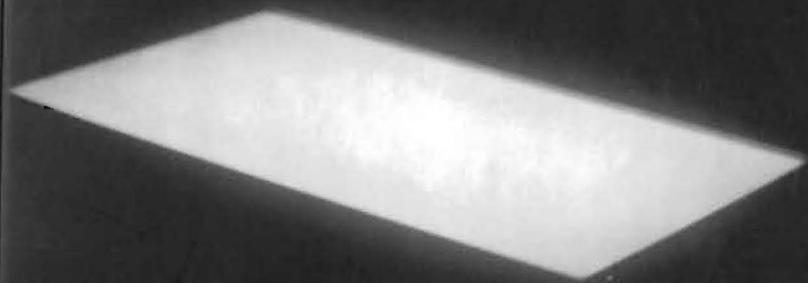


MARC JONGEN HRSG.

PHILOSOPHIE DES RAUMES

STANDORTBESTIMMUNGEN
ÄSTHETISCHER UND
POLITISCHER THEORIE



BETTINA FUNCKE

|||||
VERORTETES RINGEN

**JACQUES RANCIÈRE UND DIE POLITIK
DER KUNST**
|||||

1.

Warum mag Jacques Rancière Interesse an zeitgenössischer Kunst entwickelt haben, während die Kunstwelt, in feiner Symmetrie, ebenfalls Interesse an ihm gefunden zu haben scheint? Der Philosoph hat die Entwicklung aktueller Kunst seit Jahren verfolgt. Vielleicht glaubt er, Auge des Sturms sein zu können, wenn er wie im vorletzten Jahr innerhalb der Londoner Kunstmesse *Frieze* einen Vortrag im Zusammenhang einer Podiumsdiskussion über Kunst und Populismus hält. Kürzlich widmete auch die Kunstzeitschrift *Artforum* eine Ausgabe dem Denken Rancières und veröffentlichte seinen Text »The Emancipated Spectator« zusammen mit einem ausführlichen Interview und weiteren Kommentaren zu seiner Philosophie von Künstlern und Kritikern.¹ Darüber hinaus finden immer wieder Symposien in europäischen Museen statt, die sich mit dem Denken Rancières beschäftigen – alles Anzeichen dafür, dass sich nicht nur die Kunstwelt für den Philosophen interessiert, sondern auch Rancière die Kunstwelt als einen nützlichen Kontext für seinen vielschichtigen Diskurs ansieht.

Für ein breiteres Publikum ist es nicht einfach, Rancière zu lesen. Und trotzdem findet er (für einen Philosophen) eine bemerkenswerte Leserschaft, hauptsächlich weil er sich zwischen den Disziplinen und Debatten situiert und darauf abzielt, den Unterschied zwischen Spezialist und Amateur aufzuheben, was offensichtlich eine attraktive Haltung ist. Zugleich kann seine Philosophie, die bewusst ein Paradox in ihrem Kern enthält, recht abstrakt sein. Obwohl dieses Einbeziehen eines inneren Widerspruchs jede Diskussion seiner Philosophie in Bezug auf die Kunst kompliziert, so mag genau darin auch der Grund dafür liegen, dass die heutige Kunstwelt ein solches Interesse an seiner Stimme gefunden hat. Schließlich beherbergt das Treibhaus zeitgenössischer Kunst ja selbst seine eigenen Widersprüchlichkeiten. In einer Zeit, in der die Kultur dem Künstler als Persona eine noch nie da gewesene Aufmerksamkeit

¹ *Artforum*, Vol. XLV, Nr. 7 (März 2007).
S. 282–285, 341. Bei dem hier abgedruckten
Text handelt es sich um eine ausgearbeitete
Version eines Artikels, der in diesem Heft

erschien. Funcke, Bettina: »Displaced Struggles:
On Rancière and the Art World«, in: *Artforum*,
Vol. XLV, Nr. 7 (März 2007).

schenkt, ist es schwieriger denn je für Künstler, mit ihren Arbeiten auf eine *bedeutungsvolle* Art und Weise entscheidende Fragen zu stellen. Und um diese komplizierte Lage zu begreifen – und einen Weg aus ihr heraus zu finden – haben sich viele dem Denken Rancières zugewandt.

Eine der faszinierenden Ideen, die Rancière dem Kunstdiskurs beige-steuert hat, ist sein Beharren darauf, Kunst und Politik seien lediglich zwei Formen der «Verteilung des Sinnlichen».² Bei dem Sinnlichen handelt es sich hier um die Sphäre, in der sowohl Politik als auch Kunst durch Prozesse des Strukturierens, Identifizierens, Abgrenzens und Kontextualisierens (i. e. der räumlichen Aufteilung und Distribution) agieren. Die Verteilung des Sinnlichen ist folglich gleichbedeutend mit Ästhetik, ein Begriff, den Rancière im Sinne von *aesthesis* verwendet: einer Wissenschaft, die sich nicht bloß mit Schönheit und Kunst befasst, sondern auch mit Fragen der Erscheinung und der Wahrnehmung – allgemeine Begriffe, die Schillers ästhetische Erziehung des Menschen oder Kants Beschreibung ästhetischer Erfahrung evozieren. In der Tat setzt Rancières Auffassung von ästhetischer Erfahrung die Art der Ebenbürtigkeit oder Gleichheit voraus, welche Kants Formulierung des Geschmacksurteils als eines Urteils jenseits von Hierarchien des Wissens oder des Gesellschaftsstatus erst ermöglichte.

