

Georg Kö

Eine Ästhetik der Unschärfe

Jacques Rancière und die Aufteilung des Sinnlichen zwischen Logos und Pathos

Abstract: The photographer Hiroshi Sugimoto decided once to push his camera's focal length to twice-infinity while shooting urban landscapes. He interpreted the resulting blur as an erosion-test of modernity that would only be survived by the super large buildings of architectural landmarks. His related series "Architectures" serves as the analytical afterimage for reflecting on Jacques Rancière's concept of *The Distribution of the Sensible* and his aesthetic-political thought. This article discusses key elements of his theory in opposition to Sugimotos very own visual interface between politics and aesthetics, exposing a problematic and romantic lack of technicality and mediality in Rancière's tableau of visual regimes. Serving also as a retrospective on what has been an ongoing conversation with Siegfried Mattl about Jacques Rancière, aesthetics, cinema, photography, romanticism and liberty this text remains necessarily indecisive since the colloquist has sadly passed away recently.

Key Words: aesthetics, history, image, mimesis, photography, politics, representation, simulacrum

Prämissen

Das Bild ist ein Urteil. Es existiert nicht unabhängig vom Menschen. Diese notwendige Prämisse sei den folgenden Überlegungen als Epigramm der zu erörternden Probleme im Denken der Ästhetik vorangestellt, die es hier sowohl historisch, als auch systematisch zu untersuchen gilt. Zugleich ist dies auch der Rahmen, der

Georg Kö, Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft, Wien, Hofburg, Zuckerbäckertstiege, Top 17, 1010 Wien, georg.koe@mediahistory.net

die Ergebnisse eines Gesprächs klammern soll, das den folgenden Zeilen vorausging. Zu Beginn dieses Textes stand kein singuläres Ziel oder ein eng formulierter Auftrag, sondern ein weites und bewusst offen gehaltenes Problemfeld, das sich aus einer tatsächlichen Diskussion bestimmter Aspekte in Jacques Rancières *Geschichtlichkeit des Films*¹ ergab. Dies war der Ausgangspunkt eines in der Folge über eineinhalb Jahre geführten Dialogs mit Siegfried Matzl (1954–2015).

Ansatzpunkt war Rancières Vorstellung eines spezifischen Dispositivs der Moderne, aus dem dieser ein Analyseinstrument geformt hatte, um die Geschichte im Film mit der Geschichtlichkeit desselben korrelieren lassen zu können. Explizit war es die dort affirmierte Romantik, welche als Vehikel vorgestellt wurde, um die Errungenschaften einer Morgenröte auch in der finsternen Nacht des Krieges sichtbar machen und halten zu können. Trotz der stringenten Systematik, die Rancière in diesem Zusammenhang entwickelt hatte, ist es wohl der kulturwissenschaftlichen Perspektive der Gesprächspartner zu schulden, dass es notwendig war, mit etwas Distanz das vorgestellte Konstrukt selbst zu historisieren und erneut zu analysieren.

Die ersten Fragen kreisten noch um ein engeres Problemfeld: Müsste die Romantik nicht auch hier, wo sie zwar einer Form der Aufklärung verpflichtet sein sollte, im Kontext der von ihr transportierten mythologischen Geschichtsauffassungen betrachtet werden? Funktioniert solch ein ahistorischer Rückgriff auf den Beginn der Moderne, bei gleichzeitig von Rancière selbst vorgebrachter Skepsis gegenüber dem, was er kritisch als *Modernismus* bezeichnet hatte? Ist die bei ihm als Methode vorgestellte Romantisierung nicht nur ein durch äußere Umstände der Politik notwendig gemachtes Verfahren der Modulation, um die Signale der Morgenröte abzüglich ihrer Gefahrenmomente und Extreme wahrnehmbar zu machen? Welche Konsequenzen hätte dieses neutralisierende Verfahren dann im Zuge der Demodulation, also der Wahrnehmung des so Hergestellten?

Aus dieser so fragenden Initialzündung einer Auseinandersetzung kam Jacques Rancières Ästhetik selbst ins Blickfeld der Debatte und es formte sich diskutierend jener Dialog, der schon in seiner Grundlegung nicht zuletzt methodisch ein stetes Pendeln zwischen systematischer und historischer Betrachtung absehbar machte, da auch Rancière immer wieder notwendige Sprünge in die kleinteiligere historische Analyse unternahm, um systematische Gaps überwinden zu können. Der formale Ansatz Rancières, den Bildern in seiner Ästhetik eine aktive Rolle als analytisches Instrumentarium zukommen zu lassen, konvergierte zudem mit dem kulturwissenschaftlichen Interesse einer *Visual History*:

„[Den] Exponenten [einer Visual History] geht es darum, Bilder über ihre zeichenhafte Abbildhaftigkeit hinaus als Medien und Aktiva mit einer eigenständigen Ästhetik zu begreifen, die Sehweisen konditionieren, Wahrnehmungsmuster prägen, Deutungsweisen transportieren, die ästhetische Beziehung historischer Subjekte zu ihrer sozialen und politischen Wirklichkeit organisieren und in der Lage sind, eigene Realitäten zu generieren.“²

Dass sich die Diskussion hauptsächlich um eine *Bild*ästhetik bewegt hat, ist einerseits jener durch das kulturwissenschaftliche Forschungsinteresse bestimmten Präferenz, andererseits aber auch dem in Rancières ästhetischem Werk kongruent dazu vorgefundenen Bias auf das Bildliche zu schulden. Die großen Linien in Rancières Werk und seine dort beschriebenen ästhetischen Regime sollten folglich hinsichtlich ihrer Potentiale für eine kulturwissenschaftliche Analyse des Visuellen betrachtet werden. Dabei dienten immer wieder die Fotografien des japanisch-amerikanischen Fotografen Hiroshi Sugimoto mit dem darin angelegten ästhetischen Spannungsverhältnis zwischen Bild, Akteur, Urteil und Geschichte als Form einer experimentellen Auseinandersetzung mit der vorgefundenen Systematik.³ Sugimotos Schaffen lädt im Blickfeld der oben angeführten Fragen selbst als analytisches Werkzeug zur Erkundung der Ästhetik ein, da seine Bilder stets unentschieden bleiben und so ihre offene Betrachtung eine aktive Komponente des fotografischen Aktes ist. Seine visuellen Artefakte erwiesen sich als hervorragende analytische Simulacra, um jenen Akt mit Rancières analytischen Modellen in Kontakt zu bringen und reagieren zu lassen, während er wie in einer ästhetischen Laborumgebung dabei begleitend beobachtet werden konnte. So ließen sich die Entwürfe des Philosophen nicht nur entlang großer systematischer Formationen oder von ihm selbst ins Feld geführter Bilder und deren Analysen diskutieren, sondern auch mit dem offenen Kunstwerk des Fotografen als ästhetische Experimentalumgebung referenzieren und abtesten.

Die Geschichte des vorliegenden Textes bedingt notwendigerweise sein Pendeln zwischen den Positionen zweier Gesprächspartner, zwischen den Argumenten des Philosophen und den Sichtbarkeitsgebilden des Fotografen, zwischen kontrollierter Systematik und unwägbarer Historie, zwischen Logos und Pathos, um damit einen Dialog wiedergeben zu können, ohne diesen jedoch formal nachstellen zu wollen. So geben diese Zeilen eine mehrfache Begegnung wieder, eine Begegnung, in der Formationen übereinandergelegt wurden, Konstellationen erprobt und anfangs noch ohne konkretes Ziel, aber mit Methode das Terrain der Ästhetik durchwandert wurde, um die Potentiale von Jacques Rancières ästhetischen Modellen zu erkunden.



Abbildung 1: Hiroshi Sugimoto, Barragán House, 2002, © Hiroshi Sugimoto, zitiert nach ders., u.a., Hg., Hiroshi Sugimoto, Ostfildern 2012, 195.

Wir sehen ineinander verlaufende Flächen. Das Bild (Abbildung 1) zeigt unterschiedliche Abstufungen von Grautönen, teilweise ein ausgewaschenes Weiß. In Opposition dazu finstere Schatten in diffusen geometrischen Formen. Eine Ahnung von Konsistenz oder Struktur zeigt sich hinter dem Schleier optischer Unklarheit. Ein Rahmen scheint zunächst einmal unangebracht, denn das Objekt verweigert die Kongruenz, verharrt in einem vielleicht unvollendeten, in jedem Falle aber unbestimmten verschwommenen Zustand. Unschärfe – das ist die vordergründig objektivierbare Form des Bildes, eine Form, die ohne nähere Information bloß irritiert. Die Unschärfe über den dahinter vermuteten streng kalkulierten Formen unserer Kultur ist vorerst eine Provokation für die Wahrnehmung, welche nach Auflösung verlangt. Fehler? Misslungenes Experiment? Verfallserscheinungen? Ephemeres Lochkamera-Abenteuer oder etwa ein historisches Relikt? Tatsächlich ist auf dem allseits bekannten *ersten* Foto *La cour du domaine du Gras* (*Blick aus dem Arbeitszimmer von Le Gras*) von Joseph Nicéphore Niépce aus dem Jahr 1826 (Abbildung 2)⁴ auch kaum mehr zu erkennen als ein paar gespenstisch unscharfe Umrisse von Gebäuden, ein wenig Licht, ein wenig Schatten.

Handelt es sich also doch nur um eine Störung in der Technik, mangelnde Abbildungsleistung oder gar eine Unaufmerksamkeit des fotografischen Akteurs? Die unangemessen stürzenden Linien, das ausgewaschene Weiß im Zentrum und die herbe Vignettierung am Rand wären ein Indiz dafür. Es könnte sich aber auch um einen intentionalen Effekt handeln, um eine Technik der Irritation, die uns dieses Bild vielleicht als Kunst erfahren lassen soll und uns aus der Habitualisierung eines Blicks auf die Fotografie herausreißen soll, der auf Präzision, Konsistenz und letztlich immer noch eine gewisse Mimesis zugeschnitten ist. Vielleicht folgt seine Komposition und Ausfertigung ja auch einer Theorie des Bildes, die Unschärfe als Mittel der Abstraktion vorschreibt. Die Vermutungen, denen der Raum, den das Bild öffnet, Fläche bietet, ließen sich lange noch fortsetzen. Jedenfalls könnten Argumentationslinien in der Beurteilung dieses Bildes so oder ähnlich verlaufen, um sich letztendlich auf ein unmögliches Urteil zuzuspitzen, dessen Ort unerreichbar am nie belichteten Schärfepunkt des Bildes liegen wird. Diese Irritation wegwischen wollend, wie eine lästige Schicht mangelnder Präzision, einen Irrtum, der auf dem wohl eigentlichen Bild, den hypothetisch präzisen Kanten der dahinter vermuteten ebenmäßigen Architektur wie ein Missgeschick zu liegen kam, beginnt die Auseinandersetzung mit dem Bild, die zugleich eine Auseinandersetzung mit der Ästhetik der Wahrnehmung selbst sein wird.



Abbildung 2: Joseph Nicéphore Niépce, *La cour du domaine du Gras*, 1826, Public domain via Wikimedia Commons.

Die Bildunterschrift (Abbildung 1) verrät rasch, dass der bereits vorgestellte Provokateur der fotografischen Ästhetisierung der Welt, Hiroshi Sugimoto, für die Unschärfe verantwortlich zeichnet. Zwischen 1997 und 2002 begab er sich auf die Suche nach dem Beginn der Moderne. Als Begleittext zu den Arbeiten, welche in diesem Zeitraum in vergleichbarer Konfiguration entstanden sind und in der Serie *Architecture* zusammengefasst wurden, präsentiert er einen altbekannten, mit dem Begriff der Moderne zwangsläufig verbundenen Gegensatz zwischen Ornament und Fläche, Dekoration und Funktion bzw. mimetischer Nachahmung und Abstraktion:

„Early twentieth-century modernism was a watershed moment in cultural history, a stripping away of superfluous decoration. The spread of democracy and the innovations of the Machine Age swept aside the ostentation that heretofore had been a signifier of power and wealth. I set out to trace the beginnings of modernism via architecture.“⁵

Die Unschärfe der Bilder dieser Serie ist also Konzept oder vielmehr eine analytische Retrospektive auf ein konzeptuelles Programm, jenes der im Rahmen der Stilkunde der Kunstgeschichte als „klassisch“ bezeichneten Moderne, das der Wahrnehmung einen Wendepunkt, eine neue Orientierung an den politischen und technischen Innovationen der Zeit verordnete. Wurde zumindest in Wien um die Wende vom neunzehnten auf das zwanzigste Jahrhundert sogar der Einsatz von Omnibussen im Zusammenhang mit den Erschütterungen diskutiert, die diese in den Straßen und Hausschluchten verursachen würden, um sich so der Stuck-Ornamente der Häuser der Gründerzeit gründlich entledigen zu können, bedurfte es rund hundert Jahre später nur einer kleinen aber nichtsdestotrotz fundamentalen Konfigurationsänderung im Prozess der Bildgebung, um genau jene unerwünschten Details von der fotografisch festgehaltenen Welt abfallen zu lassen.⁶

