

Erik M. Vogt: Zwischen Sensologie und ästhetischem Dissens.

Essays zu Mario Perniola und Jacques Rancière.

Rezension für Journal Phänomenologie 51/2019

In seiner aktuellen Publikation vitalisiert Erik M. Vogt den wunderbaren Begriff Sensologie, und mit dieser Vitalisierung erfolgt eine Fundierung des Werkkomplexes des italienischen Philosophen Mario Perniola und des französischen Intellektuellen Jacques Rancière. Vogt fordert – wie schon in vorangegangenen Publikationen – seine Leser im positiven Sinne. Warum? Weil die sorgsam vergleichende Lektüre von Perniola, Rancière, Badiou, Žižek, Lacan, Sartre (um nur einige zu nennen) einen etablierten Kanon des Wissens immer wieder in Frage stellt und natürlich, weil Erik M. Vogts Analyse bereits verschlossene Türen aufstößt und mitunter eine Relektüre von vorschnell Abgeschlossenem einfordert.

Als Ausgangspunkt wählt der in den USA und Österreich lehrende Philosoph Erik M. Vogt Jacques Rancière. Dieser konstatiert einen anti-ästhetischen Konsens in der zeitgenössischen philosophischen Reflexion über die Kunst. Die Liste der Denker, die einen derartigen Diskurs unterstützen, ist lang und prominent. Namen, die auftauchen, sind: Badiou, Lyotard, Vattimo, Lacoue-Labarthe, Bourdieu oder Eagleton. Die Vorwürfe, die sie erheben, sind vielschichtig: Die Ästhetik repräsentiere einen ideologischen, mitunter metaphysischen Diskurs; oder: sie stelle einen perversen Diskurs dar, der eine reine Begegnung mit dem unbedingten Ereignis des Werkes verhindere. Wie? Indem sie die Werke einer Denkmachine unterwirft. Am problematischsten ist aber, dass sie, die Ästhetik, ein Überschuss ist, der die Grenzen zwischen den Künsten, zwischen der Hochkultur und der Populärkultur und vor allem jene zwischen Kunst und dem Leben überschwemmt.

Erik M. Vogt rückt nun zwei Philosophen in den Mittelpunkt seiner Reflexionen, die im Gegensatz zu dem erwähnten anti-ästhetischen Konsens eben diesen ästhetischen Überschuss bejahen. Die Rede ist von Jacques Rancière und Mario Perniola. Dabei werden die ästhetischen Konzeptionen von Kunst

im Zusammenhang mit einer »primären Ästhetik« herausgearbeitet. Deren Aufgabe besteht darin, »eine vermessende Analyse derjenigen Mittel durchzuführen, durch die die sinnliche Welt konstruiert, aufgeteilt, verteilt und angefochten wird (S. 9). Diese »primäre Ästhetik« bezeichnet dasjenige, was die »Aufteilung des Sinnlichen« genannt wird. Die Rede ist also von demjenigen, was zu bestimmten Zeitpunkten und an bestimmten Örtlichkeiten gefühlt, gesehen, gesagt und getan werden kann.

Wenn von der Aufteilung und Verteilung von Formen die Rede ist, die in der Lage sind, eine gemeinsame Erfahrung zu strukturieren, so erinnert dies durchaus an Kants transzendente Ästhetik. Doch »primäre Ästhetik« als Aufteilung des Sinnlichen bezeichnet viel eher ein System von historisch-apriorischen Formen sinnlicher Erfahrung. Daher kann man von gemeinsamen sinnlichen Erfahrungen a priori sprechen. Diese Formen sind immer historisch determinierte Formen, und im Besonderen sind es polemische Formen. Kurzum: Sie sind Produkte von Spannungen und Konflikten. Daher ist sie (die »primäre Ästhetik«) weder bei Perniola noch bei Rancière auf eine Theorie sinnlicher Erfahrung oder des Fühlens reduzierbar. Richtiger ist, dass die sinnliche Erfahrung und das Fühlen im Zusammenhang mit historisch-apriorischen Formen betrachtet werden müssen. Daher verweisen Perniolas und Rancières jeweilige Konzeptionen einer »primären Ästhetik« auf kollektive Praktiken, die durch die soziopolitische, ökonomische und kulturelle Konstitution sinnlicher Erfahrung und des Fühlens konditioniert sind. Man kann also sagen, dass die Bedeutung der »primären Ästhetik« darin liegt, dass sie zeigt, in welcher Art und Weise unterschiedliche Praktiken – wie jene der Politik, der Ökonomie oder des Rechts – eine sinnliche Konfiguration einer bestimmten Welt voraussetzen.