Rancières philosophische Laufbahn zeichnet sich durch die zentrale Annahme aus, dass eine spaltende, anarchische Gleichheit (im Sinne von Ebenbürtigkeit) existiere, welche die normativen, ordnungsmäßigen und hierarchischen Ungleichheiten untergraben könne, die schon immer gesellschaftliche Organisation geplagt habe. Als Student von Louis Althusser gab er schon als Fünfundzwanzigjähriger »Das Kapital lesen«³ mit heraus. Enttäuscht von Althussters Kritik an der 1968ER Studentenrevolte distanzierte er sich jedoch wenig später von seinem Lehrer, da dessen Haltung für Rancière die tief greifende Frage aufgeworfen hatte, was es dann noch bedeute Marxist zu sein: Rancière verurteilte in seinem bald darauf veröffentlichten Artikel »La Leçon d'Althusser«⁴ die Haltung des Älteren als autoritär, verwissenschaftlicht und elitär. Dennoch inspirierte Althussters Ansicht, dass Schule, Familie und Medien den Kern der Ideologie ausmachten, Rancières Reflektionen über die gesellschaftliche und historische Beschaffenheit des Wissens, als er in die Ar-

2 *Partage du sensible* im franz. Original – ein schwer übersetzbarer Begriff, der Aufteilung und Distribution in sich vereint und entsprechend zu unterschiedlichen Übertragungen geführt hat: im Deutschen zu Aufteilung und Verteilung des Sinnlichen, im Englischen zu dem gelungeneren *distribution of the sensible*.

3 Louis Althusser, Étienne Balibar und Jacques Rancière, *Das Kapital lesen*, Reinbek bei Hamburg 1972 [Franz. *Lire le Capital*, Paris 1965].

4 Jacques Rancières »La leçon d'Althusser« erschien 1969 in einer argentinischen Anthologie über Althusser und erst fünf Jahre später auf Französisch. (Paris, 1974).

beiterarchive der 1830ER und 1840ER Jahre eintauchte.⁵ Im Gegensatz zu Althussters Philosophie legt *Der unwissende Lehrmeister* eine pädagogische Idee vor, nach der jeder – egal ob belesen oder nicht – gleich fähig sei zu lehren und zu lernen: »Gleichheit ist kein anzustrebendes Ziel, sondern ein Ausgangspunkt, eine *Annahme*, die unter allen Umständen aufrecht erhalten werden muss.«⁶ Die Reflexion über das Verhältnis von Politik und Philosophie in »Das Unvernehmen«⁷ zementierte seine philosophische Reputation und ist die Grundlage für »Die Aufteilung des Sinnlichen«,⁸ das erste Buch, in dem er explizit beginnt über die Politik der Kunst nachzudenken.

Doch was bedeutet Politik in diesem Zusammenhang? Politik steht hier nicht für Institutionen der Macht, des Regierens oder des Gesetzes. Die politische Ordnung definiert nicht nur die Verhältnisse zwischen Individuen und Gütern, sondern sie determiniert vielmehr die Aufteilung dessen, was gemein ist, dessen, was sich jenseits kommerzieller Kategorien des Profits oder Verlusts befindet – oder befinden sollte. Bei der Strukturierung des Sinnlichen, der sinnlichen Erfahrung, werden irgendwelche Dinge immer ausgelassen: Es gibt immer mehr als gezählt, mehr als repräsentiert werden kann, und dieses Mehr ist ein materielles Mehr – mehr Menschen, mehr Dinge. Für Rancière besteht Politik darin, diese falsche Gleichung anzugreifen. Sie ist die Revolte gegen das Ausgeschlossensein von den Formen der Repräsentation. Politik findet in Momenten des Dissenses oder des Unvernehmens statt und ist eine Unterbrechung der bestehenden Ordnung, ein Vehikel, um das zu exponieren, was innerhalb der Aufteilung des Sinnlichen der Repräsentation vorenthalten worden ist. Politik beginnt in diesem Sinne genau an dem Punkt, wo man aufhört, die Gewinne und Verluste auszugleichen und anfängt, die Anteile des Gemeinsamen zu verteilen, sodass Gemeinschaftsanteile und die Basis eines Gemeinsinns entstehen können.

2.

Vielleicht besteht das größte Problem der Kunstwelt-Rezeption Rancières darin, dass seine Ideen häufig auf eine zu direkte Weise angewandt werden. Sie sind griffig und praktisch. Es ist erleichternd, sich mit der Politisierung der

5 Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris 1981.

