



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Auf ein Neues: Ästhetik und Politik: und dazwischen das Spiel: angestoßen durch Jacques Rancière

Früchtl, J.

DOI

[10.1524/dzph.2007.55.2.209](https://doi.org/10.1524/dzph.2007.55.2.209)

Publication date

2007

Document Version

Final published version

Published in

Deutsche Zeitschrift für Philosophie

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Früchtl, J. (2007). Auf ein Neues: Ästhetik und Politik: und dazwischen das Spiel: angestoßen durch Jacques Rancière. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 55(2), 209-219. <https://doi.org/10.1524/dzph.2007.55.2.209>

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (<https://dare.uva.nl>)

Auf ein Neues: Ästhetik und Politik. Und dazwischen das Spiel

Angestoßen durch Jacques Rancière

Von JOSEF FRÜCHTL (Amsterdam)

I. Verdammt lang her

Lange Zeit haben wir kaum mehr von ihnen gehört: Ästhetik und Politik. Seit den siebziger Jahren ist es zunehmend ruhig um die beiden geworden. Damals, in den Zeiten des studentischen Aufruhrs, hat die Politik den Primat im Laufschrift der Demonstrationen an sich gerissen (unterstützt allerdings vom Rhythmus der Pop- und Rockmusik, die damit zugleich ihren konkurrierenden Anspruch um den gesellschaftlichen Primat zu erkennen gibt). Die Politik (,der Straße‘) hat die öffentliche Debatte in einem Ausmaß bestimmt, dass niemand und nichts sich ihr entziehen konnte, auch nicht die Kunst. Auch Künstler und Literaten haben sich damals eloquent und effektsicher an den antibürgerlichen Deklamationen beteiligt, denn als ,bürgerlich‘ wurde alles attackiert, was die Kunst im erhabenen höheren Reich des Wahren, Schönen und Guten einfrieden wollte. Das alles ist ,verdammt lang her‘, eine Erinnerung, die vorüberzieht, lakonisch und ein bisschen melancholisch wie ein geradliniger Rocksong (von BAP).

Was Hans Magnus Enzensberger rückblickend, das heißt auch selbstkritisch, und boshaf-spöttisch wie immer, über das Verhältnis von Geist und Macht schreibt, kann man auch über dasjenige von Ästhetik und Politik sagen. Beide kommen einem vor „wie ein Rentner-Ehepaar, das seit Menschengedenken miteinander gestritten hat, und dem sein Hader zur lieben Gewohnheit geworden ist. Wenn man solche Paare genauer beobachtet, fällt einem auf, daß sie im Lauf der Jahre einander immer ähnlicher geworden sind; jeder merkt es, nur sie selber ahnen nichts davon.“ Zu den Gemeinsamkeiten von Geist und Macht, Ästhetik und Politik gehört etwa, dass sie, ökonomisch gesehen, einen parasitären Status innehaben. Politiker wie Intellektuelle und Künstler erwarten, „daß die Gesellschaft, und das heißt, daß die ändern sie füttern“, mit Diäten und Spenden einerseits, Stipendien, Preisen und Subventionen andererseits. Zu den Gemeinsamkeiten gehört auch, soziologisch-psychologisch gesehen, ein „berufsbedingter Narzißmus“, das „Verlangen, sich zu veröffentlichen“. Und schließlich gehört dazu, soziologisch-systemtheoretisch gesehen, der „Verlust ihrer zentralen Positionen“ in einer Gesellschaft, die auf den Zustand der „Selbststeuerung“ zusteuert; „eine Instanz, die das Ganze lenken könnte“, ist hier nicht mehr lokalisierbar. Der Konflikt zwischen Kunst und Politik schrumpft vor diesem Hintergrund zusammen auf ein kindisches „Indianerspiel“. ¹

Wie ein Ehepaar bilden Ästhetik und Politik demnach eine Verbindung zwischen zwei selbständigen Einzelnen, die auf gegenseitiger Attraktion beruht und – keine Epoche weiß es besser als die bürgerliche – zur Zwangsgemeinschaft geraten kann. Sie bilden, in der Sprache des deutschen Idealismus, eine *Einheit im Widerspruch*, zwei auseinander strebende Pole in einer unauflösbaren Beziehung. Aus dieser nüchternen Perspektive sehen das eine stattliche Reihe von Theoretikern, von Schiller bis Adorno. Und in jüngster Zeit Jacques Rancière. Er verhilft noch einmal dazu, das Verhältnis von Ästhetik und Politik auf der Grundlage dieses Widerspruchs besser zu begreifen. Das ist es, was ich im Folgenden zeigen will.

II. Der Widerspruch der Moderne in der Kunst

Seit gut dreißig Jahren spielt die neuere französische Philosophie im Zeichen des ‚Post‘ – des Poststrukturalismus, Postmodernismus, Postmarxismus, Postfeminismus – eine bedeutende Rolle in der philosophischen und kulturell-intellektuellen Diskussion. Was Rancière unter den Stimmen, die diese Philosophie kennzeichnen, nicht nur eine eigene Färbung, sondern eine markante Eigenheit verleiht, ist seine in diesem Kontext höchst überraschende und unverkrampte Thematisierung scheinbar ausrangierter, altmodischer ästhetisch-politischer Topoi. Eine eigene Färbung ist etwa in seinem Begriff des Politischen ersichtlich, eine veritable Eigenheit aber in seiner Anknüpfung an das Konzept der ästhetischen Utopie. Unter den neueren französischen Theoretikern ist es allein Rancière, der den Gedanken einer ‚ästhetischen Revolution‘ nicht nur nicht *ad acta* gelegt hat, sondern ihn auch mit Philosophen und Dichtern erneut diskutiert, die allesamt der zwar intellektuell großen, aber auch theoretisch wie politisch suspekten Epoche des deutschen Idealismus und der Romantik angehören. Der Grund dafür klingt bestechend einfach: Wenn wir daran interessiert sind, die Bedeutung der Formel von der ‚Politik der Ästhetik‘ zu klären, müssen wir bei den Denkern jener Epoche ansetzen, die zum einen diese Formel zum ersten Mal und folgenreich in die Welt gesetzt haben und zum anderen nach wie vor unsere Zeitgenossen sind. Kant, Schiller, die Brüder Schlegel, Hölderlin, Schelling, Hegel und Schopenhauer sind alle unsere Brüder im Geiste, dem Geist der Moderne.

