

Marita Tatari

## Wie politisch ist Rancières ästhetische »Neuaufteilung des Sinnlichen«? Über Autonomieästhetik am Beispiel des Realitätstheaters von Rimini Protokoll

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1992>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Tatari, Marita: Wie politisch ist Rancières ästhetische »Neuaufteilung des Sinnlichen«? Über Autonomieästhetik am Beispiel des Realitätstheaters von Rimini Protokoll. In: Dietmar Kammerer (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*. Bielefeld: transcript 2012, S. 181–195. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1992>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

## Wie politisch ist Rancières ästhetische »Neuaufteilung des Sinnlichen«?

Über Autonomieästhetik am Beispiel des  
Realitätstheaters von »Rimini Protokoll«

---

MARITA TATARI

Rancières berühmte Formel einer »Neuaufteilung des Sinnlichen«, aus ihrem Kontext gerissen und in Verbindung mit einer Kunst gebracht, die scheinbar mit der Repräsentation bricht, kann als reale Intervention, als ein Ereignis, das seinen Teilnehmer verwandelt und die Realität umgestaltet, missverstanden werden. Ich möchte jedoch zeigen, dass es um das Gegenteil geht: Die ästhetische »Neuaufteilung des Sinnlichen« verdeutlicht eine der neuzeitlichen Autonomieästhetik inhärente Problematik und erlaubt auch innerhalb einer dem Realen zugewandten Kunst, eine Kontinuität jener Repräsentationsproblematik zu erkennen.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen sind einige Aspekte, die in Bezug auf die Theatergruppe Rimini Protokoll (das sind Stephan Kaegi, Helgard Haug und Daniel Wetzel) mehr oder weniger deutlich in der Literatur schon hervorgehoben wurden.<sup>1</sup> Rimini Protokoll gehört zu den Theaterformationen, die sich im letzten Jahrzehnt dem Re-

---

1 Vgl. Dreyse, Miriam/Malzacher, Florian (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll, Berlin 2007; Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld 2008; Müller-Schöll, Nikolaus: »(Un-)glauben. Das Spiel mit der Illusion«, Forum Modernes Theater 22(2), 2007, S. 141–151.

alen zugewandt und vorgenommen haben, mit dem Repräsentationstheater zu brechen. Anhand einiger dramaturgischer Punkte, die eine Reihe von Arbeiten Rimini Protokolls kennzeichnen, argumentiere ich zuerst, dass dieser vermeintliche Bruch mit dem Repräsentationstheater kein Bruch mit der Repräsentation bzw. der Darstellung ist. Im Gegenteil: Es geht um die Erfahrung der Plastizität des Realen, um eine Freisetzung seiner ihn formenden Kraft, d.h. des Tuns seiner ihn formenden Darstellung.

In einem zweiten Schritt bringe ich dieses Tun mit Rancières Problematik einer »Neuaufteilung des Sinnlichen« in Verbindung. Ich werde zeigen, dass Rancière nicht auf eine Neugestaltung der Realität hinweist, sondern auf die punktuelle Freisetzung ihrer Plastizität.

Schließlich geht es mir darum, die politische Instanz einer solchen Operation zu hinterfragen. Diesbezüglich argumentiere ich, dass die »Neuaufteilung des Sinnlichen« eine gesellschaftskritische Funktion hat, nur indem sie keiner politischen Zweckmäßigkeit unterliegt: Paradoxerweise kann sie mit Jean-Luc Nancy als nicht-politisch gedacht werden.

## REALITÄT UND FIKTION

»Es ging darum, die Zuschauer an Orte zu transportieren, wo die Welt geschieht« sagt Stephan Kaegi in einem Interview über sein Projekt »Cargo Sofia. Eine bulgarische LastKraftWagen-Fahrt« (2006). Dort wurden die Zuschauer buchstäblich außerhalb des Theaters transportiert. Im umgebauten Lastwagen, der durch einen Glaswand den Blick auf die Stadt erlaubt, begleiteten sie LKW-Fahrer in die Stadt. Dieser Satz scheint mir jedoch nicht nur den mit diesem speziellen Projekt verbundenen Transport zu betreffen, sondern einen Hinweis auf die Dramaturgie mehrerer Arbeiten Rimini Protokolls zu enthalten: dass es nämlich in ihrem »Realitätstheater« darum geht, die Formbarkeit der realen Welt zu erfahren. Diese These soll durch einige für dieses Theater zentrale dramaturgische Punkte erläutert werden.

