

Lust am Urteil - Furcht vorm Verriss

Panel 9

MODERATION
ELLEN WAGNER

**THOMAS EDLINGER
FLORIAN ARNOLD**

Was brauchst du?**Thomas Edlinger**

In seinem Beitrag befragt Thomas Edlinger das Konzept der Empathie auf ihr Potential, in einer wahlweise als »zerrissen« oder »plural« beschreibbaren Gesellschaft für gegenseitiges Verständnis einzutreten. Sowohl die geläufige Idee von Solidarität als auch jene der Empathie aber, so Edlinger, seien nicht ohne Asymmetrien zu denken. Während man sich solidarisch meist als ›Gleiche unter Gleichen‹ zeige, gehe Empathie oft implizit von einer Überlegenheit desjenigen (oft meint man sich selbst) aus, der für alles Verständnis aufbringen kann – oder besser: sich hierzu in der Lage wähnt.

Sollte man nicht vielmehr das Bewusstsein für das, was man am anderen nicht verstehen kann, einerseits und für das, was man an der eigenen Position nicht verstehen will, andererseits schärfen? Ausgehend von Harun Farockis Kurzfilm *Unlösbares Feuer* (1969), der ästhetisch weniger bloß Mitgefühl als vielmehr, wie man mit Jacques Rancière sagen könnte, »Leidenschaften« entwickeln lässt, die der geschilderten Situation »unangepasst« sind,¹ versucht Edlinger eine Öffnung des »Common Sense« auf eine Umgangsform miteinander, die als temporäre, wandelbare Einigung auf eine Kommunikationsgrundlage kritisch gegenüber eigenen Kriterien und Grenzen bleibt.

»Design und Strafe« – Designkritik in Zeiten webformatierter Realsatire**Florian Arnold**

Während Edlinger sich mit der Idee beschäftigt, weniger das eigene und das andere »Anrecht« als vielmehr die Bedürfnisse in einer Gesellschaft in den Fokus zu rücken, performt Arnold ein Scheitern an sich selbst als »ästhetischem Snob«, den er sich erlaubt, im Rahmen eines Selbstexperiments zu spielen, sich gewissermaßen vorzuleben.

Anhand der von ihm mitkonzipierten ZDF-Miniserie *Design und Strafe* (2019) – in Designkreisen selbst in mikroskopische Stücke zerrissen –, mithin am ›Beispiel seiner selbst‹, analysiert der Philosoph und Designtheoretiker die Satire als post-kritische Selbstgefälligkeit. Seitenhiebe auf die Ehrfurcht vorm Autoredesign oder Kitsch-Phantasien aus dem Möbeldiscounter verteilend, kanzelt Arnold in der Serie Designobjekte ab, denen es nicht gelingt, zukunftsweisend oder emanzipatorisch zu sein. Doch wohin will eigentlich diese Kritik selbst, die sich im reinen Habitus zu ergehen riskiert?

Satire kann, wie Arnold mit Schiller erläutert, das Ideal menschlichen Verhaltens negativ aufscheinen lassen, indem sie zeigt, wie Realität an diesem scheitert. Heute jedoch sieht Arnold die Distanz in ein genüssliches Mittun am Spektakel einer Realität gekippt, die ihr doch immer schon voraus ist und der sie somit nur noch nachzueifern vermag.

1 Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2009, S. 76.

Thomas Edlinger

Wir sind heute die, »die nicht mehr wissen, was die Rangordnung unserer Wir ist«, schreibt Tristan Garcia.¹ Früher habe man noch an Zugehörigkeiten geglaubt, denen man nicht entkommen kann: das Blut, die Gene, das Geschlecht, die Familie, die Nation, die Religion. Heute werden die Formen der einst natürlichen Identität als veränderbar und kontingent aufgefasst. Die Verflüssigung der Identitäten führt zur Einsicht, dass es kein Wir mehr geben kann, das als Gruppenidentität allgemeine Geltung beanspruchen könnte. Jedes Wir ist partikular und muss sich stets aufs Neue begründen.

Michael Faber spielt in seinem Roman *Das Buch der seltsamen neuen Dinge* den Konflikt zwischen dem kleinsten Wir-Verbund und dem grenzenlosen Universalismus der Religion durch. Ein glücklich verheirateter Pfarrer wird auf Missionstour auf einen fremden Planeten geschickt. Die Botschaft Christi soll sich auf die Schöpfung ausdehnen, also auch auf außerirdisches Leben, während daheim im dystopisch verdunkelten Großbritannien langsam die Lichter ausgehen und die Liebe per Distanz zu verkümmern droht. Welches Wir ist nun stärker, die verblassende, exklusive Bindung an einen Menschen, dessen Gesellschaft man verloren hat? Oder ein loses Wir, das aus der unbedarften Faszination für das Fremde, für den dankbaren, exotisierten Alien ohne christliche Religion entsteht?

Gesellschaft ist eine paradoxe Konstruktion: Sie kennt kein Außen, auch wenn sie Außenseiter schafft. Gesellschaft gibt es *noch* gar nicht, sagen die Kommunisten 1917, nur ein deformiertes Herrschaftssystem namens Klassengesellschaft. Gesellschaft gibt es *gar* nicht, sagt Margret Thatcher, nur Individuen und Familien. Gesellschaft gibt es nicht *mehr*, sagen viele Soziologinnen heute. Fassen wir den Monsterbegriff Gesellschaft behelfsmäßig auf als einen so funktionalen wie auch veränderbaren Zusammenhalt, der heute mehr denn je von der Aufkündigung des Gesellschaftsvertrags bedroht ist. Die Gesellschaft erscheint vielfach gespalten, sie erodiert, sagen die Pessimisten. Positiver formuliert: sie ist plural, vielstimmig und steckt voller Widersprüche.

Gegen diese Gespaltenheit formieren sich Einsprüche, die konträre Formen annehmen können. Zum einen gibt es die gute alte Kritik. Kritik, die spaltet, und die Kritik an der Gespaltenheit selbst. Die Kritik ist, auch wenn neuere emanzipatorische, soziologische Modelle antihierarchische Feedbacks zwischen Kritik und Kritisiertem als soziale Praxis des wechselseitigen und gleichberechtigten Zuhörens vorschlagen, in der Regel ein Unternehmen, das auf privilegierte Distanz zum Gegenstand setzt. Diese Form der Gesellschaftskritik existiert schon sehr lange und hat die Gespaltenheit der Gesellschaft offenbar nicht verringern können. Vielleicht hat sie sogar, in Form von identitätspolitischen Überfrachtungen, eine opfernarisstische Form der Hyperkritik befördert, die vor allem auf das Trennende Wert legt und das Gemeinsame problematisiert. Auch aufgrund dieser Wirkung von Gesellschaftskritik vermehrt sich in den letzten Jahren der Appell zur

1 Tristan Garcia: *Wir*, Berlin 2018.

Überwindung der Distanz, der Appell zur Empathie. Kann Empathie helfen, die Defizite der Kritik zu lindern?

Spätestens seit der Erfindung der Rede von der Willkommenskultur hört man oft: Wir müssen lernen, uns einzufühlen in die Leiden und, allgemeiner, in die Perspektiven der anderen. Ex-US-Präsident Barack Obama stellte sein Regierungsprogramm – zumindest rhetorisch – in den Dienst der Empathie. 2006, also vor seiner Wahl zum US-Präsidenten 2008, hielt er in einer Rede die Bekämpfung eines von ihm beklagten Empathiedefizits für dringlicher als die Linderung des Budgetdefizits.