6 Jacques Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris 1987. Die deutsche Übersetzung wird dieses Jahr bei Passagen erscheinen. Das Zitat hat die Autorin aus der englischen Ausgabe übersetzt. Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons*

in Intellectual Emancipation, Palo Alto 1991, S. 138.

7 Jacques Rancière, *Das Unvernehmen*, Frankfurt 2002 [Franz. *La Mésentente: Politique et philosophie*, Paris 1995].

8 Jacques Rancière, *La Partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris 2000 [deutsch unter dem Titel *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006.].

Kunst zu beschäftigen oder zu folgern, dass eine bestimmte Arbeit tatsächlich politisch sei, da so ein konkreter Sinnzusammenhang für eine ansonsten amorphe Debatte über Ästhetik und Politik, die auf ungenauen Kriterien basiert, hergestellt werden kann. Doch es wäre eine größere Herausforderung – und sinnvoller – zu untersuchen, wie sich zeitgenössische Künstler zur Politik der Kunst verhalten und über die Rolle der Kunst innerhalb der gegenwärtigen Kultur nachzudenken. Wo kann man diese Fragen in Rancières Denken wiederfinden und was bedeuten sie für ihn?

In dem Interview im *Artforum* beschreibt Rancière zum Beispiel, dass der wirklich politische Ansatz für Kunst heute darin bestehe, nicht die Bilder der Populär- und Subkultur zu benutzen, sondern die Mechanismen aufzugreifen, mit denen die Populärkultur operiert oder die sie in Bewegung setzt. In anderen Worten: dass wir lernen müssen, die formalen Strukturen herzustellen, innerhalb derer man mit anarchischer Gleichheit operieren könnte. Kunst kann eine Antwort auf die Ungleichheit erbter Hierarchien sein, egal ob es sich um die Systeme der Kunstgeschichte handelt oder um die der dominierenden Populärkultur; Kunst kann diese Rangordnungen zerstören und neue Verbindungen aufstellen und dadurch übersehene Kapazitäten aktivieren.

Im Kontext von Kunst und Politik mag Douglas Gordons und Philippe Parrenos Film »Zidane, A 21st-Century Portrait« (2006) wie ein Antibeispiel erscheinen, eine Arbeit, für die siebzehn Kameras für die Dauer eines Spiels fast ausschließlich auf den namengebenden Fußballstar gerichtet waren. Aber trotzdem beschäftigt sich der Zidane-Film mit der Politik der Kunst, damit, wie Kunst operiert, wie sie Sinngehalt herstellt. Der Film ist in Form und Inhalt gleichzeitig auf Massenunterhaltung und hohe Kunst ausgerichtet. Mit neunzig Minuten hat er sowohl die Länge eines übertragenen Fußballspiels als auch die eines Spielfilms und der Film prämierte mehr oder weniger gleichzeitig innerhalb des Cannes Film Festivals und der Kunstmesse Art Basel, während der letzten fieberhaften Wochen der Fußballweltmeisterschaft. Die spektakulären Aspekte aller drei Sphären vereinigend liefern uns die Künstler einen Filmstar, ein ikonisches Bild der Kunst und eine Sportlegende, alles in ein und demselben Paket.

Ich habe den Film zwei Mal gesehen und beide Male die Tore verpasst. (Ich könnte wirklich nicht sagen, ob sie fehlten oder ob ich sie einfach versäumt habe.) Die Editier-Strategie der Künstler untergräbt jede vertraute Dramaturgie, verfremdet das Spiel und deckt stattdessen einen träumerischen und kaum erkennbaren Event und Star-Spieler auf, der über lange Strecken fast bewegungslos gezeigt wird und seine Energie für kurze Ausbrüche höchsten Einsatzes konserviert. Wann immer die Kameras sich nicht ausschließlich auf Zidane konzentrieren schweifen sie über das Publikum im Hintergrund und das

weite Grün des Spielfelds, den Bewegungen der Füße Zidanes und den vorbeiziehenden Werbebändern am Rand des Spielfelds folgend. Anstatt eine bekannte Erzählung eines bekannten Phänomens zu rekonstruieren, kehrt Zidane zur »Fragilität der Oberfläche der Bilder« zurück – um Rancières Stimme des Interviews aufzugreifen – und lässt sie »zwischen Fragmenten der Welt und Fragmenten des Diskurses über die Welt verweilen«,⁹ anhand derer zu jeder Zeit jede Art von Wissen produziert werden kann.

