
DAS ELENDE DES ÄSTHETIZISMUS (und einige seiner Stärken)

von JOHAN FREDERIK HARTLE

Thomas Hübel, Siegfried Mattl, Drehli Robnik (Hg.), *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien (Turia und Kant) 2010.

Hermann Kappelhoff, *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*, Berlin (Vorwerk 8) 2008.

Michaela Ott, Harald Strauß (Hg.), *Ästhetik + Politik. Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst*, Hamburg (Materialverlag Textem) 2009.

Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien (Pasek) 2009 (*Le spectateur émancipé*, Paris 2008), aus dem Französischen von Richard Steurer.

Drehli Robnik, *Film ohne Grund. Filmtheorie, Postpolitik und Dissens bei Jacques Rancière*, Wien (Turia und Kant) 2010.

Jacques Rancière war trotz einer Vielzahl von Buchveröffentlichungen in der deutschsprachigen ästhetisch-politischen Diskussion bisher vor allem mit zwei Thesen präsent: Erstens der Leitthese aus seinem politischen Hauptwerk *Das Unvernehmen*,¹ derzufolge sich emphatische Politik und politische Subjektivierung erst durch die Restrukturierung des sinnlichen Wahrnehmungs- und Artikulationsfeldes ermöglichen. Zweitens erkannte Rancière diese Logik idealtypisch in einer Neuordnung des ästhetischen Diskurses seit 1790 (und vor allem seit Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*), im sogenannten «ästhetischen Regime der Kunst», durch die sich die prinzipielle Gleichartigkeit aller Sujets und Darstellungsformen zunehmend (wenn auch spannungsreich und in Konkurrenz mit anderen Regimen) als ästhetische Norm etablierte. Für diese These stand vor allem sein klei-

nes Büchlein *Die Aufteilung des Sinnlichen*,² mit der sich auch die kunstpolitische Position Rancières konkretisierte. Zu diesen beiden gesellt sich nun eine dritte Hauptthese, die es zugleich erlaubt, *Den emanzipierten Zuschauer* als ein drittes ästhetisch-politisches Schlüsselwerk Rancières zu interpretieren. Hierin führt Rancière die politisch didaktischen Einsichten aus seinem im Original schon 1987 erschienen *Unwissenden Lehrmeister* in einem engeren ästhetischen Zusammenhang fort.³ Ästhetische Praktiken hebeln, so Rancière, die verdummende, kausale Logik von Lernprozessen aus, indem sie den Betrachter nicht so sehr mit einem bestimmten Wissen ausstatten, sondern vielmehr in eine Position des Wissens rücken. Nicht so sehr die Vermittlung von oder Konfrontation mit Inhalten stehe insofern zentral, sondern vielmehr die Ermöglichung einer Haltung, aus der heraus sich intellektuelle Prozesse überhaupt erst aneignen und fortsetzen lassen.

Mit diesem Gedanken richtet sich der *emanzipierte Zuschauer* gegen ein, wie er es nennt, mimetisches Verständnis der ästhetischen Kritik, demzufolge die Darstellung empörender Dinge politische Mobilisierung zur Folge habe. «Das Problem liegt [...] in der Annahme eines sinnlichen Kontinuums zwischen der Produktion von Bildern, Gesten oder Worten und der Wahrnehmung einer Situation, die bei den Zuschauern Gedanken, Gefühle und Handlungen hervorruft.» (S. 66)

Vordergründig überschneiden sich seine Überlegungen hierin mit einem Grundimpuls von Stuart Halls medienanalytischem Projekt der Cultural Studies, in dem der Hiatus zwischen Codierungs- und Decodierungsprozessen eine zentrale Stellung hatte. Rancières ästhetisch-politisches Pathos der Unbestimmtheit hat mit den ideologie- oder hegemonietheoretisch motivierten Bemühungen aus

Birmingham dann aber auch wieder nichts zu tun, weil ihn weder die Produktion dominanter Ideologien noch die politische Priorisierung bestimmter Rezipientenkollektive interessieren. Zudem geht es Rancière nicht so sehr um die konkrete Subvertierbarkeit von ideologisch kulturindustriellen Narrativen, sondern vielmehr um die Konfiguration eines Wahrnehmungsfeldes als Bedingung der politischen Artikulation. Seine ästhetische Politik ist eine Politik der Form und diese ist positiv gestimmt.