Vielleicht sollte und müsste man an dieser Stelle erinnern, dass die heute in westlichen Ländern kursierende Aufforderung zur Empathie in der Regel eine Gefühlsleistung meint, deren Erbringung einen privilegierten sozialen Status voraussetzt. Der Verweis auf die Wichtigkeit der Empathie als ›Sozialhilfesüßstoff‹ geht von der Ungleichheit zwischen Empathiegebenden und Empathieempfangenden aus.

Harun Farocki schrieb in einem Text über Empathie: »Dieses Wort gehörte zur Gegen-Partei. Ich hatte von Brecht gelernt, nicht so romantisch zu glotzen.«² In seinem berühmten Film *Nicht lösches Feuer* über die Komplizenschaft der arbeitsteiligen Gesellschaft an den Gräueln des Vietnamkriegs fragt er nach dem Sinn von drastischen Bildern (Abb. 27 u. 28). »Wenn wir Ihnen ein Bild von Napalmverletzungen zeigen, werden Sie die Augen verschließen«, sagt der junge Farocki in die Kamera. Kurz darauf drückt er die brennende Zigarette auf seinem nackten linken Unterarm aus, ohne mit der Wimper zu zucken: »Eine Zigarette verbrennt bei etwa 400 Grad.« Die Brandwunde wird sichtbar. »Napalm verbrennt mit etwa 3.000 Grad.«

Was passiert in dem Moment mit dem Zuschauer, den Farocki zum Widerstand aufrütteln will? Aus dem Mitgefühl wird eine Einsicht, die uneins mit sich selbst macht. Diese verspricht mehr als der Wirkungstreffer der guten Absichten, die Betroffenheit. Farockis Szene entspricht eher einem Körpertreffer, der einen Wirklichkeitsabdruck via Medientechnik überträgt.

Tatsächlich spielt der Mehrwert der außerkünstlerischen, dokumentierten Wirklichkeit in der heutigen Medienkunst und -kultur eine entscheidende Rolle. Medien ersetzen die (oft mühsame und scheiternde) Arbeit an der Empathie durch die Fiktion unmittelbarer Erfahrung. »Mittendrin statt nur dabei«, heißt der Werbeslogan eines deutschen Privat-TV-Senders. Die Differenz zwischen Ich und Du verschwimmt in der medialen Gier nach Nähe, Identifikation und Authentizität. Daher wackelt die subjektive Kamera nicht nur durch gamifizierte Filme und Virtual Reality-Animationen, sie boomt auch in der Pornographie oder im DIY-Journalismus der Smartphone- und Go-Pro-Kameras.

Neue Forschungswege wie Affective Computing oder Emotional Decoding assistieren der Empathie-Exploitation. Sie versuchen, noch nicht verrechnete Emotionen eindeutig lesbar und steuerbar zu machen. Sie sind Teil einer algorithmischen Offensive,

2 Harun Farocki: »Einführung«, in: Hebbel am Ufer (Hg.): *100 Jahre Hebbel-Theater, Angewandtes Theaterlexikon nach Gustav Freytag*, Berlin 2008, S. 21–22.

Abb. 27: Harun Farocki, *Nicht löschares Feuer*, 1969

die Empathie in ein selbstlernendes Feedbacksystem einspeist. Die kybernetischen Kaufempfehlungen von morgen sprechen es vielleicht gar nicht mehr laut aus, sondern flüstern es anderer Stelle weiter: »Wenn dich das steuert, dann steuert dich möglicherweise auch dies hier.« Empathie wird in der Perspektive des privaten und staatlichen Data-Minings zu einem anderen Wort für den kontrollgesellschaftlichen Zugriff auf Einzelne und Gruppen.

Zurück zu Farockis avantgardistischem Empathiebezug. Angestoßen war Farockis Schocktherapie von etwas, das man einmal solidarische Kritik genannt hat. Also Kritik, die Gleichheit internationalistisch denkt und daraus die Notwendigkeit eines Handelns ableitet. Eine einführende Kritik, die Weltzugewandtheit nicht als Quelle der Rührung versteht, sondern als Verstricktheit in Verhältnisse, die von Verwundbarkeit von dir und mir ausgeht und heute vielleicht das Empfinden des Hundes hier und des Walds dort miteinbeziehen würde.

Solidarität abseits von Interessenverbänden kommt auch im Kulturbetrieb wieder in Mode. Das eben jetzt beginnende *Unsound-Festival* in Krakau hat sein Leitmotiv 2019 so benannt.

Heinz Bude hat unlängst für eine Renaissance dieser Ressource des Sozialen plädiert, die eine entscheidende Frage stellt, die von den Kompensationsleistungen des Staats nicht beantwortet werden kann: Die Solidarität fragt nach Bude nicht,

was gerecht ist, was einem oder einer also zusteht und was mittlerweile in seinem Beharren auf erworbene Privilegien selbst zum Problem geworden ist.

Die Solidarität, wie Bude sie auffasst, hat etwas mit christlicher Nächstenliebe zu tun. Sie fragt: »Was brauchst du?« Und sie erwartet keinen gerechten Tausch dafür. Das klingt generös, aber auch einigermaßen unrealistisch. Denn woher soll diese Solidarität, die man sich nur wünschen, aber kaum einfordern kann, ihren politischen Impuls herkommen? Wer stachelt sie an, wer belohnt sie, wer entschädigt für die Zumutung, die in ihr auch liegt? Gibt es, wie etwa Studien zur nicht belohnungsabhängigen Hilfsbereitschaft von Kleinkindern nahelegen, eine anthropologische Konstante, einen sozialen Wärmespeicher namens Solidarität, der immer in Betrieb ist und nur mal besser und mal schlechter läuft? Oder unterliegt Solidarität der Kontingenz soziopsychologischer Verhältnisse, die eine Gesellschaft einerseits gegen alle inneren Verwerfungen wie in der Nachkriegszeit zur Generation Wiederaufbau homogenisieren konnte oder umgekehrt seit den 1980er Jahren im Zuge der Fetischisierung der persönlichen Wahlmöglichkeit von allem und jedem soweit entsolidarisieren kann, dass sich der Appell zur Solidarität wie Sozialkitsch anhört? Oder wird Solidarität von einer welterschließenden sozialen Praxis immer mehr zu einem exklusiven, nationalkonservativen Projekt, dass die Hilfe auf die Fiktion der mir Nahen limitiert, auf das ›Volk‹, auf die Gemeinde, auf die Straße, die Familie? Falls dem so ist, kippt die linke Figur der Solidarität nach rechts. Sie stärkte die Fesseln der Gemeinschaft gegen das soziale Band der Gesellschaft. Sicher, wenn die nächste Flutkatastrophe kommt, packen wieder alle an im Dorf, in der Straße, aber wenn die nächste Flüchtlingswelle käme, wird es vielleicht nur mehr viel weniger da draußen geben, die sich um eine sogenannte Willkommenskultur kümmern. Denn was kümmern uns jene, die wir nicht kennen und die nichts mit uns zu tun haben?