Doch warum ist Kunst daran interessiert – oder, genauer gesagt – warum ist Kunst fähig, eine öffentliche Sphäre anzugehen, die Fußballstadien, global mediatisierte Film-Bilder und das New Yorker Museum of Modern Art umfassen? Diese Situation, wie so viele Aspekte unserer Kultur, können auf eine produktive Weise auf die Asche der Französischen Revolution zurückgeführt werden, während der das »ästhetische Regime der Kunst« – eines der Schlüsselkonzepte Rancières – entsteht. Dieser Begriff beschreibt die Aufhebung einer hierarchischen Aufteilung des Sinnlichen, die die Zerstörung bestehender Hierarchien zugunsten einer neuen Form der Gleichheit der unterschiedlichen Kunstformen, der Genres und Stile vorantreibt und so weit geht, die Unterscheidung zwischen Kunst und anderen Aktivitäten in Frage zu stellen. Kunst kann nun, potentiell, Repräsentationshierarchien umkehren – aufgespannt, wie sie es nun ist, zwischen ihrer neu etablierten Autonomie und einem in Entstehung begriffenen öffentlichen Raum, der bereit ist, sowohl von Kunst als auch von Politik eingenommen zu werden. In seinem Essay »Paintings in the Year 2« beschäftigt sich T. J. Clark ebenfalls mit der grundlegenden Veränderung, die für die Kunst aus 1789ER Revolution folgt.¹⁰ Er schlägt vor, dass die Geschichte des *Modernism* als die Entwicklung des Selbstverständnisses der Rolle der Kunst betrachtet werden kann, nachdem sie von Mimesis und dem Kanon der Kirche und des Hofes befreit worden ist und stattdessen einen freien Markt betritt, eine entzauberte Welt oder, vielleicht eher, eine Welt, die nun bloß noch vom Kapital verzaubert wird. Clark, ein marxistischer Kunsthistoriker, der frühe Texte neben Rancière in der *New Left Review* veröffentlicht hat, durchleuchtet in dieser Untersuchung die Umstände, unter denen Jacques-Louis David sein berühmtes Werk »Der Tod Marat« (1793) zum ersten Mal der Öffentlichkeit gezeigt hat. Kurz nach dem Mord an Marat gemalt wurde es

⁹ Jacques Rancière, »Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey«, in: *Artforum*, ebd., S. 267.

¹⁰ T. J. Clark, »Panting in the Year 2«, [1994], in: *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven 1999, S. 15–53. Ich verdanke

Simon Baier den Hinweis auf diesen Text, sowie weitere klärende Gespräche über Widersprüche in Rancières Denken, die im Wintersemester 2006 in ein gemeinsames Seminar an der HfG Karlsruhe, »Rancière und die Politik der Kunst« mündeten.

dem Publikum mit noch nasser Farbe enthüllt: platziert auf dem Sarg des Märtyrers, dessen aufwendige Begräbnis-Prozession durch die Innenstadt von Paris im Innenhof des Louvre endete. Clark beschreibt, wie im Verlauf der Revolution das Bedürfnis nach neuen Kult-Objekten entstand. Die Bedeutung, die der Art und Weise zugeschrieben wurde, wie Bilder gesehen werden, veränderte den Vorgang des künstlerischen Schaffens zutiefst. Der Kontext des Display, des Ausstellens, der Installation ist von nun an genauso wesentlich wie das Bild selbst und kann von diesem bald nicht mehr getrennt werden. Man kann entsprechend sagen, dass die Distribution, die Verteilung und Aufteilung des Sinnlichen in diesem Moment eine neue Phase betritt: die der Moderne und des ästhetischen Regimes der Kunst.

3.

»Ich weiß nicht viel über zeitgenössische Kunst«, entschuldigt sich Daniel, der Protagonist des jüngsten Romans von Michel Houellebecq, ein pensionierter Komiker und Multimillionär, der das Atelier seines Künstlerfreundes Vincent besucht. »Ich habe von Marcel Duchamp gehört, das ist alles.«¹¹ Vincent bringt Daniel in Bezug auf die Kunst des 20. Jahrhunderts schnell auf das Laufende und berichtet von seiner Beobachtung, dass einer der drei Haupttendenzen der Kunst Humor benutze:

»Es wird Ironie auf den Markt gerichtet... oder auf feinere Dinge, à la Broodthaers, wo es um eine Provokation von Unbehaglichkeit und Scham im Zuschauer, im Künstler, oder beiden geht, indem ein erbärmliches oder mittelmäßiges Spektakel präsentiert wird, das einen augenblicklich daran zweifeln lässt, ob es den geringsten künstlerischen Wert besitze. Dann gibt es all die Arbeiten über Kitsch, die Dich in sie hineinziehen, denen Du nahe kommst und die Du nachempfinden kannst, unter der Voraussetzung, dass Du mit den Mitteln der Meta-Erzählung signalisiert, dass Du nicht von ihnen hereingelegt wirst.«¹²