Vor diesem Hintergrund lässt sich Rancières vehemente Zurückweisung jedweder totalisierenden Geste einer Kritik des Spektakels oder Dämonisierung der Warenwelt verstehen. Sie zählt zu den zentralen Impulsen des *emanzipierten Zuschauers*. Sein eigener Versuch, derartige «linke Melancholie» zu überwinden, verfährt dann jedoch entweder in doppelter Negation (Politik sei nicht «nicht möglich») oder als bloße Beschwörung einer Kollektivierung des Dissenses, die immer auch ein bisschen formelhaft erscheint. Letztere ist seit dem *Unvernehmen* das Grundmotiv: Politik ist eine kollektivierbare Form des Widerstands gegen symbolische Ordnungen. Politisch konkret wird sie in Rancières Texten selten.

Wie jeder kritische Theoretiker muss Rancière mit der Balance aus Kitsch (der Emphase besserer Möglichkeiten), dem Optimismus des Willens und Zynismus (der Akzentuierung struktureller Verunmöglichung, dem Pessimismus des Intellekts) operieren. Rancière weist die negativistische oder melancholische Orientierung zurück und setzt auf positive Möglichkeiten. Die zentrale Hoffnung Rancières richtet sich auf das ästhetische Regime der Kunst als einer potenziell politischen Logik der Gleichheit (als ästhetischer Gleichwertigkeit), von dem aus sich seine Politik motiviert. Ein solch hoffnungsfrohes Kunstnarrativ ist dann aber auch ziemlich genau das, was Walter Benjamin eine Phantasmagorie genannt hätte: eine traumartige Projektion jener Dinge, die in der materiellen Welt der lebenspraktischen Tatsachen verdrängt sind, ins Reich der kulturellen Produktion und des ästhetischen Begehrens. Die affirmative Geste, dieses «emanzipatorische Potenzial der Kunst» zu beschwören, erscheint durch das gleichzeitige Verschweigen seiner Voraussetzung in Verdrängung und Repression auch als eine ebensolche Ersatzhandlung.

Das ästhetisch-politische Projekt Rancières, das mit dem *emanzipierten Zuschauer* fortgesetzt wird, ist der diskursive Rahmen auch des von Michaela Ott und Harald Strauß herausgegebenen Bandes über *Ästhetik + Politik*. Der Band

ist die (erweiterte) Dokumentation einer gleichnamigen Hamburger Tagung, die den Rahmen für vielfältige und zum Teil disparate philosophische, kunst- und kulturwissenschaftliche Beiträge gegeben hat. Die reich und auch etwas chaotisch bebilderten Beiträge stehen zwischen essayistischer Einlassung auf die Rancière'sche politisch-ästhetische Terminologie und transdisziplinärem Spagat zwischen Kunstanalyse und Theoriebildung. Disziplinäre Forschungsbeiträge oder Bemühungen um theoretische Systematisierung bilden dabei eher die Ausnahme. Eine solche Ausnahme ist vor allem der Beitrag von Rancière selbst, der jedoch eher wie ein Zusammenschchnitt aus ästhetischen Beobachtungen und theoretischen Formulierungen erscheint. Sie finden sich in einigen seiner Veröffentlichungen in gleicher Form wieder: die Pointierung dissensueller Gemeinschaft, die er im Sprachbild des «zusammen sind wir getrennt» (46) und ganz im Sinne seiner vertrauten Hauptthesen als kontingenten Effekt ästhetisch ermöglichter, politischer Subjektivierungen entwickelt.