Die Aufteilung des Sinnlichen überschreitet eine epistemologische Erklärung der Ästhetik und bestimmt zugleich das gemeinsam Gegebene wie auch die Praktiken der Unterscheidung, die dasjenige, was »gesehen, gefühlt und getan werden kann, von demjenigen trennt, was nicht gesehen, gefühlt und getan werden kann« (S. 11). In welcher Art und Weise dies geschieht, steht im Fokus der Untersuchungen von Rancière und Perniola. Erst auf Grundlage dieser »primären Ästhetik« wird von beiden Philosophen die Frage nach ästhetischen Praktiken im üblichen Sinne gestellt: also nach den

Formen der Sichtbarkeit künstlerischer Praktiken, den Ort, den sie einnehmen, und nach demjenigen, was sie im Hinblick auf das Gemeinsame tun.

In Kapitel I wird Mario Perniola und seine Konzeption der Sensologie in den Mittelpunkt gerückt. In den westlichen Gesellschaften findet gegenwärtig eine Aufteilung und Umverteilung des Sinnlichen statt. Diese Umverteilung hat den Status der sinnlichen Erfahrung und des Fühlens zutiefst affiziert. Wichtige theoretische Positionen sind Walter Benjamins Ausführungen zum Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und auch Guy Debords Analyse zur warenfetischistischen Gesellschaft des Spektakels.

Die Inversion des Verhältnisses zwischen den Menschen und den Dingen, zwischen der organischen und der anorganischen Welt ist dasjenige Phänomen, das von Perniola aufgegriffen und einer weiterführenden Reflexion unterzogen wird. Die Sinnlichkeit ist von einer radikalen Verdinglichung erfasst worden, und das gegenwärtige Fühlen enthüllt sich als ein »Bereits-Gefühltes«. Somit bezeichnet die Sensologie eine Art Schematismus des »Bereits-Gefühlten«. Verschiedene Stile des »Bereits-Gefühlten« findet Perniola in den Bereichen der Popkultur, der Politik, der Wirtschaft und der Kunst. Zu beobachten ist ein nahezu totalisierender Charakter der Sensologie. In ihrem Zentrum steht »ein unpersönliches, post-subjektives, verdinglichtes und indifferentes Fühlen« (S. 12). Mit Perniola argumentiert: »Das Fühlen hat eine Dimension angenommen, die, anonym, unpersönlich, sozialisiert, gepaust sein will« (S. 30). Es stellt sich die Frage nach möglichen Distanzierungen gegenüber dieser sensologischen Gesellschaft.

Doch wie »soll man in die zeitgenössische ›Ideologie‹ der Sensologie eingreifen, insbesondere wenn man in Erwägung zieht, dass die Sensologie mit der Metaphysik ein Streben nach Totalität teilt?« (S. 38). Perniola versucht eine Konzeption der Sensibilität zu entwickeln. Diese müsse den verdinglichten Charakters des »Bereits-Gefühlten« übernehmen beziehungsweise dürfe nicht ohne Berücksichtigung der rituellen Dimension der sinnlichen Erfahrung und des Fühlens auskommen. Um dies zu erreichen, wird auf den Begriff der Interpassivität, wie er von Slavoj Žižek und Robert Pfaller entwickelt wurde, zurückgegriffen und weiterentwickelt. Warum? Weil Perniolas Hauptthese davon

ausgeht, dass die gegenwärtige Gesellschaft durch das Delegieren des Fühlens von Menschen auf die Dinge grundlegend strukturiert ist. Die Interpassivität veranschaulicht eindeutig, »dass der Glaube, das Fühlen beziehungsweise Empfinden und das Genießen an etwas Anderes delegiert werden könne« (S. 54). Selbstredend ist, dass Vogt – als profunder Kenner der Theorien von Žižek und Jacques Lacan – das Konzept der Interpassivität sorgfältig der Diskussion zuführt und mit ausführlichen Ergänzungen anreichert.

