und Konsens; der entscheidende Rest verändert sich von Kunstwerk zu Kunstwerk.

Demgegenüber hat Bourdieu den institutionellen Funktionen von Museen, der Fotografie in ihrer Ambiguität zwischen Kunst, Kommerz und wissenschaftlichem Instrument und nicht zuletzt dem Künstler als Unternehmer auf einem Markt umfangreiche empirische und systematische Untersuchungen gewidmet. Damit bestätigt er einerseits das, was auch Rancière behauptet: nämlich dass man die Welt der Kunst nicht von der Welt außer ihr abtrennen kann. Bourdieu geht über Rancière hinaus, wo er deutlich macht, dass nicht nur einzelne Werke auf dem Spiel stehen, die dann von Individuen für emanzipatorische oder Ausschlusszwecke benutzt werden. Vielmehr sind die Künste, ihre Wissenschaften und Institutionen von Anfang an in Bezug auf andere Institutionen mit-definierend und mitdefiniert, gerade auch dort, wo der Kunst von außen Autonomie – sehr häufig im Sinn von Harmlosigkeit oder Entlastung – zugeschrieben wird. Des Weiteren macht Bourdieu darauf aufmerksam, dass die Kunst des ästhetischen Regimes trotz und in ihrer Gleichheitsorientierung in Bezug auf Sujets, Materialien und Genres Ungleichheit produzieren und aufrechterhalten kann. Denn nicht alle sind gleichermaßen darin geschult, im Sinn dieser Gleichheit wahrzunehmen. Interessanterweise leugnet Bourdieu die Gleichheitsorientierung der Kunst ab dem 18. Jahrhundert dabei keineswegs, nennt sogar

²⁸ Es besteht eine merkwürdige Diskrepanz zwischen Rancières positiver Einschätzung der Philosophie der Kunst – insbesondere von Kants und Schillers Ästhetik – und der negativen Einschätzung der politischen Philosophie, die nur als Disziplinierungsapparat thematisiert und als Verhinderin der echten Politik.

denselben Gewährsmann wie Rancière: nämlich Flaubert.²⁹ Ebenso wenig schließt Bourdieu emanzipatorische Gebräuche von Kunstinstitutionen aus. Am Ende seiner Untersuchung über verschiedene europäischer Museen plädiert er in dezidiert emanzipatorischer Absicht z. B. für eine verstärkte Zusammenarbeit zwischen Schulen und Museen. Denn das unerwartet deutliche Ergebnis seiner Studie lautet, dass Menschen (in Griechenland, Polen, Frankreich und Holland), die nicht mit ihren Eltern oder als Schüler Museen besuchen, später kaum mehr Zugang zur Bildenden Kunst mehr bekommen.³⁰

Wie Bourdieu emanzipatorische Gebräuche der Kunst also nicht prinzipiell ausschließt, ihnen aber keine Forschung gewidmet hat, so gibt es auch bei Rancière keinen prinzipiellen Grund, das ästhetische Regime der Produktion von Ungleichheit und Ausschluss frei zu sprechen. Problematisch ist nicht so sehr die Tatsache, dass die beiden Kunsttheoretiker die Schwerpunkte ihrer jeweiligen Erforschung des Zusammenhangs zwischen der Ästhetik der Kunst und der Rancièreschen „ersten Ästhetik“ so unterschiedlich setzen, sondern dass sie die jeweils andere Strategie tendenziell unter Ideologieverdacht stellen. In beiden Fällen ist dieser Verdacht getragen vom verständlichen Anliegen, die Vorherrschaft dominanter Theoreme ihrer Zeit (bei Bourdieu Sartres Pathos des entscheidungsfreien Individuums, bei Rancière Althussers strukturalistische Ideologiekritik) zu durchbrechen, ein Anliegen, das beide allerdings eher blindwütig umsetzen. Aus der Distanz zu den soeben erwähnten französischen Debatten spricht m. E. allerdings alles dafür, aus Rancières Sammlung emanzipatorischer Ausnahmen und Bourdieus Erforschung der repressiven Normalisierung, die die Regel sein dürfte und aufs Engste mit den Institutionen der Kunst zusammen hängt, *eine* Theorie der Kunst zu machen.

²⁹ Interessanterweise stimmen sie auch in ihrer Bewunderung für Hans Haacke überein, wobei Bourdieu so weit geht zu behaupten, dass man Flaubert und Haacke nicht nur als kritische Intellektuelle, sondern auch als Soziologen ernst nehmen sollte. Zu Rancière über Haacke vgl. Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien: Passagen 2007, S. 63; zu Bourdieus Zusammenarbeit mit Haacke: Pierre Bourdieu und Hans Haacke, *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*, Frankfurt am Main: Fischer 1995. Zum Verhältnis zwischen Bourdieu und Rancière vgl. auch: Charlotte Nordmann, *Bourdieu/Rancière. La politique entre sociologie et philosophie*, Paris: Éditions Amsterdam 2006.

Während Bourdieu in seinen späten Werken gegenüber den emanzipatorischen Effekten von Kunst immer aufgeschlossener wird, betont Rancière in letzter Zeit zunehmend mehr die unüberschreitbare Autonomie der Kunst: Aus dem Theoretiker der Vermischung scheint immer mehr ein Einteilungswissenschaftler zu werden. Zur Verteidigung Rancières als einem Theoretiker der Autonomie (zu Lasten des Vermischungstheoretikers) vgl. Christian Höller, „Überlegungen zum Politisch-Werden der Kunst“, in: *Kunst + Politik*, hg. von Hedwig Saxenhuber für die Kulturabteilung der Stadt Wien, Wien / New York: Springer 2008, S. 184-192.

³⁰ Vgl. Pierre Bourdieu und Alain Darbel, *Die Liebe Zur Kunst*, Konstanz: UVK 2006; zu späteren Untersuchungen, die allerdings zu mehr oder weniger demselben Ergebnis kommen vgl. Michael Grenfell und Cheryl Hardy, *Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts*, Oxford and New York: Berg 2007.

Lassen Sie mich diese Rekonstruktion zweier Kunsttheoretiker des Zusammenhangs zwischen Kunst und Politik abschließend in zwei Thesen zusammenfassen: Zum Verständnis der Kunst gehören das Wissen um ihre alltäglichen politischen Effekte (auf der Ebene der „ersten Ästhetik“). Darin sind sich auch Bourdieu und Rancière einig. Wenn man dieser Alltäglichkeit *als* Alltäglichkeit Rechnung tragen will, sollte man m.E. ihre disziplinierenden bis repressiven institutionellen Aspekte ebenso miterzählen und erforschen wie die emanzipatorischen. Andernfalls neigt man zur Heroisierung oder Dämonisierung der Kunst. D.h. man reißt zwischen Kunst und Nicht-Kunst einen problematischen Graben auf, der die Kunst vom Alltag nicht nur unnötiger, sondern falscher Weise trennt.