Als Systematisierungsversuch bildet auch der Beitrag von Dieter Mersch eine Ausnahme, dem Gestus nach jedoch am anderen Ende des philosophischen Spektrums. Mersch verfährt in der Geste größtmöglicher Essenzialisierung, um so den latenten Ästhetizismus Rancières noch zu überbieten. Statt um historisch spezifische Regime des Ästhetischen geht es hier um das Ästhetische schlechthin, das phänomenologisch als Geste allgemein sinnlich intellektueller Öffnung gefasst wird. Mersch's ontologische Methode ist die der Silbentrennung («Er-Fahrungen», «Bewegung» «Los-Lassen», «Be-Gegnen», «Vor-Ge-Gebenheit» etc.). Mit diesem Grundton vermeidet er die letztlich diskurshistorisch informierte Rede vom ästhetischen Regime der Kunst, das Rancières gesamte Konstruktion vom Ästhetisch-Politischen trägt. Mersch's Hauptthese zufolge ist das Ästhetische als «epistemische Arbeit», die ein «Suchen und Öffnen» einschließt (128), dem Politischen (gleichermaßen idealisch und vor allem durch und durch ethisch als ein «Gerechwerden für das Singuläre» gefasst) vorgeordnet. Halten wir fest: Ästhetik geht Politik voraus und diese ist letztlich Ethik des Singulären.

Das kann plausibel finden, wer will. Wer es nicht tut, weiß sich damit immerhin auf der Seite der Herausgeberin, die in der Einleitung recht markant zwischen den zwei Extremen Rancière und Mersch vermittelt und Mersch's Essenzialisierungsgeste aus Rancière'scher Perspektive als «unhinterfragte Zementierung gegebener Herrschaftsverhältnisse» zurechtrückt (17), womit Michaela Ott wohl



nur die symbolische Gewalt meinen kann, die immer dann einsetzt, wenn das Ästhetische unabhängig von seinen sozialen Bedingungen bestimmt wird.

Michaela Otts Einleitung zählt selbst zu den interessantesten Texten des gesamten Bandes – gerade weil sie eigentlich keine Einleitung, sondern eher ein Zurechtrücken ist. Interessanterweise geht auch sie darin allein auf die Beiträge von Mersch und Rancière ein, um skizzenhaft ein eigenes Programm des Ästhetisch-Politischen zu poinieren: Der bloß ästhetische Rekurs auf Gemeinschaft (wie Ott in einer plausiblen Kritik der affirmativen Repräsentationskunst Gurskys zeigt) ist die ideologische Stabilisierung herrschender Politik, die erst durch die rekursive Orientierung an Wahrnehmungscodes im Zusammenhang mit realen Partizipationsansprüchen emphatisch politisch wird.⁴

Der Wiener Tagungsband *Das Streit-Bild* wählt einen engeren Fokus als sein älterer Hamburger Bruder. Ihm geht es ausdrücklich um Rancières politische Filmästhetik. Er vermittelt den Eindruck, dass, wer sich heute mit Filmästhetik beschäftigt, an Jacques Rancière nicht vorbei kommt. Den Erbschaftsstreit um die Nachfolge von Deleuze als filmphilosophischem Leittheoriker, den Rancière eine kurze Zeit lang implizit mit Nancy, Agamben und auch Badiou hat führen müssen, hat sich, wie der Band suggeriert, zu seinen Gunsten entschieden.

Zugleich ist das *Streit-Bild* jedoch eher das Zeugnis einer kontinuierlichen Arbeit des Verstehens, insofern Rancières Vokabular (vor allem die oben skizzierte Begrifflichkeit aus dem *Unvernehmen* und der *Aufteilung des Sinnlichen*) produktiv (aber auch unterschiedlich plausibel) als Instrumentarium zur informierten Filmrezeption angeeignet wird. Der Titel des Bandes ist ambitioniert, insofern er – mit der Prägung vom *Streit-Bild* – den Erbschaftsanspruch Rancières auf die Nachfolge Deleuzes auch durch die Nachahmung des Deleuzeschen Vokabulars (die epochalen Großthesen vom Bewegungs- und Zeitbild) imitiert.