Sugimoto legt das Strategem und die Konsequenz seiner Inszenierung offen. Er deaktivierte die übliche Sperre im Fokussierungssystem seiner Kamera, schob den Balgen mit dem Objektiv viel weiter nach vorne als üblich und stellte so die Entfernung auf doppelte Unendlichkeit ein. Die Konsequenz dieses ‚anormalen‘ Gebrauchs der Gerätschaft ist notwendigerweise der Verlust von Schärfe, jener *Ultima Ratio* dessen, was zwischen Massenindustrie und Massengeschmack als Qualitätsmerkmal einer bildgebenden Technik etabliert wurde. Dieser Verlust ist für ihn aber der eigentliche Gewinn der Aktion:

„Pushing out my old large-format camera’s focal length to twice-infinity – with no stops on the bellows rail, the view through the lens was an utter blur – I discovered that superlative architecture survives the onslaught of blurred photography. Thus I began erosion-testing architecture for durability, melting away many of the buildings in the process.“⁷

Der Erosions-Test Sugimotos ist Teil einer aktiven Ästhetik der Aufklärung, die er seit den 1970er Jahren in immer neuen Wendungen betreibt. Am Beginn steht die Grenzüberschreitung, der Übergriff und die Erosion der Konventionen einer Technik die mit Nièpce und seinem ersten erhaltenen Belichtungsergebnis (Abbildung 2) nicht zuletzt als eine Form fotografischer Erosion der Welt vor seinem Arbeitszimmer begann und auf der Suche nach dem Maß der Moderne, jenen Größen, die mächtig genug sind, auch noch in doppelter Unendlichkeit einen Ort der Sichtbarkeit zu bewahren, zu diesem Ausgangspunkt zurückkehren sollte. Das Ergebnis ist damals wie heute eine Welt der Flächen, eine Welt der unscharfen Übergänge von hellen und dunklen Regionen, eine Auf- oder Verteilung der Sichtbarkeit in das, was den Erosions-Test übersteht und das was wir unserer Freiheit, im Unendlichen operieren zu können, letztlich opfern müssen: das Detail. Dieser Erosions-Test zeigt aber noch etwas, das seinen Effekt im Beseitigen des Ornamentalen begleitet, nämlich die Sublimierung der Form in ein Schema der Wahrnehmung, das als Unschärfe notwendigerweise der Einbildungskraft – „[...] das Vermögen, einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung vorzustellen.“⁸ – bedarf und somit die Welt unserer Urteilskraft unterstellt. Der Rahmen ist hier also größtmöglich gefasst und unterschreitet den bereits kritischen Zustand einer vollendeten Form. Das Schema der Unschärfe, dessen Funktion des ‚Wegschmelzens‘, der diesem inhärente, im Bild stets aber unabgeschlossene Wechsel von Aggregatzuständen, die Dinge, die sichtbar werden, und jene, die sich im Verschwinden befinden – all das ist nichts anderes als die Ästhetik der Moderne selbst, eine Ästhetik, die uns ermächtigt, frei sein zu können von all dem, was die Unschärfe als ephemere sublimiert. Extern determinierte Präfiguration oder Präformation hören auf, als Platzanweiser einer Geschichte, welche nie die unsere war, möglich zu sein. Wir erodieren sogar unser eigenes Tun, das, was wir uns zuvor an Kultur in den Raum gestellt haben, um in diesem rekursiven Prozess einer sich selbst immer wieder aus dem Rahmen wendenden Ästhetik unsere Souveränität zu synthetisieren. All das, den großen Akt der Aufklärung und deren Dialektik, komprimiert Hiroshi Sugimoto mittels eines kleinen Aktes – Justierung doppelter Unendlichkeit und Auslösen des Verschlusses – in das Bild der Fotografie.

Die Sperre des Objektivs, das ist die Norm, jene vorgefertigte Zweckmäßigkeit, die technisch implementiert als ordnungspolitische Maßnahme eines (hegelianischen) Staates jedes Urteil präventiv in die Normalität eines vordefinierten Rahmens der Kunst einkerkert. Das Bild und seine Form ganz im Sinne herkömmlicher Politik zu rahmen, dem wird von Jacques Rancière das Politische als Tätigkeit gegenübergestellt, „[eine Politik], die einen Körper von dem ihm angewiesenen Ort anderswohin versetzt; die eine Funktion verkehrt; die das sehen lässt, was nicht geschah, um gesehen zu werden; die das als Diskurs hörbar macht, was nur als Lärm

vernommen wurde.⁴⁹ An dieser Stelle setzt seine *Aufteilung des Sinnlichen* ein, die mit dem analytischen Modell des platonischen Staates in der Hinterhand festhält:

„Die Politik bestimmt, was man sieht und was man darüber sagen kann, sie legt fest, wer fähig ist, etwas zu sehen und wer qualifiziert ist, etwas zu sagen, sie wirkt sich auf die Eigenschaften der Räume und der Zeit innewohnenden Möglichkeiten aus.“¹⁰

Vor diesem Hintergrund wird das Bild zu einem Produkt, dessen formatives Potential ausgeschöpft oder eben aufgeteilt vor uns liegt. Es ist notwendigerweise an das diskursive Medium des Politischen gebunden, um als Bild nun Teil einer eigenen Sphäre der sichtbaren Kunst sein zu können, die von der unsichtbaren Politik geschieden ist. Jene Aufteilung des Sinnlichen richtet sich somit explizit dagegen, „den avantgardistischen Hang der Kunst oder den Elan einer Moderne zu befürworten, die die Errungenschaften künstlerischer Neuerungen mit den Errungenschaften der Emanzipation verbanden.“¹¹ Das Bild in seiner Unschärfe würde sein Potential verlieren und die Unschärfe nur mehr Selbstzweck einer Avantgarde sein, die sich der unpräzisen Retro-Optik des *ersten* Bildes bedient (Abbildung 2), um – wie der „Exzess der Wörter“ in der Geschichte¹² – die legitime Position der Politik zu untergraben, ohne damit aber die Aufteilung des Sinnlichen zu erreichen. Die Unschärfe wäre insofern Teil eines „indirekte[n] Stil[s], der Sinn und Wahrheit praktisch voneinander trennt“¹³ und so den Gegensatz zwischen legitimer und illegitimer Aussage tatsächlich verwischen würde.

Rancière schichtet also seine Argumente, indem er zuerst einer Politik gestattet, den Rahmen zu bilden, in dem das Bild seine Form entfalten kann, um dann die Aufteilung aus diesem Rahmen fallen lassen zu können. Die Form stülpt sich so zwar nach außen und verlässt das Regulativ jener Politik, wird damit aber auch sichtbares Zeichen der Aufteilung des Sinnlichen und somit selbst rahmendes Element einer Gemeinschaft des Sinnlichen, die in eine spezifische Hermetik eingebettet werden muss, umschlossen von ihren eigenen als Verstehensmuster festgelegten Regulativen:

„Unter ‚Gemeinschaft des Sinnlichen‘ verstehe ich keine Kollektivität, die auf einem gemeinsamen Gefühl beruht. Gemeint ist ein Rahmen der Sichtbarkeit und Intelligibilität, der Dinge oder Praktiken unter einer Bedeutung vereint und so einen bestimmten Sinn für Gemeinschaft entwirft. Eine Gemeinschaft des Sinnlichen entsteht, wenn Raum und Zeit auf eine bestimmte Weise eingeteilt und dadurch Praktiken, Formen der Sichtbarkeit und Verstehensmuster miteinander verknüpft werden. Dieses Ausschneiden und Verknüpfen nenne ich eine Aufteilung des Sinnlichen.“¹⁴

Nun ist also der Rahmen dasjenige, was die Gemeinschaft entstehen lässt. Zugleich aber bedarf es auch einer Instanz, die den Rahmen schafft; und die bleibt notwendigerweise vorerst vage, in gewissem Sinne genau so vage, wie Sugimotos *Architecture* das Bild zwischen der Präzision der fotografischen Methode und der verdoppelten Unendlichkeit in einem Werden platziert, das die Unschärfe als Modus der modernen Erkenntnis nicht nur möglich, sondern notwendig erscheinen lässt. Die grundsätzliche Operation der Aufteilung selbst scheint hier der Kern der Ästhetik zu sein, die im und am Entstehen der Gemeinschaft des Sinnlichen konstitutiv mitwirkt. Da sie kein Modell, keine statische Formation, sondern eine Form der Bewegung ist, welche sich nie scharf abbilden lassen wird können, zumindest nicht, ohne sich dabei selbst zu einem Ende gebracht zu haben, muss sie in Unentschiedenheit verweilen. Sowohl bei Rancière, als auch bei Sugimoto – mit umgekehrten (politischen) Vorzeichen – sind „[d]ie Bilder der Kunst [...] Operationen, die eine Abweichung hervorrufen, eine Unähnlichkeit.“¹⁵ Diese Unähnlichkeit ist notwendiger Bestandteil einer Ästhetik, die dem Urteil als souveränem Akt vorangeht und zugleich folgt. Das Urteil ist sozusagen in die doppelte Unendlichkeit eingebettet, welche sich ihm als Potential, nicht aber als Determinante anbietet. Wenn auch nicht affirmativ, so doch analytisch erkennt auch Rancière genau in jener Unschärfe die zweifache Form einer Freiheit. Er führt sie jedoch stets im Kontext eines gewissen Unbehagens vor:

„Das Kant'sche ästhetische Urteil ist weder dem Gesetz des Verstandes unterworfen, der seine begrifflichen Bestimmungen der sinnlichen Erfahrung aufzwingt, noch dem Gesetz der Empfindung, die einen Gegenstand des Wollens aufzwingt. Die ästhetische Erfahrung hebt beide Gesetze zugleich auf. Sie hebt folglich die Machtverhältnisse auf, die normalerweise die Erfahrung des Erkennenden, Handelnden oder wollenden Subjekts strukturieren.“¹⁶

Sugimotos *Architecture* lässt sich in diesem Sinne jedoch auch mit Rancière als eine dialektische Montage lesen,¹⁷ wenn die Produktionsbedingungen der Fotografie – das Unsichtbare, die doppelte Unendlichkeit in Folge einer Grenzüberschreitung – als Entrahmung der Form betrachtet werden, die letztlich aber durch die Verunsicherungen in der Wahrnehmung, welche sie ex negativo hervorrufen, vollkommen sichtbar sind. Da die Unschärfe unzweifelhaft als solche wahrgenommen werden kann, muss sie auch zu den sinnlichen Data der Ästhetik gezählt werden. Die Elemente diese Montage – übersteuerte Kameratechnik und formale Architekturszenarien – sind tatsächlich unvereinbar und produzieren daher auch genau jene Irritation, die nach Rancière das Messinstrument für das Vermögen dieser Bildlichkeit darstellt, nämlich so „eine Welt hinter einer anderen Welt sichtbar zu machen“.¹⁸ Bloß zeigt Sugimoto nicht das gleichzeitige Andere, die dunkle Seite der Gemeinschaften, sondern die Moderne jenseits der ‚modernen Architektur‘, eine monumen-

tale Moderne, die *twice-infinity* übersteht und auch ohne den Rahmen der Schärfe, der Präzision, des Sujets oder der spießigen Beurteilung einer Kunstfertigkeit stehen bleibt. Dies erinnert uns unmissverständlich an die Vergänglichkeit der Rahmung, welche eigentlich nur eine augenblickliche gesetzlose Korrelation, ein Gebrauchswert der ästhetischen Operation sein sollte und deren Ablaufdatum durch das Maß unserer Beweglichkeit in den Potentialen der Unendlichkeit, also letztlich unserer Freiheit von Determination, bestimmt wird. Ganz im Sinne Sugimotos, der seine Bilder ja auch als ästhetische Werkzeuge oder vielmehr Werkzeugkästen zu sehen pflegt¹⁹, geht auch Rancière davon aus, dass es zumindest in der Konstellation der dialektischen Montage solcher Schocks – z.B. der Unschärfe – bedarf, um überhaupt urteilen zu können, denn „[d]iese Schocks werden zu kleinen Maßinstrumenten, die in der Lage sind, das Vermögen einer unterbrechenden Gemeinschaft aufzuspüren zu lassen, die selber wiederum einen eigenen Maßstab bestimmt.“²⁰

Geschichte und Ästhetik

Die schockgenerierten Maßeinheiten Rancières sind zugleich Sugimotos Werkzeuge, jedoch nicht bloß, um die Montage einer Geschichte in einem Bild vorzunehmen. Vielmehr wird dadurch explizit die Geschichtlichkeit des Bildes hervorgehoben, um diese mit der Geschichte im Bild korrelieren lassen zu können. Das bedeutet bei Sugimoto, sich bildgebend stets zwischen zwei diskreten Formen der Geschichte zu bewegen. Eine dieser Formen ist die bereits geschriebene Geschichte. Sie firmiert als ein Reales, das auf gezeichnete Pläne, strenge Grenzen, präzise Definitionen und genau abgegrenzte Flächen verweist. Es ist eine Geschichte, die sich in Sugimotos Bilder mit all ihrer Strenge einschreiben will. Als fertiges Kulturprodukt drängt sie, die Fotografie im Zustand eines völlig transparenten Mediums zu erobern, um dabei alles sie Umgebende, Begleitende oder Bedingende zu beseitigen und letztlich als einzige Ebene der Sichtbarkeit übrig zu bleiben. Eine Funktion, die sich bereits in Hegels Beschreibung (der Vernichtung) des Endlichen findet:

„Aber die Durchsichtigkeit des Endlichen, das nur das Absolute durch sich hindurchblicken läßt, endigt in gänzlichem Verschwinden; denn es ist nichts am Endlichen, was ihm einen Unterschied gegen das Absolute erhalten könnte; es ist ein Medium, das von dem, was durch es scheint, absorbiert wird.“²¹

Andererseits gibt es aber auch eine symbolische Geschichte, die nie geschrieben wurde, jedoch stets als Möglichkeit und damit Raum der Unschärfe auch Teil der Wahrnehmung ist. Diese Geschichte ist die der Wahrnehmung und ihrer techni-

schen Verfahren selbst. Sie ist die Sphäre der produktiven Unentschiedenheit des Mediums, der Überschreitung entlang der Möglichkeiten des Instruments der Bildgebung, der fotografische Akt der Revolution gegen die Auflösung, gegen das Diktat eines Absoluten, dem wir sonst in unserer Wahrnehmung hilflos ausgeliefert wären. Diese beiden Geschichten, deren dialektischen Widerstreit Sugimoto in seinen Bildern produziert oder besser montiert, ergänzt er aber noch um eine dritte Geschichte. Diese letzte Geschichte ist eine ungeschriebene und somit imaginäre, die das Bild sowohl für die Zukunft frei gibt, als auch von den Prämissen einer rahmenden Kunst frei macht. So wird seine Form in Unschärfe für die Unentschiedenheit der Betrachtung freigegeben:

„Recorded history, unrecorded history, and still one other history: that which is yet to be depicted. What I present [...] are but mere fragments of history; they are more like parts to an assembly kit that you have to put together for yourself.“²²

Die eigentliche Unbestimmtheit befindet sich also je schon im Zentrum der Ästhetik und ist Teil der Technizität unserer Urteilkraft oder, wie es Rancière wohl lieber formuliert hätte: Sie ist in den Formen der Sichtbarkeit bereits enthalten. Ganz deutlich ist im Akt der Fotografie selbst eine Geschichtlichkeit enthalten, nämlich jenes Vorher und Nachher der Aufnahme, zwischen dem unser Verstandestechnizismus mit der Zwecklosigkeit eines Mechanismus der Natur korreliert, um sich Zweckurteile herzustellen, die selbst wieder Teil einer neuerlich unbestimmbaren Zwecklosigkeit werden, sobald sie als sinnliche Data verzeichnet, entwickelt, ausbelichtet und in die große Serie der Bilder des andauernden Experiments der Fotografie aufgenommen sind, um eben dort wieder ihres Zweckes entledigt, der Rekursion des Blickes harren, welcher sich mit ihnen in wiederkehrender Unschärfe verfängt. Dies ist die ephemere Struktur unserer Erkenntnis als Korrelationsprodukt jener Unbestimmtheit zwischen uns und der Welt, zwischen unserem Denken, Sagen und Handeln und dem darum gebildeten Narrativ, das, wie Rancière richtig festhält, notwendigerweise immer eine Fiktion ist, welche stets nur mehr an etwas erinnern kann, das schlicht nicht mehr da ist.²³ Diese Fiktion beschreibt er an anderer Stelle als eine Fabel, welche sowohl Form des Gedächtnisses selbst, als auch eine Tätigkeit in der Herstellung des dafür eben notwendigen Narrativs ist:

„Das Gedächtnis muss sich also sowohl gegen den Überfluss als auch gegen den Mangel an Informationen behaupten. Es muss sich als eine Verbindung konstruieren, zwischen den Gegebenheiten, zwischen dem Bezeugen der Tatsachen und den Spuren der Handlungen [...] Das Gedächtnis ist ein Werk der Fiktion.“²⁴

Den „eingefrorene[n] Embleme[n]“²⁵ steht also immer auch eine Aktivität gegenüber, eine Ästhetik des Übergriffs auf diese Welt, die tatsächlich zwischen dem Rahmen der Kunst und der Form der Welt pulsierend, neue Topologien in *twice-infinity* zu schaffen vermag. Und so zeigt sich hier in der Konsequenz der Sugimoto'schen Bildgebung nicht zuletzt das Vermögen des Rancière'schen Bild-Satzes, jene große Parataxe, die er die „große gleichgültige Mischung aus Bedeutung und Materialitäten“²⁶ nennt, etwas „das die heterogenen Elemente miteinander verbindet, [...] das das Geheimnis einer Welt offenbart, das heißt der anderen Welt, deren Gesetz sich hinter ihren nichtssagenden und glorreichen Erscheinungen durchsetzt.“²⁷

Die Nähe zu Hegels Endlichkeitsphantasma müsste nicht gesondert erwähnt werden, wenn sie nicht zu einer gewichtigen Auseinandersetzung mit und in der Geschichte führen würde, wo Rancière seine fast schon ahistorisch anmutende Haltung gegenüber der Ästhetik aufzugeben scheint. Es sind die „Paradoxien, die aus dem Hiatus zwischen dem Film als historisch-spezifischem Verhältnis zur Welt – die Aufzeichnung der unmittelbaren Wirklichkeit – und jedem einzelnen Film als Konkretisierung dieser Idee hervorgehen“²⁸, welche Rancière zurück zur Geschichte führen (müssen), wie dies Siegfried Mattl so präzise festgehalten hat. Jene Fabel, genauer die *Filmfabel*²⁹, nimmt dabei die Rolle einer chiffrenartigen Dialektik ein, die selbst durchkreuzt, „im Verhältnis von Story und Figur, Einstellung und Kontinuität unterschiedliche Potentiale des Sichtbaren, der Sprache und der Bewegung verbindet oder trennt.“³⁰

In der *Geschichtlichkeit des Films*³¹ wird dieser strategische Umgang mit der Historizität der Bilder explizit. Die Historizität der Auseinandersetzung von ästhetischer Logik, repräsentativer Logik und Szenographie bildet hier eine historische Formation, ein Dispositiv im Denksystem der Moderne, das zugleich als analytisches Modell zur Entschlüsselung der Geschichtlichkeit des Films und der Geschichte im Film nutzbar gemacht wird. Die Zugehörigkeit des Films zu einer bestimmten Zeit und einer bestimmten Idee von Geschichte lässt diesen bei Rancière zu einer Fusion aus Technik, Kunst, Denken und Politik im filmischen Ereignis werden. Entlang einer Hierarchisierung der Geschichtlichkeit in die traditionelle Geschichte als Faktensammlung, die ‚moderne‘ Geschichte als Macht des gemeinsamen Schicksals (Hegel) und die Geschichte als kunsthistorische Anordnung von Figuren – als Mythos also – gelangt Rancière zu Godard und der Aufhebung des Gegensatzes von Technik und Kunst im Mysterium Film. Der Film zeichnet hier nicht nur die Geschichtlichkeit der Menschen auf, sondern definiert diese mit seinem technisch-künstlerischen Dispositiv, bringt diese allererst hervor. Der Film selbst ist bei Rancière also ein – mit hegelschem Geist geschaffenes – ‚geschichtsmächtiges‘ Ereignis, das Sugimotos Anspruch an die Fotografie als analytischen Werkzeugkasten nicht unähnlich ist. Das Reale wird erodiert und in der Überlagerung der über-

steuerten symbolischen Formen der Architektur und der Fotografie der Raum für das Imaginäre der Geschichte, also explizit der Raum für unser Urteil – seine dritte Form der Geschichte – geöffnet. Rancière geht nicht ohne Grund davon aus, dass genau darin „[d]as gute historische Gewissen [...] eine Sackgasse sehen und aufgeregt auf seiner unermüdlichen Suche nach der Wahrheit bestehen [würde].“³² Eine der Ästhetik inhärente Historizität findet sich jedoch auch genau in dieser sich abzeichnenden Auseinandersetzung mit der ersten Form der Geschichte bestätigt:

„[D]ie Idee, dass die kinematografische Kunst als ästhetische Kunst mehr ist als Kunst, diese Idee ist nicht nur von den Umständen abhängig. Sie ist ganz und gar vorgeformt in der Idee der Ästhetik selbst als spezifische historische Ordnung des Denkens der Künste und als Idee des mit dieser Ordnung übereinstimmenden Denkens.“³³

Die Analyse des Dokumentarfilms *Listen to Britain* (1942)³⁴ ist das analytische Raster, das hier zum Einsatz kommt. In der entrückten Darstellung von peripheren Ereignissen des Widerstandswillens der britischen Bevölkerung im zweiten Weltkrieg findet Rancière den Übergang zu einer romantisierenden Darstellungsweise des Films, die in der Doppeldeutigkeit des Filmbildes als mechanische Aufzeichnung und künstlerische Ordnung liegen würde – also eine Verschränkung von Vertov, Godard und Dulluc: Der Film ist weder Kunst noch Technik, sondern überschreitet die Kunst, weil er das Leben ist. All das fügt sich in ein Dispositiv der Verdoppelung, der Ablösung des menschlichen vom mechanischen Auge, womit der spezifische Modus der Filmkunst erfasst wäre, der parallel zu jener Verdoppelung des Auges auch den Gegensatz zwischen innerer und äußerer Welt, Subjekt und Objekt, Wissenschaftlichkeit und Emotion, bedeuten würde. Es ist also das Programm der Romantik, enthalten in der hegelschen Ästhetik der Wahrnehmung, die nun Teil des großen Dispositivs ist, in das der Film eingespannt wird – letztlich im Sinne einer ganzheitlichen Ästhetik der Filmkunst, welche die Ästhetik als die Denkweise der Kunst begründet, die wiederum sich selbst als Kunst im Modus der Verwirklichung des Denkens überschreitet. So wäre also die Geschichtlichkeit des Films im Dispositiv des modernen Gegensatzes zwischen hegelscher Ästhetik und Ordnungsmacht einer normierenden Poetik zu finden, die folglich die Geschichtlichkeit im Film als ästhetische Ordnung des verdoppelten Bildes zeigen könnte. Geschichte (in ihrer zweiten Form) erscheint hier nur als Vehikel zur Überhöhung des eigenen Kunstbegriffes oder als Mittel, welches Rancière mit der notwendigen Gegensätzlichkeit für die Gestaltung seiner eigenen dialektischen Montage ausstattet, in der dann der Film Teil der historischen Konstellation des beschriebenen Dispositivs wird. So können die bewegten Bilder einerseits als Geschichte analysiert werden und andererseits liefert das Dispositiv die analytischen Instrumentarien, um die Geschichte im Film beschreibbar zu machen.

Formal ist diese analytische Vorgangsweise bestechend und auch vollkommen nachvollziehbar. Bloß ist die Ästhetik der Wahrnehmung nicht der ‚natürliche Feind‘ der Normierung in der Moderne. Vielmehr ist vor der Geschichtlichkeit noch das Technische als Organon der Herstellung sinnlicher Data bzw. als Korrelationsprodukt zwischen Verstand und Mannigfaltigkeit überhaupt ein wesentlicher Teil der Ästhetik, ohne den diese uns gar keine Kultur schaffen und in deren Erosion eine nicht-mythologische Geschichte im Sinne der Fabel entstehen lassen kann.³⁵ Teil des Problems scheint zu sein, dass das Archiv zur Bestimmung des Dispositives auf eine bestimmte sehr französische Auswahl oder Kombination deutscher Philosophie und europäischen Films beschränkt ist. Die Überhöhung der Kunst im Sinne der deutschen Romantik entledigt uns zudem sogleich wieder von der Geschichte, da diese notwendigerweise sofort als Mythos reproduziert werden muss, um sie vor der Ordnungsmacht in Sicherheit zu bringen. Als Rahmen ohne Form wäre sie dann zudem kaum lesbar als offene Erzählung der Morgenröte, sondern bloß erfahrbar als gerahmtes Muster zur Herstellung individualisierter Einzigartigkeit eines bestimmten Sonnenuntergangs.