In den befreiungsverliebten Sixties was das anders. Die aus der Kapitalismuskritik gespeiste Solidarität der Linken sollte sich auf das Fernste beziehen, auf die Bürgerrechtsbewegungen in den USA oder auf den Vietkong, und nicht nur auf die Frauen als die riesige diskriminierte Gruppe im eigenen Haus. Im engeren klassenkämpferischen und ökonomischen Sinn aber war Solidarität eine Schlussfolgerung der marxistischen und auch sozialdemokratischen Kritik an den Ausbeutungsverhältnissen im großen Gleichmacher namens Fabrik. Dort wurden nicht nur Metalle, sondern auch subjektive Verhältnisse eingeschmolzen. Man nannte die Legierung damals Proletariat. Daraus sollte ein neuer Mensch nach 1917 entstehen. Auf dem Weg dahin mussten Kommunistinnen fortschrittliche Selbstverständnisse übernehmen. Das passierte durch einen zugleich autoritären wie emanzipatorischen Prozess, den man mit Bini Adamczak als universelle Maskulinisierung begreifen kann. Alle Menschen werden zu Brüdern im Kampf gegen das Kapital und für eine Welt nach der oder in ständiger Revolution. Die kommunistischen Brüder bestehen aber auch aus biologischen Schwestern und queeren Subjektformen. Der universell vermännlichte, revolutionäre Körper war defizitär und repressiv zugleich. Er verfehlte den Reichtum von bereits vorhandenen Existenzweisen und Möglichkeiten, die jenseits der Geschlechternormierung liegen. Historisch gewachsene Weiblichkeiten, schreibt Adamczak, standen der russischen Revolution nicht zur Verfügung. Sie kamen erst um 1968, auch

im Schwung einer Kritik an den Defiziten der Revolution von 1917, zu ihrem Ausdruck und bereiteten den Boden für jene Expansion von identitätspolitisch motivierten Anerkennungsansprüchen, die heute kursieren.

Was ist das Proletariat heute, was wurde aus der Arbeiterklasse? Zu unterschiedlich sind heute die guten und die schlechten Jobs, zu wenig haben prekär lebende Fahrradbotinnen und sklavenartig Ausgebeutete im globalen Süden mit Work-Live-Balance suchenden, gut verdienenden neuen Selbstständigen gemeinsam. Nicht zu vergessen die neu empfundene und politisch bewirtschaftete kulturelle und rassistische Differenz, die aus ehemaligen Arbeiterinnen oder Kleinbürgerinnen *White-Trash*-Milieu oder Musliminnen macht.

Wenn der Wunsch nach Solidarität heute wieder Gehör finden will, muss er der grob skizzierten Pluralisierung gesellschaftlicher Verhältnisse und Subjektbildungen gerecht werden. Das wiederum setzt voraus, dass erstens die Kritik am falschen Universalismus verstanden und angenommen wird und zweitens diese Kritik nicht zu einem Stellungskrieg der richtigen und richtigsten Haltungen wird. Das ist nicht selbstverständlich. Im Gegenteil.

Denn fast könnte man den Eindruck gewinnen, dass gerade der Fortschritt der Kritik an der Kritik an einen Punkt geführt habe, wo selbst die letzten Gewissheiten über die Möglichkeiten eines kritischen Verhaltens, wie Horkheimer es einst nannte, sich auflösen. Ein Strudel, der ins Bodenlose hinabzieht. Walter Benjamin sprach noch vom Dialektiker, der den Wind der Geschichte in den Segeln spürt. Die Segel waren die Begriffe, die man nur richtig setzen musste. Wer heute fortkommen will, startet mit durchlöchernten Segeln. Heißt das, man sollte lieber gar nicht aus dem Hafen fahren? Ist die Kritik tatsächlich ein »Elend« oder gar »am Ende«?

Normativ hat Kritik streng genommen nur als selbstreferentieller Begriff einen kritischen Sinn. Kritik muss kritisch gegen sich selbst sein, sonst ist sie keine. Auf welche gewünschten Zustände Kritik aber eigentlich abzielt, ist nicht ausgemacht und Verhandlungssache. Gerechtigkeit, Gleichheit, die Verhinderung von Ausschlüssen und die Anerkennung aller sind gern genannte normative Perspektiven. Im Prinzip kann Gesellschaftskritik freilich auch auf völkische Identität oder die Re-Etablierung ständischer Ordnungen abzielen, wobei sie manch linke Kritik an den Entfremdungserfahrungen in der Moderne durchaus teilen mag. Sogar die IS-Miliz formuliert implizit eine Kritik an Gesellschaften, die sich angesichts ihrer Taten zwar entsetzt zeigen, ihrerseits jedoch weithin den von den Gotteskriegerern ausagierten Ressentiments gegen den kapitalistischen, »verdorbenen« und zynischen Westen anhängen. Wohin die Kritik will, ist also nie von vornherein ausgemacht.

Je deutlicher auch solche reaktionären Formen von Kritik zu Tage treten, umso mehr sinkt tendenziell das Vertrauen in die Möglichkeiten einer Meistererzählung namens Kritik. Doch es gibt keinen Ausweg aus dem Ausgeliefertsein an die Fangarme der Kritik – schon weil die Kritik ein Verfahren ist, das die Resultate einer Weltbeobachtung beobachtet und gleichzeitig selbst Objekt der Beobachtung wird. Worauf es vielmehr ankommt, ist ein besseres Verständnis der Kippmomente der Kritik.

Gegen die Defizite der Kritik haben sich postkritische Lebens-, Kunst- und Denkformen in Stellung gebracht. Sich treiben lassen, dezentriert sein, die Nacht zum Tag machen zum Beispiel – oder auch sich isolieren, sich bestätigen in Blasen und Safe Spaces. In der Kunst liefert die Konjunktur der Immersion ein medientechnisches Indiz für den Vertrauensverlust der Kritik. Zudem schwinden im Zuge der Globalkunst allgemein verbindliche Kriterien von vorne und hinten, progressiv und affirmativ. Es gibt nicht einen Königsweg der Kritik. Kaum wird Kritik in der Kunst als Criticality-Verfahren kenntlich und normativ berechenbar, droht ihre Entwertung. Und umgekehrt.

Die Negationsform der nächsten Gesellschaft, schreibt Dirk Baecker, ist nicht mehr die Destruktion oder die mit allem Bisherigen Tabula rasa machende, im radikalen Fall auch negative Utopie. Beide Verfahren, Destruktion und Utopie, beerbten einst das schwindende Vertrauen in die Verbesserbarkeit der Welt durch Kritik. Denn Kritik war ja demokratisches Versprechen der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft. Jeder und jede kann alles kritisieren, weil die Welt eine Welt der Interpretationen von Texten und Reden ist, die potenziell allen zugänglich sind. Das Ressentiment entzieht sich den Züchtigungsmethoden und Kontrollmechanismen der digital aufgerüsteten Kritik. Es entwischt und gedeiht. Das Ressentiment beerbt das Schweigen der eben nicht mehr schweigenden Mehrheit. Es lässt sich nicht kritisch umerziehen oder überhaupt nur kontrollieren. Es verändert sich, so wie ein affektiv aufgeladenes Netzwerk ständige neue Verdichtungen herstellt, ohne von einem Teil allein abhängig zu sein.

