

Jacques Rancière
Das Unbehagen
in der Ästhetik

Aus dem Französischen
von Richard Steurer

Herausgegeben von Peter Engelmann

Passagen Verlag

Die Ästhetik als Politik

Ein und dieselbe Behauptung treibt sich heute irgendwie überall herum: Wir haben, sagt man, mit der ästhetischen Utopie Schluss gemacht, das heißt mit der Vorstellung einer Radikalität der Kunst und ihrer Fähigkeit, zu einer absoluten Transformation der Bedingungen des kollektiven Daseins beizutragen. Diese Idee nährt die großen Polemiken, die das Desaster der Kunst beklagen, das mit ihrer Kompromittierung durch die falschen Versprechungen des philosophischen Absoluten und der gesellschaftlichen Revolution entstand. Wenn man diese mediatisierten Streitereien beiseite lässt, kann man zwei große Konzeptionen einer „post-utopischen“ Gegenwart der Kunst unterscheiden.

Die erste Haltung ist vor allem die der Philosophen oder Kunsthistoriker. Sie behauptet, die Radikalität der künstlerischen Suche und Produktion von den ästhetischen Utopien des neuen Lebens zu isolieren, die sie, sei es in den großen totalitären Projekten, sei es in der Ästhetisierung der Ware, kompromittiert haben. Diese Radikalität der Kunst ist also eine einzigartige Macht der Anwesenheit, der Erscheinung und der Einschreibung, die das Gewöhnliche der Erfahrung zerreißt. Diese Macht wird gerne mit dem kantischen Begriff des „Erhabenen“ gedacht als heterogene und irreduzible Anwesenheit einer Kraft, die inmitten des Sinnlichen dieses übersteigt.

Aber diese Referenz lässt sich selbst auf zwei Arten interpretieren. Die eine sieht in der einzigartigen Macht des Werkes die Errichtung eines Gemeinsam-Seins, das jeder besonderen

Deutsche Erstausgabe
Titel der Originalausgabe: *Malaise dans l'esthétique*
Aus dem Französischen von Richard Steurer

Mit freundlicher Unterstützung des Programms KULTUR 2000 der Europäischen Union sowie des französischen Außenministeriums.



Kultur 2000

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten
ISBN 978-3-85165-873-6
2., überarbeitete Auflage, 2008
© 2007 by Passagen Verlag Ges. m. b. H., Wien
<http://www.passagen.at>
Graphisches Konzept: Gregor Eichinger
Satz: Passagen Verlag Ges. m. b. H., Wien
Druck: Manz Crossmedia GmbH & Co KG, 1051 Wien

Inhalt

Einleitung	11
Politiken der Ästhetik	27
<i>Die Ästhetik als Politik</i>	29
<i>Probleme und Transformationen der kritischen Kunst</i>	57
Die Antinomien der Moderne	75
<i>Die In-Ästhetik von Alain Badiou: die Windungen der Moderne</i>	77
<i>Lyotard und die Ästhetik des Erhabenen: eine Gegenlektüre von Kant</i>	105
Die ethische Wende der Ästhetik und der Politik	125
Anmerkungen	153

politischen Form vorausgeht. Das war zum Beispiel die Richtung, in die die Ausstellung ging, die von Thierry de Duve in Brüssel im Jahr 2000 unter dem Titel *Voici*, unterteilt in drei Sektionen *Me voici*, *Vous voici*, *Nous voici*,¹ organisiert wurde. Der Schlüssel der ganzen Anordnung wurde von einem Gemälde von Edouard Manet geliefert, dem angeblichen Vater der malerischen „Moderne“. Jedoch nicht *Olympia* oder *Le Déjeuner sur l'herbe* (Das Frühstück im Grünen), sondern ein Jugendwerk, *Le Christ mort* (Der tote Christus), nach einem Bild von Francisco Ribalta. Dieser Christus mit offenen Augen, der vom Tod Gottes auf-erstanden ist, machte aus der Darstellungsmacht der Kunst den Ersatz der gemeinschaftlichen Macht der christlichen Inkarnation. Diese Inkarnationsmacht, die der Geste des Zeigens selbst verliehen wurde, bewies schließlich ebenso anwendbar zu sein auf ein Parallelepiped von Donald Judd oder auf eine Auslage ostdeutscher Butterpakete von Joseph Beuys, auf eine Serie von Fotografien eines Babys von Philippe Bazin oder auf die Dokumente des fiktiven Museums von Marcel Broodthaers.

Die andere Weise radikalisiert umgekehrt den Begriff des „Erhabenen“ als irreduziblen Abstand zwischen der Idee und dem Sinnlichen. So gibt Lyotard der modernen Kunst den Auftrag zu bezeugen, dass es Undarstellbares gibt. Die Einzigartigkeit der Erscheinung ist somit eine negative Präsentation. Der farbige Blitz, der die Monochromie eines Bildes von Barnett Newman zerreißt oder das nackte Wort eines Paul Celan oder eines Primo Levi sind für ihn das Modell dieser Einschreibungen. Die Mischung von Abstraktem und Gegenständlichem auf trans-avantgardistischen Bildern oder das Chaos der Installation, die auf die Ununterscheidbarkeit zwischen den Kunstwerken, den Gegenständen oder den Ikonen des Kommerzes setzen, repräsentieren hingegen die nihilistische Vollendung der ästhetischen Utopie.

Man sieht leicht die gemeinsame Idee dieser zwei Sichtweisen. Über den Gegensatz selbst zwischen der christlichen Macht der Inkarnation des Wortes und dem jüdischen Verbot der

Darstellung, zwischen der eucharistischen Hostie und dem mosaïschen brennenden Busch, gibt die blitzartige, heterogene Erscheinung der Singularität der künstlerischen Form der Gemeinschaft eine Richtung vor. Aber diese Gemeinschaft erhebt sich auf dem Ruin der Perspektiven politischer Emanzipation, an die die moderne Kunst anknüpfen hatte können. Sie ist eine ethische Gemeinschaft, die jedes Projekt kollektiver Emanzipation widerruft.

Auch wenn diese Position bei den Philosophen einen gewissen Gefallen findet – bei den Künstlern und in den künstlerischen Institutionen Tätigen, bei den Museumskonservatoren, Galeristen, Kuratoren und Kritikern setzt sich heute eine andere durch. Anstatt die künstlerische Radikalität und die ästhetische Utopie in einen Gegensatz zu bringen, neigt sie dazu, beide in gleicher Weise auf Distanz zu halten. Sie setzt an ihre Stelle eine Kunst, die bescheiden geworden ist, nicht nur was ihre Fähigkeit der Transformation der Welt, sondern auch was die Bejahung der Singularität ihrer Objekte betrifft. Diese Kunst ist nicht die Errichtung einer gemeinsamen Welt über die absolute Einzigartigkeit der Form, sondern die Neuordnung von Gegenständen und Bildern, die die bereits gegebene Welt formen, oder die Erschaffung von Situationen, die geeignet sind, unsere Blicke oder Haltungen gegenüber dieser kollektiven Umgebung zu verändern. Diese Mikro-Situationen, die kaum von denen des gewöhnlichen Lebens abweichen und eher auf ironische und spielerische denn auf kritische und denunzierende Art präsentiert werden, zielen darauf ab, Bande zwischen den Individuen zu knüpfen oder neu zu knüpfen, neue Weisen der Konfrontation und der Teilnahme hervorzurufen. Das ist zum Beispiel das Prinzip der sogenannten relationalen Kunst: Der radikalen Verschiedenartigkeit des Schocks des *Aistheton*, den Lyotard auf dem Bild von Barnett Newman sieht, lässt sich beispielhaft die Praxis eines Pierre Huyghe entgegensetzen, der auf eine Reklametafel anstatt der erwarteten Werbung die vergrößerte Fotografie des Ortes und seiner Benutzer setzt.

