

Manfred Ohm (9/2008)

texte@manfred-ohm.eu

Gerald Raunigs verkürzte Lesart der politischen Ästhetik Rancières Ergänzung zu *Anhang 2 (I/4, II/1) Von der Abstraktion zur Gesellschaftskritik*

In den letzten drei Abschnitten seines Textes¹ – und nur auf diese beziehe ich mich – kritisiert Gerald Raunig (GR) zentrale Teile der politischen Ästhetik Jaques Rancières. Ich zitiere diese Abschnitte in Gänze, um sodann die Berechtigung dieser Kritik zu problematisieren.

Die politische Ästhetik Rancières (R) verengt sich laut GR an einem sensiblen Punkt. „In mehreren Texten und Interviews tendiert R zu einem *relativ einfachen Muster der Trennung von Kunst und Politik*, das ich *das klassische Schema* nennen möchte.² Dieses ... besteht in der Setzung der *Opposition von inhaltistischer ‚politischer‘ Kunst und formalistischer ‚autonomer‘ Kunst*, deren Pole die jeweiligen BenutzerInnen des Schemas je nach Geschmack begünstigen oder – wie im Fall Rs – etwas eleganter in einen *dritten Typus* aufheben. In dieser Bewegung – und hier soll uns dieser dritte Typus nicht weiter kümmern – gibt auch R erneut jenen Diskursen Stoff, die die festlegende Kategorisierung des Politischen und des Ästhetischen als in Rs Sinn polizeiliche Organe verwalten und überwachen.

Gegen die pejorative Identifikation der Arbeiten von KünstlerInnen, die ihre *Praxis der Äußerung zu sozialen und politischen Themen als politische Kunst verstehen*, die für R aber unter das Verdikt unpolitisch, weil inhaltistisch fallen, muss eingewandt werden: Dieses Argument trifft nicht nur den seltenen Fall von poststalinistischen PropagandakünstlerInnen, sondern auch jene, die ihre *Kunst als Gegeninformation* verstehen, als Mittel der Verbreitung von marginalisierten Nachrichten, und sei es ‚nur‘ im bourgeoisen Kunstfeld. In solchen Fällen übersieht R, dass eine in einem bestimmten Kontext unmögliche Botschaft die *partage du sensible* [Aufteilung des Sinnlichen] genauso verschieben kann wie die Beispiele in seiner politischen Philosophie des Dissenses (Herv. im Org.). Ähnlich steht es um Rs schematische Darstellung, die nicht nur Bauhaus und Beuys in den Topf des Vorwurfs wirft, Kunst total ins Leben auflösen zu wollen, sondern gleich auch die ganze Palette postrevolutionärer russischer Avantgarden ebenso wie Guy Debord und die S.I., und zum Drüberstreuen auch noch Negri und Hardt (?!).³ Die *vielen Nuancen der Verkettungsformen von künstlerischen und politischen Strategien* gehen so in abstrakter Nivellierung verloren, die politische Philosophie verflacht sich – trotz all der erstaunlichen Interessiert- und Informiertheit Rs über zeitgenössische Kunstpraxen – in den Beispielen aus dem Kunstfeld.

¹ Raunig, Gerald 2007: *Instituierung und Verteilung. Zum Verhältnis von Politik und Polizei nach Rancière als Entwicklung des Verteilungsproblems bei Deleuze*

In: <http://eipcp.net/transveral/1007/raunig/de>

² Alle Hervorhebungen von mir, MO.

³ GR zitiert (als Fußnote) aus einem Auszug aus R 2004: *The Politics of Aesthetics*. London/New York. Eine ausführlichere Version ist in R 2007 (2004): *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien, S. 49-51 zu finden.