In den meisten Arbeiten Rimini Protokolls kommen weder Schauspieler, die eine Figur verkörpern, noch Laien in einer Rolle vor, sondern Menschen, die von Rimini Protokoll als »Experten des Alltags« verstanden werden und in der Aufführung als Zeugen oder Vertreter einer gesellschaftlichen Funktion, eines Berufs, eines Fachwissens auf-

treten: LKW-Fahrer, Muezzine, Trauerredner, Call-Center-Mitarbeiter, Bürgermeisterkandidaten sind einige jener Vertreter, die von Rimini Protokoll auf die Bühne gebracht werden. Die Experten erwecken unser Interesse oft dadurch, dass sie Vertreter gesellschaftlicher Funktionen sind, welche im herrschenden öffentlichen Diskurs in anderen Perspektiven erscheinen. In der herrschenden Realitätsvorstellung tritt die Zweckmäßigkeit oder das Produkt ihrer Funktionen meist abgetrennt von ihren Herstellern auf. Die von den Experten ausgeübte gesellschaftliche Funktion wird auf einen ihrer Entstehungspunkte zurückgeführt, so dass innerhalb der Produkt-Funktion, die sie vertreten, ihre Hersteller erscheinen.

Dargestellt werden also Menschen als Vertreter echter Funktionen/Berufe, usw. Der Punkt dabei ist jedoch nicht bloß, Echtes statt Fiktives darzustellen. Die minimale, fast protokollarische Gestik, die Wiederholung der Erzählungen in jeder Aufführung (die der Erzählung etwas von ihrer Echtheit nimmt und als vom Laien gespielte Rolle erscheint) oder – umgekehrt – die leichte Veränderung der Bedingungen von Aufführung zu Aufführung (die die Experten, wenn sie zu sicher in ihren Rollen werden, verunsichert), lässt das dargestellte Reale gleichermaßen und unentschieden als Reales *und* als Fiktion bzw. Rolle erscheinen. Die Zuschauer sind sich nicht sicher, ob das, was sie sehen, »echt« bzw. keine bloße Rolle, oder ob es doch Spiel-Fiktion ist. Es entsteht ein Riss in der jeweils dargestellten objektiven Realität der Experten, ein Abstand zwischen Dargestelltem und Darstellung, d.h. ein Abstand zwischen dem, was dargestellt bzw. gezeigt wird, und dem Tun der Darstellung, durch das dieses dargestellt wird.

Hier wird nicht, wie in einer Fernsehshow, Echtheit zum Konsum angeboten. Ganz im Gegenteil wird eine Reflexion angestoßen über die »Gemachtheit« (bspw. die jeweiligen Experten-Funktionen als eingenommene Rollen), d.h. über die Darstellung als Bedingung der vermeintlichen Echtheit der dargestellten Personen und ihrer Berichte. Gleichzeitig lenkt die Verbindung der Experten-Berichte mit persönlich-biografischen Geschichten von der gewöhnlichen Vorstellung der Funktion, die sie als Experten vertreten, ab. Obwohl von jener Funktion der Experten berichtet wird, geht es dabei – zumindest in den gelungensten Arbeiten Rimini Protokolls – doch nicht darum, wie im herkömmlichen Dokumentartheater, Wissen zu vermitteln, sondern darum, die jeweils befragte Realität in ihrer innewohnenden Plastizität

erfahrbar zu machen.<sup>2</sup> So wird eine Spannung erzeugt innerhalb der readymadehaften Bruchstücke des Realen, die die Experten des Alltags sind: Es entsteht ein Abstand zwischen Dargestelltem und Darstellung.

Ein ähnlicher Abstand zwischen dem, was repräsentiert wird, und dem theatralischen Spiel, das das jeweils Repräsentierte ermöglicht, entstand nach der historischen Krise des modernen Dramas, mit der Auflösung der dramatischen Dialektik von Spiel und Praxis in ihre konstitutiven Elemente. Bei Rimini Protokoll wird nunmehr aber umgekehrt nicht die mimetische Verwandlung verfremdet und auf ihre faktischen Bedingungen (auf das Spiel als Spiel) verwiesen, wie es – abgesehen von allen Unterschieden – von Brecht bis hin zu Pollesch geschah. Sondern die faktische Realität wird auf ihre mimetische Bedingung zurückgeführt. Es geht nicht um das Scheitern des Dargestellten, das Scheitern der ästhetischen Utopie durch die Darstellung, die jene Utopie ermöglichen sollte; es geht nicht um die Entpuppung der Utopie als Spiel, bzw. als unmöglich (wie in einer »Metatragödie des Spiels«<sup>3</sup>), sondern um die plastische Kraft des Realen.

