

## Anmerkungen zu Jacques Rancières Ästhetik

Lassen Sie mich vorab sagen, dass meine Ausführungen zu Jacques Rancières Ästhetik im Wesentlichen aus der Lektüre von vier Publikationen resultieren (die auf Deutsch allesamt bei Passagen Wien erschienen sind) - *Das Unbehagen in der Ästhetik, Aisthesis, Chronik der Konsensgesellschaft* und *Politik der Literatur*. Jacques Rancière ist, zumindest hierzulande und darin Slavoj Žižek und Alain Badiou nachfolgend, in den letzten Jahren etwas in Mode gekommen und sozusagen zu einem heimlichen Star avanciert, was nicht nur im Zusammenhang mit seiner Person gelegentlich zu der euphorisch aufblitzenden Frage führte, ob die Philosophie angesichts der brennenden Fragen der Gesellschaft nicht generell wieder mehr Beachtung erfahren müsse, mehr noch, dass wir es sogar mit einem Revival der Philosophie zu tun hätten, verbunden - vermutlich - mit der Hoffnung, dass der Revolutionsverdross in der westlichen Hemisphäre als geschichtlicher Fehltritt und zwischenzeitliche Geste der Ermüdung überführt werde. Jacques Rancière wäre wohl eher schlecht darin, mit dem Bajonett auf die Barrikade zu steigen, nicht weil es ihm unter Umständen an der Lust fehlte, doch noch die Flamme der Revolution zu nähren, sondern weil er ganz wahrscheinlich Probleme damit hätte, das Bajonett als auch die Barrikade als solche zu erkennen bzw. anzuerkennen. Wenn sich diese Ausführungen auf die Ästhetik und damit im engeren Sinne auf die Kunst beziehen, so ist gleichzeitig angedeutet, worum es in der Konsequenz geht, um das Verhältnis von Kunst und Politik - in einem doppelten Sinn. Zum einen um das Verhältnis der Kunst zur tonangebenden Politik, die meistens als exzessiver Neoliberalismus beschrieben wird. Zum anderen, und das ist das eigentliche Sujet in den genannten Arbeiten von Jacques Rancière, rücken die Politiken der unterschiedlichen Künste selbst in den Fokus, also alles, worunter ihre Kalküle und Strategien rangieren, die diverse an die Gesellschaft gerichtete symbolische oder poetisch-sprachliche, auf jeden Fall aber dramaturgische Aussagen betreffen.

Warum hätte Jacques Rancière Probleme, das Bajonett als auch die Barrikade als solche zu erkennen, gesetzt, dass es sich um Gegenstände handelte, die man sich gut und gern als Bestandteile einer Installation aus der Gegenwartskunst vorstellen kann? D. h. als Gegenstände, die im unbefleckten Raum des White Cube zu einer Bedeutung gelangen? 1975 malte Anselm Kiefer das Aquarell *Nordkap* und schrieb in das Bild den durchaus heiter zu lesenden Satz ›*die Kunst geht knapp nicht unter*‹. Damit war bedeutet, dass Kunst zunächst immer, und egal von welchen epochalen Strudeln sie jeweils umrankt wird, ein bedrohtes Gefilde ist, sei es dass der artifizielle Produktionsprozess zu scheitern droht, sei es dass die gebührende Anerkennung auf dem Markt fehlt. Noch viel mehr aber war die Kunst bereits 1975 durch etwas ganz anderes bedroht, nämlich durch die eigens von ihr betriebene Politik - d. h. die