Fokussiert Rancière also auf die Ästhetik, fällt die Geschichte als Ganzes auch rasch wieder wie ein ungewollter Anhang von der Oberfläche des Diskurses ab. Ästhetik bedeutet vorerst immer eine Gesetzmäßigkeit, die keine Theorie ist, ein *Politisches*, das nicht reguliert oder gar historisiert, sondern vielmehr „eine spezifische Ordnung des Identifizierens und Denkens von Kunst“³⁶, welche wohl auch als eine Epistemologie des Sinnlichen gelesen werden muss. Es zeigt sich rasch, dass es nicht leicht ist, hier etwas zu entdecken, das nicht sofort Haken schlägt, sich jener spezifischen Ordnung sogleich wieder entzieht, ihr schlicht widerspricht oder sich überhaupt mit irgendeiner Form von Bewegung synchronisieren lässt. Vielmehr finden sich oft Schichtungen über Schichtungen, Regime unter, über und neben Regimen einer Gemeinschaft, die in diesem – teils affirmativ platonisch hergestellten – Konstrukt einer ästhetischen Formation selbst zum Anderen der Ästhetik werden. Es gibt große Regime, das ethische, repräsentative und ästhetische Regime der Kunst³⁷, die sich mehr oder weniger an den großen Zeitaltern aus Foucaults *Ordnung der Dinge*³⁸ orientieren, und es gibt kleine Regime, lokale Ordnungen, die mit diesen in Bezug gesetzt werden, aber nie in einen Ablauf einsortiert sind oder eine Verbindung aufweisen. Sie bilden vielmehr stets ein Dazwischen, wie Attribute von Elementen, die keiner Menge zugeordnet sind und manchmal wieder am Rande einer anderen Formation auftauchen oder ephemere bleiben und unter einer neuen Schichtung verschwinden. Eine gewisse Abstinenz vom Historischen, ein Verzicht darauf, die Regime in einen bestimmten Zusammenhang bringen zu wollen, ist stets merklich, obwohl an der einen oder anderen Stelle eine Abfolge in der Ordnung und Aufteilung des Sinnlichen durch die permanenten Verschiebungen der kaleidosko-

pischen Zustände im Rancière'schen Gebäude der Wahrnehmung hindurchscheint. Dies liegt wohl daran, dass der Begriff des Regimes bei Rancière eine universelle Objektklasse darstellt, die nicht so einfach serialisiert oder versioniert werden kann, ohne Tautologien zu produzieren. Immerhin ist bei ihm die Ästhetik selbst als „Regime des Funktionierens der Kunst, [...] Diskursmatrix, [...] Form der Identifizierung des Eigenen der Kunst und [...] Neuverteilung der Beziehung zwischen den Formen der sinnlichen Wahrnehmung“³⁹ zu verstehen. Eine gewisse Historisierung der großen Regime erfolgt zwar, aber eben nicht geregelt. Manchmal überlagern sie sich bloß, wie die Unschärfe das Bild. So wird für das ästhetische Regime der Künste ein neues Regime des Sinnlichen als „ein Produkt, das zugleich kein Produkt, ein Wissen, das in Nichtwissen verwandelt wurde, ein logos, der zugleich pathos ist, die Intention des Nichtintendierten“⁴⁰ definiert und die Definition in eine vollkommen ahistorische Schichtung von Instanzen dieses Regimes zwischen Homer und Schelling eingebettet. Manchmal folgen sie aufeinander unbedingt und ohne Rücksicht auf Verluste, wenn zum Beispiel festgehalten wird, dass das „ästhetische Regime der Künste [...] zunächst einmal die Zerstörung des Systems der Repräsentation [bedeutet]“⁴¹ und manchmal bleiben sie auch einfach exklusiv.

Zu versuchen, mit Rancière Geschichte zu machen, ist mithin oft eine Herausforderung. Nicht, weil seine Argumente im Einzelnen nicht nachvollziehbar oder seine Entwürfe oder Modelle nicht komplementär wären. Es ist bloß so, dass diese in den Mikroumgebungen, in die er sie einbettet, wieder in Schichtungen und zwischen Verwerfungen existieren, deren Tektonik einer mehrfachen Bewegung folgt, welche es manchmal so erscheinen lässt, als ob ein Ende vor oder gänzlich jenseits eines Anfangs angesiedelt wäre. Es gibt aber auch ein diskretes Davor und ein Danach, das meist eher subtil wieder in lokalen Argumenten enthalten ist. So verweist Rancière z.B. darauf, dass die zweifache Poetik der Bilder als narrative Zeugnisse einer Geschichte und zugleich stumme Objekte einer Kunst, welche die Fotografie geboren hätte, bereits dem Roman des repräsentativen Regimes der Künste, ergo dem Foucault'schen klassischen Zeitalter, zu eigen gewesen wäre.⁴²

Dort, wo die Ästhetik notwendigerweise in eine Geschichte münden muss, ist – jenseits des Films – der Rekurs auf die *Namen der Geschichte*⁴³ und die darin enthaltene Bewegungsmetapher der „uralten Schlacht“ das Adhärens, welches Ästhetik und Gemeinschaft, die Bilder und die Politik verbinden soll. Um etwa aus der Behauptung, dass die technische nach der ästhetischen Revolution käme, ein Argument für die Herauslösung der Fotografie aus ihrer technischen Natur zu machen, wird eben jene wohl begründete Geschichte der Trennung der gelehrten Geschichte von ihrem literarischen Ursprung als Schicht oder eine Art wissenschaftshistorische Wahrheitsmatrize über das ästhetische Argument gelegt.⁴⁴ Manchmal ist es aber auch die gänzlich komprimierte Geschichte eines Zeitpunktes, die sich flächig über

die Argumente und Schichtungen des Davor und Danach legt, um selbst wieder zur kausalen Oberfläche einer Entstehung von Form werden zu können, etwa wenn ein Zeitpunkt des 19. Jahrhunderts mit der Drucktechnik der Lithografie assoziiert und dann über Balzac bis Freud gedehnt wird, um die Entstehung einer Solidarität zwischen künstlerischen Operationen, Produktionsformen der Kunst und einer Diskursivität von Symptomen herzustellen.⁴⁵

Bisweilen werden die ästhetischen Regime aber auch als gänzlich ahistorisch präsentiert, um vielleicht auch den Rancière stets suspekten Begriff der Moderne verarbeiten zu können, wenn er zum Beispiel von Errungenschaften schreibt, „die manche der Modernität zurechnen und die ich lieber dem ästhetischen Regime der Kunst zuschreiben würde, um so die in den zeitlichen Indikatoren mitschwingenden Teleologien zu umgehen.“⁴⁶

Aus all dem ist eine immanente – und notwendige – Kritik an einer Poetik der Normierung, letztlich auch am Strukturalismus und dessen Aussperrung des Menschen ablesbar. Dem dafür aber eine Einsperrung durch die implizit mit der Romantik eingekaufte hegelsche Hermetik folgen zu lassen, wäre ein folgenschwerer Fehler – für die Ästhetik, die Geschichte im Allgemeinen und notwendigerweise auch unsere Freiheit. Es darf nicht vergessen werden, dass sich die Romantik hervorragend in die Epoche der Restauration fügte und letztlich zum kalmierenden Instrument in deren Durchsetzung wurde.⁴⁷ Sie sperrt die Freiheit, ipso facto auch uns als Subjekte derselben – gebrochen oder nicht, modern oder ‚postmodern‘ –, in eine Art pietistische Arche der Freiheitsrelikte, in der wir dazu verdammt sind, vor diesen in ewiger Trauer um die Unvollständigkeit unserer Emanzipation kleine Rahmen zu basteln, um die Formen unserer Ästhetik, eingefasst in diese Schreine wie Reliquien unserer Morgenröte, in der Enge dieses Vehikels einer reduzierten Vernunft wegzusperrern. Beizeiten werden aber selbst diese kleinen Rahmen zu groß und zu fordernd sein, um das wenige, was uns in der so geschaffenen Enge noch an Urteilen möglich ist, fassen zu können – vielleicht, weil eine Fotografie mit dem Potential doppelter Unendlichkeit Gegenstand der Betrachtung ist und sämtliche Rahmen sprengt. Dann kann die Geschichte als eine gemeinsame Fabel wieder beginnen und es ist gut zu wissen, dass es „stets einen Gesichtspunkt [gibt], von dem aus verschiedene Für-sich durch einen Blick in dem Wir vereinigt werden können.“⁴⁸

Medium und Moderne

Damit Sugimotos Ästhetik einer Unschärfe, sein aktives Schauen mit Kamera, sein Modifizieren von Welt, seine bewusste und kalkulierte Grenzüberschreitung in einem auch ästhetisch transfiniten Universum der Moderne funktionieren, ja

irgendeine Form annehmen kann, die uns dazu veranlassen würde, selbst zu urteilen und für uns einen Rahmen denken zu können, benötigen wir das Wissen um unsere Ästhetik. Ein Wissen um die notwendige Ursache unserer Kultur überhaupt, jene Kenntnis von den Bedingungen der Möglichkeit unseres Wirkens und Gestaltens, die uns allererst Zugriff auf dessen Funktionen erlauben. Sie lassen uns Bildungsgesetze modifizieren, komplexe Klassen definieren und letztlich die Unendlichkeit zähmen, indem wir ihre Mächtigkeit zu bestimmen vermögen. Das sind die Produktionsverhältnisse des Bildes. Die Grenzüberschreitung zur Unschärfe, das Spiel mit der Unendlichkeit, macht das Bild aber auch zu einem Ort, an dem sich dreierlei Geschichten treffen, durch seine Oberfläche hindurch scheinen, Linien und Formen darauf bilden, um letztlich wieder davon reflektiert zu werden und abzuprallen. Das erlaubt uns nicht nur unsere ästhetischen Urteile zu treffen, sondern diese auch in die Indizes unserer gemeinsamen Kultur einzutragen, eine gemeinsame Technizität, einen gemeinsamen Ort der Produktion unseres menschlichen Kollektivs zu finden, in dem und von dem aus wir stets wieder neu sehen lernen und von da aus auch Neues sehen können.

Die doppelte Unendlichkeit, wie sie Sugimoto als Agens der Erosion im Bildlichen nutzte, ist letztlich nichts anderes als eine Übersteuerung des Mediums und damit die Überschreitung aller Grenzen der Oberfläche, auf der sich die Form abzeichnen kann. In der Zweckmäßigkeit des in Unschärfe belichteten Bildes als Medium steckt ein Kulturtheorem verborgen, das Winston Churchill vor dem Hintergrund des deutschen Bombenterrors in einer Rede vor dem House of Commons am 28. Oktober 1943 zum ersten Mal konkretisierte: „We shape our buildings, and afterwards our buildings shape us.“⁴⁹ Etwas später sollte dieses Theorem von Marshall McLuhan zu einem der Kernsätze seiner Medientheorie transformiert werden: „We shape our tools and thereafter our tools shape us.“⁵⁰ Es findet sich zudem, um den Aspekt der Gemeinschaft erweitert, in einer bekannten und sehr persönlichen Definition der Fotografie wieder:

„Für mich heißt Photographie, im Bruchteil einer Sekunde gleichzeitig die Bedeutung eines Ereignisses und dessen formalen Aufbau erfassen, durch den es erst seinen eigenen Ausdruck erhält. Ich glaube, Leben bedeutet, sich selbst gleichzeitig mit der Welt zu entdecken, die uns umgibt, einer Welt, die uns formt, die aber auch von uns beeinflusst werden kann. Es gilt, eine Balance zwischen diesen beiden Welten herzustellen – der Welt in uns und der um uns. Als Ergebnis dieses wechselseitigen Prozesses vereinigen sich beide Welten und werden eins. Von dieser einen Welt müssen wir den anderen Menschen berichten.“⁵¹

Wie Henri Cartier-Bresson hier aufzeigt, gibt es scheinbar einen diskreten Punkt, dem die Aufteilung des Sinnlichen zustrebt und von dem sie gleichzeitig wieder aus-

geht. Jene Fusion zweier Welten, die durch die erwähnte Wechselwirkung im Rahmen ihrer Produktionsbedingungen eine Aussage kreiert, führt hier zur Neuverteilung eines gemeinsamen Sinnlichen, letztlich also zur dritten Geschichte, der Fiktion als Fabel, die schließlich entlang ihrer Distribution in der Gemeinschaft und zugleich als Gemeinschaft aufgeht.⁵²

Im Gegensatz zum Meister des Augenblicks hadert Rancière mit dem Medium und dessen Technik. An vielen Ecken und Enden seiner Ästhetik plädiert er für die unterschiedslose, ja neutrale Position des Mediums als simple Transferkonstellation, einen Umschlagplatz für Bilder und Worte, der die Ware unberührt lässt, wenn er beispielsweise festlegt, „[...] daß die Alterität ein Bestandteil der Bilder selbst ist und daß diese Alterität nicht an den materiellen Eigenschaften des Mediums Kino festzumachen ist“⁵³. An anderer Stelle nivelliert er Film und Fernsehen, indem er behauptet, dass „[d]er Bildschirm [...] nämlich in gleicher Weise bereit [ist], die Bilder einer Quizshow wie die Bildeinstellungen der Bresson'schen Kamera zu empfangen“⁵⁴ bzw. dass „[d]ie wesentliche Natur der Bressonschen Bilder unverändert [bleibt], egal, ob wir sie auf der Leinwand im Kinosaal, auf einer Videokassette oder einer DVD auf unserem Fernsehbildschirm oder als Videovorführung sehen“⁵⁵. Dahinter steht eine umfassende Definition des Mediums als leere Form: „Ein Medium ist weder ein Mittel noch ein ‚eigenes‘ Material. Es ist die Umwandlungsfläche: eine Fläche, auf der eine Äquivalenz zwischen den Arten des Tuns der verschiedenen Künste entsteht.“⁵⁶ An dieser Stelle bedarf es keiner theoretischen Erläuterung, sondern bloß eines deutlichen Hinweises darauf, dass es eine Form der Evidenz gibt, nämlich die schlichte ästhetische Unerträglichkeit all jener miserablen *Telecine-Transfers* filmischer Aufnahmen, mit denen die Menschheit seit dem Unheil der Erfindung der Fernsehnormen PAL und NTSC gequält wurde, welche solche Äußerungen dem simplen Ansehen des Materials nach inadäquat erscheinen lassen.⁵⁷