Das Erscheinen eines solchen Dialogs in einem Buch eines kontroversen und medienbewussten Romanautors muss als Symptom unserer heutigen kulturellen Lage betrachtet werden. Ernsthafte Autoren und Philosophen, die immer schon nach einer öffentlichen Sphäre jenseits der Universität Ausschau gehalten haben, nehmen die Kunstwelt immer mehr als einen glamourösen und manchmal sogar lukrativen Ort wahr, an dem man teilnehmen sollte; sie

schließt sich als Fluchtburg für prominente Kulturarbeiter an die alte Stellvertreterin Hollywood an. Teilweise entstand diese Situation, da im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Kunst – und insbesondere die Künstler-Persona – eine beispiellose Prominenz erlangt hat. Die Figur des Künstlers wurde in das Reich des gemeinen Interesses, des Klatsch und Tratsch und nutzloser Spekulation angehoben (oder erniedrigt, je nachdem wen man fragt): ein weiterer Schauplatz, der ein allgemeines, wildes und unspezifisches Begehren fokussieren kann, in diesem Fall anhand einer dialektischen Bewegung zwischen Sehnsucht und Abscheu – eine Ambivalenz im Verhältnis zu einem breiten, heterogenen Publikum, die prominent von Andy Warhol und Joseph Beuys veranschaulicht worden ist. Die Künstler-Persona durch Fiktionalisierung zu aktivieren war eine Reaktion auf diese Veränderungen.

Die frühen Arbeiten von Houellebecq Künstler Vincent handeln explizit von gesellschaftlichen Anliegen (z. B. eine Installation, bestehend aus simplen Skulpturen eines Brotes und eines Fisches, die vor einem Monitor mit der Botschaft »Feed the People. Organize Them« platziert wurden). Doch am Ende schlussfolgert Vincent – auch wenn Künstlern entweder die Rolle des Revolutionärs oder Dekorateurs zugeschrieben wird (die Verteilung des Sinnlichen in Aktion) – dass er auch auf andere Art seine Arbeit realisieren kann. Nach bloß bescheidenem künstlerischen Erfolg verwandelt sich Vincent in der zweiten Hälfte des Romans in die Reinkarnation eines mächtigen Propheten, der über eine aufkeimende Sekte wacht, für deren Mitglieder er durch seine Persona und seine architektonischen Entwürfe Werte für die neue Religion schafft. Wie Warhol (und vielleicht auch wie Beuys mit seiner Organisation für Direkte Demokratie) produziert Vincent keine unverblümt »revolutionäre« Arbeit, sondern etwas so heimtückisch Einflussreiches, dass andere die Ideen aufgreifen und die Arbeit für ihn erledigen oder weiterführen. Und genau durch diese Multiplikation verändert er das gesellschaftliche Gewebe.

Diese Ideen erinnern an Rancières Argumentation: dass Grenzen, die eine Praxis entweder als künstlerisch oder als politisch definieren, immer wieder neu gezogen und neu abgesteckt werden, und an sein Interesse für ein Aktivieren schlummernder oder ungenutzter Kapazitäten. Da beide Autoren ihre Reflexionen oder Diskussionen im Kontext zeitgenössischer Kunst situieren, scheinen Rancière und Houellebecq sich einig zu sein, dass es sich lohnt, sich mit der Kunstwelt zu beschäftigen, trotz – oder vielleicht gerade wegen – ihrer bekannten Limitiertheit: etwa, dass ihre radikalen Experimente notwendigerweise immer mit Kommerz verwickelt sind und vom Kommerz gebilligt werden. Kunst mag vielmehr ein Model für jene Herausforderungen liefern, denen sich der gegenwärtige kulturelle Diskurs grundsätzlich stellen muss.

¹¹ Michel Houellebecq, *Die Möglichkeit einer Insel*, Köln 2005 [Zitiert aus Michel Houellebecq, *The Possibility of an Island*, New York 2006, S. 102.]

¹² Houellebecq, *Die Möglichkeit einer Insel*, S. 102–103.

4.

Rancière legte es darauf an, die großen Aufspaltungen zwischen Spezialist und Amateur, zwischen Hoch- und Massenkultur, zwischen Lehrer und Schüler zu zerstören; sein erfrischendes Schreiben und Denken hat sich immer zwischen den Disziplinen situiert und eher Diskussionen ausgelöst als sie mit einer Entweder-Oder-Wahl zu ersticken, die so leicht zu dem Nihilismus führen, der große Teile der Linken befallen hat, oder zu der rechthaberischen und selbstzerstörerischen Feststellung, es gebe keinen Ausweg aus dem Spektakel. Rancières Denken spricht somit die Kunstwelt besonders an, da sie, wie er sagt, »eine Welt auf der Suche nach etwas ist.« Sie hört nicht auf zu fragen, welche Rolle Kunst einnehmen soll und was es bedeutet, Kunst zu machen; und diese Suche ist so grundsätzlich, so fundamental, und sie produziert solch unterschiedliche Antworten, dass aus ihr eine weit offene Arena resultiert. Dieser Schauplatz hält einen aufgeheizten Kunstmarkt am Laufen, innerhalb dessen Praktiken Raum finden, die eine unübertroffene Kommodifizierung und monetäre Bewertung hervorrufen, welche aber zugleich neben neuen Appropriations-Formen existieren, die sich auf Markt-Zirkulation beziehen und diese definieren, und zugleich Räume für Freizeit, Fragen, Diskutieren und Spiel hervorbringen – »Atem-Räume« in Rancières Worten. Nun, da Kunst mit einer solch enormen Geschwindigkeit zirkuliert, perfekt synchronisiert mit den Bewegungen des Kapitals, der Information und des Begehrens, die sie am Laufen hält, beharrt eine neue Generation von Künstlern auf einer gewissen Flexibilität – als Schutz oder Abwehr. Diese Generation eignet sich sowohl die Ausdrucksweisen des Produzenten als auch des Konsumenten frei an und erfindet dabei immer wieder Wege, Information zu manipulieren.

