



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Inszenierungen einer Herausforderung. Zur Hegel-
Rezeption von Jacques Rancière (1996-2020)

verfasst von / submitted by

Michael Zangerl, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Doz. Mag. Dr. Erik M. Vogt

Hiermit erkläre ich, die vorgelegte Arbeit selbständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Alle wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommenen Textpassagen und Gedankengänge sind durch genaue Angabe der Quelle in Form von Anmerkungen ausgewiesen. Mir ist bekannt, dass jeder Fall von Plagiat zur Nicht-Bewertung der gesamten Arbeit führt und der Studienprogrammleitung gemeldet werden muss. Ferner versichere ich, diese Arbeit nicht bereits andernorts zur Beurteilung vorgelegt zu haben.

Michael Zangerl
Wien, 29.10.2021

Inhaltsverzeichnis

1 Die Herausforderung annehmen. Einleitung	7
1.1 Fragestellung und Zielsetzung	7
1.2 Dramaturgie des Dissenses. Rancières Methodologie.	10
1.2.1 Diagnostiker der Moderne. Zum Rahmen von Rancières Lektüren	10
1.2.2 Rezeption als Konstruktion. Zu Rancières Methodologie	13
1.2.3 Rezeption als Dramaturgie. Rancières dissensuelle Lektüre	16
1.3 Forschungsstand und Gliederung	20
2 Hegel und die <i>Politik der Sirene</i> (1996). Zu den Parametern von Rancières Hegel-Rezeption	22
2.1 Negative Rezeption: Mallarmé und die „hegelsche Herausforderung“	22
2.2 Das „älteste Systemprogramm“ als Paradigma eines Gemeinschafts-Denkens	26
2.2.1 Das „Systemprogramm“ als Ästhetik der Nation	26
2.2.2 <i>Exkurs</i> : Das „Systemprogramm“ als Kontrastfläche: drei „un-hegelianische“ Punkte	28
2.2.3 Das „Systemprogramms“ als platonische Antwort auf die Moderne	36
2.3 Das Verbot des „alten Hegel“. Rancière und die <i>Vorlesungen über die Ästhetik</i>	38
2.3.1 Hegels Ästhetik-Vorlesungen als Aufteilung des Sinnlichen	38
2.3.2 <i>Exkurs</i> : Zentrale Charakteristika der <i>Vorlesungen über die Ästhetik</i>	41
2.3.3 Hegels „allgemeines Gesetz“ der Retroaktivität der Kunst	47
2.3.4 Hegel als Chirurg. Zu den Einwänden gegen das „Systemprogramm“	49
2.4 Die hegelsche Herausforderung. Ansätze einer Kritik moderner Kunst	53
2.4.1 Der Fehler des Symbolismus. Hegel contra Godard	53
2.4.2 Das Paradoxon der Innerlichkeit. Dichtung und Musik	55
2.4.3 Der Zirkel der Mimesis. Das hegelsche Paradox von Mallarmé	58
2.4.4 Versöhnung und Geschichtlichkeit? Hegelianisch-mallarméanische Arbeitshypothesen	63
3 Hegel und die Widersprüche von Kunst und Literatur (1998-2020)	66
3.1 Verallgemeinerung und Revision des Mallarmé-Buches in <i>Die stumme Sprache</i> (1998)	

3.1.1	Giambattista Vico als Vorwegnahme der hegelschen Ästhetik.....	66
3.1.2	Geteilte Voraussetzungen: Zur Symmetrie von „Systemprogramm“ und der Berliner Ästhetik	68
3.1.3	Rancières funktionaler Begriff des Geistes	71
3.2	Hegel, Denker des Epos und des Romans.....	73
3.2.1	Der neue „Kern der hegelschen Demonstration“: die Analyse der Welt des Epos 73	
3.2.2	Hegel als Post-Kantianer	76
3.2.3	Das hegelsche Verbot als Konsequenz der Romantik	77
3.3	Hegel als Denker des ästhetischen Regimes der Kunst. Abriss von Rancières späterer Rezeption	81
3.3.1	Ein Denker unter vielen	81
3.3.2	Kunst im Singular und der Begriff der Geschichte	82
3.3.3	Die Weisheit Hegels. Rancières Inszenierung der Genremalerei Murillos	85
4	Schlussanmerkung.....	88
5	Bibliographie.....	89
6	Danksagung.....	101
7	Abstract	102

1 Die Herausforderung annehmen. Einleitung

1.1 Fragestellung und Zielsetzung

Wie rezeptiert Jacques Rancière in seinen Schriften zur Ästhetik das Denken Georg Wilhelm Friedrich Hegels? Diese Fragestellung hat ein rezeptionsgeschichtliches und ein darstellungstheoretisches Interesse. Im Sinne einer Darstellungstheorie versuchen die folgenden Seiten anhand seiner Lektüren Hegels den Modus von Rancières Denken auf den Begriff zu bringen. Im Sinne einer Rezeptionsgeschichte möchten sie klären, was Rancière über Hegel sagt, d. i. zentrale Bezugnahmen auf Hegel ausweisen und die damit verbundenen Argumente und Begriffe wiedergeben.

Hierfür werde ich versuchen, alle relevanten Publikationen Rancières, die zwischen 1996 und 2020 erschienen sind, miteinzubeziehen. Obwohl sich Rancière spätestens seit den 1980ern mit hegelschen Gedanken auseinandergesetzt hat,¹ nimmt diese Rezeption meines Erachtens erst ab *Mallarmé* (1996) systematischen Charakter an.² Dort bildet sich der Anspruch heraus, das von Hegels Philosophie markierte Problemniveau explizit zu adressieren und Alternativen zu (er-)finden, die dieses weder umgehen noch unterschreiten – Rancière spricht von einer „hegelschen Herausforderung“.³ Seine folgenden Schriften zur Ästhetik können als kontinuierliche Abarbeitung aufgefasst werden, die zentrale Begriffe und Argumente in Auseinandersetzung mit und in der Abgrenzung von Hegel entwickeln. Insbesondere mit Blick auf *Die stumme Sprache* (1998),⁴ dem Aufsatz „The Aesthetic Revolution and its Outcomes“ (2002),⁵ *Aisthesis* (2011)⁶ und *Le temps du paysage* (2020)⁷ möchte ich aufweisen, dass

¹ Vgl. etwa Rancière, Jacques: *Der Philosoph und seine Armen*. Übers. v. Richard Steurer. Wien: Passagen 2010, 96f, 110-113, 120, 125, 155, 159, 168, 202, 206, 280-283. Indirekte, ausschlaggebende Abgrenzungen finden sich auch in Rancière, Jacques: *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. 3., verbesserte Auflage. Wien: Passagen 2018, 94f, 137, 154.

² Rancière, Jacques: *Mallarmé. Politik der Sirene*. Übers. v. Richard Steurer. Zürich: Diaphanes 2012. Französische Originalausgabe: *Mallarmé. La politique de la sirène*. Paris: Hachette Littératures 1996. Im Folgenden werde ich bei gemeinsamer Zitation das französische Original stets mit dem Kürzel „fr.“ kennzeichnen.

³ Rancière: *Mallarmé*, 41.

⁴ Rancière, Jacques: *Die stumme Sprache. Essay über die Widersprüche der Literatur*. Übers. v. Richard Steurer. Zürich: Diaphanes 2010; Französisch zit. nach der Neuausgabe: *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Fayard 2010.

⁵ Rancière, Jacques: „The Aesthetic Revolution and its Outcomes. Emplotments of Autonomy and Heteronomy.“ In: *New Left Review* 14, 2002, 133-151. – Aus stilistischen Gründen übertrage ich im Folgenden alle Zitate aus englischsprachigen Texten ins Deutsche. Es handelt sich um meine Übersetzungen.

⁶ Rancière, Jacques: *Aisthesis. Vierzehn Szenen*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. Wien: Passagen 2013; Originalausgabe: *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée 2011.

⁷ Rancière, Jacques: *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*. Paris: La fabrique 2020. Im Folgenden gebe ich alle Zitate aus diesem Text nach meiner Übersetzung wieder. – Ich danke Lisa-Marie Damko für die Unterstützung.

Rancière a) es wiederholt für notwendig gehalten hat, sich *en détail* mit Hegels Philosophie der Kunst auseinanderzusetzen, b) sich erhebliche Differenzen zwischen diesen Lektüren finden und c) jene Unterschiede mit Änderungen von Rancières Denken von Kunst, Literatur und Politik überhaupt korrelieren. Ich werde daher argumentieren, dass es sich bei Hegel um einen paradigmatischen Bezugs- und Reibungspunkt handelt, an dem Rancière die Grundlagen seiner Ästhetik verhandelt.

Die Schwierigkeit besteht darin, dass alles, *was* Rancière über Hegel sagt, nicht davon getrennt werden kann, *auf welche Weise* er sich auf Hegel bezieht. Bei beiden handelt es sich um Denker, für die Gegenstand und Form einer Untersuchung ko-konstitutiv sind, die aber unterschiedliche Annahmen über den Modus dieser Wechselseitigkeit machen. Vor allem gilt es einen gewichtigen Einwand gegen dieses Unterfangen vorwegzunehmen: Man könnte behaupten, dass Rancières Lektüren kein philosophisches Interesse besitzen, da sie weder die historisch-philologischen Standards des gegenwärtigen Wissenschaftsbetriebes erfüllen noch systematischen Charakter besitzen.

Derartige Bedenken speisen sich aus der Tatsache, dass Rancières Lektüren weit von dem entfernt sind, was man gewöhnlich unter einer methodischen Rezeption eines*/einer* Philosoph*in versteht. Hegels Hauptwerken, der *Phänomenologie des Geistes* und der *Wissenschaft der Logik*, widmet Rancière nur verstreute Bemerkungen, die keine differenzierte Lektüre vermuten lassen.⁸ Während er sich an zentralen Stellen von den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* abgrenzt,⁹ scheint Rancière manche Teile des hegelschen Systems schlichtweg zu ignorieren: Ich konnte keine eindeutige Referenz auf die *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* oder jene zur *Geschichte der Philosophie* identifizieren. Im Zentrum seiner Auseinandersetzung mit der hegelschen Philosophie stehen vielmehr zwei Texte, deren Autorenschaft umstritten ist: Ein kurzes Fragment, das als „Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus“ bekannt geworden ist, und die im Namen Hegels postum veröffentlichten *Vorlesungen über die Ästhetik*:

A.) Bei dem „Ältesten Systemprogramm“ handelt es sich um einen kurzen Text, der in der Handschrift Hegels auf einem einzigen Blatt überliefert ist.¹⁰ Er wurde erstmals 1917 von Franz

⁸ Vgl. etwa: Rancière: *Mallarmé*, 45; Ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. 3., überarbeitete Auflage. Wien: Passagen 2016, 20.

⁹ Vgl. insb. Rancière: *Mallarmé*, 101; ders.: *Aisthesis*, 64.

¹⁰ Im Folgenden zitiert nach: Hegel, G. W. F.: „Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus.“ In: Ders.: *Frühe Schriften*. Werke 1. Auf Grundlage der Werke von 1832-1845 neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, 234-236. – Eine Digitalisierung des Manuskriptes ist online verfügbar unter: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Idealismus/ide_fram.html (Zugriff: 23.02.2021) – Da zum einen die deutschen Übersetzungen Rancières stets die Suhrkamp-Ausgabe heranziehen und dieser im

Rosenzweig veröffentlicht und zunächst Schelling zugeschrieben. Heute sind sowohl die Autorenschaft als auch der genaue Entstehungszeitraum umstritten. Wir können davon ausgehen, dass er dem Kreis der Tübinger Stiftler – Hegel, Hölderlin und Schelling – entstammt, können aber nicht genau sagen, „wer von denselben nun sein Verfasser ist.“¹¹ Die Redaktion der *Werke* Hegels folgt Otto Pöggeler in seiner Einschätzung, dass der Text 1796 oder Anfang 1797 von Hegel verfasst wurde.¹² Auch eine Entstehung im Frühjahr bzw. Sommer 1795 kann nicht ausgeschlossen werden.¹³

B.) Hegel hat fünf Vorlesungen zur Ästhetik gehalten: 1818, 1820/21, 1823, 1826 und 1828/29. Wie wir aus Mitschriften wissen, hat er sie im Laufe der Jahre nicht nur um Material angereichert, sondern auch die Gliederung umgearbeitet und, gegenüber der ersten Fassung, verstärkt eine Eigenlogik der Kunst herausgearbeitet.¹⁴ Publiziert hat Hegel sie nie. Die wirkmächtigste und von Rancière stets zitierte Fassung brachte einer seiner Schüler, der Rechtshegelianer Heinrich Gustav Hotho (1802-1873), posthum heraus.¹⁵ Dessen, auf Basis von zehn Vorlesungs-Mitschriften erfolgte Edition, erhebt nicht den Anspruch, „ein von Hegel selber ausgearbeitetes Manuskript oder irgendein als treu beglaubigtes nachgeschriebenes Heft“ abzdrukken, sondern will „die verschiedenartigen, oft widerstrebenden Materialien zu einem womöglich abgerundeten Ganzen [...] verschmelzen.“¹⁶ Weniger als ein authentisches Zeugnis Hegels kann sie als ein früher Versuch der Hegel-Forschung verstanden werden, die von ihm entwickelten Gedanken zu synthetisieren und zu systematisieren. Die Relevanz der Hotho-

französischen Original gebräuchliche, nicht historisch-kritische Ausgaben heranzieht, werde ich im Folgenden, wo möglich, die Werke Hegels in der *Theorie Werkausgabe* des Suhrkamp Verlages zitieren. Die Abweichungen zwischen dieser und der kritischen Edition der *Gesammelten Werke* sind in der Regel zu gering, um, ohne dringende Gründe, ausschließlich auf die weniger leicht zugängliche Version zu verweisen. Diese Zitierweise scheint mir einerseits Rancières Texten angemessener zu sein und andererseits meinen Leser*innen die Gegenlektüre zu erleichtern. – Ausnahmen bilden Referenzen auf die nicht in der Suhrkamp-Edition enthaltenen Mitschriften von Hegels Vorlesungen und aus der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, die nach der Ausgabe des Meiner-Verlags (und nach Paragraphen) zitiere. – Zu Rancières Abgrenzung von philologischen Lektüren, s. u.

¹¹ Hoffmann, Thomas Sören: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Eine Propädeutik*. 3., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Wiesbaden: Marix 2015, 71.

¹² Vgl. Moldenhauer, Eva; Michel, Karl Markus: „Anmerkungen der Redaktion“. In: Hegel: *Frühe Schriften*, 628.

¹³ Vgl. Hansen, Frank-Peter: *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. Rezeptionsgeschichte und Interpretation*. Berlin/New York: De Gruyter 1989, 347ff.

¹⁴ Vgl. Gethmann-Siefert, Annemarie: „Die systematische Bestimmung der Kunst und die Geschichtlichkeit der Künste. Hegels Vorlesung über ‚Aestheticen sive philosophiam artis‘ von 1826.“ In: Hegel: *Philosophie der Kunst 1826*, 9-40, hier: 10ff. – Für gut leserliche Editionen von Mitschriften siehe: Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. I. Textband*. Hg. v. Helmut Schneider. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1995. Ders.: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* [1823]. Hg. v. Annemarie-Gethmann Siefert. Hamburg: Meiner 2003; Ders.: *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*. Hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon und Karsten Bett. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ³2016; Ders.: *Vorlesungen zur Ästhetik. Vorlesungsmitschrift Adolf Heiman (1828/1829)*. Hg. v. Alain Patrick Oliver und Annemarie Gethmann-Siefert. Leiden u.a.: Brill 2017.

¹⁵ Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über Ästhetik 1-3*. Werke 13-15. Auf Grundlage der Werke von 1832-1845 neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

¹⁶ Hotho, Heinrich Gustav: „Vorrede zur ersten Auflage.“ Zit. nach: Moldenhauer, Eva; Michel, Karl Markus (Hg.): „Anmerkungen der Redaktion zu Band 13, 14, 15.“ In: Hegel: *Ästhetik 3*, 575-578, hier: 575.

Edition ist heute jedoch weitgehend umstritten: Den einen gilt sie als „üble Verschlimmbesserung“¹⁷, auf die eine „fruchtbare Auseinandersetzung mit Hegels Philosophie der Kunst sich besser nicht mehr [...] stützen sollte.“¹⁸ Andere loben ihre Komposition dafür, bestimmte, verstreute Gedanken „kongenial erfasst“¹⁹ zu haben.

Rancière schenkt diesen Debatten kein Interesse. Sein Vorgehen ist derart kontraintuitiv, dass ich es für sinnvoll erachte, mich in dieser Einleitung mit dem Modus von Rancières Denken auseinanderzusetzen. Im Sinne einer Darstellungstheorie versuchen die folgenden Seiten daher zu klären, welche Annahmen Rancières Denken zu Grunde liegen, insofern sie den Horizont des Interesses an Hegel darstellen.

In den nächsten Abschnitten dieser Einleitung werde ich den thematischen Horizont von Rancières Auseinandersetzungen (1.2) und die ihnen zu Grunde liegende Methodologie (1.3-1.4) skizzieren. Dieser Abriss wird konzeptuelle Mittel bereitstellen, um Rancières Lesart einzuordnen, die Unterschiede der jeweiligen Lektüren zu ermessen und nicht zuletzt mein methodisches Vorgehen zu umreißen. Es wird sich zeigen, dass es sich bei Rancières Suspension historisch-philologischer Wissenschaftsstandards weder um einen Lapsus noch um Scharlatanerie handelt. Vielmehr ist es die logische Konsequenz seiner methodologischen Prämissen. Dieser Untersuchungshypothese folgt ein Überblick über den bisherigen Forschungsstand sowie die wesentliche Argumentationsschritte meiner Arbeit (1.5).

1.2 Dramaturgie des Dissenses. Rancières Methodologie.

1.2.1 Diagnostiker der Moderne. Zum Rahmen von Rancières Lektüren

Vielleicht kann man sagen, dass Rancières Rezeption von einer richtungsweisenden Intuition geprägt ist: Im Falle Hegels griffe es zu kurz, bloße Urteile über die Richtigkeit seiner Aussagen zu fällen. Dies wird u. a. in einem rezenten Gespräch deutlich, wo Rancière den Rahmen seiner Lektüren expliziert:

Auf Hegel zu antworten bedeutet, auf seine Diagnose der Moderne zu antworten, die eine besondere Formulierung einer breiteren Auffassung ist. Die sogenannte nachrevolutionäre

¹⁷ Gethmann-Siefert, Annemarie: „Die systematische Bestimmung der Kunst und die Geschichtlichkeit der Künste“, 20.

¹⁸ Ebd., 9.

¹⁹ Sandkaulen, Birgit: „Einleitung: Über das Projekt einer Philosophie der Kunst.“ In: Dies. (Hg.): *G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik*. Klassiker Auslegen 40. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, 1-25, hier: 2.

Generation befindet sich eindeutig in dieser Problematik: Wir leben in einer Welt der Prosa, und wie können wir in ihr Poesie hervorbringen?²⁰

Anders gesagt, Rancière behandelt Hegel geschichtlich: Nicht nur handelt es sich bei dessen Werk um eine paradigmatische, aber keineswegs einzigartige Auseinandersetzung mit der Welt, die nach der Französischen Revolution entstanden ist, vielmehr muss Hegel von den auf ihn folgenden Entwicklungen her gelesen werden. Auf ihn zu replizieren, impliziert eine kreative Neubestimmung dessen, worauf reagiert werden soll.

Dies lässt sich an den Begriffen veranschaulichen, die Rancière hier in den Fokus rückt: „Poesie“ und „Prosa“. Hegel hat sie in seinen Vorlesungen zur Philosophie der Kunst entwickelt. Ohne zu viel vorwegzunehmen: Entgegen dem gewöhnlichen Sprachgebrauch unterscheiden diese Ausdrücke keineswegs Kunstgattungen. Sie konzeptualisieren historisch vermittelte Verhältnisse von Subjekt und Objekt („Anschauungsweisen“), denen spezifische Sprachmodi entsprechen. Mit dem Begriff der „Prosa“ versucht Hegel die Wesensmerkmale des Bewusstseins des modernen, westlichen Menschen zu bestimmen, also herauszuarbeiten, wie *wir* uns zu uns, zu anderen, zu anderem und zur Welt verhalten. „Prosa“ bezeichnet demnach die Bedingung der Möglichkeit von Kunsterfahrung in der Gegenwart.²¹ Demgegenüber ist der Ausdruck „Poesie“ Hegels Versuch, einen Bewusstseinszustand zu erfassen, der dem unseren historisch vorausgeht. So suggeriert er, dass sich bei Herodot die Trennung von Einzelnem und Allgemeinen, von Gegenstand und Gattungsbegriff, noch nicht in dieser Form finde.²² Die Termini verweisen auf geistesgeschichtliche Epochen, nicht Sätze mit und ohne Versmaß.

Nun hat sich weder diese Begriffsverwendung noch Hegels Bewusstseinstheorie durchgesetzt. Im Vergleich zu Literatur-Zeitschriften und bürgerlichen Romanen kann man seine Wirkung als gering einschätzen: Rancière stellt lakonisch fest, dass sich die Wenigsten von Hegels Zeitgenoss*innen und Nachfolger*innen die Mühe gemacht haben, ihn zu lesen.²³ Hegels „Formulierung einer breiteren Auffassung“ ist relevant für Rancière, weil sie auf paradigmatische Weise zur wechselseitigen Erhellung heterogener Ansätze beitragen kann – nicht, weil die *Vorlesungen* historische Kausalität hatten. Ich werde zeigen, dass es eine der grundlegenden Operationen Rancières ist, Hegels Philosophie in Beziehung zu einer Vielfalt an Denker*innen zu setzen: das *Athenaeum*-Kollektiv, Badiou, Benjamin, Deleuze, Emerson,

²⁰ Rancière, Jacques: *Das Verfahren der Szene. Gespräche mit Adnen Jdey*. Übers. v. Thomas Laugustien. Zürich: Diaphanes 2019, 96.

²¹ Vgl. inbs. Hegel: *Ästhetik* 3, 242f.

²² Vgl. ebd., 240f.

²³ Vgl. Rancière: *Das Verfahren einer Szene*, 94.

Feuerbach, Fichte, Flaubert, Germaine de Staël, Greenberg, Hugo, Jean Paul, Kant, Lukács, Mallarmé, Marx, Ruskin, Schelling, Schiller, Taine, Vico, Wagner und Whitman. Die Liste ist weder auf Philosoph*innen, noch auf Personen beschränkt, die sich explizit mit Hegel auseinandergesetzt haben. Aber „[f]ast überall“, suggeriert Rancière, „wurde die Frage gestellt, was es in Zeiten von rationaler Verwaltung, Herrschaft der Ökonomie, Massenproduktion, Eisenbahnen und billigen Stoffen für eine Kunst geben kann.“²⁴ Im Rekurs auf Hegel lässt sich zeigen, dass sich diese verschiedenen Ausformulierungen der (Un-)Möglichkeit von Kunst in der Gegenwart um die Frage drehen, ob in der Gegenwart Erfahrungs- oder Lebensweisen möglich sind, die die Bedingtheit der Moderne, „das prosaische Bewusstsein“, transzendieren:

Das 19. Jahrhundert ist in politischer und dichterischer Hinsicht vielleicht nichts anderes gewesen als das ständige Bemühen, dieses Urteil [Hegels] zu widerlegen, das zugleich die lange Geschichte der poetischen Formen und die kurze Geschichte der modernen revolutionären Unruhen für beendet erklärte. Dieses Urteil Hegels zurückzuweisen, bedeutet, die Vorstellung, die er von der modernen Welt hat, abzulehnen: die Idee einer Zeit, in der das Denken endlich bewusster Zeitgenosse seiner Welt ist. Unsere Welt stimmt zeitlich nicht mit ihrem Denken überein.²⁵

Rancières Antwort auf Hegel schreibt sich, ihrem Selbstverständnis nach, in diese Rezeptionslinie ein, grenzt sich aber von den Versuchen ab, diese Nicht-Identität von Welt und Denken als defizitären Zustand überwinden.²⁶ Allen gemeinsam ist der Versuch, hegelsche Gedanken fruchtbar zu machen, um ein anderes Weltverhältnis als Hegel zu entwickeln. Aber Rancière kennzeichnet sein Vorgehen als doppelte Operation: „Einerseits geht es darum, eine Vergangenheit in ihrer eigenen Gegenwart wiederzugeben [...]. Andererseits geht es darum, die Vergangenheit als Fremdkörper in unsere Gegenwart zu projizieren.“²⁷ Das drückt die Notion „Poesie“ aus: Sie markiert einen Zustand, der nicht auf die Gegenwart reduzierbar ist.²⁸ Die hegelsche Herausforderung besteht darin, heterogene Temporalitäten ineinander zu verschränken, notwendig Nicht-Präsentes zu präsentieren. Rancière greift hegelsche Begriffe auf, um sie von dessen Verwendungsweise abzukoppeln: Poesie und Prosa entsprechen Anschauungsweisen, aber nicht mehr Epochen.

²⁴ Ebd.

²⁵ Rancière: *Aisthesis*, 93.

²⁶ Hat er in früheren Schriften diese Überwindungsversuche mit dem Begriff der Moderne identifiziert, bezeichnet er sie ab *Aisthesis* als „Modernismus“ (Vgl. ebd.). In neueren Schriften greift Rancière daher den Begriff der Moderne (wieder) affirmativ auf. Vgl. insb. Rancière, Jacques: *Modern Times. Essays on Temporality in Art and Politics*. Zagreb: Multimedijalni institut 2017, 65.

²⁷ Rancière, Jacques: *Das Volk und seine Fiktionen. Interviews 2003–2005*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. Wien: Passagen 2013, 170.

²⁸ Ab 1998 fungiert er darüber hinaus als Prisma, das Heterogenität und wechselseitige Bedingtheit nicht-hegelscher Zugänge sichtbar macht – als Moment der paradoxalen Konstitution der Literatur bzw. des ästhetischen Regimes der Kunst.

Insofern das der Anspruch ist, den Rancière an seine Auseinandersetzungen mit Hegel stellt, kann man sehen, warum sich diese nicht aus bloßen Aussagen zusammensetzen kann: Es genügt nicht, zu behaupten, dass es einen Zustand gibt, der nicht auf die Gegenwart reduzierbar ist. Das wäre dogmatisch. Rancière muss demonstrieren können, dass heterogene Temporalitäten verschränkt werden – durch ihn oder andere Autor*innen. Doch wie lässt sich eine solche Demonstration vollziehen? Ich werde im Folgenden zentrale Charakteristika von Rancières denkerischem Selbstverständnis skizzieren und dieses gegenüber Hegel verorten.

1.2.2 Rezeption als Konstruktion. Zu Rancières Methodologie

Aus Rancière'scher Sicht handelt es sich bei dem Anspruch mancher rezeptionsgeschichtlichen Arbeiten, nur objektivierbare Sachverhalte wiederzugeben und nicht zu deuten, um eine Präntention. Es gibt keine Historie ohne Prämissen. Nehmen wir beispielsweise an, man würde versuchen nur abzubilden, was Rancière zu Hegel sagt. In diesem Fall könnte man sich darauf beschränken, seine Texte wie erläuternde oder berichtigende Anmerkungen zum hegelschen Œuvre zu lesen. Die zu Grunde liegende Arbeitshypothese wäre, dass seine Schriften aus referentiellen und konstativen Aussagen bestehen, die einen philologisch ermittelbaren Wahrheitswert besitzen. Man müsste unterstellen, dass alle Unterschiede darin, *wie* Rancière und Hegel schreiben, sich darauf reduzieren, *was* sie Unterschiedliches sagen. Eine solche Fragestellung antizipiert damit mögliche Antworten. Sind alle Differenzen in der Art des Aussagens Differenzen bezüglich des Ausgesagten, wäre es nicht legitim, anzunehmen, dass es einen Aussagemodus gibt, der sich nicht auf Aussageinhalt reduzieren ließe. Man hätte eine inhaltliche Voraussetzung gemacht: Insofern Rancière und Hegel davon ausgehen, dass Gegenstand und Form ihrer Untersuchungen ko-konstitutiv sind, lägen sie falsch.

Rancière vermeidet es nicht, derartige Voraussetzungen zu machen. Seine argumentative Stärke liegt jedoch darin, sie auszuweisen und einer Prüfung zu unterziehen. Das zeigt sich an einer der vielleicht provokativsten Passagen seines Werks Rancières: der Einleitung zu *Die Ränder der Fiktion*. Bei jedem Kapitel handle es sich lediglich um „Erzählungen eines besonderen intellektuellen Abenteuers“, die „nur eine Ordnung unter anderen“²⁹ darstellen würden. Sein Argumentationsgang ist also völlig kontingent. Dies treffe auch auf jene Werke zu, die er „den sinnlichen Abenteuern gewidmet habe“,³⁰ jenen Texten, die im Zentrum meiner Arbeit stehen. In beiden Fällen entwirft Rancière Ordnungen, die die gleichen Gegenstände – Kunst und ihre Rezeption – betreffen, aber unterschiedliche Begriffe verwenden, um ähnliche

²⁹ Rancière, Jacques: *An den Rändern der Fiktion*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. Passagen: Wien 2019, 20.

³⁰ Ebd., 21.

Sachverhalte zu beschreiben.³¹ Man wird jedoch kein Wort darüber finden, dass es sich dabei um Revisionen handle, die Rancières Argumentation schärfen. Auf die Gefahr hin, sein gesamtes Werk zur philosophischen Ästhetik in den Augen *unaufmerksamer* Leser*innen zu desavouieren, lässt er uns nur wissen, dass seine Untersuchungen „in Resonanz“³² treten können. Machen wir uns nichts vor: Rancières Schriften zur Ästhetik bieten keine ausgezeichneten *Theorien*, die unumstößliche Bollwerke der Vernunft entwerfen. Indem er auf die letztliche Grundlosigkeit seiner Begründungen verweist, gelingt es ihm aber, auf Voraussetzungen seines – und unseres – Denkens aufmerksam zu machen.

Ich will sein Selbstverständnis *ex negativo* an einer (nicht ganz hieb- und stichfesten, aber instruktiven) Suggestion veranschaulichen, die Rancière in einer Diskussion mit Jean-Luc Nancy vorgebracht hat: Es gebe zwei Arten von Argumentationen, die sich dem Verdacht auf Kontingenz nicht aussetzen müssen. Auf der einen Seite könne man versuchen, Begründungen *a priori* zu entwerfen.³³ Schließt man aus dem Begriff der Wirkung, dass es eine Ursache geben muss, ist diese Verbindung von Wirkung und Ursache notwendig. Auf der anderen Seite könne man Verbindungen zwischen Gegenständen durch empirische Statistik herstellen.³⁴ Zum Beispiel kann man in bestimmten Gebieten eine Verknüpfung zwischen der menschlichen Geburtenrate und der Anzahl der Störche herstellen. Da diese Verknüpfung zunächst nur in der Quantifizierbarkeit von Umständen besteht, ist sie in einem *minimalen* Sinne notwendig.

Doch was, wenn sich Sachverhalte weder *a priori* verbinden lassen noch durch Quantifizierung hergestellt werden können? Die Probleme sind allbekannt: Weder ermöglicht Begriff der Ursache den Begriff der ersten Ursache noch erlaubt er – in der Manier kosmologischer Gottesbeweise – den Schluss auf die Existenz eines theistischen Gottes. Es mag notwendig sein, dass sich eine Verbindung zwischen Störchen und Geburtenraten erstellen lässt, aber das sagt uns nichts darüber, welcher Art diese Verbindung ist. In loser Anlehnung an Kants Begriff des synthetischen Urteils suggeriert Rancière daher, dass die meisten

³¹ Sowohl die Texte zu den „sinnlichen Abenteuern“, als auch „die Untersuchungen über die modernen Abenteuer der fiktionalen Rationalität“ (Ebd., 21) konzentrieren sich weitgehend auf Kunst und ihre Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Während in erstere allerdings der Begriff des „ästhetischen Regimes“ die Desorganisation der langen vorherrschenden aristotelischen Denkweise bezeichnet, übernimmt in letzteren der Begriff der „modernen Fiktion“ diese Rolle.

³² Ebd., 21.

³³ Vgl. Nancy, Jean-Luc; Rancière, Jacques: „Rancière and Metaphysics (Continued). A Dialogue.“ In: Davis, Oliver (Hg.): *Rancière Now. Current Perspectives on Jacques Rancière*. Cambridge: Polity 2013, 187-207, hier: 191.

³⁴ Vgl. ebd.

Argumentationen in der Verknüpfung heterogener Elemente bestehen: Sie „konstruieren“³⁵ Bedeutung.³⁶

Man wird – vielleicht zu Recht – einwerfen, dass Philosophie in dem Versuch bestehen muss, dieses Risiko zu beseitigen oder wenigstens zu minimieren. Nur hat sich bisher kein Konsens darüber gebildet, was Philosophie von Philodoxie unterscheidet. Dies hängt mit der Möglichkeit des *Begründungsregresses* zusammen: Man kann bei jeder Begründung verlangen, sie erneut zu begründen. Weil jede philosophische These potenziell eine unendliche Reihe von Gründen fordert, kann man jede endliche Anzahl von Begründungen als *dogmatischen Abbruch* oder *Zirkelschluss* ablehnen. Philosophische Debatten sind – aus einer Distanz betrachtet – das endlose Durchspielen der drei Optionen von Agrippas Trilemma.

Rancière versucht nicht dem auszuweichen. Sein Anliegen ist es, aufzuweisen, dass seine Argumentationen auf *guten*, wenn auch nicht völlig abgesicherten Gründen beruhen. Das bedeutet, sich einzugestehen, dass er Verbindungen zwischen Elementen herstellt, die man anders herstellen könnte – etwa im Gegenstandsbereich philosophischer Ästhetik:

Man konstruiert daher – ich konstruiere daher – eine Assemblage, die diese verschiedenen Phänomene zu einer bedeutsamen Einheit [*signifying unity*] verknüpft. In gewisser Hinsicht ist die Konfiguration nichts anderes als die so konstruierte Assemblage. In einer anderen geht die Konfiguration über die Assemblage hinaus, insofern sie eine Möglichkeit ist, eine Fülle an Assemblagen zu konstruieren, die dieselben bedeutsamen Elemente am Werk aufweisen wird. Alles in allem erstellt man ein System von Bedingungen der Möglichkeit, ein System, von dem sich zeigen lässt, dass es die einzigartigen Veränderungen [*singular mutations*] denkbar macht, die sich in der Existenz eines ‚Kunst‘ genannten Gebiets der Erfahrung, oder einem Subjektivierungs-Modus, der ‚Empfindung‘ oder ‚ästhetische Urteilskraft‘ genannt wird, sammeln.

Das Problem mit dieser Art von Konstruktion ist allerdings, dass das System der Bedingungen immer dem Bedingten inbegriffen [*immanent to*], durch es verifiziert bleibt.³⁷

Um aufzuweisen, dass man gute Gründe für Thesen hat, müsse man also a) Verknüpfungen zwischen Phänomenen herstellen, sodass b) diese Phänomene und Verbindungen als bedeutsame Einheiten jener Thesen erscheinen, aber c) das so entstandene Bedeutungssystem über jene Thesen hinaus Anwendung finden kann. Den philosophischen Rationalitätsanspruch wird man am ehesten dem dritten Punkt zuordnen können: Können Erklärungen nichts erklären außer der These, für die sie entwickelt wurden, würden wir intuitiv davon ausgehen, dass die

³⁵ Ebd. Im Folgenden sind alle direkten Zitate dieses Textes meine Übersetzung.

³⁶ Nach Rancière ist das kein Alleinstellungsmerkmal von philosophischen oder wissenschaftlichen Abhandlungen: Wenn wir eine Anekdote erzählen, ein Kunstwerk betrachten oder eine Geldtransaktion vollziehen, verbinden wir ebenfalls Elemente, die nicht notwendig zusammengehören. Die Verbindungen lassen sich anders herstellen. Wir entwerfen nur Ordnungen unter anderen. Kontingenz ist ein „Risiko“ (Ebd.), dem wir uns täglich aussetzen.

³⁷ Ebd.

Argumentation auf wackeligen Beinen ruht. Doch um Allgemeinheit einklagen zu können, muss man immer wieder auf die ersten beiden Punkte zurückkommen – man muss das Bedeutungssystem „verifizieren.“ Die bewusste Herstellung von Bedeutung erfolgt also durch einen Kreisgang. Rancière entlehnt zu diesem Zweck Foucaults Begriff von einem „empirico-transzendentalen Zirkel“:³⁸ Besteht ein Denken in einer Verknüpfung von heterogenen Elementen kann sich seine Wahrheit nur anhand jener empirischen Phänomene *aufweisen* lassen, die es erklären soll. Dabei darf nicht eine bestimmte Interpretation dieser Phänomene vorweggenommen werden.³⁹ Kurz: Eine wohlbegründete begriffliche Ordnung beruht auf dem, was sie begründen soll, kann jedoch nicht voraussetzen, *was* sie erweisen will.

1.2.3 Rezeption als Dramaturgie. Rancières dissensuelle Lektüre

Vielleicht ist es – im Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit – irrelevant, ob solche Thesen auch auf die *Kritik der Urteilskraft* oder *Phänomenologie des Geistes* zutreffen. Zentraler ist, dass Rancière in wenigen Sätzen ein methodologisches Vokabular entwirft, in der philosophischen Tradition verortet und Fallstricke seiner eigenen Ausführungen benennt. Für Rancières Denken ergibt sich daraus vieles:

Die erste Konsequenz betrifft seinen *Modus*: Beruht ein Denken auf dem, was es begründen soll, muss es in der Demonstration seiner eigenen Möglichkeit bestehen: „[D]as Denken ist immer zuerst ein Nachdenken über das Denkbare [...].“⁴⁰ Da Denken im empirico-transzendentalen Zirkel Bedeutungen hervorbringt, die retroaktiv seine eigene Möglichkeit aufweisen, ist es auf sich verwiesen. Als selbstreflexiver, um Vollständigkeit und interne Konsistenz bemühter Zusammenhang ist es notwendig *systematisch*, als sich selbst hervorbringender Prozess *poetisch* verfasst.

Die zweite Schlussfolgerung betrifft die *Möglichkeit eines in sich konsistenten Denkens*. Kann es – wie jedes Denken – seinen Geltungsanspruch nur rückwirkend aufweisen, kann es sich nicht auf eine transzendente *arché* berufen. Es müssen also bestimmte Sätze als gültig angenommen werden, deren Gültigkeit erst im Laufe der Argumentation erwiesen werden kann. Grundlagen seien daher, argumentiert Rancière, „immer ein ‚könnte sein‘ oder ein ‚als ob‘, das nachträglich erreicht wird, am Ende eines Prozesses.“⁴¹ Rancières Prämissen können aufgrund dieser konstitutiven Vorläufigkeit nur vor der Gesamtheit seines Textes betrachtet werden.

³⁸ Ebd., 192.

³⁹ Denn sonst würde der Kreisgang nur auf eine elaborierte Form von Tautologie hinauslaufen, die Platon in Form des Musters „gerecht ist, was mit Gerechtigkeit getan wird“ zu Recht angeklagt hat.

⁴⁰ Rancière, Jacques: *Aisthesis. Vierzehn Szenen*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. Wien: Passagen 2013, 14.

⁴¹ Rancière, Jacques: „A few remarks on the method of Jacques Rancière.“ In: *Parallax* 15 (3), 2009, 114-123, hier: 199; meine Übersetzung.

Es ist wohl kein Zufall, dass es sich um einen zentralen Konvergenzpunkt zwischen Rancière und Hegel handelt. Zu Beginn seiner *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* argumentiert letzterer: Da es sich bereits die Entscheidung darüber, wie und womit man einen Text anfangen, um eine Voraussetzung handle, könne man gar nicht umhinkommen, eine solche zu machen.⁴² Denn was verhindert, dass den eigenen Voraussetzungen „mit dem selben Rechte die entgegengesetzten gegenüber versichert werden könnten“?⁴³ Nichts, zumindest solange es sich um *bloße* Voraussetzungen handelt.⁴⁴ Es bedarf eines Vorgehens, dass diese retroaktiv als legitime Voraussetzungen erweist: „Ein Inhalt hat allein als Moment des Ganzen seine Rechtfertigung, außer demselben aber eine unbegründete Voraussetzung oder subjektive Gewißheit [...]“.⁴⁵ Hegel hat einen Namen für das so geforderte Vorgehen: „Das Nachdenken, insofern es darauf gerichtet ist, diesem Bedürfnisse genüge zu leisten, ist das eigentlich philosophische, *das spekulative Denken*.“⁴⁶ Rancière versucht genau dies. Mit Hegel muss man ihn insofern einen spekulativen Denker nennen.⁴⁷

Die dritte Schlussfolgerung ist die Kehrseite der zweiten. Sie betrifft die *Allgemeinheit* von Rancières Selbstverortung: Beruht Denken auf der retroaktiv-reflexiven Demonstration seiner eigenen Hervorbringung, gibt es keinen wesensmäßigen Unterschied der Arten von Denken. Selbst wenn Philosophie in der Konstruktion von Systemen der Bedingungen der Möglichkeit ein Alleinstellungsmerkmal hätte, wäre dieses Alleinstellungsmerkmal bloß eine besondere Anwendung der Operation, die auch Wissenschaft, Dichtung und politische Selbstverortungen vollziehen: die Verknüpfung einer Vielzahl an Assemblagen. Sie alle hätten einen gemeinsamen Grund – die notwendige Unmöglichkeit eines letzten Grundes. Wir können keineswegs *a priori* davon ausgehen, dass philosophische Werke privilegierte Formen des Denkens sind. Rancière zieht daraus eine doppelte Konsequenz: Er nimmt erstens – im Gegensatz zu Hegel – den emphatischen Begriff der Philosophie für sein eigenes Denken nicht in Anspruch. Anders als bei Marx, Nietzsche oder Freud stellt er jedoch keineswegs dem

⁴² Hegel, G. W. F.: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (1830). Hg. v. Friedheim Nicolini und Otto Pöggeler. Hamburg: Meiner 1991, § 1.

