

T:GN05

Jörg Huber · Philipp Stoellger
Gesa Ziemer · Simon Zumsteg (Hgg.)

Ästhetik der Kritik

oder

Verdeckte Ermittlung

Dirk Baecker · Ulrich Bröckling
Matthew Goulish · Jörg Huber · Alexander Kluge
Krajsimira Kruschkova · Bojana Kunst · Boyan Manchev
Christoph Menke · Sonja Osterwalder · Hans Ulrich Reck
Saalgschutz · Stephan Schaede · Martin Seel · Kerim Seiler
Ruth Sonderegger · Hito Steyerl
Philipp Stoellger · Mark Terkessidis · Joseph Vogl
Gesa Ziemer · Simon Zumsteg

Das Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (ith) betreibt Grundlagen- und angewandte Forschung und entwickelt entlang aktueller ästhetischer Fragen ein Theorieverständnis, das in engem Bezug zur Praxis der Gestaltung und Kunst und deren gesellschaftlicher Relevanz steht. Die Arbeit ist transdisziplinär und auf Wissenstransfer und Vernetzung ausgerichtet.

T:GN01 Bettina Heintz / Jörg Huber (Hgg.), *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten.*

T:GN02 Ursula Biemann (ed.), *Stuff it: The Video Essay in the Digital Age.*

T:GN03 Marion von Osten (Hg.), *Norm der Abweichung.*

T:GN04 Juerg Albrecht / Jörg Huber / Kornelia Imesch / Karl Jost / Philipp Stoellger (Hgg.), *Kultur Nicht Verstehen: Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung.*


T:GN05 Jörg Huber / Philipp Stoellger / Gesa Ziemer / Simon Zumsteg (Hgg.), *Ästhetik der Kritik, oder: Verdeckte Ermittlung.*

Die Publikationsreihe T:G (Theorie: Gestaltung) wird realisiert als Koproduktion des Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst Zürich (ith) und Edition Voldemeer Zürich / Springer Wien New York.

ith

Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst

Institut für Hermeneutik und Religionsphilosophie
an der Theologischen Fakultät der Universität Zürich

Edition Voldemeer Zürich
 Springer Wien New York

03013F 8000 4877 A2

Jörg Huber
Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (ith),
Department Cultural Studies in Art, Media, and Design (ICS)
der Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürcher Fachhochschule (HfGKZ)

Philipp Stoellger
Institut für Hermeneutik und Religionsphilosophie
an der Theologischen Fakultät der Universität Zürich


Gesa Ziemer
Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (ith),
Department Cultural Studies in Art, Media, and Design (ICS)
der Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürcher Fachhochschule (HfGKZ)

Simon Zumsteg
Deutsches Seminar der Universität Zürich;
Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (ith),
Department Cultural Studies in Art, Media, and Design (ICS) der HfGKZ

Das Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (ith, Leitung: Prof. Dr. Jörg Huber) ist Teil des Department Cultural Studies in Art, Media, and Design (ICS, Leitung: Prof. Dr. Sigrid Schade) der Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürcher Fachhochschule (HfGKZ, Leitung: Prof. Dr. Hans-Peter Schwarz).

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verarbeitung, vorbehalten.

Copyright © 2007 Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (ith), www.ith-z.ch, und Voldemeer AG, Zürich.

 Edition Voldemeer Zürich
Postfach 2174
CH-8027 Zürich


Alle Rechte vorbehalten.

Redaktion: Simon Zumsteg, Zürich
Satz und Gestaltung: Edition Voldemeer Zürich
Umschlag unter Verwendung einer Photographie von Huang Qi, Zürich
Druck: Gebr. Klingenberg Buchkunst, Leipzig
Printed in Germany

SPIN 12017768

Mit 32 Abbildungen

ISBN-13 978-3-211-70826-2 Springer-Verlag Wien New York

 Springer Wien New York
Sachsenplatz 4-6
A-1201 Wien
www.springer.at
www.springer.com



Inhalt

Jörg Huber / Philipp Stoellger / Gesa Ziemer / Simon Zumsteg Wenn die Kritik verdeckt ermittelt: Einleitende Überlegungen zu einer Ästhetik der Kritik	7
--	---

FIGUREN UND GESTEN

Martin Seel Gestalten der Kritik	21
Ulrich Bröckling Kritik oder die Umkehrung des Genitivs: Eine Bricolage	29
Simon Zumsteg Undercovering Cherubim: Kritik als Krise – Zur Komik der Technopunks Saalschutz	37
Saalschutz Die 2. Saalschutz ith-Compilation	51

PRAKTIKEN UND TECHNIKEN

Ruth Sonderegger Eine Ästhetik der Kritik muss auch eine Kritik der Ästhetik sein	53
Sonja Osterwalder Von Maulwürfen und Ratten: Verdeckte Ermittlung als kriminalistische/kriminelle Strategie	67
Gesa Ziemer Kopplizenschaft: Eine Taktik und Ästhetik der Kritik?	75
Boyan Manchev The <i>Krisis of Aisthesis</i> : The <i>Surcritique</i> and the <i>Altered Aesthetics</i> of Georges Bataille	83

ORTE: ZWISCHEN KUNST UND WISSENSCHAFT

Jörg Huber	
Bildkritik: Über Taktilität und die Armut des Einzelnen	95
Kerim Seiler	
In Cold Blood – After Truman Capote	105
Hito Steyerl	
Kritische Bilder	113
Philipp Stoellger	
»Vorübungen zur kritischen Virtuosität« im Anschluss an F.D.E. Schleiermachers Kritik	121
Stephan Schaede	
Nichts als Passivitäten?	131

APORIEN UND ÖFFNUNGEN

Christoph Menke	
Die ästhetische Kritik des Urteils	141
Krassimira Kruschkova	
Das Aussetzen der Kritik	149
Bojana Kunst	
Critical Potentiality: On Protocols and Performance	159
Hans Ulrich Reck	
Ästhetik als Kritik	167

IM VOLLZUG

Matthew Goulish	
Audience Failure Index: A Lecture for Zürich with 3 interruptions	177
Alexander Kluge / Joseph Vogl	
Kritik aus nächster Nähe	191
Dirk Baecker	
Wo ist Pascal?	203
Mark Terkessidis	
Schlauheit, Subjektivität, Verwirrung, Archiv: Eine verschlungene Reise durch die Schwierigkeiten einer kritischen Ästhetik	211
<i>AutorInnen und HerausgeberInnen</i>	219

Wenn die Kritik verdeckt ermittelt

Einleitende Überlegungen zu einer Ästhetik der Kritik

»Je ne peux m'empêcher de penser à une critique qui ne chercherait pas à juger, mais à faire exister une œuvre, un livre, une phrase, une idée; elle allumerait des feux, regarderait l'herbe pousser, écouterait le vent et saisirait l'écume au vol pour l'éparpiller. Elle multiplierait non les jugements, mais les signes d'existence; elle les appellerait, les tirerait de leur sommeil. Elle les inventerait parfois? Tant mieux, tant mieux. La critique par sentence m'endort; j'aimerais une critique par scintillements imaginatifs. Elle ne serait pas souveraine ni vêtue de rouge. Elle porterait l'éclair des orages possibles.« — Michel Foucault, *Le philosophe masqué*