Vielleicht ist zeitgenössische Kunst empfänglicher für die Möglichkeit gesellschaftlicher Veränderungen als die Akademie, da sie sich durch das Aufheben ihrer Grenzen (zwischen den Spezifiziertheiten der Künste), bis hin zum Aufheben ihrer eigenen Sichtbarkeit als distinkte Praxis definiert. Rancières Begriff der Kunst im ästhetischen Regime, welche das Paradox in sich trägt, dass sie im Laufe der Moderne zunehmend als eine gemeinsame Sphäre und sogar als eine öffentliche Erfahrung definiert und institutionalisiert wird, verkörpert zugleich das Aufheben der Grenzen zwischen dem, was Kunst ist und dem, was sie nicht ist – gewissermaßen ein Verschieben ihrer Grundkoordinaten. Was bedeutet all das heute für eine jüngere Generation von Künstlern?

Rancière und Houellebecq nähern sich dem Terrain der Kunst von der Position der Philosophen und Denker, die von dieser Welt mit all ihren Gegensätzen angezogen werden und sich auf sie auf eine besondere Weise einlassen – wie mit dem Sprechen auf einer spektakulären Kunstmesse oder indem sie den kulturellen Aufstieg der Künstler-Persona anhand eines Romans behandeln.

Was innerhalb der nächsten Generation geschieht – was möglich wird – ist, dass ein Autor oder Philosoph ganz direkt in die Operationen und Strukturen der Kunstwelt eingreifen kann. Fulvia Carnevale beschreibt es folgendermaßen: »Die Kunstwelt ist zu diesem Zeitpunkt mehr oder weniger voller politischer Flüchtlinge, die aus zahlreichen unterschiedlichen Disziplinen stammen.« Es ist eine Welt, die viele Welten zugleich ist, die »alle im großen Bauch und den Eingeweiden des Kapitals versiegelt sind.«¹³

Carnevale und John Kelsey, die Rancière gemeinsam für *Artforum* interviewt haben, sind besonders geeignete Beispiele für Reaktionen auf die heutige komplizierte Lage, in der sich Künstlerinnen und Denkerinnen befinden. Mit philosophischem Hintergrund und eng mit Rancières Denken verbunden, ist für beide das Schreiben die Ausgangssituation. Außerdem operieren sie mithilfe von Pseudonymen und unter dem Deckmantel der Ambiguität innerhalb der Kunstwelt: als Autoren unter kollektiv erfundenen Künstler-Personae haben sie gewissermaßen die (unnötige) Belastung der Subjektivität individueller Autorschaft beseitigt. Kelsey ist Teil von Reena Spaulings, eine fiktive Entität, die zuerst als Galerie und Projektraum bekannt geworden ist, dann als Künstlerin – Reena ist ein Markenartikel, der sich jederzeit in alles verwandeln kann. Ein Autor wird zu einem »Künstler« (zu einem »Symbolmanager«, so Kelsey), da diese Rolle einen unbestimmten, offenen Raum für unterschiedliche Formen der Praxis, und nicht bloß eine Gelegenheit theoretische Modelle zu entwerfen, darstellt. Carnevales und Kollaborateur James Thornhills »ready-made artist« Claire Fontaine kann als ein Symbol angesehen werden, als eine Reaktion auf die Grenzen der akademischen Sprache; »sie« operiert als bildende Künstlerin, um Symptome unserer gegenwärtigen Krise zu übertragen, sie beschäftigt sich mit unserem Unvermögen, zeitgenössische Erfahrung in uns aufzunehmen, zu verarbeiten und sie in Formen zu übersetzen, die die Ineffizienz der heutigen verbalen Sprache zum Ausdruck bringen.

Man könnte andere Beispiele nennen, von denen es sich bei vielen um temporäre Strukturen handelt. *Scorched Earth*, beispielsweise, eine bisher noch nicht veröffentlichte New Yorker »Zeitschrift«, die während des einen Jahres, in dem sie öffentlich operierte eher als ein diskursiver Raum und Ort der Begegnung funktioniert hat, oder Sarah Pierces *Metropolitan Complex* in Dublin, Berlins temporäre Schule *United Nations Plaza*, die aus der gescheiterten Zypern-Biennale hervorgegangen ist, und Neu Delhis *Raqs Media Collective*. Es wird in allen Fällen ein Publikum für eine Arbeit oder einen Diskurs erfunden, und durch diese zusätzliche Zirkulation entsteht ein multiplizierter Austausch innerhalb unterschiedlicher Zuschauerkreise.