Ich will hier nicht zwischen diesen beiden Haltungen entscheiden. Ich beabsichtige eher nachzuforschen, wovon sie Zeugnis ablegen, und was sie ermöglicht. Sie sind nämlich zwei Splitter einer aufgelösten Allianz zwischen künstlerischer Radikalität und politischer Radikalität, einer Allianz, deren Eigenname der heute verdächtige Begriff der Ästhetik ist. Ich werde also nicht versuchen, diese gegenwärtigen Positionen zu reihen, sondern eher die Logik des „ästhetischen“ Verhältnisses zwischen Kunst und Politik, von dem sie sich ableiten, zu rekonstruieren. Ich werde mich dabei auf das stützen, was diese zwei anscheinend antithetischen Inszenierungen einer „post-utopischen“ Kunst gemeinsam haben. Der denunzierten Utopie setzt Zweitere die bescheidenen Formen einer Mikro-Politik entgegen, die manchmal sehr nahe der Politik der „Nachbarschaft/Nähe“ sind, die von unseren Regierungen angepriesen wird. Erstere hingegen setzt ihr eine Macht der Kunst entgegen, die an ihre Distanz in Bezug auf die gewöhnliche Erfahrung geknüpft ist. Die eine wie die andere bekräftigt erneut eine gleiche „kommunitaristische“ Funktion der Kunst, die darin besteht, einen spezifischen Raum, eine noch nicht da gewesene Form der Teilhabe an der gemeinsamen Welt zu konstruieren. Die Ästhetik des Erhabenen stellt die Kunst unter das Wappen der undenklichen Schuld gegenüber eines absolut Anderen. Aber sie verleiht ihm eine historische Mission, die einem Subjekt namens „Avantgarde“ anvertraut wird: ein Geflecht von sinnlichen Einschreibungen zu erschaffen, das absolut abseits der Welt austauschbarer Waren stünde. Die relationale Ästhetik verwirft die Anmaßungen der Selbstgenügsamkeit der Kunst wie die Träume der Transformation des Lebens durch die Kunst, sie bekräftigt jedoch eine wesentliche Idee, nämlich dass die Kunst darin bestehe, Räume und Beziehungen zu schaffen, um materiell und symbolisch das Territorium des Gemeinsamen neu zu gestalten. Die Praktiken der ortsspezifischen Kunst, die Verschiebung des Films in die verräumlichten Formen der musealen Installation, die gegenwärtigen Formen der Verräum-

lichung der Musik oder die aktuellen Praktiken des Theaters und des Tanzes gehen in dieselbe Richtung einer Entspezifizierung der Instrumente, der Materialien oder Anordnungen, die den unterschiedlichen Künsten eigentümlich sind, einer Konvergenz in einer selben Idee und Praxis der Kunst als Weise, einen Ort zu besetzen, an dem sich die Verhältnisse zwischen den Körpern, den Bildern, den Räumen und den Zeiten neu verteilen.

Gerade der Ausdruck der „Gegenwartskunst“ legt davon Zeugnis ab. Was man unter diesem Namen attackiert oder verteidigt, ist keineswegs eine gemeinsame Tendenz, die heute die unterschiedlichen Künste charakterisieren würde. In allen ausgetauschten Argumenten zu diesem Thema gibt es fast nie auch nur die geringste Bezugnahme auf Musik, Literatur, Kino, Tanz oder Fotografie. Diese Argumente beziehen sich alle auf ein Objekt, das man so definieren könnte: das, was den Platz der Malerei einnimmt, das heißt die Anordnungen von Objekten, von Fotografien, von Videoinstallationen, von Computern und eventuell von Performances, die die Räume besetzen, in denen man früher Porträts an den Wänden hängen sah. Man würde hingegen zu Unrecht diesen Argumentationen „Parteilichkeit“ vorwerfen. Tatsächlich ist „die Kunst“ kein Gemeinbegriff, der die verschiedenen Künste vereint. Sie ist die Anordnung, die sie sichtbar macht. Und „Malerei“ ist nicht nur der Name einer Kunst. Es ist der Name einer Ausstellungsanordnung, einer Form der Sichtbarkeit der Kunst. „Gegenwartskunst“ ist der Name, der die Anordnung benennt, die denselben Platz besetzt hat und dieselbe Funktion ausübt.

Was das Besondere der „Kunst“ bezeichnet, ist das Ausschneiden eines Repräsentationsraumes, durch den die Dinge der Kunst als solche identifiziert sind. Was die Praxis der Kunst mit der Frage des Gemeinsamen verbindet, ist die zugleich materielle und symbolische Einrichtung einer bestimmten Raumzeit, einer Suspendierung der gewöhnlichen Formen sinnlicher Erfahrung. Die Kunst ist nicht erst politisch durch

die Botschaften und die Gefühle, die sie betreffend der Weltordnung transportiert. Sie ist auch nicht politisch durch die Weise, wie sie die Strukturen der Gesellschaft, die Konflikte und Identitäten der sozialen Gruppen darstellt. Sie ist politisch gerade durch den Abstand, den sie in Bezug auf diese Funktionen nimmt, durch den Typus an Zeit und Raum, den sie einrichtet, durch die Weise, wie sie diese Zeit einteilt und diesen Raum bevölkert. Es sind nämlich zwei Transformationen dieser politischen Funktion, die uns die Figuren anbieten, auf die ich mich beziehe. In der Ästhetik des Erhabenen bringt die Raumzeit einer passiven Begegnung mit dem Andersartigen zwei Regime der Sinnlichkeit miteinander in Konflikt. In der „relationalen“ Kunst erfordert die Konstruktion einer unbestimmten und ephemeren Situation eine Verschiebung der Wahrnehmung, einen Übergang vom Status des Zuschauers zu dem des Handelnden, eine Neuverteilung der Plätze. In beiden Fällen ist es das Eigene der Kunst, eine Neueinteilung des materiellen und symbolischen Raumes zu vollziehen. Gerade darin rührt die Kunst an die Politik.

Die Politik ist nämlich nicht die Ausübung der Macht und der Kampf um die Macht. Sie ist die Gestaltung eines spezifischen Raumes, die Abtrennung einer besonderen Sphäre der Erfahrung, von Objekten, die als gemeinsam und einer gemeinsamen Entscheidung bedürftig angesehen werden, von Subjekten, die als fähig anerkannt werden, diese Objekte zu bestimmen und darüber zu argumentieren. Ich habe anderswo versucht zu zeigen, wie die Politik gerade der Konflikt über das Dasein dieses Raumes ist, über die Bestimmung der Objekte, die das Gemeinsame betreffen, und über die Subjekte, die diese Fähigkeit einer gemeinsamen Sprache haben.² Der Mensch, sagt Aristoteles, ist politisch, weil er die Sprache besitzt, die das Gerechte und das Ungerechte zu einer Sache der Gemeinschaft macht, während das Tier nur die Stimme hat, die Lust und Schmerz anzeigt. Die Frage ist also aber, wer die Sprache besitzt und wer nur die Stimme besitzt. Zu allen Zeiten ist die

Weigerung, bestimmte Kategorien von Personen als politische Wesen anzusehen, über die Weigerung verlaufen, die ihren Mündern entströmenden Töne als vernünftige Rede zu verstehen. Oder sie verlief über die Feststellung ihrer materiellen Unfähigkeit, die Raumzeit der politischen Dinge zu besetzen. Die Handwerker, sagt Platon, haben keine Zeit, anderswo als bei ihrer Arbeit zu sein. Dieses „anderswo“, wo sie *nicht sein können*, ist natürlich die Volksversammlung. Das „Fehlen von Zeit“ ist in Wirklichkeit das naturalisierte Verbot, das in die Formen der sinnlichen Erfahrung selbst eingeschrieben ist.

Politik ereignet sich, wenn die, die „nicht die Zeit haben“, sich die Zeit nehmen, die notwendig ist, um als Bewohner eines gemeinsamen Raumes aufzutreten, und um zu beweisen, dass ihr Mund sehr wohl eine Sprache erzeugt, die das Gemeinsame ausspricht und nicht nur eine Stimme, die den Schmerz signalisiert. Diese Verteilung und diese Umverteilung der Identitäten, dieses Zerlegen und Neueinteilen der Räume und Zeiten, des Sichtbaren und Unsichtbaren, des Lärms und der Sprache konstituieren das, was ich die Aufteilung des Sinnlichen³ nenne. Die Politik besteht darin, die Aufteilung des Sinnlichen neu zu gestalten, die das Gemeinsame einer Gemeinschaft definiert, neue Subjekte und Objekte in sie einzuführen, sichtbar zu machen, was nicht sichtbar war, und als Sprecher jene vernehmbar zu machen, die nur als lärmende Tiere wahrgenommen wurden. Diese Arbeit der Erzeugung des Dissenses macht eine Ästhetik der Politik aus, die nichts mit den Inszenierungen der Macht und der Mobilisierung der Massen zu tun hat, die von Benjamin als „Ästhetisierung der Politik“ bezeichnet wurde.