Logiken des Widerstands, des Hässlichen und wenn man so will des Bösen. Vor allem was das vorgeblich Widerständige betrifft, so gezielte sich die Motorik der Kunst des 20. Jahrhunderts, die im Grunde bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann, als quasi tödliche Umarmung. Umarmt wurden die Gegenstände des Alltags, der Mode und des Designs, die in den Diskursraum der Kunst transferiert wurden, um ein provokatives respektive kritisches Spiel der Wertigkeiten qua Identitäten zu inszenieren. Entsprechend referierte Anselm Kiefer über den Untergang der Kunst im Design - das eine sei vom anderen nicht mehr zu unterscheiden.<sup>1</sup> Diese gegenseitigen Durchdringungsstrategien waren mindestens in den vergangenen zwei Dekaden das beherrschende Thema auf Seiten der Kunstproduktion als auch der Kritik und gipfelten in dem allseits geteilten Befund der Verwandlung von Kunst in Design, was paradoxerweise den Wert der Kunst, die unter den alten Bedingungen entstanden ist, zwar mitunter hebt, sie aber zugleich in gewisser Weise unmöglich macht. Robert Pfaller skizzierte daher eingangs zu seinem Versuch einer Kulturtheorie über *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft* den Anspruch einer „Bestandsaufnahme der Unmöglichkeiten“, es gelte zu „erkennen, welche Produkte [die gegenwärtige Kultur] nicht nur zufällig gerade nicht hervorbringt, sondern prinzipiell nicht [mehr] hervorbringen kann“<sup>2</sup>. Was wiederum die Vermengung von Kunst und Design / Alltag betrifft, so können wir heute geradezu beliebig in das Reservoir der Kunst greifen, ohne ein einziges Mal enttäuscht zu werden. Ob Damien Hirsts mit Diamanten besetzter Schädel *For the Love of God* (2007) oder Lady Gagas *Fleischkleid* bei den *MTV Video Music Awards 2010*, überall treffen wir auf Attribute, die wie ursächlich einem anderen Feld zugerechnet hätten, und nunmehr ein weiteres Mal die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst verdampfen lassen. Das funktioniert mittlerweile so exzessiv wie reibungslos, dass manchem Autor danach ist, nicht mehr nur von den lustvollen Bemühungen freier Subjekte sprechen würde, sondern von der Logik eines übergeordneten Befehls.

Die Unentscheidbarkeit ist das große Thema von Jacques Rancière. Man könnte meinen, hinter einer solchen Diagnose verberge sich die Enttäuschung über die offensichtliche Nichteinlösung des Versprechens der Kunst. Eines Versprechens, das niemals eine genauere Definition erfuhr, das aber in dem positiven Verdacht stand, Revolutionäres zu leisten und über den Hebel irgendeiner Befreiung einer eschatologischen Heilsstruktur zu gehorchen. Mag sein, dass die Kunst nicht einlöst, was sie verspricht, und die Nichteinlösung nicht näher zu diagnostizierende Borderliner hervorbringt, die Mühe haben, die Gewichtung des einen von der Gewichtung des anderen zu unterscheiden. Wobei ich im Übrigen nicht wie Alain Ehrenburg in *Das Unbehagen in der Gesellschaft* glaube, dass man sich eine vermeintlich hysterische Larmoyanz abgewöhnen müsse, um mit wissenschaftlicher und therapeutischer Nüchternheit ruhigere Wasser zu befahren. Gleichwohl denke ich, dass wir, solange wir einer

Schriftkultur vertrauen, nur eine Chance haben, die Dinge in ihrem Nebeneinander zu benennen. Es gibt einen Begriff, den Jacques Rancière in *Politik der Literatur* verwendet, der mir in diesem Zusammenhang wie grundsätzlich gut gefällt - die „Aufteilung des Sinnlichen“<sup>3</sup>. Ich betone das, weil wir es mit einem Autor zu tun haben, der nicht im Brustton revolutionärer Verblendung seiner selbst einen Gestus benutzt, der von der eigenen Sprache bedingungslos überzeugt ist. Einer Sprache, die ihre Überzeugung aus der Verachtung gegenüber dem Anderen speist und zumeist in der Dekonstruktion des revolutionären Subjekts endet und entweder verbrannte Erde oder verbrannte Psyche oder beides zurück lässt. Als ernüchterter Zeitgenosse schaut Jacques Rancière auf die Verteilung der Objekte und Subjekte im Raum der Gesellschaft und versucht auszuloten, wer - einfach ausgedrückt - unter welcher Absicht ins Gefecht zieht. Während jede Handlung, die der Verachtung des Anderen folgt, immer darauf baut, diesen Anderen verschwinden zu lassen und auf einen fiktiven Punkt der absoluten Bereinigung zusteuert, um das eschatologische Heil zu verrichten, brauchen wir uns mit Jacques Rancière „nicht irgendein pathetisches Ende der Moderne vorzustellen oder eine fröhliche Explosion der Postmoderne, die dem modernistischen Abenteuer der Kunst [...] ein Ende setzen würde. Es gibt [vielmehr] keinen postmodernen Bruch“<sup>4</sup>. Wir sind in keiner Weise gefordert, „das Ende der Ästhetik zu erklären, wie andere das Ende der Politik, der Geschichte oder der Utopie erklären“. Sondern wir sollten uns stattdessen bemühen, die „die paradoxen Zwänge zu verstehen, die auf dem ‚Vorhaben einer ‚kritischen‘ Kunst lasten“<sup>5</sup>.

