

JACQUES RANCIÈRE UND DIE UNIVERSALITÄT DER GLEICHHEIT

Markus Klammer

Ich möchte hier bestimmte Implikationen, welche sich aus Jacques Rancières politischer Theorie ergeben, wie er sie im Buch *Das Unvernehmen*¹ dargelegt hat, in Beziehung zu seiner Konzeption des Ästhetischen und der Kunst setzen, insbesondere zu Überlegungen aus den Schriften *Die Aufteilung des Sinnlichen*², *Politik der Bilder*³ und seiner Essay-Sammlung zum Film und zum Kino *La fable cinématographique*⁴ aus dem Jahr 2001. Dabei wird es mir um eine Untersuchung der Rancière'schen Vorstellungen von Gleichheit gehen, von politischer Gleichheit und von Gleichheit im Ästhetischen, und um die Frage, ob es sich jeweils um denselben Typ von Gleichheit handelt, und unter welchen unausgesprochenen Voraussetzungen diese beiden Formen von Gleichheit im Denken Rancières stehen. Damit verbindet sich die Frage, ob und in welcher Weise die Kunst im Allgemeinen und das Kino im Besonderen politische Relevanz haben kann oder sogar muss.

Zunächst sei an die Grundkonfiguration von *Das Unvernehmen* erinnert, wie sie sich an der Fabel vom Rückzug der Plebejer auf den Aventin festmacht, die Rancière von Pierre-Simon Ballanche borgt, der sie seinerseits von Livius übernimmt.⁵ Die Plebejer haben sich auf den Aventin zurückgezogen und verweigern jegliche weitere Teilnahme an der römischen Gesellschaft. Derart manifestieren sie ihren Protest gegen ihre soziale Benachteiligung und ihre politische Bedeutungslosigkeit. Auf der anderen Seite stehen die Patrizier vor dem Problem, wie sie die Plebejer zur Beendigung ihres »Streiks« und zur Rückkehr zur Ordnung bewegen können. Sie bezweifeln allgemein, dass die Plebejer als Gruppe von Namenlosen ohne eigene politische Tradition und Symbole überhaupt Verhandlungen zugänglich sind.

Die Position der unbeugsamen Patrizier ist einfach: es gibt keinen Ort, um mit den Plebejern zu diskutieren, aus dem einfachen Grund, weil diese nicht sprechen. Und sie sprechen nicht, weil sie Wesen ohne Namen sind, ohne *Logos*, das heißt ohne symbolische Einschreibung im Gemeinwesen.⁶

Dennoch schickt man Menenius Agrippa, um einen Vermittlungsversuch zu unternehmen. Er erzählt den Plebejern das Gleichnis vom Magen und von den Gliedern des Körpers, wobei der Magen die Patrizier vorstellt und die Plebejer als Glieder fungieren. Das Gleichnis soll die relative Gleichheit von Plebejern und Patriziern als Teile ein- und desselben gesellschaftlichen Organismus erweisen und gleichzeitig ihre relative Ungleichheit als natürliche Folge einer gesellschaftlich-politischen Arbeitsteiligkeit zwischen Außen und Innen, Oben und Unten, Regierung und Arbeit rechtfertigen. Indem die Glieder den Magen ernähren, versorgt dieser sie mit Kraft, so dass sie weiterhin ihrer Tätigkeit nachgehen können, ohne zu ermatten. Bei Livius zeigt die Fabel ihre Wirkung, die Plebejer kommen zur Vernunft und nehmen ihre Stelle im gesellschaftlichen Ganzen wieder ein.

Die derart bestätigte prästabilisierte Harmonie zwischen Macht und Ohnmacht, Öffentlichem und Privatem, der öffentlichen Sichtbarkeit der Machtausübung und den dunklen, semiprivaten Orten der Arbeit und Produktion, nennt Rancière »Polizei«. Er zieht im Gegensatz zu Livius eine ganz andere, inverse Lehre aus der beredten Kriegslist des Agrippa: Entscheidend ist nicht so sehr, *was* der Patrizier den Plebejern mitteilt, entscheidend ist, *dass* er zu ihnen spricht, dass er in Verhandlungen mit ihnen tritt. Der nackte Akt des Verhandeln, Ansprechens und Überzeugens konstituiert und bestätigt eine viel tiefere und allgemeinere Gleichheit als die gemeinsame Zugehörigkeit zum selben Gesellschaftskörper je leisten könnte. Es ist die universelle Gleichheit aller Menschen als Sprechender, und das heißt politischer Wesen, die Gleichheit zwischen denjenigen, die sprechen und ihren Hörern zumuten zu verstehen, und denjenigen, die hören und verstehen und deswegen *prinzipiell* auch sprechen und sich verständlich machen könnten. In dieser impliziten Reziprozität liegt für Rancière die ganze Logik des Unvernehmens: Was auf der Aussageebene ein Befehl, eine List oder ein sonstiger Ausdruck von Ungleichheit sein mag, kommt auf der Ebene des Sprechaktes einem Widerruf und einer Widerlegung eben dieser Ungleichheit gleich. Alles hängt davon ab, dass die Plebejer, Arbeiter, Proletarier diese spezifische, immer schon mitgegebene Gleichheit in der Ungleichheit *erkennen*, sich ihrer *bewusst* werden und sie dialektisch in ihrem Sinne benutzen.

Die transzendente, grundsätzliche Gleichheit der Teilhabe an ein und demselben Sprechzusammenhang schafft die Voraussetzung für ihre Teilhabe an der Politik. Für sie läuft alles darauf hinaus, so zu tun, als wären sie bereits Teilnehmer am Spiel der Politik, als wären sie bereits ein anerkannter Teil, eine anerkannte Partei. Denn eigentlich sind sie es immer schon implizit, wenn auch in der pervertierten Form der Nicht-Anerkennung, des Unterdrückt- und Kommandiertwerdens.