Das Verhältnis zwischen Ästhetik und Politik ist also genauer das Verhältnis zwischen dieser Ästhetik der Politik und der „Politik der Ästhetik“, das heißt der Weise, wie die Praktiken und die Formen der Sichtbarkeit der Kunst selbst in die Aufteilung des Sinnlichen und in ihre Umgestaltung einwirken, deren Räume und Zeiten, Subjekte und Objekte, Gemeinsames und Einzelnes sie zerlegen. Utopie oder nicht, die Aufgabe,

die der Philosoph dem „erhabenen“ Gemälde des abstrakten Malers verleiht, das einsam an einer weißen Mauer hängt, oder die Aufgabe, die der Ausstellungskurator der Installation oder der Intervention des relationalen Künstlers gibt, sind in dieselbe Logik eingeschrieben: einer „Politik“ der Kunst, die darin besteht, die normalen Koordinaten der sinnlichen Erfahrung aufzuheben. Die eine wertet die Einsamkeit einer heterogenen, sinnlichen Form auf, die andere die Geste, die einen gemeinsamen Raum zeichnet. Aber diese zwei Arten, den Aufbau einer materiellen Form und den Aufbau eines symbolischen Raumes in Beziehung zu setzen, sind vielleicht die zwei Splitter einer selben ursprünglichen Gestaltung, die das der Kunst Eigene mit einer bestimmten Seinsweise der Gemeinschaft verbindet.

Das bedeutet, dass Kunst und Politik nicht zwei dauernde und getrennte Wirklichkeiten sind, bei denen es darum geht, sich zu fragen, ob sie in Beziehung gesetzt werden *müssen*. Es sind zwei Formen der Aufteilung des Sinnlichen, die beide an einem spezifischen Regime der Identifizierung hängen. Es gibt nicht immer Politik, obwohl es immer Formen der Macht gibt. Ebenso gibt es nicht immer Kunst, selbst wenn es immer Dichtung, Malerei, Skulptur, Musik, Theater oder Tanz gibt. Der Staat von Platon zeigt gut, wie sich Kunst und Politik gegenseitig bedingen. Oft sieht man im berühmten Ausschluss der Dichter das Zeichen einer politischen Verbannung der Kunst. Aber gerade die Politik wird durch die platonische Geste ausgeschlossen. Dieselbe Aufteilung des Sinnlichen entzieht den Handwerkern die politische Bühne, auf der sie *anderes* als ihre Arbeit machen würden, und den Dichtern und Schauspielern die künstlerische Bühne, auf der sie eine *andere* Persönlichkeit verkörpern könnten, als die ihre. Theater und Versammlung sind zwei zusammenhängende Formen derselben Aufteilung des Sinnlichen, zwei Formen der Andersheit, die Platon verdammen muss, um seinen Staat als organisches Leben der Gemeinschaft zu errichten.

Kunst und Politik sind somit ursprünglich miteinander verbunden als Formen der Anwesenheit bestimmter Körper

in einem spezifischen Raum und in einer spezifischen Zeit. Platon schließt zugleich die Demokratie und das Theater aus, um eine ethische Gemeinschaft, eine Gemeinschaft ohne Politik zu errichten. Vielleicht decken die heutigen Debatten über das, was den musealen Raum besetzen soll, eine andere Form von Zusammenhang zwischen moderner Demokratie und dem Dasein eines spezifischen Raumes auf: nicht mehr die Versammlung der Massen um die theatralische Handlung, sondern der lautlose Raum des Museums, wo die Einsamkeit und Passivität der Passanten der Einsamkeit und Passivität der Kunstwerke begegnen. Die Situation der Kunst heute könnte eine spezifische Form eines viel allgemeineren Verhältnisses zwischen der Autonomie von kunsteigenen Orten und dem scheinbaren Gegenteil, der Verstrickung der Kunst in die Errichtung gemeinsamer Lebensformen, darstellen.

Um dieses scheinbare Paradox zu verstehen, das das Politische der Kunst mit ihrer Autonomie selbst verbindet, ist es nützlich, eine kleine Reise zurück zu unternehmen und eine der ersten Formulierungen der Politik, die dem ästhetischen Regime der Kunst inhärent ist, zu untersuchen. Am Ende des fünfzehnten Briefs *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, veröffentlicht 1795, konstruiert Schiller ein Ausstellungsszenario, das einen Status der Kunst und ihrer Politik allegorisiert. Er versetzt uns in Gedanken vor eine griechische Statue, die als *Juno Ludovisi* bekannt ist. Die Statue, sagt er, ist eine „freie Erscheinung“, die in sich selbst ruht. Der Ausdruck lässt ein modernes Ohr an das von Clement Greenberg gefeierte *Self containment* denken. Aber dieses In-sich-Ruhen erweist sich als ein bisschen komplizierter, als es das modernistische Paradigma der materiellen Autonomie des Werkes wollte. Es handelt sich hier weder darum, die unendliche Schöpfermacht des Künstlers zu bekräftigen, noch die spezifische Macht eines *Mediums* zu beweisen. Oder vielmehr ist das *Medium* hier nicht die Materie, an der der Künstler arbeitet. Es ist ein sinnliches Milieu, ein bestimmtes *Sensorium*, das den gewöhnlichen Formen der

Platons Ausschluss der Kunst als politische Verbannung
→ eine Bewegung

sinnlichen Erfahrung fremd ist. Aber dieses *Sensorium* lässt sich nicht mit der eucharistischen Anwesenheit des *Hier* noch mit dem erhabenen Aufblitzen des *Anderen* identifizieren. Was die „freie Erscheinung“ der griechischen Statue manifestiert, ist die wesentliche Eigenschaft des „Götterstandes“, ihr „Müßiggang“ oder ihre „Gleichgültigkeit“. Es ist der Gottheit eigentümlich, nichts zu wollen, frei von der Sorge zu sein, sich Zwecke zu setzen und sie verwirklichen zu müssen. Die Statue verdankt ihre künstlerische Besonderheit ihrer Teilhabe an diesem Müßiggang, an dieser Abwesenheit des Willens. Gegenüber der müßigen Göttin ist der Betrachter selbst in einem Zustand, den Schiller als „freies Spiel“ bezeichnet.

Wenn die „freie Erscheinung“ zuerst an die dem Modernismus teure Autonomie denken ließ, so schmeichelt das „freie Spiel“ nun auf den ersten Blick den postmodernen Ohren. Man weiß, welchen Stellenwert der Begriff des Spiels in den Behauptungen und Rechtfertigungen der Gegenwartskunst hat. Das Spiel spielt hier die Rolle der Distanz gegenüber dem modernistischen Glauben an die Radikalität der Kunst und an die Macht der Transformation der Welt. Das Spielerische und das Humoristische stehen irgendwie überall in Ehren, eine Kunst zu charakterisieren, die die Widersprüche zwischen Beliebigkeit der Unterhaltung und kritischer Distanz, zwischen populärem *Entertainment* und situationistischem Umherschweifen in sich aufgenommen hätte. Nur versetzt uns die Schiller'sche Inszenierung ans andere Extrem dieser abgeklärten Vision des Spiels. Das Spiel ist, sagt uns Schiller, die Menschlichkeit des Menschen selbst: Der Mensch „ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“⁴ Er setzt fort und verspricht uns, dass dieses scheinbare Paradox fähig ist, „das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwürigern Lebenskunst [zu] tragen.“⁵ Wie soll man verstehen, dass die „freie“ Aktivität des Spiels zugleich die Autonomie eines eigenen Herrschaftsgebiets der Kunst und die Errichtung von Formen eines neuen kollektiven Lebens begründen kann?

Fangen wir am Anfang an. Das Gebäude der Kunst zu gründen bedeutet, ein bestimmtes Identifizierungsregime von Kunst zu definieren, das heißt ein spezifisches Verhältnis zwischen Praktiken, Formen der Sichtbarkeit und Weisen der Verständlichkeit, die ihre Erzeugnisse als zur Kunst oder zu einer Kunst gehörig zu identifizieren erlauben. Dieselbe Statue derselben Göttin kann Kunst sein oder nicht, oder sie kann es unterschiedlich sein, je nach dem Identifizierungsregime, in dem sie erfasst wird. Es gibt zuerst ein Regime, wo sie ausschließlich als ein Bild der Gottheit aufgefasst wird. Ihre Wahrnehmung und das Urteil über sie werden also unter die Fragen subsumiert: Kann man Bilder von der Gottheit machen? Ist die bildlich dargestellte Gottheit eine wahre Gottheit? Wenn ja, ist sie bildlich dargestellt, wie sie es sein soll? In diesem Regime gibt es eigentlich keine Kunst, sondern Bilder, die man in Bezug auf ihre innere Wahrheit und auf ihre Wirkungen auf die Seinsweise der Individuen und der Gemeinschaft beurteilt. Deshalb habe ich vorgeschlagen, dieses Regime der Ununterscheidung der Kunst ethisches Regime der Bilder zu nennen.