Das Hervorbringen einer den realen Experten-Figuren innewohnenden Spannung zwischen Darstellung und Dargestelltem (ihre als unentschlossen erfahrene Echtheit auf der Bühne), die oft gleichzeitig eine Spannung zwischen Herstellen und Produkt ist (zwischen der Funktion, die sie vertreten, und den Experten als Herstellern dieser Funktion), das heißt die Spannung zwischen ihrer faktischen Dimension und der von ihnen vertretenen gesellschaftlichen Funktion befreit diese Bruchstücke des Realen von ihrer Verfestigung und erzeugt die Bewegung des Prozesses, durch den jeweils eine Identität, ein Produkt oder eine gesellschaftliche Rolle geschaffen wird: Die geronnenen Gestalten des Realen werden beweglich. Es wird innerhalb jener Gestalten der Punkt erfahren, woraus ihre Plastizität entspringen kann; es wird jener Moment erfahren, wo die Möglichkeit, das zu sein, was sie

---

2 Vgl. Dreyse, Miriam, »Die Aufführung beginnt jetzt«, in: Dreyse/Malzacher: Experten des Alltags, S. 76–99; Malzacher, Florian, »Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung«, in: Dreyse/Malzacher: Experten des Alltags, S. 14–45; sowie: Müller-Schöll: (Un)glauben.

3 Menke, Christoph: Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel, Frankfurt a.M. 2005.

schon sind, offen als Möglichkeit stehen kann.<sup>4</sup> Erst auf dieser Ebene, der Ebene einer Freisetzung der Plastizität jener Bruchstücke des Realen, verläuft eine dramatische Spannung.<sup>5</sup>

Gewissermaßen im Rückwärtsgang wird die jeweils dargestellte reale Identität, welche die faktische Person innerhalb ihrer Funktion aufhebt, in ihrer konstitutiven Spannung erfahren, so dass, für einen Moment, Raum entstehen kann für diese oder für andere Verknüpfungen zwischen Faktizität und sozialer Rolle.

Der Schwerpunkt liegt also nicht darin, die realen Elemente zu dokumentieren und in die Beschreibung eines Bereichs der Realität einzuordnen. Die dramaturgische Auswahl der Experten, die Fokussierung auf Nebensächlichkeiten sowie das Durchkreuzen der verschiedenen Berichte je nach dramaturgischem Konzept ordnen die dargestellten Elemente nicht innerhalb der schon bekannten sozialen Strukturen an, welche die vermeintliche Objektivität des Realen gestalten, sondern bringen eine leichte Verschiebung in den real herrschenden Hierarchien hervor. Im Gegensatz zu herkömmlichen Dokumentarformen werden die verfestigte Organisation des Realen und seine festgelegten Bedeutungsverknüpfungen verschoben und so das dargestellte Reale in Bewegung gebracht.

Herkömmlich wird die Dokumentarform als Zeugnis einer Wirklichkeit gefasst. Im Gegensatz zur einer Autonomieästhetik liegt ihr Zweck außerhalb von ihr: Sie soll einen wahren Bericht über ein Gebiet der Wirklichkeit geben, sie soll unterrichten. Sie wird als Mittel verstanden für die Enthüllung einer außerhalb der Kunst liegenden Wahrheit. So kann sie auch politischen Zwecken dienen: ein verborgenes Gesicht der Realität dokumentieren, um die herrschende politische Ordnung zu stören. In diesem Fall sind sowohl die darstellenden Mittel

---

4 Ich kann hier nur kurz darauf hinweisen, dass die Erfahrung der Möglichkeit, das zu sein, was man schon ist, philosophisch Freiheit heißt und nicht zufällig von Hegel mit dem Drama grundsätzlich verbunden wurde.

5 Die dramatische Spannung verläuft z.B. durch eine bei den Zuschauern erzeugte Verunsicherung und Sympathie (ob das, was sie sehen, real ist oder nicht, ob die Vertreter ihre Rollen spielen, bzw. gut spielen können oder nicht, usw.). Vgl. Malzacher: Dramaturgien der Fürsorge. Man müsste hier natürlich eine Aufführung im Einzelnen analysieren. Besonders interessant diesbezüglich ist die Versetzung auf diese Experten-Ebene der Dramaturgie von Schillers Wallenstein bei Rimini Protokoll 2005.

der Kunst wie die Kategorie der Realität unreflektiert vorausgesetzt. Das Gegenteil geschieht im Theater, von dem hier die Rede ist: Die Mittel der Darstellung sowie die Echtheit bzw. Realität als solche werden hinterfragt.