Das Aufleuchten einer grundlegenden transzendentalen Gleichheit in der faktischen Ungleichheit und, umgekehrt, das Aufleuchten einer fundamentalen (weil faktischen) Ungleichheit als grundlegender Gleichheit aller Sprechenden Wesen, nennt Rancière »Politik« (*»la politique«*) im Sinne einer ereignishaften »politischen Aktivität« (*»activité politique«*⁷), an der die polizeiliche, d.h. die wohl etablierte Verteilung zwischen Sichtbarem und Sagbarem, die festlegt, wer wann wo unter welchen Bedingungen was sagen kann, zerbricht und ein Abstand (*écart*), die Möglichkeit einer neuen Verteilung von Handlungsmöglichkeiten, sichtbar wird.⁸ Politik als politische Aktivität meint also das Sichtbarwerden eines Dissenses, und zwar wird dieser Dissens öffentlich, allgemein, für alle beteiligten Parteien sichtbar.⁹

Die transzendente Gleichheit der Sprechenden Intelligenzen, der *zoa logon echonta* des Aristoteles, aber reicht alleine noch nicht aus, um die grundlegende faktische Ungleichheit, den *tort*, wie Rancière sagt, zur Erscheinung zu bringen und in eins damit zu widerlegen. Sie ist lediglich eine notwendige Vorbedingung. Aus diesem Grund werden zwei supplementäre Verfahren ins Treffen geführt. Beide sind sie alles andere als transzendental und haben mit List, Taktik, Usurpation und Lernen zu tun. Sie sind also ganz und gar der Zeit und ihren Zufällen, Missgeschicken und Kontingenzen hingegeben. Rancière beschreibt sie mehr oder weniger ausführlich, doch versäumt er es, sie von den transzendentalen Vorbedingungen faktischer Gleichheit zu unterscheiden und sie so in ihren Implikationen und Konsequenzen für die Universalität von Gleichheit richtig einzuschätzen. Im ersten Fall verabsolutiert er ein ganz bestimmtes politisch-kulturelles Formenrepertoire, nämlich dasjenige der Herrschenden, als Ort von Gleichheit schlechthin. Im zweiten Fall schließt er von der Möglichkeit der Usurpation dieses Repertoires im politischen Kampf auf die Notwendigkeit dazu. Dabei bedenkt er nicht, dass dadurch jeglicher Kampf, so sehr er auch der Sache nach gewonnen sein mag (die Anerkennung ist erreicht), der Form nach verloren gegangen sein wird (Anerkennung ist immer nur als

Anerkennung des Gleichen, d.h. bereits etablierter Spielregeln der Macht möglich). Das erste Verfahren möchte ich »politische Mimesis« nennen. Zu Beginn seines Arguments betont Rancière, dass der Neuordnung des Sagbaren (die Plebejer werden von Agrippa als Partei adressiert) eine Neuordnung im Sichtbaren vorangeht, denn die Plebejer haben sich bereits aus der Dunkelheit und Zerstreung der Gassen und Werkstätten auf den Mons Aventinus zurückgezogen, wo sie als Gruppe und auf einmal sichtbar sind.¹⁰ So vollziehen die Plebejer den Bruch mit dem bis dahin natürlichen Zustand ihrer Gesellschaft und schaffen einen künstlichen Abstand. Was aber machen sie auf dem Aventin? Wir werden Zeugen einer emsigen symbolischen Arbeit.

Sie führen somit eine Reihe von Sprechakten aus, die jene der Patrizier *mimen*: sie sprechen Verwünschungen und Vergötterungen aus; sie wählen einen unter ihnen aus, um *ihre* Orakel zu befragen; sie geben sich Repräsentanten, indem sie ihnen neue Namen geben. Kurz, sie verhalten sich wie Wesen, die Namen haben. Sie entdecken sich, in der Weise der Überschreitung, als sprechende Wesen, mit einer Sprache begabt, die nicht einfach Bedürfnisse, Leiden und Zorn ausdrückt, sondern Intelligenz beweist. Sie schreiben, sagt Ballanche, »einen Namen in den Himmel«: einen Platz in eine symbolische Ordnung der Gemeinschaft der sprechenden Wesen, in eine Gemeinschaft, die noch keine Wirksamkeit in der römischen Polis hat.¹¹

Verwünschungen aussprechen und Apotheosen inszenieren, die eigenen Orakel konsultieren und Ämter erfinden, das ist jedoch keineswegs dasselbe wie sprechen und vernehmen zu können, es ist nicht einmal äquivalent. Letzteres bezeichnet ein soziobiologisches (transzendentes) Vermögen des Tieres Mensch, während sich ersteres auf die historisch sedimentierten hegemonialen Formen einer voll ausgebildeten Kultur bezieht. Rancière hebt diese Formen ins Ahistorische, Transzendente, wenn er sagt: »Sie führen somit eine Reihe von Sprechakten aus, die jene der Patrizier *mimen*.« Warum müssen es ausgerechnet diese und keine anderen Formen sein? Bedeutet die Tatsache, dass sie der Elite ebenso wenig zu eigen sind wie den Rechtlosen, dass sie usurpiert, entwendet, zu eigenen Zwecken perfektioniert und geschliffen werden können, dass sie niemandem gehören, weil jeder sie erlernen kann, bedeutet das auch schon, dass man ausgerechnet diese Formen lernen, schleifen und perfektionieren muss? Keineswegs. Rancière aber identifiziert die Mimesis hegemonialer kultureller oder politischer Formen mit dem transzendentalen Vermögen zu sprechen und zu verstehen, d.h. gleich zu

sein unter Gleichen. Dadurch naturalisiert und legitimiert er unter der Hand die Herrschaftsformen der Eliten, indem die Fabel von den Plebejern auf dem Aventin eigentlich lehrt, dass sich der Streit um Anerkennung, Sichtbarkeit und Gleichheit am besten mit den Waffen der Herrscher führen lässt.¹² Zugleich mit der Teilhabe der Anteillosen und der Gleichheit der Ungleichen wird also eine bestimmte faktische Verteilung hegemonialer Verfahren und Symbole bekräftigt, legitimiert und naturalisiert nach dem Motto: »Du kannst dich emanzipieren, aber nur, wenn du dich richtig benimmst.« Bei der Diskussion des ästhetischen Regimes der Künste werden wir auf eine vergleichbare Problemlage stoßen.

Die zweite supplementäre Technik der Emanzipation der Anteillosen ist diejenige des »Als-ob«. Um in das Spiel der politischen Sichtbarkeit einzutreten, müssen diejenigen, die keinen Anteil an diesem Spiel haben, weil sie erst gar nicht als Partei anerkannt werden, so tun, als ob sie immer schon Anteil gehabt hätten, als ob sie immer schon Partei gewesen wären. Das »Als-ob« schließt diejenigen, die immer schon aus der Sphäre der etablierten Parteien ausgeschlossen waren, in die Politik ein, als wären sie immer schon Teil und Partei gewesen.¹³

Nachdem die Szene des Unvernehmens solcherart errichtet ist, ist es möglich, so zu argumentieren, *als ob* diese Diskussion unter Partnern stattfinden würde, die von der anderen Partei zurückgewiesen wird, kurz, es ist möglich, durch Vernunftüberlegung und Kalkül die Berechtigung der Forderungen der Arbeiter zu begründen.¹⁴

Damit aber schreibt sich der polizeiliche, para-politische Charakter des Politischen (»*le politique*«)¹⁵ als eines Verteilungsprozesses zwischen etablierten Parteien in den Moment der Politik als ereignishaft politische Aktivität selbst ein. Das Sichtbarwerden einer neuen politischen Subjektivität vollzieht sich faktisch immer auch in der quasi-polizeilichen Form des »Als-ob« einer Gruppe oder Partei.