Es gibt sodann ein Regime, das die Göttin aus Stein vom Urteil über die Gültigkeit der Göttlichkeit, die sie darstellt, und über die diesbezügliche Treue befreit. Dieses Regime schließt die Göttinnenstatuen oder die Geschichte der Fürsten in eine spezifische Kategorie ein, in die der Nachahmungen. Die *Juno Ludovisi* ist ein Erzeugnis einer Kunst, der Bildhauerei, die diesen Namen in zweifacher Hinsicht verdient: weil sie einer Materie eine Form aufzwingt, und weil sie die Umsetzung einer Darstellung ist – die Erschaffung einer wahrscheinlichen Erscheinung, die die imaginären Züge der Gottheit mit den Archetypen der Weiblichkeit verbindet, die Monumentalität der Statue mit der Ausdruckskraft einer bestimmten Göttin, die bestimmte Charakterzüge besitzt. Die Statue ist eine „Darstellung“. Sie wird durch ein ganzes Raster von Ausdrucksentsprechungen gesehen, die die Weise bestimmen, wie die Geschicklichkeit eines Bildhauers, die der rohen Materie eine Form gibt, mit

ethisch

ästhetisch

einer Fähigkeit des Künstlers, den entsprechenden Gestalten die entsprechenden Ausdrucksformen zu geben, zusammenfallen kann. Ich nenne dieses Regime der Identifizierung repräsentatives Regime der Künste.

ästhetisch → Die *Juno Ludovisi* von Schiller, aber auch der *Vir Heroicus Sublimis* von Barnett Newman oder die Installationen und Performances der relationalen Kunst, gehören einem anderen Regime an, das ich ästhetisches Regime der Kunst nenne. In diesem Regime verdankt die Statue der Juno ihre Kunstwerkhaftigkeit nicht der Anpassung des Werks des Bildhauers an eine adäquate Idee der Göttlichkeit oder an die Kanons der Darstellung. Sie verdankt sie der Angehörigkeit an ein spezifisches Sensorium. Die Eigenschaft, eine Sache der Kunst zu sein, bezieht sich nicht auf eine Unterscheidung von Herstellungsweisen, sondern auf eine Unterscheidung von Seinsweisen. Das bedeutet „ästhetisch“: Die Kunst ist nicht mehr durch Kriterien technischer Perfektion gegeben, sondern durch die Zuweisung zu einer bestimmten Form des sinnlichen Erfassungsvermögens. Die Statue ist ein „freier Schein“. Sie widersetzt sich somit doppelt ihrem repräsentativen Status: Sie ist kein Schein, der sich auf eine Wirklichkeit, die ihm als Modell diene, beziehe. Sie ist auch nicht eine aktive Form, die einer passiven Materie aufgezwungen ist. Sie ist eine sinnliche Form, die von den gewöhnlichen Formen der sinnlichen Erfahrung, die von diesen Dualitäten geprägt sind, unterschieden ist. Sie gibt sich in einer spezifischen Erfahrung, die die gewöhnlichen Verbindungen nicht nur zwischen Schein und Wirklichkeit, sondern auch zwischen Form und Materie, Aktivität und Passivität, Verstand und Sinnlichkeit aufhebt.

Genau diese neue Form der Aufteilung des Sinnlichen fasst Schiller in dem Ausdruck „Spiel“ zusammen. Auf seine minimale Definition reduziert, ist das Spiel die Tätigkeit, die keinen anderen Zweck als sich selbst hat, die auf keine tatsächliche Machthabe über Dinge und Personen abzielt. Diese traditionelle Auffassung des Spiels wurde durch die Kant'sche Analyse

der ästhetischen Erfahrung systematisiert. Diese zeichnet sich nämlich durch eine doppelte Suspendierung aus: eine Suspendierung des erkennenden Vermögens des Verstandes, das die sinnlichen Gegebenheiten nach den Kategorien bestimmt; und eine entsprechende Suspendierung des Vermögens der Sinnlichkeit, Gegenstände des Wollens zu bestimmen. Das „freie Spiel“ der Erkenntnis- und der Vorstellungskräfte ist nicht nur eine Tätigkeit ohne Zweck, sondern eine der Untätigkeit gleichkommende Tätigkeit. Von Spielbeginn an geht die „Suspendierung“, die der Spieler in Bezug auf die gewöhnliche Erfahrung vollzieht, mit einer anderen Suspendierung einher, mit der Suspendierung seiner eigenen Vermögen gegenüber der Erscheinung des „müßiggängerischen“ Werks; des Werks, das wie die Göttin seine noch nie da gewesene Vollkommenheit dem Rückzug des Willens aus seiner Erscheinung verdankt. Am Ende ist der „Spieler“ dazu da, nichts im Angesicht dieser Göttin zu tun, die nichts tut, und das Werk des Bildhauers selbst ist in diesem Zirkel einer untätigen Tätigkeit absorbiert.

Warum begründet diese Suspendierung zugleich eine neue Lebenskunst, eine neue Form des Lebens in Gemeinschaft? Anders gesagt: Worin ist eine bestimmte „Politik“ gar mitwesentlich für die Bestimmung der Eigentümlichkeit der Kunst in diesem Regime? Die Antwort in ihrer allgemeinsten Form lautet folgendermaßen: weil sie die Dinge der Kunst durch deren Zugehörigkeit zu einem Sensorium definiert, das unterschieden ist von jenem der Beherrschung. In der Kant'schen Analyse heben das freie Spiel und der freie Schein die Herrschaft der Form über die Materie, der Intelligenz über die Sinnlichkeit auf. Diese Kant'schen philosophischen Aussagen übersetzt Schiller im Kontext der Französischen Revolution in anthropologische und politische Aussagen. Die Herrschaft der „Form“ über die „Materie“ ist die Herrschaft des Staates über die Massen, die Herrschaft der Klasse der Intelligenz über die Klasse der Empfindung, der Kulturmenschen über die Naturmenschen. Wenn das ästhetische „Spiel“ und der ästhetische „Schein“ eine neue

Ausnahme des Scheins
= -H- der Anteiloren

Gemeinschaft begründen, dann deshalb, weil sie die sinnliche Widerlegung dieser Opposition zwischen intelligenter Form und sinnlicher Materie sind, welche wiederum eigentlich der Unterschied zweier Menschheiten ist.

Hier erlangt die Gleichung, die aus dem spielenden Menschen den wahrhaft menschlichen Menschen macht, ihre eigentliche Bedeutung. Die Freiheit des Spiels steht in Widerspruch zur Knechtschaft der Arbeit. Analog dazu steht die freie Erscheinung im Gegensatz zum Zwang, der die Erscheinung auf eine Wirklichkeit bezieht. Diese Kategorien der Erscheinung, des Spiels und der Arbeit sind eigentlich Kategorien der Aufteilung des Sinnlichen. Sie schreiben sich nämlich in das Gewebe selbst der gewöhnlichen sinnlichen Erfahrung der Formen der Beherrschung oder der Freiheit ein. Im platonischen Staat gab es genauso wenig „freien Schein“ für den *Mimetiker*, wie mögliches freies Spiel für den Handwerker. Keine Erscheinung ohne Wirklichkeit, die dazu dient, sie zu beurteilen, keine Freiheit des Spiels, die mit dem Ernst der Arbeit vereinbar wäre. Diese zwei Vorschriften waren streng miteinander verbunden und bestimmten eine Aufteilung des Sinnlichen, die zugleich die Politik und die Kunst zugunsten der alleinigen ethischen Führung der Gemeinschaft ausschloss. Allgemeiner gesagt hat die Rechtmäßigkeit der Beherrschung immer auf der Offensichtlichkeit einer sinnlichen Trennung zwischen unterschiedlichen Menschheiten beruht. Ich habe weiter oben die Behauptung Voltaires in Erinnerung gerufen: Die gemeinen Leute haben nicht dieselben Sinne wie die feinen Leute. Die Macht der Eliten war also die Macht der gebildeten Sinne über die groben Sinne, der Aktivität über die Passivität, der Intelligenz über die Empfindung. Die Formen selbst der sinnlichen Erfahrung hatten die Aufgabe, den Unterschied der Funktionen und der Plätze mit einem Unterschied der Wesen zu identifizieren.