⁴³ Ebd., § 10.

⁴⁴ Das ist unabhängig davon, wie intuitiv oder unmittelbar einsichtig eine Voraussetzung zu sein scheint. Andreas Arndt bezeichnet diese Problemlage treffend als *Aporie der unvermittelten Unmittelbarkeit*: Auch wenn eine Voraussetzung „den Anspruch auf übersubjektive Allgemeinheit erhebt, [gilt, dass sie] jedoch nicht davor geschützt ist, sich an anderen subjektiven Überzeugungen zu brechen, die sich ebenfalls auf ihre Unmittelbarkeit berufen und Ansprüche auf Allgemeinheit mit sich führen.“ Arndt, Andreas: *Unmittelbarkeit*. Berlin: Eule der Minerva 2013, 16f.

⁴⁵ Hegel: *Enzyklopädie* 1830, § 14, Zusatz.

⁴⁶ Ebd., § 9.

⁴⁷ Für meine eigene Arbeit hat das eine zentrale methodologische Konsequenz: Einzelne Aussagen über Hegel aus dem Rancière'schen Text zu isolieren, läuft Gefahr die Konfiguration dieses Textes nicht nur zu unterschlagen, sondern aktiv zu verschleiern. Es gilt vielmehr auf die gegenseitige Bedingtheit von besonderer Aussage und allgemeiner Konfiguration des Textes aufmerksam zu machen.

Philosophiebegriff einem anderen Begriff (wie „Wissenschaft“) gegenüber. Das liegt an einer konstitutiven Unschärfe des Philosophiebegriffs: Wenn es kein Wesensmerkmal gibt, dass Philosophie von anderen Arten des Denkens unterscheide, dann gibt es keine Notwendigkeit diesen hochzuhalten.

Rancière zieht aus dieser Unschärfe den Schluss, dass Disziplingrenzen und Hierarchien zwischen Diskursebenen kontingent sind. Dies lässt sich an seiner Vorliebe veranschaulichen, philosophische Texte wie Hegels *Ästhetik-Vorlesungen* mit historischen Archivmaterial in Beziehung zu setzen, ohne vorauszusetzen, dass erstere letztere erklären. Eher besteht sein Denken in der Demonstration, dass es nicht „auf der einen Seite die Erzählung der Tatsachen und auf der anderen die philosophische oder wissenschaftliche Erklärung, die den Sinn der Geschichte oder die dahinter versteckte Wahrheit entdeckt[.]“,⁴⁸ gibt. Dabei handelt es sich zwar um eine im empirico-transzendentalen Zirkel zu verifizierende Annahme, die aber leitend für Rancières Vorgehen ist. Sie ist es, die ihn in Opposition zu Hegel bringt.

Die vierte Schlussfolgerung systematisiert die vorangehenden: Denken ist irreduzibel *polemisch verfasst*. Besteht es darin, Ordnungen hervorzubringen, die sich systematisierend unter anderen Ordnungen verorten, muss ein Denken diese anderen Ordnungen auf ihre Konsistenz mit sich überprüfen. In seiner Partikularität muss es universale Geltung beanspruchen. Da Rancière eine irreduzible Kontingenz und damit Gleichartigkeit aller Denkformen behauptet, bringt ihn das in Opposition zu all jenen Denkern, die die Kontingenz widerlegen wollen oder eine Ungleichheit der Denkformen voraussetzen. Rancière bezeichnet seine eigenen Bücher folgerichtig als „Formen von Interventionen in spezifischen Kontexten“.⁴⁹ Seine Hegel-Rezeption enthält etwa, wie bereits andere Autor*innen gezeigt haben, Spitzen gegen Lyotard,⁵⁰ Deleuze⁵¹ und Adorno.⁵² Rancière ist nicht der erste Intellektuelle mit einer polemischen Absicht – bemerkenswert ist jedoch die Konsistenz, mit der er sie umsetzt. Denn es gilt eine argumentative Selbstausschaltung zu umgehen: Behauptet man, dass jede Behauptung festen Grundlagen entbehrt, dann ist nicht klar, warum diese negative Behauptung höhere Gültigkeit beanspruchen solle als alle anderen. Rancières

⁴⁸ Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. 2., verbesserte Auflage. Wien: Passagen 2015, 31.

⁴⁹ Rancière: „A few remarks“, 114.

⁵⁰ Vgl. Chanter, Tina: *Art, Politics and Rancière. Broken Perceptions*. London, u. a.: Bloomsbury 2018, 90f.

⁵¹ Vgl. Ross, Alison: „Equality in the Romantic Art Form: The Hegelian Background to Jacques Rancière’s ‚Aesthetic Revolution‘.“ In: Deranty, Jean-Philippe; Ross, Alison (Hg.): *Jacques Rancière and the Contemporary Scene. The Philosophy of Radical Equality*. London/New York: Continuum 2012, 87-98, hier: 93-95.

⁵² Vgl. Bečín, Roc: „Art between Affect and Indifference in Hegel, Adorno and Rancière.“ In: *Filozofski vestnik* 15(1), 2019, 165-182, insb. 178.

Ausführungen bestehen daher in einer *performativen Selbstprüfung*, die zwischen Argumentation und Meta-Diskussion oszilliert.⁵³

Kurz gesagt: Rancières Denken besteht in dem agonalen Versuch sich selbst als notwendiges, in sich konsistentes Denken reflexiv hervorzubringen, ohne Vorentscheidungen über seine disziplinäre Verortung zu treffen. Seine Selbstverortung kondensiert dabei in einem (wiederrum polemischen) Begriff: dem der „*Dramaturgie*“⁵⁴ Dieser bringt Mehreres zum Ausdruck: Er veranschaulicht erstens das Vorgehen Rancières, Texte und Autoren wie Figuren eines Schauspiels auftreten zu lassen und sie, unter Suspension rezeptionsgeschichtlicher Zusammenhänge, in Bezug zu einander zu setzen wie Akteure einer *Szene*.⁵⁵ Deshalb kann er philologisch „ungesicherte“ Texte wie das „Systemprogramm“ und die Hotho-Edition von Hegels kunstphilosophischen Vorlesungen ins Zentrum seiner Auseinandersetzung rücken.

Dies veranschaulicht zweitens Rancières Begriff von Grundlagen: Wie bei einer Theateraufführung geht Rancière davon aus, dass bestimmte Umstände im Modus des „Als-Ob“ oder eines „Könnte-Seins“ gegeben sind. Wie ein gutes Theaterstück sich anschickt, uns zu überzeugen, dass prätendierte Umstände Wahres ausdrücken, bemüht Rancière sich zu zeigen, dass seine Annahmen Wahrheit in sich tragen. Die ironische Selbstbezeichnung „*Dramaturgie*“ durchkappt die Problematik der Selbstverortung in einem Feld an disziplinär kodierten Diskursarten einerseits, wie die Dichotomie von Theorie und Praxis andererseits.⁵⁶

Ich möchte es meinen Leser*innen überlassen, sich ein Urteil von Rancières Vorgehen zu machen – bestenfalls nach der Lektüre des inhaltlichen Teils meiner Arbeit. Ich hoffe aber bereits gezeigt zu haben, dass sich in seinen Texten der Anspruch findet, sich systematisch mit Hegel auseinanderzusetzen – also auf eine reflexive Weise, die auch für Philosoph*innen von Interesse sein muss.

⁵³ Andreas Gelhard entwickelt in seiner Lektüre von Hegels *Phänomenologie des Geistes*, der meine eigene Argumentation viel verdankt, einen operativen Begriff von Skeptizismus (in Abgrenzung von der dogmatischen Bestreitung aller Wahrheiten). Demnach könnte man auch Rancières Vorgehen als *skeptizistisch* bezeichnen: Denn er verhält sich „als Begleiter eines Widerstreites zu diesem Widerstreit und bleibt sich bewusst, dass alle formulierten Einwände auch seine eigenen Formulierungen [...] betreffen; dabei zielt er von vornherein nicht auf einzelne Aussagen oder Dogmen, sondern auf das in den behandelten Behauptungen vorausgesetzte ‚Prinzip des Behauptens‘.“ Gelhard, Andreas: *Skeptische Bildung. Prüfungsprozesse als philosophisches Problem*. Zürich: Diaphanes 2018, 204.

⁵⁴ Rancière: „A few remarks“, 120; meine Kursivierung.

⁵⁵ Zur methodologischen Bedeutung des Begriffs der Szene, vgl. Rancière: *Das Verfahren der Szene*, 11-23.

⁵⁶ Vgl. Rancière: „A few remarks“, 120.

1.3 Forschungsstand und Gliederung

Während die Hegel-Forschung Rancière bisher eher zögerlich aufgenommen hat, kann es in der Literatur zu Rancière mittlerweile als Gemeinplatz gelten, dass Hegel für ihn eine zentrale Rolle einnimmt.⁵⁷ Leider bleibt es meist bei Feststellungen. Bisher hat es – meines Wissens – niemand unternommen, die Entwicklung von Rancières Hegel-Rezeption systematisch aufzuarbeiten.

Es gibt vier Publikationen, die Ansätze dazu bereitstellen: 1.) Leander Scholz‘ „Freiheit, Gleichheit, Sinnlichkeit“;⁵⁸ 2.) Alison Ross‘ „Equality in the Romantic Art Form“;⁵⁹ 3.) Tina Chanter's *Art, Politics and Rancière*⁶⁰ und 4.) Roc Bečins „Art between Affect and Indifference in Hegel, Adorno and Rancière“.⁶¹ Während diese Texte inhaltlich exzellente Punkte machen, haben alle beschränkte Untersuchungsgegenstände: Keine*r der Autor*innen bezieht *Mallarmé. Die Politik der Sirene* mit ein. *Aisthesis* konnte aufgrund seines Publikationsdatums (2011) noch nicht von Scholz (2010) und Ross (2012) rezipiert werden. Chanter (2018), deren Lektüre sich explizit an Ross orientiert,⁶² lässt es außen vor. Bečín (2019) kommt zwar das Verdienst zu, dieses Werk zu behandeln, setzt sich aber nicht mit früheren Schriften Rancières wie *Die stumme Sprache* und *Das Fleisch der Worte* auseinander.

Diese Einschränkungen führen m. E. zu einer schwerwiegenden Verengung: Die Autor*innen unterstellen, dass Rancières gesamte Hegel-Rezeption den Zweck erfüllt,

⁵⁷ Vgl. Apter, Emily: „The Hatred of Democracy and ‚The Democratic Torrent‘.“ In: Bray, Patrick M. (Hg.): *Understanding Rancière, Understanding Modernism*. New York u. a.: Bloomsbury 2017, 11-32, hier: 24; Badiou, Alain: „The Lessons of Jacques Rancière. Knowledge and Power after the Storm.“ In: Rockhill, Gabriel; Watts, Philip (Hg.): *Jacques Rancière. History, Politics, Aesthetics*. Übers. v. Tzuchien Tho. Durham/London: Duke University Press 2016, 30-54, hier: 45; Bernstein, J. M.: „Movies as the Great Democratic Art Form of the Modern World (Notes on Rancière).“ In: Deranty, Jean-Philippe; Ross, Alison (Hg.): *Jacques Rancière and the Contemporary Scene. The Philosophy of Radical Equality*. London/New York: Continuum, 15-42, hier: 23, 29; Deranty, Jean-Philippe: „Regimes of the Arts.“ In: Ders. (Hg.): *Jacques Rancière. Key Concepts*. Durham: Acumen 2010, 116-130, hier: 117; Guerlac, Suzanne: „Rancière and Proust: Two Temptations.“ In: Bray, Patrick M. (Hg.): *Understanding Rancière, Understanding Modernism*. New York u. a.: Bloomsbury 2017, 161-178, hier: 166; MacQuillan, Martin: „Paul de Man and Art History I. Modernity, Aesthetics and Community in Jacques Rancière.“ In: Bowman, Paul; Stamp, Richard (Hg.): *Reading Rancière*. London/New York: Continuum 2011, 163-184, hier: 166; Rothenberg, Molly Anne: „Rancières ästhetisches Regime. Moderne, Politik und die Logik des Überschusses.“ In: Vogt, Erik M.; Manfé, Michael (Hg.): *Jacques Rancière und die Literatur*. Wien: Turia + Kant 2020, 18-39, hier: 27f; Tanke, Joseph J.: „Which Politics of Aesthetics?“ In: Durhab, Scott; Gaonkar, Dilip (Hg.): *Distributions of the Sensible. Rancière, between Aesthetics and Politics*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press 2019, 79-96, hier: 89; Tanke, Joseph J.: „Why Julien Sorel Had to Be Killed.“ In: Davis, Oliver: *Rancière Now. Current Perspectives on Jacques Rancière*. Cambridge: Polity 2013, 123-142, hier: 129, 133f; Wetzels, Dietmar; Claviez, Thomas: *Zur Aktualität von Jacques Rancière. Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden: Springer 2016, 63, 171-201; Zuylen, Marina van: „Dreaming Bourdieu Aways. Rancière and the Reinvented Habitus.“ In: Bray, Patrick M. (Hg.): *Understanding Rancière, Understanding Modernism*. New York u. a.: Bloomsbury 2017, 199-118, hier: 203.

⁵⁸ Scholz, Leander: „Freiheit, Gleichheit, Sinnlichkeit. Jacques Rancière, Hegel und die holländische Malerei.“ In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 55(2), 2010, 187-200.

⁵⁹ Ross, Alison: „Equality in the Romantic Art Form“, s. o.

⁶⁰ Chanter: *Art, Politics and Rancière. Broken Perceptions*, insb. 83-101.

⁶¹ Bečín, Roc: „Art between Affect and Indifference“, s. o.

⁶² Chanter: *Art, Politics and Rancière*, 98, Endnote 9.

Rancières Begriff des ästhetischen Regimes zu profilieren.⁶³ Nur findet sich dieser erst ab *Die Aufteilung des Sinnlichen* (2000) in seinen Schriften.⁶⁴ Er ist weder in *Mallarmé* (1996) noch in *Die stumme Sprache* (1998) enthalten – jene Texte, die meines Erachtens nach die detaillierteste Auseinandersetzung mit Hegel enthalten. Vorauszusetzen, dass es darin bereits um den Begriff des ästhetischen Regimes ginge, ist eine willkürliche Vorentscheidung, die die Gefahr birgt, die Eigenheiten dieser Schriften zu verdecken.⁶⁵

Demgegenüber möchte ich Rancières *Mallarmé* und *Die stumme Sprache* ins Zentrum meiner Auseinandersetzung stellen und die Eigenlogik der darin enthaltenen Auseinandersetzung mit Hegel herausarbeiten. Dabei wird sich zeigen, dass Rancières frühe Hegel-Lektüren nicht dazu *dienen*, den Begriff des ästhetischen Regimes zu konkretisieren. Der Begriff des ästhetischen Regimes ist umgekehrt Rancières Versuch, auf Probleme zu antworten, die er anhand der Lektüre Hegels entwickelt hat – und andernfalls nicht lösen konnte. Er befördert die Auseinandersetzung mit Hegel weniger, als er sie einschränkt.

Die folgende Hauptteil hat zwei Abschnitte: Der erste entwickelt in einem *close reading* des Mallarmé-Buches die zentralen Parameter von Rancières Hegel-Rezeption (2). Ich werde darlegen, welche Rollen darin das „Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“ (2.2) und die *Vorlesungen über die Ästhetik* einnehmen (2.3) sowie welche Konklusionen Rancière daraus zieht (2.4). Der zweite Abschnitt (3) kontrastiert *Mallarmé* mit den darauffolgenden Auseinandersetzungen. Anhand von *Die stumme Sprache* werde ich Prinzipien von Rancières Lektüren explizieren (3.1-3.2), um schließlich die Bedeutung des Begriffs des „ästhetischen Regimes“ zu ermessen (3.3).

⁶³ Vgl. Bećin: „Art between Affect and Indifference“, 177; Chanter: *Art, Politics and Rancière*, 83ff; Ross: „Equality in the Romantic Art Form“, 88; Scholz: „Freiheit, Gleichheit, Sinnlichkeit“, 197.

⁶⁴ Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Übersetzt u. hg. von Maria Muhle. 2., durchgesehene Auflage. Berlin: b_books 2008, 39.

⁶⁵ Um zu präzisieren: Ich wende mich nur dagegen, die früheren Schriften *unausgewiesen* mit Thesen zum ästhetischen Regime gleichzusetzen. Da sich in beiden ähnliche Gedanken finden, ist es durchaus möglich, erstere als Vorarbeit zu einer ausgereifteren Konzeption zu lesen, sofern man dieses Vorgehen expliziert. Vgl. James, Alison: „Mute Speech.“ In: In: Bray, Patrick M. (Hg.): *Understanding Rancière, Understanding Modernism*. New York u. a.: Bloomsbury 2017, 251-260, hier: 253.

2 Hegel und die *Politik der Sirene* (1996). Zu den Parametern von Rancières Hegel-Rezeption

2.1 Negative Rezeption: Mallarmé und die „hegelsche Herausforderung“

Ich werde im Folgenden anhand eines *close readings* des 1996 erschienenen Buchs *Mallarmé. Politik der Sirene* zeigen, dass das „Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“ und die *Vorlesungen über die Ästhetik* für Rancière eine paradigmatische Funktion haben. Sie konzeptualisieren das Verhältnis von Philosophie, Kunst und Religion auf gegensätzliche Weise: Der studentische Entwurf unterstellt die Möglichkeit der Identität von Sinnlichkeit und Denken in einem ästhetischen Akt, der den Beziehungsgrund einer (zukünftigen) Gemeinschaft erfahrbar macht. Dem stellen die *Vorlesungen* zwei Figuren von Nicht-Identität gegenüber: die Trennung von Sinnlichkeit und Denken und die Trennung des Denkens von sich im Modus der Sinnlichkeit. Der allgemeine Charakter dieser Gegenüberstellung erlaubt es Rancière, andere Theorien (u. a. Feuerbach, die Gebrüder Schlegel, Wagner) als Iterationen zweier Paradigmen zu begreifen. Insofern entweder eine Identität oder eine Nicht-Identität von Sinnlichkeit und Denken möglich scheint, *kann* man sagen, dass uns das hegelsche Werk vor eine logische Alternative stellt.

Vielleicht braucht es einen „Sektierer des Verrückten“,⁶⁶ um demgegenüber zu erweisen, dass die Alternative nicht alternativlos ist. Rancière *versucht* es. Der Versuch scheitert – zunächst. Wie ich in den Schlusspassagen dieses Kapitels (2.4.3-2.4.4) zeigen werde, gilt in *Politik der Sirene* Mallarmé als der ausgezeichnete Dichter, der sich die Aufgabe gestellt hat, zwischen der Berliner Skylla und der Tübinger Charybdis hindurch zu manövrieren. 1996 erscheint es Rancière noch unmöglich beiden unbeschadet zu entkommen: Wie Odysseus vermeidet Mallarmé das eine Ungeheuer, indem er dem zweiten vieles opfert. Erst wenn Rancière in späteren Werken die Parameter der Auseinandersetzung verschiebt, wird es denkbar dem Dilemma zu entkommen.

Mallarmé. Die Politik der Sirene (1996) bietet sich als Paradigma für Rancières dramaturgische Methode an. Zunächst scheint es sich um einen Kommentar zu einem Dichter zu handeln, einen Versuch, die „schlichte Schwierigkeit“⁶⁷ von dessen Werk zu erhellen. Doch

⁶⁶ Rancière, Jacques: *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. 3., verbesserte Auflage. Wien: Passagen 2018, 59.

⁶⁷ Rancière: *Mallarmé*, 15.

bereits bei einer unaufmerksamen Lektüre wird die zentrale Stellung ersichtlich, die Hegel darin einnimmt. Über die letzten zwei Drittel des Buches wird er wiederholt herangezogen, um das dichterische Programm Mallarmés kontrastiv zu erhellen.⁶⁸ Diese *negative Hegel-Rezeption* wird etwa an der folgenden Stelle evident:

Mallarmé scheint das hegelsche Denken nur über zwischengeschaltete Personen [*personnes interposées*] gekannt zu haben. Sein Denken des poetischen Symbols lässt sich dennoch im Rahmen der Aufteilung bestimmen, die vom hegelschen Denken gezogen wurde. Es nimmt [*relève*] auf seine Weise die hegelsche Herausforderung [*défi*] [...] auf.⁶⁹

Man kann daran den Unterschied zwischen einer dramaturgischen Konstruktion und einer historisch-philologisch orientierten Konstellationsforschung ablesen. Letztere fordert, Verbindungen zwischen Diskursen in der Empirie zu suchen. Mithilfe von Quellenmaterial gelte es aufzuweisen, wie Mallarmé, vermittelt durch die französische Rezeption des Deutschen Idealismus, in Kontakt mit „Hegel“ gekommen ist. Doch Rancière suspendiert diese Debatten kurzerhand. Man könne „endlos [darüber diskutieren], ob er Hegel [...] durch Villiers de l’Isle Adam oder Lefébure kennengelernt hat“,⁷⁰ doch sage uns dies nichts über „die Weise, wie er [Mallarmé] mit dieser Begegnung umgegangen ist“.⁷¹ Rein empirische Konstellationsforschung kann nicht den Anspruch erheben, Bedeutungssysteme zu generieren, die die singulären Veränderungen in einem Erfahrungssystem wie der Dichtung denkbar machen.

Hier setzt das dramaturgische Verfahren ein. Um das mallarmésche Denken zu erhellen, versucht Rancière eine „hegelsche Herausforderung“ zu konstruieren. Dazu muss er sich auf den empirico-transzendentalen Kreis einlassen. Zunächst beruht Rancières Vorgehen auf der quasi-empirischen Voraussetzung, dass zur Zeit Mallarmés mit Hegel assoziierte Ideen wie das Absolute oder die Identität von reinem Sein und reinem Nichts „überall in der Luft [lagen]“.⁷² Mit ihnen gehen Bestimmungen einher, durch die definiert wird, welche Aussagen, Gedanken und künstlerischen Ausdrucksformen legitim sind und welche nicht. Doch diese „Aufteilung“ (*partage*)⁷³ stellt nur den Rahmen des mallarméschen Denkens dar. Es determiniert es nicht, sprich: Es genügt nicht, Hegels Werke zu lesen, um die Herausforderung zu verstehen, die Mallarmé annimmt bzw. aufhebt (*relever*).⁷⁴ Man braucht einen Blickpunkt, von dem aus man

⁶⁸ Vgl. ebd., 38f, 41, 45, 56, 71f, 79ff, 84ff, 99ff.

⁶⁹ Ebd., 84; fr., 88; Übersetzung modifiziert.

⁷⁰ Rancière: *Mallarmé*, 41.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd., 81; fr., 88.

⁷⁴ Vgl. Rancière: *Mallarmé. La politique de la sirène*, 88. Bezeichnenderweise wird das Verb „relever“ öfters herangezogen, um das polyvalente hegelsche „aufheben“ (aufgreifen, aufbewahren, beenden, erhöhen) zu übersetzen. Vgl. Bourgeois, Bernard: *Le vocabulaire de Hegel*. Paris: Ellipses 2000, 13.

sich dem hegelschen Œuvre zuwenden kann – um sich erneut mit dem Denken Mallarmés auseinanderzusetzen.

Eine Analogie kann diese Drehung illustrieren: Rancière verhält sich wie ein Kurator, der auf begrenztem Raum (in Buchform) ein Gemälde (Mallarmé) zur Geltung bringen möchte. Um die farbliche Gesamtkomposition des Gemäldes hervorzuheben, zieht er einen kontrastierenden Rahmen (Hegel) heran. Man kann nahe an das Gemälde herantreten, um seine Details zu untersuchen. Aber bestimmte Aspekte werden erst hervorstechen, wenn man Gemälde und Rahmen gemeinsam betrachtet. Der Kurator wird also – durch Bodenmarkierungen oder Sitzplätze – den Raum so gestalten, dass die Besucher*innen (Leser*innen) dazu angeleitet werden, das Gemälde aus einer angemessenen Distanz zu betrachten, die die Resonanz von Gemälde und Rahmen in den Blick bringt.

Diese strukturierende Rolle übernimmt der Begriff der *Ästhetik*. Darunter versteht Rancière – 1996 – „das Denken der Gestaltung [*configuration*] des Sinnlichen, das eine Gemeinschaft begründet [*instaure*].“⁷⁵ Diese Bestimmung läuft beinahe sämtlichen philosophischen wie alltagssprachlichen Verwendungsweisen des Begriffes zuwider: „Ästhetik“ meint weder eine Theorie der Kunst⁷⁶ noch eine allgemeine Wahrnehmungslehre à la Baumgarten.⁷⁷ Sie bezeichnet weder einen besonderen Schönheitssinn von Subjekten, noch normativ geladene Eigenschaften von Objekten.⁷⁸ Im Gegensatz zu späteren Publikationen Rancières darf man nicht an „ein allgemeines Regime der Sichtbarkeit und Verständlichkeit der Kunst [oder] eine Art des interpretierenden Diskurses“⁷⁹ denken. „Ästhetik“ bedeutet hier einen Diskurs, der sich mit den Grundlagen bzw. der Errichtung einer Gemeinschaft beschäftigt. Dieser impliziert, dass es bestimmte Wahrnehmungsformen bzw. sinnliche Attribute gibt, die dahingehend gestaltet werden können, dass sie Formen von Vergemeinschaftung ermöglichen oder verwirklichen können. Ein paradigmatisches Beispiel für eine Ästhetik wäre demnach die vom *Zweiten Vatikanischen Konzil* formulierte „Dogmatische Konstitution über die Kirche“, laut der die „Teilnahme am eucharistischen Opfer“ die „Quelle [...] des ganzen christlichen Lebens“⁸⁰

⁷⁵ Rancière: *Mallarmé*, 55; fr. 53.

⁷⁶ Vgl. ebd.

⁷⁷ Vgl. Baumgarten, Alexander: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“ (1750/58)*. Lateinisch-Deutsch. Übers. u. hg. v. Hans Rudolph Schweizer. Hamburg: Meiner 1983, § 1.

⁷⁸ Bzgl. letzterem vgl.: „By aesthetics, I shall mean: the way things show themselves, together with the reasons for preferring one way of showing itself to another.“ Danto, Arthur: *What Art Is*. New Haven/London: Yale University Press 2013, 136.

⁷⁹ Rancière, Jacques: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. 3., überarbeitete Auflage. Wien: Passagen 2016, 137, Fußnote 7.

⁸⁰ „Lumen Gentium. Dogmatische Konstitution über die Kirche.“ Abschnitt 11. Online verfügbar unter: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_ge.html (Zugriff: 23.02.2021).

darstellt. Man könnte auch an das Programm der österreichischen Regierung denken, laut dem Integration in die Gesellschaft bedeute, sich „einer Gemeinschaft zugehörig zu fühlen [...] und Verbundenheit mit Österreich als neuem Heimatland“⁸¹ an den Tag zu legen. In beiden Diskursen beruht die Gemeinschaft auf Sinnlichem – einer die Gemeinschaft aktualisierenden Handlung im Falle des Brotbrechens, einer gefühlten Zugehörigkeit „von allen“⁸² im Falle der Regierung. Was solche Diskurse als ästhetische auszeichnet, ist, dass sie ein geordnetes Verhältnis von Vergemeinschaftung und *aisthesis* supponieren.

Rancière nimmt so eine Weichenstellung in seinem Argumentationsgang vor: Künstlerische und kunsttheoretische Diskurse lassen sich als Äquivalente von sozialphilosophischen, politischen oder religiösen Diskursen behandeln, insofern sie ein geordnetes Verhältnis von Vergemeinschaftung und Sinnlichem voraussetzen. Dieses Argument hat Rancière bereits in dem, ein Jahr vor dem Mallarmé-Buch erschienenen, *Unvernehmen* entwickelt: Wenn Ästhetik etwas ist, das „getrennte[] Ausdrucksregime in Kommunikation setzt“,⁸³ dann können die ab dem 18. Jhdt. ansetzenden Versuche, eine Autonomie der Kunst sicherzustellen, als neue, aber keineswegs einzigartige Ausformung betrachtet werden.⁸⁴ Eine Dichtung, die auf „das sprechende Hinwegtreten des Dichters, der die Initiative den Wörtern überläßt“,⁸⁵ abzielt, darf nicht vorschnell mit einer Kunst um der Kunst willen gleichgesetzt werden. Vielmehr gilt es, spezifische Konstellationen von Vergemeinschaftung und Sinnlichem zu untersuchen.⁸⁶ Diese Hypothese prägt Rancières Auseinandersetzung mit Mallarmé und – vermittelt dadurch – Hegel.

⁸¹ *Aus Verantwortung für Österreich. Regierungsprogramm 2020-2024*. Wien: Bundeskanzleramt 2020, 144. Online verfügbar unter: https://www.dieneuevolkspartei.at/Download/Regierungsprogramm_2020.pdf (Zugriff: 26.03.2021).

⁸² Ebd.

⁸³ Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Übers. v. Richard Steurer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, 69.

⁸⁴ Vgl. ebd. – Wie ich noch zeigen möchte, wird diese Vorstellung einer allgemeinen Figur durch Rancières Unterscheidung einer „Ästhetik der Politik“ und einer „(Meta-)Politik der Ästhetik“ stark verkompliziert.

⁸⁵ Mallarmé, Stéphane: „Verskrise.“ In: Ders.: *Sämtliche Dichtungen*. Französisch – Deutsch. Mit einer Auswahl an poetologischen Schriften. Dichtungen übers. v. Carl Fischer, Schriften v. Rolf Schnabl. München: dtv 1995, 277-288, hier: 285.

⁸⁶ Vgl. Bosteels, Bruno: „Rancières Mallarmé.“ In: Vogt, Erik M.; Manfé, Michael (Hg.): *Jacques Rancière und die Literatur*. Wien: Turia + Kant 2020, 176-200, 184; siehe auch: Boncardo, Ricardo: *Mallarmé and the Politics of Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2018, 194.

2.2 Das „älteste Systemprogramm“ als Paradigma eines Gemeinschafts-Denkens

2.2.1 Das „Systemprogramm“ als Ästhetik der Nation

Wenden wir uns zunächst Rancières Mallarmé zu: Dichtung sei ihm „dasjenige, was die Nachfolge der Religion [...] als Prinzip einer Gemeinschaft [...] antreten muss.“⁸⁷ Denn Mallarmé „ist Zeitgenosse seines Jahrhunderts.“⁸⁸ Im Zuge der großen Revolutionen und den napoleonischen Kriegen habe die Idee an Bedeutung gewonnen, dass Gesetze und Verfassungen nicht genügen, um „auf den Ruinen der alten Ordnung die Bindungen einer neuen Gemeinschaft zu errichten.“⁸⁹ Rancière spielt weniger auf eine Konjunktur des Anti-Liberalismus, als auf ein konstitutives Problem moderner Gesellschaften an: Das 19. Jahrhundert nahm seinen Ausgang darin, dass – in Folge weitgreifender intellektueller, sozialer und ökonomischer Veränderungen – ein harmonisches Zusammenleben nicht mehr durch Gott oder die Faktizität einer Ständeordnung gewährleistet werden konnte. Man brauchte eine gemeinschaftliche Instanz, die als immanente Garantie dieses Zusammenlebens fungieren konnte. Die Vorstellung der Nation als „intensive politische und spirituelle Union“⁹⁰ nahm diese Rolle ein. Damit wurde das Problem der politischen Herrschaftslegitimation zu einem ästhetischem. Wie bringt man mehrere Millionen Menschen dazu, sich einer *bestimmten* Union zuzurechnen, die noch dazu auf Kriegsfuß mit religiösen, regionalen und ständischen Identitäten steht? Es brauchte die Durchsetzung einer gemeinsamen Landessprache, säkulare „Volksbildung“, Zeitungen, gemeinsame Feste, Theater – kurz: eine Gestaltung des Sinnlichen, die eine Gemeinschaft begründet.⁹¹ Doch wie verhalten sich diese verschiedenen Gestaltungsformen zueinander? Welche Bedeutung kommt ihnen zu? Wie soll man sie konzeptualisieren?

Rancière liest Mallarmé vor diesem Hintergrund als „Zeuge[n] und [] Analytiker des Sinns [...] der Beziehungen, die seine Zeit zwischen der Politik, der Wirtschaft, der Kunst und der Religion knüpfte.“⁹² Demgegenüber nimmt das „älteste Systemprogramm“ eine kontrastive Rolle ein, insofern es eine paradigmatische Antwort auf die Frage nach den Prinzipien harmonischen Zusammenlebens gibt:

⁸⁷ Rancière: *Mallarmé*, 77.

⁸⁸ Ebd., 56.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Vgl. Bell, David A.: *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism 1680-1800*. Cambridge (Ma.)/London: Harvard University Press 2003, 200.

⁹¹ Vgl. ebd., 200f.

⁹² Rancière: *Mallarmé*, 14.

Die Gemeinschaft braucht für die Vollendung der Revolution eine neue Religion. In der Morgenröte des Jahrhunderts hatten Hegel, Hölderlin und Schelling diese Idee in einem Entwurf festgehalten. Das „erste Systemprogramm des deutschen Idealismus“ sollte für das Volk gerade auf der Grundlage einer neuen Philosophie, die die politische Revolution verinnerlicht und radikalisiert [*qui intériorise et radicalise la révolution politique*], eine neue Religion und Mythologie schaffen. Die Idee wurde aufgegeben [*avait été abandonnée*], aber sie wurde in der Strenge der spekulativen Philosophie selbst niemals vergessen. Noch vor Marx hatte Feuerbach die Konsequenzen daraus gezogen: Man müsse jenseits der spekulativen Lüge die Aufgabe der Errichtung einer neuen Religion der Menschheit erfüllen, einer Religion, die dem Brot und dem Wein die menschliche Macht zurückerstattet, die an göttliche Attribute veräußert worden war.⁹³

Bevor ich genauer auf Rancières inhaltliche Auseinandersetzung mit dem „Systemprogramm“ eingehen werde, scheint es mir sinnvoll, dessen Funktion innerhalb seiner Dramaturgie herauszustreichen: Der Umweg über das post-kantianische Deutschland erlaubt es Rancière, eine diskurslogische Verbindung von der französischen Revolution zu Mallarmé herzustellen. Insofern Ästhetik als Radikalisierung der Revolution begriffen werden kann,⁹⁴ wird einerseits das Verhältnis des scheinbar weltabgewandten Poeten und weltlicher Politik fraglich. Andererseits legt dies eine ästhetische Bürgschaft von – in einem sehr weiten Sinne – politischen Diskursen nahe: Marx und Feuerbach sind nicht bloß gegen ihn aufgetreten, sie sind die Durchführung des deutschen Idealismus. Der Witz dabei ist, dass sie den Text nicht kennen konnten, als dessen Konsequenz man ihr Denken konstruieren kann: Als Feuerbach und Marx starben, war der „Entdecker“ des „Systemprogramms“, Franz Rosenzweig, noch nicht geboren. Insofern ist Rancières Zusatz, dass die Idee einer neuen Religion und Mythologie „niemals vergessen“ wurde, interessant: Sie suggeriert, dass wir – zumindest problematisch – davon ausgehen können, dass sich eine so starke Kontinuität zwischen einem Blatt Papier, den „reifen“ Werken Hegels und Schellings sowie ihren großen Kritikern finde, dass man den Versuch Feuerbachs, „kein nur verneinendes, sondern ein *kritisches*“⁹⁵ Verhältnis zur Religion zu entwickeln, innerhalb des vom „Systemprogramm“ gesteckten Horizont verorten kann.

Dies ist ein provozierender Gedanke, da sich auf jenem Fragment drei zentrale Motive finden, die *loci classici* des hegelschen Œuvres widersprechen und oftmals herangezogen werden, um zu argumentieren, dass Hegel der Hauptautor des „Systemprogramms“ ist, allzu wahrscheinlich sei:⁹⁶ 1.) die Ethik als *prima philosophia*, 2.) die Irrationalität des Staates, 3.)

⁹³ Rancière: *Mallarmé*, 56f; fr. 55; Übersetzung modifiziert.

⁹⁴ Dieser Punkt wird in der deutschen Übersetzung entstellt, laut der das „Systemprogramm“ die Revolution bloß „radikal verinnerlicht“ (Ebd.).

⁹⁵ Feuerbach, Ludwig: *Das Wesen des Christentums*. Nachwort von Karl Löwith. Stuttgart: Reclam 1969, 400.

⁹⁶ Vgl. Hoffmann, Thomas Sören: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Eine Propädeutik*. 3., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Wiesbaden: Marix 2015, 71f.

das Primat der Ästhetik.⁹⁷ Auf diese Motive anspielend besteht auch Rancières Hegel-Lektüre meist darin, das „Systemprogramm“ mit den *Ästhetik-Vorlesungen* zu kontrastieren. Um demgegenüber die Hypothese einer Kontinuität nachvollziehen zu können, will ich die zentralen Charakteristika jenes Entwurfes in Erinnerung rufen.

2.2.2 Exkurs: Das „Systemprogramm“ als Kontrastfläche: drei „un-hegelianische“ Punkte

2.2.2.1 Ethik als Erste Philosophie

Der spätere Hegel ist bekannt dafür zu argumentieren, dass die kantische Zweiteilung von theoretischer und praktischer Philosophie überwunden werden müsse, da es sich um eine künstliche Unterscheidung handle.⁹⁸ Im Gegensatz dazu beginnt das von Rosenzweig aufgefundene Blatt mit den Worten:

– eine Ethik. Da die ganze Metaphysik künftig in die *Moral* fällt – wovon Kant mit seinen beiden praktischen Postulaten nur ein *Beispiel* gegeben, nichts *erschöpft* hat –, so wird diese Ethik nichts anderes als ein vollständiges System aller Ideen oder, was dasselbe ist, aller praktischen Postulate sein.⁹⁹

Obwohl sich Rancière nie ausführlich mit diesen Worten auseinandersetzt, stellen sie den Horizont dar, der den folgenden Aussagen ihre philosophische Brisanz verleiht. Denn sie verorten das Programm in Bezug auf Kant. Dieser hatte versucht das Verhältnis von theoretischer und praktischer Philosophie zu rekonfigurieren. Bereits im 18. Jahrhundert wurden diese Disziplinen meist durch ihre Untersuchungsgegenstände definiert: Ein*e theoretische Philosoph*in wird dann mit Ontologie, Epistemologie und Wissenschaftstheorie zu tun haben, während sich eine praktisch*e Philosoph*in mit „Haus-, Land-, Staatswirtschaft, d[er] Kunst des Umgangs, d[er] Vorschrift der Diätetik, [oder der] allgemeinen Glückseligkeitslehre“¹⁰⁰ beschäftigen müsse. Praktische Philosophie wäre demnach der theoretischen untergeordnet, da erstere „ihre Prinzipien gänzlich aus der theoretischen

⁹⁷ Vgl. Westphal, Merold: „Von Hegel bis Hegel: Reflections on ‚The Earliest System-Program of German Idealism‘“. In: Baur, Michael; Dahlstrom, Daniel O. (Hg.): *The Emergence of German Idealism*. Washington D.C.: Catholic University of America Press 2018, 269-287, hier: 721. – Im Folgenden orientiere ich meine Gliederung an der intuitiven Darstellung von Westphal.

⁹⁸ Vgl. Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III*. Werke 20. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 [stw 620], 384. Vgl. auch: Ders.: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)*. Hg. v. Friedheim Nicolin und Otto Pöggeler. Hamburg: Meiner 1991 § 54: „[D]ie *praktische* Vernunft kommt [bei Kant] über den Formalismus nicht hinaus, welcher das Letzte der *theoretischen* Vernunft sein soll.“

⁹⁹ Hegel, G. W. F.: „Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus.“ In: Ders.: *Frühe Schriften*. Werke 1. Auf Grundlage der Werke von 1832-1845 neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 [stw 601], 234-236, hier: 234.

¹⁰⁰ Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, B XIV/A XIV. – Im Folgenden zitiere ich die kantischen Werke nach der Originalpaginierung.

