

# Gestaltung als Streit

Überlegungen zum produktiven Potenzial  
des Streits und einer entsprechenden  
Konzeption von Gestaltung

von David Gobber

Mein Dank gilt allen, die mir bei der Ausarbeitung dieses Buches zur Seite standen.

Im Besonderen gilt dieser Katharina Offner, die mich vor allem bei der Themenfindung unterstützte, aber auch Hermann und Sonja Gobber sowie Andreas Wagner, Amos Postner, Timm Hartmann, Lena Wessel, Catharina Dörr, Benedikt Rottstegge und Dr. Maria Elisabeth Fink, die mir im Prozess des Schreibens und Gestaltens hilfreich zur Seite standen.

Ebenso gilt Prof. Dr. Kathrin Peters, Prof. Fons Hickmann und Thomas Lehner für die kompetente Betreuung dieser Arbeit größter Dank.

# Inhalt

<b>Einleitung</b>	<b>3</b>
<b>Der Streitbegriff</b>	<b>5</b>
<b>Streit als Form der Vergesellschaftung</b>	<b>7</b>
<b>Streit bei Jacques Rancière</b>	<b>10</b>
<b>Politik als Streit</b>	<b>11</b>
<b>Kunst als Streit</b>	<b>15</b>
<b>Überschneidung des politischen     und des ästhetischen Streits</b>	<b>19</b>
<b>Rolle der Gestaltung am Beispiel     Peter Behrens</b>	<b>21</b>
<b>Aktualisierung am Beispiel     Wolfgang Weingarts</b>	<b>25</b>
<b>Resümee</b>	<b>29</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>30</b>

# Einleitung

„Eigentlich würde ich mich jetzt am liebsten streiten.“, ging es mir an einem Abend, bevor ich diese Arbeit begonnen hatte, durch den Kopf. Ich wiederholte den Satz nochmals, nur sprach ich ihn diesmal laut aus. Meine Freundin, die gerade bei mir war, horchte auf. Es war ein langer, ermüdender Tag und ich war etwas unruhig und gereizt gerade eben nach Hause gekommen. Wir wussten beide, dass ich jetzt alles andere, als einen ernst zu nehmenden Streit ausfechten wollte. Wonach ich mich eigentlich sehnte, war die geklärte Stimmung, die sich so oft nach einem Streit ergibt.

Meist wird man sich erst in der Auseinandersetzung mit einem Gegenüber seiner eigenen Haltung bewusst. Das gilt vor allem hinsichtlich bisher unbedachter Aspekte; Aspekte, zu denen man erst Stellung beziehen muss, wenn man von einem Gegenüber dazu genötigt wird. In einem intensiven Streit kann dieser klärende Effekt eine besonders befreiende Wirkung entfalten. Die Dinge scheinen danach, selbst wenn die Meinungsverschiedenheit nicht beseitigt werden konnte, in gewisser Art und Weise geordnet zu sein und das beruhigt. Man weiß, wo man steht beziehungsweise wo man eben nicht steht.

Diese Beobachtung war es, die mein Interesse geweckt hatte. Der Streit scheint eine strukturierende Wirkung zu haben. Er setzt unterschiedliche Haltungen und Meinungen in Beziehung und arbeitet ihr Verhältnis in einer kontroversen Interaktion aus. Oft wird erst in dieser hartnäckigen Auseinandersetzung deutlich, wo diese Positionen genau zu verorten sind und welche Spezifika sie kennzeichnen. Diese besondere Wirkkraft des Streits produziert also etwas und zwar ein Verhältnis und damit einhergehend Erkenntnisse darüber, wie dieses beschaffen ist. Der Streit, so könnte man etwas allgemein festhalten, hat eine produktive Dimension.

Diese positive Wendung des Streitbegriffs zu betonen schien mir im ersten Moment jedoch sehr kontraintuitiv. In der Regel wird damit schließlich eine Art Zäsur verbunden, welche die Dinge aufwirbelt und durcheinanderbringt oder zumindest auf die Probe stellt. Das klingt erstmal eher so, als ginge es hier weniger um eine produktive, als eine destruktive Kraft. Tatsächlich ordnet auch Freud in seiner Triebtheorie, die zwischen den beiden Ur-Trieben Eros und Destruktion unterscheidet, das Prinzip des Streits eindeutig dem Zweiteren zu. Er wird also dem Drang eine „Vereinigung aufzulösen und die durch sie entstandenen Gebilde zu zerstören“<sup>1</sup> zugerechnet.

Jedoch lässt sich auch innerhalb der Psychoanalyse ein produktives Verständnis von Streit ausmachen. Sofern dieser nämlich konstruktiv geführt werde, könne man ihn als eine Konfliktfähigkeit begreifen. Das würde in weiterer Folge bedeuten, dass er als potenzielle Komponente im Prozess der Subjektbildung anzuerkennen wäre.<sup>2</sup> Auch der Paartherapeut Michael Lukas Moeller, so hieß es kürzlich in der Wochenzeitung *Die Zeit*, betone die produktive Bedeutung des Streits, indem er davon spricht,

- 1 Freud, Sigmund: Die endliche und die unendliche Analyse. Frankfurt am Main 1975 (Erstausgabe Leipzig/Wien 1937), Online-Edition des Projektes Gutenberg – DE, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-endliche-und-die-unendliche-analyse-920/6> (zuletzt besucht am 4.1.2017).
- 2 Fink 2016, nach persönlicher Mitteilung.

dass man den Zorn ehren solle, der alles aufklären könne.<sup>3</sup> Streit verhilft demnach als eine aktive Handlung zur (Neu-)Ordnung der Dinge und Zustände.

Ist diese schöpferische Eigenschaft erkannt, so wird einem angesichts der enormen Bandbreite an Erscheinungsformen von Streit erst bewusst, welche zentrale Bedeutung er für die Vielzahl an unterschiedlichen Ebenen unseres Daseins hat. Das soll auch heißen, dass es sich mit dem Prinzip Streit auch weit außerhalb der Grenzen des Psychotherapeutischen denken lässt, auch wenn meine ersten Verweise Anderes erahnen lassen könnten. Die vorliegende Arbeit versucht diese Herausforderung zweifach zu bewältigen. Zum einen werden hier relevante Gedanken versammelt, die sich mit Streit und dem, was er zu produzieren vermag, auseinandersetzen, und diesen in der Tiefe nachgespürt. Den Auftakt soll eine konzise Vorstellung des Streitbegriffs in den soziologischen Schriften Georg Simmels bilden. Vor allem soll aber auf die Überlegungen des Philosophen Jacques Rancières eingegangen werden, bei welchem der Streit in mehrfacher Hinsicht zum Tragen kommt. In einer Zuspitzung dieser Untersuchung soll dann zum anderen geklärt werden, wie Rancières Streitbegriff für das Denken von Gestaltung fruchtbar gemacht werden kann und welches Potenzial einer Konzeption von Gestaltung als Streit steckt.

3 Vgl. Nieberding, Mareike: Macht das Maul auf!, veröffentlicht am 23.6.2016. In: Die Zeit, <http://www.zeit.de/2016/25/streit-verantwortung-harmonie/seite-2> (zuletzt besucht am 27.7.2016).

# Der Streitbegriff

Der Untersuchung der spezifischen Verständnissen des Streitbegriffs bei Simmel und Rancière soll ein Blick auf unterschiedliche allgemeinere Definitionsversuche vorangestellt werden. Im Rahmen dieser ersten Sichtung des Feldes soll auch geklärt werden, weshalb sich diese Arbeit dem Streit verschrieben hat und nicht dem Dissens, dem Konflikt, dem Disput, der Auseinandersetzung oder anderen nahe gelegenen Begriffen.

Schlägt man in der 2004 erschienen 23. Auflage des Dudens den Begriff Streit nach, so lassen sich Angaben zu Betonung, Geschlecht und Wortendungen bei bestimmtem Kasus finden. Eine Bedeutungserklärung fehlt jedoch. Zwar ist dieser erste Band des Dudens der deutschen Rechtschreibung und nicht der Bedeutung oder der Etymologie gewidmet, was das Fehlen der gesuchten Begriffserklärung natürlich entschuldigt, doch sind trotz allem zahlreiche um den Streitbegriff gelegene Einträge mit einer solchen Erklärung ausgestattet. Diese Beobachtung scheint bereits eine gewisse Aussagekraft zu besitzen, denn sie unterstreicht, was man sich bei einem so geläufigen Begriff wie Streit ohnehin schon denkt, und zwar: Der Ausdruck ist als Teil des Basisvokabulars der deutschen Sprache anzusehen und ein Verständnis über seine Bedeutung darf daher vorausgesetzt werden.<sup>4</sup> Daraus lässt sich allerdings auch herleiten, dass mir als jemandem, der die deutsche Sprache beherrscht, die nötige Definitionskompetenz zugesprochen wird, weswegen ich an dieser Stelle stante pede formulieren möchte, was ich unter Streit verstehe:

„Streit bezeichnet eine intensive, oft leidenschaftlich geführte Auseinandersetzung zwischen Konfliktparteien auf Grund von unterschiedlichen Ansichten oder Meinungen.“

Wie viel diese Definition taugt, lässt sich wohl erst im Abgleich mit anderen, offiziellen Quellen überprüfen. Auch wenn mir die vorliegende Ausgabe dieses Dudens keinen Vergleich zulässt, so findet sich doch im siebten Band, dem Duden zur Etymologie der deutschen Sprache, Nützlich. Hier steht vermerkt, dass der Ausdruck Streit auf das altgermanisch *strit* mit der Bedeutung „Kampf, Hader, Wettstreit, Rechtskonflikt, Meinungsstreit“<sup>5</sup> zurückgeht und sich vermutlich aus der Grundbedeutung „Widerstreben, Starrsinn, Aufruhr“<sup>6</sup> aus den älteren deutschen Sprachstadien entwickelte. Demnach ist Streit wohl der Wortgruppe *starren* zuzuordnen, zu welcher beispielsweise auch die Begriffe *stören* oder *strafen* zählen. Die heutige Bedeutung des Begriffs Streit ist der digitalen Version des Dudens zufolge entweder „heftiges Sichauseinandersetzen, Zanken [mit einem persönlichen Gegner] in oft erregten Erörterungen, hitzigen Wortwechseln, oft auch in Handgreiflichkeiten“<sup>7</sup> oder in einem etwas veralteten Sinn auch „Waffengang, Kampf“<sup>8</sup>. Das digitale Wörterbuch der deutschen Sprache DWDS liefert eine ähnliche Definition. Hier wird „mit Worten ausgetragene, heftige Auseinandersetzung zwischen zwei oder

- 4 Bezüglich der Geläufigkeit des Begriffs Streit lässt sich unter Duden.de, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Streit> (zuletzt besucht am 5.11.2016) zudem die aufschlussreiche Information finden, dass dieses Wort zu den 1000 häufigsten im Dudenkorpus gehört. Das Dudenkorpus wiederum besteht aus einer digitalen Volltextsammlung mit über drei Milliarden Wortformen aus Texten der vergangenen fünfzehn Jahre.
- 5 „Streit, der“ In: Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 5. Aufl., Berlin/Mannheim/Zürich 2014, S. 828.
- 6 Ebd.
- 7 „Streit, der“ In: Duden.de, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Streit> (zuletzt besucht am 5.11.2016)
- 8 Ebd.

mehreren persönlichen Gegnern, Zank“<sup>9</sup> als Bedeutung angegeben, sowie in einem veralteten Sinn auch „mit Waffen geführter Kampf“<sup>10</sup>. Das österreichische Pendant des Duden beschreibt Streit mit weniger Worten im Wesentlichen gleich. Hier wird ganz knapp „heftige Auseinandersetzung“<sup>11</sup> sowie „(veraltet:) Kampf“<sup>12</sup> als Definition festgehalten.