Freilich hat Rancière ein eigenes Verständnis von Begriffen wie ‚Moderne‘ und ‚ästhetischer Revolution‘. Um dies zu klären, nehme ich einen Ausgangspunkt, den er selber in auffälliger Weise nahe legt. Er nennt ihn in Anspielung an Freud „the ‚original scene‘ of aesthetics“, und sie findet sich in der abendländischen Kulturgeschichte am Ende des 18. Jahrhunderts, genauer im Jahre 1794, als Schiller seine *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* schreibt. Die Urszene birgt bei Freud traumatisierende frühkindliche Erfahrungen, die um den beobachteten oder phantasierten Koitus der Eltern kreisen, das heißt allgemeiner: um das gleichzeitig erregende und angsteinflößende Erlebnis einer sado-masochistischen Beziehung. Die Urszene wirkt traumatisierend, weil sie einen identitätsbedrohenden Widerspruch aufweist. Eine „basic contradiction“ birgt dementsprechend auch die ästhetische Urszene bei Rancière. Die „key formula“, die Schiller für diesen Widerspruch geprägt hat, lautet: „art is an autonomous form of life“, sie ist zugleich autonom und heteronom, Kunst und Leben, „avant-garde radicalism“ und „aestheticization of common existence“. In diesem ‚und‘ steckt der ganze „Knoten“ [*knot*]. Um ihn aufzulösen, gibt es drei logische Möglichkeiten, „three major szenarios“, die je auf ihre Weise die ästhetische

Urszene auslegen: „Art can become life. Life can become art. Art and life can exchange their properties.“²

Das *erste Szenario* wird, so Rancière, theoretisch durch Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung und das so genannte Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus geschrieben. Ihnen zufolge ist unter Bedingungen der Moderne, das heißt der Entfremdung zwischen Menschen und Staat, Philosophie und Common Sense, Vernunft und Sinnlichkeit eine dritte Ebene, ‚die Schönheit‘, der ‚ästhetische Staat‘ beziehungsweise eine ‚neue Mythologie‘ erforderlich, um beide Seiten wieder miteinander zu versöhnen. Praktisch hat sich das Szenario sowohl im Totalitarismus als auch, wesentlich nüchterner, in den verschiedensten Kunsthandwerk- und Designbewegungen realisiert, schließlich aber in den vergangenen zwei Jahrzehnten auch in der hedonistischen und kommerzialisierten Ästhetisierung der Lebenswelt.³ Man kann diese Position als die der Transformierung der Kunst ins Leben bezeichnen. Das *zweite Szenario* wird ebenfalls durch den deutschen Idealismus, vollendet durch Hegel, geschrieben, modernitätstheoretisch ausgefeilt später durch Adorno. Man kann es dasjenige der Transformierung des Lebens in die Kunst oder auch der dialektischen Autonomisierung nennen; das Leben beziehungsweise die Gesellschaft wird im künstlerischen werkbildenden Akt transformiert und erhält sich gerade in der Autonomie der Kunst. Das *dritte Szenario* schließlich wird von der Romantik entworfen und beschreibt die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen den Künsten sowie zwischen ihnen und dem Leben. Dies ist, in einer anderen, nämlich systemtheoretischen Terminologie, die Position der Entdifferenzierung, deren Dialektik, wie auch Rancière weiß, darin besteht, dass das Gewöhnliche zum Ungewöhnlichen zu machen, umgekehrt auch bedeutet, das Ungewöhnliche gewöhnlich zu machen.

Indem wir uns also zunächst mit Schiller, dann aber auch mit Hegel klar machen, dass am Anfang der Moderne ein Widerspruch steht, der im Falle der Kunst diese an die Nicht-Kunst, an das Leben knüpft, können wir uns ebenso die verschiedenen Möglichkeiten klar machen, diesen Widerspruch aufzulösen. Die moderne Kunst „consists precisely of a shuttling between these scenarios, playing an autonomy against a heteronomy and a heteronomy against an autonomy, playing one linkage between art and non-art against another such linkage“.⁴ Unter Bedingungen der Moderne hat die Kunst keine andere Möglichkeit, als zwischen den verschiedenen Lösungsversuchen des Widerspruchs hin und her zu pendeln und sie gegeneinander auszuspielen.

