

Rancière, Jacques: *Aisthesis. Vierzehn Szenen*. Wien: Passagen 2013. 349 Seiten. [978-3-7092-0096-4]

Rezensiert von Marina Martinez Mateo (Universität Frankfurt a.M.)

Was ist *Aisthesis* – was ist Ästhetik? Dies ist Jaques Rancières Frage in *Aisthesis. Vierzehn Szenen*. Er stellt sie in zweierlei Hinsichten: Einerseits bezieht sie sich auf die Untersuchung dessen, was er spätestens seit der *Aufteilung des Sinnlichen* das „ästhetische Regime der Künste“ nennt (Rancière 2008 [2000]: 39) – eine Weise unter zwei anderen (dem „repräsentativen“ und dem „ethischen“ Regime), Kunst zu verstehen und zu identifizieren, unabhängig davon, wie sie produziert wurde. Dabei handelt es sich um eine spezifisch moderne Weise: „Das Wort *Aisthesis* bezeichnet einen Erfahrungsmodus, in dem wir seit zwei Jahrhunderten Dinge als gemeinsam der Kunst zugehörig wahrnehmen, die von ihrer Produktionstechnik und ihren Bestimmungen her sehr unterschiedlich sind.“ (12) In dieser Hinsicht hat das Buch einen historischen Anspruch: Es schreibt „eine Gegengeschichte der ‚künstlerischen Moderne‘“ (16). Andererseits versteht Rancière unter Ästhetik den einzigen Zugang zur Kunst, der sie tatsächlich als Kunst versteht; ihre eigentliche Realisierung. Somit liegt im Buch nicht nur ein historischer, sondern auch der systematische Anspruch, auszuarbeiten, was Kunst überhaupt auszeichnet.

Ästhetik – so sagt Rancière schon in der *Aufteilung des Sinnlichen* – beruht auf einer Paradoxie: „Das ästhetische Regime der Künste bestätigt die absolute Besonderheit der Kunst und zerstört zugleich jedes pragmatische Kriterium dieser Besonderheit.“ (Rancière 2008 [2000]: 40) In dieser „Besonderheit“ steckt die Forderung und Erklärung einer Autonomie der Kunst, einer Autonomie jedoch, die sich – insofern sie kein Kriterium hat – immer wieder selbst einholt: „Die Kunst existiert als selbstständige Welt, seitdem alles Mögliche in sie hineingelangen kann.“ (13) Gleichzeitig zur Autonomie der Kunst wird im ästhetischen Regime also auch „ihr Aufgehen im Leben“ gefordert (Rancière 2008 [2000]: 44). Die zwei anderen Regime, wie sie in früheren Texten Rancières ausgearbeitet und in *Aisthesis* immer wieder zur Abgrenzung aufgegriffen werden, bilden für diese Paradoxie die ergänzende „Vorgeschichte“. Beide nämlich beruhen auf einseitigen Bestimmungen von Kunst, die sich jeweils auf eine Seite der Paradoxie schlagen: Das „ethische Regime“ leugnet den legitimen Status von Kunst überhaupt und stellt ihren „Trugbildern“ die Wahrheit des Realen, die Authentizität des Lebens gegenüber. Wenn in diesem Regime noch Platz für Bilder sein soll, dann lediglich unter klaren ethischen Kriterien: im Dienste eines ihnen äußerlichen legitimen