Schließlich steht noch eine weitere Äußerung Rs zur Diskussion, die nämlich *die gegenseitige Durchlässigkeit von künstlerischen und politischen Praxen in Frage stellt*.⁴ Dagegen sprechen nicht nur theoretische Ansätze, sondern – auch wenn viele ProtagonistInnen sich verständlicherweise dagegen wehren, als Kunst katalogisiert zu werden – die künstlerischen Strategien der Kommunikationsguerilla, die performativen Praxen von Yomango und den Superheroes im Umfeld der Euromayday-Bewegung, die netzkulturellen Hoaxes und Fakes von Gruppen wie RTMark oder Yes Men. Dagegen spricht auch die *kontinuierliche Involvierung von KünstlerInnen in mikropolitische Gefüge wie in soziale Bewegungen*, bei der die Nachbarschaftszonen von politischer und künstlerischer Praxis zu temporärer Ununterscheidbarkeit tendieren. Müßig zu sagen: Alle diese Beispiele lassen sich wahrscheinlich gut als Dissens im Sinne Rs auffassen⁵, jedenfalls aber als instituierende Praxen, die in organischen Formen der Verteilung das Prinzip der Polizei zu durchkreuzen versuchen.“

Um mit dem letzten Abschnitt zu beginnen. GR zitiert aus dem Gespräch Rs mit Höller nur einen abgeleiteten Teil der letzten Antwort von R (siehe hier die Fußnote 4). Dieser leitet seine Antwort auf die Frage nach einer Politisierung der Kunst folgendermaßen ein: „Wir sollten anerkennen, dass die Kunst ihre *eigene* Politik hat – was sich nicht mit den Versuchen deckt, sie zu ‚politisieren‘“ (Herv. MO). Für R ist die entscheidende Frage – so lese ich ihn: Was ist politisch an der Kunst? Die Frage ist nicht, sie ist sogar falsch gestellt, wie sich Kunst effektiv politisieren kann; vordringlich ist auch nicht jene Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Politik. Kunst und Politik sind laut R nicht „zwei dauernde und getrennte Wirklichkeiten ... , bei denen es darum geht, sich zu fragen, ob sie in Beziehung gesetzt werden *müssen*. Es sind zwei Formen der Aufteilung des Sinnlichen ...“ (R 2007: 36, Herv. im Orig.; siehe auch die Auszüge Anhang 2, ebd. S. 9).⁶

Künstlerische von politischer Praxis zu unterscheiden heißt nicht, politische Praxen, die sich künstlerischer Mittel bedienen, gering zu schätzen. Aber Kunst läuft Gefahr, sich als Kunst abzuschaffen, wenn sie nur noch politische Statements trifft, oder verallgemeinert, wenn die Grenze zum Praxisbereich Politik gänzlich verwischt wird. Noch einmal mit Rs

⁴ GR zitiert (als Fußnote) R aus seinem Gespräch mit Christian Höller: „Entsorgung der Demokratie“ (in *springerin* 3/2007, S. 23) wie folgt: „Das heißt natürlich nicht, dass die künstlerische Praxis zu einer politischen Praxis geworden ist, wie manche TheoretikerInnen meinen. Sie neigen dazu, 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.“

⁵ Vgl. R 2002: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Ffm., S. 41 „über seinen Begriff von ‚politischer Tätigkeit‘ als ‚auch jene Tätigkeit der Demonstranten oder Barrikadenkämpfer, die die städtischen Verkehrswege buchstäblich in ‚öffentlichen Raum‘ umwandeln“.