Die filmwissenschaftlich ambitioniertesten Beiträge des Bandes sind vermutlich Michael Wedels Versuch einer Konzeptualisierung von Gemeinschaft im Medium des filmischen Takts sowie Sulgi Lies politische Interpretation

von Montagetechniken (für Lie ist Montage potenziell die Produktion von Dissens). Ihnen stehen als besonders wegweisend aus philosophischer Perspektive die Befragung des Rancière'schen Kritikmodells durch Ruth Sonderegger sowie Markus Klammers ideologiekritische Untersuchung des Rancière'schen Universalismus (Klammer zufolge eine Leugnung des eigenen Sprecherstandpunkts und Hypostasierung einer elitären Kunstwelt: ein Ästhetizismus) gegenüber.

Wedels Text ist gerade deswegen interessant, weil er Rancière im Interesse des eigenen theoretischen Projekts exemplarisch, kursorisch und strategisch liest und damit der Tendenz des Sammelbandes entgegen, eine bloße Einübung der politiktheoretischen Theoriesprache Rancières am Beispiel eines (böse gesagt) eigenen Lieblingsfilms zu sein. Spricht Rancière selbst einmal von der Kunst als dem «Rhythmus der Gemeinschaft»,⁵ dann greift Wedel diesen Gedanken als buchstäbliche methodologische Hinweis zur politischen Analyse des Films auf (zwischen Schock, Kontinuum und Präsenz). Unklar bleibt in Wedels Artikel lediglich, inwieweit die Zeitlichkeit des Films und ihre Wahrnehmung in der Tat unmittelbar in einem Verhältnis zur Zeitlichkeit außerfilmischer gesellschaftlicher Praxen stehen. Die Besonderheit des sozialen und medialen Dispositivs Film gerät insofern durch die Bemühung um Politik ein bisschen aus dem Blick. Dieser Kurzschluss ist signifikant für einen Diskurs, der im Anschluss an Rancière die institutionelle und mediale Konstitution ästhetischer Praktiken vernachlässigt und ästhetische (künstlerische, filmische) Wahrnehmungspolitik verfrüht mit Wahrnehmungspolitik überhaupt in eins setzt. Dieser Kurzschluss ist ein Ästhetizismus, weil Ästhetik hier sogleich als Welt überhaupt erscheint.

Vor allem Sondereggers Aufsatztitel der *Affirmativen Kritik* ist eine glückliche Prägung zur Kennzeichnung des Rancière'schen Projekts als politischer Ermöglichungsästhetik, in der es um die strukturelle Möglichkeit von politischer Subjektivierung geht. Dass aber solche Subjektivierung nicht immer nur der neoliberale Wunsch nach der Künstlerexistenz, sondern manchmal auch ganz profane Sehnsüchte nach einer materiell und symbolisch gesicherten Existenz sein können, hält Sonderegger gegen Rancière fest und trifft damit einen wunden Punkt seiner Theorie: Ist die ästhetisch-politische Emphase dem Flexibilisierungsdiskurs postfordistischer Ausbeutungsverhältnisse nicht vollends affin?⁶ Und auch ein weiteres zentrales Detail ihres Aufsatzes verdient Aufmerksamkeit: Sonderegger hebt eine ästhetiktheoretische Bescheidenheit Rancières hervor (34), die Kunst als

eine diskursive Formation versteht, in der es um experimentelle Gleichheit von Formen und Inhalten geht, nicht aber um das Wirken eines transzendentalen oder ontologischen Kunstbegriffs. Gerade im Unterschied zu ästhetischen Ursprungstheorien im Gefolge Heideggers ist diese historisierende Nüchternheit in der Tat bemerkenswert.