Fragt man nun nach dem Grund dieser historischen Bedingungen, verweist Rancière auf das, was er „the aesthetic regime of art“ nennt. Er versteht darunter, in aller Kürze, ein historisches Apriori nach der Art der Episteme, die Foucault in seiner ‚archäologischen‘ Phase vorgestellt hat. Es regelt das Verhältnis zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren, dem Wahrnehmbaren und Nicht-Wahrnehmbaren, Erkennen und Handeln, Aktivität und Passivität. Das ästhetische Regime der Kunst ist demnach insofern transzendental, als es mit den Verhältnisbestimmungen die Bedingungen der Möglichkeit von Kunst vorgibt. Zugleich aber ist es historisch konstruiert. Es meint somit mehr als eine Institutionentheorie der Kunst, wie sie durch George Dickie und Arthur C. Danto entwickelt worden ist. Nicht nur wird, was Kunst ist, definiert durch ein Zusammenwirken sozialer Institutionen wie Museen, Galerien, Kunstkritik und Wissenschaft, sondern dieses Zusammenwirken hängt seinerseits von einem bestimmten epistemisch-basalen Muster ab. Im Unterschied zu Foucault beschreibt Rancière allerdings die verschiedenen Regime der Kunst nicht als einander ausschließend. So setzt das erste, das „ethical regime of images“, beispielhaft ausformuliert in Platons *Politeia*, die Kunst

in Relation zur Wahrheit und dem Ethos der Gemeinschaft. Das zweite, das „representative regime of art“, das bereits bei Aristoteles auftaucht, aber erst im Zeitalter des Rationalismus ausformuliert wird, löst die Kunst von den Kriterien des ethischen Regimes und etabliert neue. Das ästhetische Regime der Kunst schließlich bricht wiederum mit diesen Kriterien, dennoch verschwinden weder sie noch die des ethischen Regimes vollständig und endgültig.

Die Bezeichnung ‚ästhetische Revolution‘ reserviert Rancière für diesen Bruch am Ende des 18. Jahrhunderts. Er verwendet sie somit, zumindest primär, als eine deskriptive, nicht als eine normative Bezeichnung.⁵ Die ästhetische Revolution ist ein Faktum, kein Ideal. Sie hat bereits stattgefunden. Ob es eine solche Revolution erneut oder in neuer Form geben soll, ist für einen transzendental-historisch denkenden Philosophen eine uninteressante Frage. Es geht ihm um die Analyse, nicht um die Kritik eines ‚Regimes‘.

III. Die Politik der Ästhetik

Die Beschreibung der ästhetischen Urszene durch Schiller ist auch die paradigmatische Beschreibung der modernen systematischen Verbindung zwischen Kunst und Politik. Eine der originären Leistungen Schillers in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung* besteht ja darin, das epistemologische Vokabular Kants in ein dezidiert politisches zu übersetzen. Er versteht das Verhältnis der kantischen Erkenntniskräfte sogleich auch als ein soziales Klassenverhältnis. Die Epistemologie von Einbildungskraft und Verstand, sowie generell die Anthropologie von Sinnlichkeit und Vernunft, übersetzt er in das gesellschaftspolitische Verhältnis von ‚niederer‘ und ‚zivilisierter‘ Schicht, von einfachem Volk und Aristokratie.⁶ Diese Analogisierung ist möglich, weil auch die Gesellschaft als Subjekt konzipiert, also dem obersten idealistischen Prinzip und der, mit Foucault gesprochen, modernen Episteme des ‚Menschen‘ unterstellt wird. Die Kunst beziehungsweise die Erfahrung von Kunst (zwischen beidem lässt sich bei Schiller, seinem ins Objektive gewendeten, kantisch-subjektivistischen Ansatz gemäß, kaum unterschieden) bietet so das *Modell* von Politik. Sie bietet im Kleinen ein Format für das, was die Politik im gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang erst zu realisieren hat.

Es ist diese Verhältnisbestimmung von Kunst und Politik, an die Rancière anknüpft. Die von Schiller inaugurierte „Revolution der sinnlichen Existenz“ setzt auch bei ihm „tiefer“ [*plus profond*] an als die der Staatsform.⁷ Aber die Begründung lautet bei ihm anders, und das hat mit seinem erweiterten Politikbegriff zu tun. Das neue Prinzip der Kunst, dem Schiller zum Selbstbewusstsein verhilft, führt nämlich dazu, dass die Welt als Gesamtheit des Wahrnehmbaren neu aufgeteilt, das, was denkbar, wahrnehmbar und machbar ist, neu festgelegt wird. Die Kunst macht dann etwas wahrnehmbar, was vorher nicht wahrzunehmen war, und dies deshalb nicht, weil die Bedingungen nicht gegeben waren. Damit aber verhält sich die Kunst strukturell in gleicher Weise wie die Politik. Denn beide sind Formen der Aufteilung des Sinnlichen [*partage du sensible*].⁸ Kunst und Politik sind also nicht strikt voneinander separiert, sondern verhalten sich *homolog*. Sie müssen daher auch nicht sozusagen künstlich zueinander in Beziehung gesetzt werden. Sie sind es schon immer.

Aber diese These kann nur Gültigkeit beanspruchen, wenn man den Begriff der Politik ästhetisch im ursprünglichen griechischen Wortsinne, also aistisch erweitert oder gar grundiert. Politik, so Rancière, ist „nicht die Ausübung von Macht oder der Kampf um diese Macht. Sie ist die Konfiguration eines spezifischen Raumes, das Herausschneiden [*découpage*]

einer besonderen Sphäre der Erfahrung, von Objekten, die als gemeinsame und einer gemeinsamen Entscheidung unterstehend angesehen werden, von Subjekten, die als fähig anerkannt werden, diese Objekte zu bezeichnen und auf sie bezogen zu argumentieren.“ Die entscheidende Frage ist, in Anlehnung an Aristoteles, wer „das Wort“ [*la parole*] und wer nur „die Stimme“ [*la voix*] besitzt.⁹ Politik versteht Rancière also nicht, wie in der Hegel-marxistischen Tradition, etatistisch; nicht der Staat als Super-Subjekt ist die zentrale politische Einheit. Rancière versteht Politik auch nicht macht-dynamisch; sie ist nicht primär ein auf Macht und Herrschaft gerichtetes Handeln. Politik ist vielmehr ein Konflikt um *Wahrnehmungsweisen*. Wo immer um die (Art der) Wahrnehmung von Welt gestritten wird, geht es essenziell um Politik, genauer um ‚das Politische‘ [*the political, le politique*].