Dieser Feststellung würde Rancière wohl entgegenhalten, dass der antike *demos*, die Armen, die Arbeiterklasse, die Proletarier nicht irgendeine Partei unter anderen darstellen, sondern vielmehr diejenige Partei, die sich als Partei schlechthin mit dem Ganzen der Gemeinschaft identifiziert und so ihr partikuläres Anliegen universalisiert. »Die Armen identifizieren unter dem Namen des *demos* ihren Namen mit dem Namen der Gemeinschaft, von der sie nur einen Teil, genauer gesagt, eine Einteilung bilden.«¹⁶ Diese Universalisierung des Partikularen stellt für Rancière gleichsam das Antidot zum polizeilichen Charakter des »Als-ob« einer

mehr oder weniger homogenen Partei oder Gruppe mit einem Set von mehr oder weniger homogenen Anliegen dar. Die Vorstellung, dass das Allgemeine nur ein partikulares Allgemeines sein kann und dass das Partikulare nur von einer bestimmten parteilichen Position aus generalisiert werden kann, definiert das Feld der Politik als ein Feld der Nicht-Identität und des Werdens, des Kampfes und der Streithandlung, als ein mehr oder weniger offenes Feld der Verwirklichung dieser oder jener spezifischen Formen der Verteilung des Sichtbaren und Sagbaren.

Doch ändert das nichts an der Kritik: Die ideologische Universalisierung des eigenen Standpunkts muss dialektisch auf dessen faktische Relativität im Kampf um Anerkennung und Teilhabe bezogen bleiben. Ist Teilhabe erst einmal erreicht, führt die Beibehaltung des Verfahrens schnurgerade in die Reetablierung einer polizeilichen Aufteilung des Politischen. Aber schon die basalen Formen politischen Ausdrucks, mit denen und um die gekämpft wird, sind immer schon polizeiliche, und die Technik der Universalisierung macht hier keine Ausnahme. Eben noch Mittel der Macht, wird sie nun Waffe einer Gegen-Macht. So präzise Rancière den Moment der Politik als Ereignis im emphatischen Sinne des Wortes denkt und beschreibt, so sehr verabsäumt er es, ihn in seiner dialektischen Beziehung zu den fest gefügten hegemonialen Formen und Institutionen jeglicher etablierten Politik zu erfassen. Was gestern als neue, unerhörte Konfiguration von Wahrnehmungs- und Handlungsmöglichkeiten sichtbar und unvernehmbar wurde, ist heute schon Polizei.

Halten wir fest, dass es sich nicht nur im Politischen mit seinen polizeilichen Verteilungen, sondern auch bezüglich des ereignishaften Moments der Politik um ein Spielfeld nicht von Individuen handelt, sondern von Gruppen, Vielheiten, spezifischen Gemeinschaften, denen der Zug zur Konsolidierung, Parteibildung, Machtverteilung und Konsensfindung von Anfang an eingeschrieben ist. Deutlich wird das am Subjektbegriff, wie ihn Rancière in *Das Unvernehmen* parallel zum Konzept der Arbeiterklasse als eigentlichem Subjekt der Geschichte bei Karl Marx entwirft. Dem individualistischen *ego sum ego existo* Descartes' setzt er eine Formulierung in der ersten Person Plural entgegen: *nos sumus nos existimus*, um festzustellen:

Was heißen soll, dass das *Subjekt*, das sie da sein lässt, nicht mehr und nicht weniger als die Beständigkeit dieses *Ensembles von Verrichtungen* und dieses Erfahrungsfeldes hat. Die politische Subjektivierung erzeugt *eine Vielheit*, die nicht in der polizeilichen Verfassung der Gemeinschaft

gegeben war, eine Vielheit, deren Zählung der polizeilichen Logik widerspricht. *Volk* ist die erste dieser *Vielheiten* [...].¹⁷

Subjekt der Politik wäre demnach ein »Wir«, eine Vielheit, die vor der politischen Aktion nicht da war und die trotzdem Konsistenz und Einheitlichkeit aufweist. Wie aber wird aus Einzelmenschen ein politisches Subjekt? Welches ist der Maßstab der präpolizeilichen Konsistenz der Politik? Bezeichnenderweise nähert sich Rancière dieser Klippe, wenn überhaupt, unter der Flagge des Ästhetischen im engeren Sinne, mit anderen Worten, der Kunst. So spricht er von einer »ästhetischen Gemeinschaft« im Sinne Kants, einer »Gemeinschaft kantischer Manier, die die Zustimmung gerade von dem verlangt, der sie nicht anerkennt«¹⁸, oder auch von »aleatorischen Gemeinschaften«, wie sie der sogenannte »realistische« Roman des 19. Jahrhunderts (nicht nur unter seinen Lesern) bewirkt. Häufig findet sich auch der Verweis auf Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*¹⁹ mit ihrer Vision einer im freien ästhetischen Spiel versöhnten Menschheit oder auf das *Älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus*. Tatsächlich aber kommt die Verknüpfung von Kunst und Politik auf dieser Ebene nicht über die Verfahren der Anspielung und Metaphorisierung hinaus. Um die wechselseitige Relevanz von Rancières politischer und seiner ästhetischen Theorie zu verstehen, erscheint mir vielmehr ein struktureller Vergleich unabdingbar, der schwer genug anzustellen ist, da Rancière selbst die Gewohnheit hat, an entscheidenden Stellen seiner Texte Ästhetisches und Politisches einfach parataktisch nebeneinander zu stellen, ohne diese Parataxen argumentativ einzuholen.

Dies scheint mir auf die spezifische Funktion des Ästhetischen im engeren Sinn im Denken Rancières zu verweisen. Es ist eine ideologische Funktion. Ich möchte behaupten, dass Rancière das Ästhetische bzw. die Kunst unterschwellig als Ausdruck der Politik (als Moment und Ereignis) schlechthin verwendet und mithin selbst noch in der romantisch-idealistischen Tradition steht, die er so oft beschreibt, ohne sich jedoch explizit dazu zu bekennen. Die Bezugnahme auf das Ästhetische, so steht zu vermuten, soll die der Rancière'schen Auffassung der Politik inhärente Gefahr der Verfestigung, Parteibildung und Polizeifizierung bannen, um stattdessen Aspekte der Kontiguität, Ent-Identifizierung und Potentialisierung als Entstehung neuer Möglichkeiten, zu sehen, zu handeln und zu sprechen, in den Vordergrund zu stellen. Dieses Verfahren ist voller Aporien, worauf ich im Folgenden eingehen werde.

