

Ein *Regime Change* habe stattgefunden, verkündete die amerikanische Kunstzeitschrift *Artforum* in ihrer Märzausgabe des Jahres 2007. Schwerpunkt des Heftes war das Denken des französischen Philosophen Jacques Rancière. «So many of the questions that French thinker Jacques Rancière has posed over a lifetime are of singular importance to contemporary art now», heißt es gleich zu Beginn.¹ Tatsächlich ist Rancière in den vergangenen Jahren zu *dem* Theorie-Star des Kunstbetriebs aufgestiegen. Auch andere Kunstmagazine widmeten ihm ausführliche Essays und Interviews, er selbst trat bereits 2005 im Begleitprogramm der Londoner Kunstmesse *Frieze* auf, und vergangenen Herbst konnte man ihn in der Berliner *Neuen Nationalgalerie* anlässlich der Ausstellung von Thomas Demand hören – in einer Reihe mit dem fragwürdigen Titel *How German is it?*

Stets erwartet man von ihm Antworten auf die ungelöste Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Politik. Und Rancières Antwort ist, schlicht zusammengefasst, eine doppelte: zum einen ließen sich Kunst und Politik nicht trennen, zugleich besäße aber die Kunst ihre eigene Politik. Jede Indienstnahme der Kunst für politische Zwecke bedeute daher zum einen die künstliche Trennung der beiden Sphären, zum anderen einen Verrat an dem der Kunst eigenen politischen Potential.

Entscheidend für den Erfolg Rancières scheint neben einer Reihe überaus attraktiver und schillernder Begriffe, dass er einen radikal-demokratischen Politikbegriff des Dissenses mit einer Theorie der Kunst verbindet, die keinerlei expliziten Bruch zwischen Moderne und Gegenwart gelten lassen will. Dabei verortet er das eigentliche politische Moment der Kunst jenseits von avantgardistischer Utopie und modernistischer Entsagung, in singulären Ereignissen der Störung, der Verschiebung von Wahrnehmungsweisen, der «Neuaufteilung des Sinnlichen». Kurz: er relativiert die radikalen politischen Ansprüche, die die Moderne an die Kunst gestellt hat, ohne dabei auf einen radikalen Politikbegriff zu verzichten.

Dass so ausgerechnet ein expliziter Denker des Dissenses innerhalb weniger Jahre zu einem solchen Konsens-Autor nicht nur des Kunstbetriebs geworden ist, besitzt seine ganze eigene Ironie, ebenso wie die Rede vom *Regime Change* – scheint es doch gerade ein Anliegen Rancières, die Gegenwart als Teil eines *ästhetischen Regimes* zu begreifen, das bereits mehr als zwei Jahrhunderte andauert. Ein Regimewechsel findet bei ihm gerade nicht statt. Und doch deutet der Begriff des *Regime Change*, wie mir scheint, unfreiwillig auf eine Leerstelle des Rancièreschen Diskurses hin: Mehren sich nicht vielleicht die Hinweise, dass wir bereits in ein Stadium eingetreten sind, dass mit den an Kant und Schiller geschulten Bestimmungen des Ästhetischen Regimes bei Rancière nur ungenügend erfasst werden kann? Bevor ich diesem Verdacht nachgehe, möchte ich zunächst versuchen, bestimmte Kernbegriffe Rancières im Zusammenhang zu rekonstruieren.

Politik als Ausnahme

Seinen Politikbegriff hat Rancière vor allem in der Schrift *Das Unvernehmen*² entwickelt und jüngst in *Zehn Thesen zur Politik*³ zugespitzt. Politik ist dabei für ihn gerade nicht das alltägliche Geschäft der Parlamente und Regierungen, der Parteien und Gewerkschaften. Politik hat für Rancière vielmehr immer die Form eines Ereignisses, eines Dissenses, eines Bruchs mit den gegebenen Verhältnissen. In der konsensuellen «Post-Demokratie» unserer Gegenwart werde dagegen jeder auftretende Konflikt auf ein gleichsam technisch zu lösendes Problem reduziert, von Sachzwängen bestimmt und an Expertenwissen delegiert. Der Konsens beseitige alle Widersprüche, die den Kern der Demokratie ausmachen.⁴

Politik ist also nichts, was sich notwendig aus den Anforderungen des Zusammenlebens ergibt. Die alltägliche Ordnung menschlicher Gemeinschaften nennt Rancière «Polizei», sie ist das Produkt von Herrschaftsansprüchen und ihren Rechtfertigungen, Politik dagegen die Ausnahme, in der diese Ordnung infrage gestellt wird – nicht durch partikulare Interessen einzelner Gruppen, sondern in dem die Aufteilung, die diese Gruppen als partikulare Gruppen identifiziert, als solche fragwürdig wird.⁵ Politik ist die Einrichtung einer Szene des Dissenses, einer Bühne, auf der sichtbar und hörbar wird, was zuvor keinen Ort hatte – und die zugleich polemisch deutlich macht, dass dieser Dissens und die in ihm artikulierte Gleichheit fehlt. Sie geht nicht von zuvor (polizeilich) identifizierten Subjekten, Orten und Gegenständen aus, sondern erschafft diese überhaupt erst.⁶

Rancières Politikverständnis ließe sich als radikal-demokratisch beschreiben, ja als anarchisch-egalitär. Sein wesentlicher Impuls ist die Opposition gegen jegliche Fixierungen, Zuschreibungen und Festlegungen. Da für Rancière jede festgelegte Ordnung notwendig Ausschlüsse produziert, gegen die im Namen der Gleichheit Einspruch erhoben werden muss, wird die Geschichte des Politischen zu einer Sammlung heroischer Akte des Widerstands, in denen zumindest für Momente die gegebene Ordnung suspendiert werden konnte.⁷ Ist aber Politik auf die bloße Störung jeglicher vorgegebener, «polizeilicher» Ordnung reduzierbar? Für den je spezifischen Einsatz dieser Kämpfe jedenfalls scheint sich Rancière nur am Rande zu interessieren, ebenso wenig für ihre jeweiligen Folgen. Gleichheit bleibt notwendig Postulat, ihre Verwirklichung erscheint unmöglich, es sei denn in jenem kurzen Aufblitzen der politischen Aktion, deren Folgen im Dunkeln bleiben.

Der strikte Dualismus Rancières, der kein Drittes zwischen Polizei und Politik kennt, zwischen reaktionärer Sicherung der bestehenden Ordnung und dem emanzipatorischen Ereignis, in dem jene ausgesetzt wird, neigt dazu, die unübersichtlichen und widerstreitenden Formen alltäglichen politischen und sozialen Handelns in ein allzu starres Schema zu zwingen.⁸ Allerdings lässt sich mit ihm zugleich auch ein weiterer Politikbegriff konstruieren, der gerade alltägliche Ereignisse des Widerstands und des Dissenses, der Aneignung bestehender Räume und der Neuordnung vorgefundener Situationen als bereits politisch begreift. Rancières Politikverständnis ist, was charakteristisch auch für sein ästhetisches Denken scheint, doppeldeutig: einerseits normativ und exklusiv, insofern er das Politische als Ausnahmeereignis beschreibt, lässt er sich ebenso auch radikal egalitär und inklusiv lesen, gerade weil dieser Ausnahme kein fixer Ort zugewiesen wird.