Erkenntnis der Natur herausgenommen“¹⁰¹ hätte. Demgegenüber versucht Kant den Gegenstand der praktischen Philosophie als etwas zu bestimmen, das keiner vorhergehenden theoretischen Behandlung fähig ist, da es sich selbst bedingt.¹⁰² Hat die praktische Philosophie mit einem Unbedingten zu tun, erlaubt es dies Kant, das Verhältnis umzukehren: „Der spekulativen [d. i. der theoretischen] Vernunft aber untergeordnet zu sein [...], kann man der reinen praktischen gar nicht zumuten, weil alles Interesse zuletzt praktisch ist, und selbst das der spekulativen Vernunft [...] im praktischen Gebrauche allein vollständig ist.“¹⁰³ Um sich diesen Gedanken zu veranschaulichen, stelle man sich jemanden vor, der sich nicht mit ethischen Dilemmata und den Wirren der Politik auseinanderzusetzen und stattdessen Wahrheit um ihrer selbst willen erstreben möchte. Selbst diese Entscheidung würde auf der Voraussetzung beruhen, dass es *gut* ist, etwas um seiner selbst willen zu erstreben.¹⁰⁴ Theorie muss also, so Kant, durch ein praktisches Interesse begründet werden.

Diese Hypothese wird im „Systemprogramm“ in zweierlei Hinsicht radikalisiert: Auf der einen Seite wird die Ethik als Begründungsinstanz aller anderen Disziplinen in den Rang der ersten Philosophie erhoben. Dies soll kein Zurückfallen in die vorkantische Metaphysik bedeuten, sondern ein Zurückgehen auf ihre Voraussetzungen – oder, wie es Schelling in einem Brief an Hegel prägnant formulierte: „Kant hat die Resultate gegeben; die Prämissen fehlen noch.“¹⁰⁵ Auf der anderen Seite deutet das „Systemprogramm“ den Kant’schen Verdacht, dass die Theorie durch etwas anderes bedingt sei, in einen konstitutiven Mangel um. Denn man könnte fragen, warum der Gedanke auftaucht, dass der theoretische Gebrauch der Vernunft des praktischen bedarf, um „vollständig“¹⁰⁶ zu sein. Sind wir, wie Kant das durchaus nahelegt, Subjekte nur als moralische¹⁰⁷ und können nur als moralische Wesen Gebrauch von der theoretischen Vernunft machen, müsste der praktische Gebrauch als selbst-suffizient gelten. Dass er es nicht ist, muss also an der ‚insuffizienten‘ Vermittlung von theoretischer und praktischer Vernunft liegen. Das „Systemprogramm“ skizziert daher den Gedanken, dass wir

¹⁰¹ Ebd., B XV/A XV. Vgl. auch Kant, Immanuel: „Kritik der praktischen Vernunft.“ In: Ders.: *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, 107-302, hier: A 216f.

¹⁰² Vgl. ebd., A 29f.

¹⁰³ Ebd., A 119; meine Hervorhebung.

¹⁰⁴ Als paradigmatischer Fall dafür gelten kann die Argumentation Aristoteles’ im ersten Buch der *Metaphysik*, dass für denjenigen, der „das Wissen um seiner selbst willen wählt“, die Wissenschaft vom Guten als „[a]m gebietesten unter den Wissenschaften“ sein müsse. (Aristoteles: *Metaphysik*. Übers. v. Hermann Bonitz. Neu hg. v. Ursula Wolf. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2017, 982 b [zitiert nach der Bekker-Paginierung].)

¹⁰⁵ „Schelling an Hegel. Tübingen, am heil. Dreikönigsabend 1795.“ In: *Briefe von und an Hegel*. Band 1: 1785-1812. Hg. v. Johannes Hoffmeister. Dritte, durchgesehene Ausgabe. Hamburg: Meiner 1969, 13-18, hier: 14.

¹⁰⁶ Vgl. Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, A 119.

¹⁰⁷ Vgl. dazu auch Zupančič, Alenka: *Das Reale einer Illusion. Kant und Lacan*. Übers. v. Reiner Ansén. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001 [stw 1546], 34-38.

zusätzlich zur Ethik als einem „vollständige[n] System aller Ideen“¹⁰⁸ eine „Idee, die alle vereinigt“,¹⁰⁹ die den Bezug von theoretischer und praktischer Vernunft gewährleistet, benötigen. Diese Idee ist, wie ich noch ausführlicher darlegen werde, die Idee der Schönheit.

Doch bevor sich unser Text dieser zuwendet, sind noch einige Thesen eingefügt, die den ästhetischen Überlegungen einen politischen Anspruch verleihen – und Rancière eine Zuspitzung seiner Konstruktion erlauben.¹¹⁰

2.2.2.2 Staats-Kritik

Hegel ist berühmt-berüchtigt dafür, in seinen Berliner Jahren den Staat als „das an und für sich Vernünftige“ gesehen zu haben, „in welchem die Freiheit zu ihrem höchsten Recht kommt“.¹¹¹ Ganz andere Töne klingen aus dem „Systemprogramm“:

[J]eder Staat muß freie Menschen als mechanisches Räderwerk behandeln; und das soll er nicht; also soll er *aufhören*. [...] Zugleich will ich [...] das ganze elende Menschenwerk von Staat, Verfassung, Regierung, Gesetzgebung bis auf die Haut entblößen. Endlich kommen die Ideen von einer moralischen Welt, Gottheit, Unsterblichkeit, – Umsturz alles Aberglaubens, Verfolgung des Priestertums, das neuerdings Vernunft heuchelt, durch die Vernunft selbst. – Absolute Freiheit aller Geister, die die intellektuelle Welt in sich tragen und weder Gott noch Unsterblichkeit *außer sich* suchen dürfen.¹¹²

Das Tübinger Stift erscheint plötzlich als Hort des Anarchismus *avant la lettre*. Manche Autoren neigen dazu, dies als „jugendlichen Überschwang“¹¹³ abzutun und den philosophischen Gehalt des Systemprogramms an anderer Stelle zu suchen. Dabei würde man aber zumindest zweierlei übersehen:

A) Unabhängig davon, wer „der“ Autor des „Systemprogrammes“ war, wird hier offensichtlich, dass sich Hegels Philosophie in einem Umfeld gebildet hat, dass sich als Radikalisierung der parallel ablaufenden Französischen Revolution begreifen konnte. Dies erlaubt es Rancière, den späten Hegel vor dem Hintergrund gescheiterter politischer

¹⁰⁸ Hegel: *Frühe Schriften*, 234.

¹⁰⁹ Ebd., 235.

¹¹⁰ Was ich hier außen vor lassen werde, da es mir im Hinblick auf die von Rancière gesetzten Akzente vernachlässigbar scheint, sind die Ausführungen zur Physik und die an den frühen Fichte anlehrende „Vorstellung von mir selbst als einem absolut freien Wesen“ als „erste[r] Idee“ (Ebd., 234). Ich will nur hinzufügen, dass diese Gedanken mit den dargestellten konsistent sind, insofern auch für Fichte der praktische Teil seines Systems den theoretischen „begründet und bestimmt; [und] die ganze Wissenschaft dadurch vollendet“ Fichte, Johann Gottlieb: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer* (1794). Hg. v. Wilhelm G. Jacobs. Hamburg: Meiner ⁴1997, 42.

¹¹¹ Hegel, G. W. F.: *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Mit Hegels eigenständigen Notizen und mündlichen Zusätzen. Werke 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, § 258.

¹¹² Hegel: *Frühe Schriften*, 234f.

¹¹³ Hoffmann: *Hegel*, 74. Vgl. auch Kurz, Gerhard: *Das Wahre, Schöne, Gute. Aufstieg, Fall und Fortbestehen einer Trias*. Paderborn: Fink 2015, 63.

Aspirationen zu lesen und nach dem Verhältnis zwischen dem Tübinger Radikalismus und der Berliner Zelebrierung der Moderne zu fragen.¹¹⁴

B) Das „Systemprogramm“ vertieft die Radikalisierung der praktischen Philosophie Kants – wiederum in zweierlei Hinsicht. Zunächst schreibt sich das „Systemprogramm“ erneut in den Diskurs der *Kritik der praktischen Vernunft* ein. Die dort angesprochenen „Ideen einer moralischen Welt, Gottheit, Unsterblichkeit“¹¹⁵ fungieren bei Kant als „Voraussetzungen in notwendig praktischer Rücksicht“,¹¹⁶ d. h. als Grundannahmen, derer wir bedürfen, um uns als moralische Wesen begreifen und unser Handeln in Bezug zur Welt setzen zu können.¹¹⁷ Sie machen keine „objektiven“ Aussagen darüber, wie die Welt ist.¹¹⁸ Dieser subjektive Charakter hallt im „Systemprogramm“ wieder, wenn anklingt, dass freie, den „Afterglauben“ bekämpfende Geister „weder Gott noch Unsterblichkeit *außer sich* suchen dürfen.“¹¹⁹

Gleichzeitig ist das „Systemprogramm“ bemüht Vermittlungsinstanzen zwischen Ethik und Politik zu beseitigen. Kant hatte in seiner „Aufklärungsschrift“ Revolutionen eine Absage erteilt, da diese „niemals [eine] wahre Reform der Denkungsart zustande“¹²⁰ bringen würden. Stattdessen habe eine Staatsregierung dafür zu sorgen, „den Menschen, der nun *mehr als Maschine* ist, seiner Würde gemäß zu behandeln.“¹²¹ Gerade das sei, so das „Systemprogramm“, aber ein Ding der Unmöglichkeit: Der Staat sei „etwas Mechanisches“,¹²² ein Mittel zu einem Zweck und könne Menschen daher nur als Mittel zum Zweck behandeln. Wir haben es mit einer antagonistischen Instanz zu tun, die mit dem unbedingten Anspruch der praktischen Vernunft, selbstgesetzgebend zu sein, nicht vermittelt werden kann bzw. darf. „Wir müssen also über den Staat hinaus“,¹²³ ist die direkte Forderung der praktischen Vernunft und damit vorrangig eine *moralische* – keine politische.

¹¹⁴ Bzgl. der allgemeinen Begründungsfigur davon vgl. Westphal: „*Von Hegel bis Hegel*“, 286f.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, A 238.

¹¹⁷ Kant nennt solche Aussagen auch „Postulate“, wobei – streng genommen – nur die Unsterblichkeit der Seele und das Dasein Gottes als solche gelten. Letzteres garantiert aber die Möglichkeit einer Welt, in der sich ein höchstes Gut finde sowie eine „der moralischen Gesinnung gemäße Kausalität“ (Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, A 225). Wenn das „Systemprogramm“ die Idee einer moralischen Welt in eine Linie mit den Postulaten vom Dasein Gottes und der Unsterblichkeit der Seele stellt, folgt es also dem Geiste Kants, wenn auch nicht dem Buchstaben.

¹¹⁸ Vgl. ebd., A 220.

¹¹⁹ Vgl. Hegel: *Frühe Schriften*, 235.

¹²⁰ Kant, Immanuel: „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ In: ders.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie und Pädagogik* 1. Werkausgabe XI. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 1964, 53-61, hier: A 484 [zit. nach Originalpaginierung].

¹²¹ Ebd., 494.

¹²² Hegel: *Frühe Schriften*, 234. – Vgl. auch Hegels frühe „Fragmente über Volksreligion und Christentum (1783-84): „[D]er Mensch soll selbst handeln [...], nicht andere für sich handeln lassen, [sonst] ist da nichts weiter als Maschine.“ Ebd., 22

¹²³ Ebd.

Anstatt jedoch einem reinen Moralismus stattzugeben, deutet das „Systemprogramm“ in seinem Schlussabschnitt eine Rekonfiguration der praktischen Philosophie an.

2.2.2.3 Das Primat der Ästhetik

Kunst und Religion gelten dem späten Hegel als die ersten beiden von drei Gestalten des absoluten Geistes, die in der dritten, der Philosophie, aufgehoben werden.¹²⁴ Demgegenüber heißt es im „Systemprogramm“:

Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der, in dem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist und daß *Wahrheit und Güte nur in der Schönheit* verschwistert sind. Der Philosoph muß ebensoviel ästhetische Kraft besitzen als der Dichter. [...] Die Poesie bekommt dadurch eine höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie am Anfang war – *Lehrerin der Menschheit*; denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die Dichtkunst allein wird alle übrigen Wissenschaften und Künste überleben.¹²⁵

Anstatt das philosophische Interesse über das künstlerische zu stellen, konzipiert jener frühe Entwurf die Poesie als Aufhebung der Philosophie. Wiederum ist der Vergleich mit den *Vorlesungen* fruchtbar: Dort greift Hegel den Gedanken auf, dass Dichtung in der Antike die „*Lehrerin der Völker*“¹²⁶ gewesen sei. Die Versform diene nicht bloß zum Zeitvertreib, sondern als Mittel, um nützliche Informationen oder religiöse Glaubensinhalte zu memorieren. Aber man könne der Dichtung diese pädagogische Funktion nur zuschreiben, wenn man gleichzeitig unterstellt, dass „die Kunst hiernach nicht in sich selbst ihre Bestimmung und ihren Endzweck trage“,¹²⁷ sondern etwas anderem – etwa einer Weisheitslehre¹²⁸ – als Mittel diene.

Gerade diese Prämisse hebt das „Systemprogramm“ aus, wenn es unterstellt, dass Schönheit nicht als ein Affekt, sondern als ein „Akt der Vernunft“ möglich wäre, der „alle Ideen umfaßt“. Es handelt sich um eine Radikalisierung Schillers, der in einem „Meisterstück“¹²⁹ versucht hatte, mit der Idee der Schönheit einen Zustand festzumachen, der „der Grund der Möglichkeit von allen“¹³⁰ anderen menschlichen Zuständen ist, da er es erlaubt, mit den Mitteln der Sinnlichkeit über die physische Determination hinauszugehen.¹³¹ Doch während bei

¹²⁴ Vgl. Hegel: *Enzyklopädie*, § 572.

¹²⁵ Hegel: *Frühe Schriften*, 235.

¹²⁶ Ders.: *Ästhetik I*, 76.

¹²⁷ Ebd., 77.

¹²⁸ Der späte Hegel versucht das anhand der Horaz'schen Poetikkonzeption aufzuzeigen. In *De Arte Poetica* folgt das bekannte Diktum vom „prodesse et delectare“ tatsächlich der Aufforderung, die sokratischen Schriften zu lesen, um schreiben zu lernen. Vgl. Horaz: „De Arte Poetica / An die Pisonen: Über die Dichtkunst.“ In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Lateinisch – Deutsch. Übers. v. Bernhard Kytzler. Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2018, 628-661, hier: 648ff [Verse 310f und 333].

¹²⁹ „Hegel an Schelling. 16. April 1895.“ In: *Briefe von und an Hegel*. Band 1: 1785-1812. Hg. v. Johannes Hoffmeister. Dritte, durchgesehene Ausgabe. Hamburg: Meiner 1969, 23-26, hier: 25.

¹³⁰ Schiller, Friedrich: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.“ In: Ders.: *dtv-Gesamtausgabe*. Bd. 19. München: dtv 1966, 5-95, hier: 66 [22. Brief].

¹³¹ Vgl. ebd., 62f [20. Brief].

Schiller Schönheit bloß die Möglichkeit theoretischer und praktischer Vernunft in sich begreift,¹³² suggeriert das „Systemprogramm“, dass die Verwirklichung jener Vernunfttätigkeiten der Schönheit bedarf. Da jene die theoretische und praktische vollendet, können diese ihr keine Zwecke auf-oktroyieren. Dichtkunst ist nicht „Lehrerin der Menschheit“, weil sie Menschen *etwas* beibringt – sondern weil sie einen universellen Anspruch an Menschen heranträgt. Sie ist, im Sinne Schillers, „Schenkungs der Menschheit“.¹³³

Die Poesie könne insofern partikuläre Disziplinen – unter die hier die Philosophie gerechnet wird – „überleben“: Jene sind auf sie als umfassenden Selbstzweck hin ausgerichtet, sie aber nicht auf jene. Die spekulative Ästhetik muss daher, wie Lacoue-Labarthe und Nancy festgestellt haben, „in eine ästhetische Spekulation um[schlagen]“, insofern sie „sich zu einer Darstellung [*présentation*] oder einer Exposition, die selbst ästhetisch ist“¹³⁴ verpflichtet. Gleichzeitig geht mit diesem Kippen eine Veränderung von Funktion und Gestalt der Dichtkunst einher. In den Schluss-Passagen des Entwurfes, die ich hier im Hinblick auf die immense Bedeutung, die ihnen für Rancière zukommt, ausführlich zitieren möchte, heißt es:

Zu gleicher Zeit hören wir so oft, der große Haufen müsse eine *sinnliche Religion* haben. Nicht nur der große Haufen, auch der Philosoph bedarf ihrer. Monotheismus der Vernunft und des Herzens, Polytheismus der Einbildungskraft, dies ist's, was wir bedürfen.

[...] [W]ir müssen eine neue Mythologie haben, die Mythologie aber muß im Dienste der Ideen stehen, sie muß eine Mythologie der *Vernunft* werden.

Ehe wir die Ideen ästhetisch, d. h. mythologisch machen, haben sie für das *Volk* kein Interesse; und umgekehrt, ehe die Mythologie vernünftig ist, muß sich der Philosoph ihrer schämen. So müssen endlich Aufgeklärte und Unaufgeklärte sich die Hand reichen, die Mythologie muss philosophisch werden und das Volk vernünftig, und die Philosophie muß mythologisch werden, um die Philosophen sinnlich zu machen. Dann herrscht ewige Einheit unter uns. [...] Dann erst erwartet uns *gleiche* Ausbildung *aller* Kräfte, des Einzelnen sowohl als aller Individuen. Keine Kraft wird mehr unterdrückt werden. Dann herrscht allgemeine Freiheit und Gleichheit der Geister! – Ein höherer Geist, vom Himmel gesandt, muß diese neue Religion unter uns stiften, sie wird das letzte größte Werk der Menschheit sein.¹³⁵

¹³² Siehe die Supplement-Funktion, die Schiller in „Über das Erhabene“ seinem Untersuchungsgegenstand zuspricht: Ebd., 207-221, insb. 220. – Eine näher am „Systemprogramm“ gelagerte Konzeption findet sich jedoch in der Hymne „Die Künstler“ von 1789. Vgl. Schiller, Friedrich: „Die Künstler.“ In: Ders.: *dtv-Gesamtausgabe*. Bd. 1. München: dtv 1965, 151-163.

¹³³ Ebd., 65 [21. Brief]. Siehe dazu auch: Hansen, Frank-Peter: *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. Rezeptionsgeschichte und Interpretation* [Quellen und Studien zur Philosophie 23]. Berlin/Boston: De Gruyter 1989, 448-452. – Akzeptiert man diese invasive Deutung des Ausdrucks „Lehrerin der Menschheit“ nicht, wäre man, wie Lacoue-Labarthe und Nancy, gezwungen zu sagen, dass die These vom Überleben der Dichtkunst „von Seiten der Ethik und Pädagogik [...] revidiert [wird].“ (Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc: „Das System-Subjekt.“ In: Dies. (Hg.): *Das Literarisch-Absolute. Texte und Theorie der Jenaer Frühromantik*. Übers. v. Johannes Kleinbeck. Wien: Turia + Kant 2016, 49-69, hier: 65.) Man kann dem „Systemprogramm“ einen Selbstwiderspruch ankreiden – ich sehe nur nicht, was damit gewonnen wäre.

¹³⁴ Lacoue-Labarthe; Nancy: „Das System-Subjekt“, 64 (Franz. im Original).

¹³⁵ Hegel: *Frühe Schriften*, 235f.

Die Grobstruktur des Arguments ist relativ klar: Haben die Ausführungen zum Staat die negativen Folgerungen des Primats der Ethik dargelegt, entwickelt der Redner des „Systemprogramms“ nun die positiven Bedingungen seiner Verwirklichung *via* Aufhebung der Moralphilosophie in einem ästhetischen Akt. „Mythologie der Vernunft“ bzw. „sinnliche Religion“ sollen demnach als Schönheitserfahrungen gleichzeitig geteilte „Erfahrung[en] eines Grundes [bereitstellen], aus dem wir [...] das Wahre erkennen und das Gute verwirklichen können“.¹³⁶ Voraussetzung ist, dass die Menschheit in gespaltener Form potenziell existiert: auf der einen Seite in Gestalt der Philosophen, denen als ausgezeichnete Repräsentanten der Menschheit die Aufgabe zukommt, die Mittel zur Überwindung von Partikularitäten zu empfangen und anzuwenden.¹³⁷ Auf der anderen Seite findet sich das „Volk“, eine Sammlung von Individuen, die durch die mythologische Kommunion Teil einer egalitären, aufgeklärten Gemeinschaft werden sollen. „Das letzte größte Werk der Menschheit“ – die Institution einer Menschheit – soll beide vereinigen und aufheben.

Die Schwierigkeit in der Auslegung besteht jedoch darin, das in dem Ausdruck „Mythologie“ enthaltene Homonym „Mythos“ richtig einzuordnen. Es kann zumindest dreierlei besagen: In der gebräuchlichsten Bedeutung meint „Mythos“ eine bestimmte Art von fantastischer Erzählung. Eine „Mythologie der Vernunft“ könnte dann, in Schiller'scher Manier, anhand einer Figur wie Jeanne d'Arc versuchen, moralphilosophische Gedanken auf eine für Ungebildete verständlichen Weise fiktional aufzubereiten. Wir hätten es mit einer pädagogischen Vermittlung der Philosophie zu tun – was in eklatantem Widerspruch zu jenem Anspruch stehen würde, den das „Systemprogramm“ an die Dichtung stellt.¹³⁸

Zweitens kann man, in loser Anknüpfung an Aristoteles, „Mythos“ als eine Narration verstehen, der *a priori* eine Rationalitätsstruktur einwohne, da sie eine Anordnung von Geschehnissen „nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit“¹³⁹ vornehme. „Mythos“

¹³⁶ Kurz: *Das Wahre, Schöne, Gute*, 72.

¹³⁷ Die „neue Religion“ muss im Rahmen der Konzeption des „Systemprogramms“ notwendig als Stiftung eines „höheren Geistes“ gedacht werden, da es sich um einen Akt der Selbsttranszendierung der Vernunft handelt. Wäre sie *bloßes* Werk des Philosophen, bliebe sie ein pädagogisches Mittel, das den Primat der Vernunft nicht antastete. Da sie aber dessen Widerlegung sein soll, muss sie als etwas Unantizipierbares erscheinen. – Vgl. Heidegger, Martin: „Der Ursprung des Kunstwerkes.“ In: Ders.: *Holzwege*. Gesamtausgabe 5. Frankfurt a. M.: Klostermann 1994, 7-68, hier: 63.

¹³⁷ Vgl. Hegel: *Ästhetik I*, 102f.

¹³⁸ Insofern ist es erstaunlich, wie oft diese Deutung auch von anderenfalls ausgezeichneten Auseinandersetzungen mit dem „Systemprogramm“ bemüht wird. Vgl. etwa Hansen: *Das älteste Systemprogramm*, 467; Lacoue-Labarthe, Nancy: „Das System-Subjekt“, 66; Pöggeler, Otto: *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger*. Freiburg/München: Alber 1984, 57.

¹³⁹ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch – Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1451b (zit. nach der Bekker-Paginierung). – Rancière hat diesen Mythos-Begriff in einem seiner neuesten Werke aufgegriffen: „Man wird sich leicht überzeugen können, dass die aristotelischen Prinzipien der fiktionalen Rationalität noch heute das fixe Raster des Wissens bilden, das unsere Gesellschaften über sich selbst erzeugen.“ (Rancière, Jacques: *An den Rändern der Fiktion*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. Passagen: Wien 2019, 12.) In einem Interview

wäre demnach eine Verknüpfung von Geschehnissen, die inhaltsunabhängig die Verknüpfung notwendig erscheinen lässt. Eine historiographische Auseinandersetzung der Rolle Jeanne d’Arcs im Hundertjährigen Krieg, die Geschehnisse (ein-)ordnet und intelligibel macht, wäre nicht weniger mythisch als ihre Hagiographie. Die Verknüpfung kann durch Historiker*innen plausibilisiert, aber niemals bewiesen werden – dennoch ist sie nicht bloße Ausgeburt der Fantasie. Bezeichnet man die Jungfrau von Orleans als „Nationalmythos des modernen Frankreichs“, heißt das, dass diese Erzählung maßgebend für einen bestimmten Welt- und Selbstbezug ist. Eine „Mythologie der Vernunft“ würde, in diesem post-aristotelischen Sinne verstanden, die Rolle erfüllen, die Rousseau der *religion civil* zugeschrieben hat: Indem sie einen geteilten Weltbezug affektiv erfahrbar macht, ermöglicht sie eine Subjektivierung qua reziproker Verbundenheit.¹⁴⁰ – Diese Deutung hätte den „Vorteil“, dass sie sich problemlos in gewöhnliche Narrationen der Moderne einfügen würde. Jedoch wäre fraglich, warum rationale Erzähler, die mühsam historisches Quellenmaterial in Beziehung setzen, ihre Arbeit als Geschenk eines a-disziplinären Geistes betrachten sollten. Diese Lesart hat also den Nachteil, dass große Teile des „Systemprogrammes“ als „naive Träume“¹⁴¹ abgetan werden müssten.

Die ersten beiden Deutungen neigen dazu, dem „Systemprogramm“ mehr oder weniger gravierende Formen von Inkonsistenz vorzuhalten. Deshalb bevorzuge ich eine dritte Lesart: Unter dem „Mythos“ wird man eine auto-generative Form der Sinngebung verstehen, die dem Logos insofern äquivalent ist, als sie einen ständigen Selbstbeweis führt. In den ersten beiden Deutungen zieht die mythische Erzählung ihre Legitimität aus etwas ihr Äußerlichen: Sie bezieht sich auf einen fantastischen oder geschichtlichen *Stoff* und ordnet ihn nach bestimmten *Kriterien* an. Der „Mythos“ im dritten Sinne müsste diese Legitimierungsproblematik in seiner Immanenz aufheben. Weil er sich deutet, muss er nicht gedeutet werden.¹⁴² 1992 hat Rancière bereits versucht einen solchen Begriff am Beispiel des „romantischen“ Historikers Jules Michelet zu entwickeln. Die mythische Erzählung

beweist durch sich selbst [...], dass es in Bezug auf den Sinn keine Exteriorität, keinen Nicht-Sinn gibt. Die Erzählung legt fest, dass Nicht-Sinn nicht sein kann. [...] *Mythologie* heißt hier

geht er sogar so weit, vor diesem Hintergrund einen „Vorrang der narrativen Formen“ zu behaupten, „weil sie immer so etwas wie eine Art und Weise sind, wie man die Welt erfahren kann.“ Rancière, Jacques: *Das Verfahren einer Szene. Gespräche mit Adnen Jdey*. Übers. v. Thomas Laugstien. Zürich: Diaphanes 2019, 108.

¹⁴⁰ Vgl. Quadrio, Philip Andrew: „Morality, Politics and Mytho-Poetic Discourse in the Oldest System-Program of German Idealism: The *Rousseauian* Answer to a Contemporary Question.“ In: *Sophia* 50, 2011, 625-640, hier: 627-630.

¹⁴¹ Ebd., 639.

¹⁴² Vgl. dazu Nancy, Jean-Luc: *Von einer Gemeinschaft, die sich nicht verwirklicht*. Übers. v. Esther von der Osten. Wien: Turia + Kant 2018, 85f.

ganz genau *Bericht-Rede*, Äquivalenz von Bericht und Rede: der *mythos*, der ein *logos* ist, der Bericht, der Rechenschaft gibt, die Wissenschaft, die sich in der Form des Berichts darbietet.¹⁴³

Dies skizziert auch den Anspruch, den das „Systemprogramm“ erhebt: eine Form des Ausdrucks zu finden, in dem vernünftige Argumentation und Narration nicht mehr zu trennen sind.

Zugegeben, es ist schwierig diesen Mythos-Begriff zu veranschaulichen – aber gerade diese Schwierigkeit ist konstitutiv. Es ist nicht ausgemacht, dass das (post-)kantianische „Systemprogramm“ adäquate Mittel bereitstellt, um eine solche Mytho-Logie denkbar zu machen. Hölderlin hat vielleicht nie aufgehört zu versuchen, sie in unterschiedlichen Formen zu (er-)finden, Schelling, sie zu denken. Selbst Hegels Versuch, das Wahre als „das Werden seiner selbst, der Kreis, der [...] nur durch die Ausführung und sein Ende wirklich ist“¹⁴⁴ zu fassen, kann vor diesem Hintergrund verstanden werden – nämlich als dessen Rekonfiguration. Setzt man den Mythos-Begriff so an, kann Rancière also zustimmen: Die Tübinger Stifter mögen die Idee einer neuen Mythologie nicht beibehalten haben – aber diese Idee stellt den Horizont ihres Schaffens.

2.2.3 Das „Systemprogramms“ als platonische Antwort auf die Moderne

Zurück zu Rancières Auseinandersetzung mit dem „Systemprogramm“: Wie wir gesehen haben, suggeriert er eine ästhetische Bürgschaft politischer Diskurse. Bemerkenswert ist aber, dass das „Systemprogramm“ die politische Sphäre von der Ethik und nicht her von der Ästhetik denkt. Will man Marx und Feuerbach als konsequente Durchführung des Tübinger Entwurfes verstehen, muss man zeigen können, inwiefern dessen moralphilosophische Aspekte auf die ästhetischen angewiesen sind.

Rancière entwickelt daher eine teleologische Deutung des „Systemprogramms“, die aufweisen muss, dass dessen „chronologische“ Reihenfolge – von der Moralphilosophie über Physik und Politik zur a-disziplinären Dichtung – ihre Legitimation aus dem Anspruch auf eine neue Mythologie bezieht. Dies ist möglich, wenn man dem „Systemprogramm“ die geschichtsphilosophische Voraussetzung unterstellt, dass die ästhetische Erfahrung die Bedingung der Möglichkeit von Moralphilosophie ist – ein Hölderlin'scher Gedanke. Nur wer einmal die Erfahrung eines harmonischen Ganzen, der Schönheit, gemacht hat, könne feststellen, dass das Bestehende diesem nicht entspricht. Das erkenntnistheoretische Primat der

¹⁴³ Rancière, Jacques: *Die Wörter der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe von Jacques Rancière. Überarbeitete und erweiterte Übers. v. von Eva Moldenhauer. Berlin: August 2015, 97f.

¹⁴⁴ Hegel, G. W. F.: *Phänomenologie des Geistes*. Werke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, 23.

Moralphilosophie speist sich demnach aus einer vorgängigen Einigkeits-Erfahrung als „Ideal der Schönheit der strebenden Vernunft“.¹⁴⁵

Die Ablehnung staatlicher Strukturen im „Systemprogramm“ lässt sich so in ein neues Licht rücken: Ist Schönheit als Einigkeitserfahrung Legitimationsgrund des Guten, können auch nur jene normativ aufgeladenen Strukturen als „gut“ gelten, die diesen Legitimationsgrund reaktualisieren.¹⁴⁶ Da Rancière das Verhältnis von Politik und Ästhetik 1996 noch nicht als Dissens konzeptualisiert, *kann* man diese Idee mit den begrifflichen Mitteln ausdrücken, die Rancière in dem kurz vor dem Mallarmé-Buch erschienenen *Unvernehmen* entwickelt hat: Im „Systemprogramm“ findet sich der – auf Platon zurückgehende – Gedanke, dass „eine Politik [...], die nicht Verkörperung eines Prinzips der Gemeinschaft ist, überhaupt keine Politik ist.“¹⁴⁷ Dem gegenüber stellt er „das Projekt einer Gemeinschaft vor, die auf der vollständigen Verwirklichung, der vollständigen Fühlbarmachung der *Arche* der Gemeinschaft gegründet ist“.¹⁴⁸ Dies ist die Rolle der Mythologie der Vernunft: Sie legt – überspitzt gesagt – nicht eine neue Erzählung vor, die dermaßen überzeugend ist, dass Aufgeklärte und Unaufgeklärte vor Begeisterung über ihre Differenzen hinwegsehen. Die Mythologie der Vernunft vereinigt, weil sie den Beziehungsgrund heterogener sozialer Rollen erfahrbar macht. Der Mythos ist dem gemäß „die Erzählung, in der die Gemeinschaft ihr Prinzip wiederkennen und im Chor das besingen kann, was sie zu einer Gemeinschaft macht.“¹⁴⁹ Ihm kommt die Aufgabe zu „das totale Sinnliche werden des gemeinschaftlichen Gesetzes“¹⁵⁰ zu sein.

Hat man, im Sinne des Mallarmé-Buches, nach der Französischen Revolution versucht, den Zusammenhalt großer Kollektiva über eine Gestaltung des Sinnlichen zu begründen, dann liefert das „Systemprogramm“ eine platonische Antwort auf ein modernes Problem.¹⁵¹ Was Schule macht, ist ihre Grundstruktur: Die Bedingung der Möglichkeit der staats-politischen Sphäre liegt nicht in der staats-politischen Sphäre, also ist wahrhaft politisches Handeln nicht staats-politisches Handeln. Die spezifische Konfiguration dieser Antwort muss keineswegs akzeptiert werden. Bekanntlich stellt Marx der Staats-Politik keine Kommunion einer

¹⁴⁵ Diesen Gedanken hat Hölderlin in der sog. „Athenerrede“ des *Hyperion* literarisch aufgearbeitet. Dort heißt es u. a.: „[O]hne solche Liebe der Schönheit, ohne solche Religion, ist jeder Staat ein dürr Gerippe ohne Leben und Geist“ Hölderlin, Friedrich: *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. Mit einem Nachwort von Michael Knaupp. Stuttgart: Reclam 2013, 93.

¹⁴⁶ Ebd., 89.

¹⁴⁷ Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, 74. – Wie ich noch zeigen werde, wird gerade diese Äquivalenz von Überlegungen zur Kunst und politischer Philosophie in späteren Schriften Rancières fraglich.

¹⁴⁸ Ebd., 77. – Da es diesem Modell um die Fühlbarmachung der *Arche* geht, nennt Rancière es auch *Archi-Politik*.

¹⁴⁹ Rancière: *Mallarmé*, 70.

¹⁵⁰ Rancière: *Das Unvernehmen*, 79.

¹⁵¹ Vgl. auch: Rancière: *Mallarmé*, 70.

authentischen Gemeinschaft in der Mythologie gegenüber, sondern eine Untersuchung der ihr zu Grunde liegenden ökonomischen Prozesse.¹⁵² Rancière nennt auch die Saint-Simonisten, die „bereits zu der Zeit, als Hegel an der Cholera starb“ „anders klingende und lauter tönende Trompeten an den Mund gesetzt“ hatten, indem sie die Forderung nach einer ausgezeichneten Fühlbarmachung der *Arche* in Gestalt der mythologischen Erzählung durch die ständige Bezogenheit von „religiös gewordene[r] Industrie“ und „industriell gewordene[r] Religion“¹⁵³ ersetzten. Insofern gilt es das „Systemprogramm“ als Teil eines „Kampfes“ zu verstehen, „der das Jahrhundert [Mallarmés] durchzieht“¹⁵⁴ und in dem die Relation von Bereichen menschlichen Wirkens – Politik, Religion, Kunst, Wirtschaft, Wissenschaft und Philosophie – verhandelt wird. Es liefert eine paradigmatische Antwort, keine privilegierte.

2.3 Das Verbot des „alten Hegel“. Rancière und die *Vorlesungen über die Ästhetik*

2.3.1 Hegels Ästhetik-Vorlesungen als Aufteilung des Sinnlichen

In diesem Zusammenhang geht es Rancière, wie ich bereits dargelegt habe, nicht um eine Geschichte des 19. Jahrhunderts – sondern um eine Kontrastfläche, anhand derer das Mallarmé'sche Denken entwickelt werden soll. In diesem Kontext wird der Kontrast zwischen dem „Systemprogramm“ und Hegels späten *Vorlesungen* relevant. Was das „Systemprogramm“ auszeichnet, ist, dass es die Frage nach den Prinzipien eines harmonischen Zusammenlebens in eine „Diskussion über die Vermögen des Denkens des Gedichts [*les pouvoirs du pensée du poème*]“¹⁵⁵ umwandelt – in einen doppelten Disput über die Macht eines in Gedichten enthaltenen Denkens (*Genetivus subjectivus*) und die Befugnisse des Nachdenkens über Dichtung (*Genetivus objectivus*). Die neue Mythologie soll jenes sein, das eine vernünftige Gestaltung des Sinnlichen begründet, indem es ein Denken entwickelt, in dem dichterische Erzählung und Argumentation nicht mehr unterschieden werden können. Damit spricht es dem Dichter als ausgezeichnetem Gestalter des Sinnlichen die Rolle eines Priesters zu, der – analog zur christlichen Kommunion – den Zusammenschluss in eine Gemeinschaft

¹⁵² Rancière spricht auch von Meta-Politik, die sich der Archi-Politik gegenüber „symmetrisch“ verhalte. Vgl. Rancière: *Das Unvernehmen*, 93f.

¹⁵³ Rancière: *Mallarmé*, 57. Rancière spielt hier auf Henri de Saint-Simons Buch *Nouveau Christianisme* an.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd., 79; Übers. modifiziert.

von Gleichen rituell vollziehen und beglaubigen soll.¹⁵⁶ Doch dazu muss zunächst die Möglichkeit einer *Identität von Sinnlichkeit und Denken* behauptet werden können / bestehen.

Um dies zu explizieren, zieht Rancière die Brüder Schlegel heran, die genau „ausgearbeitet“¹⁵⁷ hatten, was die Tübinger Stiftler (bloß) „auf einem Blatt niederschrieben [*inscrivaient sur un feuillet*]“.¹⁵⁸ Er spielt auf das 116. Fragment der von den Brüdern gegründeten, kollektiv verfassten Zeitschrift *Athenaeum* an,¹⁵⁹ in dem die romantische Poesie als „progressive Universalpoesie“¹⁶⁰ bezeichnet wird. Damit ist nicht (nur) gemeint, dass die romantische Poesie auf der richtigen Seite der Geschichte stehe. Vielmehr ist sie fortschrittlich im Sinne einer ständigen Selbsttranszendierung: „Die romantische Poesie ist noch im Werden, ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“¹⁶¹ Sie soll nicht nur „Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung“ bringen, sondern getrennte Disziplinen „bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen“.¹⁶² Es handelt sich um eine Konzeption einer Dichtung, die den Anspruch auf eine Identität von Sinnlichkeit und Denken insofern erfüllen kann, als weder auf Seiten der Sinnlichkeit noch auf Seiten des Denkens fixe Zuschreibungen gemacht werden können.¹⁶³

Freundlich formuliert, kommt den Brüdern Schlegel also das Verdienst zu, jene Aufhebung partikulärer Disziplinen in einem ästhetischen Akt, die im „Systemprogramm“ nur als Anspruch anklingt, zu konzeptualisieren und durchzuführen versucht zu haben. Etwas weniger freundlich formuliert, handelt es sich um einen argumentativen Taschenspielertrick, der die Forderung nach einer Identität von Denken und Dichtung durch die Unmöglichkeit ersetzt, die Dichtung zu bestimmen und damit vom Denken zu unterscheiden. Letzteres ist für Rancière der Einsatzpunkt des Berliner Hegels:

In seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* hatte der alte Hegel Ordnung in diese Zügellosigkeit des Denkens [*dévergondage du pensée*] gebracht. Er hatte die Idee [*idée*] von einer „Poesie der Poesie“ und vom Gedicht als „Selbstreflexion“ zerschmettert [...]. Jeder Macht der

¹⁵⁶ Vgl. ebd., 70.

¹⁵⁷ Ebd., 79.

¹⁵⁸ Ebd.; fr. 82; Übers. modifiziert.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., 83.

¹⁶⁰ „Die Fragmente des Athenaeums.“ In: Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc (Hg.): *Das Literarisch-Absolute. Texte und Theorie der Jenaer Frühromantik*. Wien, Berlin: Turia + Kant 2016, 126-216, hier: 141 [116. Fragment]. – Diese Konstruktion einer thematischen Ähnlichkeit zwischen den Schlegels und dem „Systemprogramm“ scheint sich – implizit – auf Lacoue-Labarthe und Nancy zu berufen, die versuchen dieses als „Horizont der Romantik“ (Dies.: „Das System-Subjekt“, 66) zu lesen. Rancière hat sich in der Vergangenheit bereits affirmativ auf diese Lektüre bezogen. Vgl. Rancière: *Die Wörter der Geschichte*, 90.

¹⁶¹ Ebd., 142 [116. Fragment].

¹⁶² Ebd., 141 [116. Fragment].

¹⁶³ Vgl. Rancière: *Mallarmé*, 83.