Im zweiten Abschnitt wird der »extreme Realismus« – ein Stil der Sensologie – genauer analysiert. Der Zusammenhang zwischen Sensologie und Massenkommunikation wird nochmals näher diskutiert, um die massenkommunikative Dimension der gegenwärtigen Gesellschaft schärfer zu konturieren. Es wird gezeigt, dass hier ein psychotischer Bereich entstanden ist, der dazu beiträgt, dass gesellschaftlich-politische Ereignisse vorwiegend als Wunder oder Traumata wahrgenommen werden. Der »extreme Realismus« stellt für Mario Perniola eine der wichtigsten Manifestationen der Wiederkehr im Realen dar. Der italienische Philosoph greift zur Erklärung die Abjekt-Kunst auf. Diese gilt wegen ihrer Bezugnahme auf den Ekel und die Abjektion als eine der Hauptkategorien zeitgenössischer Kunst und Ästhetik. Dabei unterzieht er die Konstellation von Realem, Abjekt und Ekel einer kritischen Lektüre. Er zeigt, dass sich hinter der Vergötzung der Abjektion auch eine vitalistische Manifestation einer Feindseligkeit gegenüber der sinnlichen Welt und dem menschlichen Körper verbirgt. Perniola beharrt auf dem harten, also »nicht-kommunizierbaren Kern der Kunst, welcher der Quell einer unendlichen Zahl von Interpretationen ist« (S. 99). Diesen harten Kern identifiziert er mit dem Werkcharakter des Kunstwerks. Dabei versucht er zu zeigen, dass wir mit einer antimonumentalen, antiklassizistischen und dissensuellen Konzeption von Kunst als Rest konfrontiert sind. Der italienische Philosoph widersetzt sich all jenen Theorien, die den Schatten der Kunst vernachlässigen. Ein Schatten, an dem die Nichtidentität der Kunst fühlbar wird. Eine Nichtidentität, die das Ausarbeiten einer post-ästhetischen Ästhetik erfordert.

Jacques Rancière beschreibt die soziopolitische Aufteilung des Sinnlichen nicht mit Sensologie, sondern mittels des Begriffs der *Polizei*. Mit diesem Term sind all jene systematischen Aufteilungen

angesprochen, die die Grenzen des Wahrnehmbaren, des Denkbaren und des Möglichen abstecken und durch Formen des Einschlusses und Ausschlusses den Versuch einer Monopolisierung vornehmen. Dabei hält Rancières Konzeption der *Polizei* Abstand zu den soziologisierten Bildern der gegenwärtigen Gesellschaft und den kritischen Diskursen, die versuchen, die Herrschaft des Spektakels, des Warenfetischismus oder der Cybertechnologie aufzudecken. Diese Diskurse basieren auf einem nichtlegalitären Erziehungsmodell. Rancière besteht auf der Existenz »einfacher Szenen des Dissenses«. Diese können immer und überall auftauchen, da jede dieser Situationen im Inneren gespalten werden kann. Das heißt aber auch, dass jede dieser Situationen unter einer anderen Wahrnehmungs- oder Bedeutungsanordnung neu gestaltet werden kann.

Was unermüdlich thematisiert wird, ist, dass diese spezifischen ästhetischen Untersuchungen zu verschiedenen künstlerischen Formen zeigen, »dass ein Denken der Form möglich ist, welches die metaphysischen Gegensätze zwischen Geist und Materie, Intelligiblem und Sinnlichem, hinter sich lässt« (S. 110).

Im dritten Hauptkapitel zeichnet Erik Vogt anhand der Figur des Hans Sachs aus den *Meistersingern von Nürnberg* die unterschiedlichen und entgegengesetzten Deutungen zu diesem Musikdrama im Werk von Alain Badiou und Jacques Rancière nach. Zudem werden einige Gesichtspunkte bezüglich des Verhältnisses von In/Ästhetik und Politik benannt.

Rancières Interpretation des Hans Sachs zeigt, dass das Wagner'sche Musikdrama die seit Platon propagierte zeitliche und räumliche Einrahmung der Handwerker in eine strenge Hierarchie nahelegt. Somit haben diese weder Zugang zur Politik noch finden sie Einlass in die Kunst. »Wagners Ästhetik des Musikdramas liegt das Phantasma eines Volkes zugrunde, dass dessen Wesen vermittels einer Rückkehr zu einer lebendigen Volkskultur, welche dem erziehenden Künstler obliegt, wiederhergestellt werden könne« (S. 127 f.).