Gibt es auch produktive, nicht a priori politisch bekämpfenswerte Diskurse, die mit der unheimlichen Kraft des Ressentiments in Verbindung stehen?

In einem Gemeinschaftstext mit Alan O-Shea nennt der Cultural-Studies-Pionier Stuart Hall zur Verteidigung des von Antonio Gramsci einst so eindrücklich beschriebenen Kampfs um die kulturelle Hegemonie noch ein paar weitere Beispiele für die Ambivalenzen des von der Kritik meist rundweg verachteten Common Sense. So ereifert sich der Common Sense in Großbritannien über die Barbarei der Scharia, zeigt aber zugleich durchaus Verständnis für die alttestamentarische Vergeltungslogik des »Auge um Auge, Zahn um Zahn«. Ebenso wird er von Menschen, die selbst auf staatliche Unterstützung angewiesen sind, gegen andere Unterprivilegierte in Stellung gebracht, die sie als Sozialchmarotzer denunzieren. Ferner will der Common Sense auch, dass es auf dieser Welt gerecht zugeht, findet die ungleiche Behandlung von Inländern und Migranten aber keineswegs ungerecht. Heroisch hält er die Freiheit des Einzelnen hoch, beklagt sich jedoch zugleich über die angstbesetzte Unfreiheit, die durch die Entsicherung des Sozialen und die materielle Verelendung entsteht. Analog dazu empört er sich über die Raffgier von Immobilienspekulanten und die Gehälter von Unternehmensvorständen, wählt aber stoisch jene Parteien, die daran am sichersten nie etwas ändern werden. Die Ideologiekritik versucht seit jeher, dem notwendig falschen Bewusstsein dahinter die Maske herunterzureißen und die Widersprüche kenntlich zu machen. An der Wahlurne siegen in der Regel die Masken und die verhüllten Widersprüche.

Doch trotz seines latenten Konservativismus ist der Common Sense nicht etwa ein soziales Naturgesetz, sondern eine historisch variable Konstruktion. Seine Essenz ist in der Wirklichkeit nirgends zu finden, so emsig man sich auch darauf beziehen mag. Er ist auch nicht zwangsläufig ident mit dem bleiernen Korsett der Mehrheitsgesellschaft.

Es gibt nahezu euphorische Bezüge der linken Kritik auf ihn – nämlich immer dann, wenn sich im Common Sense ein minoritäres Anliegen oder eine emanzipative Bewegung Gehör verschafft. Dann mutiert der Common Sense zum Ausdruck des selbstorganisierten Widerstands gegen Herrschaft, der der Heterogenität der Kämpfe jenseits des Schematismus der Klassenkämpfe Rechnung trägt. In seiner Buntheit, schreibt etwa Tim Stüttgen mit Bezug auf die Filmtheoretikerin Kara Keeling, stelle das Blaxploitation-Kino der 1970er Jahre die imaginäre Ressource für einen notwendigen Schwarzen Common Sense dar: ein Kino, das gefeiert werden und mit dem sich die Community identifizieren könne. Vielleicht stellen solche Formen lustvoller Besetzung auch einen produktiven, historischen Reibungspunkt für alle jene berechtigten Positionen dar, die man unter dem Stichwort Afropessimismus rubriziert.

Eine mutige, ergebnisoffene Common-Sense-Bezüglichkeit wäre als eine Öffnung verstehbar, die die Frontstellung von eingebildeter Nähe im Modus der Empathie und ausgebildeter Ferne im Modus der Kritik aufweichen könnte. Eine Praxis, die dem Alarmismus der beständigen Verschlechterung schlechter Verhältnisse etwas entgegenzusetzen könnte, das weder elitär noch unterkomplex wäre. Eine Praxis, die nah genug wäre, um zu berühren, und fern genug, um sich nicht in der Blindheit der Identifikation zu verlieren. Vielleicht erschiene dort am Horizont etwas, was man als eine neue Form der Solidarität bezeichnen kann. Eine Solidarität, die die kritisierenswerten Beschädigungen und Unrechtserfahrungen als Ganzes in den Blick bekommt und auf die immer ungeklärte und unabschließbare Frage »Was brauchst du?« vorläufige Antworten geben kann. Vielleicht könnten etwa die *Fridays for Future* solche Common Sense-Verschiebungen anstoßen bzw. sind schon als deren Ausdruck verstehbar. Die Frage »Was brauchst du?« würde sich in diesem Fall auf einen beschädigten Planeten ausweiten lassen. Die Frage zielte dann auf eine Solidarität, die nur Beteiligte kennt.



Abb. 28: Harun Farocki, *Nicht lösches Feuer*, 1969

Florian Arnold

Manche Kritikformate meinen es am Schluss ernster als einem lieb ist, allen voran dem Kritiker selbst. Der Satiriker – im Unterschied zum »klassischen« Kritiker – weiß sich gerade heute kaum noch über seine Gegenstände erhaben, da er meist selbst in irgendeiner Weise mittun muss. Manche Sachverhalte lassen sich eben nur dadurch bloßstellen, dass man sich selbst mit ihnen bloßstellt. Mittlerweile berühmt etwa sind die Auslassungen Martin Sonneborns im Rahmen seiner Tätigkeit als gewähltes Mitglied des Europaparlaments. Hier scheint Satire gänzlich in ihr Gegenüber übergegangen zu sein und aus ironischer Mimikry ist zynische Mimesis geworden – ein Übergang, der auf einem der wohl sprechendsten Wahlplakate seit Bestehen der Bundesrepublik noch erkennbar war, bevor er durch den tatsächlichen Wahlerfolg der Partei *Die Partei* zu seinem Abschluss fand und verschwand. So stand anlässlich der Bundestagswahl 2013 in weißen Lettern auf rotem Grund zu lesen: »Inhalte überwinden!« und was damit getroffen war, entpuppte sich erst im Nachhinein nicht nur als »politischer« Richtungswechsel hin zum Populismus, sondern gleichermaßen auch als »satirischer«. – Doch wer wollte Sonneborn verargen, sein Wahlversprechen zu halten, indem er bloß seine Schäfchen ins Trockene brachte?

Allein, ein bitterer Beigeschmack bleibt: Darf man auf eine Weise mit politischen Inhalten verfahren, dass sie zur bloßen Formsache des eigenen Aufstiegs werden? Kann man hierbei überhaupt noch von Politsatire sprechen? Oder ist durch eine derartige Satirepolitik bereits eine Grenze überschritten, jenseits derer Satire und Realität ununterscheidbar werden? Im Folgenden wird es darum gehen, eine Antwort auf diese Fragen zu geben, wenn auch eine allzu mehrdeutige, letztlich unbefriedigende. Aber wie nicht anders zu erwarten, gehört dies zum Geschäft des Satirikers, seitdem er sich als ein solcher verkauft.

Was war Satire?