Für diese Bewegung ist ein weiterer dramaturgischer Aspekt Rimini Protokolls bedeutsam. Die Experten stellen sich nicht einfach dar, sondern dem Publikum vor und reden es manchmal direkt an. Die Anrede läuft aber eindeutig weder auf die Erzeugung einer persönlichen Verbindung oder einer emotionalen Nähe zwischen Zuschauern und Akteuren, noch auf eine Aktivierung und Einbeziehung der Zuschauer hinaus. Im Gegenteil erzeugt sie eine Balance zwischen Nähe und Distanz, die es verhindert, in einer Emotionalität zu fusionieren. So verstärkt jene Anrede oder live-Begegnung zwischen Publikum und den Experten die Erfahrung des prozessualen Charakters des Realen. Denn die Zuschauer sind Teil der herrschenden Realitätsvorstellung, dessen Bruchstücke dargestellt werden. Das dargestellte Reale, welches während der Aufführung verfremdet wird, ist nichts anderes als ein Aspekt der herrschenden Realitätsvorstellung, in welcher die Zuschauer selber eingeschrieben sind, jeder Zuschauer zweifach und gleichzeitig: nach seiner speziellen, unterschiedlichen sozialen Rolle oder Funktion außerhalb des Theaters sowie im Theater nach seiner sozialen Rolle als Teil eines Publikums, das dem Spektakel betrachtend-reflexiv gegenübersteht. Die Zuschauer besetzen einen Platz im Gewebe des Realen, von dem aus sie vom Berichteten erfahren. Durch ihre Anrede, die die Distanz des Betrachtens nicht auslöscht, gerät ihr eigener Anteil im dargestellten Bruchstück des Realen in Bewegung. So werden die Zuschauer von ihrem zugeschriebenen Betrachter-Platz etwas weggerückt, ohne in eine neue Position zu gelangen.

Diese Balance zwischen Nähe und Distanz, diese unentschlossene, in der Schwebe gehaltene Haltung, die meines Erachtens Rimini Protokolls Theater so interessant macht, wird nicht immer gehalten. Bei Wetzels und Haugs Prometheus-Aufführung im Sommer 2010 in Athen etwa handelt es sich, trotz der begeisterten Aufnahme beim Publikum, meiner Meinung nach um eine diametral andere Art von Kunst, die schließlich einen politischen Inhalt vermittelt: Die Repräsentanten der Bevölkerung Athens auf der Bühne, die Darstellung und Erwähnung politisch aktueller, emotional aufgeladener Fakten (eine von der griechischen Mafia schwer verletzte, für die Arbeitsrechte kämpfende, bulgarische Putzfrau), die emotionale Musik und das

Athener Publikum, das die Aufführung aus der Perspektive der aktuellen politischen Krise Griechenlands empfand, führten schließlich zur bewegenden Bejahung eines multikulturellen, dynamischen Athens.

Trotz einiger Ausnahmen: In den meisten Arbeiten Rimini Protokolls erfahren die Zuschauer durch die Spannung zwischen Dargestelltem und Darstellung einerseits, durch die Verschiebung der die Realität beherrschenden Hierarchien andererseits Verfremdungen und Verschiebungen des Realen. Sie werden der Spannung zwischen einer ihnen zugewiesenen gesellschaftlichen Funktion und der faktischen Bedingung dieser Funktion ausgesetzt.

In den jüngsten Arbeiten vor allem Kaegis wird jedoch dieses Prinzip in neuen Weisen auf die Probe gestellt. So liegt in *Heuschrecken* (2010) der Schwerpunkt nicht so sehr auf den Heuschrecken-Experten, als auf ihrem Gegenstand, den 10.000 Heuschrecken, die in einer enormen Konstruktion, welche die verschiedenen Kontinente der Erde repräsentiert, zu Protagonisten werden. Es wird wieder versucht durch Nicht-Darstellendes die Darstellung zu verfremden: das Zuschauen auf eine verfremdete Darstellung gerät als Zuschauen ins Schwanken. Die verfestigte Vorstellung vom menschlichen Leben auf der Erde, indem sie mit Nicht-darstellendem (Insekten) verglichen wird, kommt in Bewegung.

Bei *Best Before* (Haug und Kaegi 2010) stellen sich Experten von Computer-Spielen vor, gleichzeitig aber koordinieren die Experten ein Computer-Spiel, an dem alle Zuschauer mit eigenen Controllern teilnehmen. Die Zuschauer steuern Avatare und müssen jeweils Entscheidungen treffen, die auf der Leinwand eine ganze fiktive gesellschaftliche Realität gestalten, bis zum Tod der ferngesteuerten Avatare. Wieder wird hier mit nicht-darstellenden Mitteln die Darstellung erprobt. Die Darstellung wird aus dem Punkt heraus erfahren, woraus ihr Tun entspringt: es sind die jeweiligen Entscheidungen, die den Verlauf der Darstellung bestimmen. Die Zuschauer, deren Leben mit der sich bildenden Geschichte des von Ihnen ferngesteuerten Avatars verglichen wird, erfahren schließlich das Dargestellte aus dem Punkt heraus, woraus jeweils dessen Gestaltung, Form oder Darstellung entspringt.

Auf jeden Fall geht es dabei nicht um eine dem Spektakel entgegengesetzte authentische Erfahrung, sondern um die jeder verfestigten Identität inhärente und zugleich verborgene Plastizität der sowohl im Spektakel verfestigten Identität des Dargestellten, als auch der im herrschenden Gewebe des Realen verfestigten sozialen Funktionen. Die



ästhetische Unterbrechung des Dargestellten wirkt gesellschaftskritisch. Es handelt sich aber nicht um eine Ausstellung und Abstandnahme vom herrschenden Gesellschaftsmodus, die eine reflexive Gegenhaltung provozieren möchte (wie in der herkömmlichen Aufnahme Brechts). Aspekte der Realität werden nicht sichtbar gemacht, um sie uns bewusst zu machen und bestimmte Zustände anzuklagen, bspw. das Konsumverhalten.