Kritiké, beim Wort genommen, bedeutet Kunst des Unterscheidens und Urteilens. Das Wort suggeriert eine Distanz, aus der heraus Kritisierende unterscheiden, um zu entscheiden. Wer kritisiert, möchte entscheiden, ob etwas gut oder schlecht, richtig oder falsch, schön oder hässlich, virtuos oder dilettantisch ist. Moderater formuliert heißt das heute gerne: etwas funktioniert, überzeugt, ist gut gebaut – oder eben nicht. Traditionell kann in einem negativen oder positiven Modus kritisiert werden: negativ als Bemängelung eines verbesserungswürdigen Zustandes, positiv als kreativer Entwurf alternativer Optionen. In der Alltagspraxis jedenfalls ist das Wort ›Kritik‹ von einer Aura des Anspruchsvollen und der Kompetenz umgeben. Nur Spezialisten und ›kompetente Kenner‹ – so der Gemeinplatz – können die entscheidende Wende, die nicht nur Kritik, sondern auch *krisis* ist, hervorrufen. In dieser Prägung beansprucht der Kritiker nicht selten, selber einen nicht kritisierbaren Standpunkt einzunehmen, von dem aus er (oder sie) Kritik üben und das heißt maßgebliche *Urteile* fällen kann. Der Standpunkt des gesicherten Beobachters ist der des Philosophen, der dem Schiffbruch der Anderen zuschaut (Lukrez).⁰¹ Das ist die Präntion des unberührbaren Philosophen, der jenseits der Fähnisse des

01 — Vgl. Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher* (1979), Frankfurt am Main 1997, S. 31–34.

Lebens auf festem Grund steht, während die Unkundigen dahinschippern, auf Grund laufen und untergehen.

Wenn das heutige Subjekt diesen Standpunkt nicht mehr einnehmen kann oder will, wie kann dann eine Tradition der Kritik, in der wir alle stehen, weitergeführt werden? Woher nehmen wir die Gewissheiten, die uns laufend über Dinge, Menschen und Kunst urteilen lassen? Oder anders gefragt: Setzt Kritik Gewissheit voraus? Und damit: Wie vollziehen wir Kritik? Oder noch einmal anders gefragt: Wie geschieht Kritik, wie verfährt sie? So stellen sich die Fragen nach der Kritik grundsätzlich, und aus der geforderten Verschiebung der Aufmerksamkeit ergeben sich die folgenden Thesen:

1. Kritik ist als Vorgang und Maßnahme nicht aus der Gewissheit der Distanz, sondern aus dem Involviertsein in eine Lage zu verstehen. Nicht als Vorgang der (Fr-)Klärung, sondern der Eröffnung, der Unterbrechung, der Irritation.
2. Kritik löst nicht Krisen, sondern versetzt in Krisen (um *eventuell* auch wieder aus ihnen herauszuführen).
3. Was Kritik ›ist‹, ergibt sich aus dem Verhältnis zu ihrer Veranlassung, d. h. zur Erfahrung oder Widerfahrung, die den Kritisierenden motiviert.
4. Die Voraussetzung zur Kritik, die sich als kritisch erweisen will, ist, dass sie sich mit ihren Möglichkeiten beschäftigt (die noch ausstehen und neue Perspektiven eröffnen), mit dem Möglichkeitssinn und d. h. mit den Möglichkeiten des Kritisierenden.
5. Kritik als Geschehen hat wesentlich etwas zu tun mit Wahrnehmung, Empfindung, Gestaltung, Medialität – kurz: mit Ästhetik.

Der Titel *Ästhetik der Kritik* provoziert die Frage, ob es nicht auch einen dritten Weg des Kritisierens gäbe.⁰² Aus der Perspektive der Ästhetik wird die sinnliche Wahrnehmung nicht nur in ihrer Funktion für das Urteilen, sondern auch als *Verfahren* einer theoretischen und künstlerischen Praxis thematisiert, vordem als sinnlicher *Vollzug* und Vollzug der *Sinnlichkeit*. Statt gleich Verfahren zu sein, ist die sinnliche Wahrnehmung Gestaltwahrnehmung und darin eine *Gestaltung*; und als solche entsteht in ihr ein Unterschied, etwa von Vorder- und Hintergrund. Das heißt, bereits die sinnliche Wahrnehmung unterscheidet, produziert Differenz – das ist der Ursprung von Kritik und das kritische Potential der Wahrnehmung.

Wie kann sich das Involviertsein der Reflektierenden *zeigen*, welches das Abgründige, Nicht-Verständliche und Nicht-Kategorisierbare, die Erfahrung, das Ereignis präsent hält und nicht beansprucht, es überwinden zu wollen?⁰³ Der Fokus der vorliegenden Publikation liegt auf diesem ›schwachen‹, dafür

02 — Einen ersten Dampfer unter dieser Flagge hat das *ith* bereits im Juni 2003 in See stechen lassen (vgl. *Ästhetik der Kritik*, Zürich 2003 [= »31«: Das Magazin des Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst Zürich, Nr. 2]).

03 — Zur Produktivität des Nichtverstehens vgl. Juerg Albrecht / Jörg Huber / Kornelia Inesch / Karl Jost / Philipp Stoellger (Hgg.), *Kultur Nicht Verstehen: Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung*, Zürich / Wien / New York 2005 (= T:G04).

aber dynamischen Weg der Kritik, der nicht nur *über* seinen Gegenstand – z. B. (aber nur z. B.) Kunst und Gestaltung – spricht, sondern eigene Gestaltungspotentiale (und die Möglichkeiten des Anderen) ins Zentrum rückt. Wie kann *mit* anstatt *über* Dinge, Körper, Situationen, Bilder oder Töne theoretisch gearbeitet werden? Diese Haltung eröffnet eine politische Dimension, die das Spezialistentum, die Ideologie der Distanz und Abstraktion, die Wissensgenese und -vermittlung kritisch in Frage stellt. Deshalb sollen beispielhaft gestalterisch ästhetische und künstlerische Verfahren und Projekte auf ihre Perspektiven, Verfahren und Vollzüge der Kritik beobachtet und zur Darstellung gebracht werden, um damit gleichzeitig das diskursive, einer rationalen Logik verpflichtete Geschehen der Kritik auf seine ästhetischen Implikationen zu untersuchen. Ästhetik der Kritik heißt also nicht (nur), Kunst als Gegenstand von Kritik zu thematisieren, sondern das wechselseitige Verhältnis von Kunst und Theorie in seiner Asymmetrie und in der Spannung von Annäherung und Differenz zu analysieren und produktiv zu entwickeln. Ein zentrales Thema ist dabei die Bedeutung der ästhetischen Erfahrung im theoretischen Diskurs. Womit sich auch die Frage nach dem Ort der Kritik stellt.