IV. Der Romantiker Rancière

Dieses Konzept des Politischen hat allerdings eine starke romantische Schlagseite. Es geht nämlich einher mit einer fatalen Einseitigkeit und allzu nachlässigen Entdifferenzierungen. Beides geht zu Lasten der Modernität und kennzeichnet Rancière als einen Romantiker mit spezifisch französischer Identitätsverunsicherung.

Dass der Bereich der Politik nicht mehr durch den Staat monopolisiert werden kann, ist zunächst eine sehr plausible These, die Rancière mit verschiedenen Theoretikern teilt, in Frankreich etwa mit Claude Lefort.¹⁰ In Deutschland verknüpft der Soziologe Ulrich Beck sein Konzept einer ‚reflexiven Modernisierung‘ mit der Neuerfindung des Politischen. Die fundamentalen Erschütterungen der auch so genannten ‚zweiten Moderne‘ münden ihm zufolge entweder in die uns mittlerweile nur allzu vertrauten (nationalistischen, ethnozentrischen und aggressiven) Äußerungsformen einer ‚Gegenmoderne‘ oder in ‚regelverändernde Politik, nicht nur Politiker-Politik, sondern Politik der *Gesellschaft*‘. Und auch er sieht in dieser Art von Politik eine „Kunst“, da sie, Kants *Kritik der Urteilskraft* im Rücken, Regeln nicht nur anwendet, sondern auch verändert.¹¹ Oskar Negt und Alexander Kluge verteidigen schon seit vielen Jahren ein Konzept des ‚emphatisch‘ Politischen gegen seine Institutionalisierung im Rahmen des liberalen Rechtsstaates. Konstellationen alltäglicher Gefühle bilden bei ihnen den ‚Rohstoff‘ des Politischen, ein Rohstoff, der sich umso mehr formt, je höher der kollektive Intensitätsgrad der Gefühle steigt. Allerdings bleibt für beide Autoren klar, dass in einer komplexen, daher arbeitsteilig organisierten, also in einer modernen Gesellschaft die institutionalisierte Politik „nicht ersetzbar“ ist.¹²

Das ist ein wichtiges Stichwort. Denn es verweist auf die Frage nach dem Status der institutionalisierten Politik. Und diesbezüglich positioniert sich Rancière zwar nicht eindeutig, aber doch klar. Politik findet ihm zufolge nämlich genau dann statt, wenn es zu einem Akt kollektiver Subjektivierung [*la subjectivation*] kommt. Und dies geschieht, wenn eine Gruppe von Menschen sich den dominierenden Kategorien, die festlegen, was grundsätzlich richtig und falsch ist, entgegensetzt, wenn sie sich also der jeweils geltenden *distribution of the sensible* verweigert. Da dasjenige, was grundsätzlich falsch ist, sich im geltenden Kategoriensystem gar nicht formulieren lässt, ist die Opposition dagegen ein Aufstand der ‚Namenlosen‘, die ihre bloße ‚Stimme‘ gegen das approbierte ‚Wort‘ erheben. Es ist, mit anderen, radikal-demokratisch feierlichen Worten, ‚das Volk‘ [*the people, le peuple*], das sich im ‚Lärm‘ einer politischen Bewegung, in Versammlungen, Demonstrationen, öffentlichen Debatten

artikuliert und jeweils erneut konstituiert. Denn ‚das Volk‘ ist ein Name für die politische Idee der Gleichheit. Als Volk nimmt diese Idee je neu Gestalt an. Es geht immer wieder darum, dass die, die keine politische, einflussreiche Stimme haben, diesen Einfluss dadurch gewinnen, dass sie sich Gehör verschaffen, das heißt die Aufteilung des Sinnlichen, dessen, was überhaupt hör- und sagbar ist, neu bestimmen. Und indem sie das tun, kämpfen sie gegen die Ordnung der ‚Polizei‘, denn diesen Begriff, ‚Polizei‘, deutet Rancière um in ‚allgemeine Ordnungsmacht‘. Keine Episteme ist apolitisch, daher gebührt ihr auch ein politischer und sogar anrühlicher Name.¹³

Die rhetorische Hinterabsicht für diese Umdeutung liegt klar auf der Hand: In ihrer institutionalisierten Form ist Politik Polizei-Politik. Sie ist ein rhetorisch aufgeladener Name für die ‚Ordnung der Dinge‘, die Foucault, so gesehen, vergleichsweise naiv beschrieben hat. Und sie ist der Name für ein letztlich Negatives, etwas, das nicht sein soll. Die Begründung dafür liegt schlicht darin, dass diese Politik Festlegungen vornimmt. Was fixiert, ist schlecht – das ist die nun nicht mehr politisch-philosophische, sondern moralische und vor allem *metaphysische* Hintergrundannahme, auf die Rancière sich stützt, ohne sie deutlich zu machen.