Aufteilung des Sinnlichen

Politik, so Rancière, sei immer bereits ästhetisch, insofern sie eine bestimmte gegebene Ordnung dessen, was, wie, wo und von wem gesehen, gesagt und getan werden kann, in Zweifel zieht. Ästhetisch ist sie, insofern das, was aufgeteilt wird, die gemeinsam sinnlich erfahrene und mit Sinn belegte Welt ist: das Sichtbare und das Sagbare. Als «Aufteilung des Sinnlichen» definiert Rancière «jenes System sinnlicher Evidenzen, das zugleich die Existenz eines Gemeinsamen aufzeigt wie auch die Unterteilungen, durch die innerhalb dieses Gemeinsamen die jeweiligen Orte und Anteile bestimmt werden.»⁹ Es gibt daher für Rancière eine grundlegende Bedeutung von «Ästhetik», die mit einer Theorie der Kunst oder des Schönen zunächst nichts zu tun hat. Eine solche «erste Ästhetik»¹⁰ als Aufteilung des Sinnlichen meint vielmehr die immer wieder umstrittenen Benennungen, Identifizierungen, Rahmungen, die Regeln, die im Verhältnis zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren gelten: was wird sichtbar, was bleibt unsichtbar, was kann über das Sichtbare ausgesagt werden, welchem Sprechen wird Sinn unterstellt und welches wird zum bloßen Geräusch degradiert? Politik ist für Rancière daher zunächst, wie Josef Früchtl es nennt, ein «Konflikt um *Wahrnehmungsweisen*».¹¹

Insofern es sich um zwei Weisen der «Aufteilung des Sinnlichen» handelt, herrscht also eine Analogie von Kunst und Politik – beide machen wahrnehmbar, was zuvor nicht wahrnehmbar war, sie rekonfigurieren das Feld dessen, was denkbar, sichtbar und sagbar ist. Hieran könnte sich ein durchaus politisch verstandener Begriff von Alltagsästhetik anschließen, der jedoch Rancière gerade kein Anliegen zu sein scheint.

Theorie der drei Regime

Kunst und Politik treffen sich für Rancière auf einer grundlegenden Ebene, dennoch sind sie gerade nicht austauschbar. «Das Eigene der Politik» sei, so Rancière, «von vornherein verloren, wenn man sie als spezifische Erfahrungswelt denkt»¹² – dagegen ist für ihn die Kunst gerade als eine solche spezifische Erfahrung bestimmt, und sei es als spezifische Erfahrung der Unbestimmtheit. Denn Kunst ist eine besondere Sphäre – und als solche Produkt einer bestimmten Aufteilung des Sinnlichen. Kunst wird als Kunst identifiziert vor dem Hintergrund einer bereits gegebenen Aufteilung der Orte und eines Regimes der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bestimmter Tätigkeiten und Lebensformen.¹³

Drei solcher Regime macht Rancière aus, die sich historisch ablösen, wenngleich wohl auch die bereits überwundenen als Möglichkeit präsent bleiben. Im frühesten, dem so genannten «ethischen Regime der Bilder» hätte es noch keine Kunst *als solche* gegeben, vielmehr verschiedenste Praktiken und Formen des Handwerks, die, etwa bei Platon, alle gleichermaßen nach ihrer Wahrhaftigkeit und ihrer Nützlichkeit für die Gemeinschaft bewertet wurden. Erst im «repräsentativen Regime der Künste» gäbe es eine fundamentale Unterscheidung zwischen künstlerischen Praktiken, die sich auf die eine oder andere Weise der *Mimesis* verpflichten, und allen anderen handwerklichen und sonstigen Tätigkeiten. Charakteristisch für das repräsentative Regime, so Rancière, sei eine hierarchische Ordnung der Künste, Gattungen, Themen und Stile. Diese Ordnung stelle nicht mehr die Frage nach Wahrheit und Nützlichkeit, vielmehr die nach Gelungenheit und Angemessenheit. Sie errichte Systeme und Konventionen, Kriterien des Ver-

gleichs und der Zuschreibung, die regelten, welche Themen und Gegenstände überhaupt darstellbar seien und welche Formen der Darstellung als angemessen und gelungen gelten können: «All diese Hierarchisierungen stehen in Analogie zu einer umfassenden hierarchischen Auffassung von Gemeinschaft.»¹⁴ Dieses «repräsentative Regime» wird von Rancière historisch sehr weit gefasst, er sieht es schon mit Aristoteles beginnen und im Grunde erst im 19. Jahrhundert enden.

Rancières eigentliches Interesse gilt aber dem dritten, dem ästhetischen Regime, das mit Kants Bestimmung des Schönen als interesselosem Wohlgefallen anhebt, in Schillers *Briefen zur ästhetischen Erziehung* theoretisch gefasst wird und sich für Rancière charakteristischerweise im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts zeigt. Wesentliches Prinzip des ästhetischen Regimes sei, «dass die Schönheit gleichgütig gegenüber der Qualität des Sujets ist.»¹⁵

Während im ethischen Regime künstlerische Tätigkeit als solche nicht anerkannt wurde und im repräsentativen Regime bestimmte, künstlerische Tätigkeiten in ein hierarchisches Ordnungssystem eingebunden wurden, werden im ästhetischen Regime bestimmte Formen der Erfahrungen isoliert, ohne dass sich ein Kriterium der Bewertung benennen ließe. Die Kunst wird autonom, gerade weil sich ihre Formen nicht mehr von denen des Lebens unterscheiden lassen. Anonyme Gesichter und beliebige Individuen, abgelegte Dinge und übersehene Spuren, beiläufige Szenen des Alltags und die rein sinnliche Erscheinung der Farben und Töne, sie alle können nun Gegenstand der künstlerischen Darstellung, ja schließlich selbst zum Kunstwerk werden. Mit dem realistischen Roman kündigen sich für Rancière im Grunde sowohl die Abstraktion wie das Prinzip des *Ready-Mades* bereits an, eine vielleicht reizvolle, wenngleich nur wenig eingängige These, die zudem die Differenz zwischen künstlerischer Darstellung eines Alltagsgegenstandes und dem Akt der Deklaration dieses Gegenstandes als Kunstwerk unnötig einebnen.