Die Satire beginnt bereits begriffsgeschichtlich mit einer Mogelei, genauer: einer »Etymogelei«, die sich ehemals noch in der näherungsweise Schreibweise der »Satyre« bekundete. Wie es lange Zeit schien, sollte die Satire im abendländischen Kontext ihren Ausgang vom Satyrspiel des attischen Theaters genommen haben. Und mochten diese immerdrunkenen und dauergeilen Doppelnaturen im Gefolge des Dionysos von ihrer Gestalt her nicht schon einiges über das Doppelwesen der Satire verraten, schwankend zwischen anzüglicher Lachlust, abgründigem Hintersinn und parodistisch-treffender Polemik? – Nein. Der nicht nur im Deutschen geläufige Ausdruck »Satire« geht letztlich auf das lateinische *satira*, *satura lanx* (»mit Früchten gefüllte Schale«) zurück und bietet demnach eher ein bunt gemischtes Allerlei dar als den erwünschten Doppelsinn. Damit geht einher, dass es nicht die Griechen, sondern in diesem Fall die Römer waren, die sich die Erfindung der Satire zuschreiben durften. Oder in den stolzen Worten Quintilians: »*Satura quidem tota nostra est*« (»Die Satire freilich ist ganz unser«).¹

1 Quintilian: *Institutio Oratoria* X, 1.

Ohne nun in die Begriffsgeschichte dergestalt einsteigen zu wollen, dass hier auch die gesamte Gattungsgeschichte zur Sprache käme, lassen sich neben den Stifterfiguren doch zwei klassische Formen der Satire namhaft machen. Geht die eine, die *horazische*, eher auf eine scherzhaft-ironische Anmahnung menschlicher Laster aus, wie es mustergültig in Horaz' *Sermones 1,1,24* zum Ausdruck kommt: »*Quamquam ridentem dicere verum quid vetat*« (»Doch lächelnd die Wahrheit sagen, was hindert daran«), ergeht sich die andere, die *juvenalische*, dagegen in geißelnd-abgründigem Spott über den Weltlauf, gipfelnd in dem Vers Juvenals aus *Satiren I, 30*: »*Difficile est saturam non scribere*« (»Es fällt schwer, keine Satire zu schreiben«). Beiden Formen ist zwar eine gewisse Distanz gegenüber den Zeitläufen eigen, und doch zeugen beide zugleich von einer Anteilnahme, die mit den Zeitgenossen darum ins Gericht geht, weil sie – »*O tempora, o mores!*« – für alle gleichgeltende Standards einklagen möchte. Es geht letztlich also weniger um die je individuelle Ausgestaltung des eigenen Lebens, wo sie dem Spott preisgegeben wird, als um den Anspruch, überhaupt an einem Ideal menschlicher Lebensführung noch Maß nehmen zu können.

Was darunter genauer verstanden werden kann und auch in der historischen Nachfolge darunter verstanden wurde, ist gerade für den deutschsprachigen Kulturraum repräsentativ ausgesprochen in den poetologischen Reflexionen Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Dort findet sich, wenn auch ungenannt, eine Auseinandersetzung mit den beiden klassischen Formen der Satire, wo es heißt: »Die strafende Satire erlangt poetische Freiheit, indem sie ins Erhabene übergeht; die lachende Satire erhält poetischen Gehalt, indem sie ihren Gegenstand mit Schönheit behandelt.«²

Mit den beiden ästhetischen Grundbegriffen des 18. Jahrhunderts erfasst, rückt die Satire in einen idealistischen Diskurs ein, indem sie die Frontstellung gegenüber der Realität sogar noch ausbaut: Aus der Reserve gelockt, scheint der moderne, sentimentalische Satiriker letztlich eine Offensive vorzubereiten, die die avisierte Realität gleichsam aus dem Feld schlägt. Das Strafende zielt durch den getadelten Straftäter hindurch auf die Erhabenheit des Ideellen selbst, wie es in der kantischen Tradition für den Begriff der Würde (des intelligiblen Charakters) des Menschen kennzeichnend ist. *Via negationis* wird an den empörenden Umständen das eigentliche Ideal erst sichtbar und zugleich wirksam, indem die Satire den Leser aus den sinnlichen Niederungen und dem Unrat in die Schwebe der moralischen Beurteilung »erhebt«, ohne ihrerseits dem Nötigungscharakter von Moralpredigten zu verfallen. Hier, im Zeichen einer humoresken Erhabenheit, berühren sich poetische und moralische Freiheit. Im anderen Fall der lachenden Satire kommt Schillers Begriff der Schönheit ins Spiel, die er mit der Anmut des Körpers assoziiert: Diesmal ist es das Ungelenke, Hässliche, Tölpelhaft-Närrische, das dem Schönheitssinn gestattet, sich in seinem Gegenteil verzerrt gespiegelt zu sehen, ohne sich ausschließlich an den Lastern des Lästerns zu erfreuen. Beide Formen also, so gegensätzlich die Ästhetiken des Erhabenen und des Schönen auch geartet sein mögen, kommen in dem Punkt überein, an dem das Ideelle den Sieg über das Reelle davontragen soll.

2 Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, Bd. V, München 2004, S. 722.

Schön und gut – doch wie steht es um dieses Ideal der Satire in der Realität von heute? Ich komme nun zu einem Beispiel von Ideal-Satire, die sich nicht mehr als erhebend oder beschönigend verstehen kann. Es mag grotesk klingen, aber ich komme zu mir selbst.

Was ist Design und was Strafe?

Man geht wohl nicht gänzlich fehl in der Annahme, dass bereits der Titel *Design und Strafe* ein satirisches Spiel mit den teilweise verlogenen Beschönigungen durch das Design und mit einer beizeiten selbstgerechten Erhabenheit des Strafens treibt – auch wenn es vorab gar nicht intendiert war. Dass Satire heute nicht mehr umhinkommt, mit den auserkorenen Zielen ihrer Kritik zugleich sich selbst aufs Korn zu nehmen, gehört zur Ironie eines Zeitgeistes, der anhaltend und gekonnt an seiner *Selbstüberwindung* scheitert. Auf den ersten Blick eher wie ein humoristisches Low-Budget-Format wirkend, das sich zwischen Klamauk, Kritik und Infotainment ansiedelt, präsentiert sich *Design und Strafe* auf den zweiten Blick jedoch als ein Satireformat, das vor allem den medialisierten Habitus des Kritikers vorführt, und zwar als Doppelgänger des realen Zuschauers selbst. Anders als in den klassischen Satireformen und ihrem charakteristischen Verhältnis zum Rezipienten vollzieht sich hier eine Umstellung von empörter und amüsiertes, letztlich distanzierter Besserwisseri zu einer Mitwisserschaft lustvoller Beipflichtung oder abge-neigter Fremdscham, beides aber sind Formen der inneren Identifikation, eines willigen oder widerwilligen Mittuns beim Spektakel.

Ein paar Merkmale seien herausgegriffen, die es erlauben, eine weitere Perspektive auf die Frage der Macht und Ohnmacht des Satirischen zu gewinnen. Der Aufbau ist folgender: In fünf Kurzepisoden werden ausgewählte Gegenstände einer Designkritik unterzogen, um in der Folge auf unterschiedliche Weise einer meist vernichtenden Strafe zugeführt zu werden. Dabei beweist schon die strikte Zweiteilung, die sich auch in der Sendezeit niederschlägt, nur bedingt eine Ausgeglichenheit von Urteil und Vollstreckung. Vorrangig ist es die Schaulust, der mehr als genüge getan wird, wo etwa ein Sitzmöbel nach der Behandlung durch eine Motorsäge und eine Schusswaffe zu allem Überfluss noch angezündet werden muss. Die Urteilsfällung selbst wiederum erfolgt betont launisch, übertrieben, apodiktisch und erinnert so eher an eine Stammtisch-Posse denn an Wahrheitsuche. Dazu kommt, dass mit der Rollenaufteilung zwischen einem ästhetischen Snob, der sich den Mund fusselig redet, und seinem Butler, der sich, wenn auch mit sichtbarer Freude, die Hände schmutzig macht, kolonialistische Klischees bedient werden, die in dem Exotismus des zwischen Gewaltlust und Selbstverleugnung schwankenden Japaners vollends ins Karikaturhafte kippen.