Der radikal-demokratische oder anarchistische Vorrang des Politischen vor der Politik erweist sich auf dieser Folie als zutiefst romantisch. Sein philosophischer Pate ist Schopenhauer, der, in einem einschneidenden Bruch mit der rationalistischen Tradition beinahe der gesamten Philosophie, die ‚blinde‘, das heißt ziellose, unentwegt vorwärtstreibende, ‚dunkle‘, das heißt letztlich unerklärliche und insgesamt irrationale Kraft des ‚Willens‘ zum Grundprinzip der Welt erklärt, demgegenüber die Welt der ‚Vorstellung‘, in der sich, der cartesianischen Tradition folgend, ein Subjekt auf ein Objekt bezieht, nur einen sekundären Rang einnehmen kann. Fixierung, Kategorisierung und damit Denken ist aber ein Phänomen auf der Ebene der Vorstellung. Derselbe asymmetrische Dualismus kennzeichnet auch Rancières transzendental-historisches und politisch-philosophisches Denken. Wie ‚der Wille‘, so bricht das Politische als namenlose, nicht zu identifizierende Kraft in einem symbolisch-revolutionären, bedeutungsverändernden Akt über die Ordnungsmacht der Polizei herein, die die Welt der ‚Vorstellung‘ (die Welt, wie wir sie uns jeweils vorstellen) regiert. Der frühe Nietzsche hat in der *Geburt der Tragödie* den Schopenhauerschen metaphysischen Irrationalismus immerhin im Sinne einer negativen Dialektik oder eines paritätischen Verhältnisses korrigiert. Der apollinische und der dionysische Grundtrieb der europäischen Kultur können nicht ohne einander bestehen. Jeder von ihnen benötigt den anderen, um zur eigenen Wirkung zu gelangen. Obwohl Rancière, geschult am Widerspruchsdenken des deutschen Idealismus, in anderen Kontexten oft ‚Spannungsverhältnisse‘ thematisiert¹⁴, billigt er dem Paar von Volks-Politik und Polizei-Politik eine Nietzsche vergleichbare Parität leider nicht zu. Er ist an der Analyse der Bedingungen der Möglichkeit von Politik interessiert, und die zentrale Bedingung sieht er im namenlosen, nicht im ausformulierten und institutionalisierten Willen des Volkes. Ein strikt wechselseitiges Bedingungsverhältnis ist nicht Rancières Sache.

Asymmetrien dieser Art finden sich derzeit auch bei anderen aktuellen Theorien, etwa im Umkreis des so genannten Posthumanismus¹⁵, am auffälligsten aber bei Deleuze und Guattari. Der *elan vital*, der seit dem *Anti-Ödipus* durch den Kosmos dieser beiden Autoren strömt, rast und tobt, bringt eine anarchistische Vielfalt der Wünsche als ein einziges „Geschrei des Seins“ [*la clameur de l'Être*] zum Ausdruck. Ich bin mir nicht so sicher wie Badiou, dass es bei Deleuze letztlich darum geht, die Einheit des Seins zu denken.¹⁶ Aber ich bin mir sicher, dass das verherrlichte unendliche Fließen, Koppeln und Begehren Schopenhauers *Metaphy-*

sik (und Nietzsches ‚Willen zum Leben‘ beziehungsweise zur Macht, Freuds ‚Libido‘, Lacans ‚Begehren‘) in neuem Vokabular reformuliert.¹⁷ Sie alle gehören zum Paradigma der Bewusstseinsphilosophie, dem sie lediglich ein negatives Vorzeichen affirmativ voranstellen. Und so auch Rancière. Auch er bleibt ein Kind des Cartesianismus, wenn auch, wie es sich in der Moderne gehört, ein rebellisches, das in der Tradition der Romantik den Rationalismus umkehrt.

V. Anarchismus und französische Identität

Zwei Aspekte sind in diesem Zusammenhang noch zu bedenken, ein methodisch-immanenter und ein externer. Zum einen nämlich widerspricht Rancière mit seiner politisch gewendeten Metaphysik dem eigenen Anspruch, „to think in terms of horizontal distributions, combinations between systems of possibilities, not in terms of surface and substratum“. Der Anspruch ist, „an egalitarian or anarchist theoretical position“ zu konstruieren, die nicht in vertikalen Relationen „of top to bottom“ denkt.¹⁸ Diesen theorienkonstruktiven Anarchismus hält er aber als politischer Philosoph nicht durch, sofern er die Politik als bloße Oberfläche, das Politische dagegen als Substanz begreift.

Und schließlich ist, sozusagen von außen, noch ein nationalhistorischer Blick auf dieses Konzept von Politik zu werfen. Die Emphase des Politischen erweist sich aus dieser Perspektive nämlich als direkte Folge des Ereignisses der Französischen Revolution. Sie ist fürwahr ein Ereignis im Heideggerschen Sinn, die Eröffnung einer eigenen (besonderen) Welt, die die Menschen dieser Welt zu ihrer eigenen machen, indem sie immerfort ihre Augen auf sie, als ein ‚Eräugnis‘, richten. Jedes Ereignis ist sein eigener ‚Ursprung‘ und stiftet daher Identität. Und so verbürgt seit zweihundert Jahren auch die Französische Revolution die Identität einer Nation. Der Diskurs der französischen Identität ist ein „Heldenlied“ vom revolutionären Ursprung, eine mythische Erzählung, die wie jeder Mythos Züge einer manischen Fixierung und „Besessenheit“ trägt. Freilich ist dieser Diskurs nicht nationalstaatlich begrenzt. „Denn die Französische Revolution ist nicht nur die Republik. Sie ist auch ein unbestimmtes Versprechen der Gleichheit und eine privilegierte Form der Veränderung.“¹⁹ Insofern nehmen alle, die an dieses Versprechen glauben, am französischen Revolutionsdiskurs teil. ‚Wir‘, so sagen sie stolz (und ich würde mich hier nicht ausnehmen), ‚sind alle Franzosen.‘ Frankreich ist eine universale Idee. Aber man darf dabei nicht vergessen, dass sie auch bestimmte Denkmuster etabliert. Und dazu gehört dasjenige vom Vorrang des Politischen. Die Souveränität geht demnach vom Volk aus, das unkontrollierbar den öffentlichen Raum regiert. Die Einsicht, dass die Idee der Volkssouveränität in ihrer radikaldemokratischen Variante aber auch einen Mythos formuliert, der, wenn wir Lévi-Strauss folgen, darauf angelegt ist, basale Widersprüche der Gesellschaft zu bewältigen, würde dazu verhelfen, diese Idee (ein wenig) auszunüchtern und die rechtsstaatlich-demokratische Variante als gleichberechtigt zu betrachten. In Rancières Demokratie dagegen ist die eine Seite gleicher als die andere. Also ist es auch keine wirkliche Demokratie.