Was der freie Schein und das freie Spiel ablehnen, ist diese Aufteilung des Sinnlichen, die die Ordnung der Beherrschung mit dem Unterschied zweier Menschheiten identifiziert. Sie

stellen eine Freiheit und eine Gleichheit des Fühlens dar, die 1795 derjenigen entgegengestellt werden kann, die die Französische Revolution in der Herrschaft des Gesetzes verkörpern wollte. Die Herrschaft des Gesetzes ist wieder die Beherrschung der sklavischen Materie durch die freie Form, der Massen durch den Staat. Für Schiller ist die Revolution in den Terror gegliedert, weil sie noch immer dem Modell gehorchte, in der die aktive Verstandeskraft die passive sinnliche Materialität bezwingt. Die ästhetische Suspendierung der Vorherrschaft der Form über die Materie und der Aktivität über die Passivität erweist sich also als Prinzip einer tieferen Revolution, einer Revolution der sinnlichen Existenz selbst und nicht nur der Formen des Staates.

Die Kunst rührt also tatsächlich als autonome Form der Erfahrung an die politische Aufteilung des Sinnlichen. Das ästhetische Regime der Kunst errichtet das Verhältnis zwischen den Formen der Identifizierung der Kunst und den Formen der politischen Gemeinschaft in einer Weise, die von vornherein jede Opposition zwischen einer selbstbestimmten Kunst und einer fremdbestimmten Kunst, eines *L'art pour l'art* und einer Kunst für das Volk ablehnt. Denn die ästhetische Autonomie ist nicht diese Autonomie des künstlerischen „Machens“, die der Modernismus gefeiert hat. Sie ist die Autonomie einer Form sinnlicher Erfahrung. Diese Erfahrung erscheint als Keim einer neuen Menschheit, einer neuen individuellen und kollektiven Form des Lebens.

Es gibt daher keinen Konflikt zwischen der Reinheit der Kunst und ihrer Politisierung. Die zwei Jahrhunderte, die uns von Schiller trennen, haben das Gegenteil bezeugt: Die Materialität der Kunst konnte sich um ihrer Reinheit Willen als antizipierte Materialität einer anderen Gestaltung der Gemeinschaft anbieten. Wenn die Erschaffer reiner Formen der sogenannten abstrakten Malerei sich in Handwerker des neuen sowjetischen Lebens verwandeln konnten, so nicht aufgrund einer durch die Umstände bedingten Unterwerfung unter eine äußere Utopie;

sondern weil die nicht-gegenständliche Reinheit des Bildes, seine über die dreidimensionale Illusion gewonnene Flachheit, nicht das bedeutete, was man wollte, dass sie bedeute, nämlich die Konzentration der bildnerischen Kunst einzig auf ihren Werkstoff. Sie markierte im Gegenteil die Zugehörigkeit der neuen bildnerischen Geste zu einer Oberfläche/Schnittfläche, wo die reine Kunst und die angewandte Kunst, die funktionale Kunst und die symbolische Kunst sich vermischten, wo die Geometrie des Ornaments sich zum Symbol der inneren Notwendigkeit machte, und wo die Reinheit der Linie das Instrument der Errichtung eines neuen Dekors des Lebens wurde, das sich in Dekor des neuen Lebens verwandeln sollte. Selbst der reine Dichter par excellence, Mallarmé, vertraute der Dichtung die Aufgabe an, eine andere Topografie der gemeinsamen Beziehungen zu organisieren, „Feste der Zukunft“ vorzubereiten.

Es gibt keinen Konflikt zwischen Reinheit und Politisierung. Aber man muss genau verstehen, was „Polarisierung“ bedeutet. Ästhetische Erfahrung und Erziehung versprechen nicht eine Hilfeleistung der Kunstformen für die Sache der politischen Emanzipation. Es geht um eine ihr eigentümliche Politik, eine Politik, die ihre eigenen Formen denen gegenüberstellt, die die dissensuellen⁶ Interventionen der politischen Subjekte konstruieren. Diese „Politik“ muss man also eher eine Metapolitik nennen. Die Metapolitik ist im Allgemeinen das Denken, das den politischen Konflikt dadurch beenden will, dass sie die Bühne wechselt, von den Scheinbarkeiten der Demokratie und den Staatsformen zu der darunter liegenden Bühne unterirdischer Bewegungen und konkreter Energien, die sie begründen. Mehr als ein Jahrhundert lang hat der Marxismus die vollendete Form der Metapolitik repräsentiert, indem er die Scheinbarkeiten der Politik auf die Wahrheit der Produktivkräfte und der Produktionsverhältnisse verwies, und statt der politischen Revolutionen, die nur die Form der Staaten änderten, eine Revolution der Produktionsweise des materiellen Lebens selbst

versprach. Aber die Revolution der Produzenten ist selbst nur denkbar auf der Basis einer bereits vollzogenen Revolution der Idee von Revolution selbst, der Idee einer Revolution der Formen sinnlicher Existenz, im Gegensatz zur Revolution der Staatsformen. Sie ist eine besondere Form der ästhetischen Metapolitik.

Es gibt keinen Konflikt zwischen der Reinheit der Kunst und dieser Politik. Aber es gibt einen Konflikt im Herzen dieser Reinheit selbst, in der Auffassung dieser Materialität der Kunst, die eine andere Gestaltung des Gemeinsamen vorgestaltet. Mallarmé bezeugt dies ebenso: einerseits hat das Gedicht für ihn die Konsistenz eines heterogenen sinnlichen Blocks. Es ist ein in sich geschlossener Körper, der materiell den Raum „ewig gleich“ und den „uniformen Tintenfluss“ der Zeitung verweigert; andererseits hat es die Haltlosigkeit einer Geste, die gerade im Vollzug des Akts aufgeht, der einen gemeinsamen Raum in der Art der Feuerwerke des Nationalfeiertags einrichtet. Es ist ein Zeremoniell der Gemeinschaft, vergleichbar mit dem antiken Theater oder mit der christlichen Messe. Einerseits also ist das zukünftige kollektive Leben in dem widerständigen Körper des Kunstwerks eingeschlossen; andererseits ist es in der flüchtigen Bewegung aktualisiert, die einen anderen gemeinsamen Raum vorzeichnet.

Wenn es keinen Widerspruch zwischen L'art pour l'art und politischer Kunst gibt, dann vielleicht deshalb, weil der Widerspruch tiefer angesiedelt ist, im Herzen selbst der ästhetischen Erfahrung und „Erziehung“. Auch in diesem Punkt erhellt der Schiller'sche Text die Logik eines ganzen Identifikationsregimes der Kunst und ihrer Politik, die noch heute der Gegensatz zwischen einer erhabenen Kunst der Formen und einer bescheidenen Kunst der Verhaltensweisen und der Beziehungen zum Ausdruck bringt. Das Schiller'sche Szenario lässt uns erkennen, wie die zwei Gegenteile im selben anfänglichen Knoten enthalten sind. Einerseits ist tatsächlich der freie Schein die Macht eines heterogenen Sinnlichen. Die

Statue steht wie die Gottheit dem Subjekt müßig, das heißt jedem Wollen, jeder Verbindung von Mitteln und Zwecken fremd gegenüber. Sie ist in sich geschlossen, das heißt für das Denken, für die Begierden oder die Zwecke des Subjekts, das sie betrachtet, unerreichbar. Und nur durch diese Fremdheit, durch diese radikale Unverfügbarkeit, trägt sie den Stempel einer vollen Menschlichkeit des Menschen und des Versprechens einer zukünftigen Menschheit, der endlich die Fülle ihres Wesens gewährt ist. Dem Subjekt der ästhetischen Erfahrung ist durch diese Statue, die es in keiner Weise besitzen kann, der Besitz einer neuen Welt versprochen. Die ästhetische Erziehung, die die politische Revolution ersetzen wird, ist eine Erziehung durch die Fremdheit des freien Scheins, durch die Erfahrung des Nichtbesitzes und der Passivität, die sie aufzwingt.