Das Recherchieren in weiteren Wörterbüchern und Nachschlagewerken fördert keine inhaltlich verschiedenen Definitionen mehr zutage. So lässt sich zusammenfassen, dass Streit eine besonders intensive Auseinandersetzung zwischen mehreren Parteien ist. Das stetig wiederkehrende Adjektiv, das diese Auseinandersetzung beschreibt, ist „heftig“. Streit ist also ein Aushandeln zweier oder mehrerer Positionen, das durch eine besondere, gesteigerte Intensität gekennzeichnet ist: ein Sichauseinandersetzen, das im Zweifelsfall durch eine hochgeschraubte Emotionalisierung über gesellschaftliche Gepflogenheiten hinweg sogar in Handgreiflichkeiten münden kann.

Selbst wenn Streit als „heftige Auseinandersetzung“ verstanden, in der Bedeutung noch relativ vage bleibt, so lässt sich der Begriff damit gegenüber Dissens, Konflikt, Disput oder Ähnlichem deutlich abgrenzen. Der besondere Nachdruck, der dem Streit innewohnt, das mitunter energische Sichaneinanderreiben, das klar Aktive, das betont Handelnde, das macht eine Dimension des Streitbegriffs deutlich, die bei Dissens als „Meinungsverschiedenheit“<sup>13</sup> oder Konflikt als „Widerstreit der Motive, Zwiespalt“<sup>14</sup> fehlt. Während diese Begriffe die Ungereimtheit, die Disharmonie fassen, bleibt der wesentliche Aspekt der Ver- und Aushandlung dieser Uneinigkeit unausgedrückt.

Der Disput kommt in seiner Bedeutung dem Streit deutlich näher, bleibt aber für das, was ich hier definieren will, immer noch unzureichend. Disput meint ein „kontrovers geführtes Gespräch; Wortwechsel, Streitgespräch“<sup>15</sup>. Es wird nicht mehr lediglich eine Uneinigkeit beschrieben, sondern bereits ihre Austragung zum Ausdruck gebracht. Jedoch wird hier die Auseinandersetzung auf das gegeneinander gesprochene Wort reduziert, während sich der Streit eben nicht nur als Streitgespräch konkretisieren muss. Streit ist daher bezüglich seiner Austragungsformen offener. Es ist gerade diese Varianz an Formen, die nur mit dem Begriff Streit fassen lässt und die später auch exemplarisch untersucht werden soll.

9 „Streit, der“ In: DWDS.de, <http://www.dwds.de/?qu=Streit> (zuletzt besucht am 21.8.2016)

10 Ebd.

11 „Streit, der“ In: Österreichisches Wörterbuch. 39. Aufl., Wien 2003, S. 575.

12 Ebd.

13 „Dissens, der“ In: Duden. Das große Fremdwörterbuch. 2. Aufl., Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2000, S. 344.

14 Ebd., S. 735

15 Ebd., S. 344.

# Streit als Form der Vergesellschaftung

Nachdem eine grobe, allgemeinere Idee davon vermittelt wurde, worum es sich bei Streit handelt, soll an dieser Stelle auf ein besonders bedeutendes Verständnis des Begriffs eingegangen werden. Die Rede ist von der gewichtigen Rolle, die ihm Georg Simmel zuschreibt. Er widmet in seinem 1908 erstmals publizierten Werk *Soziologie*, mit dem er als einer der ersten versucht, die gleichnamige Wissenschaft grundlegend zu definieren, dem Streit ein eigenes Kapitel, dessen Inhalte hier in einem kurzen Abriss wiedergegeben werden soll.

Simmel fasst unter dem Streitbegriff unterschiedlichste Formen von oppositiven Haltungen und Handlungen, ausgehend von relativ harmloser Antipathie bis hin zu handfesten, kriegerischen Auseinandersetzungen.<sup>16</sup> Mit der Kapitelüberschrift wird Simmels entscheidende Erkenntnis bereits vorweggenommen, denn er versteht Streit als eine Form der Vergesellschaftung. Sein Hauptargument hierfür erläutert Simmel äußerst anschaulich, indem er auf das übliche Verständnis von Streit reagiert. Hierzu führt er aus, dass die beträchtliche soziologische Bedeutung des Kampfes in gewisser Hinsicht sicherlich unbestritten sei. Er bedeute doch meist Anstoß zur Gründung oder zumindest Anlass zur Veränderung von Organisationen, Interessensgemeinschaften und Vereinheitlichungen. Jedoch möge es paradox erscheinen, wenn man bereits den Kampf als solchen zu einer Form der Vergesellschaftung erklärte und zwar unabhängig von seinen Begleit- oder Folgeerscheinungen. Der Kampf, den Simmel stellvertretend für alle Varianten von Streit zur Anschauung heranzieht, stelle dem gewöhnlichen Verständnis nach geradezu die offensichtlichsste Form einer Menschen auseinandertreibenden Handlung dar und müsse daher vermeintlich auch als etwas verstanden werden, das dem Prozess der Vergesellschaftung diametral entgegengesetzt sei. Hierauf argumentiert Simmel jedoch, dass jegliche Form der zwischenmenschlichen Wechselwirkung als Vergesellschaftung zu verstehen sei und gerade die Streithandlung eine der lebhaftesten Formen dieser wäre.<sup>17</sup>

Streit bedeutet wesentlich ein Sich-*auseinander*-setzen, meint aber bildlich gesprochen immer auch ein Sich-*zusammen*-setzen an einen Verhandlungstisch, insofern es sich eben nur auf einer gemeinsamen und damit verbindenden Ebene kommunizieren beziehungsweise, konkreter, eben streiten lässt. Man ist, so könnte man sagen, im Streit vereint und zwar, weil man sich gegenseitig als Streitpartner\_in anerkennt und den Konflikt ausficht. Das eigentlich Dissoziierende, so Simmel, sei vielmehr die Ursache des Streits, der Konflikt als solcher. Vergleichbar wäre das beispielsweise im Medizinischen mit einer fiebrigen Erkrankung. Hier erscheint einem die erhöhte Körpertemperatur als Quell des Unwohlseins, während die eigentliche Leidensursache von woanders ausgeht. Das Fieber selbst stellt nämlich keineswegs das gefährdende Element dar, sondern ist vielmehr die Anstrengung des Organismus, auf das tatsächlich Schädliche, seien es bösartige Viren oder Bakterien, schützend zu reagieren.

16 Vgl. Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt am Main 1992 (Erstausgabe Berlin 1908), S. 290 u. 350.

17 Vgl. ebd., S. 284.

Eine Streithandlung wie der Kampf hat also keineswegs die Sprengung der Gemeinschaft zum Ziel, sondern vielmehr die Bewahrung der Einheit, welche durch den Konflikt bedroht ist, selbst wenn das im Zweifelsfall bedeuten kann, dass eine der streitenden Parteien alle anderen auslöscht.<sup>18</sup>

Der Streit ist aber nicht nur als Ausnahmeerscheinung ein immer nur singulär zu betrachtender, dialektischer Akt hin beziehungsweise zurück zur Einheit Gesellschaft. Vielmehr, so Simmel, ist das Gebilde der Gesellschaft nur soweit zur Existenz fähig, wie es zu jeder Zeit ein quantitatives Verhältnis von Harmonie und Disharmonie, attraktiven und repulsiven Kräften, Gunst und Missgunst oder auch Assoziation und Dissoziation gibt.<sup>19</sup> Abstrakt lässt sich Simmels Idee der Gesellschaft in etwa so beschreiben, dass sie ein Gebilde darstellt, das aus Elementen besteht, die notwendig eine gewisse Distanz zueinander haben. Würde diese Distanz nicht bestehen, so würde das Gebilde der Gesellschaft, welches all die Elemente in ihrer Gesamtsynthese bedeuten, in ihren Nullpunkt kollabieren. Um diese existenzielle Distanz der Einzelemente zu ermöglichen, benötigt es also nicht nur attraktive Kräfte, sondern zwingend auch repulsive, die sie ausgleichen und damit das Ganze als Einheit stabilisieren. Diese zugegeben sehr schematische Erklärung konkretisiert Simmel in seinen Ausführungen durch Beispiele, wie der notwendigen Konkurrenz der Individuen im Rahmen einer Wirtschaftseinheit<sup>20</sup> oder der Streitereien unter Beziehungspartner\_innen als notwendigem Mittel, um Konflikte, welche die Partnerschaft fundamental gefährden, aus der Welt zu schaffen.<sup>21</sup>

Dass Streit beziehungsweise alle darunter verstandenen antagonistischen Bestrebungen gewöhnlich als der Einheit der Gesellschaft entgegengesetzt betrachtet werden, ist gewissermaßen die Konsequenz eines eingeschränkten Verständnisses des Begriffs der Einheit. Der Ausdruck Einheit kennt nämlich zwei unterschiedliche Definitionen. Zum einen wird damit die Übereinstimmung der Einzelemente im Sinne einer Homogenität bezeichnet. Zum anderen meint er die „Gesamtsynthese der Personen, Energien und Formen zu einer Gruppe, die schließliche Ganzheit ihrer“<sup>22</sup>. Spricht man nun von der Einheit der Gesellschaft, wie sie von Simmel verstanden wird, so meint man damit eine Einheit im Sinne der letzteren Definition. Während also isoliert betrachtet einzelne Individuen oder Parteien einer Gesellschaft untereinander in Opposition stehen, so bedeutet das keineswegs, dass diese inneren Oppositionen ebenso in der Totalität der Beziehungen dissoziierend wirken.<sup>23</sup>

Hält man sich vor Augen, dass Georg Simmel mit seinen Ausführungen zum Streit lediglich ein soziologisches Phänomen untersuchen wollte, so scheint es doch vielmehr, als würde er ein viel allgemeineres Prinzip erläutern. Mit all dem, was er erwähnt, lässt sich ohne Weiteres über die Grenzen der Soziologie hinausdenken. Das Modell der notwendigen repulsiven Kräfte, welche die attraktiven Kräfte ausgleichen und so ein stabiles Gebilde ermöglichen, ist nicht nur ausgesprochen abstrakt, sondern auch derart vielfältig konkretisierbar, dass der Eindruck erweckt werden könnte, Simmel verliere sich in zu allgemeinen Aussagen, wollte er doch eigentlich mit seinen Ausführungen das Feld der Soziologie von anderen Wissenschaften abgrenzen.

18 Vgl. ebd.

19 Vgl. ebd., S. 286.

20 Vgl. ebd., S. 288.

21 Vgl. ebd., S. 314f.

22 Ebd., S. 287.

23 Vgl. ebd., S. 288.

Simmel erkennt nach den Wissenschaften über den Menschen gefragt im Wesentlichen zwei unterschiedene Felder an. Zum einen ist es die Einheit der Individuen, das Soziale, das es zu untersuchen gilt, zum anderen die Einheit des Individuums.<sup>24</sup> Tatsächlich liefert Simmel Erläuterungen über die wesentlichen Oppositionsstrukturen des Sozialen, die er sogleich mit Analogien zu jenen der Persönlichkeit des einzelnen Individuums erklärt.<sup>25</sup> Er zeigt damit also nicht nur, wie bedeutend der Streit in der Soziologie ist, sondern macht mit jenen Verweisen ebenso deutlich, wie fruchtbar es sich mit dem Prinzip des Streits auch außerhalb des Gesellschaftlichen denken lässt. Dass der Streit, wie ihn Simmel versteht, also tatsächlich nicht nur auf das Soziale beschränkt ist, mag vielleicht Anlass sein, diese Form der Vergesellschaftung noch schärfer definieren zu wollen, um so deutlicher hervortreten zu lassen, weshalb es sich hierbei um etwas dezidiert Soziologisches handelt und wo die Grenzen des Feldes verlaufen. Diese Unschärfe sollte in der vorliegenden Untersuchung jedoch nicht stören. Schließlich bestärkt Simmel damit die einleitend genannte Vermutung, dass das Prinzip Streit eben ein ausgesprochen weitgreifendes ist.