Versuchen wir den Zusammenhang zwischen kritischer Kunst und dem Begriff der Ununterscheidbarkeit zu erhellen. Zunächst was bedeutet kritische Kunst? Erinnern wir uns an den vermeintlichen „Abstieg“ der Kunst am Beispiel von Gustav Courbets *Die Steinklopfer* und den Realismus-Streit im 19. Jahrhundert. Von Seiten des damals herrschenden Kunstideals bzw. Kunstgeschmacks als unappetitlicher, hässlicher Einbruch des Alltäglichen in die hehre Kunst der göttlichen Malerei empfunden, fußte der sagenhafte Schock, den ein solches Bild auslöste, auf zwei Attributen. Ihm wurde eine ungehörige, weil revolutionäre Autonomieabsicht unterstellt, die das Werk radikal vom Ordnungsgefüge der Gesellschaft trennte und insofern eine Bedrohung darstellte, als es sich dem gewöhnlichen Diskurs der ästhetischen Urteilsbildung entzog. Und zweitens, was damit unmittelbar verbunden ist, wurde vom Künstler selbst und von der herrschenden angeekelten Salongesellschaft darin ein emanzipatorisches Potenzial vermutet, das in der Lage zu sein schien, in Zukunft die Macht anders zu verteilen. Indem Courbet ein bis dahin völlig nebensächliches und eigentlich wertloses, quasi-realistisches Sujet in den Fokus rückte, war die Malerei als kritische Kunst installiert, die auf eine autonome Wahrheit jenseits der gewöhnlichen funktionierenden Gesellschaft spekulierte. Hier kommen Begriffe wie Emanzipation, Kritik, Wahrheit, Autonomie und, wenn

wir den Terminus der Autonomie klinisch fassen, Reinheit zum Tragen. Die Kritik wurde im Schatten der Geburt der Demokratie der Französischen Revolution verstanden, im weitesten Sinne als libertäre Kritik am herrschenden Gustus. Versöhnung war von der Warte der radikalen Autonomie aus gesehen nicht möglich. Dieser Autonomieanspruch war insofern subversiv - ein anderer Begriff, wie er immer wieder auch jetzt noch gern benutzt wird, um das erhoffte kritische Potenzial zeitgenössischer Kunst zu beschreiben -, als dass wir eine Kunst vorfinden, die zwar das Alltägliche / Realistische virtuell verfügbar macht und ihm eine ästhetische Bedeutung zuschreibt, gerade aber durch seinen Autonomieanspruch „das Sensorium der Kunst von dem des ästhetisierten alltäglichen Lebens trennt“. Diese Kunst, die Kunst des *l'art pour l'art*, trägt das „egalitäre Versprechen“ der „Selbstgenügsamkeit“ in sich. Was später Adorno veranlassen wird zu sagen: „Die gesellschaftliche Funktion der Kunst ist die, keine zu haben.“ Das Credo, das Jacques Rancière daraus zieht, trifft den Kern der paradoxalen Konstruktion, der zugleich auch im Zentrum seines Denkens über die Ästhetik steht: „Der Kunst, die Politik macht, indem sie sich als Kunst abschafft, steht also eine Kunst gegenüber, die unter der Bedingung politisch ist, dass sie sich von jeder politischen Einwirkung rein hält.“<sup>6</sup>