⁶ Mit Isolde Charim (2005) kann in diesem Zusammenhang an den Althusser’schen Begriff der *Praxen* erinnert werden (R war Althusser-Schüler). „Er unterscheidet eine politische, eine ökonomische, eine künstlerische und sogar eine theoretische Praxis. Keine dieser Praxisformen ist privilegiert – und trotzdem stehen sie ... in einem Zusammenhang.“ Die Praxen sind „notwendig aufeinander verwiesen“, deshalb bezeichnet Althusser sie als ‚*relativ autonom*‘. Mit Althusser gedacht, so Charim, „ist die politische Dimension der Kunst also nicht an einer außer ihr gelegenen Realität zu bemessen. Politisch ist Kunst dort, wo sie um ihre Definition, ihre ‚Ausdehnung‘, also um ihren Anteil am Gesellschaftlichen kämpft.“

Worten: Die Besonderheiten künstlerischer und politischer „Dissensualität“⁷ dürfen nicht simpel ausgelöscht werden, um „stattdessen die Avantgarde-Figur des Produzenten wiederzubeleben, der zugleich Arbeiter, Künstler und Erbauer einer neuen Welt ist“ – so schließt R das Gespräch mit Höller ab (siehe Fußn. 4), was GR nicht mehr zitiert.

Weil GR m.E. die gerade skizzierte Pointe von R verfehlt, kommt er zwangsläufig zu Fehleinschätzungen:

(1) Woran GR (im ersten Abschnitt) bei R die Tendenz zu einem „relativ einfachen Muster der Trennung von Kunst und Politik“ festmacht bleibt sein Geheimnis. (2) Und man fragt sich, was es bringt, die „beiden großen Formen der ästhetischen Metapolitik“ (R), die dieser en détail in verschiedenen Arbeiten ausbreitet – schlagwortartig: Kunst als eine Kraft der Autonomie, der Selbsterhaltung und Kunst als eine, die hinausführt und die Transformation ihrer selbst betreibt –, mit den Attributen inhaltistisch ‚politisch‘ bzw. formalistisch ‚autonom‘ zu versehen. (3) Was GR als eleganten, sozusagen fintenreichen, dritten Typus unterstellt, hebt auf jenes ab, das von R als Spannungen zwischen den beiden großen Formen beschrieben wird, die nicht einseitig aufgehoben werden können. Kunst habe diese Spannungen auszuhalten und auszustellen, um nicht in eine Sackgasse zu geraten. Eine bereits etablierte „Mikropolitik der Kunst“, die auf dem „Spiel des Austausches und der Verschiebungen zwischen der Welt der Kunst und der Welt der Nichtkunst gegründet ist“, sieht R als möglichen ‚dritten‘ Weg (R 2007: 63).⁸

(4) GRs Empörung darüber, was und wen R alles in den „Topf des Vorwurfs wirft, Kunst total in Leben auflösen zu wollen“ (zweiter Abschnitt), erweist sich bei genauem Nachlesen als eine zumindest voreilige. Originalton R (2007: 49 f.):

„Das Projekt der ‚Lebensform gewordenen Kunst‘ beschränkt sich nicht auf das Programm der 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‘ 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

⁷ Der Übersetzer der Arbeit von 2007 *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Richard Steurer, vermerkt zu diesem Begriff: „Der Neologismus *dissensuelle* und ... [hier] *dissensualité* lassen neben dem Dissens, d.h. der konfliktbeladenen Meinungsverschiedenheit auch das Sensuelle und die Sensualität, d.h. das zu Fühlende und die Sinnlichkeit mitschwingen.“

⁸ R verweist in diesem Zusammenhang beispielhaft auf die Arbeiten von Andy Warhol, Wolf Vostell, Krzysztof Wodiczko, Hans Haacke aus den 60er/70er Jahren und führt unter vier Hauptgestalten der gegenwärtigen Ausstellungen („das Spiel, das Inventar, die Begegnung und das Mysterium“) eine ganze Reihe von Künstler/innen auf (ebd. 65-72). – Er spricht von der spezifischen, autonomen ästhetischen Sphäre, die keineswegs mit der Autonomie der Kunstwerke gleichzusetzen sei, sie besitze nämlich keine abgeschlossenen Grenzen. Diese Dualität sei es, die die unendliche Offenheit des Bereichs der Kunst ausmache, was letztendlich zur Auflösung der Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst führte.

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.“