24 Vgl. ebd., S. 285.

25 Vgl. ebd.; Simmel schreibt an dieser Stelle: „Wie der Einzelne die Einheit seiner Persönlichkeit doch nicht nur so gewinnt, daß ihre Inhalte nach logischen oder sachlichen, religiösen oder ethischen Normen restlos harmonieren, sondern wie Widerspruch und Streit nicht nur solcher Einheit vorangehen, sondern in jedem Augenblick wirksam sind – so dürfte es keine soziale Einheit geben, in der die konvergierenden Richtungen der Elemente nicht von divergierenden unablässig durchzogen wären.“

# Streit bei Jacques Rancière

Die Kategorie Streit lässt sich in Texten von und über Rancière in vielfacher Weise wiederfinden, sei es die ganz konkrete Nennung des Begriffes oder seien es verschiedenste Ausführungen, die sich implizit mit Streitkonstellationen befassen. Auch wenn in seinem Denken nicht der Streit als solcher behandelt wird, sondern als Gegenstand seiner Untersuchungen klar die Politik und die Ästhetik zu nennen sind, wird bei aufmerksamer Lektüre deutlich, dass Rancière in seinen Denkbewegungen vor allem mit dem Vokabular des Streits arbeitet. Immer wieder sind es Konflikt, Dissens, Wider- beziehungsweise Einspruch, die für Rancière das Feld des Politischen und jenes des Ästhetischen bestimmen.

Im Rahmen meiner Suche nach relevanten produktiven Verständnissen von Streit sehe ich bei Rancière vor allem innerhalb zweier Sphären den Streitbegriff auf interessante Art und Weise ins Spiel gebracht. Einerseits erarbeitet Rancière in seiner Theorie einer emanzipatorischen Politik, die in dem Werk *Das Unvernehmen* (1995) präsentiert wird, ein Gedankengebäude, das sich auf eine besondere Form des Streits stützt.<sup>26</sup> Andererseits beschreibt Rancières Definition von Kunst – oder um genauer zu sein, der Kunst seit etwa 1800 – eine Konstellation von Elementen, die zueinander und miteinander in einem gegensätzlichen, sich auf Distanz haltendem Verhältnis stehen. Eben dieses Verhältnis, das sich dezidiert als eines des Streits verstehen lässt, ermöglicht auf eine vielversprechende Weise analog zur Kunst die gestalterische Praxis und ihre Bedeutung zu denken.<sup>27</sup>

26 Vgl. Sonderegger, Ruth: Affirmative Kritik. In: Drehli, Robnik u. a. (Hg.): *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien/Berlin 2010, S. 35.

27 Vgl. ebd., S. 29.

# Politik als Streit

Wenn Streit bei Simmel sinnbildlich gesprochen das Sich-an-einen-gemeinsamen-Verhandlungstisch-setzen bedeutet, welches man dann als verbindendes und damit Gesellschaft konstituierendes Band ansehen kann, dann bezieht sich in Rancières politischer Theorie der Streitbegriff auf eine Vorbedingung in diesem Gleichnis. Rancières Streit bedeutet nämlich vielmehr den Kampf darum, zuallererst einmal als mögliche\_r Verhandlungspartner\_in (an-)erkannt zu werden, bevor man sich überhaupt an den metaphorischen Verhandlungstisch setzen kann. Rancières Überlegungen meinen also gewissermaßen einen Streit vor dem Streit. Um diesen Vergleich einleuchtender erklären zu können, muss auf das besondere Verständnis der Rancières'schen Idee von Politik eingegangen werden und zwar einerseits in Gegenüberstellung zu dem, was er unter dem *Polizeilichen* versteht, und andererseits im Rahmen der Vermittlung dessen, was das *Unvernehmen* bedeutet.

Mit dem Begriff des *Polizeilichen* fasst Rancière den Großteil dessen zusammen, was man gemeinhin Politik nennt und ermöglicht so den Blick für eben jene raren und schwer zu bewerkstelligenden Streithandlungen freizulegen, welche für ihn tatsächlich das *Politische* bedeuten.<sup>28</sup> Rancière schlägt vor „die Gesamtheit der Vorgänge, durch welche sich die Vereinigung und die Übereinstimmung der Gemeinschaft, die Organisation der Mächte, die Verteilung der Plätze und Funktionen und das System der Legitimierung dieser Verteilung vollziehen“<sup>29</sup> nicht mehr unter dem Namen der Politik, sondern unter jenem der *Polizei* zu fassen. *Polizei* meint demnach die Setzung der Einzelnen gemäß der in ihnen erkannten Fähigkeiten an spezifische Plätze innerhalb einer Hierarchie.<sup>30</sup> Die Einzelnen werden in einem strukturierten Ganzen gefasst und können sodann entsprechend der *polizeilichen* Ordnung in Erscheinung treten. Ganz praktisch kann das heißen, dass ein\_e Bildhauer\_in gemäß den in ihm\_r erkannten Voraussetzungen und Begabungen zu seiner\_ihrer künstlerischen Tätigkeit gefunden hat und daher auch als Künstler\_in in Erscheinung tritt. Das bedeutet, dass jedes einzelne seiner\_ihrer ausgesprochenen Worte als jenes eines\_r Künstlers\_in verstanden wird oder auch seine\_ihre Gedanken immer schon die Gedanken eines\_r Künstlers\_in sind. Insofern ist es ihm\_r beispielsweise nicht mehr möglich die Aussagen eines\_r Arbeiters\_in zu tätigen, in dem Sinn, dass es immer der\_die Künstler\_in bleiben wird, der die Aussage eines\_r Arbeiters\_in formuliert. Umgekehrt kann der\_die gemäß der *polizeilichen* Ordnung in Erscheinung tretende Arbeiter\_in nur insofern als Künstler\_in wahrgenommen werden, als beispielsweise seine\_ihre Dichtung immer nur als proletarische Dichtung vernommen wird.<sup>31</sup>

Die so umfassend vorgeschlagene Umdeutung des Polizeibegriffes kann durchaus problematisch sein.<sup>32</sup> Schließlich sind dem bisherigen, allgemeinen Verständnis von Polizei eine Reihe von starken, kontroversen Assoziationen eingeschrieben, die gerade bei Rancière selbst vorwiegend

28 Vgl. ebd., S. 36.

29 Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen*. Frankfurt am Main 2002, S. 39.

30 Vgl. Davis, Oliver: *Jacques Rancière. Eine Einführung*. Wien 2014, S. 123.

31 Vgl. ebd.; Oliver Davis bemüht hier, um seine Überlegungen mit Beispielen zu bekräftigen, den ganz konkreten Blick auf die Tätigkeiten Georg Sands und anderer bürgerlicher Förderer der Arbeiter-Dichtung im 19. Jahrhundert.

32 Vgl. Rancière 2002, S. 40.

Bilder von „Gummiknüppelschläge von Ordnungskräften und die Inquisition der Geheimpolizei“<sup>33</sup> bedeuten. Bei all diesen starken Prägungen, die den landläufigen Polizeibegriff mitformen, stellt sich die Frage, inwieweit diese nun auch in der hier vorgestellten Idee von *Polizei* wiederzufinden sind? Ist sie eher als etwas Positives, Neutrales oder vielmehr als etwas Negatives zu betrachten?

Rancière stellt klar, dass *Polizei* eine umfassend ordnende Instanz meint, die in einem durchaus „neutrale[n], nicht abwertende[n] Sinn“<sup>34</sup> zu begreifen ist, selbst wenn die Polizei in ihrem gewöhnlichen Verständnis nicht von dieser Ordnung ausgeschlossen, sondern vielmehr eine bestimmte Form ihrer ist, die Rancière als niedere Polizei bezeichnet.<sup>35</sup> Um einem lediglich negativ konnotierten *Polizeibegriff* deutlich zu widersprechen, hält Rancière sogar explizit fest, dass „[d]ie Polizei [...] alle Arten guter Dinge verschaffen“<sup>36</sup> könne und durchaus so geartet sein kann, dass man sie als „sanft und liebenswert“<sup>37</sup> anzuerkennen ist. Die Frage nach der Gut- oder Böseartigkeit beziehungsweise nach der Neutralität soll hier aber nur am Rande erwähnt bleiben.

Entscheidend ist, dass die *polizeiliche* Ordnung eben keine essentielle Ordnung gemäß dem ist, was die Einzelnen als solche in ihrem innersten Kern bedeuten. Vielmehr nimmt diese regulierende Instanz an, dass alle Teile, welche die Gesellschaft bilden, „bereits bekannt sind – bereits benannt und gezählt – und nur noch in der harmonischsten und produktivsten Art angeordnet werden müssen“<sup>38</sup>. *Polizei* ist also die auf einer unhinterfragten Vorannahme basierende Organisationsstruktur, die regelt, wie die Einzelnen sinnlich-praktisch wahrnehmbar werden, „eine Ordnung des Sichtbaren und des Sagbaren, die dafür zuständig ist, dass diese Tätigkeit sichtbar ist und jene andere es nicht ist, dass dieses Wort als Rede verstanden wird, und jenes andere als Lärm“<sup>39</sup>.

Das *Politische* hingegen beschreibt nun genau jene Bestrebungen, die dieser Ordnung, Strukturierung und Hierarchisierung widersprechen.<sup>40</sup> Rancière erkennt nämlich am Grunde jeglicher Art der gesamtgesellschaftlichen Regulierung im Sinne des *Polizeilichen* eine universelle Gleichheit aller, da es eben „keine gesellschaftliche Ordnung [gibt, die] in der Natur gegründet ist, kein göttliches Gesetz[, das] die menschlichen Gesellschaften beherrscht“<sup>41</sup>. Insofern ist der *Polizei* eine fundamentale Willkür eingeschrieben, gegen welche sich ein wahrhaft *politischer* Akt richtet. Rancière bemüht sich aufzuzeigen, dass „alle gleich sind, alle im Prinzip eine andere Position einnehmen könnten als die, die sie tatsächlich einnehmen“<sup>42</sup>. Der Rancière-Theoretiker Oliver Davis bringt diese essenzielle Eigenheit dieses *Politikbegriffs* auf den Punkt, indem er festhält:

„Politik beschämt die polizeiliche Ordnung, indem sie die imaginären Kleider der raffinierten Hierarchie durchschaut, die ihre nackte Kontingenz bedecken.“<sup>43</sup>

Dass *Politik* überhaupt notwendig wird, liegt nach Rancière daran, dass eben jene grundlegend transzendente Gleichheit in weiten Teilen unvernommen ist. Eben diese Situation bezeichnet er mit dem Begriff *Unvernennen*, welcher titelgebend für seine 1995 im Französischen erschienene

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Vgl. ebd.