Wenn ich von kritischer Funktion rede, dann auch nicht im Sinne eines ästhetischen Modells sinnlicher Erfahrung, welches zur Emanzipierung vom gesellschaftlich herrschenden Erfahrungsmodus führen sollte. Es wird kein solches meta-politisches Modell angeboten: Weder wird es dargestellt, wie es im klassischen Drama durch die mimetische Verwandlung der Praxis geschah, noch wird ein solches Modell performativ durchgeführt, z.B. durch die modellhafte aktive Teilnahme der Zuschauer. Ebenso wenig wird durch die ästhetische Erfahrung die Aneignung der verborgenen, enteigneten Natur des Menschen und der entsprechende Gesellschaftswandel versprochen. Es handelt sich auch nicht um die negative Erfahrung des Scheiterns jeder ästhetischen Utopie, wie z.B. in einer Metatragödie des Spiels, welche das Scheitern der vermeintlich mimetisch verwandelten Praxis am Spiel schildert. Vielmehr wird, indem die Realität unentschieden dargestellt, verschoben und verfremdet wird, ihre (und damit unsere, der Zuschauer) Bildungskraft und Formbarkeit ins Spiel gebracht.

Ich habe hier Rimini Protokoll als Beispiel eines dem Realen zugewandten Theaters genommen, das, statt eines Bruchs mit der Darstellung, wie es an der Oberfläche erscheint, vielmehr eine Reflexion der Darstellung und ihrer Formbarkeit hervorbringt. Ich möchte im Folgenden zeigen, inwiefern jene Reflexion der Darstellung – die Erfahrung ihrer Formbarkeit – gerade nicht mit der Autonomieästhetik der Moderne bricht, sondern sie im Gegenteil trifft. Genau auf diese gegenwärtige ästhetische Problematik, als einer schon der neuzeitlichen Ästhetik innewohnenden Problematik, machen mehrere heutige Stimmen, u.a. Rancière und Nancy, aufmerksam.

## DAS GESCHEHEN EINES NEUEN AUFTEILENS VERSUS »NEUAUFTEILUNG DES SINNLICHEN«

Die in der neuzeitlich verselbstständigten Kunst enthüllte Sinnlichkeit verbindet sich mit dem Versprechen einer Emanzipierung von der innerhalb der Gesellschaft herrschenden Sinnlichkeit. Mit ihrer Verselbstständigung widersetzt sich die Kunst jedem außerästhetischen Zweck. Bedingung und Anspruch der Kunst schließen sich in der Moderne gegenseitig aus. An diesem Widerspruch scheitert das ästhetische Regime der Moderne: Die Kunst, so wie Schiller sie exemplarisch denkt, bringt eine andere Art von Erfahrung hervor. Sinn und Vernunft, diese Triebe, deren jeweilige Verhältnisse für Schiller die menschliche Erfahrung bestimmen, werden in der Erfahrung der Kunst anders als in der außerästhetischen Erfahrung belebt. In dieser, der ästhetischen Erfahrung eigenen Sinnlichkeit, d.h. der eigenen Art der Aktivierung und Verbindung der Vernunft mit den Sinnen, sah Schiller das Modell einer Erfahrung, die eine ideale Gesellschaft formen könnte. Schon Schiller aber, der ausdrücklich die ästhetische Sinnlichkeit mit der menschlichen Freiheit und dem Versprechen einer neuen Form kollektiven Lebens verband, beharrte auf der Unbestimmbarkeit der Sinnlichkeit in der Kunst, ihrem Widerstand gegenüber jeder bestimmten Gestalt, jeder Form, jedem Begriff, auch jedem Modell.

Gegenwärtig greift Rancière diese der Moderne innewohnende, wengleich gescheiterte Problematik auf.<sup>6</sup> Sein »ästhetischer Status« der Kunst verweist auf jene Sinnlichkeit, die das Verhältnis von Vernunft und Sinnen nennt, und bedeutet nicht nur die sinnliche Wahrnehmung oder die Empfänglichkeit der Sinne etwa im Gegensatz zur Intellektualität, sondern die Gestalt eines Verhältnisses dieser Kategorien, die die Wahrnehmung, Erfahrung, Deutung und Organisation des Realen bestimmt.