„Selbsterkenntnis“ des Gedichts hatte er die klare Aufteilung von zwei Existenzmodi des Denkens entgegengestellt. Es gab einerseits das Denken außer sich, das Denken, das zur Seele des Bildes [*tableau*], zum Lächeln des Gottes aus Stein, zum Bild und Rhythmus [*image et rythme*] des Gedichtes geworden war [...]. Auf der anderen Seite stand das Denken, das in seinem eigenen Element ist, das mit keinem anderen Material zu tun hat als mit einer Sprache von Zeichen, die gleichgültig dem gegenüber sind, was sie bedeuten. Diese Aufteilung bestimmte die Vermögen [*pouvoirs*] der Dichtung und ihre Grenzen.¹⁶⁴

Bevor ich auf die inhaltliche Auseinandersetzung Rancières genauer eingehen werde, möchte ich, wie bereits beim „Systemprogramm“, zunächst die Funktion des „alten Hegel“ in der Rancière’schen Dramaturgie klären sowie einen Exkurs zu zentralen Charakteristika der *Vorlesungen* einschieben. Dies wird es hoffentlich erleichtern, bestimmte Argumentationsschritte und Akzentsetzungen Rancières nachzuvollziehen.

Zur Dramaturgie: Was der Berliner Hegel in die Debatten zum Vermögen bzw. der Macht der Dichtung – und damit indirekt in Bezug auf die ästhetische Frage nach den Prinzipien eines harmonischen Zusammenlebens – einbringt, ist eine Aufteilung (*partage*). Rancière stellt Hegel damit in die Tradition des Kritizismus Kants, insofern er versucht, ein Denken zu entwickeln, „das das Feld seiner Ausübung und die Grenzen seiner Macht erkennt.“¹⁶⁵ Hegels Auseinandersetzung mit den Jenaer Frühromantikern inszeniert Rancière nicht als bloße Polemik gegen bestimmte „Vorstellungen“ von Dichtung, die in einer jugendlichen „Denkausschweifung“ zustande gekommen sind.¹⁶⁶ Vielmehr geht es um die Unterscheidung eines Vernunftbegriffes (Idee) von Dichtung und eines vernünftelnden, aber nichtsdestotrotz notwendigen Begriffs von Dichtung, der dazu führt, die Zügel des Denkens schießen zu lassen.¹⁶⁷ Der Begriff „*partage*“ wird von Rancière stets im doppelten Sinn von „Gemeinschaft und Trennung“¹⁶⁸ verwendet und bezeichnet sowohl Beziehungs- als auch Unterscheidungsgrund. Was die *Vorlesungen* demnach für die Diskussionen um die Dichtung und Gestaltung des Sinnlichen interessant machen, ist nicht bloß, dass sie genauere begriffliche Differenzierungen einführen, sondern, dass sie den Horizont verschieben, von dem aus die Beziehung von Denken und Dichten gedacht werden kann. Dies wird ersichtlich, wenn man sich zentrale Charakteristika der hegelschen *Vorlesungen* im Hinblick auf deren argumentativen Zusammenhang ins Gedächtnis ruft.¹⁶⁹

¹⁶⁴ Rancière: *Mallarmé*, 80f; fr. 84; Übersetzung modifiziert.

¹⁶⁵ Ebd., 41.

¹⁶⁶ Vgl. die deutsche Übersetzung von „idée“ und „dévergondage du pensée“ in: Ebd., 80.

¹⁶⁷ Zur Grundlegung des argumentativen Topos vgl. Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Werke 3-4. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁸2014, B 368/A 311; B 670/A 642.

¹⁶⁸ Rancière: *Unvernehmen*, 38.

¹⁶⁹ Ihre Darstellung ist für meinen eigenen Argumentationsgang zwar nicht notwendig, hat aber den Vorteil, dass eine Ausführung meiner Prämissen bzgl. Hegel meine Lektüre offen legt. Ich hoffe denn auch, dass sie weniger

2.3.2 Exkurs: Zentrale Charakteristika der Vorlesungen über die Ästhetik

2.3.2.1 Die Stellung der Philosophie der Kunst im hegelschen System

Hegel nimmt für seine Überlegungen den Titel „Philosophie der Kunst“ in Anspruch.¹⁷⁰ Dieser deutet ein Paradox an. Denn das philosophische Betrachten schließt, wie Hegel uns zu Beginn seiner als Einführung konzipierten *Enzyklopädie* wissen lässt, „die Forderung in sich [...], die Notwendigkeit seines Inhalts zu zeigen, sowohl das Sein schon als die Bestimmtheit seiner Gegenstände zu beweisen.“¹⁷¹ Gerade das könne eine Philosophie der Kunst nicht leisten: Sie müsse immer schon voraussetzen, dass es Kunst gibt und dass ihr ein Begriff entspricht. Einer Philosophie der Kunst „bleibt deshalb nichts übrig als den Begriff der Kunst sozusagen lemmatisch aufzunehmen“¹⁷² – also Voraussetzungen zu machen, deren Notwendigkeit sich innerhalb dieser besonderen Disziplin nicht beweisen lässt. Eine Philosophie der Kunst ist konstitutiv unvollständig.

Hegel ist daher auf zwei Supplemente angewiesen. Auf der einen Seite muss er auf „geläufig[e] Vorstellung[en]“;¹⁷³ d. h. empirisch aufgelesene Meinungen, rekurrieren, um zur philosophischen Erkenntnis der Kunst vorzudringen.¹⁷⁴ Dies dient zunächst dazu, angebliche Irrtümer zu berichtigen. Ihrer Funktion nach entspricht sie jedoch der empirischen Seite des empirico-transzendentalen Zirkels: Ist die Philosophie der Kunst notwendig an einen diskursiven Kontext gebunden, dann machen Veränderungen des Kontextes Anpassungen innerhalb der Philosophie der Kunst nötig. So legen die *Vorlesungen* nahe, dass das „Auftauchen von wahrhafter lebendiger Poesie“¹⁷⁵ in Deutschland – Goethe und Schiller –, es nötig gemacht hat, „das Wesen der Kunst auf gründlichere Weise zu nehmen“¹⁷⁶ und die Möglichkeit einer indischen oder romantischen Kunst anzuerkennen. Das genaue Verhältnis der hegelschen Ästhetik zur Empirie mag ein kontroverser Gegenstand sein – nicht absprechen können wird man ihr eine grundsätzliche Revidier- und Adaptierbarkeit.¹⁷⁷

als Erklärung, denn als Versuch gelesen werden kann, meine eigene Verbindung von Hegel und Rancière an einem Buch zu verifizieren. – Vgl. Rancière, Jacques: *Der unwissende Lehrmeister*, 16, 34ff.

¹⁷⁰ Vgl. Hegel: *Ästhetik I*, 13. Wie ich in der Einleitung angedeutet habe, verhält sich Rancière indifferent zu philologischen Grabenkämpfen: Die Hotho-Edition ist für ihn paradigmatisch in ihrer Aufteilung des Sinnlichen – was nicht mit argumentativer Konsistenz oder rezeptionsgeschichtlicher Wirksamkeit verwechselt werden sollte. Entsprechend werde auch ich mich im Folgenden vor allem auf diese stützen und die Mitschriften ergänzend heranziehen.

¹⁷¹ Hegel: *Enzyklopädie*, § 1.

¹⁷² Hegel: *Ästhetik I*, 42.

¹⁷³ Ebd., 43.

¹⁷⁴ Vgl. Sandkaulen: „Einleitung: Über das Projekt einer Philosophie der Kunst“, 2f.

¹⁷⁵ Hegel: *Ästhetik I*, 37.

¹⁷⁶ Ebd., 38.

¹⁷⁷ Dies ist der Grund, warum die hegelsche Kunstphilosophie auch auf moderne Debatten angewandt werden kann, die von einem ihr konträren Kunstbegriff ausgehen. Paradigmatische Fälle dafür sind: Bertram, Georg W.: „Rethinking Hegel’s Conception of Modern Art.“ In: Bird-Pollan, Stefan; Marchenkov, Vladimir: *Hegel’s*

Auf der anderen Seite ist Hegels Philosophie der Kunst auf dessen spekulativere Werke angewiesen: „Für uns ist der Begriff des Schönen und der Kunst eine durch das System der Philosophie gegebene Voraussetzung.“¹⁷⁸ *Phänomenologie des Geistes*, *Wissenschaft der Logik* und *Enzyklopädie* deduzieren die in der *Ästhetik* operativen Begriffe, d. h. sie klären, in welchem Verhältnis sie zueinanderstehen und inwiefern sie sich a priori auf Gegenstände beziehen können.¹⁷⁹ Diese Vorarbeit erlaubt es Hegel, sich mit Kunst primär im Hinblick auf die Frage auseinanderzusetzen, inwiefern Kunst als eine bestimmte Art und Weise, Gegenstände zu behandeln, Wahrheit darstellen könne. Eine zentrale Passage der *Vorlesungen* formuliert diese – innerhalb der *Ästhetik* erneut zu demonstrierende Hypothese – als These:

Die Form der *sinnlichen Anschauung* nun gehört der *Kunst* an, so daß die Kunst es ist, welche die Wahrheit in Weise sinnlicher Gestaltung für das Bewußtsein hinstellt [...], welche in dieser ihrer Erscheinung selbst einen höheren, tieferen Sinn und Bedeutung hat, ohne jedoch durch das sinnliche Medium hindurch den Begriff als solchen in seiner Allgemeinheit erfaßbar machen zu wollen; denn gerade die *Einheit* desselben mit der individuellen Erscheinung ist das Wesen des Schönen und dessen Produktion durch die Kunst.¹⁸⁰

An dieser Stelle kann man Hegels Strategem beobachten, alltagssprachlichen Bedeutungen polysemischer Ausdrücke eine konstitutive Funktion für seinen philosophischen Diskurs zu geben.¹⁸¹ So verwenden wir das Adjektiv „wahr“ auf zweierlei Weise: Einerseits meinen wir damit eine Eigenschaft eines Urteils. Der Satz „Ich liebe dich“ kann wahr oder falsch sein. Andererseits bezeichnen wir mit „wahr“ die ausgezeichnete Ausformung dessen, was ein solches Urteil ermöglicht: „Wahre Liebe“ gilt als die „höchste“ Form der Liebe und als dasjenige, was den Satz „Ich liebe dich“ wahr macht. Hegel orientiert sich an der zweiten Verwendungsweise und lehnt die erste, philosophiegeschichtlich dominantere strikt ab.¹⁸² Wahr ist demnach „der Gesamtzusammenhang eines Denkens, das in vollendeter Selbstbeziehung alle Sachbestimmungen integriert hat“¹⁸³ – in Hegels Diktion: der absolute Geist. Kunst hat demnach nicht mit Wahrheit zu tun, weil sich in ihr richtige Sätze oder Bilder über besondere

Political Aesthetics. Art in Modern Society. London, New York: Bloomsbury 2020, 196-211; und der programmatische Sammelband: Vieweg, Klaus; Vercellone, Federico; Ianelli, Francesca (Hg.): *Das Ende der Kunst als Anfang der freien Kunst.* Paderborn: Fink 2014.

¹⁷⁸ Hegel: *Ästhetik I*, 43.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., 130f.

¹⁸⁰ Ebd., 140.

¹⁸¹ Vgl. dazu Žižek, Slavoj: *Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus.* Bd. 1 und 2. Übers. v. Isolde Charim und Lydia Marinelli. Wien: Turia + Kant 2015, 9f; 82f.

¹⁸² Vgl. Hegel: *Wissenschaft der Logik II.* Werke 6. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, 268.

¹⁸³ Hindrichs, Gunnar: „Hegels Begründung der philosophischen Ästhetik.“ In: Sandkaulen, Birgit (Hg.): *G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik.* Klassiker Auslegen 40. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, 23-36, hier: 31.

Sachverhalte finden, sondern weil sie einen Gesamtzusammenhang anschaulich darstellen kann.¹⁸⁴

Dieser Gedanke Hegels ist dem 21. Jahrhundert näher als sein Vokabular. Ihm entspricht die Vorstellung, dass wir etwas über „die alten Ägypter“, ihr Zusammenleben, ihr Selbst- und Weltverhältnis erfahren können, wenn wir uns mit „der Kunst der alten Ägypter“ auseinandersetzen. Hegelianisch, ohne es als solches auszugeben, wird Kunst in Museen und Schulcurricula als Versuch gefasst, „die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen.“¹⁸⁵ – Doch nicht jeder Versuch ist erfolgreich. Es ist keineswegs ausgemacht, dass Tempel und Sarkophage den Gesamtzusammenhang des ägyptischen Denkens am besten ausdrücken. Sogar für einen „Idealisten“ wie Hegel war der angeblich „materialistische“ Zusammenhang von Nilschwemme und Machtstruktur wichtiger.¹⁸⁶ Kunst ist für Hegel primär von Interesse, wenn sich an ihr der Gesamtzusammenhang nicht bloß aufweisen lässt, sondern wenn Kunst „die dem Gehalt der Wahrheit entsprechendste und wesentlichste Art der Exposition“¹⁸⁷ ist. Hegel betrachtet Kunst also im Hinblick auf die Frage, welche Bedeutung ihr für eine Gesellschaft zukommt – ob sie deren Ganzes oder bloß Aspekte ausdrücken kann.¹⁸⁸

2.3.2.2 Hegels teleologischer Kunstbegriff

Dieser Zuschnitt auf die gesellschaftliche Bedeutung der Kunst ist bedeutsam unter zwei Gesichtspunkten: Erstens heißt es, dass die Philosophie der Kunst innerhalb eines (im weiten Sinne) geschichtsphilosophischen Horizontes als „kritische[r] Beitrag zur ‚Reflexionsbildung‘ der Gegenwart“¹⁸⁹ konzipiert ist – und nicht als transhistorische Theorie der subjektiven Wahrnehmung oder Beurteilung von Kunstwerken. Zweitens erlaubt es dieser Zuschnitt Hegel, einen im aristotelischen Sinne teleologischen Kunstbegriff einzuführen: „Kunst“ bezeichnet nicht einfach das Subsumptionallgemeine aller möglichen Kulturgegenstände, sondern kann auf jene Produkte bezogen werden, die tatsächlich den Anspruch erheben, den Gesamtzusammenhang des Denkens auf sinnliche Weise darzustellen.¹⁹⁰

¹⁸⁴ Anders gesagt: Was uns ein bestimmtes Kunstwerk „sagen will“, kann „im Auge des Betrachters“ liegen, sein Bezug zur Wahrheit nicht. – Zum Begriff des Geistes, siehe das folgende Kapitel. Ich gehe hier nicht näher auf ihn ein, da er für Rancières Hegel-Lektüre im Mallarmé-Buch nur eine operative Funktion einnimmt.

¹⁸⁵ Hegel: *Ästhetik I*, 21.

¹⁸⁶ Vgl. Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Werke 12. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, 256.

¹⁸⁷ Ebd., 140.

¹⁸⁸ Die Wahrheit des Kunstwerkes impliziert also, wie Pippin suggeriert, „seine mögliche Rezeption und Revision durch eine Öffentlichkeit von Betrachtern.“ Pippin, Robert: *Kunst als Philosophie. Hegel und die moderne Bildkunst*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2011. Übers. v. Wiebke Meier. Berlin: Suhrkamp 2012, 193.

¹⁸⁹ Sandkaulen: „Einleitung: Über das Projekt einer Philosophie der Kunst“, 14.

¹⁹⁰ Als Arbeitshypothese formuliert, lautet der hegelsche Gedanke, dass man sich die „höchste“ Ausformung von Kunst ansehen sollte, wenn man wissen will, was Kunst bedeutet – ähnlich wie es sinnvoll sein kann, sich an

Hegel kann deshalb von einer mit dem Auftauchen des Christentums einhergehenden „Auflösung der Kunst“¹⁹¹ sprechen – gemeint ist nicht, dass es in christlichen Gesellschaften keine Kunstprodukte im weiten Sinne mehr gebe, sondern nur, dass diese nicht mehr befugt sind, eine dem Gehalt der Wahrheit entsprechende Darstellungsform zu sein. „Man kann wohl hoffen, dass Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein.“¹⁹² Vergleicht man beispielsweise Gottesdarstellungen im Christentum mit jenen des homerischen Griechenlands, wird man feststellen können, dass diesen ein anderer Stellenwert zukommt: Eine Skulptur Apollons konnte, so zumindest Hegel, als adäquate Darstellungsweise eines Glaubensinhalts wahrgenommen werden. Demgegenüber erlaubt die christliche Trinitätslehre zwar bildliche Darstellungen Gottes. Das in den „Zehn Geboten“ verankerte Bilderverbot legt aber gleichzeitig fest, dass eine solche ihre Legitimation daraus bezieht, zu einem anderen, „geistige[n]“ Gottesbezug überzuleiten.¹⁹³ Die Form der Darstellung ist dem dargestellten Inhalt nicht mehr adäquat. Damit sei Kunst nicht mehr, so Hegel, „in ihrer höchsten Vollendung vorhanden“.¹⁹⁴

Bemerkenswert an einer solchen Begriffsverwendung ist, dass sämtliche „Kunsterfahrungen“, die wir heute in Ausstellungen machen können, für Hegel *keine* Erfahrungen von Kunst im starken Sinne sind. Denn, sobald wir uns reflexiv zu Kunstwerken verhalten – also Hinweistafeln zum Hintergrund ihrer Entstehung lesen, darüber nachdenken, ihre Ausführung beurteilen –, erfolgt die Darstellung der Wahrheit *für uns* nicht mehr im Medium des Kunstwerks, sondern innerhalb der an es anschließenden Reflexion.¹⁹⁵ Kunst im starken hegelschen Sinne „ist und bleibt“ deshalb „für uns ein Vergangenes“¹⁹⁶ – wir können uns nur retrospektiv mit ihr auseinandersetzen.

„wahrer Liebe“ zu orientieren, wenn man wissen will, worin Liebe besteht. Bei Rancière findet sich die umgekehrte Herangehensweise: Man muss sich der Frage, worin Kunst besteht, von ihren Rändern und Grenzfällen nähern, sonst verliert man zentrale Aspekte aus den Augen.

¹⁹¹ Hegel: *Ästhetik* 2, 198; Ders.: *Philosophie der Kunst* 1826, 157.

¹⁹² Hegel: *Ästhetik* 1, 142. – Dies ist der argumentative Hintergrund der Rede vom „Ende der Kunst“, eine Formulierung, die sich weder in der Hotho-Edition, noch in den Vorlesungsmitschriften findet. (Vgl. Sandkaulen: „Einleitung“, 14.) Genauer könnte man von der Frage nach der Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit *großer Kunst* sprechen, wenn man wie Heidegger unter großer Kunst „den Weg und den Aufenthalt des Menschen, in dem ihm die Wahrheit des Seienden im Ganzen, d. h. das Unbedingte, das Absolute sich eröffnet“ versteht. (Heidegger, Martin: *Nietzsche*. Gesamtausgabe 6.1. Frankfurt a. M.: Klostermann 1996, 82; vgl. auch Ders.: „Der Ursprung des Kunstwerkes.“ In: Ders.: *Holzwege*. Gesamtausgabe 5. Frankfurt a. M.: Klostermann 1994, 7-68, hier: 66f.)

¹⁹³ Vgl. Hegel: *Ästhetik* 1, 102f.

¹⁹⁴ Ebd., 140.

¹⁹⁵ Ebd., 25.

¹⁹⁶ Ebd.

2.3.2.3 Zur Struktur der Vorlesungen

Hegel wendet sich (der) Kunst also unter zwei zentralen Voraussetzungen zu: Einerseits lässt sich Kunst im Verhältnis zu einem Gesamtzusammenhang des Denkens verorten, der den einzelnen Kunstprodukten einen bestimmten diskursiven Stellenwert verleiht. Andererseits kann Kunst als sinnliche Darstellungsweise nichtsinnlicher Bedeutungen diesen Gesamtzusammenhang auf paradigmatische oder auf partikuläre Weise ausdrücken. Diese zwei Gedanken gliedern die *Vorlesungen*.

Ein erster Abschnitt der *Vorlesungen* versucht besagtes Verhältnis von Kunstproduktion und Gesamtzusammenhang des Denkens zu konzeptualisieren.¹⁹⁷ Das argumentative Scharnier bildet dabei der Begriff des Ideals, der „die Gestalt der Idee“¹⁹⁸ bzw. „die Idee als ihrem Begriff gemäß gestaltete Wirklichkeit“¹⁹⁹ bezeichnet. „Ideal“ bezeichnet also weniger einen erstrebenswerten Zustand als – abstrakt ausgedrückt – jenen Fall, in dem ein Produkt menschlicher Tätigkeit als paradigmatische Ausgestaltung des Gesamtzusammenhangs des Denkens gelten kann.

Ein zweiter Abschnitt verortet dieses Ideal geschichtlich. Hegel unterscheidet drei mögliche Zustände: Die Gestalt der Idee kann ihr *noch nicht adäquat* sein, sie kann ihr *adäquat* sein und sie kann ihr *nicht mehr adäquat* sein. Im ersten Fall hat die Idee „die Form noch in sich selber nicht gefunden“.²⁰⁰ Hier können zwar Kunstprodukte entstehen, aber diese seien „mehr ein *bloßes Suchen* der Verbildlichung [der Wahrheit] als das Vermögen wahrhafter Darstellung“.²⁰¹ Hegel nennt diese Gestalt der Idee „symbolische Kunstform“ und verortet darin vor allem die Kulturprodukte der alten Ägypter, Perser und Inder und Äsops Fabeln.²⁰² Zweitens ist „die freie adäquate Einbildung der Idee in die der selber eigentümlich ihrem Begriff nach zugehörigen Gestalt“,²⁰³ also „die Produktion und Anschauung des vollendeten Ideals“²⁰⁴ möglich. Diese „klassische Kunstform“ entspricht dem starken Kunstbegriff²⁰⁵ und findet sich, so Hegel, bei den antiken Griechen. Drittens kann der Gesamtzusammenhang des Denkens derart weit fortgeschritten sein, dass sinnliche Darstellungsweisen nur noch Aspekte ausdrücken können.

¹⁹⁷ Vgl. Hegel: *Ästhetik I*, 104f, 127f; Ders.: *Philosophie der Kunst 1823*, 34f; Ders.: *Philosophie der Kunst 1826*, 65, 71.

¹⁹⁸ Hegel: *Philosophie der Kunst 1826*, 66.

¹⁹⁹ Hegel: *Ästhetik I*, 105.

²⁰⁰ Hegel: *Ästhetik I*, 107.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Vgl. ebd., 494f.

²⁰³ Ebd., 109.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Vgl. „[D]ie klassische Kunst haben wir schon bestimmt, indem wir die Natur der Kunst überhaupt betrachten; die klassische Kunst ist keine andere: also wo der Begriff der Kunst ausgeführt und vorhanden ist.“ Hegel: *Philosophie der Kunst 1826*, 145f; vgl. auch: Ders.: *Ästhetik 2*, 13.

Hegel spricht von „der romantischen Kunstform“ und meint damit die gesamte Kunstproduktion im Umfeld des Christentums, nicht die kulturgeschichtliche Strömung in Folge der Französischen Revolution.²⁰⁶ War die klassische Kunstform die höchste Ausformung der Kunst, ist die romantische „das Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb ihres eigenen Gebiets und in der Form der Kunst selber.“²⁰⁷ Romantischer Kunstproduktion kommt also, könnte man sagen, eine pädagogische Rolle zu, insofern sie ihre Legitimation daraus bezieht, dazu anzuleiten über sich hinauszugehen.

Diesem Abriss fügt Hegel einen dritten Abschnitt hinzu, der das Verhältnis von Wahrheit und Darstellung der Wahrheit an Kunstgattungen ausbuchstabiert. Zu Grunde liegt die Intuition, dass die sinnliche Darstellung von geistigen Bedeutungsgehalten in spezifischen Modi stattfinden muss, die den Modi der menschlichen Sinne entsprechen: Wir sehen ein Gemälde, aber hören ein Musikstück.²⁰⁸ Daraus versucht Hegel abzuleiten, dass ein bestimmtes sinnliches Material – ob ein Kunstwerk mit Tönen, Farben oder Wörtern zu tun habe – auf ein „näheres Verhältnis und geheimes Zusammenstimmen mit den geistigen Unterschieden und Formen der Kunstgestaltung“²⁰⁹ angewiesen sei. Wiederum lässt sich das am Christentum veranschaulichen: Erlaubt die Kombination aus Trinitätslehre und Bilderverbot die Abbildung Gottes als problematische, wird die musikalische Darstellung der *Gloria Dei* dadurch nicht geregelt. Obwohl Michelangelos Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle sowie Händels *Te Deum* unter die romantische Kunstform fallen, muss anhand einer Auseinandersetzung mit den Kunstformen abgeklärt werden, ob und inwiefern sich in ihnen ein unterschiedliches Verhältnis zum Gesamtzusammenhang des Denkens ausdrückt. Hegel orientiert sich dabei an den Gattungen Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Poesie – was zur Folge hat, dass bestimmte menschliche Ausdrucksformen wie die Gartenkunst oder das Ballett einen eher prekären Status erhalten.²¹⁰

Ausgehend von dieser Skizze der *Vorlesungen* wird es nun leichter fallen, zentrale Charakteristika der Dichtung und Hegels Position in dieser Auseinandersetzung nachzuzeichnen.

²⁰⁶ Dies entspricht jedoch der Begriffsverwendung vieler „Romantiker“, für die „Romantik“ keine bloß zeitgenössische Strömung war, sondern sich retroaktiv in Werken vergangener Epochen, etwa in Shakespeare, finden konnte. Vgl. etwa „Fragmente des Athenaeums“, 166 [247. Fragment].

²⁰⁷ Hegel: *Ästhetik I*, 113.

²⁰⁸ Hegel: *Ästhetik I*, 60f.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Ich habe mich in meiner Darstellung der Struktur der hegelschen *Vorlesungen* an der Gliederung der Hotho-Edition orientiert, um einen „roten Faden“ sichtbar zu machen. Da diese jedoch sehr umstritten ist, habe ich mich gehütet ihre genauen Bestimmungen zu übernehmen. Hotho hat die dreiteilige Gliederung von den Vorlesungen von 1828 übernommen, sich jedoch inhaltlich an den zweiteiligen von 1823 und 1826 orientiert, was zu diversen begrifflichen Schieflagen geführt hat. Vgl. Gethmann-Siefert: „Die systematische Bestimmung der Kunst“, 12f.

2.3.3 Hegels „allgemeines Gesetz“ der Retroaktivität der Kunst

Zwei in den *Vorlesungen* entwickelte Leitgedanken bestimmen das Verhältnis von Dichtung und Denken innerhalb der hegelschen Aufteilung: Insofern es sich bei der Dichtung um eine Kunstform handelt, lassen sich – erstens – die Befugnisse und Grenzen der Dichtung nur ausgehend vom Kunstbegriff bestimmen, und zwar sowohl in seiner weiten als in seiner engen, teleologischen Bestimmung.²¹¹ Zweitens lässt sich der Begriff der Dichtung nicht empiristisch an Werken auflesen, die wir heutzutage „poetisch“ nennen würden,²¹² sondern muss aus einer – *asthetischen* – Überlegung zum sinnlichen Modus der Poesie entwickelt werden.

Rancière versucht zu zeigen, dass diese zwei Bestimmungsschritte zusammenfallen. Dazu muss er die *Vorlesungen* gegen den Strich lesen: Rancière legt nahe, dass wir bei Poesie zwischen einem *Inhalt*, den Vorstellungen, und einem *Material*, der Sprache, unterscheiden können.²¹³ Diese klare Differenzierung findet sich nicht im hegelschen Text. Jener legt nahe, dass die Poesie unmittelbar mit „geistigen Formen“²¹⁴ (Vorstellungen, Anschauungen, Empfindungen) zu tun habe und nur mittelbar mit Sinnlichem wie der Sprache. Zwar ist sie auf die Möglichkeit des Tones als „äußerliches Material“²¹⁵ angewiesen, aufgrund des arbiträren Charakters der Sprache transzendiert die Mitteilung aber die einzelne sinnliche Äußerung.²¹⁶ Poesie behandle nicht das Material eines bestimmten Sinnes, sondern „die allgemeine Grundlage aller besonderen Kunstformen und einzelnen Künste.“²¹⁷ Hegel nennt sie daher „die *allgemeine Kunst*“²¹⁸ und schließt: „[D]ie Natur des Poetischen fällt im allgemeinen mit dem Begriff [...] des Kunstwerkes überhaupt zusammen“.²¹⁹ – Wenn man sich ins Gedächtnis ruft, dass für Hegel Kunst „durch das sinnliche Medium hindurch den Begriff als solchen in seiner Allgemeinheit“²²⁰ nicht erfassbar machen kann, kann man diese Begründungsfigur jedoch unterlaufen.²²¹ Obwohl sie bloß mittelbar Sprache ist, kann sich Poesie „nur durch die

²¹¹ Vgl. Hegel: *Ästhetik* 3, 237.

²¹² Vgl. ebd.

²¹³ Vgl. Rancière: *Mallarmé*, 81.

²¹⁴ Hegel: *Ästhetik* 3, 229.

²¹⁵ Ebd., 226.

²¹⁶ Vgl. ebd., 228.

²¹⁷ Ebd., 233.– Joseph Tanke hat anhand späterer Texte argumentiert, dass Rancière die Rolle dieser allgemeinen Grundlage, der Phantasie bzw. Einbildungskraft, systematisch unterschätzt. Vgl. Tanke, Joseph: *Jacques Rancière: An Introduction. Philosophy, Politics, Aesthetics*. London/New York: Continuum 2011, 148ff.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Vgl. ebd., 238.

²²⁰ Hegel: *Ästhetik* I, 140; s. o.

²²¹ Ähnliche Argumente finden sich bei: Szondi, Peter: „Hegels Lehre von der Dichtung.“ In: Ders.: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Studienausgabe der Vorlesungen 2. Hg. v. Jean Bollack et al. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, 269-511, hier: 479-487; und Wilson, Ross: „Hegel and the matter of poetry.“ In: *Textual Practice* 31(7), 2017, 1237-1252, hier: 1245ff.

sprachliche Mitteilung dem Geiste“²²² kundtun. Indem sich in der Poesie geistige Formen „an die Stelle des Sinnlichen setzen“²²³, behandelt sie Geistiges als Gegenstand, aber nicht als geistige Tätigkeit.²²⁴ Darauf weist Rancière hin:

Die Macht des dichterischen Denkens [*pensée de la poésie*] ist die Macht eines Geistes, der sich vorerst nur in der Gestalt [*figure*] und im Rhythmus der Sprache kennt, die selbst noch im Figürlichen [*figuré*] des Bildes und in der zeitlichen Dichte ihrer Materialität gefangen ist. Mehr als in jeder anderen Kunst erscheint in ihr dieses allgemeine Gesetz, dass es nur dort Kunst gibt, wo es Denken gibt, das sich nicht selbst denkt, Denken, das von sich selbst getrennt ist.²²⁵

Luzide bringt Rancière hier den Witz der hegelschen Philosophie der Kunst auf den Punkt: Wo Kunst „in ihrer höchsten Vollendung vorhanden ist“,²²⁶ da ist sie niemandem *als Kunst* gegenwärtig. Ist Kunst „die dem Gehalt der Wahrheit entsprechendste und wesentlichste Art der Exposition“,²²⁷ dann fehlen notwendigerweise die Mittel, gerade diese Identität auszudrücken. Solange „die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte“,²²⁸ kann nicht das Bedürfnis entstehen, über Kunst im Allgemeinen zu reden. Sobald gesagt werden kann, Kunst sei ein absolutes Bedürfnis, wird gesagt, dass sie es nicht mehr ist. Der teleologische Begriff der Kunst ist die Konstruktion eines „nachträgliche[n] [*ultérieur*] Diskur[es]“:²²⁹ Er entwickelt eine Vergangenheit, die nie jemandem gegenwärtig war.

Anders gesagt: Die im „Systemprogramm“ ausgesprochene Idee einer Identität von Denken und Dichtung ist nur denkbar, wenn eine *unmittelbare* Identität unmöglich geworden ist. Der Berliner Hegel versucht also zwei Konstellationen der Nicht-Identität von Sinnlichkeit und Denken zu beschreiben: Erstens gibt es die Trennung von Denken und Dichtung innerhalb „unserer heutigen Welt, oder näher unserer Religion und unserer Vernunftbildung“.²³⁰ Poesie erscheint als etwas, über das nach-gedacht werden kann. Dieses Primat des Verstandes lässt sich daran veranschaulichen, dass Gedichtbände heutzutage oft mit Vorwörtern, Registern oder Kommentarteilen versehen werden, die ein *Verständnis* der Gedichte ermöglichen sollen, indem sie deren Gehalt in eine nicht-poetische Sprache übersetzen. Hegel spricht von „der dichterischen Auffassung und Sprache, die sich inmitten eines schon vollständig prosaischen

²²² Hegel: *Ästhetik* 3, 231f.

²²³ Ebd., 229.

²²⁴ Vgl. Hegel: *Ästhetik* 1, 140.

²²⁵ Rancière: *Mallarmé*, 81; fr. 85.

²²⁶ Hegel: *Ästhetik* 1, 140.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd., 26.

²²⁹ Rancière: *Mallarmé*, 82, fr. 86; Übers. modifiziert. – Was diese Konstruktion möglich macht, ist der Begriff des Geistes. Mehr dazu im folgenden Abschnitt.

²³⁰ Ebd., 24.

Lebenszustandes und Ausdrucks entwickelt.²³¹ Ihr gegenüber stehe – zweitens – die Poesie als „das ursprüngliche Vorstellen des Wahren“.²³² Diese Dichtung kann den Gesamtzusammenhang des Denkens auszudrücken, weil sie das einzig verfügbare Mittel ist, über diesen zu sprechen.²³³ Das heißt aber, dass sie keinen „in seiner Allgemeinheit bereits erkannten Gehalt“²³⁴ ausdrücken kann. Der „ursprünglichen Poesie“²³⁵ ist es unmöglich, in einem ästhetischen Akt theoretische und praktische Vernunft zu vermitteln, da sie selbst die Genese der Theorie ist.²³⁶ Die ursprüngliche Identität von Denken und Dichtung stellt sich – auf der Ebene, die das „Systemprogramm“ eingenommen hat – als eine Nicht-Identität heraus: Insofern sich in der Dichtung Denken findet, kann sich dieses Denken nicht *als* Denken verstehen.

Die hegelsche These von der Unmöglichkeit einer unmittelbaren Identität von Denken und Dichtung erweist sich also, mit Rancière gelesen, als die Konstruktion zweier Figuren der Nicht-Identität: Dabei steht der einfache Unterschied von Sinnlichkeit und Verstand einem prä-reflexiven Denken gegenüber, einem Denken, das sich noch nicht auf sich beziehen kann.²³⁷

2.3.4 Hegel als Chirurg. Zu den Einwänden gegen das „Systemprogramm“

Im Anschluss an Hegels Entwicklung der Parameter der Dichtung in den *Vorlesungen* versucht Rancière die konkreten Einwände des Berliner Hegel gegen Entwürfe der Dichtung, wie sie sich im „Systemprogramm“ und bei den Schlegels finden, darzulegen. Doch die Polemik gegen letztere ist in den *Vorlesungen* verstreut und bezieht sich auf ganz verschiedene Gegenstände.²³⁸ Demgegenüber ist Rancière bemüht sie in einer einzigen Argumentationsfigur zu synthetisieren – einer deutungsgeladenen Re-Inszenierung des hegelschen Textes.

Rancière setzt zunächst bei dem Gedanken an, dass der Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen besondere Kunstformen entsprechen: „Man kann auch sagen, dass der Geist sich in drei materiellen Aspekten ausdrücken kann.“²³⁹ Denn stehen, wie Hegel annimmt, bestimmte sinnliche Materialien in einem Resonanzverhältnis zu geistigen Gehalten, liegt nahe, dass manche Materialien adäquater sind als andere, um den

²³¹ Hegel: *Ästhetik* 3, 242.

²³² Ebd., 240.

²³³ Vgl. ebd., 242.

²³⁴ Ebd., 240.

²³⁵ Ebd., 242.

²³⁶ Vgl. ebd., 241: „Dieses Auffassen, Gestalten und Aussprechen bleibt in der Poesie rein *theoretisch*. [...] Wenn der Mensch selbst mitten innerhalb der praktischen Tätigkeit und Not einmal zur theoretischen Sammlung übergeht und sich mitteilt, so tritt sogleich [...] ein Anklang an das Poetische ein.“

²³⁷ Vgl. Hegels Reflexionslogik: Ders.: *Wissenschaft der Logik II*. Werke 6. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, 24.

²³⁸ Vgl. Hegel: *Ästhetik* 1, 92-95, 348f, 382f, 404ff, 513; *Ästhetik* 2, 116, 180, 305; *Ästhetik* 3, 65, 497.

²³⁹ Rancière: *Mallarmé*, 81.

Gesamtzusammenhang des Denkens auf seinen verschiedenen Entwicklungsstufen auszudrücken. So korrespondiert der klassischen Kunstform, der vollendeten Entsprechung von Idee und Gestalt, die Darstellung des menschlichen Körpers als Ausdruck des Geistes mit plastischen Mitteln (Skulptur).²⁴⁰ Bei Hegel entsprächen der erhöhten Bedeutung von Geistigem in der romantischen Kunstform die nicht-räumlichen Materialien Farbe (Malerei), Ton (Musik) und Wort (Poesie),²⁴¹ während der symbolischen „Vorkunst“²⁴² mit Bedeutungen aufgeladene Baumaterialien („selbstständige Architektur“, z. B. Phallussäulen) korrespondieren würden.²⁴³

Rancière spielt jedoch eine Differenzierung, die sich am Anfang des Symbol-Kapitels findet, gegen die übergreifende Gliederung der *Vorlesungen* aus: Hegel unterscheidet dort zwischen der „bloßen Bezeichnung“ und dem „Symbol“. Erstere verknüpft einen Ausdruck mit einer „dem Gehalte nach zufällige[n] Weise“²⁴⁴ – etwa die Töne der Sprache oder die Farben einer Landesflagge, die in keiner notwendigen Beziehung zu dem, was sie bezeichnen, stehen. Beim Symbol hingegen handle es sich um „ein Zeichen, welches in seiner Äußerlichkeit zugleich den Inhalt der Vorstellung in sich befasst, die es erscheinen macht.“²⁴⁵ Es sei nicht völlig willkürlich, dass der Löwe – und nicht das Meerschweinchen – als Symbol der Tapferkeit gilt. Wir schreiben dem Löwen zu, diese Eigenschaft auch tatsächlich zu besitzen.²⁴⁶ Vor diesem Hintergrund geht Rancière dazu über, festzustellen, dass das Symbol „der privilegierte Modus der romantischen Theorie des Gedichtes“²⁴⁷ war, da diese von einer Korrespondenz von sprachlichem Ausdruck und der „Textur des Sinnlichen“²⁴⁸ ausgehe. Er sieht also davon ab die materiellen Aspekte des Symbols zu beschreiben und nimmt die Zeichensprache synekdochisch für alle drei nicht-räumlichen Materialien.

Diese Zuspitzung erlaubt es Rancière die Kritik der romantischen Dichtung zu kondensieren. Das Symbol gilt Hegel als „wesentlich zweideutig“:²⁴⁹ Wir haben kein gesichertes Kriterium, mit dem wir an der künstlerischen Darstellung eines Löwen erkennen

²⁴⁰ Vgl. Hegel: *Ästhetik* 2, 360; Rancière: *Mallarmé*, 81.

²⁴¹ Vgl. Hegel: *Ästhetik* 3, 14ff.

²⁴² Hegel: *Ästhetik* 1, 393.

²⁴³ Vgl. Hegel: *Ästhetik* 2, 271.

²⁴⁴ Hegel: *Ästhetik* 1, 394.

²⁴⁵ Ebd., 395.

²⁴⁶ Vgl. ebd.

²⁴⁷ Rancière: *Mallarmé*, 82.

²⁴⁸ Ebd. 81f.