Die *Orte* der Kritik haben sich verlagert. Sie sind nicht mehr allein in unangreifbaren Institutionen oder Disziplinen aufzufinden, sondern entstehen innerhalb verschiedener Konstellationen und werden durch wechselnde Agenten immer wieder neu vertreten. Der Kritiker wird zum »verdeckten Ermittler«⁰⁴. Er geht »in die Materie hinein«, übernimmt und spielt Rollen, wählt Strategien und Taktiken und bedenkt und gestaltet dabei immer auch die eigenen Verfahren und Vollzüge mit. Es bietet sich an, die Möglichkeiten der Gestaltung kritischer Verfahren aus Sicht der Ästhetik, welche seit ihrer Begründung schon *ars* und *theoria* in einem sein konnte, zu befragen. Gerade diese der Ästhetik oft angelastete Schwäche macht sie zu einem privilegierten Ort der Kritik. Die Frage nach den möglichen Orten provoziert ihrerseits die Frage des Politischen und beleuchtet insofern das Problem der individuellen ›Haltung‹, der Selbst-Exposition, aber auch der öffentlichen Geltung und Verbindlichkeit, der Parteinahme und einer möglichen Wirkmächtigkeit. Ästhetik der Kritik versteht sich explizit als ein politisches Projekt.

Verschiedene Orte der Kritik lassen nach einer Topographie sinnlicher Wahrnehmung Fragen: Wo wird was *sichtbar*, wo ereignet sich Wahrnehmung – und wie präjudizieren diese Orte die Wahrnehmung? Diesen Fragen nähert man sich sinnvollerweise in den Überschneidungsfeldern von künstlerischen und theoretischen Verfahren. Die Heterogenität wird erhöht, wenn nicht nur textlich, sondern ebenso in anderen Medien operiert und reflektiert wird – mit Bildern, Tönen, Körpern. Da Orte wie Kontexte ihrerseits schon einen ›Unterschied‹ machen, ist die kritische Frage, ob sich die Wahrnehmung von diesem unterschiedenen Ort leiten lässt – oder wie und wie weit sie demgegenüber selber einen Unterschied machen kann. Die Distanz in der Wahrnehmung kann (statt nur Zuschauerraum) auch die Möglichkeitsbedingung

04 — Vgl. Alexander Kluge, »Kritik als verdeckte Ermittlung«, in: ders., *Verdeckte Ermittlung: Ein Gespräch mit Christian Schulte und Rainer Stollmann*, Berlin 2001 (= Internationaler Merve-Diskurs 235), S. 43–49, hier: S. 49.

von Differenz und Eigensinn der Wahrnehmung sein. Kritisch formuliert hingegen, erscheint die Topographie eng vermessen. Da die Orte immer schon von Immobilienbesitzern beherrscht sind (wie in den Medien), ist das meist *auch* der Versuch, die Wahrnehmung an diesen Orten wie dieser Orte zu beherrschen. Dagegen braucht die Wahrnehmung eine Eigendynamik, um *selber zu unter- und entscheiden*.

ÄSTHETIK DER KRITIK *in progress*

Die in diesem Band versammelten Beiträge machen sich das skizzierte Projekt einer Ästhetik der Kritik – verstanden als doppelter Genitiv – zur Aufgabe. Dasselbe voranzutreiben, ohne einer (naiven) Fortschrittsideologie zu verfallen, ist durchgehend ihr gleichsam ›antiteleologisches Ziel‹. Ästhetik der Kritik *in* (und gerade nicht: *as*) *progress* also. Sind auch die Herangehensweisen so heterogen wie heterotop, das gemeinsame Interesse tritt doch offen zu Tage: Getragen vom *Glauben* an die Notwendigkeit der Kritik gehen die BeiträgerInnen auf die Suche nach möglichen Orten und Weisen einer ästhetischen Kritik, die auf kein transzendentes Fundament mehr bauen kann. Diese Suchen seien – in eine (mögliche) Anordnung gebracht – im Folgenden zur Übersicht für die Leserschaft zusammengefasst: Während die erste Sektion *Figuren und Gesten* eine Auswahl aus den *dramatis personae* der Kritik vorstellt, geht es in Sektion zwei *Praktiken und Techniken* um mögliche Strategien und Taktiken der Kritik. Thema der dritten Sektion *Orte: zwischen Kunst und Wissenschaft* sind die Orte, von denen aus kritische Interventionen stattfinden können, wobei in *Aporien und Öffnungen*, der vierten Sektion, die grundsätzlichen (Un-)Möglichkeiten von Kritik bedacht werden. Die fünfte Sektion schließlich zeigt Kritiker an der Arbeit, *im Vollzug* eben.

... FIGUREN UND GESTEN

MARTIN SEEL, Philosoph aus Frankfurt am Main, entwirft in seinem Beitrag ein kleines Panoptikum (Pandämonium?) von »Gestalten der Kritik«, ohne mit dieser Aufzählung jedoch den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Exemplarisch orientiert an der Kunstkritik, die ihm als *fil rouge* dient, stellt er sechs Figuren der Kritik zur Disposition: den Richter, den Advokaten, den Ermittler, den Therapeuten, den Enthusiasten und *last but not least* seinen persönlichen Favoriten, den Opportunisten. Diese Figuren zeichnen sich aber – sofern ihre Kritik denn ›gut‹ sein soll – gerade dadurch aus, dass sie stets auch Affinitäten zu den anderen vorgestellten Modi der Kritik pflegen. In einem zweiten Teil leitet Seel aus seiner Figurenpalette dann sechs Thesen ab, in denen er nicht nur Kritik an Formen kritischer *Praxis* übt, sondern auch *Theorien* der Kritik einer kritischen Inspektion unterzieht.

Gar vierzehn Thesen zu kritischen Figuren lanciert der Konstanzer Soziologe ULRICH BRÖCKLING in seiner Bricolage. Zitate zum Thema der Kritik

(aus dem 19., vor allem aber 20. Jahrhundert) fungieren als Motti, die dann jeweils mit einem Kommentar versehen und auf ihre Tragfähigkeit für die heutige Zeit hin befragt werden. Die Tour d'Horizon durch das Reich kritischer Gesten führt – startend bei der Etymologie (I) – über Stationen wie: Polemik (II–IV), taktische Klugheit (V) oder negative Dialektik (VI). Dabei wird u. a. die Moral (VII), die Gesellschaft (VIII–IX) oder der Kapitalismus (XI) aufs Korn genommen und zuletzt noch auf die diesen Gesten inhärenten Schwierigkeiten verwiesen, denn Bröckling ist sich der Problematik seines Titels völlig bewusst: »Genitivkonstruktionen lassen sich leichter umkehren als Herrschaftsstrukturen, das Objekt eines Satzes lässt sich leichter zum Subjekt machen als das der Geschichte« (XIV).