Aber andererseits ist die Autonomie der Statue die Lebensweise, die sich darin ausdrückt. Die Haltung der müßigen Statue, ihre Autonomie, ist nämlich ein Resultat: Sie ist der Ausdruck des Verhaltens der Gemeinschaft, aus der sie hervorgegangen ist. Sie ist frei, weil sie der Ausdruck einer freien Gemeinschaft ist. Nur wird der Sinn dieser Freiheit umgedreht: Eine freie, autonome Gemeinschaft ist eine, deren gelebte Erfahrung sich nicht in getrennte Sphären spaltet, die keine Trennung zwischen dem alltäglichen Leben, der Kunst, der Politik oder der Religion kennt. In dieser Logik ist die griechische Statue für uns Kunst, weil sie es nicht für ihren Schöpfer war, weil er, als er sie meißelte, kein „Kunstwerk“ machte, sondern den gemeinsamen Glauben einer Gemeinschaft, der mit ihrer Seinsweise selbst ident war, in Stein übertrug. Was die im freien Schein gegenwärtige Suspension nun verspricht, ist eine Gemeinschaft, die in dem Maße frei sein wird, als auch sie nicht mehr diese Trennungen kennen wird, als sie keine Kunst als eine vom Leben getrennte Sphäre mehr kennen wird.

Somit trägt die Statue ein politisches Versprechen, weil sie der Ausdruck einer spezifischen Aufteilung des Sinnlichen ist.

Aber diese Aufteilung kann man auf zwei gegenteilige Weisen verstehen, je nachdem, wie man diese Erfahrung interpretiert:

Einerseits ist die Statue Versprechen von Gemeinschaft, weil sie Kunst ist, weil sie das Objekt einer spezifischen Erfahrung ist, und so einen spezifischen, abgetrennten gemeinsamen Raum einrichtet. Andererseits ist sie Versprechen von Gemeinschaft, weil sie nicht Kunst ist, weil sie nur eine Art, einen gemeinsamen Raum zu bewohnen, ausdrückt, eine Lebensweise, die keine Trennung in spezifische Sphären der Erfahrung kennt.

Die ästhetische Erziehung ist also der Vorgang, der die Einsamkeit des freien Scheins in gelebte Wirklichkeit umwandelt und den ästhetischen „Müßiggang“ in Handeln der lebendigen Gemeinschaft. Die Struktur selbst von Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* markiert diesen schleichenden Übergang von einer Rationalität zu einer anderen. Während der erste und zweite Teil auf der Autonomie des Scheins bestanden und auf der Notwendigkeit, die materielle „Passivität“ der Unternehmungen des beherrschenden Verstandes zu bewahren, beschreibt der dritte uns umgekehrt einen Zivilisierungsprozess, in dem der ästhetische Genuss eine Herrschaft des menschlichen Willens über eine Materie ist, die er wie die Widerspiegelung seiner eigenen Aktivität betrachtet.

Die Politik der Kunst im ästhetischen Regime der Kunst, oder vielmehr ihre Metapolitik, wird von diesem grundlegenden Paradox bestimmt: In diesem Regime ist Kunst insofern Kunst, als sie auch Nicht-Kunst, etwas anderes als Kunst ist. Wir brauchen uns also nicht irgendein pathetisches Ende der Moderne vorstellen oder eine fröhliche Explosion der Postmoderne, die dem großen modernistischen Abenteuer der Autonomie der Kunst und der Emanzipation durch die Kunst ein Ende setzen würde. Es gibt keinen postmodernen Bruch. Es gibt einen ursprünglichen und unaufhörlich tätigen Widerspruch. Die Einsamkeit des Werks trägt ein Versprechen der Emanzipation. Aber die Erfüllung des Versprechens ist die Aufhebung der Kunst als getrennte Wirklichkeit, ihre Umwandlung in eine Form des Lebens.

Die ästhetische „Erziehung“ teilt sich also, vom selben grundlegenden Knoten aus, in diese zwei Gestalten, von denen noch die erhabene Nacktheit des abstrakten Werks Zeugnis ablegt, das vom Philosophen hochgehalten wird sowie vom Angebot neuer und interaktiver Verhältnisse durch den Künstler oder den Kurator unserer gegenwärtigen Ausstellungen. Auf der einen Seite gibt es das Projekt der ästhetischen Revolution, wo die Kunst eine Form des Lebens wird, indem ihr Unterschied als Kunst aufgehoben wird. Auf der anderen Seite gibt es die widerständige Gestalt des Werks, in der das politische Versprechen negativ aufbewahrt wird: durch die Trennung zwischen der künstlerischen Form und den anderen Formen des Lebens, aber auch durch den inneren Widerspruch zu dieser Form.

Das Szenario der ästhetischen Revolution nimmt sich vor, die ästhetische Aufhebung der Herrschaftsverhältnisse in ein schöpferisches Prinzip einer Welt ohne Beherrschung zu verwandeln. Eine Revolution gegen eine andere Revolution: Der politischen Revolution, aufgefasst als staatliche Revolution, die tatsächlich wieder zur Trennung der Menschheiten zurückführt, setzt sie die Revolution als Bildung einer Gemeinschaft des Fühlens entgegen. Das ist die prägende Formel, die das berühmte *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* auf den Punkt bringt, das zusammen von Hegel, Schelling und Hölderlin verfasst wurde. Dieses Programm stellt dem toten Mechanismus des Staates die lebendige Kraft der Gemeinschaft entgegen, die von der sinnlichen Verkörperung ihrer Idee genährt wird. Aber die zu einfache Opposition von Totem und Lebendigem vollzieht eigentlich eine doppelte Streichung. Zwar lässt sie die „Ästhetik“ der Politik, die Praxis der politischen Dissensualität verschwinden. Sie schlägt stattdessen die Bildung einer „konsensuellen“ Gemeinschaft vor, das heißt nicht einer Gemeinschaft, in der alle einträchtig sind, sondern einer Gemeinschaft, die als Gemeinschaft des Fühlens verwirklicht ist. Aber dafür muss man auch das „freie Spiel“ in sein Gegenteil umwandeln, in die Aktivität eines erobernden Geistes, der die Autonomie des

ästhetischen Scheins abschafft, indem er jede sinnliche Erscheinung in die Bekundung seiner eigenen Autonomie verwandelt. Die Aufgabe der „ästhetischen Erziehung“, die vom *Ältesten Systemprogramm* propagiert wird, besteht darin, die Ideen sinnlich zu machen, sie die alten Mythologien ersetzen zu lassen: ein lebendiges Gewebe von gemeinsamen Erfahrungen und Glaubensinhalten, die von den Eliten und dem Volk geteilt werden. Das „ästhetische“ Programm ist also gerade ein metapolitisches, das sich vornimmt, in Wahrheit und in der sinnlichen Ordnung eine Aufgabe auszuführen, die die Politik nur in der Ordnung des Scheins und der Form vollbringen können wird.

Man weiß, dass dieses Programm nicht nur eine Idee der ästhetischen Revolution bestimmt hat, sondern auch eine Idee der Revolution überhaupt. Ohne die Gelegenheit gehabt zu haben, diese vergessene Skizze zu lesen, hat Marx ein halbes Jahrhundert später sie exakt auf das Szenario der nicht mehr politischen, sondern menschlichen Revolution umlegen können, jener Revolution, die ebenfalls die Philosophie vollenden sollte, indem sie sie abschafft, und dem Menschen den Besitz davon geben sollte, wovon er bisher nur den Schein hatte. Gleichzeitig schlug Marx die neue dauerhafte Identifizierung des ästhetischen Menschen vor: der schaffende Mensch, der zugleich die Gegenstände und die gesellschaftlichen Verhältnisse schafft, in denen sie produziert werden. Auf der Basis dieser Identifizierung konnte sich die marxistische Avantgarde und die künstlerische Avantgarde um die 1920er-Jahre zusammenfinden und über dasselbe Programm übereinkommen: die gleichzeitige Auflösung der politischen Dissensualität und der ästhetischen Verschiedenartigkeit in der Konstruktion der Lebensformen und der Bauten des neuen Lebens.