²⁴⁹ Hegel: *Ästhetik* 1, 397. – Rancière scheint dabei fälschlicherweise davon auszugehen, dass Romantiker bemüht gewesen wären nicht-allegorische Symbole zu entwickeln. Vgl. Rancière: *Mallarmé*, 70; und die These von Friedrich Schlegels *alter ego* Ludoviko: „Das Höchste kann man eben [sic] weil es aussprechlich ist, nur allegorisch sagen.“ Schlegel, Friedrich: „Dialog über die Poesie.“ In: Lacoue-Labarthe, Nancy (Hg.): *Das Literarisch-Absolute*, 344-400, hier: 376 [324].

könnten, ob es sich einfach um die Darstellung einer Raubkatze oder einer menschlichen Tugend handelt. Selbst wenn man feststellen könnte, dass der Löwe für etwas anderes steht, ist rein aus dem Symbol nicht ersichtlich, ob es Allgemeineres, „Tieferes“ ausdrücke.²⁵⁰ Für uns ist die symbolische Verknüpfung von Bild und Bedeutung also Leistung eines Subjekts. Rancière suggeriert nun, dass diese semiotischen Überlegungen eine Spitze gegen die romantische „Universalpoesie“ bzw. die früh-idealistische Mytho-Logie enthalten:

Hier setzt die chirurgische Operation Hegels an. Die doppelte Natur des Symbols ist für ihn nicht ein Zeichen von Stärke, sondern von Schwäche. [...] Das Symbol ist die Form, die uns sagt: Täuscht euch nicht, ich bin mehr als die Form, ich bin die Schrift eines Denkens. [...] Aber umgekehrt ist es Schrift, die vorgibt mehr als Schrift zu sein und bereits die sinnliche Form dessen zu besitzen, was sie benennt. Indem das Symbol die Macht der Form und des Denkens gleichzeitig haben will, verfehlt es beide.²⁵¹

Soll die Dichtung die Einheit von Sinnlichkeit und Denken verwirklichen, darf sie nicht bloß das Denken eines Dichter-Subjektes sein, das in eine vorgegebene Form gebracht wird. Um nicht als Produkt subjektiver Willkür zu gelten, muss sie als Werk einer Exteriorität erscheinen können: Das „Systemprogramm“ spricht von einem „höheren Geist“, der die neue Religion stiftet; Friedrich Schlegel davon, dass niemand „direkter Mittler“ Gottes sein kann, „weil dieser schlechthin Objekt sein muß, dessen Zentrum der Anschauende außer sich setzt.“²⁵² Worauf die hegelsche Symboltheorie verweist, ist, dass es sich dabei um einen intensionalen Fehlschluss handelt: Die angeblich je schon verwirklichte Einheit von Sinnlichkeit und Denken ist Leistung eines Subjektes. Mittler des Transzendenten kann, wie Schlegel zugesteht, nur derjenige sein, „der sich schon als solchen gesetzt hat“,²⁵³ während die Tübinger Stiftler das Verbot ausgesprochen hatten, Gott „außer sich [zu] suchen“. ²⁵⁴ Für den Berliner Hegel schafft ein *symbolistisches* Denken „ganz leere Formen, welche aus der Absolutheit des abstrakten Ich ihren Ursprung nehmen“, ²⁵⁵ die auf „Selbstvernichten“²⁵⁶ des Göttlichen hinauslaufen, da dieses – gegen die Intention der Autoren – mittelbar nur als Erzeugung eines Subjektes aufgefasst werden könne.

Rancière verweist weiters darauf, dass dieses Argument nicht bloß auf einer Bestimmung des Subjektes beruht, sondern auf einer Festschreibung der sinnlichen Natur der poetischen

²⁵⁰ Vgl. Hegel: *Ästhetik I*, 397-402.

²⁵¹ Rancière: *Mallarmé*, 82.

²⁵² Schlegel, Friedrich: „Die Ideen.“ In: Lacoue-Labarthe, Nancy (Hg.): *Das Literarisch-Absolute*, 252-270, hier: 256 [§ 44].

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Hegel: *Ästhetik I*, 235; s. o.

²⁵⁵ Ebd., 93f.

²⁵⁶ Ebd., 97.

Sprache.²⁵⁷ Hegel ist, wie ich bereits in der Einleitung expliziert habe, bemüht den Unterschied von Poesie und Prosa nicht daran festzumachen, dass erstere im Versmaß geschrieben ist. Letztere bestimmt er als begrifflich-abstrakt, während das poetische Sprechen notwendig „eine solche Erscheinung vor Augen führt, in welcher wir unmittelbar durch das Äußere selbst und dessen Individualität ungetrennt davon das Substantielle erkennen“.²⁵⁸ Zur Veranschaulichung nennt Hegel den Unterschied von „Sonnenaufgang“ und „Als nun die dämmernde Eos mit Rosenfingern hervorstieg“: Während der erste Ausdruck eine Bedeutung zu verstehen gibt, löse uns der poetische Ausdruck aus einem bloßen Mitteilungsverhältnis heraus.²⁵⁹ Die Eos fungiert als Bild, da sie eine konkretere Bestimmung gibt als der Ausdruck „Sonnenaufgang“. Anders als das Symbol deutet der bildliche Ausdruck aber nicht notwendig auf eine andere Vorstellung hin, sondern dient der Anreicherung unserer abstrakten Vorstellung der Morgenstunden.²⁶⁰ Was die Poesie auszeichnet, ist, dass sie Sprache als ein Mittel des Geistes nutzt, der Geist dieses Mittel jedoch nicht verwenden kann. Rancière spricht folgerichtig von der „höchste[n] Form der Undurchsichtigkeit [...], die dem Geist widersteht“.²⁶¹

Daraus folgt, in Rancières Lektüre, zweierlei: Erstens müsste der Anspruch, Dichtung als ein sich selbst erkennendes Denken zu verwirklichen, auf den unmöglichen Versuch hinauslaufen, die Bedingung der Möglichkeit der poetischen Sprache, nämlich ihren unwillkürlich-bildlichen Charakter, zu überwinden. Die romantische „Poesie der Poesie“ ist die Dichtung, „die die Preisgabe [*défection*] ihrer Form zum Beweis dafür machen will, dass sie Denken ist“²⁶² – oder, wie es der Berliner Meister formuliert, sie ist nicht Dichtung, sondern „die gemeinste unbedeutendste Prosa“.²⁶³ Zweitens kann dieser Abfall von den Bedingungen der Möglichkeit der Dichtung nicht bloß der Ignoranz einzelner Schriftsteller geschuldet sein, sondern sollte als Folge der Veränderung des Gesamtzusammenhangs des Denkens begriffen werden.²⁶⁴ Hegel hat diesen Wandel wohl nie *en détail* versucht an den Romantikern zu

²⁵⁷ Vgl. Rancière: *Mallarmé*, 81ff.

²⁵⁸ Hegel: *Ästhetik* 3, 276.

²⁵⁹ Vgl. ebd., 277.

²⁶⁰ Vgl. ebd., 279f. Vgl. auch Hebing, Niklas: „Poesie.“ In: Sandkaulen (Hg.): *G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik*, 227-255, hier: 232ff. – Hegel gesteht sogar zu, dass Poesie ihrem Anspruch nach dem philosophischen Denken verwandt sei, da beide auf „eine durch den Inhalt selbst in sich abgeschlossene Identität und gegliederte Entfaltung“ (Hegel: *Ästhetik* 3, 255.) abzielen. Doch die begriffliche Sprache des Philosophen könne jene Entfaltung bewusst vollziehen, während sie in der bildlichen Sprache notwendig unwillkürlich vorhanden sei. (Vgl. ebd.)

²⁶¹ Rancière: *Mallarmé*, 81.

²⁶² Ebd., 83; fr. 88.

²⁶³ Hegel: *Philosophie der Kunst* 1926, 108.

²⁶⁴ Vgl. Rancière: *Mallarmé*, 83. Rancière suggeriert, dass mit dem Eintreten in einen prosaischen Weltzustand die Dichtung versuchen müsse den Verlust ihrer „Formmacht“ zu verlieren. Dabei erlaubt er sich jedoch eine kleine Ungenauigkeit, da er der ursprünglichen Dichtung eine „unbewusste Formzweckmäßigkeit“ (ebd.) zuschreibt. Zweckmäßigkeit ist jedoch bei Hegel Kennzeichen der Prosa. Das Poetische ist demgegenüber durch die „seelenvolle Einheit des Organischen“ (Hegel: *Ästhetik* 3, 254) ausgezeichnet.

entwickeln. Wie insbesondere aus Mitschriften ersichtlich ist, war er jedoch bemüht zu zeigen, dass ihr Auftauchen ein notwendiges Merkmal einer bestimmten Epoche ist.²⁶⁵

2.4 Die hegelsche Herausforderung. Ansätze einer Kritik moderner Kunst

2.4.1 Der Fehler des Symbolismus. Hegel contra Godard

Ich habe dargelegt, wie Rancière anhand der Hotho-Edition die Differenz von Tübinger und Berliner Hegel zu inszenieren versucht. Von Interesse ist nicht nur Rancières philosophiegeschichtliche Dramaturgie, sondern darüber hinaus, welche Motive er entwickelt, die für ihn paradigmatische Bedeutung zu gewinnen. Rancière greift hegelsche Argumente auf, um sie für eine Kritik nachhegelscher Entwicklungen fruchtbar zu machen – eine Klärung der Legitimität der mit möglichen Weltverhältnissen verbundenen Ansprüche. In *Mallarmé* entzündet sich dieser Anspruch – wenig überraschend – an dem titelgebenden Dichter, skizziert aber darüber hinaus Möglichkeiten einer Kritik in Bezug auf andere Kunstgattungen, wie dem Kino oder der Musik. Rancière übernimmt hegelsche Argumente, ist aber bemüht, diese aus dessen System – insbesondere dessen geschichtsphilosophischer Verbrämung – zu lösen und ihren Anwendungsbereich zu erweitern. Da sich dies in Bezug auf die Subjektivismus-Kritik des alten Hegel veranschaulichen lässt, möchte ich diese zunächst in den Fokus meiner Auseinandersetzung rücken. Diese bietet einen *point du vue* an, von dem aus ich in den folgenden Unterkapiteln das Problemniveau markieren möchte, auf dem Rancière seine weiteren Lektüren ansetzt.

Hegels Polemik gegen subjektivistische Tendenzen wirft, über die Auseinandersetzung mit den Jenaer Frühromantikern hinaus, die Frage auf, inwiefern Kunst den Anspruch stellen kann, mit etwas auszudrücken, das weder Intention des Künstlers, noch subjektives Urteil des Rezipienten ist. „Der Symbolismus ist also nicht nur das erste Zeitalter der Kunst, sondern allgemeiner der Fehler [*défaut*] des Denkens sich zu verkörpern“.²⁶⁶ Für Rancière bedeutet das zunächst, dass die Verwendung von Symbolen in der post-hegelschen Kunst sich des Verdachts, materiale und intellektuale Macht gleichzeitig zu verfehlen, erwehren muss.²⁶⁷

Vor diesem Hintergrund zeigt sich die Funktion der starken Ausdeutung der *Vorlesungen*: Rancières Versuch, Hegels Polemik im Begriff des Symbols zu kondensieren, schränkt diese ein. Nur, wenn der symbolisierende Dichter *weiß*, dass er ein Symbol verwendet, trifft ihn das

²⁶⁵ Hegel: *Philosophie der Kunst* 1926, 108; vgl. auch: *Ästhetik I*, 383.

²⁶⁶ Rancière: *Mallarmé*, 82, fr. 87; Übers. modifiziert.

²⁶⁷ Vgl. ebd., 82; s. o.

hegelsche Verbot. Damit das Symbol Macht der Form und des Denkens präbendieren kann, müssen Form und Denken zuvor getrennt sein. Die Verknüpfung eines Löwen mit der Vorstellung der Tapferkeit kann nur dann Werk eines Dichters sein, wenn dieser eine Vorstellung von Tapferkeit hat und er diese vom Löwen differenzieren kann. Aber für Hegel ist das ein Sonderfall des Symbolischen – die „bewußte Symbolik“.²⁶⁸ Als die Übersetzung toter nicht-europäischer Sprachen in ihren Kinderschuhen war, konnte er davon ausgehen, dass die alten Inder, Perser und Ägypter keine andere Mittel hatten ihre religiösen Vorstellungen auszudrücken als durch Symbole. Er unterstellt, dass ihren Löwendarstellungen keine *Vorstellungen* von Tapferkeit zu Grunde liegen konnten – sie hätten gar keine gehabt. Das Symbol ist keineswegs notwendig „ein mehr oder weniger zufälliges Zusammenbringen, welches der *Subjektivität* des Poeten [...] angehört“, sondern könne „ein in der Bedeutung selber schlechthin begründetes Beziehen“²⁶⁹ sein. Eine Auseinandersetzung mit nach-hegelscher symbolischer Kunst hat damit die Bringschuld zu zeigen, dass jene Kunst Symbole auf bedeutungsimmanente Weise verwendet.

In seinen Auseinandersetzungen mit der „symbolistischen“ Dichtung Mallarmés ist Rancière daher stets bemüht zu zeigen, dass dessen Symbolen keine Trennung von Bedeuten und Bedeutetem zu Grunde liegt.²⁷⁰ Weil dieser unter dem Begriff „Symbol“ *nicht* die willkürliche, von einem Subjekt geleistete Verknüpfung eines Bildes mit einer transzendenten Bedeutung versteht, zeigt er Interesse an dem Poeten.²⁷¹

Umgekehrt bedeutet dies, dass eine Kunst, die sich des Subjektivismus-Verdachtes nicht erwehren kann, problematisch wird. Besonders augenscheinlich wird dies an Rancières späterer Auseinandersetzung mit Godards *Histoire(s) du Cinema*. Man könne seine Filme als den Versuch begreifen „die Welt der ‚Bilder‘ als Welt der gegenseitigen Zugehörigkeit [...] zu schaffen“.²⁷² Rancière versucht nun zu zeigen, dass Godard, analog zu den Schlegels, sein filmisches Schaffen diskursiv durch einen intensionalen Fehlschluss supplementieren muss. Godards Filme leiten ihren politischen Anspruch daraus ab, „zufällige Analogie[n]“ zwischen

²⁶⁸ Hegel: *Ästhetik I*, 486f.

²⁶⁹ Ebd., 487.

²⁷⁰ Vgl. Rancière: *Mallarmé*, 99; s. u.

²⁷¹ Vgl. dazu etwa Ebd., 33; *Die stumme Sprache*, 153f; *Aisthesis*, 137f. – Ich verdanke die Erhellung dieser Argumentationsfigur der luziden Hegel-Lektüre Peter Szondis (Szondi, Peter: „Hegels Lehre von der Dichtung“, insb. 396). Im Unterschied zu Rancière ist Szondi bemüht zu zeigen, dass Hegels Ausführungen zur bewussten Symbolik nicht auf moderne Dichtung angewandt werden können, da ihnen eine defiziente Sprachauffassung zu Grunde liegt (vgl. ebd., 390-398). Demgegenüber kann man mit Rancière argumentieren, dass die Verallgemeinerbarkeit von Hegels Diagnose zwar tatsächlich untersucht werden muss, aber er zumindest hilfreiche Kriterien bereitstellt, um sich mit nach-hegelschen Symbolen auseinanderzusetzen.

²⁷² Ebd., 77. Auch Rancières Auseinandersetzung mit dem Brecht’schen Versuch, anhand eines Karfiolhändlers auf den Kapitalismus zu verweisen, beruht in ihren Grundzügen auf Hegels Symbolismus-Kritik. Vgl. Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, 82.

zwei Bildern herzustellen. Um Godards Methode zu charakterisieren, wandelt Rancière ein hermeneutisches Problem²⁷³ in ein – im Sinne des Mallarmé-Buches – *ästhetisches* um: Wenn die Verknüpfung von Bild und Bedeutung nicht notwendig ist, was garantiert, dass wir die Metapher verstehen können? Ein gemeinsamer Sinnhorizont. Godards *Histoire(s)* speise Kraft daraus, dass sie „von einer gemeinsamen Welt [zeugt], in der heterogen[e] Elemente [...] immer unter dem Verdacht stehen, sich miteinander in der Brüderlichkeit einer neuen Metapher zu verbinden“.²⁷⁴ Wie „Systemprogramm“ und Romantiker prätendieren sie also einen sozialen Beziehungsgrund sinnlich erfahrbar zu machen, inszenieren jedoch weitgehend die Kombiniertfähigkeit des Künstlers-Subjektes, Godard. Rancière spricht von einer „symbolistischen Montage“ – ein Echo der Hegel-Lektüre von 1996.²⁷⁵

Das Beispiel von Godard veranschaulicht, dass Argumente, die an der Dichtung entwickelt worden sind, keineswegs nur für die Dichtung gelten müssen. Dieser Topos speist sich aus einer Skepsis gegenüber dem (hegelschen) Gedanken, dass sich normativ aufgeladene Eigenschaften von Kunstwerken aus den sinnlichen Eigenschaften ihres Materials ableiten lassen. Wir haben es mit einer für Rancière typischen „Praxis der Verrückung [*displacement*]“²⁷⁶ zu tun. Im Mallarmé-Buch zeigt sie sich insbesondere an der Auseinandersetzung mit Musik.

2.4.2 Das Paradoxon der Innerlichkeit. Dichtung und Musik

Peter Szondi führt gegen Hegels Theorie der Dichtung ins Feld, sie vernachlässige die musikalischen Qualitäten dichterischer Ausdrucksformen.²⁷⁷ Indirekt hebelt Rancière diesen Vorwurf aus, wenn er ein Argument, das Hegel anhand der Musik entwickelt hatte, für seine Auseinandersetzung mit der Poesie Mallarmés fruchtbar macht. Mallarmé hatte bemerkt, dass sich die Musik seiner Zeit als „der letzte und umfassende menschliche Kult“²⁷⁸ annoncierte. Anders gesagt wurde der Musik eine Rolle zugesprochen, die der Mythologie der Vernunft, wie sie im „Systemprogramm“ entworfen wird, entspricht. Als „Zeuge und Analytiker [...] der

²⁷³ Hegel argumentiert, dass eine Auseinandersetzung mit der (symbolischen) „morgenländischen Kunst“ notwendig deutend sei, da ein gemeinsamer Weltbezug fehlt. Vgl. Hegel: *Ästhetik I*, 400.

²⁷⁴ Rancière: *Politik der Bilder*. Übers. v. Maria Muhle. Zürich: Diaphanes 2005, 70.

²⁷⁵ Parallele Argumente finden sich in: Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 64ff; und Ders.: *Geschichtsbilder. Kino, Kunst, Widerstand*. Übers. v. Ronald Voullié. Berlin: Merve 2013, 70ff.

²⁷⁶ Rancière, Jacques: „A distant sound.“ In: Chapoco, João Pedro; Nickleson, Patrick; Stover Chris (Hg.): *Rancière and Music*. Edinburgh: University Press 2020, 353-363, hier: 354; meine Übersetzung.

²⁷⁷ Vgl. Szondi: „Hegels Lehre von der Dichtung“, 473.

²⁷⁸ Mallarmé, Stéphane: „Offices / Kultus.“ In: Ders.: *Kritische Schriften*. Französisch und Deutsch. Hg. v. Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Übers. v. Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Christine Le Gal. Gerlingen: Schneider 1998, 276-297, hier: 277.

Beziehungen, die seine Zeit zwischen der Politik, der Wirtschaft, der Kunst und der Religion knüpfte“,²⁷⁹ musste Mallarmé, argumentiert Rancière, auf ein Problem stoßen:

Hegel hatte in der *Ästhetik* bereits die Kehrseite des musikalischen Privilegs bemerkt. Die Musik ist schlechthin die Kunst der Innerlichkeit. Sie ist die Kunst, in der die mathematischen Intervalle und die Klänge von Holz, Blech und Saiten die Macht haben, direkt eine Umgebung der Idealität zu erschaffen, die den Zuhörer umfängt. Aber diese schöne Innerlichkeit ist leer. Die ‚reine‘ musikalische Sprache ist dazu verdammt, entweder ihre instrumentale Reinheit zu behalten, das heißt, nichts zu sagen, was eine Bedeutung trägt, oder aber der Rede [*parole*] und dem Drama Bedeutungen zu entlehnen und diese auszudrücken und somit als Dienerin einer anderen Kunst zu enden. Mallarmé steht vor demselben Dilemma.²⁸⁰

Dieser Rekurs auf Hegel erfüllt die Funktion, Thesen aus der parataktischen Prosa Mallarmés in eine argumentative Struktur zu übersetzen. Dort findet sich der Verdacht ausgesprochen, dass die Orchestermusik zwar eine „wechselseitige Durchdringung des Mythos und des Saales“²⁸¹ leisten könne, aber diese Sensifizierung eines gemeinsamen, transzendenten Prinzips auf einer „Mystifikation“²⁸² beruhe. Insofern konzeptualisieren Hegels *Vorlesungen* ein Verhältnis von Überschreitung und Repartikularisierung einer bestimmten Form von Vergemeinschaftung, die auch Mallarmé anhand der Musik aufzuzeigen versuchte.

Hegels Auseinandersetzung mit Musik beruht auf dem Gedanken, dass diese das Hören eines Verhältnisses von Geräuschen impliziert.²⁸³ Da sie so – mehr als alle anderen Künste – auf eine subjektive Syntheseleistung angewiesen sei, äußere sich Musik als eine Art Selbstbewegung des Gemüts.²⁸⁴ Zwar lassen sich ihre Momente (die akustischen Eigenschaften von Instrumenten, Tonhöhen, Tempi) objektiv beschreiben, gegenüber der Bestimmung der Musik bleiben sie jedoch „abstrakt und formell“.²⁸⁵ Musik gilt Hegel als eine „Darstellung, die sich das Subjektive als solches sowohl zum Inhalt als auch zur Form nimmt, doch in ihrer Objektivität selber *subjektiv* bleibt“.²⁸⁶ Wir finden ein ähnliches Argument vor wie bei der hegelschen Kritik der romantischen Ironie: Da Musikrezeption auf die Leistung eines Subjektes angewiesen ist, kann sie keine Transzendierung subjektiver Bestimmungen hervorrufen. Der Unterschied zur symbolistischen Dichtung besteht darin, dass es sich um eine für die Gattung

²⁷⁹ Rancière: *Mallarmé*, 14. Vgl. auch ebd., 67-70.

²⁸⁰ Ebd., 71; fr. 72; Übers. modifiziert.

²⁸¹ Mallarmé: „Offices / Kultus“, 287.

²⁸² Ebd., 279; vgl. Rancière: *Mallarmé*, 71.

²⁸³ Vgl. Hegel: *Ästhetik* 3, 150f. Hegel spricht von „Tönen“, fasst darunter jedoch auch nicht-klangliche akustische Ereignisse (Schmerzensschreie, Seufzer, Lacher).

²⁸⁴ Ebd., 135.

²⁸⁵ Ebd., 137.

²⁸⁶ Ebd., 133. Zur Veranschaulichung könnte man vielleicht sagen, dass ein Tonsystem nur insofern Verhältnisse in der Welt beschreibt, als es sich um jemandes Ausdrucksmittel handelt.

konstitutive Problematik handelt.²⁸⁷ Instrumentalmusik steht notwendig vor einem Dilemma: Will sie ausschließlich Musik bleiben, muss sie den Anspruch auf Transzendenz aufgeben. Will sie nicht bloß ihre eigne Immanenz bestätigen, ist sie gezwungen einen Text zu fordern.²⁸⁸ Musikalische Inhalte gibt es nur als Supplemente.²⁸⁹

Rancière verhält sich ambivalent zu dieser Argumentation. Auf der einen Seite scheint sie ein Problemniveau zu markieren, das in der Auseinandersetzung mit Musik nicht unterschritten werden darf. So hallt die Frage nach dem Status der Innerlichkeit der Musik in einem rezenten Text wider, wo Rancière argumentiert, dass er Musik nur vermittelt durch andere Kunstformen behandelt habe, da sich in ihr „die Grenze zwischen Innen und Außen“²⁹⁰ anders gestalte:

Ich kann darüber sprechen, was Hegel über Murillo, Mallarmé über Loïe Fuller [...] gesagt hat, weil ich die Sprache habe, die mir erlaubt zu sagen, was ich in den Werken sehe, über die sie mir berichten. Das Gleiche gilt nicht, wenn ich sagen soll, was ich in der *Serenade* aus *Harold en Italie* gehört habe [...].²⁹¹

Diese Unfähigkeit scheint sich weder aus einem bloßen Mangel an Wissen zu speisen,²⁹² noch aus dem Versuch, eine objektive „Sprache der Sprache“²⁹³ zu entwickeln. Vielmehr kann man es als Berufung auf die hegelianische Herangehensweise lesen, nicht über Musik zu sprechen, ohne die Voraussetzungen des Sprechens über Musik und ihre Relation zur Nicht-Musik in einem empirico-transzendentalen Zirkel abzuklären.

Dies bedeutet nicht, dass Rancière die zu Wesensmerkmalen stilisierten Hierarchien der Kunstgattungen unbefragt akzeptieren würde. Vielmehr versucht er zu historisieren: Während der neuere Text auf die Genealogie von Hegels Bild von Musik anspielt,²⁹⁴ befragt das Mallarmé-Buch sie von den Diskursen des 19. Jahrhunderts her. Nicht vergessen dürfe man den „Gewaltakt [*coup de force*] eines Musikers, der Hegel über seine zwei großen Kritiker, Feuerbach und Schopenhauer, gelesen hat: Richard Wagner.“²⁹⁵ Jener habe das Dilemma der

²⁸⁷ Eine Vorlesungsmitschrift von 1826 legt zwar nahe, dass Hegel die Instrumentalmusik als Verfallserscheinung gesehen hat: „Ich muss es für ein Unglück ansehen, daß die Musik sich so selbstständig konstituiert“ (Hegel: *Philosophie der Kunst* 1826, 221). Bemerkenswert ist jedoch, dass dies eine der wenigen Stellen in Hegels *Œuvre* ist, wo dieser – ironisch – eine bloß subjektive Überzeugung äußert. Sie scheint sich daraus zu speisen, dass eine auf Wahrheit abzielende Philosophie der Kunst nur wenig zum Inhalt von Instrumentalmusik sagen kann und sich auf die „Bewunderung“ (ebd.) ihrer Autonomie beschränken muss.

²⁸⁸ Vgl. Hegel: *Ästhetik* 3, 224.

²⁸⁹ Vgl. ebd., 223.

²⁹⁰ Rancière: „A distant sound“, 362; meine Übersetzung.

²⁹¹ Ebd., meine Übers.

²⁹² Vgl. ebd., 361ff.

²⁹³ Ders.: *Der unwissende Lehrmeister*, 20.

²⁹⁴ Vgl. Rancière: „A distant sound“, 355. – Siehe dazu auch die instruktive Rezeptionsgeschichte von: Bonds, Mark Evans: *Music as Thought. Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press 2009.

²⁹⁵ Rancière: *Mallarmé*, 72; fr. 73; Übers. modifiziert.

Instrumentalmusik unterlaufen, indem er die Repräsentationsfähigkeit der Musik aufwertete und die Funktion einer Präsentation der Gemeinschaft im Gedicht auf das „Gesamtkunstwerk“ übertrug.²⁹⁶ Wagners Konzeption des Musikdramas erscheint als Reaktualisierung des „Systemprogramms“,²⁹⁷ die sich der Aufteilung des Berliner Hegel entzieht, insofern sie nicht bereit ist, die Poesie als allgemeine Kunstform zu akzeptieren.

Dabei suggeriert der Ausdruck „*coup de force*“, dass Wagner die hegelsche Aufteilung nicht einfach entkräftet habe. Sie verblasst bloß vor einer größeren Gewalt – bleibt aber gültig und bleibt für jemandem, der nicht bereit ist Wagners Konzeption zu übernehmen, eine Gefahr.²⁹⁸ Kann man die Bedingungen der Anwendung der *Vorlesungen* auf Kunst in der Folge Hegels klären, behalten diese ihren herausfordernden Charakter.

2.4.3 Der Zirkel der Mimesis. Das hegelsche Paradox von Mallarmé

Ich habe zu Beginn dieses Abschnittes nahegelegt, dass Rancières Hegel-Rezeption 1996 in erster Linie dazu dient, auf die Singularität der Dichtung Mallarmés aufmerksam zu machen. Die Schwierigkeit besteht darin, dass die Gegenüberstellung von Tübinger und Berliner Hegel eine logische Alternative nahelegen scheint: Entweder eine Identität von Sinnlichkeit und Denken in der Dichtung ist möglich oder sie ist unmöglich. Folgt man meiner Argumentation, zeigt sich jedoch, dass diese Opposition *zweifach asymmetrisch* ist: Zum einen suggerieren die *Vorlesungen*, dass der einfachen Identität von Denken und Dichtung zwei Figuren von Nicht-Identität gegenüberstehen. Zum anderen begreift Rancière das „Systemprogramm“ von einer ästhetischen Fragestellung her, während er – hier – die *Vorlesungen* nicht explizit als ein Denken der Gemeinschaft fasst.

Was Mallarmé demgegenüber auszeichne, ist, dass sein dichterisches Denken diese Asymmetrie gegen den Anschein einer logischen Alternative ausspielt. Auf der einen Seite lehne Mallarmé, so Rancière, sowohl die symbolistische Supposition als auch die archipolitische Präntention des „Systemprogramms“ ab. Auf der anderen Seite beanspruche er für das Gedicht die Religion der Zukunft zu stiften²⁹⁹ sowie „die Macht, die [der Berliner] Hegel ihr [der Fiktion] verweigert hat: die Macht eines Denkens, das gerade im Element des Denkens

²⁹⁶ Vgl. ebd., 72f.

²⁹⁷ Vgl. Vogt, Erik M.: *Zwischen Sensologie und ästhetischem Dissens. Essays zu Mario Perniola und Jacques Rancière*. Wien: Turia + Kant 2019, 156f.

²⁹⁸ Dieses Argument lässt sich aus *Politik der Sirene* nur *ex negativo* entwickeln: Mallarmé, nicht Hegel, bietet dort eine Antwort auf Wagner. Hegel antwortet jedoch wieder auf Mallarmé. (Vgl. Rancière: *Mallarmé*, 84, 87, 101.) – Ansätze eines direkten Erweises finden sich bei Bonds, der argumentiert, dass Wagners Auseinandersetzung mit Instrumentalmusik via Beethoven auf den *Vorlesungen* beruhe. (Vgl. Bonds: *Music as Thought*, 106f; Ders.: *Absolute Music. The History of an Idea*. Oxford u. a.: Oxford University Press 2014, 129-140.) Wagners Konzeption wäre dann eine Revision der hegelschen Aufteilung, aber nicht ihre Widerlegung.

²⁹⁹ Vgl. Rancière: *Mallarmé*, 84, 99.

unmittelbare Identität zwischen dem Denken und der Form ist“.³⁰⁰ Mallarmé akzeptiert also Aspekte des „Verbot[s]“³⁰¹ des Berliner Hegel, lehnt jedoch die Aufteilung ab, innerhalb derer dieser das Verbot artikulieren konnte. Dies führt zu einer Potenzierung des Anspruches, der an die Dichtung gerichtet wird: Sie soll jene Vermittlung von Sinnlichkeit und Denken sein, die innerhalb der Sphäre *des einen* Vermittlungsgliedes eine unmittelbare Identität *beider* Glieder herstellt.

„Unmittelbar“ heißt nicht „unvermittelt.“ Wie wir gesehen haben, hatte der junge Hegel eine durch den Kantianismus vermittelte Identität von Sinnlichkeit und Denken antizipiert. Später versuchte er an der griechischen Kunst zu zeigen, dass die Selbstbewegung des Geistes in Bezug auf sein anderes, die Natur, zu einem Zusammenfallen von Denken und Form im Medium der Sinnlichkeit geführt habe. Dazu musste er – in der Zwischenzeit – den Anspruch erheben, zu zeigen, dass eine „Unmittelbarkeit, welche nicht die Vermittlung außer ihr hat, sondern diese selbst ist“³⁰² überhaupt möglich ist. Diesen Erweis kann nur ein Denken liefern, das der Ko-Konstitutivität von Denken und seiner Form gerecht wird – die spekulative Darstellung.³⁰³ Gemäß Rancières Inszenierung macht die mallarmésche Dichtung der *Phänomenologie des Geistes* ihre privilegierte Position streitig.

Die Politik der Sirene versucht anhand einer genauen Lektüre Mallarmés zu zeigen, wie die Desorganisation der hegelschen Aufteilung mit Verschiebungen zentraler Begriffe und ihrer hierarchischen Verhältnisse – das Absolute, das Nichts, das Unendliche, der Geist, das Symbol, die Metapher – einhergeht bzw. von diesen ermöglicht wird.³⁰⁴ Im Hinblick auf die Relevanz der Inszenierungen Hegels will ich lediglich auf eine Verschiebung aufmerksam machen: die des Begriffes der Fiktion.

In der gebräuchlichsten Bedeutung handelt es sich bei „Fiktion“ um das Antonym von „Faktualität“, das als Gattungsbegriff von imaginierten Geschichten fungiert. Diese negative Bestimmung verliert jedoch ihren Sinn, wenn – wie das „Systemprogramm“ suggeriert – Imaginatives und Faktisches in einer bestimmten Fiktion, der Mythologie, zusammenfallen. Vor diesem Hintergrund will Rancière zeigen, dass Mallarmé bemüht war, Fiktion als „die Methode des menschlichen Geistes [...], durch die dieser sich vom Mythos trennt“ zu bestimmen.³⁰⁵ Dies führt zu einer Verdopplung des Anspruches der Dichtung: Anstatt eine

³⁰⁰ Rancière: *Mallarmé*, 84.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, 36.

³⁰³ Vgl. ebd., 61/GW 9, 45.

³⁰⁴ Vgl. Rancière: *Mallarmé*, 30f, 33f, 38f, 41f, 45.

³⁰⁵ Rancière: *Mallarmé*, 75. – Vgl. Mallarmé, Stéphane: „Notes sur le langage.“ In: Ders.: *Œuvres Complètes*. Band 1. Hg. v. Bertrand Marchal. Paris: Gallimard 1998, 503-512, hier: 504 [f 19].

Gemeinschaftserfahrung zu stiften, „errichtet die Fiktion die Bedingungen der menschlichen Erfahrung im Allgemeinen, die Bedingungen der Weihung des menschlichen Aufenthalts“,³⁰⁶ statt der Weihe. Der Haken ist, dass fraglich ist, ob und wie sie diesen Anspruch erfüllen kann:

Wir stehen also vor dem hegelschen Kern des Problems: [...] Wo soll man das Paradigma finden, das erlaubt das Gedicht des reinen Geistes zu denken, wann man darunter nicht das Gedicht versteht, das wie bei Vigny die Reinheit des Geistes feiert, sondern jenes, das sein tatsächliches Theater darstellt? Auf diese Frage können wir eine Antwort geben, die auf den ersten Blick überraschend ist. Das Theater des reinen Geistes [...] hat ein privilegiertes Modell: das Ballett, die von Hegel vergessene, niedere Kunst. Die stumme Musik des Geistes [...] wird nirgends besser veranschaulicht als in den Figuren, die die ungebildete Ballerina oder gar, wie Loïe Fuller, mit den Bewegungen ihres Rockes zieht.³⁰⁷

Mallarmé legt in Prosa-Schriften nahe, dass man einen Tanz nicht als Darstellung einer Geschichte oder als Sammlung menschlicher Gesten betrachten müsse, sondern von ihm ein „Zum-Vorschein-Bringen und Ins-Wahre-Licht-Rücken der tausend verborgenen Imaginationen“ erwarten könne.³⁰⁸ Dieser Gedanke lässt sich am „Serpentinentanz“ Loïe Fullers veranschaulichen: Die Tänzerin vollführt abstrakte Bewegungen mit weiten, ihre Körperform verschleiern den Kleidern, spielt weniger theatralische Rollen, als mit technischen Ausdrucksmöglichkeiten wie Belichtung.³⁰⁹ Der Serpentinanz gibt keine bestimmte Imagination vor, sondern leitet dazu an, sich mit den eigenen imaginativen Fähigkeiten auseinanderzusetzen.³¹⁰ Er kann Mallarmé daher als „Schauspielart *par excellence* von Poesie“³¹¹ gelten, insofern er als Reflexion der Imagination – im Gegensatz zum Mythos – immer schon auf den Unterschied von Imaginärem und Faktuellem bezogen ist.

Zwar ist es falsch, dass Hegel das Ballett vergessen hätte – die systematische Stellung, die es in den *Vorlesungen* einnimmt, erhellt jedoch Rancières Inszenierung. Auch Hegel gilt der Tanz nicht als Form der darstellenden Kunst, sondern als eine Unterart der Poesie, die „dasjenige, was bisher mehr oder minder bloße Begleitung und Mittel war, zum selbstständigen Zwecke macht“.³¹² Diese Autonomisierung eines Moments der Kunst bringt das Ballett in ein Missverhältnis zu der Bedingung seiner Möglichkeit. Anstatt einen geistigen Gehalt

³⁰⁶ Rancière: *Mallarmé*, 49.

³⁰⁷ Ebd., 87.

³⁰⁸ Mallarmé: „Ballets / Ballette.“ In: Ders.: *Kritische Schriften*, 168-179, hier 179.

³⁰⁹ Vgl. Garelick, Rhonda K.: „Loie Fuller and the Serpentine.“ 2019. Online abrufbar unter: <https://publicdomainreview.org/essay/loie-fuller-and-the-serpentine> (Zugriff: 18.05.2021). – Zu Rancières Auseinandersetzung mit Fuller vgl.: Dasgupta, Sudeep: „The Aesthetics of Displacement: Dissonance and Dissensus in Adorno and Rancière.“ In: Durhab, Scott; Gaonkar, Dilip (Hg.): *Distributions of the Sensible. Rancière, between Aesthetics and Politics*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press 2019, 119-144, hier: 134.

³¹⁰ Vgl. Mallarmé: „Ballets / Ballette“, 177ff.

³¹¹ Mallarmé, Stéphane: „Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet. / Noch eine Tanzstudie. Die Hintergründe im Ballett.“ In: Ders.: *Kritische Schriften*, 180-185, hier: 181.

³¹² Hegel: *Ästhetik* 3, 515.

auszusprechen, degeneriere es zu einer „bis ins Extrem des Sinnlosen und der Geistesarmut verirrte bloßen Fertigkeit“.³¹³

Mallarmé und Hegel nehmen also eine parallele Ver- bzw. Ent-Ortung des Balletts vor, unterscheiden sich jedoch in deren Bewertung. Dabei bestimmen sie das Verhältnis ihres Denkens zu dieser Kunstform ähnlich: Während der spekulative Philosoph einen der Kunst immanenten Gehalt untersuchen möchte, der seines Zugriffes bedarf, um als solcher erkannt zu werden, aber unabhängig von ihm besteht, will der Schriftsteller einen Blickpunkt entwickeln, der das Ballett als ein „Poem, losgelöst von allem Rüstzeugs des Schreibers“³¹⁴ erkennen lässt. Dieser am Tanz entwickelte, dem hegelschen Denken *strukturell* gleiche Anspruch Mallarmés zeigt, warum die Fiktion in Konkurrenz zur spekulativen Philosophie treten kann: Das Ballett liefert ihr ein Modell einer Entsubjektivierung des Subjektes, das (im Gegensatz zur Musik) nicht mehr auf die Projektion subjektiver Bedeutungen angewiesen scheint.

Auf dem Spiel – zwischen Hegel und Mallarmé – steht also, ob und wie ein selbstreflexives Verhältnis zu Kunst, Denken und Gemeinschaft möglich ist, das nicht auf willkürlichen Setzungen beruht, sondern aufweist, was in jenen enthalten ist.

Ich sage „zwischen Hegel und Mallarmé“, weil dies nicht nur Hegel und Mallarmé, sondern auch die Möglichkeit von Rancières eigener Demonstration betrifft. Beispielsweise hat Bruno Bosteels gegen Rancière ins Feld geführt, dass „er die Autorität seines eigenen Diskurses dadurch behauptet, dass er ihn scheinbar mit seinen Reflexionsgegenständen, die sich auf selbstreflexive Art und Weise zu den Ideen seiner eigenen Idee machen, verschmelzen lässt.“³¹⁵ Bosteels verfährt parallel zu Hegels Kritik der romantischen Supposition, wenn er unterstellt, dass Rancières Lesart von Mallarmé lediglich „eine Form der intellektuellen Anschauung ohne die erkennbaren Kennzeichen eines sich selbst setzenden Ichs“³¹⁶ wäre. Ich möchte diesem Einwand nicht direkt widersprechen. Fragwürdig scheint mir jedoch seine Unterstellung zu sein, dass es Rancières Diskurs „erfordert, um wenn nicht stumm, so zumindest ungekennzeichnet zu bleiben.“³¹⁷ Denn er thematisiert die Möglichkeit eines ungekennzeichneten Diskurses: Die hegelsche Herausforderung besteht darin, dass sie dem Dichter die Möglichkeit abspricht, einen solchen zu führen. Mallarmé versucht diese zu restituieren, indem er dem Subjekt eine starke Rolle im Entsubjektivierungsprozess zuspricht. Es bedarf eines vom Dichter vollzogenen Blickwechsels, um – in der Tänzerin – ein vom

³¹³ Hegel: *Ästhetik* 3, 518.

³¹⁴ Mallarmé: „Ballets / Ballette“, 171.

³¹⁵ Bosteels: „Rancières Mallarmé“, 193.

³¹⁶ Ebd., 195.

³¹⁷ Ebd., 194.