SIMON ZUMSTEG, Germanist aus Zürich, schlägt eine Figur der Kritik vor, die mit der Rückendeckung durch eine klandestine Geschichtsphilosophie die (eigene) Krise für ihre Interventionen fruchtbar macht: Auf Paul Klees Bild *Schellen-Engel* erkennt Zumsteg den siamesischen Zwillingbruder von Klees *Angelus Novus* und entwickelt – auf der Folie von Walter Benjamins berühmter geschichtsphilosophischer These zu diesem Bild – daraus die Figur des *Undercovering Cherub*. Diesen verdeckt ermittelnden Engel begreift er als Allegorie des Künstlers, der mit den Mitteln der Komik, die kurz als »Symbol der Krise« definiert wird, die Strategie einer »Revolution in Potenz« (Koselack) verfolge. Bereits verwirklicht sieht Zumsteg sein Programm bei der Zürcher Technopunk-Band SAALSCHUTZ. Plausibilisiert wird dies in »*Saalschutz's Complaint*«, dem zweiten Teil seines Beitrags, den er verstanden wissen will als die Prolegomena zur Rezeption von *Die 2. Saalschutz ith-Compilation*, d. h. von jener CD, die das Duo für diesen Band exklusiv zusammengestellt hat.

... PRAKTIKEN UND TECHNIKEN

RUTH SONDEREGGER, Philosophin aus Amsterdam, argumentiert gegen die inflationäre Verwendung des Begriffs »Kritik« (als Bezeichnung jeglicher Unterscheidungsakte) und plädiert in der Folge für eine pragmatisch(er)e Kritikkauffassung, die sich speziell jenen Unterscheidungen widmet, die »relevant, kontrovers, hegemonial oder eben auch: kritikwürdig sind.« Mit Rekurs auf den *sens pratique* (Bourdieu), der das praktische Beherrschen von (größtenteils unbewussten) sozialen Regeln bezeichnet, verteidigt Sonderegger unter Zuhilfenahme von zwei PraktikerInnen das Projekt einer Ästhetik der Kritik: An den Beispielen der Arbeit *Beyond the Family Album* der Photographin Jo Spence (1934–1992) und dem belgischen Spielfilm *Rosetta* der Brüder Dardenne zeigt sie auf, dass und wie diese Werke nicht traditionelle Ideologiekritik üben, sondern vielmehr zur Aufführung bringen, welchen (impliziten) Voraussetzungen soziale Praktiken folgen. Ästhetische Kritik, die nur von den jeweils Betroffenen selbst praktiziert werden könne, wird verstanden als Sichtbarmachung des Widerstands gegen die Realität »von unten«. Darum müsse eine Ästhetik der Kritik auch eine Kritik der Ästhetik sein. Sie müsse die eingeschlifenen Praxen der Wahrnehmung kritisieren und hierbei – darin bestehe ihr

Politisches – den Anspruch auf öffentliche Verbindlichkeit und Relevanz anmelden.

Im Zentrum des Beitrags von SONJA OSTERWALDER, Germanistin aus Zürich, steht die Technik des verdeckten Ermittlers. Vorgeführt wird die (unheimliche) Nähe des Kriminellen zur Kritik, die schon in der Etymologie angelegt ist, bezeichnet doch *crimen* das Verbrechen und *discrimen* den Punkt der Entscheidung, des Urteils über das Verbrechen. In ihrem kurzen Gang durch die Detektivliteratur des 19. Jahrhunderts (Poe, Conan Doyle) demonstriert Osterwalder wie Kriminalist und Krimineller in ein (infinites) Szenario gegenseitiger Beobachtung und Antizipation eintreten und folglich ähnliche Strategien anwenden. Diese Struktur prägte auch (die anschließend analysierte) Fernseh-Serie *The Sopranos*, die zwischen Innen- (Welt der Mafiosi) und Außen- (Welt des FBI) hin und herpendelt. Für den Zuschauer werde offenbar, dass beide Organisationen Schulter an Schulter rennen: Das FBI schleust entweder Beamten als Spione – so genannte »Maulwürfe« – bei der Mafia ein, oder es versucht mit dem Versprechen der Strafamnestie, Mitglieder des Clans zum Seitenwechsel zu bewegen. Die Mafia wiederum setzt dann unter Anwendung vergleichbarer Mittel alles daran, diese Überläufer – im mafiosen Jargon als »Ratten« bezeichnet – zu entlarven. Die Praktik der verdeckten Ermittlung entpuppt sich – Maulwürfe und Ratten müssen wie Schauspieler völlig in ihrer Rolle aufgehen – dergestalt als künstlerische Darbietung, von der eine Ästhetik der Kritik viel lernen kann.

Die Zürcher Philosophin GESA ZIEMER gibt einen Einblick in ihr neues Forschungsprojekt »Komplizenschaft. Arbeit in Zukunft«, das – finanziert von der Kommission für Technologie und Innovation (KTI) – derzeit am *ith* realisiert wird.⁹⁵ Was sie vorlegt, ist ein kühles Plädoyer für einen kritischen Lebensentwurf, der sich als Alltagspraxis versteht und weniger das spezifische Feld der Kunst tangiert. Komplizenschaft – so lautet ihr Vorschlag – steht für eine mikrogemeinschaftliche Arbeits- und Lebensform und ist ein Beispiel für die Kraft des Schwachen. Im Anschluss an die Philosophien von Henri Bergson und Gilles Deleuze wird Kritik als Vorgang des »Mit-etwas-Kreierens« statt – wie üblich – als Vorgang des »Über-etwas-Urteilens« diskutiert. Damit sei begründet, dass Komplizen nicht nur Mitdenker, sondern vor allem Mittäter sind. Komplizen seien keine Strategen, sie seien vielmehr Taktiker, die es vermögen, mit den Ereignissen zu spielen und günstige Gelegenheiten zu ergreifen. Eng miteinander verflochten schreiten sie zur Tat – sei diese nun legal oder illegal. Genau diese Doppelstruktur – und insofern geht Ziemer mit Osterwalders Überlegungen konform – mache ihre Faszination und Schlagkraft aus. Weil Komplizen eigene Gesetze kreieren, die sie mehr binden als das geltende Recht, lancieren sie alternative Ordnungen, die Machtstrukturen transparent machen und verändern können.

BOYAN MANCHEV, Philosoph und Literaturtheoretiker aus Paris, beginnt seinen Beitrag zu Georges Bataille mit dem, was man dessen Urszene als Kritiker nennen könnte: Die Krise, in welche Bataille durch die Betrachtung von

95 — Vgl. www.ith-z.ch/komplizenschaft/index/home/ (September 2006).