Rancière macht in Bezug auf Schiller darauf aufmerksam, dass die jeweilige Gestalt der Sinnlichkeit eine bestimmte Organisation des Realen impliziert, worin die unterschiedliche Teilhabe der Menschen in verschiedenen Funktionen jeweils in einer bestimmten Weise verteilt sind.<sup>7</sup> Wenn Rancière die gesellschaftlichen Gestaltungen »Aufteilung des Sinnlichen« (oder »die Polizei«) nennt, so verweist er implizit das

6 Vgl. Rancière, Jacques: Das Unbehagen in der Ästhetik, Wien 2007.

7 Vgl. ebd.

Reale auf eine Gestalt der Sinnlichkeit. Die ästhetische Kunst – im kantischen und schillerschen Sinn des freien Spiels und der gegenseitigen Belebung von Vernunft und Sinnen – ist dagegen gekennzeichnet durch eine unbestimmbare Sinnlichkeit, welche sich auf keine Gestalt festlegen lässt.

Es ist meines Erachtens grundlegend, Rancières in der Kunst enthüllte Sinnlichkeit, deutlicher als Rancièr es selber macht, als *unbestimmbar* zu verstehen. Wenn die Kunst durch eine unbestimmbare Sinnlichkeit gekennzeichnet ist, dann impliziert sie einen Dissens in der herrschenden Organisation des Realen nicht deshalb, weil sie eine andere Organisation des Realen hervorbringt – die ästhetische »Neuaufteilung des Sinnlichen« bringt keine neue Ordnung hervor. Vielmehr stört die Kunst, ihrer unbestimmbaren Sinnlichkeit wegen, jede Aufteilung des Sinnlichen. Sie destabilisiert die herrschende Organisation des Realen, ohne jedoch eine bestimmte Aufteilung hervorzubringen.

Rancières »Neuaufteilung des Sinnlichen« darf nicht als eine Intervention ins Reale missverstanden werden. Wenn die ästhetische Sinnlichkeit, ganz im Sinne der neuzeitlichen Ästhetik, unbestimmbar ist, soll man die mit dieser unbestimmbaren Sinnlichkeit verbundene Neuaufteilung des Sinnlichen als das Geschehen eines neuen Aufteilens begreifen, d.h. man sollte das Aufteilen als die Wirkung eines Verbs verstehen, welches zu keiner Gestalt gerinnt.

Nur unter dieser Voraussetzung kann die Kunst das, was Rancièr die »Kraft oder Macht des Anonymen« nennt, bejahen. Eben weil die Kunst kein Modell der Sinnlichkeit anbietet, konstituiert sie eine Erfahrung, an welcher jeder teilnehmen kann, unabhängig von der Stelle, die er in der aktuellen oder in einer hypothetischen Organisation des Realen besetzt. So verweist die Kunst auf die Kontingenz jeder in der Gesellschaft ausgestalteten Aufteilung des Sinnlichen.

Die Kunst verweist jeden Einzelnen auf sein Vermögen, an einer Aufteilung des Sinnlichen teilzunehmen. Weil sie auf keine bestimmte Gestalt der Sinnlichkeit und dadurch auch auf keine bestimmte Organisation des Realen hinausläuft, schreibt sie Niemandem einen bestimmten Platz im Realen zu. Dadurch entspricht sie der Gleichheit, welche für Rancièr im Grunde des Politischen liegt, wobei er die Politik als Unterbrechung jeder gestalteten Aufteilung des Sinnlichen denkt.

Rancière betont in seinem Buch *Der emanzipierte Zuschauer*, dass jede Aufteilung des Sinnlichen, auch die zwischen Künstler und Publikum, zwischen Lehren und Lernen, in der Kunst verschoben wird.<sup>8</sup> Die unbestimmbare Sinnlichkeit als Dissens wird nicht in einer, sondern in jeder Organisation des Realen gedacht, d.h. sie bringt keine neue Organisation des Realen hervor. Die in der Kunst erkannte Kraft des Anonymen verweist jeden auf sein Vermögen, sich im Realen zu verwirklichen. Anders gesagt – obwohl Rancière das Wort nicht verwendet –, in der ästhetischen Erfahrung entspringt die Freiheit. Doch dieses Vermögen sich zu verwirklichen, diese Erfahrung der Freiheit, geschieht unter der Voraussetzung, dass keine Lehre, kein Modell, keine Gestalt hervorgebracht wird. Im Gegenteil, es ist mit einer Kritik jeder Gestalt verbunden, es impliziert eine immanente Infragestellung jeder Normativität politischer Handlung. Das heißt aber, dass dieses Unterlaufen jeder politischen Gestalt nicht wiederum als Lehre der Freiheit gedacht werden darf.