¹³ Fulvia Carnevale, »Interview mit John Kelsey«, [Herbst 2006], in:

www.reenaspaulings.com/CF.htm, Zugriff am 3. Februar 2008.

Allerdings deckt man damit auch seine eigenen Widersprüche auf, die den Dingen innewohnen, um die es in dieser Art von Arbeit genau geht. Was geschieht, wenn diese Widersprüche forciert werden, wenn dein Künstler, der kein Künstler ist, beginnt wirkliches Geld zu verdienen, wenn deine Galerie, die keine Galerie ist, Kunst auf echten Kunstmessen verkauft, wenn deine Zeitschrift, die keine Zeitschrift ist, reale Kapital-Infusionen benötigt? In der Tat – und dies mag auch auf Reena Spaulings und andere, die oben genannt worden sind, zutreffen – ist es nicht eindeutig, ob die sehr realen Kunstwerke der fiktiven Claire Fontaine funktionieren. Es sind eigensinnige Objekte, Waffen verorteten Ringens, die sich nur widerwillig beugen, Kunstwerke zu sein: der Titel von Guy Debords »Gesellschaft des Spektakels« als Farbkopie um einen Backstein gewickelt; ein amerikanischer Quarter, der in eine verkappte Klinge umgerüstet worden ist. Handelt es sich um zu wörtliche Übersetzungen philosophischer Konzepte? Flirtet diese Kunst auf ihre eigene Art mit einem Scheitern? Lädt Reena dazu ein, ihr Zynismus vorzuwerfen? Kokettiert Claire mit naiver Aufrichtigkeit?

Bei all diesen Beispielen handelt es sich um kollektive Bemühungen, und in den letzten Jahren konnte man ein Wiederaufleben – oder zumindest ein erneutes Interesse – an Kunstwelt-Kollektiven beobachten, eine Tradition, deren Geschichte vom dadaistischen *Cabaret Voltaire*, über die *Situationistische Internationale* bis zu den *Guerilla Girls* reicht.¹⁴ Kollektivität als Arbeitsform kreierte neues Terrain, von dem aus ambitionierte Künstler durch Gruppenaktivitäten den Status quo neu justieren können. Die Beispiele, die ich angeführt habe, mögen sich von dem traditionellen Modell darin unterscheiden, dass sie das Kollektiv nicht als Mittel für herkömmliche gesellschaftliche Veränderung aktivieren, sondern eher im Sinne des Geschäftsmodells, das benutzt wird, um die Art und Weise, wie die Strukturen der Kunstwelt funktionieren, zu verändern, einschließlich wie Kapital durch diese Sphäre geschleust wird. Es sind Strukturen, die dafür benutzt werden, Macht und Geld der Kunstwelt umzuleiten und um Autoren und Denkern zu ermöglichen, die Künstler-Persona als Plattform ausprobieren zu können. Der Impuls traditionell lesbarer, aktivistischer Politik mag von einer kollektiven Struktur kompromittiert erscheinen, die eher wie eine »dummy corporation« funktioniert – eine Art Geldwäsche für Ideen – doch letztendlich sind die Ziele dieselben: am Leben zu erhalten, was schlussendlich traditionelle Ideen der Emanzipation und der Zerstörung bestehender Hierarchien sind. Wenn sie sich in die Gestalt von Geschäftsstrukturen verhüllen müssen, dann ist das eben so.

¹⁴ Ich sollte erwähnen, dass ich selbst als Teil eines Kollektivs agiere, Continuous Project, das unter anderem nicht normgerechte Zeitschriften produziert hat.

Doch was kann als Nächstes passieren? Was befindet sich jenseits des ästhetischen Regimes? Die derzeitigen erfundenen Künstler-Personae und Künstler-Kollektive sind häufig in verortete Anstrengungen verwickelt, während sie auf die Ankunft von etwas Neuem warten oder versuchen, es selbst hervorzurufen. Man spürt eine Art Druck, eine Ungeduld. Rancière dagegen zieht es vor, ruhig Fragen zu stellen, anstatt sie endgültig zu beantworten. Als bloßer Geschichtenerzähler entwirft Houellebecq eine Künstlerfigur jenseits des ästhetischen Regimes, einen Künstler als Propagandist, der von Obskürität in eine reale Funktion als religiöses Oberhaupt verpflanzt worden ist. So ist es nicht überraschend, dass Houellebecqs Vincent sich auf Beuys bezieht. Für Beuys war die Frage danach, wie man eine Beziehung zum Publikum herstellt, die über eine gemeinsame Definition von Schönheit hinausgeht, zentral für seine Idee der »sozialen Plastik«. Eine seiner originellen Errungenschaften bestand darin, sein Publikum zu erfinden, es zu verstehen und zu aktivieren, eine Strategie für die er die bemerkenswerte Rolle des Scharlatan-Künstlers entwickelt hat. Er stellt ein Exempel des Künstlers dar, der über Jahre eine zweideutige Position zwischen Ernsthaftigkeit und Schwindel, zwischen dem Heiligen und Profanen, zwischen Kunst und Politik entwickelt hat und für den diese Doppeldeutigkeit sowohl den inneren (kunstinternen und persönlichen) als auch den äußeren (dem Zeitpunkt innerhalb einer kulturellen Entwicklung im weiteren Sinne) Umständen entspringt.