Bildern, auf denen ein (anonymer) Chinese in einer öffentlichen Hinrichtung (*lingchi*) auf schrecklichste Weise zu Tode gefoltert wird, geriet, spiele die entscheidende Rolle in dessen Ontogenese als Kritiker. Aus dieser »Krise der Wahrnehmung« (*krisis of aisthesis*) leitet Manchev in der Folge Batailles kritische Aktivitäten her, die mit den Begriffen »altération« und »surcritique« benannt werden. *Altération* fungiere bei Bataille als zentrales Konzept, das nicht nur die Zerstörung von Objekten und Körpern, sondern – über das negative Moment hinaus – die basale Transformation in etwas Neues und Anderes, in »das ganz Andere« (Rudolf Otto) umfasse. *Altération* sei die Grundbedingung jeder ästhetischen Operation vor oder jenseits jeden unterscheidbaren Subjekts oder Objekts. In der Unhintergebarkeit sinnlicher Erfahrung komme – gleichsam *diesseits* der Opposition Präsenz-Repräsentation – etwas zur Präsenz, und dies geschehe laut Bataille vorwiegend im Medium der Kunst, wo die Betrachtenden selbst eine *altération*, eine kritische Erfahrung durchmachen. In dieser sinnlichen Erfahrung konstituiere sich das Subjekt *altererst*. Genau dies meint nun der zweite Begriff: *Surcritique* – eigentlich ein *terminus technicus* aus der Atomphysik (wo er den Zustand bezeichnet, wenn die kritische Masse, die es für eine nukleare Kettenreaktion braucht, überschritten ist) –, das sei nicht nur die Steigerung von Unterscheidung und Urteil, das sei vielmehr das Risiko, die Krise selbst zu erfahren. *Surcritique* sei die radikale kritische Praktik des primordialen Ausgeliefertseins an die originäre Bedingung der *altération*. Sie sei die Bewegung hin zum Exzess, der die bekannten Muster sprengt. In dieser Hinsicht werde der Kritiker also tatsächlich zum verdeckten Ermittler, der notwendigerweise immer schon am »Spiel taktiler Erfahrung partizipiere. Auf diesem (schmalen) Grat der Oberfläche des Sinnlichen werde Ästhetik – durch die Transformation von sinnlicher Erfahrung in Erfahrung der Wahrheit – zur Ethik.

... ORTE: ZWISCHEN KUNST UND WISSENSCHAFT

JÖRG HUBER, Kulturtheoretiker aus Zürich, möchte eine Bildkritik fördern, die vom *genitivus subjectivus* ausgeht: Als eine Epistemologie des Bildes, welche den Gebrauch von Bildern in Theorie und Forschung thematisiert und damit zugleich Kritik an der sprach- und textbasierten Wissenskultur übt. Eine Bildkritik, die als Ästhetik der Kritik das Involviertsein des Kritisierenden, die Schwächung seiner Position und die Bedeutung des Leibhaften, Taktilen stark macht. Entsprechend dieser Auffassung vom Bild als Subjekt mündet der Beitrag zuletzt in eine Fotostrecke, die der Zürcher Künstler KERIM SEILER als Dokumentation der Entstehung seiner Installation »In Cold Blood – After Truman Capote« (2005) für diese Publikation zur Verfügung gestellt hat. Diese Fotos lässt Huber »als pataphysisches Bild und Metapher einer stets vorrückten Kritik aufleuchten«.

Auch die Filmemacherin und Autorin HITO STEYERL thematisiert in ihrem kurzen Beitrag die Kritik, die *mit* Bildern geübt werden kann. Sie erteilt dem oft benutzten »Notausgang«, das Nähe-Distanz-Dilemma der Kritik in eine Art

teilnehmende Beobachtung umzumünzen, eine Absage, indem sie den Fokus – statt wie üblich auf die räumliche – auf die zeitliche Distanz setzt: Auf diese Weise könne mit Hilfe von Bildern die »Potenz der Zukunft« realisiert werden. Ablesbar ist dieses Bestreben auch in den drei Zwischentiteln, die aus ihrem Film *November* (2004) stammen und im Anschluss an den Text wiedergegeben werden; sie bringen Steyerls Verhältnis zu Bildern und deren Kritik exemplarisch zum Ausdruck.

Der Zürcher Theologe und Religionsphilosoph PHILIPP STOELLGER erörtert Sinn und Funktion von Kritik im Ausgang von F. D. E. Schleiermachers Doppelwert »Hermeneutik und Kritik«. Gemäß der Intuition des Projekts »Ästhetik der Kritik«, Kritik sei mehr als eine Technik oder Wissenschaft, erinnert Stoellger daran, dass der Begriff *aisthesis* auf die Dimension von Kunst und Gestaltung in der Kritik verweist. Wenn nach Schleiermacher gelte, »alle Menschen sind Künstler«, seien auch alle Menschen »Kritiker« und in der Gestaltung ihrer Kritik nicht kunstlos, sondern – so der Anspruch – besonnen, nachdenklich und differenzsensibel. Das heiße auch, sensibel für die Differenzen in der Kritik. Statt Einzelnes in eine Ordnung zu integrieren, um es zu bewerten und zu kritisieren, habe eine kunstvolle Kritik zu versuchen, »Einzelnes in Beziehung auf anderes Einzelnes zu betrachten« (Schleiermacher). Die dafür nötige »kritische Virtuosität« müsse sich *selber* ins Spiel der Kritik einbringen, darin zur Disposition stellen, um als Einzelner unter Einzelnen *wechselseitig und miteinander* Kritik zu üben und zu gestalten. Solch eine Kritik könne sich denn auch nicht auf eine zuhandene Taxonomie zurückziehen oder eine kanonische Ordnung voraussetzen, sondern gehe unvermeidlich »ins Offene«. Diese Geste der Offenheit seitens der Kritik sei nicht bloß *lexis*, sie teile vielmehr mit der Kunst die Dimension der *deixis*. Zu schauen, was sich zeigt, und zu zeigen, wer spricht, seien Gesten der Exposition, denen sich eine kunstvolle Kritik nicht entziehen könne. Darin liege ein diskreter, aber unwiderstehlicher Reiz, der die Kritik zur Kunst locke – und umgekehrt.