Zwar geht Rancière von der Kontingenz aller Aufteilungen und Unterscheidungen aus, doch scheint das ästhetische Regime eine seltsame Ausnahmestellung zu besitzen: Produkt einer Unterscheidung, produziert es jedoch gerade Ununterschiedenheit. Es ist der scheinbar einmalige Fall einer Aufteilung, die Gleichheit als Möglichkeit auf Dauer stellt, also eine Ausnahme produziert, der ein Ort zugewiesen werden kann.

Paradoxien des ästhetischen Regimes

Rancières Ehrgeiz besteht unter anderem darin, die Epoche des ästhetischen Regimes, die nun schon seit über 200 Jahren andauert, als verhältnismäßig bruchlos zu beschreiben. Avantgarde, Neo-Avantgarde, Postmoderne – alle diese ebenso vagen wie eingeführten Periodisierungsbemühungen sind für ihn ohne Bedeutung. Eine von Beginn des ästhetischen Regimes an gegebene Spannung zwischen einer Kunst, die sich als autonom setzt, und einer, die sich im Leben auflöst, wird in je unterschiedlichen Mischungsverhältnissen aktualisiert – und nichts spricht für ihn gegen die Fortsetzung dieser Aktualisierungen. Kunst hat für Rancière also keine lineare Fortschrittsgeschichte, sondern folgt einer Pendelbewegung, einem Hin- und Her zwischen Autonomie und Heteronomie, fortgesetzten Versuchen, den dem ästhetischen Regime immanenten Widerspruch entweder nach der einen oder der anderen Seite hin aufzulösen, oder, was Rancière für die Gegenwart als charakteristisch sieht, ihn (werk-)immanent auszutragen.

Das Politische im Ästhetischen bestünde darin, gegenüber der polizeilichen Ordnung der Räume und Funktionen ein Moment der Fiktion zu etablieren, ein Moment der «Unbestimmtheit der Identitäten, des Legitimationsentzuges der Sprecherpositionen, der Deregulierung der Aufteilungen von Raum und Zeit»¹⁶ – dieses Ästhetisch-Politische wird von Platon ethisch ausgeschlossen, in Regime der Repräsentation auf eine hierarchische Ordnung festgelegt und kommt erst im ästhetischen Regime zu sich selbst.

Kunstwerke unterscheiden sich im ästhetischen Regime nicht materiell oder dadurch, dass sie Produkte einer durch Regeln bestimmten Praxis sind, sondern insofern sie als Gegenstand einer spezifischen Erfahrung fungieren. Sie sind in gewisser Weise ununterscheidbar von den gewöhnlichen Formen sinnlicher Erfahrung, treten aber auf, *als ob* sie davon unterschieden wären: «Die Differenz der Kunst existiert nur insoweit als sie von Fall zu Fall, von Schritt zu Schritt, in den singulären Strategien des Künstlers konstruiert wird. [...] Die ästhetische Differenz ist immer in der Form des *Als ob* herzustellen.»¹⁷ Es geht also durchaus um Autonomie, aber die Autonomie – das sei das Missverständnis modernistischer Kunsttheorien – läge nicht im Objekt, auch nicht in der vorgeblichen Reinheit der Künste und ihrer Medien, sondern im Modus der Erfahrung, einer Erfahrung, die allerdings strategisch konstruierbar scheint. Die produktionsästhetischen oder institutionellen Bedingungen dieser Strategien des *als ob* thematisiert Rancière jedoch kaum.

Die ästhetische Erfahrung, auch darin ist Rancière klassisch und schließt unmittelbar an die Kantische Analyse des Schönen an, ist dadurch von allen anderen, alltäglichen sinnlichen Erfahrungen unterschieden, dass es ihr weder um das Wahre noch um das Gute, weder um Erkenntnis noch um Begehren geht: «Es ist dieses «weder noch», das die Erfahrung des Schönen als Erfahrung eines Widerstands bestimmt. Das Schöne ist dasjenige, das zugleich der begrifflichen Bestimmung wie der Verlockung der konsumierbaren Güter widersteht.»¹⁸ Bestimmt durch dieses «weder noch» kann die politische Aufgabe der Kunst für Rancière also auch nicht in der Herstellung von (Gegen-)Öffentlichkeit, in der Verbreitung von Wissen um die Zustände der Welt, in der Anklage oder dem Aufzeigen von Widersprüchen liegen – sie kann nicht Vehikel einer ihr fremden Wahrheit werden. Ebenso wenig darf die Kunst direkt in das Leben intervenieren, in sozialen Aktionen oder der Gestaltung kollektiver Situationen aufgehen. Beide Male würde sie die Grenzen der ästhetischen Erfahrung verlassen und damit das ihr eigene Moment des Widerstands verraten. Aber ist nicht die Trennung von Begehren, Erkenntnis und dem rein sinnlichen Schönen ihrerseits ein Resultat einer spezifischen, ihrerseits kontingenten Aufteilung des Sinnlichen, die zunächst eine spezifische Hierarchie der Sinne zwischen privilegierten Fern- und abgewerteten Nahsinnen etablieren musste? Wäre es nicht eine Aufgabe zeitgenössischer Kunst, Theorie und Praxis, erneut die Frage zu stellen, ob nicht ein Begehren denkbar ist, das nicht in Konsumismus mündet, eine Form der Erkenntnis, die nicht reduktionistisch ist?

Das ästhetische Regime ist ein Regime der Koexistenz aller möglichen Formen – und doch hat es seine eigenen, durchaus normativen Grenzen. Die Kunst, so Rancière, «produziert kein Wissen oder Repräsentationen für die Politik. Sie stellt Fiktionen oder Dissense her, gegenseitige Bezugnahmen von heterogenen Ordnungen des Sinnlichen. Sie stellt sie nicht *für* die politische Handlung her, son-

dern im Rahmen ihrer eigenen Politik»¹⁹ – einer Politik, die sich immer im Spannungsverhältnis von Autonomie und Heteronomie vollzieht, zwischen Auflösung der Kunst im «Leben» (und damit Abschaffung der Kunst) oder der radikalen Abwendung von allen Lebenszusammenhängen.