Es ist jedoch zu einfältig, diese Gestalt der ästhetischen Revolution auf die „utopische“ und „totalitäre“ Katastrophe zu reduzieren. Das Projekt der „Lebensform gewordenen Kunst“ beschränkt sich nicht auf das Programm der „Abschaffung“ der Kunst, die einmal von den konstruktivistischen Ingenieuren

ästhetische Revolution
auf Werke d. Ästhetik

und futuristischen oder suprematistischen Künstlern der sowjetischen Revolution proklamiert wurde. Es ist ein wesentlicher Bestandteil des ästhetischen Regimes der Kunst. Es inspirierte bereits, über den Traum von einem handwerklichen und gemeinschaftlichen Mittelalter, die Künstler der Bewegung *Arts and Crafts*. Es setzt sich bei den Handwerkern/Künstlern der Bewegung der dekorativen Künste fort, die zu ihrer Zeit als „soziale Kunst“⁷ begrüßt wurden, wie bei den Ingenieuren oder Architekten des *Werkbundes* oder vom *Bauhaus*, bevor es in den utopischen Projekten der situationistischen Urbanisten oder in der „sozialen Plastik“ von Joseph Beuys wiederaufblühte. Aber es sucht auch die symbolistischen Künstler heim, die scheinbar am weitesten von revolutionären Projekten entfernt sind. Der „reine“ Dichter Mallarmé und die Ingenieure des *Werkbundes* teilen entfernt die Idee einer Kunst, die, indem sie ihre Einzigartigkeit abschafft, fähig ist, die konkreten Formen einer Gemeinschaft zu erzeugen, die endlich aus den Erscheinungen des demokratischen Formalismus heraustritt.⁸ Hier gibt es keinen Gesang totalitärer Sirenen, sondern nur die Offenlegung eines dieser Metapolitik eigenen Widerspruchs, der gerade in der Stellung des ästhetischen „Werks“ wurzelt, im impliziten, ursprünglichen Knoten zwischen der Singularität des müßigen Scheins und dem Akt, der den Schein in Wirklichkeit verwandelt. Die ästhetische Metapolitik kann das Versprechen lebendiger Wahrheit, die sie in der ästhetischen Suspension findet, nur verwirklichen um den Preis der Annullierung dieser Suspension, der Umwandlung der Form in Form des Lebens. Diese kann der sowjetische Aufbau sein, den Malewitsch 1918 den Werken der Museen entgegenstellt. Das kann die Gestaltung eines integrierten Raumes sein, in dem Malerei und Skulptur sich nicht mehr als getrennte Gegenstände zeigen, sondern direkt ins Leben projiziert wären, und somit die Kunst als „etwas von unserem umgebenden Milieu, das die wahrhaft plastische Wirklichkeit ist, Unterschiedenes“⁹ abschafft. Das kann auch das Spiel und das urbane Umherschweifen sein, das

von Guy Debord der Totalität des kapitalistisch oder sowjetisch entfremdeten Lebens unter der Form des herrschenden Spektakels entgegengesetzt wird. In all diesen Fällen verlangt die Politik der freien Form sich zu realisieren, das heißt sich im Akt abzuschaffen, diese sinnliche Verschiedenartigkeit abzuschaffen, die das ästhetische Versprechen begründete.

Diese Abschaffung der Form im Akt lehnt diese andere große Figur der „Politik“ des ästhetischen Regimes der Kunst ab: die Politik der widerständischen Form. Die Form behauptet ihren politischen Charakter, indem sie sich von jeder Form des Wirkens auf die prosaische Welt und in der prosaischen Welt fernhält. Die Kunst soll keine Form des Lebens werden. Die Schiller'sche Göttin trägt ein Versprechen, weil sie müßig ist. „Die gesellschaftliche Funktion der Kunst ist die, keine zu haben“, wird Adorno dazu sagen. Das egalitäre Versprechen ist in der Selbstgenügsamkeit des Werks eingeschlossen, in seiner Gleichgültigkeit gegenüber jeder bestimmten Politik und in seiner Verweigerung der Teilhabe an der Verhübschung der prosaischen Welt. Aufgrund dieser Gleichgültigkeit wurde in der Mitte des 19. Jahrhunderts das Werk der Ästhetik Flauberts, das „in sich selbst ruht“, von den damaligen Anhängern der hierarchischen Ordnung sofort als Manifestation der „Demokratie“ wahrgenommen. Das Werk, das nichts will, das Werk ohne Blickpunkt, das keinerlei Botschaft übermittelt und sich weder um Demokratie noch um Anti-Demokratie kümmert, ist „egalitär“ gerade durch diese Gleichgültigkeit, die jede Bevorzugung, jede Hierarchie aufhebt. Es ist subversiv, das werden die darauf folgenden Generationen entdecken, gerade dadurch, dass es radikal das Sensorium der Kunst von dem des ästhetisierten alltäglichen Lebens trennt. Der Kunst, die Politik macht, indem sie sich als Kunst abschafft, steht also eine Kunst gegenüber, die unter der Bedingung politisch ist, dass sie sich von jeder politischen Einwirkung rein hält.

Dieser an die Gleichgültigkeit selbst gebundene politische Charakter des Werks hat eine ganze politische Tradition der



Avantgarde verinnerlicht. Diese hat sich bemüht, politische Avantgarde und künstlerische Avantgarde gerade durch ihren Abstand zusammenzubringen. Ihr Programm fasst sich in einer Parole zusammen: das heterogene Sinnliche zu retten, das das Herzstück der Autonomie der Kunst, *also* seines Emanzipationspotenzials ist, und es vor einer doppelten Bedrohung zu retten: der Transformation in einen metapolitischen Akt oder der Angleichung an das ästhetisierte Leben. Diesen Anspruch hat die Ästhetik Adornos auf den Punkt gebracht. Das politische Potential des Werks ist an seine radikale Trennung von den Formen der ästhetisierten Ware und von der verwalteten Welt gebunden. Aber dieses Potential liegt nicht in der einfachen Einsamkeit des Werkes und auch nicht in der Radikalität der künstlerischen Selbstbehauptung. Die Reinheit, die diese Einsamkeit erlaubt, ist die Reinheit des inneren Widerspruchs, der Dissonanz, durch die das Werk von einer nicht versöhnten Welt zeugt. Die Autonomie des Schönberg'schen Werks, wie es von Adorno aufgefasst wird, ist eigentlich eine doppelte Heteronomie: Um besser die kapitalistische Arbeitsteilung und die Verschönerungen der Ware anzuklagen, muss es noch mechanischer, noch „unmenschlicher“ als die kapitalistischen Massenkonsumprodukte sein. Aber diese Unmenschlichkeit lässt ihrerseits die Aufgabe des Verdrängten erscheinen, die die schöne technische Anordnung des autonomen Werks stört, indem sie in Erinnerung ruft, was es begründet, nämlich die kapitalistische Trennung von Arbeit und Genuss.

In dieser Logik kann das Versprechen der Emanzipation nur gehalten werden um den Preis der Ablehnung jeder Form der Versöhnung, des Aufrechterhaltens des Abstandes zwischen der dissonanten Form des Werks und den Formen der gewöhnlichen Erfahrung. Diese Sicht des politischen Charakters des Werks zieht weitreichende Konsequenzen nach sich. Sie ist verpflichtet, den ästhetischen Unterschied, den Hüter des Versprechens, in die sinnliche Textur des Werks selbst zu setzen, und damit in gewisser Weise die Voltaire'sche Opposition zwi-

schen zwei Formen der Sinnlichkeit wiedereinzuführen. Die verminderten Septakkorde, die die Salons des 19. Jahrhunderts verzaubert haben, können nicht mehr gehört werden, sagt Adorno, „wenn nicht alles trägt“¹⁰. Wenn unsere Ohren sie noch mit Vergnügen hören können, so ist doch das ästhetische Versprechen, das Versprechen der Emanzipation der Falschheit überführt.

Man muss sich jedoch eines Tages der Tatsache stellen, dass wir sie noch hören können. Und ebenso *können* wir gegenständliche Motive, vermischt mit abstrakten, sehen, oder Kunst machen, indem wir Gegenstände des gewöhnlichen Lebens verwenden oder neu ausstellen. Manche würden darin gern den Stempel eines radikalen Bruchs sehen, dessen Eigenname Postmoderne sei. Aber diese Begriffe der Moderne und der Postmoderne projizieren widerstreitende Elemente missbräuchlich in eine zeitliche Abfolge, deren Spannung das ganze ästhetische Regime der Kunst belebt. Dieses hat immer von der Spannung von Gegenteilen gelebt. Die Autonomie der ästhetischen Erfahrung, die die Idee der Kunst als autonome Wirklichkeit gründet, wird begleitet von der Abschaffung jedes pragmatischen Kriteriums der Trennung des Gebiets der Kunst von dem der Nicht-Kunst, der Einsamkeit des Werks von den Formen des kollektiven Lebens. Es gibt keinen postmodernen Bruch, sondern eine Dialektik des „apolitisch politischen“ Werks. Und es gibt eine Grenze, an der sich sein Projekt selbst annulliert.