Die moderne Kunst, sie sich abschafft, d. h. jene Kunst, die mit den Strategien des Hässlichen und Alltäglichen, später dann Trashigen, Pornografischen, Ökologischen, Sprachtheoretischen, Soziologischen, Sozialen etc. die heilige Kunst des wahren Schönen ersetzt, vollzieht, wenn man so will, im 19. Jh. eine erste historische Schleife in der Ausschöpfung ihres perspektivischen Gehalts, um im 20. Jh. u. a. mit der Konsum- /Waren- und Kitschkritik eine zweite anzuschließen. Adorno / Horkheimer, sowie auch Walter Benjamin u. a. links anzusiedelnde Denker folgten dieser Ausschlussstrategie, die der Wahrheit der Kunst auf der Spur war und das Wahre vom Falschen zu trennen versuchte. Inzwischen gilt als gesichert, dass die Wahr-/Falschkonstruktion unter Bedienung des Ausschlussmodus' ein Irrtum war und dass wir im Gegensatz zu Adorno heute in der Lage sind, alles in der Kunst, der Literatur und im Film - irgendwie - zu genießen. Nichtsdestotrotz, und deshalb das eingeschobene Adverb „irgendwie“, wird dieses Genießen von einem Unbehagen begleitet. Ein Bestandteil des Unbehagens betrifft den White Cube als asozialen Raum. Man erinnere sich an die letzte Documenta und die Arbeit von Ryan Gander *The Invisible Pull*, der unsichtbare Luftzug, im Erdgeschoß des nahezu leeren Friedericianums, durch das nur eine leichte Brise wehte und der Katalogtext die Arbeit damit beschrieb, der Künstler bemühe sich, jedweden Stil und jede Handschrift zu vermeiden<sup>7</sup>. Und es ist klar, warum der Raum der Ausstellung von moderner als auch postmoderner Kunst asozial ist und sein muss: Weil er etwas um den Preis der radikalen Autonomie zeigen möchte. Daran ändern auch diverse Konzepte der Einbindung des Zuschauers nichts, die unter den naiven Impuls fortschreiben, die Revolution in der Kunst

und in den Medien generell gewinne durch ein Plus an Aktivität, Einbindung und Wissenszuwachs an Fahrt. Bezeichnenderweise war der Titel der Arbeit von Ryan Gander noch etwas weiter gefasst, nämlich *I Need Some Meaning I Can Memorise*, was bereits einen Reflex auf die paradoxe Konstruktion des asozialen White Cube darstellt. Hier wird schon gar nicht mehr erwartet, dass etwas, das im White Cube gezeigt, also symbolisiert wird, auf das Leben zurückschlägt, woraus sich evtl. Erinnerungen ableiten ließen, um eine Biographie zu begründen. Das Einzige für Ryan Gander konsequenterweise zu tun bleibt, ist es, diese erwartete Leerstelle mit einem Luftzug zu spiegeln. Ein Gag also, der so subtil und heiter ist, wie er zu Ernüchterung und Unwohlsein führt. Während die Revolution an dieser Stelle ausfällt, ist es dem Produzenten wie auch dem Zuschauer gestattet, sich in Komik zu flüchten oder in den Zustand der Kontemplation, unter der Vorgabe, dass sie für handfeste politische Aussagen nicht zu gebrauchen sind, d. h. ihre Politik ist es, Politik abzulehnen, damit das Werk als Werk definiert ist. Immer vorausgesetzt, dass die Kontemplation nicht dem Feld der Religion überlassen wird.