VI. Die Grenzen des Spiels

Die Kritik am Primat des Politischen über die Politik tangiert allerdings nicht die beiden anderen hier vorgestellten Thesen Rancières, nämlich die grundsätzliche und strukturelle These, nach der Politik und Kunst zueinander in Homologie stehen, und die historisch-apriorische These, nach der der künstlerische Raum der Möglichkeiten jeweils bestimmten Bedingungen untersteht. Die Weise der Wahrnehmung, darin behält Rancière gewiss Recht, ist immer auch politisch. Denn sie legt fest, was überhaupt als Gegenstand einer *gemeinsamen* Bezugnahme aufgefasst und worüber diskutiert werden kann. Eine Episteme, ein unbewusst wirkendes Ordnungsprinzip des Denkens, ein Régime der Identifikation von Dingen und Sachverhalten birgt insofern politische Konsequenzen. Das gilt natürlich auch für ein Régime der Ästhetik. Und dafür hat Schiller im Vokabular des deutschen Idealismus die Augen geöffnet.

Nimmt man auf dieser Folie noch einmal das moderne Verhältnis von *Kunst und Politik* in den Blick, dann besteht es darin, dass es, nicht anders als das umfassende Verhältnis von Kunst und Leben, um den inneren *Widerspruch* kreist, den die Moderne im Kontext der Ästhetik etabliert hat. Dass die Kunst sich seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts als ebenso autonom wie heteronom begreift, dass sie ihren eigenen Regeln folgt, zugleich aber auch denen der Gesellschaft oder der Kultur, lässt, wenn wir Rancière folgen, nur drei prinzipielle Szenarien zu: die (totalitäre, hedonistische oder kunsthandwerkliche) Überführung der Kunst ins Leben, die dialektische Überführung des Lebens in die (Form der) Kunst und die romantisch-fließende Durchlässigkeit der beiden Seiten. In jedem Fall aber, so würde ich Rancière an dieser Stelle nachdrücklich ergänzen, dient die Kunst als *Modell* oder zumindest als *privilegiertes Medium* für das Außerkünstlerische. Und dies hat, im historischen Rückblick, hoch *ambivalente* Konsequenzen.

Denn nicht nur die *Attraktivität*, sondern auch die *Kalamität* der modernen Verbindung von Kunst und Politik besteht eben darin, dass die Kunst zum Modell oder privilegierten Medium der Individualität wie der Allgemeinheit, zum individuellen Ideal und zur antizipierten kollektiven Utopie ernannt wird. Dadurch kann die Kunst und die an ihr geschulte Erfahrung ihre Besonderheit im Zeichen eines integrativen Zusammenspiels aller Erfahrungsdimensionen herausstellen und zum Modell, mindestens zum ausgezeichneten Medium eines demokratischen, herrschaftsfreien Diskurses oder, wie bei John Dewey, von Zivilisation schlechthin werden; wie bei einem Mobile aus der Künstlerwerkstatt Alexander Calders soll auch im Verhältnis der Vernunftdimensionen und der sozialen Systeme eines sacht ins andere greifen und so das Ganze beweglich bleiben.²⁰ Durch die Modell- und mediale Privilegfunktion kann der Künstler zum seinerseits zwiespältigen Helden der Moderne werden, der sich als kulturelle Avantgarde entwirft und der Utopie oszillierend eine Dystopie zur Seite stellt, denn stets geht es um die Alternative zwischen Erfüllung und Apokalypse, stets geht es um ‚das Absolute‘. Dadurch auch kann der Kultus des Genies sich im totalitären Führerkult fortsetzen. Und dadurch kann nicht zuletzt der romantische Ruf nach Selbstverwirklichung oder Authentizität²¹ zur humanistisch-donnernden Parole und, gemildert, zum Markenartikel ganzer Epochen werden.

Diese *Ambivalenz* kann man sich auch am ästhetischen *Spielbegriff* in der Nachfolge Kants klar machen. Kant sieht bekanntlich die Eigenart des ästhetischen Urteils darin, die beiden einander entgegengesetzten Erkenntniskräfte Verstand beziehungsweise Vernunft und Einbildungskraft in ein ‚harmonisches‘, ‚freies‘, ‚spielerisches‘ Verhältnis zu setzen. Unser Vermögen, in Begriffen und Bildern zu denken, wird so von der Dominanz jeweils einer Seite,

sei es die der Begriffe, sei es die der Bilder, befreit. ‚Spiel‘ ist für Kant die Bezeichnung für eine zwangsfreie und daher lustvolle, sich unendlich wiederholende Bewegung zwischen einem gegensätzlichen Paar. Und es ist dieser Gegensatz, der hinter der Harmonie gerne übersehen wird. Die ästhetische Harmonie ist nichts anderes als die (in Bewegung versetzte und in sich kreisende) Einheit eines Widerspruchs. Insofern ist es ganz und gar angebracht, im Hegelschen Sinne von einer ‚Vermittlung‘ zu sprechen. Das ästhetische Spiel ist in der kantischen Tradition ein widerspruchsfundiertes Vermittlungsspiel²², keines der geometrischen Mitte, des fairen Kompromisses, der halben Dosierung, des lauwarmen Befindens, der biedereren Versöhnung. Dieses Spiel meint ein prinzipiell paritätisches, aktuell aber stets labiles Verhältnis von Gegensätzen, ein nur dynamisch aufrechtzuerhaltendes Gleichgewicht.