Die Verbindung von Kunst und Politik erfolgt bei Rancière also über drei Schritte. Zunächst teilen Kunst und Politik mit dem «Sinnlichen» einen gemeinsamen Gegenstandsbereich – doch dieser scheint beiden kaum exklusiv, auch Medien, Technik, Wissenschaften und Populärkultur konfigurieren und rekonfigurieren auf ihre Weise beständig das Feld des Sichtbaren und Sagbaren. Kunst und Politik erscheinen zweitens als Formen der Ausnahme – Kunst, insofern die ihr eigene ästhetische Erfahrung außerhalb alltäglicher sinnlicher Wahrnehmung situiert ist, Politik, insofern sie als Bruch mit den je gegebenen «polizeilichen» Verhältnissen verstanden wird. «Ästhetische» Kunst und «demokratische» Politik werden zudem durch ihren gemeinsamen Gleichheitsbezug analogisiert. Beide lassen sie Formen der Unbestimmtheit, der Suspendierung vorgängiger Hierarchien, der Gleichgültigkeit gegenüber gegeben Unterscheidungen aufscheinen und einbrechen. Denn im Zentrum des ästhetischen Regimes stehen für Rancière Gleichheit und Anonymität: Schönheit ist nun überall auffindbar, das ästhetische Regime etabliert ein demokratisches, weil voraussetzungsloses, und für Rancière im besten Sinne gleichgültiges Sehen. Gerade in dieser Gleichheit aller möglichen Sujets, Gegenstände, Formen, Praktiken und Räume findet sich die Gemeinschaft der Gleichen als soziale Utopie bereits angelegt, ja vorformuliert. Kunst erscheint daher im ästhetischen Regime als solche bereits Trägerin eines politischen Emanzipationsversprechens zu sein – das sie nur verraten, aber nie erfüllen kann. In dieser Unerfüllbarkeit sieht Rancière den wesentlichen Motor ihrer Entwicklung. Als Erfahrung der Ambiguität und Unentscheidbarkeit konzeptualisiert, ist ästhetische Erfahrung also immer bereits politisch, ohne je in politischer Wirksamkeit aufgehen zu können.²⁰

Warum soll nun aber gerade zeitgenössische Kunst als privilegiertes Feld der Neuaufteilung des Sinnlichen fungieren? Tatsächlich sagt Rancière das nirgends. Aber der Kunstbetrieb hat ihn so hemmungslos umarmt, dass Rancières Theorie der «Aufteilung des Sinnlichen» inzwischen immer stärker mit der bildenden Kunst identifiziert wird, obwohl viele seiner wesentlichen Beispiele aus der Literatur und dem Film stammen. Doch herrscht in diesen Bereichen einfach nicht der gleiche Bedarf an Theorieproduktion. «Art might provide a model, in fact, for the challenges facing contemporary cultural discourse generally», so Bettina Funcke in ihrem *Artforum*-Artikel von 2007.²¹ Dieser Glaube an eine Modellfunktion der Kunst erscheint ebenso verbreitet wie die meist unausgesprochene Voraussetzung, dieser Modellfunktion komme *per se* ein progressiv-emanzipatorisches Moment zu. Doch auch wenn innerhalb des ästhetischen Regimes eine wie auch immer umkämpfte Gleichheit ihren Ort haben sollte, so ist damit weder etwas darüber ausgesagt, welche Ausschlüsse die Bedingung dieser Gleichheit bilden, noch welche Effekte sie über die Grenzen der Kunstwelt zeitigen könnte. Das Gleichheitsversprechen der Kunst erscheint vielmehr seinerseits mit der Produktion von Ungleichheit, Hierarchien und Ausschlüssen untrennbar verbunden – ein Punkt, den Rancière weitgehend ausblendet.²²

Der emanzipierte Zuschauer

Rancières Theorie der ästhetischen Erfahrung betont wesentlich deren Unbestimmtheit. Vor allem wehrt er sich gegen all jene Positionen, die, etwa im Anschluss an Pierre Bourdieu, den interesselosen ästhetischen Blick als Privileg der bürgerlichen Klasse verstanden wissen wollen.²³ Interesselosigkeit muss man sich leisten können, ihre Zurschaustellung dient damit, so Bourdieu, gerade der sozialen Distinktion. Für Rancière erlaubt die ästhetische Erfahrung in ihrer Unbestimmtheit dagegen, soziale Ordnungen zu überschreiten. In der Form des «als ob» überwinde das ästhetische Regime gerade jene sozialen Zuschreibungen, die, so Rancières Vorwurf, die Kunstsoziologie nur reproduziert und dadurch verfestigt. Deren Kritik übernehme bloß die Motive der herrschenden Ordnung, sie wiederhole die gegebene Aufteilung, die die sozialen Klassen mit jeweils spezifischen kulturellen Angeboten und Optionen identifiziert, die formatierte Zielgruppen anpeilt und so die Individuen abhängig von ihrer sozialen Herkunft auf bestimmte Orte und Tätigkeiten festlegt. Die ästhetische Interesselosigkeit, und damit die radikale Abstraktion vom jeweiligen sozialen Ort, ist für Rancière anders als für Bourdieu keine Illusion, vielmehr eine reale Möglichkeit der Emanzipation: «Um nun gegen die Distinktionen zu kämpfen, muss man sie in gewisser Weise leugnen».²⁴

Beherrscht zu werden heißt für Rancière, auf eine verbindliche Welt festgelegt und einem vorbestimmten Tagesrhythmus unterworfen zu sein, gewisse Orte bewohnen zu können und für spezifische Aufgaben vorgesehen zu sein – und von anderen ausgeschlossen. Jede gesellschaftliche Position ist mit einer Zuweisung bestimmter Fähigkeiten und Möglichkeiten verbunden. Die emanzipatorische Dimension ästhetischer Erfahrung läge dagegen in einer Art *Des-Identifizierung*, darin, sich, im Modus des *als-ob* von dieser vorgeschriebenen Identität zu befreien, sich andere mögliche Welten zu erobern, andere Leidenschaften, Fähigkeiten und Weltzugänge anzueignen. Rancières Politikbegriff erweist sich hier seinerseits als vom ästhetischen Regime bestimmt – Politik findet nicht im Kampf der Interessen statt, sondern vielmehr ihrerseits im Modus des *als-ob*. Politik ereignet sich, als ob es keine partikularen Interessen gäbe. Tatsächlich habe «die Arbeiteremanzipation damit begonnen, dass die Bauarbeiter einen (interesselosen) Blick auf den Ort und das Produkt ihrer Arbeit richten konnten.»²⁵ Dieser interesselose Blick erscheint als ein entwendetes, gleichsam widerständig angelegnetes Privileg, seine eigenen Lebensbedingungen zugleich zu erkennen und nicht anzuerkennen, zugleich «aktiv» in die Welt verstrickt zu sein und sie «passiv» betrachten zu können.²⁶