36 Ebd., S. 42.

37 Ebd.

38 Davis 2014, S. 123.

39 Rancière 2002, S. 41.

40 Vgl. ebd.

41 Ebd., S. 28.

42 Davis 2014, S. 124.

43 Ebd.

Abhandlung *La Mésentente* – oder eben in deutscher Übersetzung *Das Unvernehmen* – ist. Gemeint wird damit ein ganz spezifischer Konflikt in der Wahrnehmung. Rancière beschreibt diesen wie folgt:

„Das Unvernehmen ist nicht der Konflikt zwischen dem, der weiß und jenem der schwarz sagt. Es ist der Konflikt zwischen dem, der ‚weiß‘ sagt und jenem, der auch ‚weiß‘ sagt, aber keineswegs dasselbe darunter versteht bzw. nicht versteht, dass der andere dasselbe unter dem Namen der Weiße sagt.“<sup>44</sup>

Diese spezifische Form der Uneinigkeit meint nicht ein einfaches Missverständnis, welches mit einer kurzen Erklärung aus der Welt zu schaffen wäre, sondern bezeichnet genau jene Art von Konflikt, die dadurch gekennzeichnet ist, dass eigentlich Egalitäres aufgrund der *polizeilichen* Ordnung nur unterschiedlich oder gar nicht in Erscheinung treten kann. So können sich beispielsweise alle Beteiligten einig sein und sogar in der bestehenden Gesetzgebung kann verankert sein, dass jeder Mensch Anspruch auf Gleichbehandlung bezüglich der Menschenwürde hat. Trotzdem kann vollkommen unvernommen bleiben, dass das Wahlrecht für Frauen oder ein Sitzplatz für People of Colour im Bus dazugehören.<sup>45</sup> Das rührt daher, dass offensichtlich keine Einigkeit darüber besteht, wer überhaupt als vollwertiger Mensch zählt. So kommt es zu einer Problemsituation, welche die Einen zu regem Einspruch veranlasst, welcher für die Anderen unverständlich bleibt. Genau weil dieser Einspruch aufgrund der *polizeilichen* Ordnung im *Unvernehmen* bleibt, ist dieser tragischerweise aussichtslos, und die Uneinigkeit, welche es auszuhandeln bedürfte, wird von der anderen Seite gar nicht erst erkannt.<sup>46</sup> Rancière meint mit solchen Situationen des *Unvernehmens* also Konflikte, die „weniger die Argumentation als das Argumentierbare“<sup>47</sup> selbst betreffen.

Im Fall von Rosa Parks, welche sich gegen die rassistische Zuordnung von Sitzplätzen in den Bussen der USA wehrte, kam es zu einer jener seltenen widerständigen Handlungen, die es schaffen konnten, aus dem *Unvernehmen* herauszutreten und daher auch tatsächlich als Protest wahrgenommen zu werden. Was hier geschah, war nach Rancière ein wahrhaftig *politischer* Akt. Schließlich war Rosa Parks nicht die erste, welche sich gegen diese bestimmte rassistische Praxis wehrte. Wie die Philosophin und Rancière Expertin Ruth Sonderegger treffend beschreibt, kam es hier erstmalig dazu, dass die „materiellen Bedingungen des Wahrnehmens geändert wurden, damit die so schwach Einspruch Erhebenden als Subjekte des Einspruchs sichtbar werden statt als Hausfrauen oder Arbeitstiere, die ihre Rolle nicht begriffen haben“<sup>48</sup>. Vollkommen unabhängig davon, dass der ganz konkrete Einspruch Rosa Parks meist als Ausgangspunkt für Bürgerrechtsbewegungen in den USA genannt wird, welche dazu führten, dass sich zu einem gewissen Grad die Gleichberechtigung von People of Colour verbessern konnte, ist es die bloße Tatsache, dass ihr Protest als solcher auch vernommen wurde, welche bedeutet, dass hier die Gleichheit aus dem *Unvernehmen* gehoben wurde und wir daher eine *politische* Handlung ganz im Sinne Rancières erkennen können. Das heißt in anderen Worten, dass Rosa Parks als politisches Subjekt

44 Rancière 2002, S. 9.

45 Vgl. Sonderegger 2010, S. 36.

46 Vgl. ebd.

47 Rancière 2002, S. 11.

48 Sonderegger 2010, S. 36.

anerkannt wurde. Ihr Einspruch wurde nicht mehr als bloßen, störenden Lärm vernommen, sondern als Ausdruck des Protests. Was hier erreicht wurde – wenn auch nicht absolut, sondern vielmehr graduell – war eine Emanzipation.

Den Konflikt des Unvernehmens aufzulösen, heißt die fundamentale Gleichheit geltend zu machen, um so überhaupt eine sich gegenseitig anerkennende Auseinandersetzung zu ermöglichen und ist der Kern dessen, was im Rancière'schen Sinn *Politik* bedeutet.<sup>49</sup> Wenn das Unvernehmen nun einen Konflikt darstellt, dann kann die Konflikt-auflösende Handlung, die nach Rancière das *Politische* ist, gemäß dem bereits im vorhergegangenen Kapitel erwähnten Schema als ein Streit verstanden werden. Es scheint tatsächlich eine sehr passende Formulierung zu sein, *Politik* als einen Streit zu definieren und zwar als den ganz konkreten Streit um Anerkennung als politisches Subjekt. So hält auch die Philosophin Ruth Sonderegger in ihren Ausführungen fest, dass „Politik im Rancière'schen Sinn [...] ein aktiver Streit [ist], dem es gelingt, das Gegenüber zur Aufmerksamkeit zu bewegen“<sup>50</sup>. Gewichtiger aber ist das Wort Rancières selbst, der *Politik* und damit gleichbedeutend den konkreten Prozess der politischen Subjektivierung dezidiert als Streithandlung definiert, indem er am Beispiel des Proletariats festhält:

„Die proletarische politische Subjektivierung ist, wie ich anderswo zu zeigen versucht habe, keine Form von ‚Kultur‘, von kollektivem Ethos, das die Stimme erheben würde. Sie setzt im Gegenteil eine Vielfalt von Brüchen voraus, die die Körper der Arbeiter von ihrem Ethos trennt, von der Stimme, die ihre Seele ausdrücken soll, eine Vielfalt von Sprachereignissen abtrennt, das heißt einzelne Erfahrungen des *Streits* über das Wort und die Stimme, über die Aufteilung des Sinnlichen.“<sup>51</sup>

Im Sinne der hier geführten Untersuchung von produktiven Auslegungen des Streitbegriffs lässt sich also Rancières Politiktheorie zufolge festhalten, dass *Politik* ein Streit ist, dessen Produkt Emanzipation oder zumindest ein erster Schritt dorthin ist.

49 Vgl. Sonderegger 2010, S. 35.

50 Ebd., S. 36.

51 Rancière 2002, S. 48.;  
Hervorhebungen durch D.G.

# Kunst als Streit

Wie eingangs erwähnt, ist der Streit nicht nur in Rancières politischer Theorie von zentraler Bedeutung. Er ist auch ein Schlüsselbegriff dafür, was wir unter Kunst verstehen können – oder zumindest unter jener seit etwa 1800. Wenngleich in Rancières Denken die zwei hier vorgestellten Wendungen von Streit zu unterscheiden sind, lassen sich doch interessante Berührungspunkte zwischen dem Politischen und der Kunst aufzeigen, auf welche später noch eingegangen werden soll. An dieser Stelle jedoch folgt eine grundsätzliche Erläuterung der Rancière'schen Kunsttheorie, wobei vor allem der besonderen Rolle des hierfür spezifischen Streits Beachtung geschenkt wird.

Für Rancière sind die üblichen Kunstkategorien, welche mit Begriffen wie Moderne, Avantgarde oder mittlerweile auch Postmoderne bezeichnet werden, nur von geringem Nutzen.<sup>52</sup> Er schlägt im Gegenzug eine große Dreiteilung dessen vor, was innerhalb der westlichen Tradition bisher als Kunst zu verstehen war und ist. In seinen Worten sind es drei zu unterscheidende Regime, wobei vor allem auf das derzeit vorherrschende ästhetische Regime näher eingegangen werden soll. Dieses Regime existiert nach Rancière seit etwa dem Beginn des 19. Jahrhunderts und lässt sich in seinen Grundzügen als Streit verstehen. Um das ästhetische Regime näher erklären zu können, kommt man trotz allem nicht darum herum, auch eine konzise Erläuterung davon zu liefern, was die beiden vorhergegangenen kennzeichnet. Denn die Kunst des ästhetischen Regimes ist gewissermaßen eine Reaktion auf seine Vorgänger und zwar eine verneinende.

Das chronologisch erste Regime der Kunst nennt Rancière das ethische Regime. Er beruft sich hierfür vorwiegend auf die Ideen Platons, welcher weniger die Kunst als solche erkannte, sondern eher von den Künsten im Sinne von Tätigkeitsformen sprach.<sup>53</sup> Diese sind durch eine staatstragend didaktische Rolle gekennzeichnet und stellen in diesem Sinne eine Auseinandersetzung mit Fragen, „wie die Bilder der Poesie Kindern und zuschauenden Staatsbürgern eine gewisse Erziehung übermitteln [können] und sich die Aufteilung der Beschäftigungen innerhalb der Polis einschreiben“<sup>54</sup> lässt, dar. Beispielhaft für solche künstlerischen Tätigkeiten seien der Tanz als Therapieform, die Dichtung als Bildung oder das Theater als staatstragendes Fest.<sup>55</sup> Bei diesen sehr zweckorientierten künstlerischen Handlungen steht also die Vermittlung wahrer Lehren und damit allgemeiner die Frage nach ihrem Bezug zur Seinsweise der Subjekte, seien es die künstlerisch Tätigen selbst oder die Rezipienten, im Vordergrund. In Rancières Worten geht es in diesem Regime „um die Frage, wie die Seinsweise der Bilder das *ethos*, also die Seinsweise der Individuen und Kollektive, betrifft“<sup>56</sup>, was auch die Bezeichnung als *ethisches* Regime erklärt.

Das zweite Regime, welches Rancière das repräsentativ-poetische Regime nennt, beginnt bei Aristoteles und fasst die künstlerische Tätigkeit mit dem griechischen Begriffspaar *Mimesis* für Nachahmung und

52 Vgl. Rancière 2008, S. 35.

53 Vgl. ebd., S. 36.

54 Ebd., S. 37.

55 Vgl. Davis 2014, S. 202.

56 Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin 2008, S. 37.; Hervorhebungen im Original.