Sie geht aber nicht sehr weit: Rancières Idee des Ästhetischen seit etwa 1800 begreift sich ohne jeden Rekurs auf die institutionellen Konkretisierungen, durch die sie erst wirkmächtig wurde. Dass Rancière die kunst- und institutionstheoretischen Erwägungen des von ihm gehassten theoretischen Zwillingsbruders Bourdieu konsequent ignoriert, steht in diesem Zusammenhang. Kein Wunder, dass das Verhältnis zwischen der institutionell konstituierten Kunst und den tradierten philosophischen Konzeptionen des Ästhetischen für Rancière unproblematisch bleibt (er selbst spricht vom Ästhetischen als der «Denkweise der Kunst», während es bei vielen Kunstwerken augenscheinlich einfach schief läuft).⁷ Kein Wunder auch, dass das bürgerliche Wesen der Kunst als schlechthin universal erscheint, wie Markus Klammer in seinem Beitrag betont.

Drehli Robniks eigenes Buch *Film ohne Grund* möchte sich, nach eigener Aussage, als Bonustrack zum Tagungsband verstehen, den er mit herausgegeben hat. Sein gut lesbares Büchlein bietet aber auch etwas mehr als das: nämlich eine erweiterte filmtheoretische Kontextualisierung Rancières und damit auch eine Rahmung des Aufsatzbandes. Robnik akzentuiert die Eigenständigkeit der politischen Filmästhetik Rancières vor dem Hintergrund des ontologischen, Deleuze'schen Erbes und seiner vitalistischen Kontinuität bei Lazzarato und der quietistischen Alternative Agambens (für dessen Filmästhetik Robnik den Begriff der «humilitude» entwirft). Er trägt damit einiges von dem nach, was im *Streit-Bild* fehlt.

Konzeptuell orientiert sich Robniks Buch (so wie der überwiegende Teil der Aufsätze im *Streit-Bild*) an der politiktheoretischen Ausrichtung von Rancières Subjektivierungsmodell aus dem *Unernehmen*. Häufig sind seine (mitunter, wie auf 62–67, galoppierend schnellen) Filmkritiken in diesem Sinne auch an Narrationen und nicht so sehr an sinnlich-formalen Rahmungen interessiert. Die strukturanalytische Urbachmachung des Rancière'schen Territoriums (wie sie durch Sulgi Lie und Michael Wedel begonnen wurde) steht hier zu einem gewissen Teil noch aus. *Der emanzipierte Zuschauer* wird zu dieser Diskussion beitragen können, weil er eben noch fehlt, wo Rancière

allein durch die Hauptthesen seiner bisherigen zwei Schlüsselwerke rezipiert wird.

Politiktheoretisch stellt sich aber insgesamt die Frage, wie weit die ästhetisch verheißungsvolle Figur von der Unbestimmtheit möglicher Protestformen und dissensueller Kollektive politisch eigentlich führen kann. Die postfundamentalistische Emphase neigt dazu zu vergessen, dass kapitalförmige Vergesellschaftung auf sehr festen Fundamenten (wahre *fundamenta inconcussa!*) beruht. Und dass Demokratie Rancière und Robnik zufolge «kein Zustand» ist, «der sich (administrativ oder revolutionär) herbeiführen ließe, sondern ein prekärer Akt» (73), ist nicht unbedingt eine Stärke. Diese Rhetorik ist immer auch eine Entmächtigung konkreter Traditionen der Kämpfe, denen es um die Etablierung einer konkreten anderen Ordnung ging. Das ist ein schönes Paradox der Rancière'schen Ermöglichungsgeste: Sie schließt zugleich auch bestimmte politische Optionen aus, mit deren Radikalität sie kokettiert. Denn wer die Etablierung einer anderen Ordnung und die Frage «konkreter politischer Organisationen» (auf 79 beginnt Robnik in dieser Hinsicht selbst an Rancière zu zweifeln) vermeidet, muss sich dem Vorwurf aussetzen, letztlich nur noch an symbolischer Politik interessiert zu sein.⁸