Dieser Logik folgen auch Rancières Überlegungen zum «Emancipated Spectator», abgedruckt in der erwähnten *Artforum*-Ausgabe.²⁷ Rancière wendet sich hier gegen die Abwertung des Publikums als bloß passiv, tendenziell unwissend und manipulierbar – ein Topos, den Rancière von Platon bis Debord ausmacht und verfolgt. Als Gegenmittel gegen diese unterstellte Passivität propagierten die Avantgarden des 20. Jahrhunderts die Aktivierung des Publikums. Ihr Ziel, so Rancière, war ein Theater als gemeinsamer Handlungsraum oder als Bühne des Wissens, in dem das Publikum zugunsten selbsttätig handelnder beziehungsweise selbstbewusst erkennender Subjekte abgeschafft werde – zwei komplementäre Optionen, die Rancière mit Artaud und Brecht identifiziert. Aber, so Rancières Argument, die Identifizierung von Zuschauern mit Passivität und Nicht-Wissen ist

gerade nicht ursprünglich gegeben und selbstverständlich, vielmehr ihrerseits Resultat einer spezifischen, kontingenten «Aufteilung des Sinnlichen», und der Anspruch, das Publikum abzuschaffen, legt es überhaupt erst auf seine passive Rolle fest. Die tatsächlich emanzipatorische Perspektive ginge jedoch, hier erkennen wir die Kernidee von Rancières Denken wieder, von der ursprünglichen Gleichheit aus. Das ästhetische Regime bedeutet nämlich auch, dass es keine vorhersagbare Beziehung zwischen dem «Werk» und seinem Effekt auf ein Publikum gibt. Vielmehr: das «Werk» ist offen für radikal unbestimmte Erfahrungen.²⁸ Der Zuschauer, so Rancière, sei nämlich immer schon emanzipiert, insofern auch Schauen eine Handlung sei, eine Praxis der Interpretation, der Aneignung und Verwerfung, der Auswahl und des Vergleichs, vor dem Horizont eines je individuell erworbenen und aktivierbaren Wissens. Kunst kann für Rancière gerade dann emanzipatorisch werden, wenn sie es nicht darauf anlegt. Wo sie dagegen Formen der Partizipation probiert und sich direkt in die Umgestaltung von Lebenswelten begibt, deutet Rancière dies als Auslieferung an einen «ethischen» Konsens, der bestenfalls kompensatorisch auf die Verhältnisse reagiert, ohne diese in Frage zu stellen, sie reduziere ihre Politik auf «Wohlfahrt und ethische Ungenauigkeit»²⁹.

Gegen die «ethische Ungenauigkeit»

Dieser Vorwurf trifft vor allem das Konzept der «relationalen Ästhetik», wie es Nicolas Bourriaud zur Beschreibung der Kunst der 1990er Jahre vorgeschlagen hat.³⁰ Die Aufgabe der Kunst sieht Bourriaud darin, die getrennten Lebensrealitäten der Gegenwart miteinander in Verbindung zu bringen, andere Formen des Sozialen experimentell zu verwirklichen, Lebensformen zu entwickeln und Beziehungen herzustellen, und zwar nicht abstrakt und autonom, sondern immer bereits in einem spezifischen sozialen Kontext situiert. «Art is a state of encounter»³¹, so Bourriaud, deswegen ermögliche sie es, Formen des Zusammen-Seins zu erfinden, neue Beziehungsformen, die den Alltag unterbrechen: «inventing ways of being together»³². Was die von Bourriaud beschriebenen künstlerischen Strategien der 1990er Jahre von Kaprows Happenings oder Beuys' Sozialer Plastik unterscheidet, ist ihr Bezugsrahmen. Es ginge eben nicht mehr um die Ausweitung der Grenzen der Kunst, vielmehr um die Erfahrung der Möglichkeiten der Kunst innerhalb einer größeren sozialen «Arena» – um Möglichkeiten des Widerstandes, so Bourriaud.³³

Damit allerdings wird die Grenze zwischen künstlerischen Formen, politischem Aktivismus und sozialer Intervention zu einer, die von primär taktischem Interesse ist. Ob sich eine spezifische Aktivität im Kunstfeld situiert oder außerhalb davon, ist dann eine politische und häufig wohl auch ökonomische Entscheidung, die eventuell sogar revidierbar oder vorläufig sein kann. Es geht hier um Aufteilungen des Sinnlichen, die gerade nicht innerhalb der Grenzen eines fixen Regimes operieren, sondern dieses im Sinne ganz unterschiedlicher Interessen taktisch zu nutzen und auch zu überschreiten wissen. Darin jedoch erblickt Rancière nicht mehr als eine Rückkehr zum ethischen Regime, also zu einer Ordnung, in der es keinen spezifischen Ort der Kunst gibt.³⁴ Das ästhetische Regime gerät ihm dabei unter der Hand von einer deskriptiven zu einer normativen Kategorie.

Auf genau diese normative Opposition von entpolitizierter Ethik und dissensueller Ästhetik bezieht sich auch Kunstkritikerin Claire Bishop, wenn sie ihre

Sicht auf partizipative Kunst gegen die relationale Ästhetik und die sozial engagierten, kollaborativen Projekte in ihrer Folge in Stellung bringt.³⁵ Wo künstlerische Arbeit sich in sozialem Miteinander, nachbarschaftlichen Projekten, kollaborativen Aktionen und Workshops erschöpfe, wie bei der Istanbul Gruppe *Oda Projesi*, werde, so Bishop, ästhetische Kritik unmöglich. Solche Arbeiten könnten gar nicht künstlerisch scheitern, da sie ja immer zum selbsterklärten Ziel beitragen, soziale Verbindungen zu stärken. Ihre Fürsprecher/innen würden sie daher nach rein ethischen Kriterien beurteilen. Gleichzeitig werde von eben jenen Autor/innen Künstlern wie Thomas Hirschhorn oder Santiago Sierra, die eigene künstlerische Projekte mittels «Kollaboration» verwirklichten, statt diese bereits zum Selbstzweck zu ernennen, Ausbeutung, Egoismus und hierarchisches Denken vorgeworfen. Der allgemeine ethische Konsens, als dessen Symptom sie den Diskurs der relationalen Ästhetik begreift, decke alle tatsächlichen sozialen Widersprüche zu, führe zur Entpolitisierung und mache letztlich jedes kritische Denken letztlich unmöglich.

In «Antagonism and Relational Aesthetics», einem Aufsatz von 2004, waren es noch Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, die Bishop dazu dienten, die von Bourriaud geförderten Künstler Liam Gillick und Rirkrit Tiravanija der Entpolitisierung zu bezichtigen und ihnen ihre Favoriten Hirschhorn und Sierra entgegenzustellen.³⁶ Zwei Jahre später verlässt sich dann Bishop ganz auf Rancières Argumentation. Beide Male geht es gegen den ethischen Konsens, aber statt des politischen Dissenses stellt Bishop ihm nun ein Ästhetisches entgegen, das sie nicht auf dem Altar sozialer Veränderung geopfert wissen will – sei jene doch, wie Rancière zeige, in der ästhetischen Erfahrung bereits enthalten. In der Spannung zwischen Autonomie und Heteronomie, sozialer Intervention und ästhetischer Haltung sieht Bishop also die Aufgabe partizipativer Kunst. Sie soll Unentscheidbarkeit und Widerspruch gegen eine als homogen verstandene soziale Wirklichkeit setzen.³⁷ Diese Mehrdeutigkeit wird mit der Möglichkeit zur Veränderung dieser Wirklichkeit identifiziert – doch bleibt völlig unklar, ob als unerfüllbares Versprechen, als abstraktes Modell, möglicher Effekt oder unmittelbare Folge.