Im Jahre 1964 richtete Beuys einen Appell an das Innenministerium, die Mauer zwischen Ost- und Westberlin aus Proportionsgründen um fünf Zentimeter zu erhöhen – eine absurde Forderung, allerdings benutzte Beuys dabei das Symbol des deutsch-nationalen Traumas mit einer theatralischen Geste, die sowohl Ost- als auch Westdeutschland in ihrer nationalen Identität der Gespaltenheit ansprach. Ein Schreiben, das er bei dem Innenministerium einreichte, leitete er folgendermaßen ein: »Dies ist ein Bild und sollte wie ein Bild betrachtet werden.« Er ignoriert die gewöhnliche Sichtweise der Mauer und verschiebt die Debatte auf eine – vermeintlich – rein ästhetische Ebene. Beuys insistiert in seinem Schreiben an das Ministerium: »Die Betrachtung der Berliner Mauer aus einem Gesichtswinkel, der allein die Proportion des Bauwerks berücksichtigt [...] entschärft sofort die Mauer.«¹⁵ Anders gesagt: Er lenkt den Blick von der physischen Mauer auf die figurative Mauer und folglich zu der Möglichkeit ihrer Überwindung. Beuys fährt fort, die ideale Höhe der Mauer als Funktion ihrer Länge zu errechnen und nimmt Zuflucht im klassischsten

¹⁵ Aktennotiz an das Innenministerium von Joseph Beuys am 7. August 1964, zitiert in: *Beuys-Kompass. Ein Lexikon zu den Gesprächen von*

Joseph Beuys, hg. v. Monika Angebauer-Rau, Köln 1998, S. 17.

Grundmodell der Schönheit: der Proportionalität. Das Dokument bleibt in Limbo zwischen ästhetischem Spiel und politischer Aussage und so zieht Beuys die Grenzen zwischen Politik und Kunst neu und sieht, *avant la lettre*, die Neuverteilung des Sinnlichen vorher, da in dem Moment, in dem eine physische Wand figurativ erscheint, alles passieren kann.

PHILIPP KLEINMICHEL

DIE GRENZEN DER REGIME

»Kleiner Pausengang nach draußen, gegen fünf Uhr, auf ganz leisen Sohlen, die Glastüre zur Spree hin wird von einem knallgelb bekleideten Wärter ganz leise geöffnet, draußen scheint die Sonne, auch hier eine hohe wehende Weide, dahinter das Kanzleramt, der Staat, der uns Aktivsten der Kultur es ermöglicht, diesen Radikalismus moderner Kunst hier erfahren zu können.«

(Rainald Goetz, Klage)

I
Wenn die Topologie eine bedeutende wissenschaftliche und künstlerische Methode geworden ist, um die kulturellen und politischen Mechanismen einer Gesellschaft zu verstehen, dann verbindet man mit dieser Entwicklung vor allem den Namen Michel Foucault und die von ihm ausgerufene Wissenschaft der so genannten Heterotopologie. Nach seiner Definition handelt es sich um eine Wissenschaft jener Orte, die jenseits aller anderen Orte existieren.¹ Unter Heterotopien versteht man daher gemeinhin jene Orte, in denen *das Andere* einer Gesellschaft *gemäßigt*, d. h. in Heterotopien, wie Irrenhäusern, Kliniken und Gefängnissen, eingeschlossen wird. Über diese institutionalisierten Einschlussfunktionen des sogenannten *Anderen* generieren Gesellschaften bekanntlich zugleich auch die Ideal-Norm ihres gemeinschaftlichen Zusammenhalts. Demnach definieren Heterotopien sowohl die moralischen, ethischen, kulturellen und juristischen Kriterien der Gemeinsamkeit, als auch die Kriterien die zum Ausschluss aus dieser Gemeinsamkeit führen.

Allerdings bezieht sich das Heterotopische der Räume nicht so sehr auf ihre Materialität, als vielmehr auf eine bestimmte diskursive Virtualität. Denn wenn die Heterotopien nach Foucault »eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt oder indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist,«² dann könnte man solche Illusionen bzw. Realitäten sehr leicht produzieren, indem man z. B. ein Gefängnis zu einem interessanten Ausstellungsraum für zeitgenössische Kunst, zu einem

¹ Michel Foucault, »Die Heterotopien«, in: Michel Foucault, *Die Heterotopien – Der utopische Körper*, Frankfurt am Main 2005, S. 11.

² Foucault, *Die Heterotopien*, S. 19 f.