Das, was man in Bezug auf die Kunst gemeinhin als »Moderne« bezeichnet und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnen lässt, nennt Jacques Rancière das »ästhetische Regime der Künste«. Dieses weist eine Reihe von Bezügen zur Politik als ereignishafter Aktivität und zur Rancière'schen Idealvorstellung von Demokratie als deren Spielfeld und Erscheinungsraum auf. Ebenso wie sich im Moment der Politik eine bis dato undenkbbare Neuverteilung der Weisen öffentlicher Sichtbarkeit und, damit zusammenhängend, der Sprecherpositionen, d.h. der Möglichkeiten, Anliegen zu formulieren oder nicht zu formulieren, ereignet, ebenso bezeichnet das ästhetische Regime eine spezifische Ordnung des Sichtbaren und des Sagbaren (nicht nur, aber auch und vor allem) innerhalb der Künste. Verkürzt lässt sich sagen, dass sich im ästhetischen Regime jegliche Art von Hierarchisierung auflöst. Sein Grundbeispiel hierfür baut Rancière auf der aristotelischen Metaphysik auf: Die Form, d.h. das Sagbare, Sichere, Gewusste, Logosmäßige dominiert im Ästhetischen nicht mehr über die Materie, gleichgesetzt mit dem Bildhaften, Inerten. Vielmehr kommt es zu einer Überkreuzung und Bastardisierung dieser beiden überkommenen Grundparameter des Ästhetischen. Die Materie beginnt zu sprechen, oder zumindest die Ankunft eines Sinns zu versprechen, auf der anderen Seite verwandeln sich die stummen Dinge, das Zufällige, Kontingente, Alltägliche in ein Ensemble von Chiffren, Hieroglyphen, die zur Sprache drängen, entziffert werden wollen, ohne jedoch jemals erschöpfend begrifflich erfasst werden zu können, während sich innerhalb des Sagbaren die Bedeutungsfunktion zugunsten eines Spiels der Eigengesetzlichkeiten der Sprachzeichen auflöst. Im ästhetischen Regime verschwinden überkommene Oppositionen wie Aktivität/Passivität, Kunst/Nicht-Kunst, Wissen/Nicht-Wissen, Handeln/Erleiden aber nicht einfach, sie treten in eine Zone der Unentschiedenheit ein, wo das eine immer auch das andere bedeuten kann. In diesem Neutralraum der Gleich-Gültigkeit²⁰ existiert auch keine Hierarchie, Ordnung oder Einteilung der Gattungen und Künste mehr. Nicht mediale oder technische Essentialismen, wie sie modernistische Theorien seit Lessing für die einzelnen Künste zu konstruieren suchten, stehen für Rancière im Zentrum, sondern die »Vermischung«²¹ und Austauschbarkeit aller künstlerischen und nicht-künstlerischen Formen auf ein und derselben »Oberfläche«²².

»Gleichheit« meint hier zwei Dinge. Erstens Gleichheit der Gegenstände der Künste: Alles kann und soll sichtbar gemacht, dargestellt werden, das Unscheinbare, mikroskopisch Kleine ebenso wie die schiere Masse

in all ihren physikalischen und gesellschaftlichen Ausprägungen.²³ Der zweite Aspekt bezieht sich auf die Gleichheit der Formen. Alle großen und kleinen Formen, wie sie im Laufe der Geschichte der Künste entstanden sind, Versmaße, Stile, Genres, Manieren, perspektivische Konstruktionsanweisungen, Ikonographien, Allegoresen, Vorschriften der Akademien etc. waren in der Epoche vor dem ästhetischen Regime mit einem imperativen Set von Anwendungsregeln verbunden, »Mimesis« genannt, das festlegte, welche Form für welches Sujet in welcher Kombination mit anderen Formen zu welchem Anlass wann und in welcher Gesamtordnung zur Erzielung welcher darstellerischer, affektiver oder politischer Wirkung zu verwenden war. Diesen Zustand der Künste nennt Rancière in Anlehnung an Foucault das »repräsentative Regime«. Wenn sich nun im Gefolge der »ästhetischen Revolution«²⁴ eine Demokratisierung und Bastardisierung der Formen vollzieht, so geschieht dies notwendigerweise immer auch als Arbeit der »De-Figuration«²⁵ – ein fundamentaler Begriff für Rancière –, als Abbau der alten Hierarchien, als Sinnfälligerwerden eines universalen Gleichheitsgeschehens, das sich aus einem Zustand absoluter Ungleichheit in der repräsentativen Ordnung der Dinge herauspinnt. Hierin entspricht die Bewegung der De-Figuration dem ereignishaften Moment der Politik als Sichtbarwerden einer fundamentalen Gleichheit innerhalb und inmitten einer Situation fundamentaler Ungleichheit.

Für wen aber ist diese Gleichheit der Kunst? Wem erscheint sie? In einem Text über die *Histoire(s) du cinéma* (F/CH 1988-1998, dt.: *Geschichte(n) des Kinos*) von Jean-Luc Godard weist Rancière auf einen wunderbaren Ausdruck hin: »Les signes parmi nous«, »Die Zeichen unter uns«.²⁶ Er deutet ihn auf doppelte Weise. Die zweite Auslegung besagt, dass die Gemeinschaft der Zeichen untereinander gemeint sei, die ästhetische Gleich-Gültigkeit der Zeichen, die Tatsache, »dass Zeichen und Formen gegenseitig ihr Vermögen des sinnlichen Darstellens und Bedeutens stimulieren.«²⁷ Die erste aber handelt von der »Gemeinschaft zwischen den ›Zeichen‹ und ›uns‹: die Zeichen sind mit einer Präsenz und einer Familiarität ausgestattet, die mehr aus ihnen machen als nur Werkzeuge, über die wir verfügen, oder Text, den wir entziffern können. Sie machen sie zu Bewohnern unserer Welt, zu Persönlichkeiten, die uns eine Welt schaffen.«²⁸ Wer ist dieses »Wir«? Ist es identisch mit dem »Wir« des *nos sumus nos existimus* des Volks, der Proletarier und der Arbeiter? Wohl kaum. Die Godard'sche Inszenierung von Gleichheit präsentiert uns eine anspruchsvolle Gleichheit voller Geheimnisse und

Voraussetzungen. Es ist eine Gleichheit für manche, nicht für alle. Um das Spiel der Gleichheit im ästhetischen Regime verstehen, spüren und selbst vollziehen zu können, ist die Kenntnis des Formeninventars und der Spielregeln des repräsentativen Regimes unerlässlich. Nur unter diesen Voraussetzungen kann, wer auch immer, die Arbeit der De-Figuration als transitive, gleich-machende, Un-Vernehmen erzeugende, auch mit-machen, d.h. sich anstecken lassen.