Zwecks (ebd.: 36–37). Rancière bezieht sich hier auf die platonische Bilderskepsis sowie auf die rousseausche Kritik am Theater (41). In Bezug auf die Paradoxie der Ästhetik könnte man also sagen, sie schlägt sich auf die Seite des Lebens und verleugnet die Unabhängigkeit der Kunst. Gegenüber einer solchen Kritik ist das „repräsentative Regime“ der Künste ein Zugewinn: Erst darin hat die Kunst ihren eigenen Status, insofern Bilder nicht mehr als ungenügende Annäherungen an das Wirkliche begriffen werden, sondern als eigene Formen der Produktion von Wirklichkeit. Hier wird also erstmals eine Autonomie der Kunst denkbar – doch beruht sie dabei auf eindeutig bestimmten Kriterien: Diese Kriterien für ein gelungenes Werk liegen in der Kohärenz der Darstellung und der Ähnlichkeit zum Dargestellten. Repräsentation glaubt an die Übereinstimmung von Intention und Wirkung oder Bild und Wirklichkeit. Gegen diese beiden falschen Alternativen bildet die Ästhetik ein Drittes: weder Repräsentation noch Unmittelbarkeit, weder Darstellung noch Authentizität. Und dieses Weder-Noch, diese Schwebelage zwischen beiden Seiten ist der Ort, an dem Kunst möglich wird. Gleichzeitig legt Rancière nahe – wie im Folgenden deutlich werden soll –, dass erst darin das Verhältnis von Politik und Ästhetik richtig verstehbar wird.

Das Dritte der Ästhetik wird in *Aisthesis* auf ganz eigene Weise dargestellt: anhand von vierzehn „Szenen“ (und einem „Vorspiel“), die in der Tat wie Szenen funktionieren: Die Beschreibung einer ästhetischen Situation, die an einen bestimmten Ort und ein bestimmtes Datum geknüpft wird, eröffnet ein Bild, „eine kleine optische Maschine“ (14), aus der heraus sich scheinbar ganz von selbst die weitere Argumentation entfaltet. Rancière beschreibt diese Situationen als „besondere Ereignisse“ (ebd.), in denen eine Verschiebung im Verständnis von Kunst stattfindet, etwas Neues in den Bereich der Kunst eintritt: seien es neue technische Möglichkeiten (die Fotokamera, der Film), neue Formen des Ausdrucks (der Roman, der moderne Tanz, die Inszenierung) oder neue Weisen, Kunst zu begründen. Durch diese Ereignisse und um sie herum entsteht in der Darstellung Rancières ein neues „interpretative(s) Netz“ (ebd.), das zur Verhandlung stellt, was als Kunst gilt. Dennoch erscheinen sie im Aufbau des Buches weniger als singuläre Ereignisse denn als zufällige Anekdoten, die beiläufig erzählt werden können. Es geht Rancière nicht so sehr darum, einzelne Werke oder Künstler lobend hervorzuheben, sondern ihren Kontext und ihr Einwirken auf diesen Kontext darzustellen. Die Szenen bauen auch nicht aufeinander auf, sondern bilden zusammen eine weitläufige Landschaft, innerhalb derer sie spielerisch aufeinander verweisen. Der rote Faden, der sich dabei durch die Geschichte des Buches zieht, ist ein

historischer: Sie beginnt 1764 und endet – wie Rancière anmerkt, mehr oder weniger kontingenterweise (17) – 1941. Den Gründungsmoment bildet die Beschreibung des Hercules-Torsos vom Belvedere in Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte des Altertums*. An ihr lassen sich bereits die entscheidenden Elemente von Ästhetik ausmachen, sodass sie im Mittelpunkt meiner Auseinandersetzung mit dem Buch stehen soll. Den inhaltlichen Schwerpunkt möchte ich auf die möglichen politischen Dimensionen von Ästhetik legen und mit Bezug darauf weitere Szenen ergänzend und vertiefend einstreuen.