Alain Badiou erkennt demgegenüber keinen problematischen Ausschluss des Schusters Hans Sachs. Vogt arbeitet heraus, dass im Mittelpunkt dieser Auseinandersetzung um den Schuster die Frage nach den richtigen »Protokollen des Weitergebens« in einem Kontext, der nicht durch eine Autorität

ausgezeichnet ist, steht. Rancière bejaht ein »demokratisches Protokoll« des Weitergebens, Badiou besteht auf einem »aristokratischen Modell«, das von einer proletarischen Aristokratie durchgeführt werden soll. Diese proletarische Aristokratie besteht auf einem Fortbestand einer Elite. Dieser Elite kommt sowohl in der Politik als auch in der Kunst die disziplinierende Rolle zu. Badiou's Bemühungen um Wagner bestehen darin, die ästhetische Vermischung und Verunreinigung des Musikdramas an die Grenzen der Musik zurückzudrängen. Rancière begreift Wagners Kunst als eine Kunst der Unreinheit. Damit ist angesprochen, dass sich bei Wagner verschiedene Künste wie Musik, Dichtung, Tanz, Architektur, Bildhauerei, Malerei, Bühnenbild miteinander vermischen. Das *Kunstwerk der Zukunft* verwischt die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zwischen Kunst und Leben. Es verfügt über seine eigene Metapolitik. Diese beschreibt Rancière als eine Realisierung dessen, was die Politik nur dem Schein nach realisiert – also mehr oder weniger nur vorgibt, die Formen des kollektiven Lebens zu ändern und nicht nur in die »Gesetze und Formen des Staates« (S. 155) einzugreifen.

Das Verhältnis zwischen politischem und ästhetischem Dissens bleibt auch im abschließenden Kapitel zentral. Im Fokus stehen in diesem Kapitel episodische Konfrontationen von Rancière mit Jean-Paul Sartres politischem, ästhetischem und literaturtheoretischem Denken. Sartres Schriften waren für das jugendliche Denken Rancières prägend. Auch wenn in den 1960er Jahren eine Distanzierung zum Sartre'schen Subjektbegriff auftaucht, so identifizierte Rancière in den 1980er Jahren Sartres politisches Denken mit einem umgedrehten Platonismus. Dies hatte wiederum Konsequenzen für Sartres Begriff der Freiheit, den Rancière im Sinne eines Cartesianismus entziffert, der keinerlei Dialektik zulassen kann. Rancière arbeitet heraus, dass sich die fusionierende Gruppe bei Sartre nicht auf der Grundlage einer Gleichheitsannahme konstituiert. Nein, sie verdankt sich einer militärischen Auffassung von Politik. Rancière zeigt weiter, dass diese sogar Sartres antikoloniale Haltung affiziert. Doch Vogt ist ein sehr genauer Leser und weist auch auf Versäumnisse in der Rancière'schen Lektüre hin. Ein sehr markanter Punkt ist hierbei, dass »Sartres »Ästhetik der Rezeption Rancières Konzeption des emanzipierten Zuschauers in vielen Aspekten vorwegnimmt« (S. 234). Es ist durchaus erstaunlich, wenn in vielen weiteren Arbeiten zu Rancières Theorie des emanzipierten Zuschauers auf

jegliche Hinweise zu Sartres Überlegungen verzichtet wird. Ein weiterer Punkt ist, dass man sehr wohl Spielarten der »unmöglichen Identifikation« ausmachen kann, und auch Rancières Behauptung, dass sich bei Sartre eine platonische Abscheu gegenüber den Handwerkern zeige, wird von Erik M. Vogt in Frage gestellt. Vogt begibt sich in diesem Abschnitt an die Grenzen von Sartres Texten und macht Hinweise aus, die einer erneuten Auseinandersetzung des ästhetischen Denken Sartres mit der »Vulgata der engagierten Kunst beziehungsweise Literatur« (S. 22) Raum bieten.

Erik M. Vogt rekonstruiert die Reflexion zur Sensologie nicht nur, sondern bereichert sie mit einer Fülle von außerordentlich kundigen Notizen. Ausgehend von sehr profunden Analysen zu Perniola und Rancière wird mit einer Spurensuche, die an die Ränder der Ausgangstexte führt, einerseits Überraschendes zu Tage befördert, andererseits die bearbeiteten Materialien virtuos in den Text eingebunden. Dabei führt Vogt seine Leserinnen und Leser in (Un-)Tiefen, von denen aus sich Werke erschließen. Eine Rückkehr ist jederzeit möglich. Einerseits kann man Erik M. Vogt folgen, andererseits werden auch Türen geöffnet, die einen alternativen Weg zur Rückkehr ermöglichen.

Erik M. Vogt

Zwischen Sensologie und ästhetischem Dissens. Essays zu Mario Perniola und Jacques Rancière.

Wien, Berlin: Turia + Kant 2019. 242 S.,

ISBN 978-3-85132-929-2, EUR 32,-.