Auch im Ästhetischen erweist sich die Gleichsetzung einer quasi-transzendentalen Gleichheit (alles kann für jeden Beliebigen auf jede beliebige Weise gezeigt werden) mit dem Gleich-Werden historisch sedimentierter Formen und Formverwendungsvorschriften als Kurzschluss. Es bedarf der Sozialisierung und des Lernens, denn die Einstiegsschwelle zu den ästhetischen Figurationen von Gleichheit ist hoch. Rancière selbst ruft in seinen Schriften einen guten Teil des abendländischen Bildungs- und Kunstkanons des 19. und 20. Jahrhunderts auf, von Hegel und Schelling über Flaubert, Zola, die Brüder Goncourt und Mallarmé bis hin zu Bresson, Rossellini und Godard.

Subjekt des ästhetischen Lernens ebenso wie der ästhetischen Erfahrung jedoch ist niemals nur ein »Wir« oder eine Gruppe, wie Rancière das sowohl für das Feld der ereignishaften Aktivität der Politik als auch für das Feld des Politischen als Ort der Parteien und Institutionen annimmt, sondern auch und vor allem der Einzelne. Rancière unter schlägt in seinem kommunitaristischen Resümee von Kants *Kritik der Urteilskraft*²⁹, dass sich das Schöne für Kant wesentlich auf die Empfindungen eines Individualsubjekts bezieht, in dem sich ein freies Spiel der Vermögen Verstand und Einbildungskraft Raum bricht. Erst in einem zweiten Schritt macht Kant darauf aufmerksam, dass das Geschmacksurteil »jedermanns Beistimmung ansinnen«³⁰ soll. Die Universalität des Geschmacksurteils ist weder in einer Klasse von Objekten, wie etwa Kunstwerken, begründet, noch in der Beistimmung eines Zirkels von Kennern, sondern alleine in einer bestimmten aktivierten Konstellation der Erkenntniskräfte des Einzelnen. Politisches und ästhetisches Subjekt kommen nicht zur Deckung.

Es hat den Anschein, dass die Werke und Formen der Kunst für Rancière einen ähnlichen Status einnehmen wie die Auguren, Ämter, Feldzeichen und Auspizien der Patrizier in den Händen der Plebejer auf dem Mons Aventinus. Es sind Werke und Formen, die es wert sind, erobert und für die eigene Sache verwendet zu werden. Es sind in diesem Sinne universale oder hegemoniale Formen.

Es ist bezeichnend, dass sich in allen Beispielen und Exegesen Rancières die Dialektik von Kunst und Nicht-Kunst, Hoch und Niedrig im ästhetischen Regime durchwegs zugunsten der Seite der Kunst bzw. innerhalb dieser auflöst. Mag das Ungeformte, Alltägliche, durch und durch Banale noch so sehr zum Vorschein kommen und als es selbst sichtbar werden, immer ist es an künstlerische Verfahren und Darstellungstechniken als unabdingbare Erscheinungsbedingung gebunden. Immer ist es an das Kunstsystem als Rahmen und Projektionsschirm zugleich gebunden. Rancière selbst weist bezüglich Flauberts darauf hin: Das Auftauchen einer skandalösen universellen Gleichgültigkeit der Menschen und Dinge in der *Madame Bovary* ist der Effekt eines besonders virtuos gehandhabten Stils, dem sie ihr Erscheinen allererst verdankt. Auf keine Weise aber vermag die universelle Gleichgültigkeit der stummen Dinge aus sich selbst heraus zu scheinen.

Im Buch *Das Unvernehmen* findet sich noch ein anderes Beispiel, dasjenige der Arbeiter, welche sich in den Besitz des »Geheimnisses« des Alexandriners bringen und beginnen zu dichten.³¹ Unter der Hand und entgegen dem, was uns Rancière über das ästhetische Regime zu wissen gibt, wird damit unter dem Schein der Emanzipation ein ganz bestimmter Formenkanon und eine ganz bestimmte Geschichte, es ist die abendländische Kultur- und Geistesgeschichte, nicht nur legitimiert, sondern auch universalisiert. Das mag zu Recht oder zu Unrecht geschehen, es bedeutet auf jeden Fall, dass die Polizei, und zumal die Kunst-Polizei, wo nicht die Spielregeln, so doch die Waffen oder Spielsteine bestimmt. Wie bereits angedeutet, versteht Rancière das Kino und den Film ganz und gar aus ihrer Zugehörigkeit zum ästhetischen Regime. Es gibt für ihn keine eigene Politik des Kinos, die sich aus den Eigenheiten und Besonderheiten des filmischen Mediums ableiten ließe.³² Die Überkreuzung und Hybridisierung von Sagbarem und Sichtbarem, wie sie für das ästhetische Regime typisch ist, taucht im Kino als Gegensatz von planender Montage des Regisseurs, »conscious eye of the director«³³ und registrierender, unbewusster Tätigkeit der Kamera auf, »unconscious eye of the camera«³⁴, welche das Sichtbare, so wie es ist, registriert, in seiner Zufälligkeit und Gleich-Gültigkeit.³⁵ Diese beiden Tätigkeiten, die bewusste, subjektive, und die bewusstlose, objektive, überlagern und überkreuzen sich wechselseitig und konstituieren den Film als romantische Kunst à la Schelling.³⁶

Es verwundert daher kaum, dass sich die Aporien von Ästhetik und Politik im Denken Rancières auch hinsichtlich des Kinos fortschreiben. In den

beiden letzten fulminanten Aufsätzen aus *La fable cinématographique*, demjenigen zu Chris Markers *Le Tombeau d'Alexandre* (F 1992, dt.: *Der letzte Bolschewik*)³⁷ und demjenigen zu Godards *Histoire(s) du cinéma*³⁸, wird allerdings auch deutlich, was das Kino im Rancière'schen Sinne zu leisten vermag, nämlich Geschichte und Erinnerung zu pluralisieren, die Möglichkeit einer anderen Ordnung des Sprechens und der Bilder nicht nur anzudeuten, sondern zu realisieren und in Szene zu setzen. Das Kino lässt jenen Abstand (*écart*), jene Nicht-Identität der Verhältnisse und Dinge sichtbar werden, jene notwendige Un-Natürlichkeit, welche der Spielraum sowohl des Ästhetischen als auch der Politik ist.