An anderer Stelle scheint es gar kein Problem damit zu geben, dem Medium eine Funktion in der Ästhetik zukommen zu lassen und gar die *Erhabenheit des Augenblicks*⁵⁸ an ihre technische Produktionsweise zu binden:

„[D]as fotografische Bild ist nicht wie die Partitur. Es lässt sich nicht vom Werkzeug trennen, das es auf ein Negativ fixiert hat. Man darf es also nicht mit dem geschriebenen Text des Gedichts oder mit dem Spiel des Pianisten vergleichen, sondern mit dem Bild, das die Hand des Malers formt.“⁵⁹

Die Hand des Malers, die Idee einer bestimmten Technik der bildenden Kunst, verweist darauf, dass sich Rancière leicht tut, dort einen Medienbegriff zuzulassen. Schreibt er über die Malerei, so gelangt er fast unwillkürlich scheinend zu einer Medientheorie des Bildes⁶⁰, schreibt er vom Kino oder der Fotografie, scheint er

Medialität und damit auch Technizität fast schon zu negieren und nur manchmal, wenn seine Ästhetik als Theorie der Kunst außer Gefahr zu sein scheint, zu affirmieren. Oft muss er wohl auch argumentativ das Technische der Bilder außer Acht lassen, um seinen Begriff des Bildes, das übrigens immer auch ein sprachliches Bild sein kann, nicht zu gefährden: „Das Bild quartiert sich im Herzen der Dinge ein und wird zu ihrem stummen Wort.“⁶¹ Um dieses stumme Wort wirken lassen zu können, bedarf es eines Verzichts auf die Oberfläche, „die als das der reinen Malerei eigene Medium verstanden [...], eigentlich ein anderes Medium [ist]. Sie ist das Theater der Defiguration und des Namensentzugs.“⁶²

Problematisch ist, dass so tatsächlich wesentliche Komponenten der Sichtbarkeit verloren gehen, denn es handelt sich bei Medien nicht bloß um Leerstellen einer stummen Bildlichkeit, sondern um teils ganz unterschiedliche topologische Formationen, in denen Bilder generiert, modifiziert und präsentiert werden. Beispielsweise erzählt die filmische Aufarbeitung der Geschichte um die Entstehung der bekannten BBC TV Serie *Dr. Who*⁶³ in den frühen 1960er Jahren, dass es technisch bedingt pro Episode offensichtlich nur 4 Schnitte geben durfte. Dieses Setting verursachte ein komplexes bildgebendes Verfahren, das spezielle Anforderungen an die Schauspieler/innen, die Regie und all das stellte, was sich sonst noch um die Studio-Kamera der Zeit anordnen musste, um der Person an der Recording Unit zu erlauben, überhaupt Bilder herstellen zu können. Dabei fand eine Konfrontation mit einem ganz anderem Anderen als bei Robert Bresson⁶⁴ statt. Dessen zeitverzögertes chemisches Verfahren – inklusive all der notwendigen Manipulationen dazwischen – arbeitete auf eine Projektionskopie, ein sublimes Echo der Bewegung vor und hinter der Kamera hin. Er konnte sich daher seinen Gegenständen mit der Gelassenheit des nachträglichen Schnitts, ja dem ganzen Komplex der späteren Entwicklung und Postproduktion nähern. Dieses simple Beispiel, wie sich im BBC Studio das Theater medial in die TV-Produktion eingeschrieben hatte, das scheinbar langsamere Medium des Films im Gegensatz dazu aber dem bewegten Leben unvermutet näher sein konnte, verweist auf die Notwendigkeit der Reflexion dieser Faktoren hinsichtlich einer Bestimmung der Ästhetik.

Ernst Cassirer hat zudem der Philosophie bereits beizeiten verordnet, der Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit der theoretischen Erkenntnis der Sprache und der Kunst auch die Frage nach den Möglichkeitsbedingungen des technischen Wirkens und der technischen Gestaltung folgen zu lassen. Die Argumentation einer unterschiedslosen amedialen Existenz der Bilder entspricht der von Cassirer historisierten und für die Moderne sowohl als Betrachtungsweise als auch als Vorstellung inadäquaten *forma formata*, also dem Gewordenen, das unantastbar durch die verschiedenen Kanäle der Medien übertragbar sein sollte. Dieser ästhetischen und somit auch analytischen Neutralität stellt Cassirer den Übergang zur *forma for-*

mans, dem Prinzip des Werdens, entgegen.⁶⁵ Um, wie Rancière anmerkt, „Bilder, die auf nichts anderes verweisen, die selber die Performanz sind“,⁶⁶ zu zeigen, bedarf es nun genau jener Frage nach dem Werden, also der Technizität der Bilder und folglich ihrer medialen Bestimmung. Nicht anders könnte auch Sugimotos Ansatz einer intrinsischen Analytik mit seinen Fotografien funktionieren, denn als Objekte selbst müssen sie zwecklos, formloser Rahmen bleiben, da wir ansonsten einer außerhalb unserer Urteilskraft liegenden Wahrheit einen Ort machen müssten, inklusive aller Schwierigkeiten, die dieser eigentliche Nicht-Ort und unsere dann damit verknüpfte Subalternität ergäbe. Würde Rancières Ästhetik als eine Epistemologie des Sinnlichen gelesen werden, bedürfte es also einer grundlegenden Ergänzung, wie sie Georges Canguilhem als zentrales Argument jeder Epistemologie formulierte: „[...] damit es eine Wahrheit gibt, muß es Verifizierung geben: man muß also über eine Technik gehen, da es keine Wahrheit in Form einer einfachen Setzung gibt.“⁶⁷ Anhand der Malerei und ihrer Technizität, der Notwendigkeit, die reine Technik ihrer Herstellung durch das Vorführen der verwendeten Farbtuben als Produkt der Autonomie der Kunst zu markieren, folgt Rancière bereits dieser Canguilhem'schen Formel. Er überschreitet sogar die Grenzen einer epistemologischen Sperre und gelangt in der Argumentation noch einen Schritt weiter in die Sphären des Konstruktivismus: „Es gibt keine Kunst, ohne einen Blick, der die Kunst als Kunst wahrnimmt.“⁶⁸

Jene Anmerkung Rancières – letztlich eine Affirmation der zu Beginn dieses Beitrags als Problem in den Raum gestellten Prämisse – zeigt ganz deutlich die Kongruenz zumindest eines Teils seines Denkens zum großen Projekt der Aufklärung und der ästhetischen Morgenröte, wie sie vor allem von Kant für die Moderne festgehalten wurde. Denn als Klammer, die die Kunst als Kunst definiert, trennt die Gebundenheit an den Blick, den Ort, das Medium, die Gemeinschaft und letztlich die Bewegung per se jede Einheit eines Begriffs der Kunst im Verweis auf ihre Herstellung auf. Darin liegt aber nicht nur die Eigenart des ästhetischen Regimes der Kunst begründet, wie es Rancière definierte, sondern auch ein Begriff der Freiheit, der als *Ultima Ratio* dieser permanenten Trennungsarbeit und notwendige Ursache dessen, was von uns als Kultur produziert wird, stets mitzudenken ist. An anderer Stelle erfolgt daher auch ganz richtig – und ausnahmsweise ohne despektierliche Polemik gegen den ‚Modernismus‘ – der Verweis auf die Produktionsbedingungen des Bildes: „Das Verhältnis zwischen Bild im Kino und Bild im Fernsehen ist kein Verhältnis zwischen Alterität und Identität. Denn auch die Fernsehausstrahlungen haben ihr Anderes: die effektiv erbrachte Leistung im Fernsehstudio.“⁶⁹ Dies ist zwar ein großes Zugeständnis dahingehend, dass es da wohl doch etwas geben dürfte, das der Oberfläche der Sichtbarkeit auch eine Funktion zuweist, das die Bilder jenseits ihrer reinen ‚Künstlichkeit‘ in Erscheinung treten hat lassen; aber im Beharren dar-

auf, die Produktionsbedingungen aus der Ästhetik selbst heraus zu halten, die Kunst als reines Produkt unserer Wahrnehmung zu erhalten, findet dieser Gedanke seine Fortsetzung in der Behauptung des Hier und Jetzt: „Es geht nicht um die Beziehung zwischen dem, was anderswo und dem, was unter unseren Augen stattfindet, sondern es geht um Operationen, die die künstlerische Natur dessen ausmachen, was wir sehen.“⁷⁰ Am Ende wirkt die Ästhetik Rancières wie ein amediales und auch hermetisches Projekt, das, um die Bilder und deren Gemeinschaften zu retten, ihre Träger und deren Produktionsweise verstößt.

In der *Politik der Bilder* verfolgt Rancière sehr präzise, wie sich die Ästhetik wandelt. Bemerkenswert scheint dabei, dass der von ihm stets missbilligend mit dem Begriff des ‚Modernismus‘ versehene Komplex der ästhetischen Kunst um 1900 bis in die 1920er Jahre in seiner eigenen Analyse jene Symptome, vor allem den Mangel an einem gemeinsamem Maß, ex post zu Tage fördert, die Kant 1790 bereits in der *Kritik der Urteilskraft* beschrieben hat.⁷¹ Dort aber sind jene Symptome, die Rancière als Zeichen der Auflösung in ein letztes Gemeinsames ohne Maßstab, eine Gemeinschaft des Chaos oder der großen Parataxe interpretiert,⁷² noch Symbole einer kommenden Freiheit, einer Zukunft ohne die Autorität eines universalistischen Oktrois, das uns in die Knechtschaft der Abhängigkeit von einem gemeinsamen Maß metaphysischer Herkunft bannt. Es sollte wohl Hegel sein, dessen romantische Trauerarbeit für das baldige Wiederaufkommen des Gedankens an eine Konstante, ein pietistisches Absolutes sorgen würde, das Gemeinschaft bilden und zugleich aber auch binden könnte. Allerdings sollten wir uns dadurch dann selbst knechten und unsere Freiheit so in die Hermetik einer Rechtsphilosophie eingesperrt sehen, wie dies die überhöhte Kunst einer Epoche der Angst und Willfährigkeit in der ‚großen Restitution‘ auch sehr anschaulich überliefert hat. Daher ist die Moderne, von der Rancière als ‚Modernismus‘ spricht, nicht die eigentliche Moderne, sondern bloß ein zweiter Anlauf, die verstärkte Interferenz eines ersten Versuches. Ästhetisch war aber bereits alles vorgezeichnet und waren jene Auflösungserscheinungen der Einheit, die uns Knechtschaft bedeutete, als notwendiges Mittel zur Erreichung des Endzweckes der Kultur überhaupt, des Menschen in seiner Freiheit, bereits vorhanden.

Rancière analysiert den Begriff der Moderne aber sehr spezifisch anhand jenes zweiten Anlaufs der künstlerischen Moderne.⁷³ Problematisch ist hierbei, dass er dabei jene grundlegende Bindung der Ästhetik an den Menschen in seiner Freiheit, wie z.B. von Kant am Beginn der eigentlichen Moderne als notwendige Ursache und zugleich Endzweck unserer Kultur überhaupt proklamiert, mit dem Vorwurf eines ‚Modernitarismus‘⁷⁴ in die Sphäre einer anonymen Gemeinschaft verschiebt und so die Kunst als Kunst von der Kunst als Leben in gewissem Sinne auch wieder abtrennt. Parallel dazu vervielfältigt und schichtet er dafür einen Pluralismus von Zeitlichkeiten gegen jene Moderne auf, die bloß „möchte, dass es nur eine ein-

zige zeitliche Richtung gibt, während die Zeitlichkeit des ästhetischen Regimes der Künste gerade aus dem Nebeneinander von heterogenen Zeitlichkeiten besteht.“⁷⁵ Tatsächlich gibt es fast schon martialische Evidenz für den beklagten Monismus. Alfred Barr's Diagramm soll eine ideale Formation der Sammlung des MoMA in New York darstellen und entspricht dem Längsschnitt eines Torpedos, das sich entlang einer linearen Achse der Zeit bewegt (Abbildung 3)⁷⁶. Das zeigt den Gedanken des Monismus, indem so der Kunst in der Moderne eine exklusive Linie der Zeitlichkeit verordnet wurde. Zugleich medialisiert diese Anordnung in der bildlichen Metapher des diagrammatischen Angriffs auf die Zukunft die Vergänglichkeit selbst.