Eine Übertragung dieser ästhetischen Spielkonzeption auf die gesellschaftspolitische Sphäre ist nun unter zwei Perspektiven möglich: unter einer idealistisch-utopischen und einer totalitären. Im ersteren Falle gibt die Spielkonzeption ein Ideal vor, das notwendigerweise vage bleiben muss; es kann nicht mehr besagen, als dass der Klassen-, Rassen- oder Geschlechtergegensatz zwar in ein Gleichgewicht gebracht werden sollte, aber in eines, das nie endgültig stabilisiert werden kann. Im totalitären Falle führt die Übertragung der deutsch-idealistischen Spielkonzeption zur Liquidation jenes Bereichs zwischen den Extremen, in dem sich im Zeichen der bürgerlichen Demokratie der Kompromiss, die Vermittlung im Sinne des Mittleren eingerichtet hat. Beide Perspektiven fallen aber nicht zusammen: Die idealistisch-utopische ist nicht deckungsgleich mit der totalitären.

Das aber hat eine bedeutsame Konsequenz. Man kann dann nämlich nicht einfach behaupten, dass der Begriff des Spiels per se unbrauchbar sei, wenn es um eine Verhältnisbestimmung von Ästhetik und Politik zu tun ist. Es kommt vielmehr darauf an, sich seiner *spezifischen Bedeutungen* und der damit verbundenen *Übertragungsrisiken* bewusst zu sein. Es kommt also darauf an, sich seiner Grenzen bewusst zu sein. Seine Grenzen aber werden festgelegt durch nichts anderes als das jeweilige epistemische ‚Regime‘, das heißt in unserem Falle: durch das oder, im Plural, die Regime, die die Moderne hervorbringt.

Ich möchte vorschlagen – diese abschließende Bemerkung muss hier genügen²³ –, unsere Epoche auf der Basis ihres philosophischen Prinzips, nämlich der Subjektivität, nach drei ineinandergeschobenen Schichten zu betrachten, der ‚klassischen‘, ‚agonalen‘ und ‚hybriden‘ Schicht. Die Moderne erweist sich dann als ein Kampf des Ich mit sich selbst – die agonale Ebene –, der notwendig auf der Grundlegung des Ich als Prinzip der Moderne selber aufbaut – die klassische Ebene – und im frei oder auch wild kombinierenden Spiel mit den eigenen Elementen seine jüngste Ausformung findet – die hybride Ebene. Jede Ebene hat ihre paradigmatischen Theoretiker: die klassische vornehmlich Hegel und zuletzt Habermas, die agonale die Romantiker (in ihrer tragischen und ironischen Gestalt) und die hybride vor allem Nietzsche und seine so genannten postmodernen Nachfolger.

Dieser Ansatz hat meines Erachtens mindestens zwei Vorteile. Erstens schärft er das Konzept der Moderne. Denn dieses in bedeutungstragende Schichten zu zerlegen, verhindert, es als eine monolithische, einfach-eindeutige Einheit zu konzipieren und mit einem vereinfachten, aufgeblasenen Konzept der Postmoderne oder einem schwachen, sozusagen asthmatischen Konzept der ‚zweiten Moderne‘ zu kontrastieren. Die Bedeutungsschichten stehen in einem Verhältnis des Gegen-, Neben- und Miteinander. Die Moderne ist somit nichts anderes als die wechselnde Ausgestaltung dieses Verhältnisses. Zweitens betont dieser Ansatz, dass die Konzeption der Subjektivität im Zeichen des deutschen Idealismus von Anfang an die

Einheit eines Widerspruchs formuliert, die im romantischen Paralleldiskurs ausbuchstabiert und dann auf zweifache Weise versuchsweise aufgelöst wird, einerseits im nietzscheanischen, das heißt allgemein neoromantischen Diskurs, andererseits im intersubjektivitätstheoretischen, das heißt neoklassischen Diskurs.

Die Moderne als wechselnde Konstellation ihrer Schichten zu konzipieren, lässt sich ersichtlich gut an Rancières These vom ästhetischen Regime der Kunst koppeln. In beiden Fällen geht es um jeweils wechselnde Lösungen eines basalen Widerspruchs. Rancière hat das in der Beschreibung angedeutet, nach der es zwischen den (drei) Szenarien der ästhetischen Moderne zu einer steten Pendelbewegung [*shuttle*] kommt und zu dem Versuch, sich gegeneinander auszuspielen. Man kann das mit dem Bemühen eines Menschen vergleichen, von einer Eisscholle oder von einer auf dem Wasser treibenden kleinen Insel auf zwei andere und jeweils wieder zurück zu springen, da keine als einzelne ausreicht, einen festen Standpunkt zu bieten. So gesehen, ist die Moderne für Rancière (wie für Adorno, wenn auch aus ganz anderen Gründen) eine Art Beckettsches Endspiel, in dem nichts vorwärts, aber alles immer weiter geht. Vorwärts könnte es erst dann wieder gehen, wenn sich etwas Neues ereignet, wenn nicht nur ein variiertes altes, sondern ein neues epistemisches Regime auftaucht. Das wäre dann auch das Ende des deutsch-idealistischen, widerspruchszentrierten Spielkonzepts – und die Chance für ein neues.