Diese Frage steht in engem Zusammenhang auch mit dem Begriff *Realismus* im gleichnamigen Buch von Hermann Kappelhoff. Seine Leitfrage zielt auf Film als Medium der sozialen Wirklichkeit. Es beginnt mit einer sehr stark an Rancière orientierten Einleitung, in der erneut dieselben Grundfiguren des Ästhetisch-Politischen umrissen werden, die auch die anderen drei oben besprochenen Bände leiten: das Ästhetische als, wie Kappelhoff es formuliert, «Einspruch gegen die Ordnung der Wahrnehmungswelt» (13).

Kappelhoff erkennt eine «Utopie des Kinos» in der «vollkommenen Evidenz des Sozialen» (14), betont aber den utopischen Charakter dieses Anspruchs, da es sich beim Sozialen «doch wesentlich um Kräfteverhältnisse» handle, die «das Feld der sinnlichen Wahrnehmung selbst definieren» (15). Zugleich beschreibt er den Film insgesamt als eine Apparatur solcher Rahmungen, anhand derer die unsichtbaren Voraussetzungen der Sichtbarkeit dann doch sichtbar gemacht werden könnten.⁹

Diese Realismuskonzeption (von der Sichtbarkeit des Unsichtbaren) ist ambitioniert, begibt sich jedoch nicht so deutlich auf Rancières Spuren, wie Kappelhoff suggeriert. Es ist insofern kein Zufall, dass Rancière auf den 230 Seiten nach der Einleitung gar nicht weiter erwähnt wird.

Die darauf folgenden Analysen (des klassisch modernen kinotheoretischen Diskurses, der Filme Viscontis, Fassbinders und letztlich Almodóvars) sind politisch in vielen verschiedenen Hinsichten, nicht aber in einem engeren Rancière'schen Sinne. Das Buch, so scheint es, wird von viel Theorie getragen, aber eben nicht von einer. Die größte Affinität zu den eingangs formulierten ästhetiktheoretischen Anregungen Rancières haben die Diskurse und Filmbilder, die Kappelhoff analysiert, dort, wo von Fassbinder und Kluge die Rede ist (siehe vor allem die pointierten Formulierungen auf 102). Die Affinität des Forschungsprojekts, das Oskar Negt und Alexander Kluge mit *Öffentlichkeit und Erfahrung*¹⁰ ins Leben gerufen haben, zu dem, für das heute der Namen Rancière steht, ist augenfällig. Hier wie dort geht es um körperliche und sinnliche Rahmungen antagonistischer Ausdrucksverhältnisse. Es zählt zu den Verdiensten Kappelhoffs, daran zu erinnern.

Als eine Realismuskonzeption bringt diese Sicht, die sich einigermaßen konsistent durch das Buch zieht (wenn es etwa um die sozialen Signaturen in körperlichen und Begehensstrukturen bei Fassbinder, Körperbilder in Friedkins *The Exorcist* oder dann eben bei Almodóvar geht), einige Nachteile des sozialtheoretischen Konkretismus mit sich – vor allem dann, wenn Klassensignaturen, die bei Negt/Kluge noch umfassend sozialtheoretisch in den Blick genommen wurden, nicht mehr (oder nur abstrakt, als Kräfteverhältnisse) thematisiert werden. Man möchte mit Adorno gegen Kappelhoff formulieren: «Es ist, als sei für Sie das Maß der Konkretion der Leib des Menschen.»¹¹