*Poiesis* für zweckgebundene Tätigkeiten ein.<sup>57</sup> Das mimetische Prinzip beschreibt allerdings kein Vorhaben, welches nach der möglichst originalgetreuen Kopie strebt. Das wäre nämlich eine Frage des ethischen Regimes. Die aristotelische Idee der *Mimesis* versucht vielmehr die Imitation, von der „üblichen Legitimierung der Kunstprodukte durch ihre Gebrauchsfunktion wie auch von der Rechtsprechung der Wahrheit über die Diskurse und Bilder“<sup>58</sup> zu befreien, ihr aber trotz allem den Wert eines Kunstwerks einzuschreiben. Die mimetische Nachahmung stützt sich also nicht mehr auf eine spezifische Seinsweise oder ein Aussehen, welches sie akkurat darzustellen habe oder bedeutet ein Bild, welchem der Zweck eingeschrieben sei, einen guten Einfluss auf die Individuen auszuüben. Sie ist aber dennoch eine Repräsentation, welche im Gegensatz zu anderen bloßen Kopien gemäß bestimmter Kriterien als Kunst anzuerkennen ist. Diese Form der Nachahmung wird also einem neuen, von bisherigen Kriterien gelösten, Kunstbegriff zugeordnet, welcher jedoch nicht weniger von normativen Regeln durchzogen ist, wenngleich es nunmehr weder pragmatische noch ethische sind.<sup>59</sup> Es sind vielmehr repräsentative Regeln, die nun bestimmen, inwieweit die angefertigten Nachahmungen als „rechtens zu einer Kunst zugehörig anerkannt und innerhalb des jeweiligen Rahmens dann als gut oder schlecht, passend oder unpassend bewertet werden können. Dazu gehören die Aufteilung zwischen Darstellbarem und Nichtdarstellbarem, die Unterscheidung der Gattungen je nach Dargestelltem“<sup>60</sup> etc. Mit anderen Worten, es werden im repräsentativ-poetischen Regime die inhaltlichen und formalen Kriterien bestimmt, welche erfüllt werden müssen, damit etwas als Kunst(-form) in Erscheinung treten kann. So meint auch der Begriff *Poiesis* Tätigkeitsformen, die eigentlich einem klaren praktischen Zweck zugeordnet sind, nun aber als Künste – im klassischen Zeitalter wurden sie die „schönen Künste“ genannt – klassifiziert werden können. Entscheidend ist aber, dass die spezifischen Regeln, welche Künste entlang des Begriffspaares *Mimesis* und *Poiesis* identifizieren, diese auch in Kunstgattungen von unterschiedlichem Wert verorten und sie innerhalb dieser als besonders oder weniger gelungen hierarchisieren. So ermöglicht das repräsentativ-poetische Regime im Gegensatz zu seinem Vorgänger zwar einen autonomeren Kunstbegriff, stellt diese Autonomie allerdings in Zusammenhang mit einer Hierarchisierung, welche wiederum durchaus ihre Analogien zur politischen und sozialen Ordnung aufweist.<sup>61</sup> Dem Regelwerk dieses Kunstregimes ist also beispielsweise eingeschrieben, wie das Gemälde eines\_r Monarchen\_in auszusehen hat, damit es als gültiges Kunstwerk anerkannt werden kann und nicht als fehlerhaft. Die gleichen Konventionen treffen jedoch nicht für das Portraitieren des gemeinen Volkes zu. Einem anderen Sujet wie dem einer Maus wiederum ist es per se nicht möglich auf eine Weise repräsentiert zu werden, die als Kunst klassifiziert werden kann. Aber auch die Repräsentationsformen im Sinne der unterschiedenen Kunstgattungen werden zueinander in ein hierarchisiertes Verhältnis gesetzt. Das kann bedeuten, dass man einem Gemälde eines\_r Monarchen\_in einen anderen Wert beimisst wie einem Gedicht oder einer Komposition über ihn\_sie. Hierin liegt der entscheidende Punkt, den Rancière deutlich macht, wenn er festhält, dass „[a]ll diese Hierarchisierungen in Analogie

57 Vgl. Sonderegger 2010, S. 54.

58 Rancière 2008, S. 37.

59 Vgl. Davis 2014, S. 204.

60 Rancière 2008, S. 38.

61 Vgl. ebd.

[...] zu einer umfassend hierarchischen Auffassung von Gemeinschaft“<sup>62</sup> stehen.

So schreibt auch Oliver Davis, dass das repräsentativ-poetische Regime intrinsisch hierarchisch ist, da ihm die grundlegende Forderung eingeschrieben ist, „dass die Repräsentation (in Genre und Sprache) ein angemessenes Gegenstück zur Position des repräsentierten Subjekts in der gesellschaftlichen Hierarchie ist.“<sup>63</sup> Wobei er im gleichen Atemzug die Kritik äußert, dass Rancières Idee von Repräsentation eigentlich keine scharfe Trennung der ersten beiden Regime bedeutet. Schließlich ist beispielsweise die Frage des ethischen Regimes, ob eine Statue ein gutes Ebenbild einer Gottheit ist, ebenso eine Frage der Repräsentation, obschon es keine im Sinne der *Mimesis* ist.<sup>64</sup>

Während die von Davis angeführte Kritik der Unschärfe durchaus berechtigt ist – wengleich sie vermutlich schon aus der Welt zu schaffen wäre, würde man nicht mehr vom repräsentativ-poetischen, sondern vom mimetisch-poetischen Regime sprechen – bleibt es ein Einwand, welcher für die Erläuterung von Kunst als Streit irrelevant ist. Denn Kunst lässt sich dann als Streit denken, wenn damit die Rancièrè'sche Kunst des ästhetischen Regimes gemeint ist und auf diese soll im Folgenden eingegangen werden.

Das ästhetische Regime, welches auf das ethische und das repräsentativ-poetische folgt, löst diese zwar nicht ab, stellt allerdings einen radikalen Bruch mit jedweder Rangordnung von Kunst und ihren Inhalten dar und ist daher als ein deutlicher Widerspruch, eine klare Verneinung ihrer Vorgänger zu sehen. Die Kunst dieses Regimes, welches Rancièrè seit etwa zweihundert Jahren wirken sieht, „erkennt keine Regeln und damit verbundenen Hierarchien mehr an: seien es die ethischen Hierarchien zwischen wahren und falschen Lehren, seien es die repräsentativen Hierarchien zwischen dem Darstellungswürdigen und dem Unwürdigen“<sup>65</sup> Es gibt keine Kriterien mehr, die vorgeben würden, welche Lehren ein Kunstwerk zu vermitteln hat oder ob der Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung angemessen dargestellt wurde, sollte überhaupt noch so etwas wie ein Gegenstand identifizierbar sein. Diese vollkommene Entregelung bedeutet folglich auch, dass in jedem Objekt das Potenzial schlummert, ein Kunstwerk zu sein beziehungsweise jede Aktivität potenziell ein Kunstwerk bedeuten oder hervorbringen kann.<sup>66</sup>

Entscheidend ist, dass dem Kunstwerk eine spezifische, sinnliche Seinsweise eingeschrieben sein muss. Rancièrè versucht diese in einer durchaus kryptischen Ausführung zu erklären, wenn er schreibt:

„Dieses Sinnliche, aus seinen üblichen Verbindungen gelöst, wird von einer heterogenen Macht bewohnt, von der Macht eines Denkens, das sich selbst fremd geworden ist: ein Produkt, das kein Produkt ist, ein Wissen, das in ein Nichtwissen verwandelt wurde, ein logos, der zugleich pathos ist, die Intention des Nichtintendierten etc.“<sup>67</sup>

Hier wird deutlich, dass der Kunst des ästhetischen Regimes ein wesentlicher Widerspruch zweier unterschiedlicher Bestrebungen inhärent

62 Vgl. ebd., S. 39.

63 Davis 2014, S. 204.

64 Vgl. ebd.

65 Sonderegger 2010, S. 31.

66 Vgl. Davis 2014, S. 205.

67 Rancièrè 2008, S. 39.; Hervorhebungen im Original.

ist, welcher jedoch nicht den Status des Kunstwerks als solchen in Frage stellt, sondern vielmehr konstitutiv dafür ist. Es ist eine besondere Dualität, für die Rancière in seinem Denken die unterschiedlichsten Begriffe findet. So spricht er von heteronom und autonom, von Sinn und Sinnlichkeit, von Schizophrenie und Konsens, Kontinuität und Bruch oder eben auch von logos und pathos. Auch wenn sich Rancière in seinen bisherigen Schriften davor scheute, eine abschließende Definition dieses Kunstregimes zu liefern, lässt sich trotz allem ausmachen, worum es ihm geht. Die Bezeichnung dieses Regimes als ein ästhetisches meint nämlich nicht, dass Kunst als ein rein sinnliches Ereignis verstanden werden soll, sondern deutet vielmehr auf die antihierarchische, entregelnde Wirkkraft der Ästhetik hin, welche im Kunstwerk der gewöhnlichen Ordnung der Gegenstände, Bedeutungen, Geschichten, etc. widerspricht und es so erst zu einem solchen macht.<sup>68</sup> Ganz praktisch bedeutet das die Erkenntnis, dass eine Maus auf die gleiche Art und Weise dargestellt werden kann ebenso wie das gemeine Volk, ein\_e Monarch\_in oder jegliches andere Sujet. Die Tatsache, dass wir eine Maus, das gemeine Volk oder eben auch eine\_n Monarchen\_in als solchen identifizieren können, bedeutet immer auch, dass wir sie in einem Verhältnis zum Gesamten also in einer Ordnung erkennen. Diese Ordnung oder auch Hierarchie wird nun aber mittels der Ästhetik des Kunstwerks, welche alle Inhalte auf die gleiche Ebene stellt, negiert. Die identifizierbaren und damit verständlichen Inhalte geben der Ästhetik, welche nach Rancière die sich entziehende, unverständliche Sinnlichkeit meint, keine Vorgaben. Sie sind ihr gewissermaßen gleichgültig und doch sind die Kunstwerke nicht ohne Inhalt. Vielmehr werden sie im Kunstwerk – und das ist für die vorliegende Arbeit der entscheidende Punkt – in einem unauflösbaren, dauerhaften *Streit* mit der Ästhetik gefasst. In den Worten der Philosophin Ruth Sonderegger heißt das ganz konkret:

„Jedes Kunstwerk, auch das literarische oder das musikalische, ist [...] im ästhetischen Regime ein Streit, welcher der Doppellogik von Kontinuität und Bruch folgt; eine Montage aus Verständlichem und Entzug des Verstehens.“<sup>69</sup>

Rancière liefert uns mit seiner Kunsttheorie also neben dem politischen Streit eine zweite Art, die man ästhetischer Streit nennen könnte. Er meint damit das Spannungsverhältnis zwischen Sinn und Sinnlichkeit, dem es in einem Kunstwerk gefasst unmöglich ist, sich zur einen oder zur anderen Seite aufzulösen. Die Kunst des ästhetischen Regimes ist nach Rancière also ein Streit, der in einem nicht abschließbaren Verhältnis gesetzt fortlaufend ein kritisches Denken produziert, indem es die Ordnung der Inhalte mit radikal egalisierender Ästhetik konfrontiert.

68 Vgl. Sonderegger 2010, S. 32ff.

69 Ebd., S. 32.

# Überschneidung des politischen und des ästhetischen Streits

Der Streit der Politik sowie der ästhetische Streit der Kunst haben entscheidende Gemeinsamkeiten. In beiden Fällen geht es um einen Streit, der sich einer Ordnung widersetzt, indem auf eine fundamentale Egalität gepocht wird. In Rancières Idee von Politik ist es die unvernommene Gleichheit der Einzelnen, welche forciert wird, um die polizeiliche Ordnung als illegitim zu entlarven. Von dem\_r uneingeschränkten Machthaber\_in bis hin zum vollständig aus der Gemeinschaft ausgeschlossenen Individuum wäre es nämlich jedem\_r möglich, eine andere Position einzunehmen, oder gleichbedeutend: grundsätzlich kann jede\_r auf eine andere Art und Weise in der Gesellschaft in Erscheinung treten. Die Kunst des ästhetischen Regimes widersetzt sich jeglicher Hierarchisierung von Kunstformen untereinander oder der sozio-politischen Rangordnung ihrer Sujets, indem sie diese Ordnung mittels ihrer radikal gleichstellenden Ästhetik auf eine Ebene nivelliert. Das Kunstwerk des ästhetischen Regimes ist der Widerspruch zwischen der üblichen Ordnung und der Gleichgültigkeit des sinnlichen Umgangs mit all ihren Teilen. Der ästhetische Streit zeigt damit ganz konkret, dass alles auf die gleiche Weise in Erscheinung treten kann.