Sich der Grenzen des Spielkonzeptes bewusst zu sein, heißt schließlich auch, dass, solange die epistemischen Regime der Moderne in Kraft sind, die spezifischen *Unterschiede* zwischen Kunst beziehungsweise Ästhetik und Politik nicht eingeebnet werden dürfen. Es dennoch zu tun, hieße, die internen strukturellen Begrenzungen der Moderne nicht zu respektieren. Gewiss ist das totalitäre und das romantisch-entdifferenzierende Szenario im Prinzip möglich, denn beide sind Reaktionen auf dieses (widerspruchsbehaftete) Prinzip (der Moderne), jener Subjektivität, die sich in der Formel Ich=Ich und damit als Einheit eines Gegensatzes ausspricht. Sie wischen allerdings das damit ebenfalls gesetzte *Autonomie*prinzip beiseite, das auch für die ausdifferenzierten Dimensionen der Moderne gilt, und das heißt eben auch für die Sphären von Politik und Ästhetik. Die Moderne ist, so gesehen, nicht nur ein deskriptiver, sondern auch ein normativer Begriff. Es reicht dann nicht aus, sie in ihrer epistemischen Basalstruktur und in ihren Szenarien oder Schichtungen zu beschreiben. Vielmehr muss man für das jeweilige Verhältnis zwischen den autonomen Sphären einen Maßstab angeben können, und dieser besteht in nichts anderem als der Autonomie selber: Unangemessen, weil unzeitgemäß ist, was den Eigensinn, den eigenen Sinn, einer Sphäre verletzt. Ästhetik und Politik können sich dementsprechend homolog zueinander verhalten, aber es gibt, wie im Falle von Ästhetik und Ethik, auch andere Verhältnisbestimmungen, die dem Modernitäts- und Autonomiekriterium gerecht werden. Ästhetik und Politik bilden dann in der Tat ein seit zweihundert Jahren alt gewordenes Paar, das die gegenläufige Tendenz zeigt, sich aneinander anzupassen und doch auch auf den Unterschieden zu bestehen. Diese Konstellation ist gewiss manchmal lächerlich und übertrieben, aber doch mehr als ein albernes Indianerspiel. Die Regeln, nach denen dieses Spiel gespielt wird, basieren vielmehr, wie gezeigt, auf einem modernitätsregulierenden Widerspruch und sind ebenso spezifisch wie, in Grenzen, variabel. Und unter veränderten apriorisch-historischen Bedingungen werden die Karten ohnehin neu gemischt.

Prof. Dr. Josef Früchtl, University of Amsterdam, Department of Philosophy, Nw. Doelenstraat 15, 1012 CP Amsterdam, Niederlande

Anmerkungen

- 1 H. M. Enzensberger, *Macht und Geist: Ein deutsches Indianerspiel*, in: ders., *Mittelmaß und Wahn*, Frankfurt/M. 1988, 207–221, bes. 212 f., 216 f.
- 2 J. Rancière, *The Aesthetic Revolution and its Outcomes. Emplotments of Autonomy and Heteronomy*, in: *New Left Review*, 14 (2002), 134 und 137, zum Folgenden vgl. 137–148.
- 3 Vgl. auch ders., *Malaise dans l'esthétique*, Paris 2004, 31.
- 4 Ders., *The Aesthetic Revolution and its Outcomes*, a. a. O., 150.
- 5 Vgl. ebd., 135, Anm. 1; vgl. ferner J. Rancière, *The Politics of Aesthetics*, a. a. O., 20 ff., 26 f., 49 f.
- 6 Vgl. den sechsten Brief aus Schillers *Ästhetischer Erziehung des Menschen*; vgl. auch J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, a. a. O., 46.
- 7 Ebd., 48.
- 8 Ebd., 39.
- 9 Ebd., 37 f.
- 10 Vgl. C. Lefort, *L'Invention démocratique*, Paris 1981; ders., *Essais sur le politique*, Paris 1986.
- 11 U. Beck, *Die Erfindung des Politischen*, Frankfurt/M. 1993, 17 f.
- 12 O. Negt/A. Kluge, *Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*, Frankfurt/M. 1992, 43, vgl. generell 42 ff.
- 13 Vgl. J. Rancière, *Disagreement: Politics and Philosophy*, 22–23, 61–62.
- 14 Vgl. ders., *Malaise dans l'esthétique*, a. a. O., 62 f., 66.
- 15 Vgl. N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago 1999, 285 f.
- 16 Vgl. A. Badiou, Deleuze, *„La clameur de L'Etre“*, Paris 1997.
- 17 Vgl. M. Frank, *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt/M. 1984, 400 ff., bes. 407.
- 18 Vgl. J. Rancière, *The Politics of Aesthetics*, a. a. O., 49 f.
- 19 Vgl. F. Furet, *1789 – Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt/M. 1980, 12, vgl. auch 9, 13.
- 20 Vgl. J. Habermas, *Die Philosophie als Platzhalter und Interpret*, in: ders., *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*, Frankfurt/M. 1983, 26; vgl. J. Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/M. 1988, 388.
- 21 Vgl. Ch. Taylor, *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*, Frankfurt/M. 1994, Kap. 20–24; ders., *Das Unbehagen an der Moderne*, Frankfurt/M. 1995.
- 22 Zur Unterscheidung zwischen idealistischem „Vermittlungs-“ und romantisch-poststrukturalistischem „Wiederholungsspiel“ vgl. R. Sonderegger, Art. *Play*, in: M. Kelly (Hg.), *Encyclopedia of Aesthetics*, Bd. 3, Oxford 1998, 532–535.
- 23 Vgl. dazu ausführlich J. Früchtel, *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt/M. 2004.