Das Unterlaufen jeder politischen Gestalt soll aus der Perspektive der verschobenen Aufteilung des Realen gedacht werden, nicht aus der Perspektive des Subjekts: nicht als eine Erfahrung, die als Modell im ethischen oder politischen Leben dienen kann, sondern als faktisches Geschehen. Das Geschehen einer Neuaufteilung des Sinnlichen ist das Geschehen eines (Auf-)Teilens von Qualitäten, Sensibilitäten, usw. zwischen denen, die am jeweiligen Kunst-Geschehen teilnehmen. Ein Geschehen, das sich zu keiner Ordnung gestaltet und sich in keiner Gestalt des Realen anordnet, sondern seine eigene Materialität, seine Faktizität, die *res extensa* seiner Zeitlichkeit ist.

Obwohl für Rancière die »Bejahung der Kraft des Anonymen« der Politik zugrunde liegenden Gleichheit entspricht, kann die Kunst nicht als Modell oder Analogon außerästhetischer Ziele dienen. Wenn man die ästhetische Sinnlichkeit, wie ich es vorgeschlagen habe, als unbestimmbar denkt, dann wird die mit der politischen Gleichheit verbundene »Anonymität« der Kraft nur durch das Augenblickliche des ästhetischen Geschehens möglich: Die Kunst diktiert und konstatiert nichts; sie ist vielmehr ein Geschehen, welches zu sich zurück läuft.

---

8 Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009.

## IST DIE ÄSTHETISCHE »NEUAUFTEILUNG DES SINNLICHEN« POLITISCH?

Gerade dieser Geschehenscharakter der Kunst lässt sich meines Erachtens mit einer der letzten Arbeiten Jean-Luc Nancys denken,<sup>9</sup> die sich zwar begrifflich von Rancière unterscheidet, aber inhaltlich nicht so entfernt ist, wie es den Anschein hat. Obwohl die Kunst nicht das eigentliche Thema ist, wird man eingeladen, die heutige Kunst, scheinbar im Gegensatz zur Rancière, als nicht-politisch zu denken. Und zwar nicht, weil es in ihr nicht mehr wie in der Moderne um den Sinn unseres Gemeinsamseins ginge, sondern weil das Register des Sinns, d.h. der Zweckmäßigkeiten des Menschen, nicht zur Politik gehören sollte.

Diese Behauptung, dass das Register des Sinns nicht zur Politik gehören sollte, stimmt teilweise überein mit der Meinung, dass die Politik notwendig unbegründet bleiben sollte. Gerade weil es keinen symbolischen, ontologischen Sinn, keinen Sinn des Gemeinsamseins, kein Gemeinschaftliches gibt, worauf die Gesellschaft gründen kann, sollte die Politik ständig ihre eigenen Regeln neu erfinden und ständig ihre Prinzipien in Frage stellen oder umwerfen.

Nancy behauptet nun aber, dass es eine politische Notwendigkeit ist, die Politik als eine Sphäre zu denken, welche den Zugang zu anderen Sphären, wo Sinn (also auch Sinn des Gemeinsamseins) stattfinden kann, versichert.

Die Politik sollte die Eröffnung solcher Sphären erlauben und immer neu erfinden, ohne sie jedoch zu begründen oder zu bestimmen. Denn die Einstellung, dass alles politisch ist, setzt die Politik als bestimmbare Gestalt des Gemeinsamseins voraus, eine Gestalt, die sie eben nicht hat und nicht haben darf. Die Politik sollte nicht der Ort sein, wo Zweckmäßigkeiten übernommen werden, sondern nur der Ort des Übergangs zur Möglichkeit von Zweckmäßigkeiten.

Diese Behauptung impliziert eine Transformation des Registers des Sinns, eine Mutation des Verhältnisses der Menschen zu ihren Bestimmungen und Zweckmäßigkeiten. Ich möchte hier diese Mutation, die Nancy reflektiert, in die oben geführte Diskussion der modernen Ästhetik einbringen, in die Diskussion der antinomischen Spannung, welche von Schiller bis hin zu Adorno in der Kunst erkannt wurde

---

9 Nancy, Jean-Luc: Die Wahrheit der Demokratie, Wien 2009.

zwischen ihrer Verselbständigung und ihrem Absolutheitsanspruch. Denn die auf ihre eigene Sphäre beschränkte Kunst gibt nicht ihren Anspruch auf, die menschliche Zweckmäßigkeit zu enthüllen. Im Gegenteil: Ihre Beschränkung ist gerade die Bedingung dafür. Wie kann man den Absolutheitsanspruch als auf eine Sphäre beschränkt denken, noch dazu – da sich »die« Kunst nicht auf eine Gestalt oder einen Begriff festlegen lässt – als jeweils auf eine unbestimmbare Sphäre beschränkt? Wie kann man die Allgemeingültigkeit des Schönen oder den Absolutheitsanspruch des ästhetischen Sinns als einzeln denken? Im Rückblick lässt sich in der neuzeitlichen Ästhetik die heutige Forderung erkennen, den ästhetischen Sinn und seinen Anspruch auf Allgemeinheit paradoxerweise in seinem jeweiligen einzelnen Vorkommen als ein Geschehen zu betrachten.