Dichter losgelöstes Poem sichtbar zu machen. Ihm kommt die Aufgabe zu, „die gewöhnliche sinnliche Erfahrung durch ein anderes sinnliches Gewebe zu verdoppeln“.³¹⁸ Diese Verdopplung verfährt nicht additiv, sondern suspendiert die subjektive Erfahrung *und* löscht sich als vom Subjekt angestoßene Verdopplungsbewegung aus.³¹⁹ Rancière spricht vom „Paradox von Mallarmé“: Das mallarmésche Gedicht muss „in der bloßen Materialität seiner Anordnung [*dispositif*] die Verkörperung enthalten, die es garantiert“, gerade insofern es eines Subjektes bedarf.³²⁰

Da Rancières Darstellung bereits ausführlich und oftmals ausgezeichnet kommentiert, wurde will ich lediglich eine Anmerkung hinzufügen: Er versucht zu zeigen, dass es sich bei dem „Paradox“ um einen konstitutiven Widerspruch handelt. Bedarf das vom Subjekt losgelöste Poem eines Subjektes, wird fraglich, ob es sich nicht – wie bei den Romantikern – um eine Supposition handelt. Mallarmés eigener Anspruch führe das Gedicht „vielleicht, gemäß der Vorhersage Hegels, in die Sackgasse des Symbols“.³²¹ Die Betonung liegt auf dem „vielleicht“: Ob Mallarmés Gedichte die hegelsche Herausforderung meistern können, gilt Rancière nicht als Frage, die sich a priori beantworten lässt. Da der Erfolg des mallarméschen Poems nur durch eine nicht absehbare Zukunft (*l’avenir*)³²² gewährleistet werden kann, muss man die Frage „jedes Mal“³²³ aufs Neue stellen. Rancières Buch verweigert konsequenterweise jede Konklusion:

Hegel malte grau in grau die Bewegung des Geistes, der zur Versöhnung [*reconciliation*] seiner Vermögen gelangte: das Selbstbewusstsein, das im Staat sein substantielles Wissen und Wollen, in der Religion seine ideale Wesenheit und in der Wissenschaft seine Einheit mit beiden erkannte. Mallarmé, der diese schöne Versöhnung [*conciliation*] noch weit von uns entfernt sieht, malt im Grau-Blau-Rosa des Symbols das Gold der kommenden Morgen und löscht es zugleich aus. Er weiß, dass die Grafik des Gedichts, wenn sie zu ihrem Sonnenaufgang beitragen soll, mehr und zugleich weniger sagen muss, als sie sagt. Dieser doppelte Zwang genügt vielleicht, das Wort [*parole*] selten und das Gedicht schwierig zu machen.³²⁴

³¹⁸ Badiou, Alain; Lacoue-Labarthe, Philippe; Rancière, Jacques: *Mallarmé, das Theater, der Stamm*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. Passagen: Wien 2019, 17 [Rancière].

³¹⁹ Vgl. Rancière: *Mallarmé*, 35-40.

³²⁰ Ebd., 99; fr. 105. – Ich möchte hinzufügen, dass die Rolle des Subjektes bei Hegel einer genaueren Prüfung bedarf, da dies den vielleicht wichtigsten Einwand betrifft, den Schelling gegenüber Hegel vorgebracht hat: Der angeblich notwendige Fortgang von dessen *Wissenschaft der Logik* ergebe sich nur, wenn man bereits die Erfahrung der wirklichen Welt als Kontrastfläche voraussetzt. Damit sei aber die spekulative Philosophie – ähnlich der romantischen Dichtung – notwendig auf „das Zufällige der engeren oder weiteren individuellen Weltansichten des philosophierenden Subjekts“ angewiesen. Schelling, F. W. J.: „Zur Geschichte der neueren Philosophie. Aus dem handschriftlichen Nachlass.“ In: Ders.: *Sämtliche Werke 10. 1833-1850*. Stuttgart/Augsburg: Cotta, 1-200, hier: 132.

³²¹ Rancière: *Mallarmé*, 99; 105.

³²² Vgl. ebd.

³²³ Ebd., 97.

³²⁴ Ebd., 101; fr. 108.

Das Mallarmé-Buch bleibt also ohne Konklusion. Mit dieser Ergebnis-Offenheit geht jedoch eine inhaltliche Zuspitzung einher, die die Weichen für weitere Auseinandersetzungen legt.

Rancière inszeniert eine inhaltliche Öffnung und Intensivierung der hegelschen Herausforderung. Dies zeigt sich daran, dass die von mir zitierte Schlusspassage nicht auf die *Ästhetik-Vorlesungen* anspielt, sondern auf die *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Am Ende seines Vorwortes spricht Hegel dort den Gedanken aus, Aussagen darüber, wie die Welt sein soll, seien bloß subjektive Versicherungen. Die Philosophie könne nur Lebensgestalten „grau in grau“ malen, deren Entwicklung schon abgeschlossen ist.³²⁵ Der letzte Paragraph der *Rechtsphilosophie* legt jedoch nahe, dass diese „Eule der Minerva“ in der Gegenwart eine wahrhafte Versöhnung von Selbstbewusstsein, Staat, Religion und Wissenschaft entdecke.³²⁶ Wenn Rancière diese *loci classici* erst am Ende seines Mallarmé-Buches zitiert, situiert das die kunstphilosophische Herausforderung des Berliner Hegel innerhalb dessen Bestimmung der (europäischen) Moderne wie seines Systems. Es geht nicht bloß darum, welcher Künstler intentionale Fehlschlüsse begeht. Was auf dem Spiel steht, ist, welche konsistenten und konsequenten Weltverhältnisse möglich sind.

2.4.4 Versöhnung und Geschichtlichkeit? Hegelianisch-mallarméanische Arbeitshypothesen

Die Erweiterung des Gegenstandsbereiches von Rancières Untersuchungen am Ende von *Mallarmé* bedeutet gleichzeitig eine Pluralisierung der Antwortmöglichkeiten. Der Versuch Mallarmés eine Form der Rede zu finden, die nur im Modus des „Vielleicht“ möglich ist, ist ihm – in dieser Konfiguration – eigentümlich. Der damit einhergehende Anspruch ist es nicht. Emblematisch steht Mallarmé für eine Reihe an paradoxen Versuchen, die sich unter dem Namen „Literatur“ gesammelt haben. Die Inszenierung der *Vorlesungen* bereitet jenen die Bühne vor:

Der hier herbeizitierte Schatten des alten Hegels kann uns helfen, folgendes zu verstehen: Das Eigentümliche der Unternehmungen Mallarmés, das was sie unter dem Namen Literatur erreicht oder verfehlt, ist nicht die Entscheidung zur Intransitivität, nicht der in sich verschlossene Text [...] im Gegensatz zur instrumentellen Sprache der Kommunikation. Die ‚Intransitivität‘ ist nicht der moderne Status des Werkes, sondern im Gegenteil sein verlorenes Paradies. Die griechische Statue schloss in ihrer Form die Idee ihres Gottes restlos ein. Die ‚Literatur‘ beginnt,

³²⁵ Vgl. Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, 27f.

³²⁶ Ebd., § 360.

wenn diese Einheit aus Materie und dem, was sie sagt, verloren ist, wenn man sie neu schaffen und beweisen muss.³²⁷

Rancière wendet sich damit gegen Blanchots Mallarmé-Lektüre³²⁸ und bringt sich gegen Sartre in Stellung.³²⁹ Mit diesen Namen verbindet sich die Vorstellung, dass es zwei Ausdrucksweisen gibt: transitive Ausdrücke, die auf äußere Gegenstände referieren (z. B. deutende Gesten), und intransitive, deren Zweck im Ausdruck liegt (Mimik). Dies scheint der Differenz von Poesie und Prosa in den hegelschen *Vorlesungen* zu entsprechen: In der Prosa spreche der Mensch *über* etwas, in der Poesie unternehme er es „*sich* auszusprechen“. ³³⁰

Rancière verweist jedoch darauf, dass sich unter dem Ausdruck „Intransitivität“ *zwei* Begriffe verbergen, die bei Hegel getrennt sind: Auto-Referenzialität und Auto-Telie. Da sie nicht auf einen ihnen äußerlichen Gegenstand verweisen, mögen Beethovens Symphonien oder die Gedichte Schillers auto-referentiell sein. Gemäß dem Primat der Reflexivität haben sie ihren Zweck aber keineswegs in sich. Sie sind hetero-telisch. Umgekehrt sind Symbole im Sinne Hegels auto-telisch, aber hetero-referentiell: Sie verweisen auf etwas anderes; als einzig mögliche Ausdrucksweise dieses anderen kann der Ausdruck aber als Selbstzweck gelten. Prosa ist hetero-referentiell und hetero-telisch. Nur die klassische Kunstform, die ihr Paradigma in der Skulptur findet, gilt Hegel als auto-referentiell *und* auto-telisch: „Denn die klassische Schönheit hat zu ihrem Inneren [...] nicht die Bedeutung von irgend etwas, sondern das *sich selbst Bedeutende* und damit auch *sich selber Deutende*.“³³¹ Es ergibt sich folgendes Schema:

³²⁷ Rancière: *Mallarmé*, 99f.

³²⁸ Vgl. ebd., 12.

³²⁹ Vgl. ebd., 64; *Die stumme Sprache*, 23f; *Politik der Literatur*, 18ff. – Erik M. Vogt hat demonstriert, dass Sartres Texte eine wesentlich komplexere Deutung zulassen, als das Rancière zugesteht. (Vgl. Vogt: *Zwischen Sensologie und ästhetischem Dissens*, 223ff; Ders.: „Politik der (engagierten) Literatur – noch eine Anstrengung.“ In: Ders., Manfè (Hg.): *Jacques Rancière und die Literatur*, 152-175, hier: 162ff.) Ich übernehme im Folgenden wesentliche Einsatzpunkte dieser Lektüre. Dies ist möglich, da Sartres Unterscheidung zwischen Poesie und (engagierter) Prosa weitgehend auf den Begriffen der hegelschen *Vorlesungen* zu beruhen scheint. Ein wesentlicher Unterschied scheint jedoch darin zu bestehen, dass Rancière hier den Begriff der Intransitivität noch nicht ablehnt, sondern bemüht ist dessen Befugnisse einzuschränken.

³³⁰ Hegel: *Ästhetik* 3, 241.

³³¹ Hegel: *Ästhetik* 2, 13.

	Heteroreferentiell	Autoreferentiell
Heterotelisch	Prosa	Romantische Kunstform (Malerei, Musik, Poesie)
Autotelisch	Symbolische Kunstform	Klassische Kunstform (Skulptur)

Die zuvor zitierte Stelle legt also nahe, dass die mallarmésche Dichtung nicht der klassischen Kunstform entspricht. Die wesentlichen Bestimmungen des hegelschen Schemas haben Gültigkeit behalten. Nur unter Bedingung der unmöglichen Gleichzeitigkeit von Auto-Referenzialität und Auto-Telie ist eine bestimmte Art der Schreibkunst möglich geworden: *littérature*, im Gegensatz zu den *belles-lettres*. Sie verbindet sich mit dem Namen Mallarmés und Flauberts.³³² Sie tastet das hegelsche Diktum vom Vergangenheitscharakter der Kunst nach ihrer höchsten Bestimmung nicht an. Sie erhebt aber den – möglicherweise in sich widersprüchlichen – Anspruch, dieses „verlorene Paradies“ wiederherzustellen. Sie muss sich, wie die Romantik, der Gefahr aussetzen, auf eine symmetrische Umkehr ihrer konstitutiven Charakteristika hinauszulaufen oder in bloße Prosa zurückzufallen.

Anders gesagt: Nicht nur die Dichter werden vom alten Hegel behelligt. Auch wer *über* Literatur schreiben will, muss jene gegenüber dem Verbot des Philosophen verorten und ihre konträren Voraussetzungen als konstitutiv und, bestenfalls, produktiv ausweisen können. Das Mallarmé-Buch nimmt die Herausforderung nur an. Rancières nächste Monografie macht sie im Untertitel zum Programm: *Essays über die Widersprüche der Literatur*.

³³² Vgl. Rancière: *Mallarmé*, 100.

3 Hegel und die Widersprüche von Kunst und Literatur (1998-2020)

3.1 Verallgemeinerung und Revision des Mallarmé-Buches in *Die stumme Sprache* (1998)

3.1.1 Giambattista Vico als Vorwegnahme der hegelschen Ästhetik

Der folgende Abschnitt weist Veränderungen in Rancières Hegel-Lektüre auf. Das erste Kapitel (3.1) stellt den Kontrast von *Die stumme Sprache* (1998) und *Die Politik der Sirene* (1996) dar. Ich werde eine Inszenierung des „ältesten Systemprogrammes“ skizzieren, die für alle weiteren Schriften Rancières gültig bleibt. Das zweite (3.2) und das dritte Kapitel (3.3.) behandeln Unterschiede in der Rezeption der *Vorlesungen über die Ästhetik*.

Beginnen wir damit, das Pferd von hinten aufzuzäumen. *Die stumme Sprache* endet auf scheinbar gleiche Weise wie *Die Politik der Sirene*. Auch hier iteriert Rancière die hegelsche Bestimmung der Dichtung als Kunstform, die Gefahr läuft die Bedingungen ihrer Möglichkeit zu unterlaufen. Auch hier wiederholt er die Diagnose, dass die Anstrengungen der „Kämpfer für die Literatur“ darauf abzielten, Hegels „Verdikt zu widerrufen [*révoquer ce verdict*]“.³³³ Und wie bereits zwei Jahre zuvor, bleibt jenes als Gefahr bestehen.³³⁴ Retrospektiv hat Rancière daher festgestellt, dass *Die stumme Sprache* die Intransitivitäts-Kritik des Mallarmé-Buches verallgemeinere.³³⁵ Diese Verallgemeinerung führt, wie ich im Folgenden zeigen möchte, nicht nur zu einer Revision seiner Hegel-Lektüre, sondern auch zu einer Rekonfiguration zentraler Prämissen und Begriffe. Auf dem Spiel steht nicht bloß, was sich nach Hegel sagen lässt, sondern auch wie man in der Folge von Hegel sprechen kann.

Rancière nimmt zu Beginn von *Die stumme Sprache* eine Weichenstellung vor: Der Ausdruck „Literatur“ bezeichne eine „geschichtliche Weise der Sichtbarkeit d[er] Werke der Kunst des Schreiben“³³⁶ Das bedeutet einerseits, dass die Frage „Was ist Literatur?“ der Frage nach der Bestimmung eines Blickes entspricht und nicht der Aufzählung substanzieller Merkmale einer Sammlung geschriebener Wörter.³³⁷ Zum anderen suspendiert das – bis zu

³³³ Rancière: *Die stumme Sprache*, 212; fr. 174; Übers. modifiziert.

³³⁴ Vgl. ebd., 214.

³³⁵ Vgl. Rancière, Jacques: „From Politics to Aesthetics?“ In: *Paragraph* 28(1), 2005, 13-25, hier: 20.

³³⁶ Rancière: *Die stumme Sprache*, 11; vgl. fr. 8.

³³⁷ Vgl. ebd.

einem gewissen Grade – die Frage nach der Richtigkeit der spekulativen Kunstphilosophie.³³⁸ Rancière polemisiert nicht nur gegen eine „Paranoia“, wonach Idealismus und Romantik zu „zwei Jahrhunderte[n] theoretischen und politischen Wahnsinns“³³⁹ geführt hätten, sondern weicht ebenso die Abgrenzung des Berliner Hegels auf. Anstatt, wie in *Mallarmé*, dessen Frontstellung hinzunehmen, müsse man sämtliche „deutschen Träumer“ hinsichtlich der Koinzidenz ihrer Spekulationen mit einer „schlichte[n] Bedeutungsverschiebung des Wortes ‚Literatur‘“³⁴⁰ begreifen.

Um dies zu plausibilisieren, wendet er sich frühneuzeitlichen Auseinandersetzungen mit der Schreibkunst im Allgemeinen und dem Neapolitaner Giambattista Vico im Besonderen zu. Dessen 1725 erstmals erschienene *Scienza Nuova* inszeniert Rancière als Hegel unbekannte Vorwegnahme der hegelschen Ästhetik – eine Verschiebung des diskursiven Rahmens, die Hegels Auseinandersetzung mit Homer ermöglicht.³⁴¹ Die homerische Dichtung gelte (auch) Vico als eine „Kindheitssprache“,³⁴² die der neuzeitliche Denker als manifeste Entwicklungsstufe des Gesamtzusammenhangs des Denkens begreifen kann.³⁴³ Diese ideengeschichtliche Anreicherung von Rancières Auseinandersetzung mit Kunst rekonfiguriert gleichzeitig seine Dramaturgie: Erschienen die *Vorlesungen über die Ästhetik* in *Mallarmé* als philosophisches Unikum, wird dieser Status in *Die stumme Sprache* prekär. Da Rancière bemüht ist, sowohl hegelsche Ästhetik als auch nachhegelsche Dichtung von einem gemeinsamen Beziehungsgrund aus zu denken, kann erstere nur mehr *singuläre* Intervention sein, insofern sie gleichzeitig als *besonderer* Fall von etwas Allgemeinerem begriffen wird. Das wäre eine paradoxe Aufgabe. Stellt sich Rancière ihr?

Untersuchen wir zunächst, wie Rancière jenes Allgemeine konzeptualisiert, um dann dazu überzugehen, wie sich Hegel als besonderer Fall dazu verhält. Um den Gedankengang zu konzeptualisieren, der es Vico erlaubt, die Dichtung als „Sprache, die weniger durch das

³³⁸ Vgl. ebd., 16f. Rancière grenzt sich dabei von den Lektüren Tzvetan Todorovs, Jean-Marie Schaeffers und Henri Meschonnic ab.

³³⁹ Ebd., 17.

³⁴⁰ Ebd.,

³⁴¹ Vgl. Rancière: *Die stumme Sprache*, 49, 52. – Rancière reiht sich damit in eine seit dem 19. Jahrhundert bestehende Tradition ein, aus Vico einen italienischen Hegel zu machen. Für ein sehr schönes Beispiel siehe Benedetto Croce's imaginativen Text: „An Unknown Page from Hegel's last months.“ Übers. v. James W. Hillesheim und Ernesto Caserta. In: *New Vico Studies* 26, 2008, 143-165.

³⁴² Rancière: *Die stumme Sprache*, 48.

³⁴³ Vgl. ebd., 49. – Vico geht davon aus, dass man Mythen von dem Grundsatz aus begreifen müsse, „daß die frühesten Menschen, als die Kinder des Menschengeschlechts, unfähig verstandesmäßige Gattungsbegriffe zu bilden, die Notwendigkeit empfanden, sich poetische Charaktere zu erdichten“. Vico, Giambattista: *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*. Nach der Ausgabe von 1744 übers. v. Eric Auerbach. Berlin/New York: De Gruyter 2000, 95. Vgl. ferner: Rancière, Jacques: *Das Fleisch der Worte. Politik(en) der Schrift*. Übers. v. Marc Blankenburg und Christina Hünsche. Zürich: Diaphanes 2010, 122.

spricht, was sie sagt, als durch das, was sie nicht sagt“,³⁴⁴ zu verstehen, entwickelt Rancière einen Begriff – den der Poetizität (*poéticité*):

Die Poetizität ist diese Eigenschaft, durch die ein Gegenstand sich verdoppeln [*se dédoubler*] kann, durch die er nicht nur als eine Gesamtheit von Eigenschaften, sondern als die Bekundung [*manifestation*] seines Wesens aufgefasst werden kann; nicht nur als Wirkung bestimmter Gründe, sondern als die Metapher oder die Metonymie der Macht, die sie erzeugt hat.³⁴⁵

Poetizität ist Rancières Versuch jene Voraussetzungen zu konzeptualisieren, die Hegels Operation, Kunst als Entäußerung des absoluten Geistes zu verstehen, zu Grunde liegt. Diesem Ausdruck kommt eine ähnliche Funktion zu, wie dem der „Ästhetik“ zwei Jahre zuvor: „Poetizität“ fungiert als transdisziplinäres Scharnier, das heterogene Diskurse hinsichtlich der Rolle, die einem sich transzendierenden Sinnlichen zukommt, in Beziehung setzt. Neben Vicos Hermeneutik und den hegelschen *Vorlesungen* nennt Rancière Kants Analytik des Schönen, die Dichtung der Schlegels, Novalis' Liebestheorie, Hugos und Prousts Romane sowie die Geschichtswissenschaft der *Annales* Schule als Beispiele.³⁴⁶

3.1.2 Geteilte Voraussetzungen: Zur Symmetrie von „Systemprogramm“ und der Berliner Ästhetik

Diese Inszenierung erlaubt es, das Verhältnis der archipolitischen Bestimmung der Dichtung und der hegelschen Absage zu überdenken. Rancière versucht zu zeigen, dass der Gegensatz des Berliner Hegels und den Romantikern „in letzter Instanz auf derselben Grundannahme“ gründet: der „Anwesenheit des Sinns inmitten des Sinnlichen, der Sprache inmitten der Stummheit, und das bis in ihre extremsten Formen.“³⁴⁷ Beide gehen davon aus, dass Kunst die sinnliche Gestalt des Absoluten sein konnte. Beide müssen daher ähnliche Prämissen bezüglich des Verhältnisses von Kunst, ihrem Gehalt und dem Transzendenten der Kunst machen.

Die Möglichkeit dieses Parallelismus hatte bereits die *Politik der Sirene* vorausgesetzt, als Rancière anhand von Mallarmé und Wagner aufzuzeigen versuchte, dass die von den *Vorlesungen* suggerierten Dualismen nicht alternativlos sind.³⁴⁸ Dies ermöglichte es Rancière,

³⁴⁴ Rancière: *Die stumme Sprache*, 49; fr. 40; Übersetzung modifiziert.

³⁴⁵ Ebd., 50, fr. 40.

³⁴⁶ Vgl. ebd., 50ff. – Was diese Heterogenität zu ermöglichen scheint, ist, dass Rancières Begriff der „Poetizität“ mit einer Homonymie spielt: „*Se dédoubler*“ meint sowohl „sich verdoppeln“ als auch „sich spalten“. Gemäß „philosophischer“ Standards handelt es sich also um eine „schlechte“ Definition. Jedoch scheint Rancière derartige Polyvalenzen als konstitutiv zu sehen. (Vgl. Rancière: „A few remarks“, insb. 123.) Wollte man den Begriff der „Poetizität“ (diesbezüglich) kritisieren, müsste man zuerst Rancières Gebrauch von „Begriff“ klären.

³⁴⁷ Rancière: *Die stumme Sprache*, 132, vgl. fr. 110f. Zur Bedeutung des Sinnlichen bei Hegel vgl. Ohashi, Ryosuke: *Die „Phänomenologie des Geistes“ als Sinneslehre. Zur Phänomenoetik der Compassion*. Freiburg/München: Karl Alber 2009, insb. 49.

³⁴⁸ Vgl. Rancière: *Mallarmé*, 72ff; s. o.

Hegels Argumente zu übernehmen, ohne deren systematischen Hintergrund zu untersuchen. Macht er explizit die Möglichkeit einer übergreifenden Konzeptualisierung geltend, taucht die gedoppelte Frage auf, inwiefern a) der Begriff innerhalb von Rancières eigenem Denken nicht einen Primat gegenüber dem Sinnlichen beanspruchen könne und b) ob dies nicht erneut die hegelsche Hierarchie von Kunst und begrifflichem Denken zementiert. *Die stumme Sprache* thematisiert nie explizit die Frage nach der Systematizität von Rancières eigenem Schreiben, adressiert diese Problemstellung jedoch indirekt, indem sie – anhand von Mallarmé und Proust – versucht, die Möglichkeit einer nicht-hegelianischen Konzeption des Ganzen aufzuweisen.³⁴⁹

Eine weitere Verschiebung gegenüber *Mallarmé* besteht darin, dass „Poetizität“, anders als zuvor „Ästhetik“, nicht Diskurse bezeichnet, sondern ein Moment jener. Da diese nicht mehr von einer gemeinsamen sozialtheoretischen Aufgabenstellung her gedacht werden, kann die Art und Weise, wie Sozialität zum Gegenstand wird, in den Blick genommen werden. Rancière weicht den strengen Gegensatz von „ältestem Systemprogramm“ und *Vorlesungen* auf, wenn er suggeriert, dass beide die Legitimität der Dichtung konzeptualisieren, indem sie sie in Relation zu einem homogenen Kollektivsubjekt verorten: dem Volk. Ersteres sah die Aufgabe der Dichtung darin, kumulative Vergemeinschaftungs-Formen (den „großen Haufen“) durch die Versinnlichung einer gemeinsamen *arché* zu ersetzen. Zweitere ging davon aus, dass sich in ihr der Weltbezug eines „Volksgeistes“ spiegeln könne.³⁵⁰ Mit Vico im Hintergrund lässt sich zeigen, dass „Systemprogramm“ und *Vorlesungen* symmetrische, nicht einzigartige Entwürfe sind:

Ein Volk macht eine Dichtung, eine Dichtung macht ein Volk. Die Gleichungsformel stellt sich von Anfang an in ihren beiden Gestalten dar. Es gibt jene, die von einer neuen Dichtung für ein neues, künftiges Volk träumen. „Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“, zur Zeit der Französischen Revolution von Hegel, Hölderlin und Schelling zu Papier gebracht, ist hierfür stellvertretend. Es gibt jene, die in den Dichtungen der Vergangenheit die Physiognomie des Volkes, das sie geschaffen hat, suchen. Diesen Weg hat Madame de Staël beschritten, und er wurde von den Literaturhistorikern der Zeit von Louis-Philippe weiterverfolgt. Doch vor allem Hegel, der ältere Hegel der *Vorlesungen über die Ästhetik*, wird den Literaturhistorikern

³⁴⁹ Vgl. Rancière: *Die stumme Sprache*, 163, 195-198. – Da sich die Idee des Ganzen als „Hegels Grundgedanke“ (Schnädelbach, Herbert: *G. W. F. Hegel zur Einführung*. Hamburg: Junius 1999, 15), der erst im Durchgang der *Wissenschaft der Logik* vollständig zu Geltung kommt, verstehen lässt, möchte ich nur die argumentative Stoßrichtung Rancières anzeigen. Hegels Philosophie artikuliert die Intuition, dass eine logische Hierarchie zwischen dem systematischen Ganzen und seinen Inhalten besteht: Das Ganze steht für sich, während ein Inhalt „allein als Moment des Ganzen seine Rechtfertigung“ (Hegel: *Enzyklopädie 1830*, § 14, Zusatz) hat. Ihre Dramaturgie folgt also dem aristotelischen Prinzip von *Tschechows Waffe*. – Rancière versucht diese Hierarchie durcheinander zu bringen: Es ist möglich ein Ganzes zu entwickeln, dass „kein selbstgenügsamer Gegenstand“ (Rancière: *Die stumme Sprache*, 163) ist und in seiner „scheinbare[n] ‚Geschlossenheit‘“ (Ebd., 198) eine dissensuelle Form der Wahrheit ins Werk setzt. Dem entspricht Rancières Anspruch, Werke zu veröffentlichen, die ohne spezielles Vorwissen gelesen werden können, aber der Übersetzung durch den Leser bedürfen – Ganze, die für sich stehen, ohne selbstgenügsam zu sein (vgl. Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, 32).

³⁵⁰ S. o.

ihre Prinzipien verleihen, die Taine in der positiven Literaturwissenschaft systematisieren wird. Der unendliche [*interminable*] Streit zwischen den Hütern der Kunst und den Entzauberern ist in der unendlichen [*infinie*] Umkehrbarkeit der Formel begründet.³⁵¹

Dass Rancière auf die Supposition eines homogenen Subjekts aufmerksam macht, ist wenig überraschend – er hat diesem Sujet 1990 ein ganzes Buch gewidmet.³⁵² Die Rolle, die diese Supposition innerhalb seiner Dramaturgie einnimmt, verdient jedoch Aufmerksamkeit: Unabhängig von der tatsächlichen Rezeptionsgeschichte, erlaubt dies ein Jahrhundert Ideengeschichte in Beziehung zu setzen. Hegel findet so einen Vorläufer in der Arbeitgeberin Friedrich Schlegels und entwirft gleichzeitig die Prämissen einer Disziplin, die sich mehr an der Naturwissenschaft als an der spekulativen Philosophie orientierte.³⁵³

Diese Historisierung verfährt analog zur kantschen Kritik der Antinomien der reinen Vernunft: Sie versucht Fehlschlüsse aufzuzeigen, die andernfalls immer weiter fortsetzbaren Debatten zu Grunde liegen. Kant hatte argumentiert, dass der Streit, ob es bloß Naturkausalität oder auch Kausalität aus Freiheit gebe, durch Theorie nicht entscheidbar wäre. Denn beide Parteien gingen davon aus, dass es i) zu jedem Bedingten ein Unbedingtes geben müsse und man ii) von einem gegebenen Bedingten auf die besondere Gestalt des zugehörigen Unbedingten schließen könne.³⁵⁴ Rancière geht ähnlich bezüglich des anhaltenden Streites, ob Literatur Produkt einer Gesellschaft oder freies Werk eines Genies sei, vor: Beide Parteien scheinen davon auszugehen, dass man zu gegebenen Kunstwerken (wie den homerischen Epen oder bürgerlichen Romanen) ein Unbedingtes auffinden könne – die Anwesenheit des Sinns im Sinnlichen. Der Fehler sämtlicher Streitparteien bestünde darin, davon auszugehen, dass diese Anwesenheit eine bestimmte, das Sinnliche transzendierende Gestalt annehmen müsse: das unfassbare Genie des Künstlers, die Totalität einer Gesellschaft, die Stiftung eines Gottes, die Entsprechung von Kunstwerk und Volksgeist.

Mittels dieses argumentativen Topos lässt sich ein gerne gemachter Vorwurf überdenken: Rancière habe das Verhältnis des Auftauchens eines neuen Denkens der Kunst und den politischen Veränderungen Ende des 18. Jahrhunderts unterbestimmt gelassen.³⁵⁵ Derartige

³⁵¹ Rancière: *Die stumme Sprache*, 64; fr. 51; Orthographie hinsichtlich Publikationen angepasst.

³⁵² Rancière, Jacques: *Kurze Reisen ins Land des Volkes*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. Wien: Passagen 2014.

³⁵³ Die Nähe und Distanz letzterer zeigt sich sehr schön an einem 1866 erschienenem Text Hippolyte Taines: „Mein sogenanntes System.“ In: Ders.: *Essays. Studien zur Literatur und Philosophie*. Übers. v. Paul Kühn und Anathon Aall. Stuttgart: Johannes G. Hoof 2014, 7-22, insb. 11.

³⁵⁴ Vgl. Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, B 525/A 497; auch B 472-479/A 444-451.

³⁵⁵ Siehe u. a. Mecchia, Guiseppina: „Mute Speech: The Silence of Literature in Rancière’s Aesthetic Paradigm.“ In: Bray, Patrick M. (Hg.): *Understanding Rancière, Understanding Modernism*. New York u. a.: Bloomsbury 2017, 97-109, hier: 104ff; Nancy, Jean-Luc: „Rancière and Metaphysics (Continued)“, 200; Perica, Ivana: „*Aisthesis* verorten. Rancières ästhetische Evolution oder: literarische Szenen eines politischen Konflikts.“ In: Vogt, Erik M.; Manfé, Michael (Hg.): *Jacques Rancière und die Literatur*. Wien: Turia + Kant 2020, 40-63, hier: 45; Rockhill, Gabriel: *Interventions in Contemporary Thought. History, Politics, Aesthetics*. Edinburgh:

Einwände stützen sich auf ein Darstellungsproblem von Rancières Dramaturgie: Für sich genommen ist die oben zitierte Gleichungsformel „Volk-Dichtung“ von ihren Bestandteilen nicht zu unterscheiden. Nehmen wir mit einem Kritiker, Gabriel Rockhill, an, Rancière wolle bezüglich Literatur eine „Totalität der Fakten erklären“.³⁵⁶ Es läge dann nahe, zu argumentieren, dass irgendeine geistes-, kultur- oder sozial-geschichtliche Entwicklung im 18. Jahrhundert dazu geführt habe, dass Dichtung in Beziehung zu einem Volk gedacht werden muss. Man würde davon ausgehen, dass ein neues Denken der Dichtung aufgetaucht sei, dem ein neues homogenes Kollektiv-Subjekt entspreche (z. B. die moderne westliche Intelligenzia). Eine „Totalität der Fakten“ hätte man dadurch noch nicht erreicht. Man müsste klären, ob das neue Subjekt das neue Denken bedingt oder umgekehrt. Man hätte erneut zwischen den Alternativen einer umkehrbaren Gleichungsformel zu wählen: „Ein homogenes Kollektiv-Subjekt macht die Gleichungsformel ‚Volk-Dichtung‘, die Gleichungsformel ‚Volk-Dichtung‘ macht ein homogenes Kollektiv-Subjekt.“ Eine solche „rancièrianische“ Wegerklärung der Debatten zur Literatur hätte dieselben Debatten auf einer höheren Ebene wiedereingesetzt.

Besagte Einwände gegen Rancière übersehen deshalb, dass dessen Entwicklung von Prinzipien des Denkens der Dichtung nicht darauf abzielt, die unbedingten Bedingungen eines Denkens der Literatur zu suchen.³⁵⁷ Analog zu Kant und gegen Hegel, ist er bemüht dessen transzendente Bedingungen darzustellen. Über Kant hinaus und analog zu Hegel, will er diese an historisches Material rückbinden.³⁵⁸ Anders gesagt, Rancière muss den Anspruch Hegels fortführen, ohne seine Prämissen zu übernehmen. Dazu entwickelt Rancière einen funktionalen Begriff des Geistes.

3.1.3 Rancières funktionaler Begriff des Geistes

„[D]er Geist ist gerade der Name für die Umtauschbarkeit der Ausdrucksfähigkeit, die sich im Werk zeigt [*qui se manifeste*], und der kollektiven Macht, die sie manifestiert [*qu'elle manifeste*].“³⁵⁹ Eine solche Bestimmung sagt uns, wie der Ausdruck „Geist“ verwendet wurde,

Edinburgh University Press 2016, 100-110; Ders.: „Introduction. Through the Looking Glass.“ In: Rancière, Jacques: *Mute Speech. Literature, Critical Theories and Politics*. Übers. v. James Swenson. New York: Columbia University Press 2011, 1-28, hier: 24-26; Vallury, Raji: „An Incalculable Rupture? The Aesthetics and Politics of Postcolonial Fiction.“ In: *Novel. A Forum on Fiction* 47 (2), 2014, Sonderheft: *Jacques Rancière and the Novel*, 242-260, insb.: 251. – Für eine besonders differenzierte Auseinandersetzung siehe: Gibson, Andrew: „A new Mode of the Existence of Truth.“ Rancière and the Beginnings of Modernity.“ In: Hellyer, Grace; Murphet, Julian (Hg.): *Rancière and Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2016, 99-124.

³⁵⁶ Rockhill: „Introduction“, 24.

³⁵⁷ Vgl. auch Rancière: *Das Verfahren der Szene*, 18.

³⁵⁸ Ein zentraler Einwand Rancières gegen Hegel besteht also in dem Vorwurf, dass dieser historische Verhältnisse mit den Bedingungen der Möglichkeit von Kunst vorschnell identifiziert habe.

³⁵⁹ Rancière: *Die stumme Sprache*, 65; fr 52.

aber wenig darüber, was Geist sei. Indem er versucht alle Inanspruchnahmen des Ausdruckes „Geist“ abzudecken, verschiebt Rancière seinen Diskurs auf eine Metaebene. Er muss daher Beziehungen zwischen der *Phänomenologie des Geistes* und – um nur drei seiner Beispiele zu nennen – der Geisteswissenschaft in der Tradition Diltheys,³⁶⁰ Antonin Artauds Diktum vom Surrealismus als „Mittel zur totalen Befreiung des Geistes“³⁶¹ sowie Kandinskys Essay *Über das Geistige in der Kunst*³⁶² konstruieren.

Ich will mich diesbezüglich auf zwei Bemerkungen beschränken: Erstens impliziert die Tatsache, dass Rancière einen bloß funktionalen Begriff des Geistes entwickelt, eine Positionierung: „Geist“ ist keine notwendige Kategorie, um Kunstwerke und das Auftauchen von Ideen in der Vergangenheit beschreiben zu können.³⁶³ In einem Œuvre, das von immanenter Kritik durchzogen ist, handelt es sich um eine der klarsten Positionierungen gegen Hegel. Zweitens ist der Begriff des Geistes nicht einfach ein Strohmann, um das eigene Denken zu profilieren. Denn, unabhängig davon, ob Rancière tatsächlich ein adäquates Mittel hat, um sämtliche Verwendungen von „Geist“ zu beschreiben, zielt Hegels Philosophie darauf ab, den Geist von der „Umtauschbarkeit [*convertibilité*]“³⁶⁴ seiner Momente her zu denken. Er hat es als „eigentümliche Schwierigkeit“ gesehen, darzustellen wie die „Bestimmungen und Stufen des Geistes“ dem Geist nicht „gegenüber bleiben“.³⁶⁵ Eine spekulative Betrachtung könne keine abstrakte Trennung zwischen Geist, Werk und kollektiver Macht einführen. „Denn der Geist“, so lautet eine der zentralen Konklusionen der *Phänomenologie*, „ist das Wissen seiner selbst in seiner Entäußerung“.³⁶⁶ Rancière zitiert diese Passagen nie explizit – trifft aber ihre zentralen Bestimmungen.

Halten wir in Bezug auf Rancières Textauswahl fest: „Systemprogramm“ und *Vorlesungen* bilden symmetrische Entwürfe, basieren auf ähnlichen Voraussetzungen bezüglich Sinnlichen und Sozialität und unterstellen mit dem Begriff des Geistes, dass Sinn zwischen mehreren Ebenen oszillieren kann. In Bezug auf das „Systemprogramm“ bleibt diese Diagnose in Rancières weiteren Schriften erhalten.³⁶⁷ In Bezug auf die *Vorlesungen* entwickelt er jedoch

³⁶⁰ Vgl. ebd.

³⁶¹ Artaud, Antonin: „Erklärung vom 27. Januar 1925.“ In: Ders.: *Surrealistische Texte, Briefe*. Hg. u. übers. v. Bernd Mattheus. Berlin: Matthes und Seitz 1996, 34; zit. nach: Rancière: *Die stumme Sprache*, 176.

³⁶² Vgl. ebd., 212.

³⁶³ Rancière scheint Foucaults Intuition zu teilen, dass es sich bei dem Begriff des Geistes um eine willkürliche Voraussetzung handelt, die die Untersuchung um eine unbeschene Totalität strukturiert. Vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, 20, 34.

³⁶⁴ Ebd., 65; fr. 52.

³⁶⁵ Hegel: *Enzyklopädie*, § 380.

³⁶⁶ Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, 552 [„Die offenbare Religion“].

³⁶⁷ Vgl. insb. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, 45; „The Aesthetic Revolution“, 137-142; *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 44f; *Aisthesis*, 61. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet Rancières neueste Monographie, wo Hegels einziges Gedicht, „Eleusis“, eine analoge Rolle einnimmt. Vgl. *Le temps du paysage*, 118f.

sehr verschiedene, affirmative Lektüren. Bevor ich auf seine Auseinandersetzung ab *Die Aufteilung des Sinnlichen* eingehen werde, möchte ich mich mit ihrer Inszenierung in *Die stumme Sprache* genauer befassen. Ich werde zuerst erläutern, auf welches Argument sich Rancières Lektüre stützt, um dann zu klären, welche veränderte geschichtliche Verortung Hegels sich daraus ergibt.

3.2 Hegel, Denker des Epos und des Romans

3.2.1 Der neue „Kern der hegelschen Demonstration“: die Analyse der Welt des Epos

Bei allen Unterschieden übernimmt *Die stumme Sprache* eine zentrale Einschätzung von Mallarmé: Die *Vorlesungen über die Ästhetik* formulieren das Verbot, den Anspruch, welcher der antiken Kunst zur Zeit Hegels zugeschrieben wurde, in der Gegenwart wiederzubeleben. Die hegelsche Ästhetik sei „die vorwegnehmende Ablehnung der Möglichkeit der Literatur als neue Produktionsweise der Schreibkunst und als neue Behandlungsweise der Entsprechung der Künste.“³⁶⁸ Jedoch verortet Rancière die Begründung dieses Verbotes nicht mehr im Kapitel zur symbolischen Kunstform:

Der Kern der hegelschen Demonstration liegt ganz selbstverständlich in der Analyse des Epos und der Welt des Epos. Denn das Epos wird mit Homer gleichgesetzt und das Problem Homers wird seit Vico mit der Frage nach dem Wesen der Dichtung selbst zusammengefasst. Aber das Epos ist auch der Ort, an dem die neue Definition der Poetizität am besten ihren Begriff darstellen [*présenter, au passé, son concept*] und ihre harmonische Veranschaulichung geben kann – in der Vergangenheit.³⁶⁹

Selbstverständlich ist hier gar nichts. Erstens setzt Rancière eine Analyse *a posteriori* anstelle eines Argumentes *a priori* als Dreh- und Angelpunkt der hegelschen Ästhetik. Zweitens wählt er einen der interpretationsbedürftigsten Abschnitte der *Vorlesungen*. Das Epos nimmt bei Hegel eine eigentümliche Zwischenstellung ein: Als Teil der Poesie wird es den „romantischen Künsten“ zugeordnet, denen die vollständige Intransitivität der Skulptur versagt ist. Sein *Telos* findet es dezidiert nicht in der Zeit der romantischen Kunstform, sondern in Homer, aus dessen Werk man alle Eigenschaften des Begriffes des Epos extrapolieren könne.³⁷⁰ Rancière

³⁶⁸ Rancière: *Die stumme Sprache*, 71.

³⁶⁹ Ebd., 77f; fr. 62; Übers. modifiziert.