STEPHAN SCHAEDE, Theologe und Philosoph aus Heidelberg, reflektiert das *ineinander* von aktiven und passiven Aspekten im Zusammenspiel von Kunst, Kritik und Ästhetik der Kritik. Um auf das Geflecht von kritischen Reaktionen und Gegenreaktionen im Zusammenhang von Kunstproduktion und -rezeption, die mit dem kritischen Geschäft einhergehenden Machtphänomene und die Unhintergebarkeit der *immer* auch »ethisch« mitbestimmten Urteilsnotwendigkeit von Kritik aufmerksam zu machen, rekurriert Schaeде zu Beginn seines Beitrags auf die durch eine Ohrfeige ausgelöste Kritik-Affäre im Frühjahr 2006: Der Frankfurter Schauspieler Thomas Lawinky hat sich damals beim FAZ-Kritiker Gerhard Stadelmaier *coram publico* mit einer Backpfeife für eine schlechte Kritik revanchiert. Wie im Einzelnen aktive Passivitäten bereits den Wahrnehmungsakt bestimmen, wird knapp skizziert. Die im Zuge einer Ablösung der ethischen durch eine streng ästhetische Kritik propagierte Haltung eines reinen Sichbestimmenlassens erweist sich dergestalt als auslegungsbedürftig. Das bestätigt ein Blick auf das Genre der Kritik selbst: Mit Bezug auf andere Beiträge in diesem Band (Seel, Kruschkova, Stoellger) sichtet Schaeде kritisch einige Deutungen der (Aufgabe von) Kritik und beleuchtet an-

schließlich mit einer Gegenüberstellung von *performance* und Barocktheater die Schwierigkeiten, den Ort der Kritik durch neue Kunstformen zu revolutionieren. Weil Kritik dezidierte Urteilsdispositionen des Kritikers voraussetze, müsse z.B. Seels favorisierte Gestalt der ästhetischen Kritik, der Opportunist, seinerseits einer kritischen Prüfung unterzogen werden. Votiert wird dagegen für eine Kritik ohne Zentralperspektive, die beherzt in den Fluss von passiven Affektionen und kreativen Produktionsprozessen eingreift und selbst gespannt ist, wie Menschen – mit Kunst und durch Kunstkritik provoziert – Neuem ansichtig werden.

... APORIEN UND ÖFFNUNGEN

CHRISTOPH MENKE, Philosoph aus Potsdam, widmet sich dem speziellen Fall der Kunstkritik, weil er – ähnlich wie bereits Seel – in deren Urteilspraxis ein Potential für Kritik schlechthin erblickt. Ästhetische Kritik nämlich sei »das Medium einer Selbstkritik des Urteilens«, was schon in Menkes Titel angelegt ist, der einen dieser doppelt lesbaren Genitive in Szene setzt. Die ästhetische Kritik des Urteils sei nicht nur eine besondere Weise des Urteilens (*genitivus subjectivus*), sondern zugleich jene Weise des Urteilens, die eine Kritik am Urteilen vornehme (*genitivus objectivus*). Solchermaßen stelle die ästhetische Kritik die grundlegende Frage, ob sich ein Subjekt – wie es noch Descartes vorschwebte – überhaupt selbst der Boden eines sicheren Urteils sein kann, wenn doch dieses Urteilen von einer unauflösbaren Spannung zwischen der plötzlichen Empfindung und der Herleitung aus Gründen bestimmt ist. Just dies mache die »Aporie des Urteilens« aus, die Menke im zweiten Teil seiner Studie unter die Lupe nimmt: Weil die ästhetische Kritik immer schon zu spät, d.h. *nach* der Kunst, komme, müsse sie zwar die Kunst nachahmen, dabei aber zugleich über das von der Kunst Vorgemachte hinausgehen. Sie tue dies, indem sie – als Beispiel dient Sophokles' *König Ödipus* – die künstlerisch erfahrene Aporie des Urteilens in ihrer eigenen Praxis zur Geltung bringe. Genau dieses Potential der ästhetischen Kritik gelte es generell auszuschöpfen, da dieselbe »durch ihre Praxis des Urteilens über Kunst vor[mache], wie man überhaupt urteilen soll – wie man aus der Erfahrung der Aporie des Urteilens Konsequenzen für die Praxis des eigenen Urteilens ziehen kann.« Der dritte Teil des Beitrags schließlich bringt besagte Aporie sozusagen auf die Bühne. Entlang der Leitapher *ich lese* – dass beim Philosophen kein göttlich-imperatives *tolle* vorausgeht, wird kaum erstaunen – zeigt sich Menke hier von ungewohnt subjektiver Seite: In einer Art Erfahrungsbericht wird an drei Beispielen die Kluft zwischen plötzlicher Evidenz und Begründung performativ inszeniert. Auf der Basis einer Intuition, die – »[d]as kann doch nicht wahr sein!« – immer schon als *movens* vorausgeht, kommt zwischen unmittelbarem Widerfahrnis und dessen Beurteilung *ex post* ein Wechselspiel in Gang, dessen geheimen Limes so etwas wie das (illusionäre) Verstehen zu sein scheint.

Die Überlegungen von KRASSIMIRA KRUSCHKOVA, Literatur- und Theaterwissenschaftlerin aus Wien, nehmen – eingerahmt von Beobachtungen zu Meg

Stuarts Choreographie *Visitors Only* – Menkes Faden in doppelter Hinsicht auf: Auch sie thematisieren primär die Kunstkritik, und auch sie kreisen um die Aporie(n) der Kritik. Die strukturelle Spätheit der ästhetischen Kritik ihrem Gegenstand gegenüber habe zur Folge, dass diese eigentlich immer nur einen Abwesenheitsbeweis führen könne, indem »sie die Aporie der Sinnsetzung im Kritisierten nachvollzieht, nachzieht, nachzeichnet«. Unter diesen Auspizien weise die Arbeit des Kritikers Verwandtschaften mit jener des Übersetzers auf: Beide versuchten ihrem nicht-aneigenbaren Objekt den geheimen Mechanismus zu entlocken. Dies aber keinesfalls im Sinne einer klaren und eindeutigen Wiedergabe, sondern als eine Art Paraphrase, die ihrem Original »zu folgen, doch nicht zu gleichen« (Benjamin) habe. Das Verhältnis der Kritik zum Kritisierten sei insofern eines des sehnsüchtigen Begehrens: Das Kritisierte zu lieben, eine Schwäche für es zu haben, das sei die Aufgabe der Kritik – oder mit Kruschkovas ambiger Formel, die diesen Sachverhalt auf den Punkt bringt: »Die Kritik vermisst das Kritisierte.« Damit ist der unüberbrückbare Zwiespalt bezeichnet, der die Krise (aber auch das Potential) der Kritik ausmacht. In dieser Haltung innerer Gebrochenheit zwischen Vermissen und Vermessen finden all ihre Ermittlungen statt. Und weil auch in Kruschkovas Titel »Das Aussetzen der Kritik« wieder ein doppelter Genitiv lauert und oszilliert, lässt sich derselbe als *mise en abyme* ihrer Argumentation lesen: »Die Kritik spricht über die Voraussetzungen und über die Aussetzungen des Kritisierten. Und setzt selbst dabei aus. Nur indem sie aussetzt, setzt sie aus. Und setzt sie aus, oder wird sie dabei ausgesetzt?«