Von dieser Grenze des autonomen/heteronomen Werks, das gerade durch seine Distanz zu jedem politischen Willen politisch ist, zeugt die Lyotard'sche Ästhetik des Erhabenen. Die künstlerische Avantgarde ist hier noch mit der Aufgabe betraut, die Grenze zu ziehen, die sinnlich die Werke der Kunst von den Produkten der Kulturindustrie trennt. Aber die Richtung dieser Grenzziehung selbst ist umgedreht. Was der Künstler einschreibt, ist nicht mehr der Widerspruch, der ein Versprechen in sich trägt, der Widerspruch von Arbeit und Genuss. Es ist der Schock des *Aistheton*, der Zeugnis ablegt von einer Entfremdung

des Geistes durch die Macht einer unauflöslichen Andersheit. Die sinnliche Verschiedenartigkeit des Werks ist nicht mehr Garant eines Emanzipationsversprechens. Im Gegenteil, sie macht jedes Versprechen dieser Art ungültig, indem sie von einer unauflöslichen Abhängigkeit des Geistes in Bezug auf den Anderen, der ihn bewohnt, zeugt. Das Rätsel des Werks, das den Widerspruch einer Welt beschrieb, wird zum reinen Zeugen der Macht dieses Anderen.

Die Metapolitik der widerständigen Form neigt also dazu, ~~zwischen zwei Positionen zu schwanken~~. Einerseits setzt sie diesen Widerstand gleich mit dem Kampf für die Erhaltung des materiellen Unterschieds der Kunst von allem, was sie in den Dingen der Welt kompromittiert: Kommerz der Massenausstellungen und der Kulturprodukte, die daraus ein rentables industrielles Unternehmen machen; Pädagogik, die dazu bestimmt ist, Kunst den gesellschaftlichen Gruppen näher zu bringen, die ihr fremd waren; Integration der Kunst in eine „Kultur“, die ihrerseits in Kulturen aufgespalten ist, die an gesellschaftliche, ethnische oder sexuelle Gruppen gebunden sind. Der Kampf der Kunst gegen die Kultur errichtet also eine Frontlinie, die auf dieselbe Seite die Verteidigung der „Welt“ gegen die „Gesellschaft“, der Werke gegen die Kulturprodukte, der Dinge gegen die Bilder, der Bilder gegen die Zeichen und der Zeichen gegen die Trugbilder setzt. Diese Anklage verbindet sich gern mit den politischen Haltungen, die die Wiedererrichtung des republikanischen Unterrichts gegen die demokratische Auflösung des Wissens, der Verhaltensweisen und der Werte fordert. Und sie spricht ein globales negatives Urteil über die gegenwärtige Bewegung, die damit beschäftigt ist, die Grenzen der Kunst und des Lebens, der Zeichen und der Dinge zu verwischen.

Aber zugleich neigt diese eifersüchtig bewahrte Kunst dazu, nur mehr das Zeugnis der Macht des Anderen und der andauernden Katastrophe, die von seinem Vergessen herrührt, zu sein. Der Vorreiter der Avantgarde wird zum Wachposten, der über die Opfer wacht und das Gedächtnis der Katastrophe

pfllegt. Die Politik der widerständigen Form kommt so ebenfalls an den Punkt, an dem sie sich auflöst. Das geschieht nicht mehr in der Metapolitik der Revolution der sinnlichen Welt, sondern in der Identifizierung der Arbeit der Kunst mit der ethischen Aufgabe der Zeugenschaft, wo Kunst und Politik neuerlich zusammen annulliert werden. Diese ethische Auflösung der ästhetischen Verschiedenartigkeit geht selbst mit einer gegenwärtigen Strömung des Denkens zusammen, die die politische Dissensualität in einer Archipolitik der Ausnahme auflöst und jede Form der Beherrschung oder der Emanzipation auf die Globalität einer ontologischen Katastrophe zurückführt, vor der uns nur ein Gott retten kann.

Unter dem linearen Szenario von Moderne und Postmoderne, wie unter der schulischen Opposition von L'art pour l'art und engagierter Kunst, müssen wir also die ursprüngliche und hartnäckige Spannung von zwei großen Politiken der Ästhetik erkennen: der Politik des Leben-Werdens der Kunst und der Politik der widerständigen Form. Die erste identifiziert die Formen der ästhetischen Erfahrung mit den Formen eines anderen Lebens. Sie verleiht der Kunst die Zweckmäßigkeit des Aufbaus neuer Formen gemeinsamen Lebens, folglich ihre Selbstabschaffung als getrennte Wirklichkeit. Die andere umgrenzt im Gegenteil das politische Versprechen der ästhetischen Erfahrung gerade in der Trennung der Kunst, in den Widerstand ihrer Form gegen jede Umwandlung in eine Form des Lebens.

Diese Spannung stammt nicht von unglücklichen Kompromittierungen der Kunst mit der Politik. Diese zwei „Politiken“ sind tatsächlich in die Formen selbst verwickelt, nach denen wir die Kunst als Gegenstand einer spezifischen Erfahrung identifizieren. Es ist deswegen noch nicht statthaft, davon auf eine fatale Gefangennahme der Kunst durch die „Ästhetik“ zu schließen. Noch einmal, es gibt keine Kunst ohne eine spezifische Form der Sichtbarkeit und der Diskursivität, die sie als solche identifiziert. Keine Kunst ohne eine bestimmte Auf-

teilung der Sinnlichkeit, die sie an eine bestimmte Form von Politik bindet. Die Ästhetik ist eine solche Aufteilung. Die Spannung von zwei Politiken bedroht das ästhetische Regime der Kunst. Aber sie ist es auch, die es funktionieren lässt. Diese zwei gegenteiligen Logiken und den Extrempunkt, an dem sie sich gegenseitig abschaffen, freizulegen, führt uns in keiner Weise dazu, das Ende der Ästhetik zu erklären, wie andere das Ende der Politik, der Geschichte oder der Utopien erklären. Aber das kann uns helfen die paradoxen Zwänge zu verstehen, die auf dem scheinbar so einfachen Vorhaben einer „kritischen“ Kunst lasten, die in die Form des Werks die Erklärung der Beherrschung legt, oder die Konfrontation dessen, was die Welt ist, mit dem, was sie sein könnte.¹¹

Probleme und Transformationen der kritischen Kunst

Die kritische Kunst, in ihrer allgemeinsten Formel genommen, nimmt sich vor, Bewusstsein von den Mechanismen der Beherrschung zu erzeugen, um aus dem Betrachter einen bewussten Akteur der Transformation der Welt zu machen. Man kennt das Dilemma, das auf diesem Projekt lastet. Einerseits kann das Verstehen für die Transformation des Bewusstseins und der Situationen an sich wenig ausrichten. Die Ausgebeuteten haben es selten nötig gehabt, dass man ihnen die Gesetze der Ausbeutung erklärt. Denn es ist nicht das Unverständnis des Zustands der existierenden Dinge, der die Unterwerfung bei den Beherrschten nährt, sondern der Mangel an Vertrauen in ihre eigene Fähigkeit, ihn zu verändern. Bloß setzt das Gefühl für eine solche Fähigkeit voraus, dass sie bereits im politischen Prozess engagiert sind, der die Konfiguration der sinnlichen Gegebenheiten ändert und die Formen einer zukünftigen Welt innerhalb der existierenden Welt aufbaut. Andererseits tötet das Werk, das „verstehen lässt“ und den Schein auflöst, dadurch diese Fremdheit des widerständigen Scheins, die vom nicht notwendigen oder unerträglichen Charakter einer Welt zeugt. Die kritische Kunst, die dazu einlädt, die Zeichen des Kapitals hinter den Gegenständen und den alltäglichen Verhaltensweisen zu sehen, riskiert, sich selbst in die Dauerhaftigkeit einer Welt einzuschreiben, in der sich die Verwandlung der Dinge in Zeichen durch den Exzess der interpretatorischen Zeichen selbst verdoppelt, der jeden Widerstand der Dinge zusammenbrechen lässt.