Der neue Geist des Kapitalismus

Maurizio Lazzarato hat in einem Aufsatz die Frage gestellt, ob nicht das ästhetische Regime, so wie Rancière es beschreibt, eher eine Sache der Vergangenheit als der Gegenwart sei.³⁸ Denn in den bürgerlichen Disziplinargesellschaften des 19. und frühen 20. Jahrhunderts konnte die Sphäre der Kunst als institutionalisierte Ausnahme gelten, als Ort einer Freiheit, Heterogenität, Differenz und Abweichung, die anderswo gerade ausgeschlossen oder eingedämmt werden musste. Manches spricht dafür, dass gerade diese Ausnahme inzwischen wenn nicht die Regel, so doch ein wirkmächtiges gesellschaftliches Ideal geworden ist. Die künstlerische Freiheit, die die Moderne noch als Ausnahme inszeniert hat, wird dabei seit einiger Zeit zunehmend zum Vorbild auch für Subjektentwürfe außerhalb des Kunstfeldes. «Kreativität wird zum wichtigsten Kapital der Wirtschaft», so behauptet es etwa das Wirtschaftsmagazin *brand eins* in seiner «Sei einzigartig!» betitelten Ausgabe vom Dezember 2009, die sich der Frage verschrieben hat, «Was die Wirtschaft von der Kunst lernen kann. Und umgekehrt.»

Tatsächlich scheint heute nur mehr situativ und lokal bestimmbar, welche Formen der «Dissensualität» bereits konsensfähig geworden sind. Zeitgenössi-

sche Werbe- und Marketingmethoden arbeiten zunehmend daran, die vertraute Aufteilung der Räume und Plätze, des Realen und des Fiktiven mit Guerilla-Marketing und viralen Methoden brüchig werden zu lassen. Wenn Flash-Mobs öffentliche Räume besetzen und etwa mitten in einer Bahnhofshalle Menschen ohne Vorwarnung zu tanzen beginnen, so ist heute nur mehr nachträglich festzustellen, ob der Grund politischer Aktivismus, Performancekunst oder Mobiltelefonwerbung darstellt.

Allen theoretischen Versuchen, die Veränderungen der Arbeitswelt seit den 1960er Jahren zu analysieren, erteilt Rancière jedoch mehr oder minder barsche Abfuhren. Scharfe Ablehnung erfahren so die Thesen des Bourdieu-Schülers Luc Boltanski und seiner Co-Autorin Ève Chiapello, die in *Der neue Geist des Kapitalismus*³⁹ aufgezeigt haben, wie eben jene Forderungen von 1968, die die beiden Soziolog/innen als «Künstlerkritik» begreifen, vor allem der Wunsch nach selbstbestimmter, unentfremdeter Arbeit in den Imperativen heutiger Projektökonomie wiederkehren: als Aufforderungen zur Flexibilität, zu Kreativität und Individualismus, zum lebenslangen Lernen und zur Einebnung überkommener Hierarchien. Für Rancière handelt es sich dabei «um eine typische Polemik von Soziologen gegen die sozialen Bewegungen».⁴⁰ Ebenso scharf hat sich Rancière von jenen Theorien abgesetzt, die dazu neigten, «künstlerisches Handeln als neuen politischen Aktivismus zu betrachten, und zwar aufgrund der Tatsache, dass wir in einem neuen Stadium des Kapitalismus leben, in dem materielle und immaterielle Produktion, Wissen, Kommunikation und künstlerisches Handeln in ein und demselben Prozess der Realwerdung einer kollektiven Intelligenz verschmelzen».⁴¹ Rancière spielt unter anderem auf Paolo Virno an, der in seiner *Grammatik der Multitude*⁴² gegenwärtige Arbeits- und Produktionsformen mit traditionell eher ästhetischen Konzepten beschrieben hat – etwa dem der «Virtuosität». Die Kulturindustrie bringt nämlich für Virno das Paradigma der postfordistischen Produktion auf den Punkt. Indem sie dem «Informellen, dem Unvorgesehenen, dem Nichtprogrammierten»⁴³ einen eigenen Raum in der Produktion einräumt, nutzt sie die Potentiale der Kreativität, der Improvisation, derjenigen Fähigkeiten, die Virno mit dem Begriff der «Virtuosität» beschreibt. Was zuvor vor allem ausführenden Künstler/innen, Musiker/innen, Tänzer/innen, Schauspieler/innen vorbehalten war, nämlich eine «Tätigkeit ohne Werk», die ihren Zweck in sich selbst findet und die wesentlich eine Arbeit vor einem und für ein Publikum ist, wird nun exemplarisch für die Produktionsweise im Postfordismus. Denn «während die materielle Produktion der Objekte an das hochgradig automatisierte System der Maschinen delegiert wird», beginnen «die Leistungen der lebendigen Arbeit immer mehr virtuos-sprachlichen Tätigkeiten ähneln».⁴⁴ Damit wird aber die Arbeit für Virno auch potentiell politisch, sie nähert sich der Form politischen Handelns, im Sinne einer «allgemein menschliche[n] Erfahrung, etwas Neues zu beginnen, eine enge Beziehung zur Kontingenz und zum Unvorhergesehenen einzugehen, sich den Blicken der anderen auszusetzen».⁴⁵ Virnos an Hannah Arendt anschließender, aber weit über sie hinausgehender Begriff politischen Handelns ist dabei weniger normativ als der Rancières – Politik ist für ihn nicht die Ausnahme von einer scheinbaren starren und fixen Ordnung, sondern alltägliches, öffentliches Umgehen mit dem Gemeinsamen vor einem immer schon unbestimmten und flüchtigen Horizont.

Politik der Beliebigkeit

Problematisch wird Rancières These, dass die Kunst ihre eigene Politik hat, dort, wo er seine Exeget/innen dazu einlädt, von der philosophischen Abstraktion direkt zur Werkexegese zu springen, einen abstrakten Politikbegriff unmittelbar für einzelne künstlerische Projekte in Anschlag zu bringen. In Bettina Funckes *Artforum*-Essay «Displaced Struggles» finden sich drei Beispiele, die anschaulich belegen, wie beliebig dabei die Zuschreibung politischen Potentials an künstlerische Positionen verfahren kann. Der Film *Zidane, a 21st Century Portrait* (2006) von Douglas Gordon und Philippe Parreno, der den gleichnamigen Fußballstar ein ganzes Match lang mit 17 Kameras beinahe ausschließlich in Nahaufnahme beobachtet, soll so die Brücke zwischen Hochkunst und populärem Entertainment schlagen, und zugleich gängige Narrative zugunsten einer «Fragilität der Oberfläche» überwinden.⁴⁶ Von Joseph Beuys' Forderung, die Berliner Mauer aus ästhetischen Gründen um 5cm zu erhöhen, wird behauptet, sie hätte die Grenzen zwischen Kunst und Politik neu gezogen. Und diversen kollaborativen Zeitschriften- und Galerieprojekten, Diskursorten wie dem Berliner *United Nations Plaza* und kollektiv erschaffenen fiktiven Künstlerpersonae wie *Renee Spaulings* und *Claire Fontaine*, die ebenso subversiv wie erfolgreich mit Autorschaft spielen, wird bescheinigt, sie hätten effektive Modelle entwickelt, wie Kritiker/innen und Autor/innen auch künstlerisch produktiv werden könnten und sich diskursive Öffentlichkeit herstellen ließe.⁴⁷ In allen drei Fällen würden gegebene Aufteilungen des Sinnlichen, die zwischen *high and low*, Kunst und Politik und zwischen theoretischer und künstlerischer Produktion bestünden, effektiv in Frage gestellt.