Winckelmann ist für Rancière der erste, der im Mangel der Statue ihren Wert sieht: Hercules, die große Figur der Stärke, kann diese Stärke nicht ausdrücken, weil er keine Gliedmaßen hat. Er sitzt stattdessen nur da, untätig und scheinbar denkend – doch hat er auch keinen Kopf, der dieses Denken zur Darstellung bringen könnte. Was die Figur vermittelt, ist also kein Ausdruck im traditionellen (repräsentativen) Sinn. Es geht für Winckelmann stattdessen um einen Ausdruck von Bewegung, die aber nicht im Handeln eines Subjekts liegt, sondern nur „durch die radikale Unpersönlichkeit einer materiellen Bewegung, die der Bewegungslosigkeit zum Verwechseln ähnlich sieht, nämlich durch das ewige Schwanken der Wellen eines ruhigen Meeres“ (26) geäußert werden kann. Die Meereswogen beschreiben hier die Bauchmuskeln des sitzenden Helden. Diese Bewegung in der Bewegungslosigkeit, dieser unbestimmte Ausdruck der Ausdruckslosigkeit, die Unpersönlichkeit körperlicher Darstellung (32–33) – das sind die Beschreibungen, die für Rancière den Eintritt ins Zeitalter der Ästhetik markieren. Der Hercules-Torso Winckelmanns vereinigt dabei zwei entscheidende Charakteristika des ästhetischen Regimes: Ästhetik beginnt damit, dass sich die Kunst „ein neues Subjekt [sujet] verschafft, nämlich das Volk, und einen neuen Ort, die Geschichte“ (16). Beide Aussagen sollen im Folgenden diskutiert werden.

Das Volk tritt im Hercules-Torso nicht nur besonders hervor, weil die Statue keinen Künstler hat und stattdessen als unpersönliche Äußerung eines vergangenen Volks erscheint. Vielmehr ist es die Ausdrucksweise der zerstörten Statue selbst, die von der Darstellung eines einzelnen großen Helden zu derjenigen einer anonymen – kollektiven – Kraft wechselt: Der fragmentierte Körper des Torsos bildet (für Rancière, nicht für Winckelmann) in seiner Fragmentierung eine Art Gemeinschaftskörper. Zwar werden auch in den anderen Regimen der Künste Bezüge zur politischen Gemeinschaft hergestellt, doch wird hier ein ganz bestimmtes Volk aufgerufen. Gegen das „organische[] Modell[] des Ganzen mit seinen Proportionen und Symmetrien“ (30) der repräsentativen Logik, in dem das Volk ein bruchlos verkörperbares Kol-

lektiv bildet, das in sich funktional differenziert und in einzelne Glieder zerlegt ist, sowie gegen die Einheitsillusion der Ethik, in der jede Form der Distanz eine Gefahr bedeutet, stellt Ästhetik einen Gemeinschaftskörper her, der sich jeder Verkörperung entzieht. Es ist „ein definitiv fragmentierter, von sich selbst und jeder Reaktivierung getrennter Körper“ (41) – und in dieser Fragmentierung verweist er auf das Volk der Demokratie in Rancières emphatischem Sinne.

In Bezug auf Rodin, der in der neunten Szene diskutiert wird und der gewissermaßen die Realisierung von Winckelmanns Idee darstellt, weil er absichtlich darauf verzichtet, ganze Körper zu produzieren, und stattdessen versucht, den „Körper auf[zulösen, ihn in eine Vielfalt von Einheiten [zu] zerlegen, die identisch mit einer Vielfalt von Gesten oder Szenen ist“ (207), wird dieses demokratische Element explizit ausgesprochen. Rodin suche, wie Rancière mit Bezug auf Flaubert sagt, nach dem „namenlosen Volk[] der Literatur“ (205). Ihm ginge es um

[...] ein demokratisches Volk neuer Art, das nicht aus volkstümlichen Typen besteht, sondern aus der Mischung von unbedeutenden Gesten und beliebigen Momenten, die Satz für Satz wie Blätter erfasst werden, die alle auf dieselbe Art vom unpersönlichen Hauch des Unendlichen umhergewirbelt werden. Flaubert stellte diese mikroskopische Gleichheit der Blätter, die alle unterschiedlich sind, aber gleicherweise „umhergewirbelt“ werden, der Gleichheit der demokratischen Redner entgegen. Aber zwischen dem demokratischen Gefasel und dem gleichgültigen Wogen der Blätter im Wind steht eben das unendliche Volk der Gesten und Haltungen, all die Bewegungen, derer sich die Körper täglich fähig erweisen, all jene, die vor sich gehen, wenn zwei Körper miteinander in Berührung kommen und die die plastische Kunst mit Rodin endlich zu erforschen beginnt. (205–206)