Wenn also der Sinn in beschränkten, jedoch unbegründeten und unbestimmbaren Sphären stattfindet, dann sollte man »die« Zweckmäßigkeit des Menschen als singuläres Geschehen radikal vielfältig denken – ein Paradox, das das Denken herausfordert. Der ästhetische Sinn enthüllt nicht die Bestimmung des Menschen und seiner Geschichte, denn er kann weder als Modell dienen noch negativ das undarstellbare Modell als Wahrheit der Politik anbieten. Der mit der Zweckmäßigkeit des Menschen und also mit dem Gemeinschaftlichen der Gesellschaft verbundene ästhetische Sinn (mit Nancy nicht-politisch gedacht) diktiert der Politik nichts.

Vielmehr wird der Sinn zurückgeführt auf ein jeweiliges Auftreten, auf ein jeweiliges sinnliches Geschehen. »Der Sinn« also wäre nichts als die Verräumlichung und Eröffnung eines Jetzt – wobei seine jeweilige Sinnlichkeit als Aktualität seiner Unendlichkeit betrachtet werden sollte: absolute Präsenz des Inkommensurablen, wie Nancy Derridas »différance« auslegt. Der Sinn wird in eine Sinnlichkeit zurückgebracht, die jeweils geteilt wird und als solche der Akt der Eröffnung eines Raumes ist.

So gedacht aber, ist der Sinn die Bedingung des Gemeinsamen nur als Äußerlichkeit des Sinnlichen. Nur als solche Äußerlichkeit impliziert der Sinn jeweils einen Bezug zwischen den Menschen. Der ästhetische Sinn ist demgemäß nicht der Gehalt oder die Form der Sinnlichkeit, sondern einzig und allein seine sinnliche Mitteilung und dadurch auch seine Teilung. Das Gemeinschaftliche würde dementsprechend in der Kunst nicht dargestellt, sondern paradoxerweise jeweils im Singu-

lar stattfinden. Es wäre aber schlicht sein eigener Umlauf, jedes Mal eine andere Teilung der Sinne.

So verstanden ist der ästhetische und damit inhärent kritische Status der Kunst performativ, nicht einfach oder notwendig, weil er jede Darstellung ausschließt (etwa ein Plädoyer für Performativität versus Darstellung), sondern weil der Sinn der ästhetischen Performanz oder Darstellung untrennbar vom ästhetischen Geschehen ist, das Geschehen vom Teilen einer sinnlichen Äußerlichkeit, welche sich nicht in Innerlichkeit umdrehen, in keine Gestalt, keinen Begriff einschließen lässt. Deswegen verschiebt ein solches Geschehen jede Organisation des Realen, jede »Aufteilung des Sinnlichen«. Es verschiebt, mit Rancière gesagt, den Teil des Lehrens wie den des Lernens. Daraus folgt, dass man die mit der Kunst verbundene Kritik jeder Normativität als faktische Verschiebung der Sinnlichkeit eines jeden in der ästhetischen Erfahrung denken sollte, als augenblickliche Verschiebung seines Anteils an der jeweiligen Gestalt des Realen.

Genau eine solche faktische Verschiebung der Sinnlichkeit bringt meines Erachtens die von Rimini Protokoll unternommene Umkehrung der dramatischen Spannung hervor, die, anstatt über das Reale hinaus auf seine mimetische Verwandlung abzielen, im Realen seine Formbarkeit frei lässt. Ein solches Theater vermittelt keinen politischen Inhalt. Seine Performativität bringt jedoch das Gemeinsamsein und die entsprechende gesellschaftliche Formung ins Spiel. Es handelt sich keineswegs um die Verkörperung einer idealen Gemeinschaft, an der alle, Künstler wie Zuschauer, teilnehmen würden, sondern um die Versetzung des jedem eingeschriebenen Anteils im dargestellten Realen und um die augenblickliche Befreiung der Plastizität des Realen.

**LITERATURVERZEICHNIS**

- Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld 2008.
- Dreyse, Miriam, »Die Aufführung beginnt jetzt«, in: Miriam Dreyse/ Florian Malzacher (Hg.), Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll, Berlin 2007, S. 76–99.
- Dreyse, Miriam/Malzacher, Florian (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll, Berlin 2007.
- Malzacher, Florian, »Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung«, in: Miriam Dreyse/Florian Malzacher (Hg.), Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll, Berlin 2007, S. 14–45.
- Menke, Christoph: Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel, Frankfurt a.M 2005.
- Müller-Schöll, Nikolaus: »(Un-)glauben. Das Spiel mit der Illusion«, Forum Modernes Theater 22(2), 2007, S. 141–151.
- Nancy, Jean-Luc: Die Wahrheit der Demokratie, Wien 2009.
- Rancière, Jacques: Das Unbehagen in der Ästhetik, Wien 2007.
- Rancière, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer, Wien 2009.