Politics resembles art [the art of cinema, M.K.] in one essential point. Like art, politics also *cuts* into that great metaphor where words and images are continuously sliding in and out of each other to produce the sensory evidence of a world in order. And, like art, it constructs novel *montages* of words and actions, it shows words borne by bodies in movement to make them audible, to produce *another/a different articulation* of the visible and the sayable.³⁹

Die Arbeit der De-Figuration wird hier mit der Arbeit der De-Naturalisierung der Verhältnisse gleichgesetzt, weshalb jeder große Regisseur auch ein großer Marxist ist.

Die De-Figuration und De-Naturalisierung jedoch ist immer verbunden mit einer Re-Figuration, das Kino (so wie auch die anderen im ästhetischen Regime vereinten Künste) zerstört nicht einfach nur eine alte Ordnung, es zerstört sie, indem es eine neue, eine *andere* Ordnung, »another/a different articulation of the visible and the sayable« verwirklicht. Genau darin liegt das Ermutigende des Kinos und vielleicht jeglicher Kunst beschlossen, in einer radikal *anti-utopischen* Funktion, indem es dem Betrachter vorführt, dass eine andere Geschichte nicht nur möglich, sondern immer schon da und verwirklicht ist. Das bedeutet freilich, dass wir es immer mit *bestimmten* Geschichten zu tun haben, mit Geschichten von Hitchcock, Godard oder Marker. In politischer Hinsicht hängt alles davon ab, sie als *Beispiele* und nicht als Teile eines Kanons oder einer Norm zu begreifen.

Anlässlich seiner Ausführungen zu Markers *Le Tombeau d'Alexandre* macht Rancière auf ein basales Verfahren der Blicklenkung aufmerksam, wie nämlich Markers Kommentar uns Zuseher auf ein bestimmtes Detail in einem russischen Filmfragment von 1913 bringt: »We must make sure we don't misunderstand what Marker means when he says he wants us to remember this ›fat man who orders the poor to bow to the rich.«⁴⁰

Wie bei Flaubert wird auch bei Godard und Marker das demokratische Nebeneinander, das anarchische Gewimmel von Bildern, Kadern, Filmschnipseln, Archivalien, Trouvaillen, Zitaten etc. von einer unsichtbaren ordnenden Funktion durchkreuzt. Rancière analysiert sie auf äußerst subtile Weise,⁴¹ ohne allerdings die Konsequenzen zu ziehen. Es handelt sich um die Stimme des Kommentars, eine akusmatische Stimme (im Sinn Michel Chions), eine Stimme, die aus dem Off spricht, die Aufmerksamkeit der Zuseher wie eine unsichtbare Hand lenkt und in eine neue Ökonomie integriert, eine Stimme, die das Banale, Vergessenen, Wiedergefundene ordnet und kommentiert und sagt: »Sehen Sie!«, eine Stimme, die unversehens eine starke Autorposition einführt, d.h. eine didaktische, lehrende Position, eine Stimme schließlich, die im Namen eines Reservoirs von Wissen spricht, das unsichtbar, im Off, im Rückhalt und in der Hinterhand bleibt wie der auktoriale Gott Flauberts, der, gleichwohl unsichtbar, das Universum vollkommen beherrscht und ordnet.⁴² In dem Maße, wie der Gläubige, Schüler, Adept lernt und sich das Reservoir erschließt und zum Eingeweihten und Initiierten wird, verblasst auch der Schein der Gleichheit, Gleich-Gültigkeit und Emanzipation der Formen zugunsten des bald staunenden, bald kennerschaftlichen Nachvollzugs (Rancières Film-Essays sind das beste Beispiel dafür) einer bestimmten Konstruktion, eines bestimmten Werks, das, in dem Maße, in dem es sich über seinen eigenen Geschichten und Konstruktionen schließt, immer auch ein Todes-Werk ist.⁴³ Unter »Todes-Werk« verstehe ich, Jean-Luc Nancys etablierten Begriff variierend, eine Falle, die so beschaffen ist, dass jegliche Emanzipationsbewegung (der Formen, der Materialitäten, des Publikums etc.) zwangsläufig in die Bestätigung einer vorgängigen Ordnung mündet. Ein Todes-Werk verwandelt das freie Spiel der Gleichheit in Polizei, mehr noch, es bringt das freie Spiel der Gleichheit als Polizei hervor.

Die Einrichtung eines Austauschverhältnisses von ästhetischer und politischer Gleichheit bis hin zu ihrer schieren Gleichsetzung, so dass einerseits der politische zum genuin ästhetischen Akt gerät (in *Das Unvernehmen*), andererseits aber der ästhetisch-künstlerische Akt zum politischen Akt per se avanciert (*Die Aufteilung des Sinnlichen* und die folgenden Werke), ist charakteristisch für Rancières Ästhetik der Emanzipation. Ihr Gelingen beruht auf einer mehrfach unscharfen Verwendung der beteiligten Begriffe von »Ästhetik« und »Gleichheit«. Im ersten Fall (der Konversion von Politik in Ästhetik) meint »Ästhetik« das Sichtbar-, das Wahrnehmbar-, das Faktor-Werden einer bislang

benachteiligten und das bedeutet »unsichtbaren« Gruppe im Spiel der Politik. Im zweiten Fall (der Konversion von Ästhetik in Politik) meint »Ästhetik« zugleich den subjektiven Gleichklang der Erkenntniskräfte im ästhetischen Urteil bei Kant, das gesellschaftliche Subsystem »Kunst« als Bereich ästhetischer Objekte und eine bestimmte Konfiguration dieses Bereiches, namentlich Rancières »ästhetisches Regime der Künste«. Operator dieser Gleichsetzungen ist jedes Mal eine unspezifische Vorstellung von »Gleichheit«: Es wird unterstellt, dass die gleichberechtigte Sichtbarkeit politischer Gruppen, das freie, gleichberechtigte Spiel der Gemütskräfte im Geschmacksurteil des einzelnen Subjekts und die gleichberechtigte Verwendung von Medien und Materialitäten im ästhetischen Regime der Künste an ein und demselben Werk der Gleichheit mitschaffen. Dabei werden eine politische, an den Sichtbarkeitsbedingungen für Streitparteien interessierte, eine an den Vermögen des Subjekts orientierte und eine von den Strukturen von künstlerischen Objekten informierte Ästhetik unterschiedslos ineinander geblendet und handstreichartig identifiziert.