Ein anderen Bestandteil des Unbehagens, und das betrifft jene Pointe, die Jacques Rancière mit Unbehagen in der Ästhetik meint, ist die immer noch fest verankerte Annahme, „die Ästhetik sei der verfängliche Diskurs, durch den die Philosophie [...] den Sinn der Kunstwerke und der Geschmacksurteile zu ihren Gunsten“<sup>8</sup> verdrehe, daher der Hass auf die Ästhetik. Mit anderen Worten, es gibt immer noch die Hypothese einer zweifellos wahren Kunst, die durch die Vertextlichung des philosophischen Diskurses verkompliziert und also in ihrer Bildhaftigkeit entwertet werde. Das korrigiert aber nicht die Einschätzung der Entwicklung der Kunst von der Moderne über die Avantgarde bis hin zur Anti-Ästhetik und sämtlichen Alternativkonzepten, an deren Ende der eingeweihte Betrachter Mühe hat, Campbells Suppendose von der Warholschen Campbellschen Suppendose zu unterscheiden, oder, wie im ange deuteten Fall, das Bajonett und die Barrikade meinetwegen als Kriegs- und Revolutionsgerät innerhalb eines historischen Diskurses und denselben Gegenständen innerhalb einer Installation im White Cube. Offenbar muss man daraus folgern, dass dem Widerständigen der Kunst, ihrem kritischen Vorhaben mit Zweifel zu begegnen ist. Jacques Rancière spricht grob über den Zeitraum der vergangenen 200 bis 250 Jahre und steht, wie angemerkt, der Mutmaßung eines postmodernen Bruchs skeptisch gegenüber, der bedeuten würde, dass Dinge aus dem Alltag entnommen würden und, beispielsweise ausgestattet mit dem ideologischen Gerüst einer Spieltheorie oder zu kreierender Atmosphären, den Sinn der Kunst neu definieren würden, indem sie das Scheitern linker Utopien wenigstens in die experimentelle Verfasstheit des spielenden Menschen überführen. Das Mindeste, was dem die Aufteilung des Sinnlichen begegnen würde, ist, dass das Offene des Kunstwerkes unmittelbar, oder, um es mit einem ontologischen Begriff zu belegen, gleichursprünglich, an die textlich-theoretische

Rezeption des Werkes gekettet ist. In ökonomischer Begrifflichkeit hieße das Aufteilung des Marktes. Und in den Termini einer quasi ästhetischen Konkurrenzphilosophie drängt sich der Schluss auf, dass weder der Kunstproduzent noch der Texter das bessere Ende für sich behält. Mit Boris Groys verschwindet damit „jede ontologische Unruhe. Die sich selbst dekonstruierende Sprache“ - ob im Bild oder im Text - „ist ein freundliches Meer, in dem keine Haifische lauern, keine Stürme zu erwarten sind [...] und die Wassertemperatur immer konstant bleibt“<sup>9</sup>.

Die Konsequenzen sind ungeheuerlich. Die Kunst geht zwar knapp nicht unter, doch auf der Höhe einer wirkungslosen Waren- und Kitschkritik und generell einer unmöglich gewordenen Kritik der politischen Zustände, wo das Offene der Kunst in den Bann einer Loopkultur gerät, die in ihrer ewigen Endlosschleife solipsistisch um die Leerstelle kreist und wenn man so will fortlaufend mit sich selbst kopuliert, ist zumindest die nicht von Schmerz beladene Desillusionierung umfassend. Das führt zu der Frage zurück, die Robert Pfaller formulierte und die Jacques Rancière ähnlich fasste, wie es denn sein könne, dass alte, vormals wahre Kunst, zu der klassische Gemälde, Statuen oder auch Handwerkskunst gehörten, nicht mehr möglich ist. Heute macht man sich bekanntlich in der Regel lächerlich, wollte man allen Ernstes einfach nur einen weiblichen Akt malen. Handwerkliche Fähigkeiten werden für gewöhnlich unterbewertet, schlecht bezahlt und verschwinden, sofern sie nicht den Sprung in ein Luxussegment schaffen. Jacques Rancière wendet ein, dass diese Kunst zwangsläufig unter die subversive Dialektik der Ununterschiedenheit gerückt werden muss - was er im Übrigen als das ästhetische Regime bezeichnet - und alles daran setzen, das eschatologische Ziel der aseptischen Reinheit zu erreichen und also den Schmutz des Authentischen zu tilgen. Was im White Cube der gefahrlosen Kunst zur fortlaufenden Versicherung ihrer selbst dient, schlägt sich außerhalb in zeitgemäßen politischen Kampagnen nieder wie Anti-Raucherschutz, Verkehrssicherheit, Gewaltfreiheit in den Fußballstadien etc. Wesentlich aber dabei ist, dass die Aufteilung des Sinnlichen zu einer symbolischen Struktur von Gesellschaft führt, „die das beseitigt, was den Kern der Politik ausmacht, nämlich Dissens“<sup>10</sup>. D. h. die Kunst, eingebettet in die Konsensgesellschaft, ist noch mit der bösesten Maske bewaffnet, nicht wirklich in der Lage, Dissens zu produzieren. Immer geht es in Richtung eines einschläfernden, leidenschaftslosen, langweiligen Konsens. Das erklärt auch, warum „böse Jungs“ wie Frank Castorf und Jonathan Meese in Bayreuth möglich sind.