Doch scheint es voreilig, in jeder Grenzüberschreitung bereits radikale Politik zu sehen. Dass ein Film über einen Fußballstar parallel zur Weltmeisterschaft gleichzeitig in Cannes und auf der Art Basel Premiere feiert, ist wohl eher ein Zeichen geschickten Marketings, und erst Funckes Behauptung der Grenzüberschreitung zieht überhaupt die Grenze zwischen den verschiedenen Schauplätzen. Cannes und Basel können Orte möglicher ästhetischer Erfahrung sein, in allererster Linie sind beide aber spektakuläre Marktplätze, auf denen Filme beziehungsweise Kunstwerke gehandelt werden. Auch Beuys' Mauer-Provokation, sicherlich nicht seine ambitionierteste Aktion, beweist zwar, dass tatsächlich jeder Aspekt der Wirklichkeit Gegenstand ästhetischer Erfahrung werden kann, nicht jedoch, dass damit politisch bereits etwas gewonnen wäre. Schließlich erscheint das emanzipatorische Versprechen, das kollektive Projekte und die Öffnung des Kunstfeldes für Theorieproduktion vielleicht noch in den 1970er Jahren umwehte, in der projektbasierten Ökonomie der Gegenwart schal geworden zu sein, in der Theoriekenntnisse immer mehr zum Teil des Kompetenzprofils für Künstler/innen zu werden. Doch wenn sich im zeitgenössischen Kunstbetrieb die Kombination einer Vielfalt von Subjektmodellen, die Vermischung der Rollen von Künstlerin, Kritiker, Kurator und Wissenschaftlerin immer mehr durchzusetzen beginnt, dann wird dies auch von Rancière selbst tendenziell unkritisch gesehen⁴⁸ – dabei hat eben jene Nicht-Festlegung auf spezifische Plätze klare ökonomische Gründe, ermöglicht sie doch einen geschmeidigen Umgang mit den Anforderungen und Kräften des Marktes. Rancière jedoch neigt dazu, die Ordnung der Polizei als scheinbar unausweichlichen «State of things» vorwiegend statisch zu denken, und den Dissens in der Öffnung und der Bewegung zu verorten.⁴⁹

So kann das elaborierte Theoriegebäude Rancières dazu dienen, tatsächliche oder oft auch nur vermeintliche Grenzerweiterungen, -verschiebungen oder -verwischungen innerhalb des Kunstsystems per se als politisch zu kennzeichnen, ohne ihren jeweiligen Einsatz, ihre sozialen, ökonomischen und medialen Bedingungen oder gar ihre Ergebnisse und Effekte einer Analyse zu würdigen. Rancière gibt nur wenige Hinweise darauf, wie sich eine gelungene, tatsächlich stattfindende Neuaufteilung von deren bloßer Behauptung oder Simulation unterscheiden lässt. Dass die ästhetische Erfahrung auch eine Erfahrung der Emanzipation, der Freiheit, der politischen Subjektivierung ist, scheint nie gesichert oder einfach vorherbestimmt. Dieser Mangel an Kriterien erweist sich aber für die Rezeption durchaus als Vorteil – kann so doch jeder ungewöhnlichen, mit vermeintlichen Konventionen brechenden Darstellung bereits politisches Potential zugeschrieben werden.

Zwar ist «Konsens» bei Rancière ein technischer Begriff, als solcher durchaus unterschieden vom Alltagsgebrauch.⁵⁰ Und doch schwingt dieser alltägliche Gebrauch durchaus mit, und macht sicherlich die Attraktivität seines Denkens mit aus. Denn wer, mit oder ohne Rancière, die Herrschaft eines, zumeist nicht näher spezifizierten allgemeinen Konsenses attackiert, begibt sich damit quasi automatisch in die Rolle desjenigen, der nicht nur jenseits des Konsenses steht, diesen durchschaut und seine fatale Allgegenwärtigkeit überblickt – er oder sie muss dazu noch nicht einmal eine dezidiert eigene Position einnehmen. Nichts schafft so einfach Allianzen wie die gemeinsame Kritik am möglichst vage beschriebenen *status quo*, solange die Stoßrichtung dieser Kritik und der spezifische Ort, von dem sie geäußert werden, nicht allzu klar markiert sind. Zugleich dient die Rede vom Konsens immer wieder dazu, der eigenen, dem Konsens widersprechenden Rede mehr Gewicht zu verleihen, sie als umso mutigeren Bruch mit angeblich geltenden Regeln zu inszenieren – nicht selten wird der Konsens vom sich selbst als dissensuell verstandenen Sprechen überhaupt erst performativ hervorgebracht. Wenn also Kunst einmal mehr zum letzten authentischen Ort der Differenz gegenüber einem allgemeinen Konsens verklärt wird, dann nur scheinbar zu ihren Gunsten. Die Kulturalisierung der Ökonomie und die Ökonomisierung der Kultur stellen derweil eine Aufteilung des Sinnlichen, in der Kunst als eigenständige Sphäre sich behaupten kann, viel grundsätzlicher in Frage, als dies von Seiten zeitgenössischer Kunst zur Zeit geschehen könnte.

Nur innerhalb des ästhetischen Regimes, als autonome nämlich, konnte Kunst auch als philosophischer Gegenstand zentral werden. Diesseits des ästhetischen Regimes wäre die Kunst vielleicht ein ebenso bedeutsamer, aber nicht mehr exklusiver Bereich. Sie wäre nicht mehr grundsätzlich unterschieden von Architektur, Design, Bildung und allen anderen Formen sozialen Lebens und gesellschaftlicher Produktion, in denen sich eine erste Ästhetik im Sinne der *Aisthesis* und eine Politik als Modus der Aufteilung des gemeinsamen Raumes überschneiden. Eine mögliche Politik des Ästhetischen wäre dann, mit und gegen Rancière, dadurch bestimmt, dass sie ästhetische Fragen als Fragen von allgemeinem Interesse behandelt, die weder den Prozessen des Marktes noch der Kompetenz von Expertengremien überantwortet werden dürften.