Diese unpersönliche Gleichheit der Körperfragmente Rodins und der Blätter Flauberts richtet sich gegen identifizierbare Subjekte und ihre individuellen Ziele und Handlungen (211). Sie verzichtet darauf, „von den gemäß dem organischen Modell konstituierten und identifizierten Individualitäten auszugehen“ (214). Es ist die Gleichheit der Demokratie, die sich gegen das System von Hierarchien wendet, das im Repräsentativen immer schon enthalten ist: die Hierarchisierung der einzelnen Kunstgattungen (79, 177), der dargestellten Gegenstände nach ihrer Würdigkeit (z.B. 51), aber auch, und dem zugrunde liegend, das soziale System der Hierarchisierung von Tätigkeiten, das zwischen Künstlern und Handwerkern (182), zwischen Freien und Arbeitenden trennt (75).

Eindrücklich diskutiert Rancière in Bezug auf den Körper auch den „schlängelnde[n] Tanz“ von Loïe Fuller in der sechsten Szene: In langen

Schleiern und Gewändern formt die Tänzerin gewundene Linien und Formen, hinter denen sie selbst verschwindet. In den Beschreibungen von Stéphane Mallarmé und Roger Marx, die Rancière aufgreift, wird die besondere Form der Darstellung in diesem Tanz hervorgehoben: Sie stellt weder tanzend den Körper zur Schau noch ahmt sie darin die Bewegungen von Tieren oder Figuren nach. Stattdessen wird in diesem Tanz ein „unauffindbarer“ (133) Körper erfunden, „der sich außerhalb seiner selbst versetzt“ (132) und „nur als Organisator des Spiels der Verwandlungen“ (133) existiert. Die Fiktion, die hier auf die Bühne gebracht wird, widerspricht also dem repräsentativen Modell, nicht nur weil sie Formen statt Bedeutung entfaltet, sondern auch weil die Formen selbst – eben im Spiel von Verwandlungen – gegenüber der Bewegung und dem Akt der Erscheinung an Bedeutung verlieren:

Der Körper abstrahiert von sich selbst, er versteckt seine eigene Form in der Entfaltung der Schleier, die eher das Auffliegen als den Vogel, eher das Wirbeln als die Welle, eher das Erblühen als die Blume nachzeichnen. Was von jedem Ding nachgeahmt wird, ist das Ereignis seines Erscheinens. (137)

Um die Besonderheit dieser ästhetischen – erscheinenden und unauffindbaren, in ihrer Verkörperung fragmentierten – demokratischen Gemeinschaft der Gleichheit besser zu verstehen, komme ich auf das zweite Charakteristikum der Ästhetik zurück: der Entdeckung der Geschichte.

In der ästhetischen Moderne wird für Rancière erstmals eine Form der Kunstgeschichte möglich, die nicht nur von vergangenen Künstlern erzählt, sondern das Werk eines Einzelnen als Ausdruck einer Zeit, als Moment im kollektiven Leben versteht (39). In der *Aufteilung des Sinnlichen* schreibt er: „Das ästhetische Regime der Künste ist in erster Linie ein neues Regime der Bezugnahme auf das Alte.“ (Rancière 2000 [2008]: 42) Eine solche Bezugnahme ist ebenfalls insbesondere von politischer Bedeutung: Für das demokratische Verständnis von Gemeinschaft ist die Nachträglichkeit in der Bezugnahme auf sie entscheidend. Der Torso ist nicht nur fragmentiert, weil ihm die Gliedmaßen fehlen, sondern auch weil er der historische Ausdruck eines Volks ist, das sich dadurch auszeichnet, abwesend und nicht verfügbar zu sein: „Die Vollkommenheit der Statue von Winckelmann ist die einer Gemeinschaft, die nicht mehr da ist, eines Körpers, der nicht mehr aktualisiert werden kann.“ (43) Diese Distanz zu ihrem Gegenstand liegt Ästhetik notwendig zugrunde. Auch die Erfindung des Museums ist auf diese Weise zu verstehen: als Ort der Ermöglichung eines ästhetischen Blicks, der die Werke unabhängig von ihrem Entstehungskontext und ihrer ursprünglichen Bedeutung zu betrachten erlaubt (54). Die bloße Tatsache, dass Werke in einem