³⁷⁰ Vgl. Hegel: *Ästhetik* 3, 338. Dieses der Hotho-Edition entnommene Argument hat philologisch prekären Status. 1826 legt Hegel nur nahe, Homer sei ein didaktisches und gestalterisches Paradigma (vgl. Ders.: *Vorlesungen* 1826, 232), merkt jedoch nichts zu dessen methodologischer Rolle für die Analyse des Epos an. 1828/29 beschränkt er sich überhaupt auf die – äußerst deutungsbedürftige – Bemerkung: „Das homerische Epos ist klassisch auch für uns.“ (Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen zur Ästhetik. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann* (1828/1829). Hg. v. Alain Patrick Olivier und Annemarie Gethmann-Siefert. Leiden u. a.: Brill Fink 2017, 196.)

entwickelt entsprechend eine invasiv-interpretative, wenn auch genaue Lektüre der *Ästhetik*,³⁷¹ die man, in einem starken Sinne, als *topographische Analyse* bezeichnen könnte.³⁷² Um deren Interessensgebiet kontrastiv abstecken zu können, will ich wesentliche Voraussetzungen von Hegels Argumentation skizzieren.

Hegels Auseinandersetzung mit der Dichtung beruht auf Iterationen der aristotelischen Gattungstheorie ab dem 17. Jahrhundert: der Einteilung der Dichtung in Epik, Dramatik und Lyrik. Dies hat zumindest zweierlei zur Folge: Zum einen ist Hegel bemüht, nicht-europäische Genres, wie die indische Gita, in diese Trias einzugliedern sowie ihr die *literarischen* Gattungen der Neuzeit, insbesondere den Roman, beizuordnen. Zum anderen muss er, soll dieser (empirisch aufgegriffenen) Dreigliederung systematischer Wert zukommen, ihre Berechtigung erweisen. Ein Vergleich zu Aristoteles' *Poetik* ist nützlich: Der Stagirit hatte suggeriert, dass sich das Epos bloß „in der Ausdehnung des Handlungsgefüges und im Versmaß“³⁷³ von der Tragödie unterscheide. Beide Gattungen zielten auf dasselbe, verwendeten jedoch andere Mittel. Aristoteles konnte das Epos daher als defizienten Vorläufer der Tragödie behandeln.³⁷⁴ Als genauer Leser Aristoteles' wechselt Hegel die Strategie: Es genüge nicht, die Differenz von Epos und anderen Gattungen aufzuweisen, indem man einzelne Werke willkürlich zu Paradigmen erklärt. Vielmehr versuche er, „den *Einteilungsgrund* für die Gliederung der *Dichtarten* nur aus dem *allgemeinen* Begriff des künstlerischen Darstellens zu entnehmen.“³⁷⁵ Ihrem Selbstverständnis nach ist die hegelsche Analyse also weniger eine Auseinandersetzung mit historisch gewachsenen Arten, Werke der Sprachkunst zu schreiben. Die systematische Funktion des Kapitels zum Epos besteht darin, aufzuweisen, dass es möglich ist (bzw. war) „das *Objektive* selbst in seiner Objektivität“³⁷⁶ darzustellen, ohne auf abstrakte Prosa zu rekurren. Es gilt ihm als im Begriff des künstlerischen Darstellens enthaltene Möglichkeit, dass ein Werk der Sprachkunst „die Bibel eines Volkes“ sein kann, die „die eigentlichen Grundlagen für das Bewusstsein“³⁷⁷ einer Nation ausspricht. Diesen apriorischen Charakter

³⁷¹ Dies zeigt sich bereits daran, dass er seinen Referenztext mittels eines Pleonasmus bestimmt: Der „Kern“ sei im Kapitel zum Epos zu finden *sowie* in dessen Unterkapitel „Der epische allgemeine Weltzustand“. Vgl. Hegel: *Ästhetik* 3, 339-353.

³⁷² Ich übernehme dieses Kompositum der heillosigen Einführung Joseph Tankes – gebrauche es jedoch nicht als methodologischen Gattungsbegriff für Rancières Lektürestrategie, sondern wende es bloß auf jene Textstellen an, wo Rancière von Ortsmetaphern Gebrauch macht. (Vgl. Tanke: *Jacques Rancière*, 3.)

³⁷³ Aristoteles: *Poetik*, 1459b.

³⁷⁴ Ebd., 1462b.

³⁷⁵ Hegel: *Ästhetik* 3, 321. – Zu seiner Kritik an der Aristotelischen *Poetik* siehe: Hegel: *Ästhetik* 1, 31.

³⁷⁶ Hegel: *Ästhetik* 3, 322.

³⁷⁷ Ebd., 331.

schreibt er Werken wie der *Illias* a posteriori zu. Das kann und muss man kritisieren – nur hätte man dadurch nicht die hegelsche Analyse, sondern ihre empirische Anwendung widerlegt.³⁷⁸

Rancière versucht vor diesem Hintergrund zu zeigen, dass die darstellungstheoretischen Überlegungen Hegels auf sozialphilosophischen Prämissen beruhen. Er wendet sich dem Unterkapitel „Der epische allgemeine Weltzustand“ zu,³⁷⁹ das die Bestimmung des Epos als Darstellung einer geschichtlichen Objektivität konkretisiert: Weil das Epos „eine in die Totalität ihrer Zeit und nationale Zustände verzweigte Handlung“ erzählt, kann diese „auch nur innerhalb einer ausgebreiteten Welt zur Anschauung gelangen“.³⁸⁰ Die sprachlich-künstlerische Darstellung des Objektiven in seiner Objektivität verlangt eine Form des Zusammenlebens, deren Struktur es wesentlich ist, „daß noch kein Verstand sie in Form prosaischer Wirklichkeit dem Herzen, der individuellen Gesinnung und Leidenschaft gegenüberzustellen [...] vermag.“³⁸¹ Rancière streicht deshalb hervor, dass Hegel das Epos teleologisch als „Dichtung einer bereits dichterischen Welt“³⁸² bestimmt. Wodurch zeichnet sie sich aus? Hegel führt ein nicht-instrumentales Naturverhältnis, die Abwesenheit formaler Gesetze und Militärdisziplin, sowie keine vollständige Arbeitsteilung, also eine bestimmte Form des Zusammenlebens und der Selbstverortung, als Beispiele an.³⁸³ Die Analyse des Epos beruht demnach auf Voraussetzungen, die eine Philosophie der Kunst nicht einholen kann.

Im Hinblick auf das Berliner System ist das kein Problem: Die sozialtheoretischen Prämissen der *Ästhetik* können in der Philosophie des objektiven Geistes verhandelt werden. Jedoch sind weder das Verhältnis, das zwischen beiden Disziplinen gesponnen wird, noch die Konklusionen, die Hegel daraus zieht, selbstverständlich, suggeriert Rancière im Hinblick auf die erheblichen Differenzen zum „Systemprogramm“.³⁸⁴ Darin verbirgt sich eine Herausforderung: Wenn der späte Hegel die Grundannahmen des frühen Hegels übernimmt, aber zu anderen Konklusionen gelangt, muss sich zeigen lassen, inwiefern die Thesen der *Ästhetik* die logische Konsequenz des „Systemprogramms“ sind (bzw. auf Fehlschlüssen beruhen). Rancière entwickelt deshalb eine philosophiegeschichtliche Erzählung des Post-Kantianismus, welche es erlaubt, die argumentative Kontinuität im Denken Hegels an einem Analogon zu veranschaulichen.

³⁷⁸ Vgl. u. a. Szondi: „Hegels Lehre von der Dichtung“, 478.

³⁷⁹ Vgl. Rancière: *Die stumme Sprache*, 78f.

³⁸⁰ Hegel: *Ästhetik* 3, 339.

³⁸¹ Ebd., 340.

³⁸² Rancière: *Die stumme Sprache*, 78.

³⁸³ Vgl. Hegel: *Ästhetik* 3, 340-344.

³⁸⁴ Vgl. Rancière: *Die stumme Sprache*, 81f.

3.2.2 Hegel als Post-Kantianer

Auf wenigen Seiten inszeniert *Die stumme Sprache* eine Rezeptionslinie, die sich über Kant, Schiller, Schelling sowie die Fragmente des *Athenaeums* erstreckt und in den *Vorlesungen über die Ästhetik* mündet.³⁸⁵ Diese *tour de force* erfüllt im Hinblick auf die Lektüre Hegels die Funktion, die argumentative Konsistenz von zwei Thesen der *Ästhetik* ideengeschichtlich zu verorten: i) die „klassische Theorie der Form gewordenen Idee“ und ii) „die romantische Idee der Dichtung als noch sich selbst fremdes Denken“.³⁸⁶ Ihr Dreh- und Angelpunkt ist die „Kontinuitätslösung“³⁸⁷ von Friedrich Schillers Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung.“ Ohne genau darauf eingehen zu können, mag es angebracht sein, dessen zentrale Begriffskonstellation ins Gedächtnis zu rufen:

Das Gegenteil der naiven Empfindung ist [...] der reflektierende Verstand, und die sentimentalische Bestimmung ist das Resultat des Bestrebens, *auch unter den Bedingungen der Reflexion* die naive Empfindung, dem Inhalt nach wiederherzustellen. Dies würde durch das erfüllte Ideal geschehen, in welchem die Kunst der Natur wieder begegnet.³⁸⁸

In Rancières Lektüre entspricht die „naive Dichtung“ der hegelschen Vorstellung eines selbstbezweckenden, prä-reflexiven Sprechens in einer bereits dichterischen Welt – jene der homerischen Griechen. „Sentimentalische Dichtung“, „die sich als von der prosaischen Welt getrennte, ihr entgegengesetzte Form weiß“,³⁸⁹ kann umgekehrt als Äquivalent der „romantischen“ Kunstform gelten. Schiller unterscheidet von Hegel, dass er unter dem Titel „idealische Dichtung“ die Möglichkeit einer post-reflexiven Poesie antizipiert.³⁹⁰ Dies gilt

³⁸⁵ Vgl. Rancière: *Die stumme Sprache*, 72-77.

³⁸⁶ Ebd., 80.

³⁸⁷ Ebd., 72.

³⁸⁸ Schiller, Friedrich: „Über naive und sentimentalische Dichtung.“ In: Ders.: *dtv Gesamtausgabe*, Bd. 19, *Theoretische Schriften, Dritter Teil*. München: dtv 1962, 118-196, hier: 170, Fußnote.

³⁸⁹ Rancière: *Die stumme Sprache*, 72.

³⁹⁰ Die Inszenierung von Schillers „Kontinuitätslösung“ scheint Nancys und Lacoue-Labarthes These zu iterieren, dass sich an „Naive und sentimentalische Dichtung“ die Zusammengehörigkeit spekulativer Philosophie und romantischer Ästhetik zeigen lässt. (Vgl. Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc: „Der Nazi-Mythos.“ In: Weber, Elisabeth; Tholen, Georg Christoph (Hg.): *Das Vergessen. Anamnesen des Undarstellbaren*. Wien: Turia + Kant 1997, 158-190, hier: 177f.) Allerdings könnte man mit Lacoue-Labarthe gegen Rancières Schiller-Lektüre einwenden, dass diese „Schillers entscheidende Geste“ vernachlässige: die Restitution der aristotelischen *mimesis* in der Bestimmung der Dichtung als Nachahmung der Natur. (Lacoue-Labarthe, Philippe: „Hölderlin und die Griechen.“ In: Ders.: *Die Nachahmung der Modernen. Typographien II*. Übers. v. Thomas Schestag. Basel u. a.: Engeler 2003, 71-85, hier: 75.) Ein wirklich überzeugender Gegeneinwand findet sich vielleicht erst in Rancières neuester Monographie, wo er argumentiert, was *Die stumme Sprache* nur andeutet: Ende des 18. Jahrhunderts hat sich ein Naturverständnis herausgebildet, das die Natur *an der Grenze* von Natur und Kunst ansetzt. (Vgl. Rancière: *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*. Paris: La fabrique 2020, 26, 30.) Die schillersche Nachahmung der Natur wäre keine *mimesis* im aristotelischen Sinne. 2020 hat das die bemerkenswerte Konsequenz, dass Rancière die hegelschen *Vorlesungen* als deren Restitution begreift: „Auch wenn er weit entfernt von den Theoretikern der *mimesis* ist, nimmt Hegel ihren Blickpunkt wieder auf: Es ist nicht das Schauspiel der Erde, des Himmels oder des Wassers, das einem Gemälde seinen Wert [*prix*] verleiht, sondern

Rancière als der Einsatzpunkt der Schlegels, die versuchten „auf die verlorene Welt der ‚Naivität‘ eine neue Dichtung folgen [zu lassen], die nicht mehr das unmittelbare Bewusstsein einer Welt war, sondern ihre Neuerschaffung auf Grundlage der unendlichen Subjektivität.“³⁹¹ Im Vergleich zu *Mallarmé*, wo die Schlegels als bloßes Anschauungsmaterial für die hegelsche Symbolismus-Kritik fungierten,³⁹² entwickelt Rancière eine differenziertere Lektüre der deutschen Romantiker. Diese entwerfen etwas, das „[s]einem Ursprunge nach ganz subjektiv“ ist, aber den Anspruch erhebt, „seinem Charakter nach ganz objektiv“³⁹³ zu werden. Auf dem Spiel steht die Möglichkeit einer Vermittlung, die Objektivität nicht trotz, sondern aufgrund ihres subjektiven Charakters erreichen kann.

3.2.3 Das hegelsche Verbot als Konsequenz der Romantik

Die eben skizzierte Vorstellung einer „werdende[n] Identität“³⁹⁴ entkräftet die hegelsche Kritik der bewussten Symbolik nicht. Aber sie erfordert von Rancière, auf Ebene der Verknüpfung von post-kantianischer Subjektivitäts-Theorie und Teleologie anzusetzen. Hegel tritt nicht mehr als bloßer Gegner der Romantiker auf – er „verlangt nun, dass man alle Konsequenzen der romantischen Theorie der Dichtung zieht.“³⁹⁵ Die hegelsche *Ästhetik* wäre die Systematisierung der Schlegels.

Ich möchte mir einen Einschub erlauben: Ich denke nicht, dass Rancières Re-Lektüre von Hegel als Fortsetzung der Romantik mit anderen Mitteln erfolgreich ist. Er selbst hat 2002 seine Herangehensweise umgekehrt: Die romantische Dichtung vollziehe eine „Vervielfältigung der Temporalitäten der Kunst“,³⁹⁶ die sich nicht mehr in eine hegelsche Teleologie eingliedern lasse. Jedoch sind die Probleme dieser Inszenierung instruktiv: Indem *Die stumme Sprache* die post-kantianische Konstellation hinsichtlich Subjektivität und Geschichtlichkeit zuspitzt, verdeutlicht sie – indem sie Hegel eine privilegierte Rolle zuspricht –, dass dies auf eine Verengung des Denkens der Kunst hinauslaufen kann. Sie antizipiert damit die dezentrierte Rolle, die Hegel in Rancières Schriften zum ästhetischen Regime der Kunst einnehmen wird.³⁹⁷

die Repräsentation der menschlichen Tätigkeit. Nur dort sieht man die Nachahmung der wahren Natur.“ (Ebd., 117; meine Übers.)

³⁹¹ Ebd., 76.

³⁹² Vgl. Rancière: *Mallarmé*, 70, 79f; s. o.

³⁹³ „Fragmente des Athenaeums“, 129 [22. Fragment]; zit. in: Rancière: *Die stumme Sprache*, 75.

³⁹⁴ Rancière: *Die stumme Sprache*, 76.

³⁹⁵ Ebd., 83.

³⁹⁶ Rancière, Jacques: „The Aesthetic Revolution and its Outcomes“, 143.

³⁹⁷ Ein guter Indikator dafür ist, dass Rancière die Verknüpfung von Schillers Aufsatz mit Hegel auch noch in neueren Schriften anführt. Vgl. Rancière, Jacques: *Politik der Literatur*. Übers. v. Richard Steurer. 2., überarbeitete Auflage- Wien: Passagen 2011, 30, 166; Rancière: *Aisthesis*, 44.

Um diese Konstellation und Rancières (relativ konfuse) Argumentation nachzuvollziehen, erscheint es mir hilfreich, zu sehen, wie die *Hotho-Vorlesungen* das Verhältnis von Teleologie und Subjektivität in Bezug auf das Epos verhandeln. Die Werkgenese ist bezeichnend: Das Kapitel zum Epos beruht zum Teil auf Ausführungen Hegels zur allgemeinen Theorie der Handlung. 1826 hat er zwischen zwei Weisen unterschieden, wie sich ein Subjekt zum Weltganzen verhalten könne:

Ein konkretes Ganzes ist also in seine Momente geteilt, welche Momente besondere Individuen sind; das, was das einzelne Individuum tut, ist nur eine Seite des Ganzen. In diesem Zustande kann man nicht sagen, daß das Individuum, die Gestalt selbstständig ist [...]. Das Gegenteil von diesem Zustande ist: wo das Subjekt als solches das Ganze einer solchen wesentlichen Tat übernimmt und wo dieses Übernehmen des Ganzen seiner partikulären Individualität überlassen ist; diesen Zustand können wir den heroischen nennen.³⁹⁸

Hegel gibt ein instruktives Beispiel: Ein moderner Beamter, der „seinen Beitrag“ zu leisten versucht, steht demnach nicht für sich, sondern muss von jenem Ganzen her betrachtet werden, als dessen Teil er sich versteht. Demgegenüber zeichnet es den Heros‘ Hegels aus, dass er sich metonymisch zu der Welt verhält, in der er handelt. Die *Hotho-Edition* veranschaulicht dies an der *Odyssee*: „[I]n Odysseus‘ einzelner Heimfahrt spiegelt sich die Wiederkehr *aller* Griechen von Troja, nur in dem Unterschiede, daß gerade in dem, was ihm zu dulden auferlegt ist, die Totalität der Leiden, Lebensanschauungen und Zustände, welche in diesem Stoffe liegen, erschöpfend zur Darstellung gelangt.“³⁹⁹ Im Gegensatz zu einer Synekdoche handelt es sich nicht einfach um einen besonderen Fall. Der heroische Charakter steht „für das Ganze“, weil er sich „das Ganze zu[rechnet]“⁴⁰⁰ und dadurch das Ganze zum Ganzen macht. Die epische Handlung ist weniger Paradigma für Aktivität als Affirmation einer „Handlung [...], die in sich geendigt ist“, ⁴⁰¹ auf einen Zustand der Unterscheidbarkeit von Aktivität und Passivität verweist.

Diesem metonymischen Verhältnis von epischem Helden und Welt des Epos entspricht in Rancières Lektüre das Verhältnis von epischem Dichter und in einer bereits dichterischer Welt: Wie der Heros vollzieht, was ihm widerfährt, finde sich beim Dichter „die notwendige Identität

³⁹⁸ Hegel: *Philosophie der Kunst* 1826, 85.

³⁹⁹ Hegel: *Ästhetik* 3, 361.

⁴⁰⁰ Hegel: *Philosophie der Kunst* 1826, 86. – Es ist bezeichnend für die hegelsche Gattungstheorie, dass er hier eine Figur zitiert, die uns nicht aus einem Epos, sondern aus den Dramen Sophokles‘ und der Lyrik Pindars bekannt ist: Ödipus. Weil er trotz seiner Unwissenheit den Tod seines Vaters und die Heirat seiner Mutter auf sich nimmt, ist Ödipus ein heroischer Charakter. (Vgl. ebd., 86f.)

⁴⁰¹ Vgl. ebd., 88. – Hegel verweist in diesem Kontext auf den von Winckelmann analysierten *Apoll von Belvedere* (Vgl. ebd., 89), von dem er „die Hauptmomente“ (Ebd., 201) seiner Auseinandersetzung der Skulptur übernimmt. Damit ist bereits bei Hegel präfiguriert, dass in späteren Werken Rancières, jene Stelle, die die *Vorlesungen* in *Die stumme Sprache* besetzen, später von Winckelmann selbst eingenommen werden kann – bzw. zwischenzeitlich Schillers „winckelmannsche“ Darstellung der *Juno Ludovisi*.

zwischen dem, was er macht, und dem, was er nicht macht“.⁴⁰² Rancière zeigt das an einem der extravagantesten Argumente der *Ästhetik*: Hegels Versuch, die historisch-philologische These, *Illias* und *Odysee* seien ein Amalgam verschiedener Autoren, durch eine Deduktion des Individuums Homer zu widerlegen.⁴⁰³ Da die homerischen Epen „die genaue Übereinstimmung zwischen dem kollektiven *ethos* und den individuellen Charakteren“⁴⁰⁴ spiegeln, muss sich auch der Dichter an jener Schnittmenge befinden: „Homer schreibt seine Dichtung, wie Atreus sein Zepter zuschneidet und Odysseus sein Ehebett.“⁴⁰⁵ Worin besteht dieser Parallelismus? Hegel streicht hervor, dass die Griechen zur Zeit Homers keinen autochthonen *ethos* hatten, sondern „Ägyptisches, Phrygisches, Kleinasiatisches“⁴⁰⁶ ihre Kultur durchzog. Vor diesem Hintergrund „machte“ Homer, suggeriert Hegel mit Blick auf Herodot, den Griechen ihre Götter. Jedoch ersetzte er nicht-griechische Elemente keineswegs durch genuin griechische – er bildet sie zu seinem eigenen Produkt um.⁴⁰⁷ Homer rechnet sich also das Ganze seiner Welt zu. Dadurch macht er es erst zum Ganzen und kann für das Ganze stehen, wie seine Heroen. Dem liegen subjektivitätstheoretische Voraussetzungen zu Grunde: Ein Subjekt kann keine Totalität erschaffen, solange es sich als Teil eines vorgängigen Ganzen versteht.⁴⁰⁸ Würde Homer sich als Bürger eines modernen Staates verstehen, der mit seiner Dichtung lediglich zum Gemeinwohl beiträgt, könnte seine Dichtung nur einen Teil des Ganzen darstellen.

Hier liege – so der Hegel Rancières – der Fehler von Romantik und „Systemprogramm“. Sie vollziehen die Metonymie auf Ebene des Inhalts, aber nicht auf Ebene des Dichters. „Hegel verallgemeinert“ also „das Paradox der romantischen Klassik“,⁴⁰⁹ um den deutschen Denkern eine performative Selbstausschaltung vorzuwerfen: Was sie tun, unterläuft, was sie sagen. Rancière fragt nicht, ob das eine berechtigte Kritik an bestimmten Autor*innen ist, sondern ob diese Kritik generalisiert werden kann:

Sicherlich ist es unredlich, wenn Hegel die „progressive Universalpoesie“ der Brüder Schlegel auf den Humor von Jean Paul reduziert, noch dazu ihre Sarkasmen gegen ihn übernimmt. Er formuliert deswegen jedoch nicht weniger das Paradox, mit dem sich die gesamte Unternehmung der Literatur herumschlagen wird. Die Unternehmung wird nämlich die

⁴⁰² Rancière ordnet sie Friedrich August Wolf zu. – Vgl. Rancière: *Die stumme Sprache*, 81.

⁴⁰³ Jene lässt sich wie folgt zusammenfassen: 1.) *Illias* und *Odysee* bilden „eine wahrhafte, innerlich organische Totalität.“ (Vgl. Hegel: *Ästhetik* 3, 337f.) 2.) Eine wahrhafte, innerlich organische Totalität kann nur von einem Individuum geschaffen werden. K.) Also wurden *Illias* und *Odysee* von einem Individuum geschaffen. (Vgl. ebd.) Es wäre ein Leichtes zu zeigen, dass dieses Argument schlüssig, aber nicht gültig ist.

⁴⁰⁴ Rancière: *Die stumme Sprache*, 80.

⁴⁰⁵ Ebd. Fast wortgleich wiederholt auf ebd., 81.

⁴⁰⁶ Hegel: *Ästhetik* 3, 335;

⁴⁰⁷ Vgl. ebd.; auch Ders.: *Philosophie der Geschichte*, 278, 292.

⁴⁰⁸ Vgl. Hegel: *Philosophie der Kunst* 1826, 84f.

⁴⁰⁹ Rancière: *Die stumme Sprache*, 81.

unendliche Bemühung sein, eine Kohärenz [*cohérence*] entgegengesetzter Prinzipien theoretisch zu definieren und praktisch herzustellen [...].⁴¹⁰

Ich möchte drei Anmerkungen machen: 1.) In *Die stumme Sprache* entwickelt Rancière das Paradox der Unternehmung der Literatur über einen Umweg – von Jean Paul, über Plato, zur Arbeiterliteratur der 1830er. Er suggeriert, dass uns Hegel einen trans-historischen „doppelten Boden der Literatur“⁴¹¹ erkennen lasse: eine konstitutive Unterbestimmtheit sozialer Rollen und die Möglichkeit jedes Beliebigen zu sprechen.⁴¹² 2.) Hegels Formulierung ist gültig: Die Unternehmung der Literatur kann sein Paradox nicht auflösen, sondern muss andere Voraussetzungen machen, um es zu umgehen. Das zeigt *Die stumme Sprache* v. a. an Flaubert: Dieser liefert „seine Antwort auf das hegelsche Dilemma“,⁴¹³ indem er geteilte Prämisse von Hegel und Romantikern – „die Anwesenheit des Sinns inmitten des Sinnlichen“⁴¹⁴ – verwirft und das Verhältnis von Poesie und Prosa rekonfiguriert. Damit setzt er dem repräsentativen Verständnis der Sprachkunst keinen symbolischen Ausdruck eines Sinns mehr entgegen, sondern zielt auf „das Unsinn-Werden jedes Sinns.“⁴¹⁵ Flaubert liefert „die einzige Lösung der strengen Formulierung der romantischen Modernität“⁴¹⁶ – muss jedoch, wie Mallarmé, akzeptieren, dass jemand mit hegelschen Prämissen Einwände erheben kann.⁴¹⁷ 3.) Insofern Hegels Verbot gültig ist, kann man nicht Aspekte seiner *Vorlesungen* herausgreifen und modernisieren. Rancière wendet sich damit gegen Lukács' *Theorie des Romans*, die die hegelschen Thesen von der Unmöglichkeit der Darstellung einer Objektivität in der Gegenwart aufgreift und versucht in eine positive Theorie des Romans zu verwandeln.⁴¹⁸

Die stumme Sprache inszeniert Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* also sowohl als maßgebende Theoretisierung der Bedingungen der Möglichkeit von Literatur als auch als paradigmatischen Teil einer „große[n] romantische[n] Poetik“.⁴¹⁹ Sie oszilliert zwischen

⁴¹⁰ Ebd., 87; fr. 71; Übers. modifiziert.

⁴¹¹ Ebd., 95.

⁴¹² Diese Thesen können insofern, wie es Sergej Seitz formuliert hat, als „als nachträgliche Selbstaufklärung über die Möglichkeit seiner eigenen politischen Philosophie gelesen werden“. Seitz, Sergej: „Die Plebejer streiken. Literarität in Rancières politischer Philosophie.“ In: Vogt, Erik M.; Manfé, Michael (Hg.): *Jacques Rancière und die Literatur*. Wien: Turia + Kant 2020, 64-88, hier: 85f. Vgl. auch Rothenberg: „Rancières ästhetisches Regime“, 38. Dieser Versuch hat jedoch kein Äquivalent in späteren Schriften Rancières – der Verdacht liegt nahe, dass er ihn aufgrund seiner handlungstheoretischen Voraussetzungen und mangelnder Spezifität verworfen hat.

⁴¹³ Ebd., 124.

⁴¹⁴ Ebd., 132.

⁴¹⁵ Ebd.

⁴¹⁶ Ebd., 134.

⁴¹⁷ Vgl. ebd., 140f. – Zur Lösung anderer Schriftsteller, siehe ebd., 150f, 155, 159f, 170, 189, 205. Später wird ein ähnliches Argument an Ruskin wieder aufgegriffen. Vgl. Rancière: *Aisthesis*, 186.

⁴¹⁸ Vgl. Rancière: *Die stumme Sprache*, 84 und seine systematische Auseinandersetzung in *Das Fleisch der Worte*, 107-137. Ferner: Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Werkausgabe 2. Bielefeld: Aisthesis 2009, insb. 37f, 43.

⁴¹⁹ Rancière: *Die stumme Sprache*, 103.

Privilegierung und Einordnung. Dieses Hin- und Her kennzeichnet ebenfalls die Hegel-Rezeption in Rancières späteren Schriften – wenngleich diese die Kontextualisierung des Berliner Meisters begünstigen.

3.3 Hegel als Denker des ästhetischen Regimes der Kunst. Abriss von Rancières späterer Rezeption

3.3.1 Ein Denker unter vielen

Die Aufteilung des Sinnlichen (2000) ist bekannt dafür, ein triadisches begriffliches Raster eingeführt zu haben, um die Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung von Künsten zu konzeptualisieren: das ethische Regimes der Bilder, das repräsentative Regimes der Künste und das ästhetische Regime der Kunst.⁴²⁰ In der Literatur zu Rancière hat sich angesichts dieser Trinität das Vorurteil herausgebildet, dass sie den hegelschen Gestalten des Kunstschönen entspreche, der symbolischen, der klassischen und der romantischen Kunstform. Ich habe nicht vor, diese Ansichten zu widerlegen. Dennoch ist Vorsicht geboten: Rancières Dramaturgie der Wahrheitsregime ist zwar nur vor dem Hintergrund seiner früheren Hegel-Lektüren möglich. Das heißt nicht, dass sie ihr entstammt.⁴²¹ Im Folgenden möchte ich Alison Ross' These, dass „Hegels Konzeption moderner Ästhetik, mehr als jede andere, [für Rancière] eine konkurrierende Position in Bezug auf die Bedeutung und die Implikationen der ‚ästhetischen Revolution‘ darstellt“,⁴²² stärken, indem ich sie auf Rancières neuere Schriften einschränke: Die Dramaturgie des ästhetischen Regimes ist der Versuch, sich effektiver von den *Vorlesungen über die Ästhetik* abzugrenzen als es Rancière zuvor gelungen ist.

Ein verändertes Verhältnis zu Hegel zeigt sich bereits an der Art und Weise, wie Rancière den neuen Begriff ins Spiel bringt. Ich zitiere *in extenso*:

Im ästhetischen Regime der Künste werden die Dinge, die der Kunst zugerechnet sind, durch ihre Zugehörigkeit zu einem spezifischen Regime des Sinnlichen identifiziert. Dieses Sinnliche, aus seinen üblichen Verbindungen gelöst, wird von einer heterogenen Macht bewohnt, von der Macht eines Denkens, das sich selbst fremd geworden ist [*étrangère à elle-même*], ein Produkt, das kein Produkt ist, ein Wissen, das in Nichtwissen verwandelt wurde, ein *logos*, der zugleich *pathos* ist, die Intention eines Nichtintendierten, ect. Die Idee eines sich selbst fremd gewordenen Sinnlichen als Sitz eines sich ebenso fremd gewordenen Denkens bildet den unveränderlichen Kern all jener Identifizierungen von Kunst, die das ästhetischen Denken

⁴²⁰ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, 35-41.

⁴²¹ Man müsste diesbezüglich klären, was Rancières Begriffe den 1998 von Alain Badiou entwickelten, ähnlich gelagerten Schemata „Didaktik“, „Klassik“, „Romantik“ verdankt. Vgl. Badiou, Alain: *Kleines Handbuch zur Inästhetik*. Übers. v. Karin Schreiner. Wien: Turia + Kant ²2012, 9-14.

⁴²² Ross: „Equality in the Romantic Art Form“, 89.

ursprünglich ausmachten [*configurent*]: Vicos Entdeckung des ‚wahren Homers‘ als Dichter wider Willen; Kants „Genie“, das jenes Gesetz, das es produziert, nicht kennt; Schillers „ästhetischer Zustand“, der auf der doppelten Suspendierung der Aktivität des Verstandes und der Passivität des Sinnlichen beruht; Schellings Definition der Kunst als Identität eines bewussten und eines unbewussten Prozesses ect.⁴²³

Das Syntagma vom „ästhetischen Regime der Künste“ tritt demnach an die Stelle, die in *Die stumme Sprache* das Konzept der „Poetizität“ eingenommen hatte: Es ist der Versuch, die Voraussetzungen zu konzeptualisieren, die heterogenen Ansätzen zu Grunde liegen. Wie der funktionale Begriff des Geistes suggeriert es das Oszillieren verschiedener Sinnebenen als konstitutives Merkmal der Erfahrung von Künsten in der neueren Geschichte. Man kann unschwer Gedanken erkennen, die Rancière in der Auseinandersetzung mit Hegel entwickelt hat. Entsprechend auffallend ist es, dass er sich hier nicht zu Hegel äußert: Auf *den* Denker der Widersprüche der Literatur verweist ein „etc.“

Das ist kein Zufall: Bisher war Hegel als ein Denker von Widersprüchen aufgetreten, der jene einhegen konnte, indem er sie in eine geschichtsphilosophische Teleologie integrierte.⁴²⁴ Demgegenüber versucht das „ästhetische Regime“ zu theoretisieren, dass Hegels Begriff der Kunst auf widersprüchlichen Prämissen beruht. Ich will versuchen, das an einem Argument zu zeigen, dessen elaborierteste Form sich in *Aisthesis* (2011) findet.⁴²⁵

3.3.2 Kunst im Singular und der Begriff der Geschichte

Die reduzierte Bedeutung Hegels rührt daher, dass dessen *Philosophie der Kunst* ganz selbstverständlich von „Kunst in der Einzahl und ohne Genetivattribut“⁴²⁶ spricht. Rancière macht darauf aufmerksam, dass antike und frühneuzeitliche Denker sich noch auf Künste in der Mehrzahl bezogen. Der im 18. Jahrhundert einsetzenden Begriffsverschiebung entsprechen Voraussetzungen, denen sich Hegel nur zum Teil bewusst sei.

Künste im Plural sind Gattungsbegriffe von Tätigkeitsformen: Töpfern, Malen, Singen, Schreiben, Tanzen, etc. Diese können breit gefasst sein, solange sich die Tätigkeiten um ein gemeinsames Wesensmerkmal gruppieren lassen: Singen, Saiten zum Klingen bringen und auf Tierfelle schlagen können allesamt unter „musizieren“ gefasst werden, da diese Tätigkeiten Töne produzieren. Man könnte daher annehmen, dass Kunst in der Einzahl der allgemeinste Gattungsbegriff wäre. Wie sich an gewöhnlichen Erfahrungen zeigt, ist das nicht der Fall: Wenn

⁴²³ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, 39f; fr: *La partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique 2000, 31f.

⁴²⁴ Vgl. Rancière: *Die stumme Sprache*, 71; s. o.

⁴²⁵ Dazu muss ich von Unterschieden in Rancières Schriften absehen. Diese scheinen mir aber so gering zu sein, dass sich in Bezug auf die Parameter der Hegel-Rezeption nur wenig ändert.

⁴²⁶ Rancière: *Aisthesis*, 35.

wir in eine Kunstaussstellung gehen, erwarten wir nicht, dass darin jede beliebige Tätigkeitsform abgebildet wird. Wir gehen vielmehr davon aus, dass in einer Kunstaussstellung spezifische menschliche Tätigkeiten auf außeralltägliche Weise dargestellt werden. Kunst im Singular verweist demnach auf eine eigene „Sphäre der Erfahrung“,⁴²⁷ die in der Rede von den Künsten nicht impliziert ist.

Doch was konstituiert diese Erfahrungssphäre? Wenn heterogene Tätigkeiten nicht aufgrund einer Gemeinsamkeit als zusammengehörig wahrgenommen werden, braucht es ein Drittes, das sie aufeinander bezieht. Rancière argumentiert vor diesem Hintergrund:

[D]amit die Kunst als sinnliches Milieu der Werke existieren kann, muss umgekehrt die Geschichte als Form der Verständlichkeit des kollektiven Lebens existieren. Sie muss also ein zeitliches und kausales Schema implizieren, das die Beschreibung von Werken in einen Prozess des Fortschritts, der Vervollkommnung und des Niedergangs einschreibt. Aber dieses Schema impliziert an sich bereits, dass die Geschichte der Kunst die Geschichte einer Form des kollektiven Lebens ist [...].⁴²⁸

Geschichtlichkeit ist also Bedingung der Möglichkeit von Kunst. Für sich genommen haben Schmuck herzustellen, ein Vordach mit einer Säule stabilisieren und Verse zu memorieren kaum etwas gemein. Man kann sie jedoch als Aspekte des Lebens der antiken Griechen fassen. Dann wird es möglich, sie unter dem Begriff der Kunst zu subsumieren: „Die Kunst existiert, wenn man ihr ein Volk, eine Gesellschaft, ein Zeitalter, einen bestimmten Moment in der Entwicklung ihres kollektiven Lebens zuordnen kann.“⁴²⁹ Sie ist notwendig auf eine diachrone Dimension verwiesen.⁴³⁰

Rancière legt nahe, dass Hegel Momente dieses geschichtlichen Konstitutionsprozesses auf kongeniale Weise erfasst und systematisiert habe.⁴³¹ Er habe gezeigt, dass die sinnliche Form der Kunst im Singular „nicht das Ergebnis des bloßen Kunstwollens sein [kann]. Sie kann nur durch seine Begegnung mit dem entstehen, was nicht Kunst ist, mit den Formen der Bildung und des Lebens einer Gemeinschaft.“⁴³² Dass sich die *Vorlesungen über die Ästhetik* um die Frage drehen, welche Bedeutung Kunstwerken für das Denken einer Gesellschaft zukommen, ist demnach die Frage nach den Momenten des Kunstbegriffes und keine geschichtsphilosophische Verbrämung der Ästhetik.

⁴²⁷ Ebd., 36.

⁴²⁸ Rancière: *Aisthesis*, 38.

⁴²⁹ Ebd., 39. Rancière entwickelt diese Gedanken in einer Lektüre Winckelmanns, der in *Aisthesis* an die Stelle Vicos rückt.

⁴³⁰ Vgl. ebd., 45.

⁴³¹ Vgl. ebd.

⁴³² Rancière: *Aisthesis*, 235f. Vgl. dazu Chanter: *Art, Politics and Rancière*, 83.

Rancière suggeriert gleichzeitig, dass Hegel die Konsequenzen dieses Konstitutionsprozesses einzuhegen versucht. Insofern es der Begriff der Geschichte erlaubt, Tätigkeitsformen ohne gemeinsame Wesensmerkmale unter dem Begriff der Kunst zu subsumieren, wird es unmöglich, gesicherte Kriterien anzugeben, welche Tätigkeitsformen nicht unter diesen Begriff fallen. „Das ästhetische Regime bestätigt die absolute Besonderheit der Kunst und zerstört zugleich jedes pragmatische Kriterium dieser Besonderheit.“⁴³³ Dagegen wendet sich Hegels teleologische Bestimmung der Kunst: Wenn Kunst in einer bestimmten Epoche ein absolutes Bedürfnis des Geistes ist, kann man angeben, welche Tätigkeitsformen der Kunstbegriff umfasst; mit der Fähigkeit, den Gesamtzusammenhang des Denkens auszudrücken, hat man ein klares Kriterium für die Besonderheit der Kunst. „Das Modell [plot] des sogenannten ‚Endes der Kunst‘ ist nicht einfach eine persönliche Theoretisierung Hegels.“⁴³⁴ Es ist der im Begriff der Kunst antizipierte Versuch „ein unstimmige[s] Verhältnis[]“⁴³⁵ in ein stimmiges zu verwandeln.⁴³⁶

Rancière erhebt also den Anspruch, einen dem hegelschen Denken zugrunde liegenden Widerspruch besser fassen zu können als dieser. Hegel ist deshalb zweierlei: Einerseits nimmt er die Rolle eines Vorgängers an, der die konstitutive Unreinheit der Kunst als Problem formuliert. Andererseits liest Rancière dessen Untersuchungen als Versuch, das diesem Konstitutionsprozess zugrundeliegende Paradox auf insuffiziente Weise aufzulösen und die ihn bedingende geschichtliche Entwicklung zu verdecken. Damit einher geht die Historisierung Hegels: Er wird zu einem Denker unter anderen, die versuchen das „paradoxe Regime der Identifizierung der Kunst Dinge“⁴³⁷ zu denken, aber unweigerlich daran scheitern.⁴³⁸

Das zeigt sich insbesondere an Rancières Umgang mit dem Ausdruck „Ästhetik“: Die *Vorlesungen* beginnen mit der Bemerkung, dass dieser Name „eigentlich nicht ganz passend“⁴³⁹ für eine Philosophie der Kunst sei. Die Hotho-Edition expliziert nur, warum sie den Ausdruck verwenden kann, nicht warum sie ihn verwenden muss. Rancière versucht demgegenüber zu zeigen, dass es sich dabei weder um einen Lapsus noch um eine werbetechnische Entscheidung

⁴³³ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, 40. Vgl. Vogt: *Zwischen Sensologie und ästhetischem Dissens*, 147f.

⁴³⁴ Rancière: „The Aesthetic Revolution and its Outcomes“, 142. „Plot“ scheint auf Haydn Whites Ausdruck „narrative emplotment“ anzuspielden, der meist mit „narrative Modellierung“ übersetzt wird.

⁴³⁵ Rancière: *Das Unbehagen der Ästhetik*, 17.