Im Ganzen könnte dabei zunächst der Eindruck entstehen, lässt man sich darauf ein, dass die Macht der Kritik in einer absurden Drastik ihrer Konsequenzen vorgeführt wird – so als sollte hier etwa die gängige Rede einer ›vernichtenden Kritik‹ anschaulich illustriert werden. Das mag in manchem schon Unmut wecken, der unter Kritik immer zugleich eine konstruktive Intervention verstehen möchte. Doch grotesk nicht nur für die ›Opfer‹, sondern gleichermaßen für die ›Täter‹ wird das Ganze erst ab dem Punkt, an dem die Willkür der Vollstreckung auf den Richter (und die beiwohnenden Geschworenen) zurückschlägt: Wie in mancher Episode (etwa zum Fiat Multipla) deutlich wird, ist es am

Ende gar nicht das Urteil des Kritikers, das die unverblümete Hinrichtung veranlasst oder umgekehrt Gnade vor ›Recht‹ ergehen lässt, sondern eine für die beiden Protagonisten sowie die Zuschauer unsichtbare Regie, die nach einem vorgeschriebenen Drehbuch schaltet und waltet. In anderen Worten: Die ihrerseits improvisierte Kritik ist nicht allein durchschaubar inszeniert, sondern letztlich eine blasse Legitimierungsstrategie für ein selbstgerechtes und autokratisches Schauspiel, das im Vorhinein festgeschrieben steht wie ein Schauprozess (nur diesmal im Öffentlich-Rechtlichen) ohne jeden höheren Zweck (worüber sich alle Ideologen zumindest noch zu belügen wussten). Was soll das Ganze also?

Die Kritik der Kritik der Kritik...

Was die öffentlichen Kritiken an diesem Format vereint, ist eine gewisse Verwunderung, eine Art Kopfschütteln angesichts einer Zerstörungs- und Verschwendungsorgie (nicht zuletzt von Steuergeldern, wie immer wieder betont wird), die nur selten dazu kommt, das tatsächlich Problematische beim Namen zu nennen und zwar als Satire auf der Kippe zur *Hate Speech*. Stattdessen herrscht ein ironisch distanzierter Ton auf Kritikerseite, der selbst in eine gewisse Konkurrenz zum Format zu treten scheint, so als ob es darum ginge, immer noch eins drauf zu setzen (wozu das Format zugeständenermaßen einlädt) und dadurch gerade weiter Wirklichkeit werden zu lassen, was man im selben Zug aus moralischen oder anderen Gründen tadelt.

Allein eines scheint klar, wie ein Facebook-Post am Rande der Auseinandersetzung es auf den Punkt bringt: »Satire muss sich leider [warum genau »leider«? FA] auch die Frage gefallen lassen, ob der Beitrag geeignet ist, die Zuschauer zu einer positiven gedanklichen Reaktion zu bewegen. Scheitert es hieran, dann haben wir es allenfalls mit Klamauk zu tun.« – Vielleicht liegt aber genau hier der Hund begraben, will sagen, vielleicht wittert man genau hier noch zu wenig Zynismus, jene für jeden Satiriker unerlässliche Auffassungsgabe und Umgangsweise, wo es um das Aufspüren von Pointen geht, auch wenn sie zu zünden noch anderes erfordern kann.

Positiv ist an der Satire unmittelbar gar nichts; höchstens *via negationis*, wie wir schon bei Schiller gehört haben, lässt sich eine Position abseits der geschilderten Gegebenheiten beziehen, soll es nicht zu pointenlahmen Eiferungen für das Gute, Wahre und Schöne kommen. Das gilt insbesondere für die wahre Person des Satirikers von heute, wie sie sich schön an der gutgläubigen Behauptung von Tucholsky ablesen lässt: »Satire ist eine durchaus positive Sache. Nirgends verrät sich der Charakterlose schneller als hier, nirgends zeigt sich fixer, was ein gewissenloser Hanswurst ist, einer, der heute den angreift und morgen den.«³ – Soll man sich selbst auf die Schulter klopfen? Oder kehrt hier bei Tucholsky nur wieder, was uns schon bei seinem Vorgänger etwas moralinsauer aufgestoßen ist: moralischer Übermut inmitten herbeizitiert oder selbstausgedachter Liederlichkeiten?

Schon seit Ende des 18. Jahrhunderts dagegen ist das Positive im Sinne des Erbaulichen zur Disposition gestellt. Stattdessen ist es eine romantische Ironie, die über einem Abgrund der Negativität, des Nicht-dies-und-nicht-jenes schwebt. Und diese Ironie

3 Kurt Tucholsky: »Was darf Satire?«, in: *Berliner Tageblatt*, 27.1.1919.

ist existenziell statt moralisch. Man könnte auch sagen: An die Stelle von Schönheit und Erhabenheit tritt die Durchmischung beider; die Satire ist in eine Satire dieser Grundkategorien selbst, indem sich die Ironie in ihrer eigenen Unendlichkeit, in der unaufhörlichen Reflexion ihrer Selbstbespiegelung und -kritik, letztlich also in der eigenen Haltlosigkeit verliert, durch die sie nicht nur immer fragwürdiger wird, sondern durch die sie überhaupt erst fragend wurde. Mit einem Wort: Die Satire wird zur Groteske – zum verdorbenen Bruder des Klamauks.

Eher den Ton zu treffen als die sich am gläubigen Publikum versuchende Selbstgerechtigkeit Tucholskys scheint mir das Eingeständnis Friedrich Nietzsches, selbst nicht mehr zu wissen, ob man Dynamit oder eben ein Hanswurst ist:

»Ich bin kein Mensch, ich bin Dynamit. – Und mit alledem ist nichts in mir von einem Religionsstifter [...]. Ich will keine ›Gläubigen‹, ich denke, ich bin zu boshaft dazu, um an mich selbst zu glauben, ich rede niemals zu Massen... Ich habe eine erschreckliche Angst davor, daß man mich eines Tags heilig spricht: [...]. Ich will kein Heiliger sein, lieber noch ein Hanswurst [...] Vielleicht bin ich ein Hanswurst [...] Und trotzdem oder vielmehr nicht trotzdem – denn es gab nichts Verlogneres bisher als Heilige – redet aus mir die Wahrheit.«⁴

Dieses Bekenntnis Nietzsches – schon von Zügen des ›Wahns‹ gezeichnet – macht erneut mit den ›Hanswurstiaden‹ Ernst, die seit Brandts *Narrenschiff* zum Gattungskanon zählen. Es sind zuletzt Hanswurstiaden der Kritik, die dort nur noch zündet, wo sich der Kritiker gleich selbst mit in die Luft jagt. Es sind der Klamauk mit Klischees, eine wahnhaftige Kompetenz für alles und jeden, bei gleichzeitigem Vorschützen von Nichtwissen, eine (Selbst-)Karikatur als Koketterie mit der Ironie der Geschichte, endlich und im Ganzen der eigene kleinbürgerliche Karrierismus als Kostgänger des Zeitgeistes, die den Satiriker kaum noch ohne Scham und Fremdscham in den Spiegel schauen lassen. Der einzige ›Trost‹ ist dabei die Einsicht, nicht der einzige zu sein, und dabei sich doch selbst als letzten Moralisten auf verlorenem Posten zu sehen, der angesichts des eigenen Erfolgs bei den anderen schließlich doch die Waffen strecken wird.