In jener monistischen Temporalität verortet Ranciére auch den Grund einer „nostalgische[n] Heraufbeschwörung des Bildes“⁷⁷, dessen immanente Transzendenz bloß durch die Art seiner Herstellung garantiert werden würde. Im Zuge dieses Arguments erfolgt ein interessanter Verweis auf *Die helle Kammer* des Roland Barthes.⁷⁸ Er unterscheidet dabei zwischen Barthes, dem Semiologen, der die verschlüsselte Botschaft des Bildes liest, und Barthes, dem Theoretiker des *punctums*. Beide gingen vom selben Prinzip einer Gleichwertigkeit zwischen der Stummheit der Bilder und deren Wort aus. Beide würden mit derselben Konvertierbarkeit zweier Vermögen des Bildes spielen: das Bild als rohe sinnliche Präsenz und das Bild als Diskurs, der eine Geschichte verschlüsselt.⁷⁹ Es folgt ein berechtigter Vorwurf gegen den Gedanken, dass die Bilder direkte Emanationen eines Realen sein könnten, was nicht nur die Ästhetik, sondern auch jede Form der Gemeinschaft und der Urteilskraft existentiell ausschließen würde:

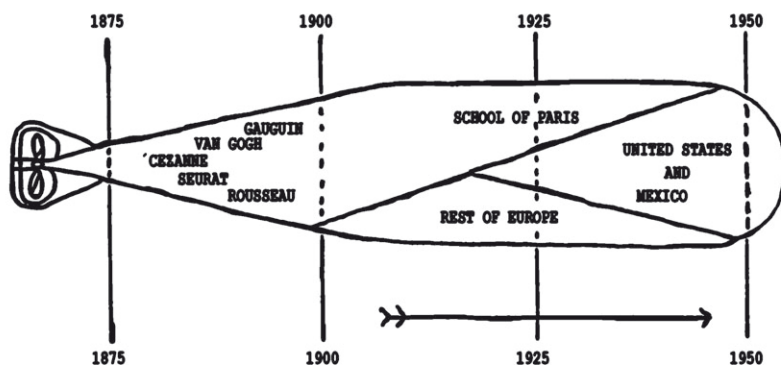


Abbildung 3: Eine Interpretation von Alfred Barrs Torpedo-Diagramm von 1941, hergestellt vom Autor. Original: *The Museum of Modern Art Archives, New York, Alfred H. Barr Jr., Papers 9a.15.*

„Es ist unwahrscheinlich, dass der Autor der Mythologien des Alltags an die parawissenschaftliche Phantasmagorie geglaubt hat, die aus der Fotografie eine direkte Emanation des fotografierten Körpers macht.“⁸⁰

Daraus resultiert ein Argument der Unschärfe, eine zweifache Poetik der Bilder, die zugesteht, dass die Fotografie aus ablesbaren Zeugnissen einer Geschichte und zugleich reinen Sichtbarkeitsblöcken bestünde. Jener doppelte Charakter verweist aber implizit auf den medialen Charakter der Fotografie, die beides zugleich nur sein kann, wenn ihre Oberfläche unscharf ist, ohne eine konkrete mediale Sichtbarkeit einzubüßen, die dieser Unschärfe die Beweglichkeit eines Instruments der Sichtbarkeit verleiht, wie in Sugimotos Projekt, wo sie zu einem in visueller Ästhetik begründeten Erosions-Test werden konnte. Zwischen Präsenz und Diskurs, zwischen Geschichtlichkeit und Sichtbarkeit, zwischen Wort und Bild liegt eben jene dritte Geschichte, die stets ihrer Verwirklichung harrt und als eine Art Morgenröte unseres Blickes das Sehen selbst sichtbar macht, die Integration des Bildes in jedes künftige Sehen betreibt und uns eine Zukunft haben lässt. Eine Zukunft, deren Rekurs nicht mimetisch ist, in der uns die dazwischenliegenden Transformationsprozesse überantwortet sind und die Ästhetik nicht in die Hermetik eines Bildes eingesperrt wird, sondern als Protokoll der Vernunft eine tatsächliche Erkenntnis erlauben würde. Rancière scheint dort auch hingelangen zu wollen, weicht jedoch tendenziell genau der dafür notwendigen Rekursion als im Wesentlichen technischen Komponente der modernen Ästhetik aus. Bei Barthes ist dies mit dem *punctum* sehr wohl angelegt und sollte nicht, wie bei Rancière, im Abgleich zur Mythen- theorie gelesen werden, sondern hinsichtlich dessen, was Barthes andernorts als eine strukturelle Tätigkeitsform beschrieben hat und den fiktionalen Charakter des Bildes, die Fabel, zu denken hilft:

„Die Struktur ist in Wahrheit also nur ein Simulacrum des Objekts, aber ein gezieltes, ‚interessiertes‘ Simulacrum, da das imitierte Objekt etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt unsichtbar oder, wenn man lieber will, unverständlich blieb.“⁸¹

Aus der Erkenntnis dieses zuvor Unverständlichen „[...] bildet sich etwas Neues, und dieses Neue in nichts Geringeres als das allgemein Intelligible: das Simulacrum, das ist der dem Objekt hinzugefügte Intellekt, und dieser Zusatz hat insofern einen anthropologischen Wert, als er der Mensch selbst ist, seine Geschichte, seine Situation, seine Freiheit und der Widerstand, den die Natur seinem Geist entgegengesetzt.“⁸² So entsteht aus der Unschärfe eine Widerstandsform, die in Freiheit zu münden vermag und damit Teil einer spezifischen (Rancière’schen) Politik des Bildes ist. Es ist also *sic et non* möglich mit der Barthes’schen *écriture* der *doxa* von

Rancière zu widersprechen und zugleich aber damit dessen Politikbegriff als Ort der *paradoxa* zu affirmieren.

Durchwegs diskutiert Rancière den Begriff der Ästhetik als eine Größe der Kunst und ihrer Theorie, eine Form des äußeren Endes einer Verhältnismäßigkeit zwischen einem Imaginären jener Kunst und einem Symbolischen der Politik, welche in ihrer Korrelation den Rahmen einer gemeinsamen Form des Bildes als Teil einer Gemeinschaft begründen kann. Das Problem der Freiheit und damit der Kultur inklusive der Möglichkeit einer Geschichtswirksamkeit des Menschen, kurzum die Moderne, wird vorerst ausgeklammert. Sehr richtig erkennt Rancière aber:

„Die Idee des Erhabenen bei Kant ist nicht die Idee einer Kunst. Es ist vielmehr eine Idee, die uns aus dem Bereich der Kunst und aus der Sphäre des ästhetischen Spiels heraus- und in die Sphäre der Ideen der Vernunft und der praktischen Freiheit hineinführt.“⁸³

In Sugimotos fotografischem Akt des Urteilens ist die Ästhetik keine passive, kein den Regimen einer Bewertungsdoktrin ausgelieferte Entität. Der Pfeil zeigt vielmehr in die andere Richtung. Der gesamte Prozess der Produktion von Kunst als Kulturprodukt ist der Überschreitung der Normativität einer Doktrin, dem Sprengen eines Regimes gewidmet, welches das Potential der technischen Wahrnehmung unterschätzt. Keinesfalls handelt es sich dabei aber um eine (Neo)romantik, die Unschärfe als Entschlagung vom Urteil einsetzt, um gar nicht in die Gefahr zu kommen, vielleicht den herrschaftlichen Gerichten eine Verurteilung des Urteils zu gestatten.

Es ist keine Unschärfe, die eine vorausseilende Subalternität markiert, obschon sie in allen drei von Rancière beschriebenen Regimen eine bestimmte Rolle spielen könnte: Im ethischen Regime hilft die Unschärfe, gar keine genaue Wahrheit behaupten zu wollen, im poetischen vermeidet sie die Gefahr, in der Hierarchie einer Schärfeskala beurteilt zu werden, und letztlich könnte die Unschärfe von vornherein behaupten, das Pathos eines gewesenen Logos zu sein, ohne je die Bewegung von Präzision und Schärfe zur Unschärfe vollzogen haben zu müssen. Nicht so bei Sugimoto: Unschärfe ist das genau aus jener technischen Präzision gewonnene *Movens* seiner *Architecture*. Es ist eine Ästhetik, die sich nicht *ex post* passiv bestimmbar macht, indem sie Artefakte einer vergangenen Kultur hinterlässt, wie etwa der Picturalismus, dessen zwanghafter Unschärfe Rancière, wiederum im unvollkommenen Verständnis der Technik, zugesteht, dass sie „den mechanischen Charakter der *straight photography* abmildert und ihr Produkt in die Idealität der Kunst eintreten lässt.“⁸⁴ Die Ästhetik des *Straight Photographer* Sugimoto greift auf die augenblickliche Welt zu und greift sie an, erschüttert sie und schmilzt letztlich alles hinweg, was der wesentlichen Bestimmung des Menschseins, der Freiheit, im Wege steht. Wir sehen also, dass dies zwar mit Rancière analysierbar ist, aber nur

bis zu dem Punkt, da die Hermetik der Regime verhindert, eine Ästhetik als Präsenz und Technizität jenseits des definitiven Aktes der Regimebildung zulassen zu können. Rancières Durchführungsverordnung ist knapp und klar: „Die Kunst beginnt dort, wo die Technik endet.“⁸⁵ Würde aber im Falle Sugimotos die Technizität der Ästhetik wegfallen, könnte weder der Gegenstand noch seine Dekonstruktion existieren. Die Unschärfe ist nicht einfach da. Sie ist hergestellt, entlang einer langen Kette von Zweckurteilen, dem Lösen der Sperre des Apparates, der gezielten Überschreitung der Norm etc. Sie ist ein ultimatives Zweckurteil, das manifest auf die Macht des Sehens und damit die Funktion des Bildes als ein Medium des Urteils verweist. Damit wird deutlich, wer hier Politik macht, Architektur wegschmilzt, Gemeinschaften bildet, zusammensetzt und trennt und damit dem Endzweck der Kultur überhaupt zustrebt: Es ist der Mensch in seiner Freiheit und seine einzige Möglichkeit diese herzustellen ist trotz aller Gefahren, die dies birgt, die Technizität des Urteils und die Medialität seiner Überlieferung. Ohne das Zweckmaß der Urteilskraft bliebe tatsächlich nur mehr eine scheinbar neutrale Kunst übrig, an der kein Werkzeug angesetzt werden und keine Medialität die Verhältnismäßigkeit zwischen *Morphé* und *Hylé* fassen könnte.

Bei Rancière scheint es so zu sein, dass innerhalb eines Regimes eine Kunst stets nur als Kunst vorhanden ist und dort aktiv etwas aufteilt, anordnet, sich einschreibt oder verteilt. In seiner Ästhetik gibt es kein Sensorium für ein Davor und ein Danach. Dies könnte aber auch nur vorhanden sein, wenn der Produktionsprozess, die Art und Weise der Herstellung, eine Rolle spielen würde. Genau dagegen aber polemisiert er oft, indem er die Moderne als ‚modernistisch‘ abtut, seinen Begriff der Arbeit von Platon bezieht oder die *Techné* ins repräsentative Regime der Künste, also ins klassische Zeitalter ‚rehistorisiert‘. Wie soll denn aber so die Komplexität eines Zeitalters zustandekommen, in der die Unendlichkeit Raum und Zeit aneinanderkoppelt und in ein Gravitationsphänomen übersetzt? All das ist ohne das Technische nur eine Sammlung leerer Kategorie, eine Topologie ohne Topos, einer Sprache ohne Syntax, eine Ästhetik ohne Wahrnehmung. Kunst existiert bei Rancière oft einfach ohne, dass sie in die Welt gekommen sein muss, so als ob sie selbst der Demiurg einer Welt aus eben von jener Kunst induzierten Gemeinschaften wäre. Es scheint jedoch Rancières Ziel zu sein, ähnlich wie bei Adornos Utopie einer „Sprache ohne Erde, ohne Gebundenheit an den Bann des geschichtlich Daseienden“⁸⁶, diese Verbindung zu kappen. Das entspricht der Figur des Torsos eines Helden von Winckelmann, die Rancière als Chiffre einer Politik der Gleichgültigkeit präsentiert.⁸⁷ Der Torso existiert einfach, ohne Hände, ohne Kopf. Verzicht auf Arbeit, Verzicht auf Interessen, keine Technik, kein Medium – daraus entsteht eine Gemeinschaft des Verzichts, bestehend aus Ellipsen, um die Rancière seine Argumente in Swing-By-Manövern vorantreibt:

„Zugleich verweisen die herkömmlichen Gegensätze zwischen Autonomie und Heteronomie der Kunst, zwischen ‚L’art pour L’art‘ und engagierter Kunst auf ein und dasselbe grundlegende Paradigma: das Paradigma jener Statue, die aus ihrer einsamen, gleichgültigen Position heraus sowohl eine Zukunft der kollektiven Emanzipation verspricht als auch für den Aufbau einer neuen Welt einsteht, gerade weil der Wille, der befiehlt, und die Gliedmaßen, die die Befehle ausführen könnten, fehlen. Die Politik der Kunst beruht innerhalb des ästhetischen Regimes der Künste auf dem grundlegenden Paradox dieser ‚Freiheit der Gleichgültigkeit‘, die die Identität von Arbeit und Untätigkeit, von Bewegung und Unbeweglichkeit, Aktivität und Passivität, Einsamkeit und Gemeinsamkeit bedeutet.“⁸⁸