Museum ausgestellt wurden, sollte sie zu Ausdrücken von Freiheit und Gleichheit machen (ebd.), weil sie dadurch öffentlich zugänglich und „von ihrer ursprünglichen Bestimmung getrennt“ (57), von der Funktionalität, in die sie zu ihrer Entstehung eingebettet waren, gelöst wurden. Was hier ästhetisch ist, ist nur die Bezugnahme auf das Werk, das selbst zunächst repräsentativ gemeint war.

Die Paradoxie in der ästhetischen Autonomie der Kunst sagt also im Grunde aus, dass die Frage nach Autonomie falsch gestellt ist: Es kann nicht darum gehen, ob Kunst in Museen oder im Leben der Menschen stattfindet, sondern um die Möglichkeiten zugunsten der Bildung eines neuen, eines anderen Lebens, die in der Kunst – in ihrer Besonderheit – liegen. Einer autonomen Sphäre der Kunst, die sich gegenüber anderen Lebensbereichen abschließt, steht nicht die Unterordnung unter die Zwecke der bestehenden Gesellschaft gegenüber. Vielmehr muss die Selbstständigkeit der Kunst zugunsten eines neuen Blicks auf Gesellschaft gesucht werden. Der distanzierte Blick im Museum oder auf Geschichte muss die Distanz des Lebens zu sich selbst sein, in der sich die Veränderbarkeit der Gemeinschaft äußert und die Aufteilungen des Sinnlichen, die Zählungen der Teilhabenden einer Gemeinschaft fraglich werden:

Es gibt zwei Arten, die Teile der Gemeinschaft zu zählen. Die erste zählt nur die wirklichen Teile, die tatsächlichen Gruppen, die durch die Unterschiede in der Geburt bestimmt sind, die Funktionen, Plätze und Interessen, die den Gesellschaftskörper bilden, unter Ausschluss jedes Supplements. Die zweite zählt „zusätzlich“ einen Anteil der Anteillosen. Man nenne die erste Polizei, die zweite Politik. (Rancière 2008: 28–29)

Rancières Polizei meint die Gesamtheit an Institutionen, die eine gesellschaftliche Struktur konstituieren, indem sie bestimmen, was sichtbar wird und was nicht, wer legitimerweise an der Gesellschaft teilhaben darf und auf welche Weise – und wer hingegen ausgeschlossen bleibt (Rancière 2002 [1995]: 41). All diese Ausschlüsse, die Lücken im Wirklichen werden durch Politik sichtbar gemacht. Damit Politik aber den Charakter eines „Supplement“ beibehalten kann und nicht lediglich eine neue Aufteilung herstellt, damit also die „Voraussetzung“ der polizeilichen Ordnung inszeniert werden kann, ihre „reine Zufälligkeit“, „die Gleichheit jedes beliebigen sprechenden Wesens mit jedem anderen beliebigen sprechenden Wesen“ (Rancière 2002 [1995]: 42), muss Politik – so möchte ich Rancière lesen – ästhetisch verstanden werden. Durch die Distanz der Ästhetik werden die Lücken im bloß Wirklichen der Polizei zu einem Raum des Möglichen, zu etwas, das mehr ist als wirklich,

nämlich „eine Welt in einer anderen“ (Rancière 2008: 35) – eine Welt der Fiktion. Diese enge Verknüpfung von Politik und Ästhetik und die damit einhergehenden Problematiken lassen sich durch das ästhetische Verständnis von Handlung, wie es in *Aisthesis* ausgeführt wird, näher diskutieren.