Es wird also deutlich, dass sich der politische wie der ästhetische Streit um die Frage dreht, wie etwas oder jemand in Erscheinung treten kann. Beide Male ist es ein Streit um – und hier wird ein Schlüsselbegriff Rancières bemüht – die *Aufteilung des Sinnlichen*. Diese Aufteilung des Sinnlichen ist in Rancières Worten „jenes System sinnlicher Evidenzen, das zugleich die Existenz eines Gemeinsamen aufzeigt wie auch die Unterteilung, durch die innerhalb dieses Gemeinsamen die jeweiligen Orte und Anteile bestimmt werden“<sup>70</sup>. Mit diesem Konzept lässt sich sowohl die Rancière'sche Politik wie die Kunst des ästhetischen Regimes denken, obschon die beiden Felder trotz allem einen etwas anders geführten Streit um die Aufteilung des Sinnlichen bedeuten. Der politische Streit ist ein sehr lokales Ereignis, das sich um Gleichbehandlung in einem ganz bestimmten Punkt bemüht. Er ist in seiner klar begrenzten Forderung allerdings auch in der Lage, eine konkrete Umgestaltung des sinnlich-praktischen Wahrnehmungsraumes zu ermöglichen und somit Emanzipation zu bewerkstelligen, wie es das angeführte Beispiel von Rosa Parks illustrieren sollte. Der ästhetische Streit hingegen stellt ein radikales Experiment dar, das durch eine sinnlich-formale Gleichbehandlung alle hierarchisierten Inhalte egalisiert. Damit ist er gewissermaßen radikaler als der politische Streit, insofern er nicht nur auf eine lokale Gleichheit pocht, gleichzeitig aber auch weniger radikal, da diese allumfassende, vollständige Gleichbehandlung nicht wirklich realisiert wird, sondern lediglich in der Kunst und damit in einem Modus des Als-ob existieren kann.<sup>71</sup> Nebenbei bemerkt wird hier auch deutlich, wieso die Kunst des ästhetischen Regimes einen Streit bedeutet, der sich zu keiner Seite hin auflösen kann beziehungsweise nicht abschließbar ist. Der ästhetische Streit der

70 Rancière 2008, S. 25.

71 Vgl. Sonderegger 2010, S. 41.

Kunst an sich müsste hierfür sich selbst überwinden, indem er aus dem Bereich des Experimentellen und damit jenem der Kunst heraustritt. Innerhalb diesem produziert er zwar fortlaufend ein kritisches Denken, kann jedoch niemals in einem praktisch-konkreten Produkt enden, wie es dem politischen Streit möglich ist, der per Definition ein konkreter sein muss und damit stets außerhalb des Experimentellen gelegen ist.

Entscheidend ist für die Erläuterung des Verhältnisses beider Streitformen aber vielmehr, dass sie, wenngleich die Kunst des ästhetischen Regimes keineswegs deckungsgleich mit der Rancière'schen Politik ist, doch ein „*Experiment* mit politisierbarer sinnlicher Gleichheit ist“<sup>72</sup>. Nach Rancière ist eine Verknüpfung von Kunst des ästhetischen Regimes und Politik immer dort möglich und auch gelungen, wo ein\_e autonome\_r, emanzipierte\_r Zuschauer\_in in der Lage ist auf eigenständige Art und Weise aus dem Kunstwerk eine politische Handlung abzuleiten und zwar unabhängig davon, ob damit auch die Intention des Künstlers oder der Künstlerin getroffen wurde. Der\_die emanzipierte Zuschauer\_in, so hält Rancière in seiner gleichnamigen Publikation<sup>73</sup> fest, „beobachtet, wählt aus, vergleicht, interpretiert. Er verbindet das, was er sieht, mit vielen anderen Dingen, die er gesehen hat, auf anderen Bühnen und an anderen Arten von Orten. Er erstellt sein eigenes Gedicht mit den Elementen des Gedichts, das er vor sich hat“<sup>74</sup>. Der\_die Rezipient\_in ist also die Verknüpfung zwischen Politik und Kunst, wobei durchaus bemerkt werden darf, dass die so bestimmte politische Wirksamkeit von Kunst als Kunst, die gängigen Erwartungen Kunst- und Kulturtreibender eher enttäuscht, wird ihr doch nur ein bescheidene Wirkkraft eingeräumt.<sup>75</sup>

Nun mag man sich zum Einwand genötigt fühlen, dass es neben der hier skizzierten Verknüpfung von Kunst und Politik noch eine viel Offensichtlichere gibt. Die Rede ist von all jenen Kunstobjekten, denen ein klare politische Botschaft eingeschrieben ist und welche diese auch propagieren, oder von jenen Ausstellungen, bei welchen die Kurator\_innen die Kunstwerke so zusammenstellen, dass sie eine solche formulieren. Ja, es gibt sogar konkrete politische Interventionen, die als künstlerischer Akt verstanden werden wollen. Hier ist der politische Impetus bereits gegeben und muss nicht erst Produkt eines eigenständigen, interpretierenden Denkens des\_r Zuschauers\_in werden.

Dieser Einwurf, so naheliegend er scheinen mag, hat jedoch den spezifischen Politikbegriff Rancières aus den Augen verloren und damit verbunden auch die Idee der Kunst des ästhetischen Regimes. Denn Politik geschieht schließlich nicht dort, wo man einer vorgegebenen Ordnung folgt, sondern dort, wo die eigene Stimme erhoben wird und im Sinne einer politischen Subjektivierung auch als solche Anerkennung findet. Kunst braucht demgemäß zwingend emanzipierte Zuschauer\_innen, um eine Brücke zur Politik schlagen zu können. Trägt sie bereits konkrete politische Vorgaben in sich oder versucht sie als Kunst selbst schon politisch zu intervenieren, fällt sie zudem ins ethische oder repräsentative Regime zurück und wir können gar nicht mehr von jener Kunst des ästhetischen Regimes sprechen, welche sich als Streit begreifen lässt.<sup>76</sup>

- 72 Ebd., S. 42.;  
Hervorhebungen im Original.
- 73 Es ist jedoch anzumerken, dass der Titel von Jacques Rancières Publikation eigentlich nicht gegendert wurde und daher *Der emanzipierte Zuschauer* heißt.
- 74 Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2009, S. 98f.
- 75 Vgl. Davis 2014, S. 233.
- 76 Vgl. ebd., S. 229.

# Rolle der Gestaltung am Beispiel Peter Behrens

Während sich aus der erläuterten Verknüpfung der beiden Rancière'schen Streite nur ein geringes Potenzial für einen politischen Impetus von Kunst ergibt, scheint ein verwandter und für diese Arbeit interessanterer Bereich des Ästhetischen mehr politische Tragweite zu haben. Die Rede ist von Design und damit von einem Feld, dem Rancière in seinen Texten deutlich weniger Aufmerksamkeit schenkt, obschon er es als besonders gewichtig einstuft. So sieht er in jenen Bewegungen, welche zu Beginn des 20. Jahrhunderts wirkten und das Ziel verfolgten, die Kunst in das alltägliche Leben einzuführen, eine „wichtige und im Allgemeinen unterschätzte Rolle beim Umsturz des Repräsentationsparadigmas und seiner politischen Konsequenzen“<sup>77</sup>. Rancière hat also die *Arts and Crafts* Strömung in Großbritannien sowie das *Bauhaus* in Deutschland, *Art Déco*, Konstruktivismus und andere Bewegungen, welche für viele die Geburtsstunde des heutigen Design bedeuten, vor Augen. All diesen Bestrebungen ging es um den Entwurf eines im weitesten Sinne „Mobiliars“ der neuen Gesellschaft und entwickelten damit einhergehend ein neues Verständnis von sinnlicher Form als egalisierendes, Gemeinschaft stiftendes Instrument.<sup>78</sup> Wie Rancière an anderer Stelle schreibt, ist es „die Idee einer gemeinsamen sinnlichen Fläche, auf der Zeichen, Formen und Handlungen einander gleich werden“<sup>79</sup>. Kunst, wie sie von diesen Strömungen verstanden wird, ist also nicht mehr etwas, das lediglich einem bestimmten Personenkreis vorbehalten und entsprechend dem repräsentativen Regime an die üblichen Konventionen reiner Kunst geknüpft wäre. Vielmehr soll sie, beispielsweise in Form eines Stuhls der Wiener Werkstätte, für jeden und jede erwerblich und als praktischer Gegenstand des Haushalts nutzbar sein. Beispielhaft sind auch die Plakate Koloman Mosers, welche als Kunstwerke zum einen in der Öffentlichkeit aushängend niemandem zur Betrachtung vorbehalten bleiben und zum anderen als Werbemittel für Freizeitveranstaltungen etwas darstellen, das im Widerspruch zu bisher gültigen Inhalten von Kunst steht.

Entscheidend für all diese Bewegungen ist also eine Verknüpfung der reinen Kunst mit den ganz praktischen Formen und Bedingungen ihrer Anwendung im Sinne der angewandten Kunst. Rancière spricht von „neue geknüpften Fäden zwischen dem Gedicht und seiner Typographie oder seiner Illustration; zwischen dem Theater und seinen Bühnenbildnern oder Plakatgestaltern; zwischen einem dekorativen Objekt und einem Gedicht.“<sup>80</sup> Durch diese Verbindungen werden die bisherigen Grenzlínien der Kunst(formen) verwischt und damit das Kunstverständnis des repräsentativ-poetischen Regimes zugunsten jenes des ästhetischen Regimes aufgegeben. Rancière erklärt explizit, dass diese in seinen Worten „Schnittstelle [...] insofern politisch [ist], als sie die doppelte Politik der repräsentativen Logik widerruft. Zum einen hatte diese Logik die Welt der künstlerischen Nachahmungen von der Welt der vitalen Interessen und der großen politisch-sozialen Taten getrennt. Zum zweiten stand ihre hierarchische

77 Rancière 2008, S. 29.

78 Vgl. ebd., S. 29f.

79 Rancière, Jacques: Die Fläche des Designs. In: Rancière, Jacques: Politik der Bilder. Zürich/Berlin 2005, S. 116.

80 Rancière 2008, S. 31.

Organisation [...] in einer Analogie zur politisch-sozialen Ordnung.“<sup>81</sup>

Der Großteil von Rancières Bemerkungen zu Design scheint vor allem das Produkt seiner Auseinandersetzung mit dem deutschen Gestalter Peter Behrens zu sein. Zur Verdeutlichung der Analyse von Design als ästhetischem Streit und seiner Politisierbarkeit soll daher dieser Gestalter des beginnenden 20. Jahrhunderts auch hier Erwähnung finden. Rancière widmet sich ihm in seinem Text *Die Fläche des Designs*, in welchem er folgender Frage nachgeht: „Inwiefern ermöglicht die sich am Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelnde Praxis und Idee des Designs eine neue Definition der Kunst innerhalb der Gesamtheit der die gemeinsame sinnliche Welt bestimmenden Praktiken?“<sup>82</sup> Dieser Leitfrage folgend, erarbeitet Rancière ein eindrückliches Bild von Behrens Haltung und Schaffen, indem er ihn im Abgleich zum französischen Dichter Stéphane Mallarmé analysiert, wobei auf letzteren hier nicht eingegangen werden soll.