Im Grunde sind wir mit Jacques Rancière immer noch bei Hegels Ende der Kunst und Kants Begriff des Erhabenen. Hegels Begriff vom Ende der Kunst bedeutet, dass sich die von Gott befreite Subjektivität in die, wie Gerhard Gamm es einmal ausdrückte, „idiosynkratische Welt ihrer Gefühle und Phantasien“<sup>11</sup> rettet und auf eine unendliche Anzahl bedeutungsge-

ladener Identitäten zurückgreift. Kant wiederum stellt mit seinem Begriff des Erhabenen, wenn man so will, das *perpetuum mobile* der permanenten Denkschleife bereit, die im Entweder-Oder-Modus zwischen der interesselosen Wahrnehmung und der begrifflichen, legislativen Vernunft vermitteln muss und aus dieser Schleife nicht auszubrechen vermag. An dieser Einschätzung hat sich mit Jacques Rancière seit zweihundert Jahren nichts geändert. Wir befinden uns demnach in einer klassischen Pattstellung. Erstaunlicherweise endet *Das Unbehagen in der Ästhetik* mit dem epochalen Aufruf, „den Erfindungen der Politik und denen der Kunst ihre Unterschiedlichkeit“ wiederzugeben. Allerdings ist das Gelingen dieses Aufrufs an die schier unmögliche Forderung gebunden, sich „jeder Theologie der Zeit, jedem Denken des ursprünglichen Traumas oder des zukünftigen Heils zu entziehen“. Theologie der Zeit meint, dass die Moderne / Postmoderne sich der Erfüllung einer historischen Notwendigkeit in der Kunst widmet, die gestern glorreich erschien, heute jedoch desaströs anmutet. Trauma veranschaulicht die unendliche Katastrophe der Gegenwart eingedenk des Genozids im Dritten Reich. Und die eschatologische Heilserwartung verweist wohl darauf, dass die westliche Kunst an ihrem seriösesten Punkt aus der Geschichte des Christentums entsprungen ist und nach wie vor unmittelbar mit der Thematik des Glaubens in Zusammenhang steht.