»Was darf Satire? – Alles!«⁵, doch was kann sie letztlich? – Nichts! – Denn es gibt nurmehr eine Hanswurstiade, die zugleich und zwar wirkliches Dynamit ist: Die Realität selbst.

Was ist Realsatire?

Die einfachste Antwort dürfte kaum noch Verwunderung hervorrufen: Trump. In dieser Personalie schießt alles zusammen, was man sich an grotesken Verhaltensweisen in höchsten Ämtern nur vorstellen kann. Hier scheint der Narr zum König gemacht und dem Ganzen dadurch noch die Narrenkappe aufgesetzt, dass dieser Narr diese seine Kappe schon immer für eine Krone gehalten hat (dabei ist es ein Toupet). Ja, vielleicht mehr noch: Ist Donald der Heilige, der der Satire den Weg zur Selbsterlösung weist, gar ihr Erlöser in Person? – Man könnte es zumindest meinen, gewahrt man in den ungläubigen Zweifeln,

4 Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, S. 365.

5 So Tucholsky am Ende von *Was darf Satire?*.

Anfechtungen und Anklagen, die sich tagtäglich in unzähligen Zeugnissen seiner Kritiker häufen, die noch zögerliche Jüngerschaft eines ungläubigen Thomas, der nicht wahrhaben will und letztlich doch zu fassen bekommt, dass die Wirklichkeit bereits zum Narrenreich auf Erden geworden ist. An dieser Realsatire hat sich die Kritik totgelaufen – was wäre an dieser Offenbarung noch kritisch zu investigieren? – und ist zugleich wiederauferstanden als fasziniertes und verwundertes und darin gerade wundergläubiges Nachbeten jedes einzelnen Wortes, das diesem Kündler selbsterniedrigenden Hochmuts, diesem Gottessohn reicher Einfalt über die Lippen geht. Wozu die realsatirische Majestät Donalds noch kritisieren, statt ihm einfach nachzueifern, es ihr einfach gleichzutun? Und es ist vollbracht. –

Macht man sich diese satirische Bekehrung nachträglich deutlich, so stellte sich das Verhältnis zwischen Himmelreich und Erdenleben der Satire noch bei Schiller wie folgt dar: »Der Satiriker ist ein gekränkter Idealist: er will die Welt gut haben, sie ist schlecht, und nun rennt er gegen das Schlechte an.«⁶ – »In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt.«⁷ – Die frohe Botschaft für die Satire und zugleich ihre Erlösung von allem Bösen des Ressentiments, der Lästerung und Versuchung lautet dagegen: In der Realsatire wird das Ideal überhaupt als Luxus dem Wirklichen als der niedrigsten Idealität gegenübergestellt.

Nicht mehr wird die Realität am Ideal scheitern gelassen, um die Würde des Kritikers und Lesers zu behaupten, sondern umgekehrt scheitert das Ideal an der Realität und mit ihm der Kritiker bzw. Satiriker als ideales Rollenmodell mündiger Meinungsbildung. Er sieht sich samt seinem Luxus pharisäisch-intellektualistischer Kriteleien der Sünde des Hochmuts ausgesetzt und findet seine Zuflucht, wo er nicht mehr an dem Aberglauben festhalten will, das Himmelreich der Satire stehe uns erst noch bevor, paradoxer-, doch konsequenterweise allein noch in der Armut des Geistes ...

... Und da steht er nun vor Publikum, als altväterlicher Büttredenredner im Karneval der Meinung, als bloß ein weiterer Narr unter vielen, die sich tierisch ernst nehmen. Von Castingshows aller Couleur bis zu neuerlichen Tribunalen in der Levante erstrecken sich selbstparodistische Meinungsbildungs- und Urteilsprozesse. Sei es in den Lästerrunden der Sozialen Medien oder im papiernen Pathos der Empörung, überall üben sich die Hanswurst in ihren kritischen Possen, allesamt zuletzt vereinigt in dem Zelotentum eines neuen Glaubens, des unbeirrbaren Glaubens an sich selbst und den eigenen *confirmation bias*.

Wer wollte dabei außenvorbleiben? Tut denn der Satiriker noch etwas anderes? Kann er noch etwas anderes tun wollen? – In den Worten Sonneborns: »Was wir machen, ist einfacher. Wir arbeiten destruktiv. Es macht Spaß, es ist lustig, und es muss auch gemacht werden.«⁸ Vielleicht ist das die einzig gangbare Politik der Satire, eine *politique du pire*, die die Cacocratie der Realität nicht satirisch-kritisch durch den Kakao zieht und sie damit versüßt, sondern die am einfachsten dafür sorgt, dass man sie und die Realität am Ende satthät. Denn Sie werden lachen oder auch nicht, doch die eigentlich satirische Pointe ist, dass die Politik heute eines mehr als alles andere braucht: Politiker. (Zündung)

6 Tucholsky 1919.

7 Schiller, S. 722.

8 Martin Sonneborn im Interview: »Das Vergnügen quietscht«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 5.10.2013.

Moderiert von Ellen Wagner

Ellen Wagner

Thomas Edlinger und Florian Arnold widmeten sich aus unterschiedlichen, gesellschafts- und medienkritischen Perspektiven der Frage, wie zu viel Nähe oder umgekehrt zu viel Distanz zu den Gegenständen wie auch zum eigenen Tun und Kontext sich auf die Kritik auswirken kann. Aus der Gesellschafts- respektive Designkritik kommend, luden beide Vortragende zu einer Reflexion »zwischen den Disziplinen« ein, die auch neue Blicke auf das Genre der Kunstkritik ermöglichte.

Die Kunstkritik befindet sich, seit Langem, im »Survival Mode«. In einer digital durchtränkten medialen Landschaft der geteilten Publika und eines »Overkills« an kritischen Produkten (Florian Arnold), wird es immer schwieriger für sie, bei ihren Adressaten – oder überhaupt bloß irgendwo – noch anzukommen. Mit dem nächsten Text »durchzukommen«, bis zur Deadline, bis zu einer Leserreaktion, nimmt alle Energien in Anspruch, die es gleichzeitig doch so dringend für ein Nachdenken über die Situation und die Funktion der Kunstkritik als solcher benötigt(e). Wird *Kunstkritik* immer mehr zum »Schreiben über Kunst«? Und wenn ja – wie kann sie sich behaupten, ohne sich in einem verbissen ausgerufenen Kampf um das »survival of the fittest« aufzureiben?

Hinzu kommt, dass in einer Welt, in der ideologische Positionen ineinanderfließen und sich Wissen und Diskurse zunehmend »viral« in affektiv aufgeladenen Atmosphären verbreiten, die Kunst mit ihren Mehrdeutigkeiten per se ein streitbares, diskussionsreiches Feld bietet – zum Glück, ist dem hinzuzufügen. Doch verhärtete und undurchschaubare Haltungen des Hyper- oder Post-Kritischen, der Unnachgiebigkeiten und der offensiven Indifferenz, verunklären, wie viel Involviertheit und wie viel Distanz zur Sache bei Beteiligten überhaupt im Spiel ist – wie es also ins Gespräch zu kommen gilt.