Ebenso wie sich die heldenhaften Taten des Hercules-Torsos in den im Grunde bewegungslosen Wellen seines Bauches, im sitzenden, kopflosen Denken ausdrücken, ist ästhetisch verstandene Handlung allgemein nicht unterscheidbar von Untätigkeit, da sie den Zusammenhang von Mittel und Zweck auflöst (71). Darin liegt die subversive Kraft der Pantomimen (Szene 5), die auf der Bühne nichts als scheinbar sinnlose Bewegungen ausführen, die nichts ausdrücken und nicht zielgerichtet sind. Die Pantomime ist damit sowohl eine „Kampfansage“ gegen das Alltags- und Gesellschaftsleben, in dem die Notwendigkeit des Bestehenden herrscht, als auch gegen die Vorstellung eines idealen Zwecks, der durch spezifische strategische Handlungen erreicht werden sollte (113–114). Der moderne Pantomime Charlie Chaplin (Szene 11) wird in dieser Hinsicht als Antifigur (und damit auch als ein Bruch mit Verkörperung) beschrieben, weil sie „nichts verursacht“, sondern ins Leere hinein handelt (259). Ibsens „Theater ohne Bewegung“ (Szene 7) scheint zwar auf den ersten Blick dazu ein Gegenmodell zu bilden, doch ist die dort inszenierte Handlungsarmut ebenso wie die ziellosen Bewegungen der Pantomimen eine Kritik am repräsentativen Modell einer Kohärenz von Mittel und Zweck oder einem auf die Bühne gebrachten ganzheitlichen Spannungsbogen.

Wie – und auf welche Weise – das politisch zu verstehen ist, zeigt die Diskussion von Stendhals *Rot und Schwarz* (Szene 3). Darin setzt Rancière dem revolutionären Umsturz, „der die ganze Bewegung der Gesellschaft für das Denken lesbar und beherrschbar macht“ (75), die

subversive Kraft dieses unschuldigen *far niente* [... entgegen,] die Zeit, in der man nichts erwartet, die Zeit, die gerade dem Plebejer verboten ist, den die Bemühung, seine Lage zu verbessern, dazu verdammt, immer auf die Wirkung des Zufalls oder der Intrige zu warten. Es ist keine Untätigkeit, sondern die Beseitigung der Hierarchie der Tätigkeiten. (ebd.)

Die „Aussetzung“ (ebd.), um die es hierbei geht, wird zwar explizit politisch verstanden, doch ästhetisch eingebettet: Es ist die Aussetzung des Interesses im ästhetischen Urteil Kants, die Aussetzung des Gegensatzes von Stoff und Form im Spiel Schillers. Erst durch eine Andeutung zum Generalstreik im Vorspiel kann sie tatsächlich politisch gedeutet werden:

Und der vollendete Ausdruck der kämpferischen Arbeitergemeinschaft wird Generalstreik heißen, die exemplarische Gleichwertigkeit von strategischer Tätigkeit und radikaler Untätigkeit. (20)

Die Aufhebung des Unterschieds von Passivität und Aktivität (18) ist im Generalstreik dieselbe wie in den Kunstformen der Ästhetik: keine bloße Untätigkeit, sondern eine Tätigkeit jenseits von Strategie und der Suche nach Mitteln für ideale Zwecke. Doch können Politik und Ästhetik tatsächlich auf diese Weise gleichgesetzt werden? Rancières These scheint noch weiter zu gehen: Das künstlerische Regime der Ästhetik will die eigentliche, die besser verstandene Politik sein. Dem Satz zum Generalstreik wird schließlich sogleich die Kritik am Marxismus hinzugefügt, dass dieser die Bedeutung des Unstrategischen, einer Aussetzung des Willens, verkenne. Und dann endet das Vorspiel mit folgendem rätselhaften Satz:

Die gesellschaftliche Revolution ist eine Tochter der ästhetischen Revolution und hat diese Abstammung nur verleugnen können, indem sie den strategischen Willen, der seine Welt verloren hatte, in eine Polizei der Ausnahme verwandelte. (21)

Die marxistische Verleugnung bedeutet in dieser Beschreibung offenbar, am Prinzip der Strategie festzuhalten, obwohl es nicht umsetzbar ist: Die Welt entzieht sich zwangsläufig der Strategie und wird ihr dadurch unverfügbar. Das strategische Handeln läuft ins Leere. Die Ästhetik in der Politik anzuerkennen hieße, diesen Verlust zuzulassen und also die Politik von einem engen Verständnis von Handlung und kollektiver Organisation zu befreien. Deren Verleugnung kann im Gegenzug nur in Gewalt umschlagen: Wenn der revolutionäre Wille nicht diese Leere als seinen ästhetischen Kern (seine Abstammung – zugleich in historischer wie in systematischer Hinsicht) affirmiert, wird er zur Polizei und muss sich so auch selbst verlieren. Im Gegensatz zum weitverbreiteten Postulat, Kunst müsse politisch verstanden werden, lautet der Standpunkt Rancières, Politik müsse ästhetisch verstanden werden. Das aber lässt einiges offen: Was kann ästhetische Politik sein, wenn sie dabei Politik bleiben und nicht Kunst werden soll? Wie können wir tatsächlich Politik betreiben und nicht bloß Kunst mit politischem Anspruch (was ja wieder die Gegenrichtung wäre und für Rancière im Übrigen gar keine Kunst mehr, sondern Ethik)? Wie lässt sich jenseits des Hercules-Torsos die politische Gemeinschaft denken? Es ist bezeichnend, dass Rancière in den wogenden Blättern Flauberts die demokratische Gleichheit klarer realisiert sieht als in den demokratischen Reden, mit denen Flaubert sie selbst analogisiert. Doch wie kommt man dann wieder los von den Blättern und den Skulpturen, von

den Pantomimen und den schlängelnden Tänzen, um sich den Kämpfen der Anteillosen und dem Generalstreik zuzuwenden?

Aisthesis ist ein Buch über Ästhetik, kein Buch über Politik – doch Rancière stellt selbst so offenkundige Bezüge zu seiner politischen Philosophie her, dass die Frage gestellt werden muss, wie diese Verbindung genau gedacht werden kann. Rancière scheint anzunehmen, sie sei bereits damit beantwortet, dass er die ästhetischen Szenen mit politischer Terminologie beschreibt. Stattdessen wird in dieser Herangehensweise jedoch die Gefahr deutlich, dass eine solcherart gedachte Verbindung von Politik und Ästhetik letztlich darauf hinaus läuft, dass sich nur noch über Ästhetik etwas sagen lässt und nicht mehr über Politik. *Aisthesis* ist als solches ein geistreiches, materialdichtes und außergewöhnlich schönes Buch, doch es gibt insbesondere Aufschluss über einen blinden Punkt in Rancières Versuch, Politik und Ästhetik gemeinsam zu denken. Liest man seine politischen Texte aus der Perspektive von *Aisthesis*, wirkt es plötzlich so, als ginge es auch in ihnen vorrangig um Ästhetik, als könne die demokratische Gemeinschaft der Gleichen zwar in politischen Kämpfen kurz aufscheinen, doch erst im Kontext der Kunst tatsächlich positiv beschrieben werden.

Literatur

Rancière, Jacques. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books, 2008 [2000].

Rancière, Jacques. *Zehn Thesen zur Politik*. Berlin: Diaphanes, 2008.

Rancière, Jacques. *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002 [1995].