Begleitet wird diese Ästhetik der Absenz von einer großen Fusionsmetapher politischer und ästhetischer Revolution als Metapolitik der Gleichgültigkeit, bei deren Definition Rancière rasch selbst auf Adorno und dessen Paradoxon der Kunst kommt. Die soziale Funktion der Kunst bestünde schlicht darin, dass sie keine hätte.⁸⁹ Er scheint die Verweigerung des Urteils als „Triumph der demokratischen Abschaffung der Unterschiede“⁹⁰ zu feiern. Die Neutralität oder Absenz des Mediums und der Technizität der Bilder hinterlässt allerdings auch Spuren, die dort, wo der Moderne gedacht wird, am deutlichsten hervortreten. So z.B., wenn hinsichtlich der neuen deutschen Objektivität festgestellt wird, dass „[d]ie Fotografie des Hochofens [...] das eingefrorene Emblem all jener Widersprüche [ist], die sich in dem vieldeutigen Begriff der Moderne verfangen haben.“⁹¹ Bernd und Hilla Bechers Fotografien, auf die hier hinsichtlich der Fotografie des Hochofens verwiesen wird, stellen jedoch nicht nur einen torsohaften Anachronismus dar. Sie sind selbst auch Produkt einer Rekursion auf polizeiliche Verfahren der Inventarisierung des späten 19. Jahrhunderts, mit denen die Praktiken des poetischen oder repräsentativen Regimes der Künste als Verzeichnungs- und Identifizierungstechniken ästhetisch zitiert werden. Ein Schritt zur Seite, eine nur minimalistische Theorie des Beobachters, des Settings, des Technischen und des Mediums könnte zeigen, dass es sich also nicht um Bilder der kritisierten zweiten Moderne handelt, sondern um den aus historischer und epistemologischer Sicht verspäteten Versuch, sich fotografisch an eine positivistisch anmutende ‚neutrale‘ Überlieferungsbildung anzulehnen und so die Öffnung zu einer dritten Geschichte, der Fabel, zu blockieren. Es fehlt das Futurum exaktum. Diese Rekursions-Problematik erinnert übrigens an eine Anmerkung von Jürgen Habermas aus dem Jahr 1991 zu einem strukturell vergleichbaren Phänomen: „Ein bewußter Akt der Verfassungsgebung hätte eine zukünftige Vergangenheit geschaffen. Statt dessen wird die Zukunft in der Vergangenheitsform wahrgenommen.“⁹²

Das Fotograf/innenehepaar machte diese Aufnahmen auch nicht zufällig so, sondern versuchte ganz bewusst unter bestimmten meteorologischen Verhältnis-

sen, an neutralen grauen und trüben Tagen ein ebenso neutrales Licht mit möglichst geringen Kontrasten für eine durchschnittliche Verteilung von Graustufen auszuwählen, in denen sich das gemittelte Bild einer Vergangenheit in neuer deutscher Objektivität abzeichnen sollte.⁹³ Das Paradoxon ist hier nicht die Vieldeutigkeit, sondern die Präzision einer der Technik der Eindeutigkeit, die den Rahmen eines Mythos entwirft, einen Mythos des neutralen Bildes, der Vergleichbarkeit der Objekte und der Vollständigkeit der Information. Kurzum werden die Prämissen der mimetischen Heuristik des inventarisierenden wissenschaftlichen Blicks des 19. Jahrhunderts in der bereinigten Version einer neuen Sachlichkeit nachvollzogen, um letztlich zu keinem Urteil zu kommen und, wo kein Urteil, da auch keine Verantwortung, denn stumme Zeugen müssen für sich selbst sprechen. Rancière meint, darin die Gleichgültigkeit des Torsos vom Belvedere zu sehen und diese in eine Form der Melancholie übersetzen zu können, die auf den „verlorenen Traum von der Emanzipation der Arbeiter und jenen Moment der Kunst, in dem die Künstler ebenso gut abstrakte Bilder malen wie Fabriken bauen konnten“, verweisen würde. Es fällt jedoch schwer, diese Gleichgültigkeit auch in den Bildern bezüglich ihrer Geschichtlichkeit zu sehen. In diesen Monumenten der Präzision, der fotografisch-inventarischen Perfektion, der Ebenmäßigkeit und Fülle an Graustufen, eine Öffnung zu finden, die zu jenen dunklen und tristen Stätten der Ausbeutung führt, ist nur auf einem poetischen Turnpike möglich. Ästhetisch kommt dies einer Umkehr der Beweislast gleich. Nur durch ein begleitendes Narrativ, ein außerbildliches Zeugnis, kann ‚erklärt‘ werden, wo hier die Öffnung in die Zukunft zu finden sein könnte. In den Fotografien selbst wird jedoch das grelle Licht der Sonne ausgeblendet, um die Bildung von Kontrasten und damit alle Hinweisen darauf zu vermeiden. Daher sind auf diesen Bildern des Endes eines Industriezeitalters auch keine Schatten, keine Irritationen, keine Möglichkeiten einer dritten Geschichte als zukünftige noch zu schreibende Vergangenheit zu erkennen. Sichtlich werden im Duktus dieser Technik auch die Menschen, seien es Opfer, Täter, Mitläufer oder andere Schattengestalten, die aus einer hier nicht bildlich vorhandenen Unentschiedenheit hervortreten könnten, mit ausgeblendet. Es ist gerade die Abwesenheit jener Unentschiedenheit oder Unschärfe, ja von all dem, was diese Moderne an methodischer und analytischer Übersteuerung des Mediums, an Techniken der Wahrnehmung, an Potentialen der Freiheit anzubieten hätte, die ein affirmativ widerspruchsfreies Sittenbild des postfaschistischen Deutschlands entstehen lässt. Eines, das Habermas in seiner zuvor angeführten Anmerkung zum wiedervereinigten Zustand desselben auch zurecht kritisiert hatte. Der vermutlich größte industrielle Anlagenpark Europas in seinem Vergehen wird in visuellen Vergleichstabellen von immer gleichen Fotografien vor uns ausgebreitet. In ihrer gemittelten Wertigkeit technisch präzise, schließen sie an die scheinbar neutralen Identifizierungstechniken aus der Epoche

des Präfaschismus formal nahtlos an und schreiben diese so, wenn auch unter gänzlich anderen Vorzeichen, ästhetisch fort. Die politische und künstlerische Intentionalität in diesen Vorzeichen, welche in der Poetik der außerbildlichen kunsthistorischen und biografischen Analyse des Becher'schen Werkes überliefert wurde⁹⁴, entspricht jedoch ästhetisch nicht der bildlich und technisch überlieferten rekursiven Formation der im Äußerungsmodus der Hochofenserien sichtbaren Graustufenlandschaft.⁹⁵ Die Zeiten, in denen die Welt ungebrochen, symmetrisch und in flacher Gradation gesehen werden konnte, waren vorüber.

Es wäre notwendig, einen Begriff der Moderne als Homonym zu denken, als einen Begriff, der uns einerseits immer jene großen Formen der Morgenröte der Menschheit und andererseits ihre Kritik inklusive der vielen Risse und langen Schatten ihrer Geschichte sehen lässt, ohne sie gleich der Fragmentierung und ihrer vollkommenen Auflösung durch das, was Rancière als Gleichgültigkeit bezeichnet, auszusetzen und sie stets im abschätzigen Begriff des Modernismus enden zu lassen. Ex post muss wohl ein weiter gefasster Begriff der Moderne immer jene zweite Moderne beinhalten, die als Echo des ersten großen Ereignisses spezifische Formen der Freiheit erneut hervorbringt. Dabei werden notwendigerweise auch die alten Rahmen einer Gemeinschaft im Gefängnis einer überkommenen Ordnung zitiert,

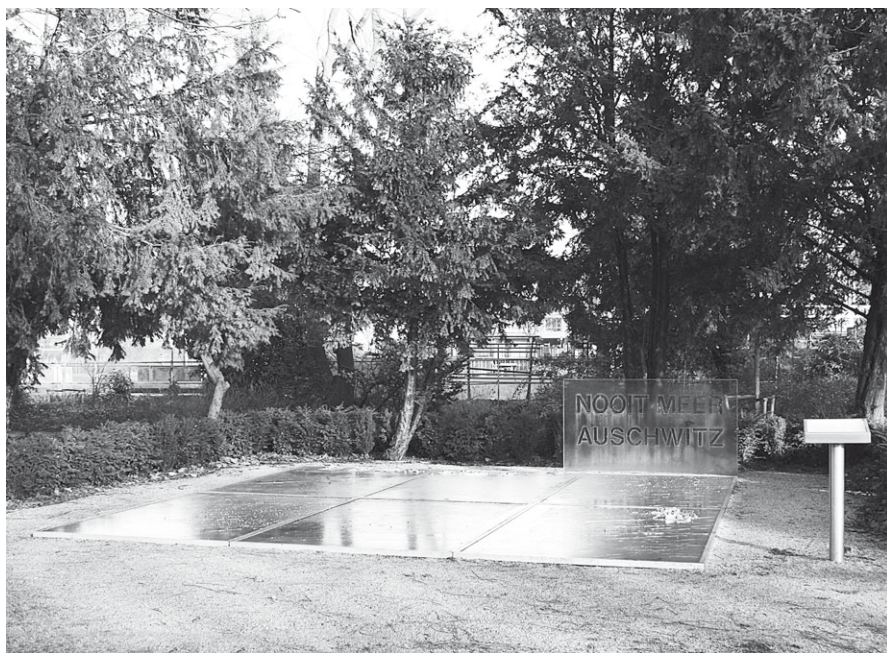


Abbildung 4: Spiegelmonument von Jan Wolkers, Wertheimpark, Amsterdam, Fotografie von Arthema, eigenes Werk.⁹⁶

wie die Sperre des Objektivs, die das Sujet der Fotografie ungefragt vordefiniert oder die Organisation des BBC-Studios, welche die Zwanghaftigkeit des Theaters im Fernsehen wiederholt.

Es gibt aber eine Grenze, an der es auch so kein Weiterkommen gibt. Dass die Korrektur der Restitution im Faschismus und letztlich im Holocaust enden sollte, stellt die Ästhetik unfasslich vor eines ihrer größten Probleme, das des Undarstellbaren, denn nichts wird das Grauen der industriellen Massenvernichtung je adäquat wiedergeben können. Ein postmodernes Thema der Trauerarbeit, wie an einer Stelle im Schnellverfahren erklärt wird:

„Die Postmoderne ist [...] zu einem großen Trauergesang über das Undarstellbare / das Nicht-Behandelbare / das Nie-wieder-Gutzumachende geworden, der den modernen Irrsinn der Idee von der Selbstbefreiung der Menschlichkeit des Menschen und ihr unvermeidliches und unabwendbares Ende in den Vernichtungslagern anprangert.“⁹⁷

Keine Kunst, keine Technik, kein Medium, keine Unschärfe kann den darin liegenden Widerspruch auflösen, den Rancière schließlich aber sehr subtil in der Idee zusammenfasst, dass es bestimmte Dinge gäbe, welche bloß in einer diskreten Form und einer expliziten Sprache darstellbar seien, die jedoch im ästhetischen Regime der Künste eine Leerstelle wären. Darin läge eine Sehnsucht nach längst abgeschafften Konventionen und repräsentativen Formen verborgen, „die die Einzigartigkeit der Ausnahme respektieren würden.“⁹⁸ Keine Unschärfe ist ausreichend, um den immerwährenden Bruch in diesem Widerspruch, diesen Makel, den unsere Freiheit für alle Zeiten mit sich führen wird, aufnehmen zu können. Eine mögliche Form dieser großen Leerstelle versuchte Jan Wolkers *Spiegelmonument* im Wertheimpark in Amsterdam zu finden. Sechs zerbrochene Spiegel sind in den Boden über einer Urne mit der Asche von Opfern aus Auschwitz eingelassen und reflektieren das Bild eines gebrochenen Himmels (Abbildung 4).⁹⁹ Dazu ist zu lesen:

„Bis zum Zerreißen kann man sein Gehirn zermarnern bei dem Versuch, ein Bildnis entstehen zu lassen, das die Schande und das Leid auch nur annähernd wiedergeben kann. Man schaut in den Himmel und man kann nicht begreifen, dass eben dieser blaue Himmel auch über dem Entsetzen stand, so ruhig und friedlich wie über einer Wiese mit Blumen. Und dann sieht man in einer Vision der Gerechtigkeit, wie sich über einem Risse bilden im blauen Himmel, als ob das Entsetzen, das sich unter ihm auf der Erde zugebracht hat, ihn auf immer beschädigt hätte. So bin ich auf die Idee gekommen, gebrochene Spiegel auf dem kleinen Stück Erde über der Urne mit der Asche zu legen. Für alle Zeiten kann der Himmel an dieser Stelle nicht mehr ungebrochen widerspiegelt werden.“¹⁰⁰

Diese Unmöglichkeit eines Bildes steht am Ende eines Textes, der einmal ein Gespräch war, das nie beendet werden konnte. Im Rahmen der vielen Unterhaltungen mit Siegfried Mattl, die diesen Zeilen vorausgingen, entwickelte sich eine fruchtbare Auseinandersetzung um Jacques Rancière, das Kino, die Ästhetik, die Romantik und die Freiheit. Die Argumente, Ideen und Gedanken, die hier gebracht wurden, sind also, wie eingangs bereits vorausgeschickt, zugleich Ergebnis jener Debatten um die Ästhetik als auch eine Form dialogischer Erinnerung aus sehr persönlicher Perspektive. Es ist bedauerlich, dass diese Zeilen nur ein fahler Abglanz, eine schwache Erinnerung an den Raum einer gemeinsamen Freiheit sind, der nun auf immer in Unentschiedenheit verweilen wird. Genauso unentschieden, wie diese Begegnungen wird daher auch notwendigerweise dieser Text bleiben müssen, denn „[d]ie einsame Stunde der ‚letzten Instanz‘ schlägt nie, weder im ersten noch im letzten Augenblick.“¹⁰¹