⁴³⁶ Die neueren Schriften suggerieren daher im Gegensatz zu *Die stumme Sprache*, dass es sehr wohl möglich ist die hegelsche Diagnose in eine positive Theorie moderner Kunst umzuwandeln. Diese Rolle spricht Rancière insbesondere Clement Greenbergs „Avantgarde und Kitsch“ zu. Vgl. Rancière: *Modern Times*, 63.

⁴³⁷ Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 16.

⁴³⁸ Man muss hinzufügen, dass Rancière kürzlich suggeriert hat, diese Formulierung sei zu ungenau: „Für mich gibt es eigentlich keine Paradoxie, weil jeder Begriff bedingt und bedingend zugleich ist.“ Rancière: *Das Verfahren der Szene*, 91.

⁴³⁹ Hegel: *Ästhetik I*, 13.

handelt. „Ästhetik“ ist der adäquate Name für Hegels Philosophie der Kunst, *weil* er auf ihre unstimmigen Grundlagen verweist.⁴⁴⁰ In dieser polemischen Bedeutung ist „Ästhetik“ kein Synonym von „Philosophie der Kunst“, sondern gilt Rancière als „eine Weise, in der sich Tätigkeitsformen, die Modi, in denen diese sichtbar werden, und die Arten, wie sich die Beziehung zwischen beiden denken lässt, artikulieren“.⁴⁴¹ Dem Ausdruck wird damit jene zentrale Stelle zurückerstattet, die er in *Mallarmé* eingenommen hat. Seine Bedeutung hat sich jedoch völlig verändert: Er ist kein transhistorischer Überbegriff mehr, der eine bestimmte Vorstellung von Sozialität beschreibt, sondern eine geschichtlich vermittelte „Ordnung des Identifizierens und Denkens von Kunst“.⁴⁴²

3.3.3 Die Weisheit Hegels. Rancières Inszenierung der Genremalerei Murillos

Mit dem Begriff des „ästhetischen Regimes“ als Antwort auf die hegelsche Herausforderung tritt ein neuer Teil der *Vorlesungen* in den Fokus von Rancières Inszenierung: Hegels Auseinandersetzung mit den Genregemälden des Barockmalers Bartolomé Esteban Murillo.⁴⁴³ In der Hotho-Edition fungiert dessen stilisierte Darstellungen von spanischen Bettelkindern lediglich als Anschauungsmaterial zum hegelschen Begriff des Ideals: Murillo biete „Menschen aus *einem* Stück“ dar, die eine „Kummerlosigkeit um das Äußere und die innere Freiheit im Äußeren“⁴⁴⁴ besitzen. An ihnen entwickelt Hegel weder ein Argument noch einen Begriff, der nicht auch an andere Stelle geklärt würde. Dennoch bezieht sich Rancière seit 2004 regelmäßig auf diese Stelle.⁴⁴⁵ In einem rezenten Interview hat er konzipiert auf den Punkt gebracht, warum:

Nimmt man die Szene, die Hegel vor den Bettelkindern von Murillo zeigt, dann gibt es dahinter eine ganze Reihe von Umwälzungen: die Entstehungsgeschichte der Museen, die Geschichte der Französischen Revolution und der Plünderungen der Revolutionsarmeen, die eine neue Sichtbarkeit der Kunst hervorbringt und die Frage, wie sie ein Volk darstellen, ein Volk erziehen kann und so weiter. In gewisser Weise kann man diese ganze Geschichte lesen durch den Blick Hegels auf die Bilder. Das soll nicht heißen, dass es eine historische Entwicklung gibt, die diesen Blick erklärt. Die historische Entwicklung wird konstruiert [...].⁴⁴⁶

Anders gesagt: Hegels Veranschaulichung des Begriffs des Ideals ist einerseits nur möglich vor dem Hintergrund der Geschichte der Politik- und Institutionen. Andererseits setzt sie jene

⁴⁴⁰ Vgl. Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 20.

⁴⁴¹ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, 23.

⁴⁴² Ebd., 23.

⁴⁴³ Vgl. Murillo, Bartolomé Esteban: *Gemälde der Sammlung Pinakothek*. München. Online verfügbar unter: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/jWLpeRyGKY> (Zugriff: 29.10.2021).

⁴⁴⁴ Vgl. Hegel: *Ästhetik I*, 224.

⁴⁴⁵ Vgl. Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 15; *Ist Kunst widerständig?* Hg. u. übers. v. Frank Ruda und Jan Völker. Merve: Berlin 2008, 51, 69; *Geschichtsbilder*, 59f, *Der emanzipierte Zuschauer*, 138, *Aisthesis*, 47-65.

⁴⁴⁶ Rancière: *Das Verfahren der Szene*, 24f.

„Veränderung der Verhältnisse zwischen Denken, Kunst, Handlung und Bild“⁴⁴⁷ voraus, die der Begriff des „ästhetischen Regimes“ zu konzeptualisieren versucht. Mittels einer Inszenierung lässt sich im Rekurs auf Hegel ein neuer Blick auf den Zusammenhang dieser Voraussetzungen werfen. Hegels 25 Zeilen zu Murillo erlauben es, ihm seine paradigmatische Rolle für Rancières Dramaturgie wiederzuerstatten.

In *Aisthesis* geht das einher mit einem Versuch, Hegel gegen sich selbst auszuspielen. Wie wir gesehen haben, argumentiert Rancière im Anschluss an die *Vorlesungen*, dass Kunst von einer zeitlichen Disjunktion geprägt ist. Hegel hatte diese in Form des Gesetzes der Retroaktivität gefasst: Für diejenigen, die einen Begriff der Kunst haben, ist Kunst eine Sache der Vergangenheit – für diejenigen, die in ihrer Präsenz leben, ist sie nicht als Kunst vorhanden. Rancière weist darauf hin, dass der Gehalt der Kunst mit ihrer höchsten Bestimmung nicht verschwinde. Vielmehr wird er in der prosaischen Welt in anderen Formen – Religion, Recht und Philosophie – aufgehoben. Das „Grau in Grau“, das seine Philosophie im Anschluss an die Französische Revolution malt, erscheint hier schillernder als am Ende von *Mallarmé*:⁴⁴⁸

[D]ie Weisheit Hegels besteht nicht darin, die Rückkehr zu den alten Werten und Traditionen zu feiern. Sie besteht darin, in den Formen und Institutionen der wiederhergestellten Ordnung das tatsächliche Welt-Werden [*devenir-monde*] der Freiheit und Gleichheit zu zeigen, die zuvor von den Kanonen der republikanischen Armeen und den Träumen von einem neuen Griechenland getragen wurden. Die Kunst und die Ästhetik sind eben zwei dieser Formen: eine Gesamtheit von Orten, Institutionen und Kenntnissen, die die Freiheit sichtbar und verständlich machen [...].⁴⁴⁹

Rancière spielt damit auf eine für Hegels Philosophie der Kunst zentrale Problemstellung an: Wenn Kunst kein absolutes Bedürfnis gegenwärtiger Menschen ist, warum sollte man sich mit ihr auseinandersetzen? Aus hegelscher Sicht ist das keine Frage, die sich *prima facie* behandeln lässt: Jede Antwort wäre eine willkürliche Voraussetzung, die „über das bloße Sollen und Postulat der Auflösung nicht hinaus kommt“.⁴⁵⁰ Die Philosophie müsse vielmehr demonstrieren, dass „die Kunst die *Wahrheit* in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen [...] und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe.“⁴⁵¹ Für uns sei die *philosophische Auseinandersetzung* mit Kunst ein Selbstzweck, nicht die Kunst. Erstere demonstriert die gegenwärtige Verwirklichung des absoluten, in sich freien Geistes an der Vergangenheit.

⁴⁴⁷ Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, 139.

⁴⁴⁸ S. o.

⁴⁴⁹ Rancière: *Aisthesis*, 62; fr. 56.

⁴⁵⁰ Hegel: *Ästhetik I*, 81.

⁴⁵¹ Ebd., 82.

Rancières legt demgegenüber nahe, dass die hegelsche Demonstration das ästhetische Regime voraussetzt. *Die Aufteilung des Sinnlichen* skizziert das Argument, dass Kunst im Singular eine *reine* Historisierung unmöglich mache: Im ästhetischen Regime „wird die Vergangenheit der Kunst ununterbrochen durch die Zukunft der Kunst, das heißt durch ihre Absetzung von der Gegenwart der Nicht-Kunst, neu inszeniert.“⁴⁵² Wenn die antiken Griechen eine Erfahrungsform hatten, die sie nicht begreifen konnten, kann man nicht ausschließen, dass sich auch in unserer Gegenwart Momente finden, die sich retroaktiv als etwas anderes herausstellen werden. Dieser Anspruch wird, suggeriert *Aisthesis*, in den *Vorlesungen zur Ästhetik* wirksam; gegen die Intuition ihres Autors. Hegels Betrachtung von Murillo schleuse in die durch das Gesetz der Retroaktivität geregelte Vergangenheit „einen sonderbaren Aufruf an die Zukunft ein“:⁴⁵³ Hegels Anmerkung, dass dessen Bettelknaben den Eindruck vermitteln, „es könne alles aus solchem Jungen werden.“⁴⁵⁴

Rancière versucht sich an einer „Politisierung“⁴⁵⁵ dieses Satzes, indem er eine innere Kohärenz der Kinderdarstellungen von Murillo, Victor Hugo und Robert Bresson unterstellt und nahelegt, dass dies Benjamins „Kleine Geschichte der Photographie“ antizipiere.⁴⁵⁶ Leider bleibt es bei einer Assoziation. Der Gedanke, dass Hegel das hegelsche Verbot unterlaufe, ist vielversprechend – seine Entwicklung müsste sich jedoch auf eine breitere Textbasis stellen, als sie Rancière anbietet. In Rancières neuester Monographie, *La temps du paysage* (2020), ist der Gedanke verschwunden: Hegel tritt dort erneut als der Denker auf, der eine retroaktive Regelung der Kunst vornimmt.⁴⁵⁷

⁴⁵² Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, 42.

⁴⁵³ Rancière: *Aisthesis*, 64.

⁴⁵⁴ Hegel: *Ästhetik I*, 224.

⁴⁵⁵ Rancière: *Aisthesis*, 64.

⁴⁵⁶ Vgl. ebd., 65.

⁴⁵⁷ Rancière: *Le temps du paysage*, 122.

4 Schlussanmerkung

Ich habe versucht zu zeigen, dass Rancière sich mit Hegel auf differenzierte Weise auseinandersetzt: Hegel stellt einen konstanten Bezugs- und Reibungspunkt dar, einen Gegenspieler, dessen spekulative Philosophie in ihrer Komplexität nicht unterschritten werden darf. Insbesondere dessen These, dass „wir etwas als Kunst sehen oder verstehen, was für diejenigen die es produziert haben, etwas anderes war“ erklärt Rancière zum Paradigma: Er spricht von einer „unumgänglichen Lektion Hegels“.⁴⁵⁸ Rancières Texte lassen sich als Antworten auf Hegel begreifen, die sich aus einem geteilten Problembewusstsein speisen – auch dort, wo sie nicht explizit auf den deutschen Idealismus referieren.

Dabei haben sich signifikante Differenzen zwischen Rancières Inszenierungen ergeben. Angesichts dessen könnte es angemessen erscheinen, abschließend Richtigkeit und Relevanz seiner Lektüren zu beurteilen: Wo liegt Rancière richtig, wo falsch? Worin bestehen die Stärken der jeweiligen Lektüren, wo ihre Schwächen? Welche neuen Erkenntnisse trägt Rancière zur Hegel-Forschung bei? Wo ist sein Beitrag redundant oder unterkomplex? Welche Fragen sind noch offen?

Ich werde nichts dergleichen tun. Das Problem an abschließenden Bewertungen ist, dass sie entweder Thesen wiederholen, die bereits in der vorhergehenden Argumentation enthalten sind, oder Thesen vorbringen, die sich nicht aus dem bisher Gesagtem ergeben. Entweder unterstellen sie also, dass Leser*innen eine Lektürehilfe brauchen, oder machen willkürliche Behauptungen. In beiden Fällen behaupten abschließende Bewertungen die Autorität des*der Autor*in gegenüber Leser*innen. Mit Rancière gesprochen handelt es sich um eine „Arbeit der Faulheit“.⁴⁵⁹ Ich muss also all jene enttäuschen, die sich diese Schlussanmerkung zu Gemüte führen, um einen Einblick in meine Arbeit zu gelangen. Sie seien auf die „Einleitung“ verwiesen.

All jene, die bereit waren, sich mit meiner Argumentation auseinanderzusetzen, sind genauso befähigt, Schlüsse zu ziehen, wie ich. Ihnen sei eine Maxime Rancières mitgegeben: Man muss „alles von sich sehen, ohne Unterlass vergleichen und immer auf die dreifache Frage antworten: Was siehst du? Was denkst du darüber? Was machst du damit? Und derart unendlich weiter.“⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ Nancy/Rancière: „On Metaphysics“, 197.

⁴⁵⁹ Rancière: *Der unwissende Lehrmeister*, 137.

⁴⁶⁰ Ebd., 35.

5 Bibliographie

- Apter, Emily: „The Hatred of Democracy and ‚The Democratic Torrent‘.“ In: Bray, Patrick M. (Hg.): *Understanding Rancière, Understanding Modernism*. New York u. a.: Bloomsbury 2017, 11-32.
- Aristoteles: *Metaphysik*. Übers. v. Hermann Bonitz. Neu hg. v. Ursula Wolf. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 82017.
- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch – Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982.
- Arndt, Andreas: *Unmittelbarkeit*. Berlin: Eule der Minerva 2013.
- Aus Verantwortung für Österreich. Regierungsprogramm 2020-2024. Wien: Bundeskanzleramt 2020, Online abrufbar unter: https://www.dieneuevolkspartei.at/Download/Regierungsprogramm_2020.pdf (Zugriff: 26.03.2021).
- Badiou, Alain; Lacoue-Labarthe, Philippe; Rancière, Jacques: *Mallarmé, das Theater, der Stamm*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. Wien: Passagen 2019.
- Badiou, Alain: „The Lessons of Jacques Rancière. Knowledge and Power after the Storm.“ In: Rockhill, Gabriel; Watts, Philip (Hg.): *Jacques Rancière. History, Politics, Aesthetics*. Übers. v. Tzuchien Tho. Durham/London: Duke University Press 2016, 30-54.
- Baumgarten, Alexander: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“ (1750/58)*. Lateinisch – Deutsch. Übers. u. hg. v. Hans Rudolph Schweizer. Hamburg: Meiner 1983.
- Bečín, Roc: „Art between Affect and Indifference in Hegel, Adorno and Rancière.“ In: *Filozofski vestnik* 15(1), 2019, 165-182.
- Bell, David A.: *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism 1680-1800*. Cambridge (Ma.)/London: Harvard University Press 2003.
- Bernstein, J. M.: „Movies as the Great Democratic Art Form of the Modern World (Notes on Rancière).“ In: Deranty, Jean-Philippe; Ross, Alison (Hg.): *Jacques Rancière and the Contemporary Scene. The Philosophy of Radical Equality*. London/New York: Continuum 2012, 15-42.

- Bertram, Georg W.: „Rethinking Hegel’s Conception of Modern Art.“ In: Bird-Pollan, Stefan; Marchenkov, Vladimir (Hg.): *Hegel’s Political Aesthetics. Art in Modern Society*. London/ New York: Bloomsbury 2020, 196-211.
- Boncardo, Ricardo: *Mallarmé and the Politics of Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2018.
- Bonds, Mark Evans: *Absolute Music. The History of an Idea*. Oxford u. a.: Oxford University Press 2014.
- Bonds, Mark Evans: *Music as Thought. Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press 2009.
- Bosteels, Bruno: „Rancières Mallarmé.“ In: Vogt, Erik M.; Manfé, Michael (Hg.): *Jacques Rancière und die Literatur*. Wien: Turia + Kant 2020, 176-200.
- Bourgeois, Bernard: *Le vocabulaire de Hegel*. Paris: Ellipses 2000.
- Chanter, Tina: *Art, Politics and Rancière. Broken Perceptions*. London, u. a.: Bloomsbury 2018.
- Croce, Benedetto: „An Unknown Page from Hegel’s last months.“ Übers. v. James W. Hillesheim und Ernesto Caserta. In: *New Vico Studies* 26, 2008, 143-165.
- Danto, Arthur: *What Art Is*. New Haven/London: Yale University Press 2013.
- Dasgupta, Sudeep: „The Aesthetics of Displacement. Dissonance and Dissensus in Adorno and Rancière.“ In: Durhab, Scott; Gaonkar, Dilip (Hg.): *Distributions of the Sensible. Rancière, between Aesthetics and Politics*. Evanston (Ill.): Northwestern University Press 2019, 119-144.
- Deranty, Jean Philippe: „Regimes of the Arts.“ In: Ders. (Hg.): *Jacques Rancière. Key Concepts*. Durham: Acumen 2010, 116-130.
- „Die Fragmente des Athenaeums.“ In: Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc (Hg.): *Das Literarisch-Absolute. Texte und Theorie der Jenaer Frühromantik*. Wien: Turia + Kant 2016, 126-216.
- Feuerbach, Ludwig: *Das Wesen des Christentums*. Nachw. v. Karl Löwith. Stuttgart: Reclam 1969.
- Fichte, Johann Gottlieb: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer (1794)*. Hg. v. Wilhelm G. Jacobs. Hamburg: Meiner ⁴1997.

- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.
- Garelick, Rhonda K.: „Loie Fuller and the Serpentine.“ 2019. Online abrufbar unter: <https://publicdomainreview.org/essay/loie-fuller-and-the-serpentine> (Zugriff: 18.05.2021).
- Gelhard, Andreas: *Skeptische Bildung. Prüfungsprozesse als philosophisches Problem*. Zürich: Diaphanes 2018.
- Gethmann-Siefert, Annemarie: „Die systematische Bestimmung der Kunst und die Geschichtlichkeit der Künste. Hegels Vorlesung über ‚Aestheticen sive philosophiam artis‘ von 1826.“ In: Hegel, G. W. F.: *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*. Hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon und Karsten Bett. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016, 9-40.
- Gibson, Andrew: „‘A new Mode of the Existence of Truth.’ Rancière and the Beginnings of Modernity.“ In: Hellyer, Grace; Murphet, Julian (Hg.): *Rancière and Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2016, 99-124.
- Guerlac, Suzanne: „Rancière and Proust: Two Temptations.“ In: Bray, Patrick M. (Hg.): *Understanding Rancière, Understanding Modernism*. New York u. a.: Bloomsbury 2017, 161-178.
- Hansen, Frank-Peter: *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. Rezeptionsgeschichte und Interpretation*. Berlin/Boston: De Gruyter 1989.
- Hebing, Niklas: „Poesie.“ In: Sandkaulen, Birgit (Hg.): *G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik*. Klassiker Auslegen 40. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, 227-255.
- „Hegel an Schelling. 16. April 1895.“ In: *Briefe von und an Hegel*. Band 1: 1785-1812. Hg. v. Johannes Hoffmeister. 3., durchgesehene Ausgabe. Hamburg: Meiner 1969, 23-26.
- Hegel, G. W. F.: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)*. Hg. v. Friedhelm Nicolini und Otto Pöggeler. Hamburg: Meiner 1991.
- Hegel, G. W. F.: „Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus.“ In: Ders.: *Frühe Schriften*. Werke 1. Auf Grundlage der Werke von 1832-1845 neu editierte Ausgabe. Red. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- Hegel, G. W. F.: *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Werke 7. Mit Hegels eigenständigen Notizen und mündlichen Zusätzen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

- Hegel, G. W. F.: *Phänomenologie des Geistes*. Werke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- Hegel, G. W. F.: *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*. Hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon und Karsten Bett. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ³2016.
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über Ästhetik I*. Werke 13. Auf Grundlage der Werke von 1832-1845 neu editierte Ausgabe. Red. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über Ästhetik 2*. Werke 14. Auf Grundlage der Werke von 1832-1845 neu editierte Ausgabe. Red. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über Ästhetik 3*. Werke 15. Auf Grundlage der Werke von 1832-1845 neu editierte Ausgabe. Red. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. I. Textband*. Hg. v. Helmut Schneider. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1995.
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III*. Werke 20. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Werke 12. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*. Hg. v. Annemarie-Gethmann Siefert. Hamburg: Meiner 2003.
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen zur Ästhetik. Vorlesungsmitschrift Adolf Heiman (1828/1829)*. Hg. v. Alain Patrick Oliver und Annemarie Gethmann-Siefert. Leiden u.a.: Brill 2017.
- Hegel, G. W. F.: *Wissenschaft der Logik II*. Werke 6. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- Heidegger, Martin: „Der Ursprung des Kunstwerkes.“ In: Ders.: *Holzwege*. Gesamtausgabe 5. Frankfurt a. M.: Klostermann ⁷1994, 7-68.
- Heidegger, Martin: *Nietzsche*. Gesamtausgabe 6.1. Frankfurt a. M.: Klostermann 1996.
- Hindrichs, Gunnar: „Hegels Begründung der philosophischen Ästhetik.“ In: Sandkaulen, Birgit (Hg.): *G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik*. Klassiker Auslegen 40. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, 23-36.

- Hoffmann, Thomas Sören: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Eine Propädeutik*. 3., durchgesehene und aktualisierte Auflage. Wiesbaden: Marix 2015.
- Hölderlin, Friedrich: *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. Mit einem Nachwort von Michael Knaupp. Stuttgart: Reclam 2013.
- Horaz: „De Arte Poetica / An die Pisonen: Über die Dichtkunst.“ In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Lateinisch – Deutsch. Übers. v. Bernhard Kytzler. Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2018, 628-661.
- James, Alison: „Mute Speech.“ In: Bray, Patrick M. (Hg.): *Understanding Rancière, Understanding Modernism*. New York u. a.: Bloomsbury 2017, 251-260.
- Kant, Immanuel: „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ In: Ders.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie und Pädagogik I*. Werkausgabe XI. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964.
- Kant, Immanuel: „Kritik der praktischen Vernunft.“ In: Ders.: *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, 107-302.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Werke 3-4. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 82014.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Kurz, Gerhard: *Das Wahre, Schöne, Gute. Aufstieg, Fall und Fortbestehen einer Trias*. Paderborn: Fink 2015.
- Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc: „Das System-Subjekt.“ In: Dies. (Hg.): *Das Literarisch-Absolute. Texte und Theorie der Jenaer Frühromantik*. Übers. v. Johannes Kleinbeck. Wien: Turia + Kant 2016, 49-69.
- Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc: „Der Nazi-Mythos.“ In: Weber, Elisabeth; Tholen, Georg Christoph (Hg.): *Das Vergessen. Anamnesen des Undarstellbaren*. Wien: Turia + Kant 1997, 158-190.
- Lacoue-Labarthe, Philippe: „Hölderlin und die Griechen.“ In: Ders.: *Die Nachahmung der Modernen. Typographien II*. Übers. v. Thomas Schestag. Basel u. a.: Engeler 2003, 71-85.

- „Lumen Gentium. Dogmatische Konstitution über die Kirche.“ Abschnitt 11. Online abrufbar unter: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19641121_lumen-gentium_ge.html (Zugriff: 23.02.2021).
- MacQuillan, Martin: „Paul de Man and Art History I. Modernity, Aesthetics and Community in Jacques Rancière.“ In: Bowman, Paul; Stamp, Richard (Hg.): *Reading Rancière*. London/New York: Continuum 2011, 163-184.
- Mallarmé, Stéphane: „Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet. / Noch eine Tanzstudie. Die Hintergründe im Ballett.“ In: Ders.: *Kritische Schriften*. Französisch und Deutsch. Hg. v. Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Übers. v. Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Christine Le Gal. Gerlingen: Schneider 1998, 180-185.
- Mallarmé, Stéphane: „Ballets / Ballette.“ In: Ders.: *Kritische Schriften*. Französisch und Deutsch. Hg. v. Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Übers. v. Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Christine Le Gal. Gerlingen: Schneider 1998, 168-179.
- Mallarmé, Stéphane: „Notes sur le langage.“ In: Ders.: *Œuvres Complètes*. Band 1. Hg. v. Bertrand Marchal. Paris: Gallimard 1998, 503-512.
- Mallarmé, Stéphane: „Offices / Kultus.“ In: Ders.: *Kritische Schriften*. Französisch und Deutsch. Hg. v. Gerhard Goebel und Bettina Rommel. Übers. v. Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Christine Le Gal. Gerlingen: Schneider 1998, 276-297.
- Mallarmé, Stéphane: *Sämtliche Dichtungen*. Französisch – Deutsch. Mit einer Auswahl an poetologischen Schriften. Dichtungen übers. v. Carl Fischer, Schriften v. Rolf Schnabl. München: dtv 1995.
- Mecchia, Guiseppina: „Mute Speech: The Silence of Literature in Rancière’s Aesthetic Paradigm.“ In: Bray, Patrick M. (Hg.): *Understanding Rancière, Understanding Modernism*. New York u. a.: Bloomsbury 2017, 97-109.
- Moldenhauer, Eva; Michel, Karl Markus (Hg.): „Anmerkungen der Redaktion zu Band 13, 14, 15.“ In: Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über Ästhetik* 3. Werke 15. Auf Grundlage der Werke von 1832-1845 neu editierte Ausgabe. Red. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, 575-578.
- Murillo, Bartolomé Esteban: *Gemälde der Sammlung Pinakothek*. München. Online verfügbar unter: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/jWLpeRyGKY> (Zugriff: 29.10.2021).

- Nancy, Jean-Luc; Rancière, Jacques: „Rancière and Metaphysics (Continued). A Dialogue.“ In: Davis, Oliver (Hg.): *Rancière Now. Current Perspectives on Jacques Rancière*. Cambridge: Polity 2013, 187-207.
- Nancy, Jean-Luc: *Von einer Gemeinschaft, die sich nicht verwirklicht*. Übers. v. Esther von der Osten. Wien: Turia + Kant 2018.
- Ohashi, Ryosuke: *Die „Phänomenologie des Geistes“ als Sinneslehre. Zur Phänomenoetik der Compassion*. Freiburg/München: Karl Alber 2009.
- Perica, Ivana: „*Aisthesis* verorten. Rancières ästhetische Evolution oder: literarische Szenen eines politischen Konflikts.“ In: Vogt, Erik M.; Manfé, Michael (Hg.): *Jacques Rancière und die Literatur*. Wien: Turia + Kant 2020, 40-63.
- Pippin, Robert: *Kunst als Philosophie. Hegel und die moderne Bildkunst*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2011. Übers. v. Wiebke Meier. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Pöggeler, Otto: *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger*. Freiburg/München: Alber 1984.
- Quadrio, Philip Andrew: „Morality, Politics and Mytho-Poetic Discourse in the Oldest System-Program of German Idealism: The *Rousseauian* Answer to a Contemporary Question.“ In: *Sophia* 50, 2011, 625-640.
- Rancière, Jacques: „A distant sound.“ In: Chapoco, João Pedro; Nickleson, Patrick; Stover Chris (Hg.): *Rancière and Music*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2020, 353-363.
- Rancière, Jacques: „A few remarks on the method of Jacques Rancière.“ In: *Parallax* 15(3), 2009, 114-123.
- Rancière, Jacques: *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée 2011.
- Rancière, Jacques: *Aisthesis. Vierzehn Szenen*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. Wien: Passagen 2013.
- Rancière, Jacques: *An den Rändern der Fiktion*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. Wien: Passagen 2019.
- Rancière, Jacques: *Das Fleisch der Worte. Politik(en) der Schrift*. Übers. v. Marc Blankenburg und Christina Hünsche. Zürich: Diaphanes 2010.
- Rancière, Jacques: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. 3., überarbeitete Auflage. Wien: Passagen 2016.

- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Übers. v. Richard Steurer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Rancière, Jacques: *Das Verfahren einer Szene. Gespräche mit Adnen Jdey*. Übers. v. Thomas Laugstien. Zürich: Diaphanes 2019.
- Rancière, Jacques: *Das Volk und seine Fiktionen. Interviews 2003–2005*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. Wien: Passagen 2013.
- Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. 2., verbesserte Auflage. Wien: Passagen 2015.
- Rancière, Jacques: *Der Philosoph und seine Armen*. Übers. v. Richard Steurer. Wien: Passagen 2010
- Rancière, Jacques: *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. 3., verbesserte Auflage. Wien: Passagen 2018.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Übers. u. hg. v. Maria Muhle. 2., durchgesehene Auflage. Berlin: b_books 2008.
- Rancière, Jacques: *Die stumme Sprache. Essay über die Widersprüche der Literatur*. Übers. v. Richard Steurer. Zürich: Diaphanes 2010.
- Rancière, Jacques: *Die Wörter der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe von Jacques Rancière. Überarbeitete und erweiterte Übers. v. Eva Moldenhauer. Berlin: August 2015.
- Rancière, Jacques: „From Politics to Aesthetics?“ In: *Paragraph* 28(1), 2005, 13-25.
- Rancière, Jacques: *Geschichtsbilder. Kino, Kunst, Widerstand*. Übers. v. Ronald Voullié. Berlin: Merve 2013.
- Rancière, Jacques: *Ist Kunst widerständig?* Hg. u. übers. v. Frank Ruda und Jan Völker. Merve: Berlin 2008.
- Rancière, Jacques: *Kurze Reisen ins Land des Volkes*. Übers. v. Richard Steurer-Boulard. Wien: Passagen 2014.
- Rancière, Jacques: *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Fayard 2010.
- Rancière, Jacques: *La partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique 2000.

- Rancière, Jacques: *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*. Paris: La fabrique 2020.
- Rancière, Jacques: *Mallarmé. La politique de la sirène*. Paris: Hachette Littératures 1996
- Rancière, Jacques: *Mallarmé. Politik der Sirene*. Übers. v. Richard Steurer. Zürich: Diaphanes 2012.
- Rancière, Jacques: *Modern Times. Essays on Temporality in Art and Politics*. Zagreb: Multimedijalni institut 2017.
- Rancière, Jacques: *Politik der Bilder*. Übers. v. Maria Muhle. Zürich: Diaphanes 2005.
- Rancière, Jacques: *Politik der Literatur*. Übers. v. Richard Steurer. 2., überarbeitete Auflage-Wien: Passagen 2011.
- Rancière, Jacques: „The Aesthetic Revolution and its Outcomes. Emplotments of Autonomy and Heteronomy.“ In: *New Left Review* 14, 2002, 133-151.
- Rockhill, Gabriel: *Interventions in Contemporary Thought. History, Politics, Aesthetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2016.
- Rockhill, Gabriel: „Introduction. Through the Looking Glass.“ In: Rancière, Jacques: *Mute Speech. Literature, Critical Theories and Politics*. Übers. v. James Swenson. New York: Columbia University Press 2011, 1-28.
- Ross, Alison: „Equality in the Romantic Art Form: The Hegelian Background to Jacques Rancière’s ‚Aesthetic Revolution‘.“ In: Deranty, Jean-Philippe; Ross, Alison (Hg.): *Jacques Rancière and the Contemporary Scene. The Philosophy of Radical Equality*. London/New York: Continuum 2012, 87-98.
- Rothenberg, Molly Anne: „Rancières ästhetisches Regime. Moderne, Politik und die Logik des Überschusses.“ In: Vogt, Erik M.; Manfé, Michael (Hg.): *Jacques Rancière und die Literatur*. Wien: Turia + Kant 2020, 18-39.
- Sandkaulen, Birgit: „Einleitung: Über das Projekt einer Philosophie der Kunst.“ In: Dies. (Hg.): *G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik*. Klassiker Auslegen 40. Berlin/Boston: De Gruyter 2018, 1-25.
- „Schelling an Hegel. Tübingen, am heil. Dreikönigsabend 1795.“ In: *Briefe von und an Hegel*. Band 1: 1785-1812. Hg. v. Johannes Hoffmeister. 3., durchgesehene Ausgabe. Hamburg: Meiner 1969, 13-18.

- Schelling, F. W. J.: „Zur Geschichte der neueren Philosophie. Aus dem handschriftlichen Nachlass.“ In: Ders.: *Sämtliche Werke 10. 1833-1850*. Stuttgart/Augsburg: Cotta, 1-200.
- Schiller, Friedrich: „Die Künstler.“ In: Ders.: *dtv-Gesamtausgabe*. Bd. 1. München: dtv 1965, 151-163.
- Schiller, Friedrich: „Über das Erhabene.“ In: Ders.: *dtv-Gesamtausgabe*. Bd. 19. München: dtv 1966, 207-221.
- Schiller, Friedrich: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.“ In: Ders.: *dtv-Gesamtausgabe*. Bd. 19. München: dtv 1966, 5-95.
- Schiller, Friedrich: „Über naive und sentimentalische Dichtung.“ In: Ders.: *dtv Gesamtausgabe*, Bd. 19. München: dtv 1966, 118-196.
- Schlegel, Friedrich: „Dialog über die Poesie.“ In: Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc (Hg.): *Das Literarisch-Absolute. Texte und Theorie der Jenaer Frühromantik*. Übers. v. Johannes Kleinbeck. Wien: Turia + Kant 2016, 344-400.
- Schlegel, Friedrich: „Die Ideen.“ In: Lacoue-Labarthe, Philippe; Nancy, Jean-Luc (Hg.): *Das Literarisch-Absolute. Texte und Theorie der Jenaer Frühromantik*. Übers. v. Johannes Kleinbeck. Wien: Turia + Kant 2016, 252-270.
- Schnädelbach, Herbert: *G. W. F. Hegel zur Einführung*. Hamburg: Junius 1999.
- Scholz, Leander: „Freiheit, Gleichheit, Sinnlichkeit. Jacques Rancière, Hegel und die holländische Malerei.“ In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 55(2), 2010, 187-200.
- Seitz, Sergej: „Die Plebejer streiken. Literarität in Rancières politischer Philosophie.“ In: Vogt, Erik M.; Manfé, Michael (Hg.): *Jacques Rancière und die Literatur*. Wien: Turia + Kant 2020, 64-88.
- Szondi, Peter: „Hegels Lehre von der Dichtung.“ In: Ders.: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*. Studienausgabe der Vorlesungen 2. Hg. v. Jean Bollack et al. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, 269-511.
- Taine, Hippolyte: „Mein sogenanntes System.“ In: Ders.: *Essays. Studien zur Literatur und Philosophie*. Übers. v. Paul Kühn und Anathon Aall. Stuttgart: Johannes G. Hoof²2014, 7-22.
- Tanke, Joseph: *Jacques Rancière: An Introduction. Philosophy, Politics, Aesthetics*. London/New York: Continuum 2011.

- Tanke, Joseph J.: „Which Politics of Aesthetics?“ In: Durhab, Scott; Gaonkar, Dilip (Hg.): *Distributions of the Sensible. Rancière, between Aesthetics and Politics*. Evanston (Ill.): Northwestern University Press 2019, 79-96.
- Tanke, Joseph J.: „Why Julien Sorel Had to Be Killed.“ In: Davis, Oliver: *Rancière Now. Current Perspectives on Jacques Rancière*. Cambridge: Polity 2013, 123-142.
- Unbekannter Autor: „Das älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus (um 1796).“ Digitalisierung. Augsburg: Bibliotheca Augustana. Online abrufbar unter: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/18Jh/Idealismus/ide_fram.html (Zugriff: 20.10.2021).
- Vallury, Raji: „An Incalculable Rupture? The Aesthetics and Politics of Postcolonial Fiction.“ In: *Novel. A Forum on Fiction* 47(2), 2014, Sonderheft: *Jacques Rancière and the Novel*, 242-260.
- Vico, Giambattista: *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*. Nach der Ausgabe von 1744 übers. v. Eric Auerbach. Berlin/New York: De Gruyter 2000.
- Vieweg, Klaus; Vercellone, Federico; Ianelli, Francesca (Hg.): *Das Ende der Kunst als Anfang der freien Kunst*. Paderborn: Fink 2014.
- Vogt, Erik M.: „Politik der (engagierten) Literatur – noch eine Anstrengung.“ In: Ders.; Manfé, Michael (Hg.): *Jacques Rancière und die Literatur*. Wien: Turia + Kant 2020, 152-175.
- Vogt, Erik M.: *Zwischen Sensologie und ästhetischem Dissens. Essays zu Mario Perniola und Jacques Rancière*. Wien: Turia + Kant 2019.
- Westphal, Merold: „Von Hegel bis Hegel: Reflections on ‚The Earliest System-Program of German Idealism‘.“ In: Baur, Michael; Dahlstrom, Daniel O. (Hg.): *The Emergence of German Idealism*. Washington D.C.: Catholic University of America Press 2018, 269-287.
- Wetzel, Dietmar; Claviez, Thomas: *Zur Aktualität von Jacques Rancière. Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden: Springer 2016.
- Wilson, Ross: „Hegel and the matter of poetry.“ In: *Textual Practice* 31(7), 2017, 1237-1252.
- Žižek, Slavoj: *Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus*. Bd. 1 und 2. Übers. v. Isolde Charim und Lydia Marinelli. Wien: Turia + Kant 2015.
- Zupančič, Alenka: *Das Reale einer Illusion. Kant und Lacan*. Übers. v. Reiner Ansén. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

Zuylen, Marina van: „Dreaming Bourdieu Aways. Rancière and the Reinvented Habitus.“ In:
Bray, Patrick M. (Hg.): *Understanding Rancière, Understanding Modernism*. New York
u. a.: Bloomsbury 2017, 199-118.

6 Danksagung

Eine Arbeit wird zwar von einer Person geschrieben, aber von Vielen ermöglicht. Ich möchte mich bedanken bei:

Franz Zangerl und Susanne Zangerl-Prorok, die mir das Studium finanziert und es, gemeinsam mit Anika Zangerl und Wolfgang Schink, begleitet haben. Zu viert haben sie diese Arbeit ermöglicht.

Sabine Braasch, Lisa-Marie Damko, Deborah Epstein, Georg Harfensteller, Ralph Schwarzenbacher und Sara Walker, die mir bei der Korrektur geholfen, bei Übersetzungen unter die Arme gegriffen und/oder sich regelmäßig mit mir über philosophisches Schreiben ausgetauscht haben. Ohne ihre Freundschaft wäre diese Arbeit zu keinem Ende gekommen.

Matthias Flatscher, Gerald Posselt, Sergej Seitz und Georg Stenger, die mir weit mehr als wissenschaftliches Arbeiten beigebracht haben. Murat Ates, Natalie Eder, Ludwig Felhofer, Julius Günther, David Haunschmid, Balthasar Heinzelmann, Markus Monsberger, Peter Palme, Ralph Pöchtrager, Inga Römer, Thanu Thiengthepvongsa, die diese Arbeit geprägt haben, indem sie mich von ihr abgelenkt haben. Auf unterschiedliche Weise ist der Austausch mit ihnen der Horizont dessen, was und wie ich schreibe.

Kri und Lux, die meine theoretische Veranlagung praktisch erden. Mehr als andere prägen sie, warum ich schreibe.

Erik M. Vogt, dessen ermunternde Worte mich mehrmals vor der Verzweiflung bewahrt haben. Diese Arbeit antwortet auf die fachlichen und persönlichen Anregungen, die er mir in Gesprächen, Emails und Büchern hat zukommen lassen. Nicht zuletzt hoffe ich, dass in ihr das genuine Interesse spürbar wird, mit dem Erik ihre Entstehung begleitet hat.

7 Abstract

Deutsch

Diese Arbeit untersucht systematisch anhand der zwischen 1996 und 2020 erschienenen Schriften Jacques Rancières, wie dieser das Denken G. W. F. Hegels rezipiert. Mittels einer textnahen Lektüre von *Mallarmé. Politik der Sirene* (1996) zeigt sie zunächst, dass Rancière den Anspruch erhebt, auf Hegel zu antworten, ohne dessen spekulative Philosophie in ihrer Komplexität zu unterschreiten. Seine anschließenden Schriften zur Ästhetik (1998-2020) können daher als kontinuierliche Abarbeitung an Hegel aufgefasst werden, die zentrale Begriffe und Argumente in Auseinandersetzung mit und in Abgrenzung vom Deutschen Idealismus entwickelt. Da sich jedoch erhebliche Differenzen zwischen diesen Lektüren finden und jene Unterschiede mit Revisionen von Rancières Denken der Kunst, Literatur und Politik überhaupt korrelieren, lässt sich folgendes argumentieren: Bei Hegel handelt es sich um einen paradigmatischen Bezugs- und Reibungspunkt, an dem Rancière die Grundlagen seiner Ästhetik verhandelt.

English

This thesis systematically examines how Jacques Rancière adopts the thought of G. W. F. Hegel, on the basis of the former's writings published between 1996 and 2020. By means of a close reading of *Mallarmé. The Politics of the Siren* (1996), it initially shows that Rancière aspires to respond to Hegel without falling short of the complexity of his speculative philosophy. Rancière's subsequent writings on aesthetics (1998-2020) thus can be interpreted as a continuous processing of Hegel, which develop central notions and arguments in an examination of and dissociation from German Idealism. Albeit, since there are significant differences to be found between those readings and those variations correlate to revisions in Rancière's thinking of art, literature, and politics in general, the following can be contended: Hegel is a paradigmatic point of reference and friction, regarding whom Rancière negotiates the foundation of his aesthetics.