Peter Behrens war ein bedeutender Architekt, Ingenieur und Designer, der vor allem als Mitbegründer des Deutschen Werkbundes und durch seine vielseitige Arbeit für die Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft, die AEG, wirkte. Im Dienste dieses großen Unternehmens entwarf er von den unterschiedlichsten Produkten über Werbung bis hin zu Gebäuden nahezu alles, was in diesem Rahmen möglich war. Sein Ziel war es allem für die AEG Entworfenen eine einheitliche Gestaltung zu verleihen, welche durch einen besonders funktionalistischen Anspruch charakterisiert ist. Ihm ging es, so formulierte er es selbst, um die Kultivierung eines durchgängigen Stils.<sup>83</sup> Die von Behrens konzipierten Objekte sollten zu ihrer Form gelangen, indem sie von allem Dekorativen befreit, auf funktionale geometrische Motive und vereinfachte Kurven einer gemeinsamen Formsprache reduziert werden.<sup>84</sup> Durch seine umfangreichen und vielseitigen gestalterischen Tätigkeiten konnte er nach Rancière ein ambitioniertes Projekt verfolgen und zwar „die Neugestaltung einer gemeinsamen sinnlichen Welt aufgrund einer Arbeit an ihren Grundlagen, das heißt eine Arbeit an der Form der Gegenstände des alltäglichen Lebens.“<sup>85</sup>

Behrens durchaus erfolgreiche Bemühungen stützen Rancières Überlegungen zu dem, was dieser mit dem Titel *Die Fläche des Designs* bezeichnen will. Rancière spricht von der Fläche, wenn er eben jene entgrenzende Eigenheit benennen möchte, welche es ermöglicht, unabhängig von geltenden Idealen, ein konkretes Objekt des Alltags so zu gestalten, dass es beliebige Überzeugungen und Inhalte in arbiträren Konstellationen sinnlich fassen kann. Was so formuliert durchaus abstrakt klingt, heißt im Falle Behrens ganz konkret, dass die von ihm verfolgten Themen wie Effizienzsteigerung, Produktivität und Funktionalismus mittels einer entsprechenden Gestaltung beispielsweise in Form einer elektrischen Teekanne zum Ausdruck gebracht werden können. Sollte eine Teekanne, wie es zuvor noch üblich war, als dekorativer Gegenstand mit verspieltem Muster und auffälliger Formgebung den eigenen Haushalt aufhübschen, so widersprach Behrens diesem etablierten Verständnis mit seinem funktionalistischen Anspruch und gestaltete eine schlichte Teekanne ohne Dekor. Behrens zeigt damit, dass ein Gebrauchsgegenstand, wie in diesem Fall die Teekanne, durch die sinnlich-ästhetische Gestalt unterschiedliche Ideen fassen kann. War es zuvor jene des Dekorativen, so schafft es Behrens,

81 Ebd., S. 31f.

82 Rancière 2005, S. 107.

83 Vgl. ebd., S. 111f.

84 Vgl. ebd., S. 108f.

85 Ebd., S. 118.

der andere Überzeugungen hat, der Teekanne durch eine entsprechende Gestaltung die Ideale des Funktionalismus einzuschreiben. Da man vorher wie nachher von einer Teekanne sprechen kann, obschon sie nach anderen Idealen gestaltet wurde, wird hier Rancières Idee der Fläche des Designs bestätigt. Die Möglichkeit der funktionalistischen Neugestaltung einer Teekanne stellt – so wie es viele andere Beispiele aus der Gestaltung es auch tun würden – unter Beweis, dass ein Gegenstand keine bestimmte, seinem Wesen im Innersten entsprechende Erscheinung hat.

Durch den einem neuen Ideal gemäßen Entwurf eines Alltagsgegenstandes zeigt sich zudem, dass auf diese Weise „die Form der Gegenstände [...] zu einem begründeten Prinzip der Lebensformen“<sup>86</sup> wird, insofern die neukonzipierte Teekanne die alltägliche Lebenswelt ihrer Nutzer\_innen mitformt. Die Gestaltung ermöglicht dem Funktionalismus entsprechend eine zeitsparende Handhabe und verschafft dem\_r Nutzer\_in damit mehr Zeit für andere Tätigkeiten. In diesem Sinne hat Behrens Teekanne einen ganz konkreten Einfluss auf das Leben des\_r Nutzers\_in hin zu mehr Produktivität.

Was Behrens erarbeitet, ist eine durchgängige, ästhetische Sprache, mit welcher er die Dinge, befreit von den geltenden Konventionen, neu formulieren kann. Es ist somit gewissermaßen das Projekt der Auflösung der üblichen Ordnung durch das Instrument Gestaltung, in dem alles auf der Fläche des Designs versammelt und so auf eine Ebene gestellt egalitär wird, um im Weiteren eine Neuordnung vornehmen zu können.<sup>87</sup> Design ist so gedacht ein Bruch mit üblicher Ordnung in einem doppelten Sinn. Einerseits wird eine etablierte Hierarchie der Inhalte durch die Ästhetik aufgehoben, wie es in der Kunst des ästhetischen Regimes der Fall ist. Andererseits ermöglichen die bewusst gestalteten sinnlichen Formen des Designs, dass neue Ideen durch konkrete Objekte des alltäglichen Lebens in Erscheinung treten können und so womöglich der üblichen Gesellschaftsordnung widersprochen wird.

Das Projekt der sinnlichen Verwischung der bisherigen Grenzziehungen, was weiter oben mit der Schnittstelle oder Verknüpfung zwischen der reinen Kunst und ihrer Anwendung bezeichnet wurde und in Rancières Analyse des Behrens'schen Designs nun mit dem Begriff der Fläche gefasst wird, ist somit in einem ersten Sinne als ästhetischer Streit zu begreifen. Design ermöglicht es demgemäß ebenso wie die Kunst des ästhetischen Regimes, dass sinnliche Gleichheit durch die eigenständige Auseinandersetzung eines\_r emanzipierten Rezipienten\_in in einen wahrhaft politischen Akt übersetzt wird. Design hat allerdings zusätzlich ein über jenes der Kunst hinausgehendes politisches Potenzial, da durch ihre Implementierung in das alltägliche Leben ihre sinnliche Egalität nicht nur als Quelle der politischen Inspiration präsenter ist, sondern gewissermaßen bereits ein gelungener politischer Streit sein kann. Gestaltung verweilt als ästhetischer Streit also nicht nur in einem Als-Ob Modus, sondern kann als konkrete Praxis der Aufteilung des Sinnlichen unter Umständen für die Stimme eines\_r bisher Unvernommen einen Wahrnehmungsraum schaffen. Beispielhaft hierfür ist die Regenbogenflagge, welche als visuelles Symbol Minderheiten mehr öffentliche Präsenz verschafft, beziehungsweise kleinteilige Protestaktionen unter ein gemeinsames Zeichen zu-

86 Ebd., S. 112.

87 Vgl. ebd., S. 124f.

sammenfasst und damit ihre Gesamtwirkung erhöht. Aber auch schon bewusst neutral gestaltete Kochschürzen, anstelle der oft üblichen stark gender-kodierten Auswahl an vermeintlich nur für männliche Konsumenten interessante Grillschürzen sind neben vielem anderen als Beispiele zu nennen.

# Aktualisierung am Beispiel Wolfgang Weingarts

Während Rancière mit seiner Analyse von Behrens Schaffen durchaus ein eindrückliches Bild davon liefern kann, wie Design als ästhetischer oder womöglich sogar politischer Streit denkbar wird, so ist doch anzumerken, dass dieser zu Beginn des 20. Jahrhunderts wirkende Gestalter mittlerweile eine historische Figur ist. Für Rancière mag er sicherlich ein geeigneter Einstiegspunkt für die Beschäftigung mit Gestaltung gewesen sein, wurde zur Zeit Behrens das damals noch sehr junge Feld des Designs in erster Linie von der Kunst aus hergedacht und damit von einem Bereich ausgehend, welchem sich Rancière in seiner Philosophie bisher womöglich am eingehendsten widmete. Allerdings drängt sich die Frage auf, ob jene aus der Untersuchung Behrens resultierenden Erkenntnisse auch für das heutige Design noch gültig sind.

Um hierauf eine Antwort zu formulieren, soll das Schaffen von Wolfgang Weingart jenem von Peter Behrens gegenübergestellt werden. Wenngleich Weingart selbst zum Zeitpunkt der Erstellung dieser Arbeit keine gestalterischen Tätigkeiten mehr verfolgt, so hat er mit seinen experimentellen Arbeiten aus den 1960ern bis 1980ern doch eine heute noch prägnante Haltung unter Gestaltern und Gestalterinnen geprägt. Weingart ist aber auch insofern eine notwendige Erwähnung, als er für ein Feld der Gestaltung steht, welches Peter Behrens mit seinem Fokus auf Industriedesign in einem vergleichsweise nur geringen Ausmaß behandelte.

Wolfgang Weingart widmete sich in seinem Schaffen vorrangig einem ganz spezifischen ästhetischen Element, der Typografie. Damit hat er sich einem Feld verschrieben, das gerade auch für Rancière von großem Interesse ist, sieht er doch in der „typographische[n] [...] Kultur, jene Verflechtung der Macht des Buchstabens mit der Macht des Bildes“<sup>88</sup>, welche besonders deutlich die egalisierende Kraft des ästhetischen Streits in der Gestaltung bezeugt. Während Rancière bei seinem Verweis auf diese entscheidende Stellung der Typografie vor allem die sich in der Renaissance entwickelnde romantische Typografie vor Augen hat, welche mit Vignettierungen und zahlreichen Variationen von Textornamenten die Grenzen des Feldes herausforderten, scheint Wolfgang Weingart in seinem Schaffen noch viel deutlicher jenes entgrenzende Potenzial aufzeigen zu können.<sup>89</sup> Sein Anspruch war es nämlich, in konkreten Auftragsarbeiten wie auch in seinen nicht kommerziellen Studien, zu eigenwilligen Ergebnissen zu gelangen, die sich betont über bisher geltende typografische Regeln hinwegsetzten. So schreibt auch Lars Müller im Vorwort der Monografie über Wolfgang Weingarts Leben und Werk, dass er sich in seinen Untersuchungen stets „dem Verhältnis zwischen typographischen Regeln und ihrem Bruch“<sup>90</sup> widmete. Weingart vertrat die Ansicht, dass sich eine gelungene typografische Arbeit nicht ausschließlich an der Lesbarkeit eines Textes messen lässt, der nach einem wie auch immer gearteten Regelwerk gestaltet wurde. Er erkannte in den einzelnen Schriftzeichen und ihren Konstellationen zueinander nämlich nicht nur Träger eines wie auch

88 Rancière 2008, S. 29.

89 Vgl. ebd.

90 Weingart, Wolfgang: *Typographie. Wege zur Typographie*. Zürich 2014, S. 15.

immer gearteten literarischen Inhaltes, sondern auch ästhetische Formen, welche in das Bildhafte kippten und damit ganz andere Inhalte zum Ausdruck bringen konnten. Das begann bei scheinbar naiven Interpretationen des Aufbaus und Aussehens der einzelnen Buchstaben des lateinischen Alphabets, indem ein Z als grell aufleuchtender Blitz erschien oder im Buchstaben W ein davonfliegender Vogel erkennbar wurde und steigerte sich zu komplexen Plakatgestaltungen für das Eidgenössische Stipendium für angewandte Kunst oder die Kunsthalle Basel.<sup>91</sup> Bei diesen collageartigen Plakaten ist es einem kaum mehr möglich zu unterscheiden, ob Schrift als Text zu lesen ist, oder vielmehr als Bild betrachtet werden sollte.

Es war Weingarts „Lust des Widerspruchs und des Fragens“<sup>92</sup>, welche ihn zum radikalen Bruch mit den bis dahin geltenden strengen Regeln der modernistischen Schweizer Typografie verleitete und als Resultat seiner Bemühungen Werke schaffen ließ, welche den Begriff des Schriftbilds mit einer neuen, viel wortwörtlicheren Bedeutung aufluden. Weingart ist durch seine entgrenzende Auseinandersetzung mit dem gestalterischen Element der Typografie nicht nur für die heutige Generation an Gestalter\_innen prägend, sondern vor allem auch ein besonders starkes Beispiel für einen ästhetischen Streit im Rancière'schen Sinne.

Dadurch, dass Weingart vor allem im Rahmen seiner Lehre an der Kunstgewerbeschule Basel und der Bearbeitung von Aufträgen aus dem Kunst- und Kultursektor seine gestalterische Tätigkeit verfolgte, scheint hier die Rancière'sche Beschreibung des Feldes von Design als die Erstellung eines „Mobiliars“ der Gemeinschaft weniger treffend als bei der zuvor erläuterten Arbeit des Industriedesigner Behrens. Während letzterer einen durchgängigen Stil in den unterschiedlichsten Alltagsgegenständen realisieren und damit eine konkrete Aufteilung des Sinnlichen kultivieren konnte, scheinen Weingarts experimentelle und oft auch sich selbst genügenden Arbeiten näher am Künstlerischen, das heißt, an einer Weise der sinnlichen Aufteilung im Modus des Als-ob zu liegen. Obschon in Rancières Überlegungen eigentlich eine scharfe Trennlinie zwischen der künstlerischen Grenzverwischung gezogen wird, welche sich nicht in der sozio-politischen Welt niederschlägt, und jenen nicht-künstlerischen sinnlichen Überschreitungen, die exakt dies tun, wird im Vergleich dieser beiden Designer deutlich, dass dort „[w]o Rancière vom Design aus denkt [...], die Unterschiede weniger kategorial als vielmehr graduell“<sup>93</sup> zu sein scheinen.