Anmerkungen

- 1 Jacques Rancière, Die Geschichtlichkeit des Films, in: Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Mattl, Hg., Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière, Wien/Berlin 2010, 213–231.
- 2 Gerhard Paul, Visual History, Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 13.3.2014, http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul?oldid=108511 (20.8.2015).
- 3 Vgl. dazu vor allem Hiroshi Sugimoto, L'histoire de l'histoire, Tokyo 2004, 9 ff.
- 4 Abbildung 2 zeigt eine retuschierte Fassung jenes ersten erhaltenen Fotos, das über acht Stunden auf eine Metallplatte belichtet wurde, die mit in Lavendelöl gelöstem syrischem Asphalt bestrichen war. Niépce nannte das Verfahren übrigens Heliographie oder Sonnenzeichnung. Eine ausführliche Erläuterung des chemischen Verfahrens findet sich in Hippolyt Köhler, Die Chemie und Technologie der natürlichen und künstlichen Asphalte, Braunschweig 1913, 372 f. Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce,_uncompressed_UMN_source.png (20.8.2015).
- 5 Hiroshi Sugimoto u.a., Hg., Hiroshi Sugimoto. Ostfildern 2012, 181.
- 6 Die wunderbare Geschichte der Omnibusse basierend auf Beiträgen aus Karl Kraus Fackel wurde 2013 an der Volkshochschule München im Rahmen eines Vortrages präsentiert: Siegfried Mattl, Wetterleuchten 1913: Wien 1913. Vortrag an der Münchner Volkshochschule, 24.04.2013, <http://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/alpha-campus/auditorium/wetterleuchten-wien100.html> (1.8.2015).
- 7 Sugimoto u.a., Hg., Sugimoto, 181.
- 8 Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, hg. v. Ingeborg Heidemann, Stuttgart 1966 [1781], 192 (B 151).
- 9 Jacques Rancière, Gibt es eine Politische Philosophie?, in: Alain Badiou u.a., Hg., Politik der Wahrheit, Wien 1997, 67.
- 10 Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2006, 26.
- 11 Ebd., 23.
- 12 Vgl. Jacques Rancière, Die Namen der Geschichte, Frankfurt am Main 1994, 42 ff.
- 13 Ebd., 47.
- 14 Rancière, Aufteilung, 71.
- 15 Jacques Rancière, Politik der Bilder, 2. Auflage, Zürich/Berlin 2009, 14.

- 16 Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 2. Auflage, Wien 2008, 114.
- 17 Vgl. dazu Rancière, *Politik*, 69.
- 18 Ebd.
- 19 In Georg Kö, *Das leere Kino. Zur Ästhetik des Films in der Fotografie*, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2/2014, 61–81, wurde diesem Aspekt in Sugimotos Arbeiten ausführlich nachgegangen.
- 20 Rancière, *Politik*, 69.
- 21 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik II. Erster Teil. Die objektive Logik. Zweites Buch. Zweiter Teil. Die subjektive Logik*, Werke Band 6, Frankfurt am Main 1986 [1817], 190.
- 22 Sugimoto, *L'histoire*, 11.
- 23 Vgl. Rancière, *Aufteilung*, 93 f.
- 24 Jacques Rancière, *Die Filmfabel*, Berlin 2014, 232.
- 25 Rancière, *Aufteilung*, 94.
- 26 Rancière, *Politik*, 55.
- 27 Ebd., 70.
- 28 Siegfried Mattl, *Fiktion und Revolte. Kreuzungslinien von Politik, Geschichte und Cinephilie bei Jacques Rancière*, in: Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Mattl, Hg., *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien/Berlin 2010, 115–129, hier 118.
- 29 Vgl. Rancière, *Filmfabel*.
- 30 Ebd., 33.
- 31 Rancière, *Geschichtlichkeit*, 213–231.
- 32 Rancière, *Filmfabel*, 232.
- 33 Rancière, *Geschichtlichkeit*, 223.
- 34 Humphrey Jennings/Stewart McAllister, *Listen to Britain*, Vereinigtes Königreich, 1942.
- 35 Vgl. zu diesem Komplex Georg Kö, *Difficultates Quaedam Technicae. Fragmente einer Geschichte des Technischen*, Diplomarbeit, Universität Wien 2013, 69–84.
- 36 Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, 23.
- 37 Vgl. dazu am besten ebd., 36–40: Das ethische Regime der Bilder subsumiert die Frage nach der Kunst unter das Problem der Bilder, indem es nach dem Ursprung, dem Wahrheitsgehalt und ihrer Wirkung im Gebrauch fragt und daraus eine Ethik, also auch Verbote ableitet. Das repräsentative oder von Rancière auch manchmal als poetisch bezeichnete Regime der Künste operiert innerhalb des Begriffspaars *poiesis/mimesis* und bildet entlang einer politischen und sozialen Beurteilung der Qualität der *Mimesis* eine Hierarchisierung von Gattungen und Gegenständen. Im ästhetischen Regime der Künste schließlich werden die Dinge der Kunst entlang ihrer eigenen sinnlichen Seinsweise ohne externe Bestätigung durch eine Tätigkeitsform, einen Nutzen oder einen Gegenstand identifiziert.
- 38 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, 13. Auflage, Frankfurt am Main 1995 [1966].
- 39 Rancière, *Unbehagen*, 24.
- 40 Rancière, *Aufteilung*, 39.
- 41 Vgl. dazu ebd., 52.
- 42 Siehe Rancière, *Politik*, 19.
- 43 Vgl. Rancière, *Namen*.
- 44 Vgl. dazu Rancière, *Aufteilung*, 53–55.
- 45 Siehe dazu Rancière, *Politik*, 24 f.
- 46 Siehe ebd., 49.
- 47 Es kommt wohl nicht von ungefähr, wenn Georg Lukács seine Studie zur Zerstörung der Vernunft mit *Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler* untertitelte, wie Manfred Frank in seinem richtungsweisenden Aufsatz zur Frühromantik nachdrücklich erwähnte. Siehe dazu Manfred Frank, *Wie reaktionär war eigentlich die Frühromantik? Elemente zur Aufstörung der Meinungsbildung*, in: *Athenäum* 7 (1997), 141–166 und Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler*, Berlin 1954.
- 48 Jean-Paul Sartre, Hg., *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Philosophische Schriften Band 3, hg. v. Traugott König, Reinbek bei Hamburg 1995 [1943], 731.

- 49 Siehe dazu Winston Churchill, House of Commons Rebuilding. HC Deb 28 October 1943 vol 393 cc403–73, 28 October 1943, <http://hansard.millbanksystems.com/commons/1943/oct/28/house-of-commons-rebuilding> (1.8.2015), 403.
- 50 Marshall McLuhan/Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*, Audio Record – Sony Music Entertainment SRCS 8912 [Original: Columbia Records CS 9501 bzw. CL 2701], USA 1967.
- 51 Henri Cartier-Bresson, *Der Entscheidende Augenblick*, in: Bernd Stiegler, Hg., *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010 [1952], 197–205, hier 205.
- 52 Zur Neuverteilung eines gemeinsamen Sinnlichen, dem Begriff der Utopie und der Heterotopie vgl. Rancière, *Aufteilung*, 64.
- 53 Rancière, *Politik*, 10.
- 54 Ebd., 9.
- 55 Ebd.
- 56 Ebd., 90.
- 57 Es sei hier bloß an die Tatsache erinnert, dass ein Film, der üblicherweise mit 24 Bildern pro Sekunde aufgenommen wurde, mit so genannten Pulldowns oder Speedups an die Frequenzen der entsprechenden Fernsehnormen angepasst werden musste, dass ein vielleicht filmisch vorliegender optischer Anamorphismus zuerst entzerrt wurde, um hernach wieder für die Übertragung verzerrt zu werden, und nicht zuletzt, dass im klassischen Fernsehen unter dem Stichwort Interlacing nur jede zweite Bildzeile überhaupt übertragen wurde. All das müsste wohl gewusst und bedacht werden, bevor eine Ästhetik der bewegten Bilder überhaupt formuliert wird!
- 58 Jacques Rancière, *Aisthesis. Vierzehn Szenen*, Wien 2013, 261–281.
- 59 Ebd., 266.
- 60 Vgl. dazu Rancière, *Politik*, 86 f.
- 61 Rancière, *Aufteilung*, 21.
- 62 Rancière, *Politik*, 93.
- 63 Vgl. Terry McDonough, *An Adventure in Space and Time*, TV-Film, Großbritannien 2013.
- 64 Vgl. Robert Bresson, *Au hasard Balthazar*, Film, Frankreich/Schweden 1966.
- 65 Vgl. dazu Ernst Cassirer, *Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927–1933*, hg. v. Ernst Wolfgang Orth/John Michael Krois/Josef M. Werle, 2. Auflage, Hamburg 1995, 43.
- 66 Rancière, *Politik*, 9.
- 67 Georges Canguilhem, *Die Position der Epistemologie muß in der Nachhut angesiedelt sein: Ein Interview* (1984), in: Henning Schmidgen, Hg., *Wissenschaft, Technik, Leben. Beiträge zur historischen Epistemologie*, Berlin 2006 [1984], 103–121, hier 106.
- 68 Rancière, *Politik*, 87.
- 69 Ebd., 13.
- 70 Ebd.
- 71 Vgl. z.B. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Rolf Toman, Köln 1995 [1790], 121–122. Dort wird u.a. diskutiert, dass sowohl in der *comprehensio logica* als auch in der *comprehensio aethetica* die Verstandesschätzung der Größen ungehindert ins Unendliche gehe und somit die unsichtbare Welt der Einbildungskraft als Referent des Urteils eben ohne gemeinsames Maß etabliert.
- 72 Rancière, *Politik*, 56 f.
- 73 Vgl. Rancière, *Aufteilung*, 43 ff.
- 74 Vgl. ebd., 44.
- 75 Vgl. ebd., 43.
- 76 Vielen Dank an Doron Goldfarb, der unlängst dieses und andere Diagramme im Vergleich zu seinen eigenen hochinteressanten Visualisierungen der Kunstgeschichte präsentierte und somit für die Erinnerung an das Torpedo-Diagramm sorgte. Siehe dazu auch Doron Goldfarb et al., *Collectivizing the Barr Model*, in: *Leonardo* 47/3 (2014), 270.
- 77 Rancière, *Politik*, 17.
- 78 Siehe Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985 [1980].
- 79 Vgl. Rancière, *Politik*, 17–18.
- 80 Ebd.
- 81 Roland Barthes, *Die strukturalistische Tätigkeit*, in: *Kursbuch* 5 (1966), 190–196, hier 191.

- 82 Ebd., 192.
- 83 Rancière, Politik, 152.
- 84 Rancière, Aisthesis, 270.
- 85 Ebd., 269.
- 86 Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften Band 11, hg. v. Rolf Tiedemann, Darmstadt 1998 [1958], 224.
- 87 Vgl. Rancière, Aufteilung, 81.
- 88 Ebd., 83.
- 89 Ebd., 85.
- 90 Ebd., 86.
- 91 Ebd., 94.
- 92 Jürgen Habermas, Die andere Zerstörung der Vernunft. Über die Defizite der deutschen Vereinigung und über die Rolle der intellektuellen Kritik. Aus der Niederschrift eines Gesprächs, in: Die Zeit, 10. Mai 1991.
- 93 Vgl. dazu Roswell Angier, Schärfe deinen Blick. Außergewöhnliche Portraitfotografie in Kontext, Theorie und Praxis, München 2008, 68 f.
- 94 Erwähnt sei hier stellvertretend das konklusive Werk von Susanne Lange, Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen. Bernd und Hilla Becher. Eine Einführung in Leben und Werk, München 2005.
- 95 Hier muss der Autor als historischer Epistemologe aus seiner Perspektive den etablierten Sichtweisen und damit einer vielleicht allzu homogen konstruierten Form von Wirklichkeit widersprechen.
- 96 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auschwitz_monument_amsterdam.JPG, GFDL, <http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html> (20.8.2015).
- 97 Rancière, Aufteilung, 48.
- 98 Rancière, Politik, 158.
- 99 An dieser Stelle gilt meine Dankbarkeit einem lieben, leider auch verstorbenen Freund, Lodewijk Blok, der selbst als so genanntes U-Boot die Zeit des Terrors und der Vernichtung überlebte und mir auf einem der vielen Rundgänge durch sein geliebtes Amsterdam dieses Denkmal vorstellte. In einem kleinen Band mit seinen Aufsätzen und Vorträgen befindet sich ein Beitrag dazu. Siehe Lode-wijk Blok, Opstellen en voordrachten, Diemen 1998.
- 100 Dies ist die deutsche Übersetzung eines Textes von Jan Wolkers aus dem Jahr 1977, wie er vom Nationalkomitee des 4. und 5. Mai überliefert wurde. Siehe dazu Nationaal Comité 4 en 5 mei, Amsterdam, Spiegelmonument, http://www.4en5mei.nl/herinneren/oorlogsmonumenten/monumenten_zoeken/oorlogsmonument/1501 (1.8.2015). Die Übersetzung erfolgte durch den Autor.
- 101 Louis Althusser, Für Marx, Frankfurt am Main 1968, 81.