Angesichts der Diskussion, die im Anschluss an Kluges *Kapital-Verfilmung* über Eisensteins *Kapital*-Projekt geführt wurde (und die auch die Diskussion wieder aufgreift, die bereits in den 70er Jahren über Eisensteins Überlegungen entstand), erscheint diese anthropologisch materialistische Realismuskonzeption nicht nur als Utopie, sondern vor allem als zu kurz greifend. Die sozialtheoretische Idee einer Montage abstrakter Wirklichkeitselemente, die Spannung zwischen *Marx und Montage*, wie Jameson die Frage nach der ästhetischen Konkretisierung abstrakter gesellschaftlicher Verhältnisse nennt,¹² ist durch den Rekurs auf soziale Gesten und gesellschaftlich imprägnierte Wahrnehmungsprozesse noch nicht gelöst. Was ist mit der Verselbstständigung gesellschaftlicher Kapitallogik, die sich eben nicht einfach auf der Ebene körperlicher Sichtbarkeit abspielt, mit der Realität des Sozialen doch wohl aber einiges zu tun hat? Hier sind Rekonstruktionen, Montagen und der Nachvollzug von Abstraktions-

prozessen unvermeidbar, die über die Konkretionen des Sinnlich-Körperlichen hinauschießen. Für eine solche Ästhetik steht der Beweis noch aus, dass sie sich der Logik des Zusammenhangs gesellschaftlicher Realität in der Tat annähern kann.

Dieses Beispiel ist paradigmatisch für eine ästhetische Verkürzung des Politikbegriffs, die die ästhetisch-politische Debatte im Anschluss an Rancière kennzeichnet. Rancière und die Diskussion in seinem Gefolge haben die wechselseitige Verwiesenheit von Ästhetik und Politik nachdrücklich und mit Recht betont, indem sie den Nachdruck auf die Codierung von Wahrnehmungs- und Artikulationsprozessen gelegt haben. Ästhetik ist nicht jenseits von Politik denkbar und gleichzeitig immer schon im Politischen wirksam. Eine Ästhetik, die jedoch bereits die ganze Wahrheit der Politik in sich enthalten möchte, ist schon nicht mehr politisch. Das sind die Fallstricke einer ästhetizistischen Rhetorik.

1 Jacques Rancière, *Das Unvernünftige. Politik und Philosophie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2002, aus dem Französischen von Richard Steurer.

2 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin (b_books) 2006, aus dem Französischen von Maria Muhle.

3 Jacques Rancière, *Der unweisende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, Wien (Passagen) 2009, aus dem Französischen von Richard Steurer.

4 Was den Band darüber hinaus noch zu einer brauchbaren Quelle (eher für kunstwissenschaftliche als für medienwissenschaftliche Diskurse) macht, sind dann vor allem die programmatischen Texte von Thomas Hirschhorn und Michaela Melián. Sie haben operativen Charakter und sind dadurch eben mehr als atmosphärische Beobachtungen zu zeitgenössischen Kunstentwicklungen, die dann in Rancière'schem Vokabular inspiriert wären.

5 So Jacques Rancière in seinem im *Zeit-Bild* wieder veröffentlichten Aufsatz «Geschichtlichkeit des Films», 214.

6 Rancière bestreitet die Analogie zwischen Postfordismus und der Ästhetisierung von Ausbeutungsverhältnissen einigermaßen vehement. Siehe *Der emanzipierte Zuschauer*, 46 f.

7 Rancière, *Geschichtlichkeit des Films*, 225.

8 Slavoj Žižek's Kritik an Badiou und Critchley gilt in diesem Sinne auch an Rancière. Siehe Slavoj Žižek, *Auf verlorenem Posten*, Frankfurt (Suhrkamp) 2009, 210.

9 An Kappelhoffs Rancière-Rekonstruktion ist augenfällig vor allem die erneute Geste einer Wesensbestimmung des Ästhetischen, die sich dort, wo es um den Begriff der Kunst oder des Ästhetischen geht, in den wiederholten «die Kunst selbst» oder «per se»-Formulierungen niederschlägt.

10 Oskar Negt, Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Produktionslogik bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1972.

11 Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1994, 193.

12 Fredric Jameson, *Marx and Montage*, in: *New Left Review*, 58/ July/August, 2009, 109–117.