Ausgehend von der Beobachtung der Kommodifikation verschiedener Lebens- und Handlungsbereiche im Zeitalter der Globalisierung, postuliert BOJANA KUNST, Literatur- und Theaterwissenschaftlerin aus Ljubljana, eine ästhetische Kritik, die einen Weg findet, die Potentialität von Lebensprozessen (wieder) so zu artikulieren, dass eine Veränderung des »ontologischen« Ortes der Kunst selbst möglich werde. Wie respektive ob überhaupt es heute noch möglich ist, künstlerische Praktiken innerhalb des fortschreitenden Kommodifikationsprozesses als Ort der Möglichkeit(en) zu denken, lautet dementsprechend ihre Leitfrage. Eine Chance erblickt Kunst im Protokollieren von Kollaborationen. Wenn Protokolle – als Be(ur)kundungen von kritischen Versammlungen (*critical meetings*) – ihre Möglichkeit, virtuelle Räume im Dazwischen zu kreieren, auch wirklich umsetzen und so verschiedene Praktiken zugleich von innen und außen artikulierten, dann seien Potentialitäten des Realen eröffnet. Auf diese Weise werde die Aufmerksamkeit auf die Kontingenz gelenkt, und das Protokoll gebe – den schleichenden Normalisierungsprozess fragwürdiger Pseudo-Ontologien torpedierend – den Blick frei auf die Möglichkeiten dessen, was nicht ist, aber auch sein könnte. Nicht um Vergangenheitsbewältigung oder Zukunftsszenarien gehe es daher, sondern um andere Temporalitäten und parallele Möglichkeiten in der Gegenwart. Eine zweite Chance bestehe zudem in der Praxis der *performance*, sofern diese denn – im Sinne einer erweiterten Notion – als einzigartige materielle Praxis des (kritischen) Denkens und Schreibens verstanden werde. In diesem breiteren Begriff von *performance* sei eine Beziehung zwischen Form und Möglichkeit angelegt:

»The very form can be understood as a temporal potentiality of thinking the real and, at the same time, the event itself becomes and constitutes itself precisely through the potentiality of formal multiplicity.« Um dieses Potential formaler Multiplizität gehe es in der *performance* als Netzwerk mannigfaltiger Kontexte und Verbindungen primär. Das sei ein Weg, den *status quo* mit seiner Kontingenz zu konfrontieren und im Hier und Jetzt eine andere Form von Gemeinschaft, von »WIR« (Irit Rogoff) zu produzieren, ohne dabei einer Teleologie anheim zu fallen.

HANS ULRICH RECK, Philosoph, Kunstwissenschaftler und Publizist aus Köln, beginnt seinen Beitrag mit einem wahrhaften *furor criticus* gegen Figuren der intellektuellen Kritik und deren Begriff des Engagements: Hans Magnus Enzensberger kriegt sein Fett genauso ab wie etwa Günter Grass. In ihrer Insistenz der moralischen Kritik als intellektuelle Position erkennt Reck einen Diskurs der Macht, der sich in die Körper der Opfer einschreibe und insofern die bestehenden Machtverhältnisse nur fortschreibe, statt sie zu unterminieren. Weit fruchtbarer sei da schon die Form die Kritik, welche die Philosophie entwickelt habe – aber nicht etwa, weil diese über einen Wissensvorsprung verfüge, sondern weil sie – als Epistemologie und Methodologie des Verfahrens – eine radikalisierte Selbstkritik zur Verfügung stelle. Kritik geriere sich in der Philosophie als Affirmation im Sinne einer Bejahung der Arbeit an der Bestimmung, die notwendig im Durchlaufen der Einwände und Verneinungen bestehe. Eine derartig verstandene Kritik sei folglich ein durch und durch konstellatives Geschäft. Sie sei die »Erörterung der Konstellationen, in denen etwas zu dem geworden ist, was es ist«, und komme insofern »niemals darum herum, Ressourcen zu benennen, Optionen zu bewerten, Optimierungen zu bedenken.« Möglich würden solche Optimierungen allerdings nur, wenn das Vorstellungsvermögen des involvierten Kritikers für »die nicht-normative Erfahrung von nicht-intentionalen Differenzen« offen bleibe. Nichts weniger meine die Formel »Ästhetik als Kritik«, die – verstanden als »metatheoretischer Manierismus« – einer »Propädeutik des Entwerfens von Gesichtspunkten, die sich den ermittelten Konstellationen durch besondere Affirmität verbindlich erweisen«, gleichkomme. Und aus diesem Grunde sei die Ästhetik der Kritik nicht so sehr die Frage des Ortes, als vielmehr des Verfahrens, an dessen Anfang immer die Leidenschaft für (oder gegen) etwas stehe. Diese Leidenschaft führt Reck zum Schluss seines Beitrags noch einmal *con brio* vor, indem er von seinem eigenen Werdegang als Kritiker berichtet und damit – die verkrusteten Strukturen des akademischen Milieus an den Pranger stellend – eigentlich bereits den Schritt in die fünfte und letzte Sektion *vollzieht*.

... IM VOLLZUG

Beim Text von MATTHEW GOULISH, Direktor des Institute of Failure aus Chicago, handelt es sich um das Manuskript jener *performing-lecture*, die er im Rahmen des Symposiums, das dieser Publikation zugrunde liegt (vgl. unten: DANKE), am 10. Juni 2006 im Zürcher Theaterhaus Gessnerallee gehalten hat.

Was Goulish inszeniert, ist der Versuch einer Unterscheidung von ein paar Methoden, Modi, Strategien und Intentionen, durch die ein Publikum an seiner Aufgabe, eine Show so zu sehen, wie die Show gesehen werden will, scheitern kann. Gewissermaßen ein *how-to guide* für die Unzufriedenen also. Diese Unterscheidungsarbeit bringt vier Kategorien des scheiternden Publikums auf die Bühne, die mit den folgenden Epitheta benannt werden: »1. Transgressive; 2. Apotropaic; 3. Trespassive; 4. Ecstatic sublime«. Der Übergang von einer Kategorie zur nächsten passiert dabei durch eine Unterbrechung, in der jeweils eine scheinbar beliebige Anekdote zum Besten gegeben wird. Gemeinsamer Fokus – sowohl in den Anekdoten als auch in der Entwicklung der Kategorien – ist jedoch das Thema der Zeit. Auf höchst komische Weise wird dargelegt, wie Menschen mit der Zeit im Leben und im Theater umgehen, und damit zugleich eine Kritik der Ästhetik der Kritik der Zuschauer geliefert.