Ist die Forderung, die Jacques Rancière anbietet, wirklich vorstellbar, realisierbar? Die Konsensgesellschaft bedeutet, dass ihre kommunikativen Muster die Ereignishaftigkeit verschieben, aussetzen und stattdessen einen Archivierungsdruck erzeugen, der den revolutionären Impetus abschleift und unkenntlich macht. D. h. die hehre Paarkonstellation von Ereignis und Revolution wird eschatologisch ausgeschlossen. Vermutlich muss man festhalten, dass die zu modellierende Reinheit in gewisser Weise erbarmungslos erfolgreich ist. Ich für meinen Teil bin an dieser Stelle nicht imstande, eine Utopie zu entwickeln und sehe auch nicht, wie es Jacques Rancière gelingen könnte, die Unterschiedenheit von Kunst und Politik wieder herzustellen. Ich sehe auch nicht mit Jacques Rancière, wie es Alain Badiou mit einem revolutionsgeladenen Begriff des Poetischen gelingen könnte, ein Ereignis herbeizuführen. Und ich sehe ebenfalls mit Jacques Rancière nicht, wie Lyotard imstande wäre, einen Bruch / einen Einbruch von außen geschehen zu lassen, den in ganz ähnlicher Weise Slavoj Žižek bedient, um entweder der Falle der ewigen Dekonstruktion am Fallbeispiel von Jacques Derrida zu entgehen als auch der ereignislosen kommunikativen, horizontalen Verhandlung bei Jürgen Habermas. Vielleicht lautet die Frage eher, ist die Revolution in der Kunst überhaupt ein lohnendes Thema. Die Geschichte der Kunst der vergangenen zweihundert Jahre erinnert vielmehr an die Geschichte der Börse und das ewige Phantasma, die zyklischen Krisen des Geldhandels zu überwinden, als ob sie nicht dazu gehörten. Die aber nicht nur dazugehören, sondern quasi 50 Prozent des Gerüsts bilden, wie der Film *Margin Call - Der große Crash* von

2011 verdeutlicht, in dem der CEO eines angeschlagenen Geldhauses in New York, John Tuld - gespielt von Jeremy Irons, seinem Abteilungsleiter Sam Rogers, in Szene gesetzt durch Kevin Spacey, die Historie der Börse von 1637 (dem Zeitpunkt der Tulpenmanie) bis 2000 (dem Zeitpunkt der Dotcom-Blase) erläutert und damit das Argument liefert, die Krise sei Bestandteil des pekuniären Vermehrungsprozesses, und deshalb wäre es zwingend wie völlig okay, all die faulen Papiere zu verkaufen, die das krisengeschüttelte Trading-Haus loswerden muss, um zu überleben und anschließend zu neuer Blüte zu gelangen.

Zunächst bin ich mit Jacques Rancière und seinem Begriff von der Aufteilung des Sinnlichen und der paradoxalen Verfasstheit von Kunst und Politik ganz und gar einverstanden. Wünschenswert wären Erweiterungen, die das Feld der ästhetischen Theorie vervollständigen. Zum einen mit einer Philosophie des Geldes in Komplizenschaft zur These des paradoxalen Kunstwerkes. Und zweitens mit einer Ästhetik des Mülls, in der es nicht darum geht, dass Kunst Müll abbildet oder Gegenstände, die als Müll gelten, in den White Cube übernommen werden. Sondern Ästhetik des Mülls als generisches Moment der Vervielfältigung der Kunstproduktion ganz im Sinne der Verteilung der Werthafteiten, die an das geopolitische Splitting der Räume gebunden ist.

Vielen Dank.

---

<sup>1</sup> Siehe Anselm Kiefer im Gespräch mit Klaus Demut, *Die Kunst geht knapp nicht unter*, 2010, insbes. S. 228 ff.

<sup>2</sup> Robert Pfaller, *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft*, 2008, S. 10 ff.

<sup>3</sup> Jacques Rancière, *Politik der Literatur*, 2007, S.14

<sup>4</sup> ders., *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 2007, S.47

<sup>5</sup> ebd. S. 56

<sup>6</sup> ebd. S. 51

<sup>7</sup> Vgl. dOCUMENTA (13), *Das Begleitbuch*, 2012, S. 66

<sup>8</sup> *Das Unbehagen in der Ästhetik*, S. 11

<sup>9</sup> Boris Groys, *Unter Verdacht*, 2000, S. 37

<sup>10</sup> *Das Unbehagen in der Ästhetik*, bd. S. 133

<sup>11</sup> Gerhard Gamm, *Komödie und Tragödie. Die moderne Welt im Lichte Hegels und Nietzsches*, Lettre. Nr. 27, S. 68-71