Es wäre eine Politik je spezifischer Praktiken, die sich zum institutionalisierten Feld der Kunst in wechselnde Beziehung setzen, ohne dass sich die Frage nach Autonomie und Heteronomie dabei noch als zentrale stellen würde. Ästheti-

sche Fragen als politische zu stellen – dafür braucht es keineswegs den eng begrenzten Bereich zeitgenössischer Kunst. Weit drängender stellen sich diese Fragen im Alltag, in Architektur und Stadtplanung, in der Gestaltung von Infrastrukturen und Kommunikationstechnologien, im Umgang mit Landschaft und Lebensräumen oder auch in den Formen und Bedingungen von Bildung und Wissenschaft. Kunst mag hier Modelle liefern, Techniken und Verfahren erproben, Möglichkeitsräume vermehren, auch Kritik formulieren – aber es scheint immer schwerer zu rechtfertigen, warum sie auf eines dieser Felder ein Monopol haben sollte. Und warum sie es nötig haben sollte.

Anmerkungen

- 1 Eds., «Regime Change: Jacques Rancière and Contemporary Art», in: *Artforum*, 2007, Vol. 45, March 2007, S. 255.
- 2 Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main 2002. (Rancière 2002)
- 3 Jacques Rancière, *Zehn Thesen zur Politik*, Zürich/Berlin 2008. (Rancière 2008)
- 4 Vgl. Rancière 2002 (wie Anm. 2), S. 105–131.
- 5 Vgl. Rancière 2008 (wie Anm. 3), S. 28.
- 6 Vgl. ebd., S. 36.
- 7 Josef Früchtl hat daher Rancière einen metaphysischen Irrationalismus vorgeworfen. Vgl. Josef Früchtl, «Auf ein Neues: Ästhetik und Politik. Und dazwischen das Spiel. Angestoßen durch Jacques Rancière», in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 2007, 55. Jg., Heft 2, S. 209–219, hier S. 213–214.
- 8 Vgl. für eine ähnliche Kritik: Michaela Ott, «Zum Verhältnis des Ästhetischen und Politischen in der Gegenwart», in: dies./Harald Strauß (Hg.), *ÄSTHETIK + POLITIK Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst*, Hamburg 2009, S. 9–28.
- 9 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006, S. 25–26. (Rancière 2006)
- 10 Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008, S. 38. (Rancière 2008a)
- 11 Früchtl 2007 (wie Anm. 7), S. 213
- 12 Rancière 2008 (wie Anm. 3), S. 9.
- 13 Rancière 2006 (wie Anm. 9), S. 27.
- 14 Rancière 2006 (wie Anm. 9), S. 39.
- 15 Rancière 2008a (wie Anm. 10), S. 51.
- 16 Rancière 2006 (wie Anm. 9), S. 27.
- 17 Rancière 2008a (wie Anm. 10), S. 27.
- 18 Rancière 2008a (wie Anm. 10), S. 15.
- 19 Rancière 2006 (wie Anm. 9), S. 89.
- 20 Vgl. Jacques Rancière, «The Aesthetic Revolution and Its Outcome. Emplotments of Autonomy and Heteronomy», in: *New Left Review*, 2002, Heft 14, S. 133–151, hier S. 151. (Rancière 2002a)
- 21 Bettina Funcke, «Displaced Struggles: Bettina Funcke on Rancière and the Art World», in: *Artforum*, March 2007, S. 282–285, Forts. auf S. 341, hier S. 285. (Funcke 2007)
- 22 Vgl. zu dieser Kritik auch: Ruth Sonderegger, «Institutionskritik? Zum politischen Alltag der Kunst und zur alltäglichen Politik ästhetischer Praktiken», PDF, 2008, http://www.dgae.de/downloads/Ruth_Sonderegger.pdf, Zugriff am 1. Dezember 2009. (Sonderegger 2008)
- 23 Vgl. Rancière 2006 (wie Anm. 9), S. 79.
- 24 Zit. nach: Christian Kobald/Richard Steuerer, «Interview. Der Philosoph Jacques Rancière über die Emanzipation des Zuschauers, die Muße und den guten Kunstkritiker», in: *Spike. Art Quarterly*, 2009, Heft 21, Herbst 2009, S. 28–35, hier S. 33.

- 25 Ebd.
- 26 Vgl. Rancière 2006 (wie Anm. 9), S. 87.
- 27 Jacques Rancière, «The Emancipated Spectator», in: *Artforum*, 2007, Vol. 45, March 2007, S. 271–280.
- 28 Vgl. Fulvia Carnevale and John Kelsey, «Art of the Possible. An Interview with Jacques Rancière», in: *Artforum*, 2007, Vol. 45, March 2007, S. 256–269 (Carnevale/Kelsey 2007), S. 259.
- 29 Rancière 2006 (wie Anm. 9), S. 96.
- 30 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Paris 2002.
- 31 Ebd., S. 18.
- 32 Ebd., S. 60.
- 33 Vgl. ebd., S. 31.
- 34 Vgl. Jacques Rancière, «Bild, Beziehung, Handlung. Fragen zur Politik der Kunst», in: Michaela Ott/Harald Strauß (Hg.), *ÄSTHETIK + POLITIK Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst*, Hamburg 2009, S. 29–46, hier S. 30.
- 35 Claire Bishop, «The Social Turn: Collaboration and Its Discontents», in: *Artforum*, 2007, Vol. 44, February 2006, S. 178–183. (Bishop 2006)
- 36 Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics», in: *October*, 2004, Heft 110, S. 51–79.
- 37 Vgl. Bishop 2006 (wie Anm. 35), S. 185
- 38 Maurizio Lazzarato, «Art, Work and Politics in Disciplinary Societies and Societies of Security», in: *Radical Philosophy*, 2008, 149, S. 28–29.
- 39 Luc Boltanski/Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2006.
- 40 Zit. nach: Matthias Dusini, «Kunst ist eine Erfindung», in: *Falter* 29/2008 vom 16.7.2008, <http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=735>, Abruf am 1. 12. 2009.
- 41 Jacques Rancière im Gespräch mit Christian Höller, «Entsorgung der Demokratie», in: *springerin* 2007, Heft 3, S. 23. (Rancière/Höller 2007)
- 42 Paolo Virno, *Grammatik der Multitude/Die Engel und der General Intellect*, Wien 2005.
- 43 Ebd., S. 78
- 44 Ebd., S. 76
- 45 Ebd., S. 64
- 46 «Instead of constructing a familiar narrative about a familiar phenomenon, Zidane returns the image to the (fragility of its surface,) to appropriate Rancière's language from the interview, and lets it linger over fragments of the world and fragments of discourse about the world, out of which any sort of knowledge might be produced at any time», so Funcke 2007 (wie Anm. 21), 284.
- 47 Vgl. ebd., S. 341.
- 48 Carnevale/Kelsey 2007 (wie Anm. 28), S. 262.
- 49 Vgl. ebd., S. 261.
- 50 Vgl. Rancière 2002 (wie Anm. 2), S. 33–54.