Freilich, alle drei Ästhetiken, die politisch-interessierte, die Subjekt-orientierte und die Objekt-informierte, haben es mit Gleichheitsoperationen zu tun, was Rancière zum Anlass nimmt, sie ihrerseits gleichzusetzen. Doch unterscheiden sich die Felder, die Elemente, die Regeln und die Reichweiten ihrer Operationen ganz wesentlich. Das Unternehmen einer verallgemeinerten Ästhetik hätte sich zunächst in systematischer Weise mit diesen Unterscheidungen zu beschäftigen, anstatt sie vorschnell zu eskamotieren. Außerdem müsste es eine Differenz zwischen der (historischen) Aktualität und der Potenzialität (= Transzendentalität) von Gleichheiten etablieren, die Rancière so nicht kennt. Die immer mögliche, weil transzendente Gleichheit aller Menschen als sprechender Intelligenzen impliziert noch keine faktische politische Gleichheit, die transzendente Fähigkeit eines jeden Menschen, ästhetische Urteile zu bilden, ist bei weitem nicht die einzige Zugangsbedingung zu den Traditionen und Traditionsbrüchen eine historisch sedimentierten Kunstsystems, die faktische Gleichbehandlung von Themen oder von Materialitäten in Kunstwerken impliziert noch keine tiefere symbolische Bedeutung für die prinzipielle Gleichheit des Publikums.

Die Gleichheit der Phänomene, wie sie im ästhetischen Regime der Künste verwirklicht ist, die Gleichheit der ästhetisch Urteilenden als transzendentaler Intelligenzen, wie sie in Kants *Kritik der Urteilskraft* postuliert wird, und die Gleichheit der Streitparteien unter den Sichtbar-

keitsbedingungen des politischen Raums, wie sie stets aufs Neue einzufordern und auszuhandeln bleibt, stellen drei irreduzible Achsen innerhalb der historischen Entwicklung der Moderne dar, Achsen, von denen keineswegs klar ist, ob sie sich in einem gemeinsamen Nullpunkt schneiden oder ob sie überhaupt zu demselben Koordinatensystem gehören. Ihre Parallelisierung, ja Gleichsetzung selbst gelingt nicht ohne die implizite Unterstellung von Hierarchien und die stillschweigende Annahme fundamentaler Ungleichheiten.

So besteht bei Rancière, wie ich zu zeigen versucht habe, auf der Ebene der Objekte ein unausgesprochener Vorrang der Kunst vor nicht-künstlerischen Konfigurationen des Ästhetischen gemäß einer Logik, welche die Gleichheit »armer« Materialien und »niedriger« Verfahren nur im historischen Kontrast zu einer obsoleten Regelpoetik zulässt, so dass der Bereich des Kunstsystems nicht nur nicht verlassen, sondern dialektisch als Erscheinungsbedingung des Materiellen, Verworfenen, Nicht-Darstellungswürdigen gesetzt wird. Auch herrscht in den Rancièreschen Aesthetica ein klares Übergewicht von Analysen kanonisch anerkannter Kunstwerke über Untersuchungen der vielfältigen Strukturen ästhetischer Erfahrung, wobei der obligate Verweis auf Kants *Kritik der Urteilskraft* eine eigene Auseinandersetzung mit den Problemen weitgehend abkürzt. Schließlich erweist sich eine Politisierung der Ästhetik, die sich an klassischen Kanones ausrichtet und die Formen der Kunst im ästhetischen Regime der Moderne als privilegierte Form der Sichtbarkeit politischer Kämpfe ansetzt, im Kern als eine Politisierung des Kunstsystems und bleibt ein Geschäft für Eliten.

Damit will nicht gesagt sein, dass die Rancièreschen Ausführungen zur Universalität der Gleichheitsproduktion in der Moderne falsch oder unbedeutend wären. Es zeigt sich aber, dass jegliches Nachdenken über Gleichheit notwendigerweise seine eigenen Widersprüche und internen Hierarchien erzeugt, sodass eine Reflexion der historischen Situiertheit und unhintergehbaren Parteilichkeit des eigenen Projekts als ein integraler Bestandteil desselben unverzichtbar erscheint.

ANMERKUNGEN

- 1 Jacques Rancière: Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. Frankfurt am Main 2002.
- 2 Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin 2006.