JOSEPH VOGL, Literatur- und Kulturwissenschaftler aus Berlin, beginnt sein Gespräch mit dem Schriftsteller ALEXANDER KLUGE mit dem Rekurs auf dessen Formel vom Kritiker als verdecktem Ermittler (die im Titel dieser Publikation firmiert). Kluge nimmt dies zum Anlass, die Bestimmung dieser Figur weiter zu entwickeln: Verdeckt sei gerade die Eigenschaft des Unterscheidungsvermögens selbst, von der wir nichts wüsten, weil wir stets innerhalb unseres Bewusstseins bleiben müssen. Der Akt der Entscheidung sei insofern etwas zugleich Aktives und Passives, Bewusstes und Unbewusstes, das sich sukzessive herauskristallisiere. Aus diesem Kristallisationsprozess kann dann sogar – Vogl bringt das Beispiel von Melvilles *Bartleby*: »I would prefer not to« – die Entscheidung, nicht zu entscheiden, resultieren. Das wäre eine radikale Kritik, die auf der Schwelle des Absichtsvollen und Nicht-Absichtsvollen geschieht und in der Schwebelage der Krise verharrt. Gerade dadurch aber könne sie die Verhältnisse grundsätzlich in Frage stellen und den Automatismus unterbrechen. Kritik entpuppe sich so auch als eine Kunst der Aus- und Fluchtwege, als ein Sinn für die nächste Nähe und – durchaus analog zu Recks Argumentation – für die unscheinbaren, vergessenen Optionen, die auch sein könnten. Kritik wäre also gewissermaßen ein Sinn für Kontingenz, der Notwendigkeiten zwar anerkenne, aber nur »unter schärfster Prüfung dessen, was eine Notwendigkeit überhaupt ist«.

Von seiner praktischen Seite zeigt sich (auch) DIRK BAECKER, Soziologe und Systemtheoretiker aus Witten/Herdecke. Er liefert ein Stück Kunstkritik, das sich mit der Arbeit »Klausur und Apokalypse« des Berliner Künstlers Thomas Demand auseinandersetzt. Der Text wurde – auf Anfrage Demands – für den Katalog zu dieser Ausstellung (Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 24. März bis 27. August 2006) verfasst, fand dann aber nicht die Zustimmung des Künstlers, weil sich dieser missverstanden fühlte. Demand, der sich in dieser Arbeit mit dem Geschehen der Kindesmisshandlung und der möglichen Kindstötung in der Tosa-Klausur in Saarbrücken im September 2001 auseinandersetzt, wollte mit seinen Photographien der von ihm selbst nach photographischen Vorlagen gebauten Modelle des Tatorts nicht das schreckliche Ereignis selbst darstellen. Ihm ging es vielmehr und primär um die immer schon verwischten medialen Spuren, welche die Ereignisse hinterlassen. In

seinem Selbstverständnis war die Entlarvung der Glaubwürdigkeit des Bildes das Thema. Baecker hingegen – insofern eine verdeckte Ermittlung vorlegend – sieht in Demands Arbeit (noch) eine andere Logik am Werk. Für ihn ist auf den Fotos eine frappierende Uneindeutigkeit anwesend: Sie zeigen einen angehaltenen Moment, der unentschieden und unentscheidbar auf der Kippe stehe zwischen den beiden Möglichkeiten der Verdammnis und Erlösung; einen Moment, in dem nichts und alles passiere. Auf diese Weise werde Demands Versuchsanordnung zu einer Parabel von der Wirklichkeit der Zeit: »In jedem einzelnen Moment ist die Zukunft für alle Beteiligten unbekannt, die Vergangenheit für alle Beteiligten eine Sache der Interpretation und die Gegenwart für alle Beteiligten daher eine Frage der Verhandlung.« Das krisenhaft-kritische Potential dieser Arbeit bestehe folglich darin, dass sie Religion und Justiz, die unentwegt auf Vereindeutigung hinarbeiten, an diese prinzipielle Offenheit der Zeit erinnere.

MARK TERKESSIDIS, Diplompsychologe und freier Schriftsteller aus Köln, nimmt die LeserInnen mit auf »eine verschlungene Reise durch die Schwierigkeiten einer kritischen Ästhetik«. Diese Reise führt über vier Stationen und in drei Zeiten: Den Auftakt macht das Jahr 1987 und die kritische Taktik der Schlauheit, wie sie in der Popmusik – als Beispiel fungiert Mark Stewart – zur Anwendung gelangte, indem diese den Darwinismus des (amerikanischen) Kapitalismus affirmativ überzeichnete und so zugleich demaskierte. Die zweite Station – »Das Jahr 2004 (I)« – hat eine Zeit nach der Postmoderne zum Thema, in welcher der Ausweg aus der Krise der Kritik auf peripheren Schauplätzen gesucht wurde. Diese Peripherie wurde erblickt in Lateinamerika, d.h. speziell in den Ländern Argentinien und Venezuela, wo europäische KünstlerInnen aus ihrer subjektiven Perspektive den Aufstand gegen die Herrschaft des Neo-Liberalismus verwirklicht und somit neue Handlungsspielräume eröffneten. Dritte Station – »Das Jahr 2004 (II)« – macht die Reise im nahen Osten. Geschildert wird hier die Verwirrung, die entsteht, wenn historische Ereignisse quasi arbiträr auf die eigene Zeit übertragen werden. Im Anschluss daran folgt die Erläuterung der im Titel angesprochenen Schwierigkeiten der ästhetischen Kritik, die sich heutzutage mit einer Überforderung konfrontiert sehe. Die Koordinaten dieser Überforderung bestünden gerade in der Schlauheit (die Strategie der Affirmation laufe Gefahr, die bestehenden Verhältnisse zu bestätigen), der Subjektivität (involvierte KritikerInnen verpassten es oft, über die eigene Position Rechenschaft abzulegen), der Verwirrung (Kritik, der Kriterien für die Beurteilung einer Situation fehlen, greife zuweilen nach abstrusen historischen Vergleichen) und im Archiv (Kritik wisse mittlerweile einfach schon so viel über Kritik, dass ihr aufgrund dieses Wissens die Handlungsunfähigkeit drohe). Trotz dieser Schwierigkeiten – das zeigt die vierte Station, die noch einmal zurück zu Mark Stewart und in das Jahr 1980 führt – ist und bleibe ästhetische Kritik aber unabdingbar. Und dazu brauche sie ganz pragmatisch: Kompromisslosigkeit und Beharrlichkeit.

Dieser Publikation zugrunde liegt die vom Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst, Zürich (ith) veranstaltete Tagung zum Thema »Ästhetik der Kritik oder: Verdeckte Ermittlung«, die vom 9. bis 11. Juni 2006 in Zürich stattfand und vom Institut für Hermeneutik und Religionswissenschaft an der Theologischen Fakultät der Universität Zürich, dem Tanzhaus Wasserwerk, Zürich (Reihe: MOVE IT!) und von der Hochschule für Musik und Theater, Zürich koproduziert wurde. Unterstützt wurde diese Tagung durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW), Migros Kulturprozent und tamedia. Sie alle haben zur erfolgreichen Durchführung der Veranstaltung maßgeblich beigetragen, weshalb ihnen an dieser Stelle ganz herzlich gedankt sei. Unser Dank geht zudem an das Team vom Theaterhaus Gessnerallee, wo das Symposium »über die Bühne ging«, und natürlich auch an alle BeiträgerInnen, die uns ihre Arbeiten zur Veröffentlichung zur Verfügung gestellt haben.

Zürich, im Herbst 2006