Durch die Nähe zur künstlerischen Arbeit und damit Distanz zur praktisch-konkreten Aufteilung des Sinnlichen stellt sich die Frage, ob Weingarts Gestaltung als ästhetischer Streit eine geringere Aussicht darauf hat, eine wahrhaft politische Handlung auszulösen als Behrens Industriedesign. Letzterer vermochte durch die konkrete Neugestaltung der sinnlichen Welt, nicht nur einen politischen Streit anzustoßen, sondern besaß Rancières Überlegungen folgend bereits das Potenzial, selbst ein politischer Streit zu sein. Dieser sich aufdrängenden Deutung Weingarts Arbeit als einer mit geringerer politischer Wirkkraft im Vergleich zu jener Behrens ist jedoch zu widersprechen. Während Behrens Arbeit durch eine konkrete Umgestaltung der alltäglichen Gegenstände aufzeigt, dass die gegebenen Konventionen, welche bisher ihre sinnlich-praktische

91 Vgl. ebd., S. 236, S. 466ff.

92 Ebd., S. 15.

93 Sonderegger, Ruth: Grenzübergang geboten. In: Texte zur Kunst, 18. Jg., Heft 72, 2008, S. 70 – 75, S. 74.

Erscheinung bedingten, problemlos verworfen werden können und somit deutlich wird, dass die Dinge immer auch schon anders sein können, so tut er dies nur implizit, indem er eine neue Hierarchie installiert. Es ist die Ordnung des Funktionalismus, welche er als die vermeintlich legitime durchsetzen will. Neben dieser, dem Wesen des politischen Streits klar widersprechenden Idee einer grundsätzlichen, eigentlich richtigen Hierarchie, sei die von Behrens verfolgte Ordnung des Funktionalismus zudem durch „ihre Unterwerfung unter die Prinzipien der kapitalistischen Rationalität“<sup>94</sup> gekennzeichnet, so Rancière.

Weingarts Gestaltung hingegen verschreibt sich nicht einer neuen Ordnung, womit nur implizit die allumfassende, sinnliche Gleichheit auf gezeigt würde. In seiner typografischen Arbeit zeigt sich vielmehr das explizite Pochen auf die Kontingenz der Dinge, die Zelebration der Egalität durch die Fläche des Designs, insofern er jegliche Regeln als immer schon illegitime Vorgaben bricht und stetig neue Gestaltungsansätze entwickelt. Sein Schaffen ist eine bewusst provozierende Reaktion auf die seinerzeit dominanten Regeln der Schweizer Typografie, welche stets eine kühle und streng organisierte Ästhetik bedingten. Im Kontrast dazu wirken Weingarts Arbeiten auf den ersten Blick chaotisch, obschon sie dennoch alle geforderten Funktionen befriedigen. Seine Plakatgestaltungen kommunizieren alle nötigen Inhalte und stehen daher beispielhaft dafür, dass trotz einer radikalen sinnlich-ästhetischen Andersheit und damit trotz dem Bruch mit den vermeintlich so wesentlichen Regeln der damaligen Gestaltung, alle essentiellen Ansprüche befriedigt werden können. Die Gestaltung Wolfgang Weingarts ist in diesem Sinne ein radikaler ästhetischer Streit, der trotz seiner Nähe zur Kunst und damit trotz seiner im Vergleich zu Behrens geringen Implementierung in das alltägliche Leben in einem besonderen Maße politisierbar ist. Dadurch, dass Weingart gerade den Bruch in den Vordergrund stellt und kein allumfassendes alternatives Regelwerk kultiviert, gibt er zudem keine allgemeinen Lösungen vor und fördert somit das kritische Bewusstsein des\_r in seiner\_ihrer Eigenständigkeit respektierten Betrachters\_in. Während also Behrens Gestaltung durch seine Bandbreite an entworfenen Gebrauchsgegenständen vermutlich eine stärkere Implementierung in unsere Lebenswelt finden konnte, ist die in Weingarts Entwürfen zum Ausdruck gebrachte Haltung eine, die Rancières Pochen auf die Egalität eines\_r jeden und damit der immer mitformt schon gegebenen Illegitimität einer vorgeschriebenen Ordnung gerechter wird.

Ein wichtiger Einwand, auf den an dieser Stelle noch eingegangen werden soll, betrifft die möglicherweise empfundene Ironie, dass sich Wolfgang Weingarts gestalterische Arbeit als Bruch mit ästhetischen Regeln beschreiben lässt, er selbst jedoch prägend und damit womöglich stilbildend für ihm folgende Generationen an Gestalter\_innen war. Tatsächlich lassen sich verschiedenste heute wirkende Gestalter\_innen ausmachen, die, wie es scheint, aus den Arbeiten Weingarts ein formal-ästhetisches Regelwerk abgeleitet haben, dem sie nun in den eigenen Arbeiten folgen. Dies ist eine etwas tragische Entwicklung, insofern sie im klaren Widerspruch mit dem hier analysierten Anspruch Wolfgang Weingarts an gute Gestaltung steht. Wenn also einfürend zu diesem Kapitel die

94 Rancière 2005, S. 118.; Rancières Kritik an Behrens funktionalistischer Gestaltung als Unterwerfung unter die Prinzipien der kapitalistischen Rationalität wird nur bedingt in seinem Text ausgeführt. Es liegt jedoch Nahe, dass sich Rancière auf jenen Gedanken bezieht, welchen er auf Seite 109f. kurz aufscheinen lässt. Hier wird Behrens Arbeit als „der Kult um die reine und funktionale Linie“ gedeutet. Linie ist hierbei in dreifacher Hinsicht zu deuten. Eine dieser Auslegungen ist Rancière zufolge, als Behrens Projekt der Standardisierung der Produkte zu verstehen, durch welche dieser wohl die später folgende Produktionskette beziehungsweise *assembly line* der kapitalistisch geprägten, industriellen Entwicklung zu antizipieren schien.

prägende Rolle Weingarts betont wurde, so geschah das mit Blick auf eine sehr kritische und eigenständige Haltung, welcher sich eine Vielzahl an Gestalter\_innen heute verpflichtet fühlen. Dass diese emanzipierte Arbeitsweise, auf welche Weingart pochte, jedoch keine inhaltlichen oder formal-ästhetischen Verbindlichkeiten und damit einen Stil oder eine gewisse Ordnung impliziert, sondern gerade solchem widerspricht, sollte nicht weiter betont werden müssen.

# Resümee

Wie die bisherige Untersuchung zeigen konnte, ist Streit entgegen der üblichen Anschauung keine bloß destruktive Auseinandersetzung. Vielmehr ist er die Reaktion auf den ihm vorausgehenden Konflikt und stellt in diesem Sinne eine Akt der Abhilfe gegen diesen dar. Simmel zeigt in seinen zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandenen Schriften über die damals noch junge Wissenschaft der Soziologie auf, dass der Streit als eine der lebendigsten Formen der zwischenmenschlichen Interaktion als grundlegend gesellschaftsstiftend anzusehen ist. Der Streit selbst lässt sich trotz seiner wesentlich oppositiven Eigenheit als ein Band zwischen den sich im Streit befindlichen Parteien begreifen und produziert damit immer schon eine Form von Gemeinschaft.

Rancière verfolgt in seiner Politik- und Kunstphilosophie zwei spezifische Formen von Streit. Zum einen ist es der politische Streit, welcher auf die Anerkennung als politisches Subjekt abzielt und damit immer auch ein Streit gegen die bestehende polizeiliche Hierarchie bedeutet, welche dies zu unterbinden versucht. Nach Rancière handelt es sich jedoch nur in jenen durchaus seltenen Momenten tatsächlich um Politik, in denen dieser Streit auch gelingt und damit Emanzipation produziert. Zum anderen ist es der ästhetische Streit zwischen der bestehenden Ordnung und der ihr widersprechenden, entgrenzenden Sinnlichkeit. Dieser Streit, welcher konstitutiv für die Kunst seit in etwa dem Beginn des 19. Jahrhunderts ist, produziert nach Rancière ein fortlaufendes, nicht abschließbares Denken, welches in einem Kunstwerk gefasst wird.

Wie sich zeigen ließ, ermöglichen die beiden Rancière'schen Streitbegriffe nicht nur eine Brücke zwischen Ästhetik und Politik zu denken, sondern erweisen sich zudem als äußerst aufschlussreich, um das Feld der Gestaltung zu denken. Die Untersuchung der Arbeiten von Peter Behrens und jener von Wolfgang Weingart vor dem Hintergrund einer als Streit konzipierten Gestaltung verdeutlichen beispielhaft das Potenzial dieser spezifischen Art Gestaltung zu denken. Gestaltung als produktiver Streit begriffen eröffnet ungeahnte aber vor allem erhellende Perspektiven auf das Feld der visuellen Kommunikation. Dieser hier erarbeitete Zugang zu Gestaltung soll – so das sicherlich bereits vernommene, implizite Plädoyer dieser Arbeit – ein neues, erkenntnisreiches Verständnis gestalterisch-künstlerischer Werke ermöglichen, das vor allem kritische und subversive Aspekte gestalterischen Schaffens in ihrem produktiven Potenzial erkennbar macht und ihrem besonderen Wert Bedeutung verleiht.

# Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main 2014 (Erstausgabe Paris 1977).
- Davis, Oliver: Jacques Rancière. Eine Einführung. Wien 2014.
- Duden. Die deutsche Rechtschreibung. 23. Aufl., Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2014.
- Duden. Das große Fremdwörterbuch. 2. Aufl., Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2000.
- Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 5. Aufl., Berlin/Mannheim/Zürich 2014.
- Freud, Sigmund: Die endliche und die unendliche Analyse. Frankfurt am Main 1975 (Erstausgabe Leipzig/Wien 1937), Online-Edition des Projektes Gutenberg – DE, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-endliche-und-die-unendliche-analyse-920/6> (zuletzt besucht am 4.1.2017).
- Nieberding, Mareike: Macht das Maul auf!, veröffentlicht am 23.6.2016. In: Die Zeit, <http://www.zeit.de/2016/25/streit-verantwortung-harmonie/seite-2> (zuletzt besucht am 27.7.2016).
- Österreichisches Wörterbuch. 39. Aufl., Wien 2003.
- Rancière, Jacques: Das Unvernehmen. Frankfurt am Main 2002.
- Rancière, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer. Wien 2009.
- Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin 2008.
- Rancière, Jacques: Die Fläche des Designs. In: Rancière, Jacques: Politik der Bilder. Zürich/Berlin 2005.
- Schubert, Klaus/Klein, Martina: Das Politiklexikon. 6. Aufl., Bonn 2016. zitiert nach: Bundeszentrale für politische Bildung, <http://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/politiklexikon/17756/krieg> (zuletzt besucht am 1.11.2016).
- Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Frankfurt am Main 1992 (Erstausgabe Berlin 1908).
- Sonderegger, Ruth: Affirmative Kritik. In: Drehli, Robnik u. a. (Hgg.): Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière. Wien/Berlin 2010.
- Sonderegger, Ruth: Grenzübergang geboten. In: Texte zur Kunst, 18. Jg., Heft 72, 2008, S. 70 – 75.
- Weingart, Wolfgang: Typography. Wege zur Typographie. Zürich 2014.