- 3 Jacques Rancière: Politik der Bilder. Berlin 2005.
- 4 Jacques Rancière: La fable cinématographique. Paris 2001. Im Folgenden zitiert nach der englischen Übersetzung: Film Fables. New York 2006.
- 5 Vgl. Rancière: Das Unvernehmen, S. 33ff.
- 6 Ebd., S. 35.
- 7 Jacques Rancière: La méésentente. Politique et philosophie. Paris 1995, S. 53. Die deutsche Übersetzung gibt »activité politique« mit »politische Tätigkeit« wieder (Rancière: Das Unvernehmen, S. 41). Diese an sich stimmige Übersetzung vernachlässigt jedoch über dem transitiven den intransitiven, ergebnishaften Charakter der »activité politique«. Hier und im Folgenden übersetzen wir »activité politique« daher mit »politische Aktivität«.
- 8 Von dem ereignishaften Moment der Politik (*la politique*) ist das Politische (*le politique*) als Bereich der etablierten Parteien und der politischen Institutionen, mithin der Polizei, zu unterscheiden. Hier sei auf die französische Ausgabe von *La méésentente* verwiesen: »Le nouage singulier de l'effet d'égalité à la logique inégalitaire des corps sociaux qui fait le propre de la politique, Aristotele le déplace vers *le politique* comme lieu spécifique des institutions.« Rancière: La méésentente, S. 108 (Rancière: Das Unvernehmen, S. 84).
- 9 Es erhebt sich dann allerdings die Frage, welchen Begriff von Öffentlichkeit Rancière hier unterstellt. Hat diese pastorale, unvermittelte Form von Öffentlichkeit, die nach dem Muster eines Hügels oder eines Platzes à la Forum und Agora gedacht ist und der auch Habermas anzuhängen scheint, überhaupt jemals existiert?
- 10 Kann dieser Akzent auf Wahrnehmbarkeit als homogene Gruppe, den Rancière hier setzt, mit Fredric Jameson nicht auch als Sehnsuchtsreaktion auf die Unübersichtlichkeit, Abstraktheit und schiere Größe einer spätkapitalistischen, global operierenden Wirtschaft verstanden werden?
- 11 Rancière: Das Unvernehmen, S. 36 (erste Hervorhebung M.K.).
- 12 Ein ähnliches Argument verwenden Marx und Engels in Bezug auf den technischen Fortschritt: Der richtige Zeitpunkt der Revolution ist entscheidend. Er ist untrüglich gekommen, wenn die Maschinen und Fabriken der Kapitalisten eine solche technische Perfektion erreicht haben, dass sie alle Arbeiter ernähren können, ohne dass diese noch allzu viel arbeiten müssten. Aus diesem Grund ist der Marxismus kein Anarchismus und tritt gegen groß angelegte Sabotage oder allgemeine Maschinenzerstörung auf.
- 13 Vgl. Rancière: Das Unvernehmen, S. 62ff.
- 14 Ebd., S. 66 (Übersetzung leicht verändert, M.K.).
- 15 Zur engen Verknüpfung von Polizei und Para-Politik vgl. ebd., S. 81: »Die Para-Politik, deren Prinzip Aristoteles erfindet, weigert sich, diesen Preis zu zahlen. Wie jede »politische Philosophie« tendiert sie dazu, in letzter Instanz die politische Aktivität mit der polizeilichen Ordnung gleichzusetzen.« sowie S. 86: »Wie Platon sogleich die Vollkommenheit der Archi-Politik verwirklicht, vollendet Aristoteles sogleich das *Telos* dieser Para-Politik, die als normale, ehrliche Weise der »politischen Philosophie« funktionieren wird: die Handelnden und die Handlungsformen des politischen Streits in Teile und Formen der Verteilung des polizeilichen umzugestalten.« Zum Problem *des Politischen* (*le politique*) vgl. Anm. 8.
- 16 Jacques Rancière: Demokratie und Postdemokratie, in: Rado Riha (Hg.): Politik der Wahrheit. Wien 1997, S. 100.
- 17 Rancière: Das Unvernehmen, S. 47 (Übersetzung leicht verändert, Hervorhebungen M.K.).
- 18 Ebd., S. 101. Vgl. auch S. 69.
- 19 Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 45 und S. 81ff.
- 20 Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 81.
- 21 Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 91.
- 22 Vgl. ebd., S. 30ff.
- 23 Gilles Deleuze und Félix Guattari haben für beide Aspekte ein- und dasselbe Wort. Sie nennen es das Molekulare. Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari: Tauesend Plateaus. Berlin 1997, S. 290-297.
- 24 Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, S. 58.
- 25 Rancière: Film Fables, S. 15.
- 26 Jacques Rancière: Der Satz, das Bild, die Geschichte, in: ders.: Politik der Bilder, S. 43-82, hier: S. 45f.
- 27 Ebd., S. 46.
- 28 Ebd., S. 45.
- 29 Vgl. Das Unvernehmen, S. 101.
- 30 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Frankfurt am Main 2004, S. 156.
- 31 Rancière: Das Unvernehmen, S. 48.
- 32 Vgl. Jacques Rancière: A Thwarted Fable, in: ders.: Film Fables, S. 6, S. 7f. und S. 11f.
- 33 Ebd., S. 9.
- 34 Ebd., S. 9. Vgl. auch Jacques Rancière: Documentary Fiction. Marker and the Fiction of Memory, in: ders.: Film Fables, S. 161.
- 35 Vgl. auch Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main 1964, S. 384-402.
- 36 Vgl. Jacques Rancière: Documentary Fiction. Marker and the Fiction of Memory, in: ders.: Film Fables, S. 160f. und S. 166. Vgl. auch Jacques Rancière: A Thwarted Fable, in: ders.: Film Fables, S. 9.
- 37 Ebd.
- 38 Jacques Rancière: A Fable without a Moral: Godard, Cinema, (Hi)stories, in: ders.: Film Fables, S. 171-187.
- 39 Jacques Rancière: The Red of *La Chinoise*: Godard's Politics, in: ders.: Film Fables, S. 152 (Übersetzung leicht verändert, Hervorhebungen M.K.).
- 40 Rancière: Documentary Fiction, in: ders.: Film Fables, S. 165.
- 41 Vgl. ebd., S. 167ff.
- 42 Vgl. Gustave Flaubert: Drei Erzählungen. Übersetzt und herausgegeben von Jürgen Rehbein. Stuttgart 1994, S. 171.
- 43 Nach einem Wort Jean-Luc Nancys. Vgl. Jean-Luc Nancy: Die undarstellbare Gemeinschaft. Frankfurt am Main 1988, sowie Mladen Gladic: Todeswerk, in: 31. Das Magazin des Instituts für Theorie. No. 10/11. Dezember 2007.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

ISBN 978-3-85132-589-8

Publiziert mit Unterstützung des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung



Cover: Gabu Heindl

© bei den AutorInnen
© Verlag Turia + Kant, 2010
A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5/DG1
D-10827 Berlin, Crellestraße 14
info@turia.at | www.turia.at

DREHLI ROBNIK

Einleitung: Streit, Zeit, Bild
Zu Jacques Rancières Film-Schriften im Licht
seiner Politiktheorie 7

RUTH SONDEREGGER

Affirmative Kritik
Wie und warum Jacques Rancière Streit sammelt. 29

BERT REBHANDL

Die vielen Körper des Volkes
Repräsentative Demokratie in *Roma, città aperta* von
Roberto Rossellini 61

SULGI LIE

Dissensuelle Montage
Zur Politik der filmischen Montage bei Jacques Rancière 79

JOACHIM SCHÄTZ

Egalitäre Rechenfehler
Politik und Kulturindustrie in Filmen von Preston Sturges 93

SIEGFRIED MATTL

Fiktion und Revolte
Kreuzungslinien von Politik, Geschichte und Cinephilie bei
Jacques Rancière 115

VRÄÄTH ÖHNER

»Das Reale muss zur Dichtung werden, damit es
gedacht werden kann«

Jacques Rancières Begriff der (dokumentarischen) Fiktion 131

MICHAEL WEDEL

Film als Rhythmus der Gemeinschaft

Zu einer Denkfigur bei Rancière 145

HERMANN KAPPELHOFF

»Ein Denken, das unmittelbar Gefühl, und ein Fühlen, das ...«

Utopie Film: R.W. Fassbinder und die Frage nach einer

»Politik der Form« 161

MARIA MUHLE

Ästhetischer Realismus

Strategien post-repräsentativer Darstellung anhand von

A bientôt j'espère und *Classe de lutte* 177

MARKUS KLAMMER

Jacques Rancière und die Universalität der Gleichheit 195

JACQUES RANCIÈRE

Die Geschichtlichkeit des Films 213

JACQUES RANCIÈRE

Die neuen Fiktionen des Bösen

Elephant, Mystic River, Dogville – die Kehrseite eines

amerikanischen Kreuzzuges 233

AUTORINNEN UND HERAUSGEBER 240