In der Kunstkritik ist das Dilemma der Verstricktheit der Akteure ins System ein wunder Punkt. Wie viel Nebentätigkeit verträgt die Kritik? Was geschieht um ihre postulierte Unabhängigkeit, wenn die Prekarität des schlecht bis manchmal auch nur in der Währung »Sichtbarkeit« bezahlten Schreibens sie anderen »Brotjobs« untergeordnet sein lässt, die wiederum verstärkt Involviertheit ins Geschehen und in dessen Institutionen erfordern?

Aber auch: Wie viel Kritik ist möglich, um über eine differenzierte, in Einzelaspekten auch problematisierende Auseinandersetzung mit bestimmten künstlerischen Werken, etwa feministischer Stoßrichtung, nicht der eigenen Sache und Peergroup hinterrücks ins Fleisch zu schneiden, wie Sabeth Buchmann in der Diskussion des Panels anmerkte?

Die postkritische Zurückhaltung mit eindeutigen Urteilen und Einordnungen kann bei Künstler*innen und Kritiker*innen als (un)bewusster Schutzmechanismus auftreten, um in einer Umgebung, in der immer schon jede mit jedem verflochten ist, die eigenen Handlungsspielräume nicht zu verengen. Ebenso kann das Überschießen einer distanzierteren Ironie, die medial fast überall sich einzupassen in der Lage scheint, eine Hintertür des »Doch nicht ernst Gemeinten« offenhalten. Der Versuch, stets mehrere Märkte wie Diskurse und Netzwerke anzusprechen, führt oft dazu, dass Haltungen durch weitere Diskursteilnehmende eher bestätigend ausdifferenziert als hinterfragt und dabei, im schlimmsten Fall, mehr zum Verstummen als weitergebracht werden (Sabeth Buchmann).

Ob aus dieser Lage nur der Mut, sich klar zu äußern, helfen kann, ist schwer zu sagen – angesichts der Unschärfen, die insbesondere im ästhetischen Feld auch als

produktive nicht wegzudenken sind. Der Versuch, die eigene Kritikerrolle zu fiktionalisieren, mit Standpunkten zu experimentieren und zu erlauben, sich beim Schreiben selbst noch umzustimmen, könnte eine weitere Chance bieten. Als ›Empathiemanager‹ einer künstlerisch sich austestenden Kritik gegenüber einer Kunst, die stets zu ›criticality‹ sich aufgefordert sieht, könnte dieser Versuch zumindest auf unerwartete Nähen und Distanzen stoßen lassen, die für Kunst und Kritik andere Wege als denjenigen eines wechselseitigen Featurens eröffnen.

Frida Sandström

Sie haben viel darüber gesprochen, wie man schreiben oder wie wir die Plattformen, auf und an denen wir arbeiten, nutzen können. Ich möchte dem ein Zitat des Comité invisible hinzufügen, einer Gruppe von Schreibenden und Denkenden in Frankreich, die 2017 ein Buch mit dem Titel *Maintenant* veröffentlicht haben. Sie schreiben dort, der Tauschwert von Sprache habe sich einem Wert von Null angenähert. Und dennoch schreiben wir weiter. Wir tun dies, weil es eine andere Art des Gebrauchs von Sprache gibt: Man kann über das Leben sprechen – oder aus der Sicht des Lebens. Man kann über Konflikte sprechen – oder mitten aus den Konflikten selbst. Und ich denke, diese materielle Auffassung oder sogar Kritik dessen, von wo aus wir schreiben, ist essenziell, auch in diesem Raum, mit Hinblick auf all die Beitragenden, die hier sind. Aus meiner Perspektive ist dies viel entscheidender als das Bewerten oder eine Meta-Kritik dessen, was bereits geschrieben wurde.

Sabeth Buchmann

Es gibt ja, wenn man sich die Geschichte der Kritik ansieht, genau dieses Spannungsfeld von Empathie und Kritik. Wenn man sich jemanden wie Diderot anschaut, der bis zu gewissem Grad immer seine eigene Kritikerrolle fiktionalisiert hat, um genau dieses Spannungsfeld mitzuthematisieren, dass man sich mit etwas total solidarisieren muss, um es überhaupt kritisieren zu können. Für mich stellt sich aber auch die Frage für Thomas Edlingers Vorschlag, solidarische Kritik zu reformulieren, ob da, wo sich Identitätspolitik hineinmischen, nicht auch Formen entstehen, die genau dieses Spannungsverhältnis wieder ›killen‹, wo Solidarität die Möglichkeit auch der Kritik wieder unterminiert in dem Sinne, dass du z. B. nicht gegen ein Mitglied der eigenen Peergroup argumentieren kannst. Würde ich jetzt etwa die Arbeit einer feministischen Künstlerin kritisieren, müsste ich mich immer der Kritik aussetzen, dass ich damit den Feminismus oder die Repräsentation von Frauen in der Kunst mitkritisiere. Und diese Fälle mehren sich ja gerade in den Social Media.

Thomas Edlinger

Das ist ein guter Hinweis. Es ist tatsächlich etwas, das aus meiner Sicht sehr zugenommen hat und wo eine Kippfigur der wünschenswerten Effekte von Kritik lauert – die genau dazu führen kann, dass eine ursprünglich emanzipativ verstandene Vermehrung von Repräsentationsformen, von Teilhabe, dazu führt, dass etwas ursprünglich gemeinsam Gedachtes eher verstummt, anstatt sich nur zu differenzieren. Ich habe jetzt keine Antwort darauf, wie man aus dieser Dynamik aussteigen kann, denn tatsächlich würde das ja teilweise auch bedeuten, dass man an unberechtigter Stelle schweigt und etwas gelten lässt, was man eigentlich nicht gelten lassen sollte. Gleichzeitig glaube ich aber,

dass in diesen Einsprüchen – und das wäre mein Kritikpunkt an dieser Konjunktur der Einsprüche – bislang noch wenig reflektierte Machtformen lauern auch von der Seite, von der man zunächst annimmt, dort sei eher die Ohnmacht verborgen. Cultural Appropriation wäre auch ein gutes Beispiel dafür, wo diese Kippfigur zwischen Sicht- und Hörbarmachung von bislang Ungehörten und Unsichtbaren zu beobachten ist. Wobei es ist nicht so klar, ist wer da mit welcher Form von Berechtigung Türen aufmacht und zumacht.

Thomas Sterna

Mir fällt zu dem Aspekt der Emotionalisierung ein, dass häufig im Zusammenhang mit Berichten über Kunst ganz positive Gefühle ausgedrückt werden. Es gibt sogar Buchtitel wie *Die Liebe zur Malerei* [von Isabelle Graw, EW] etc. Da kommt man dann als jemand, der sich damit auseinandersetzen will, schnell in die Ecke, als kalter Kritiker behandelt zu werden. Ich finde, das ist ein problematischer Aspekt, wenn gerade in den provinziellen Kritiken vor lauter beschreibender Empathie jegliche Wertung verloren geht und alles ununterscheidbar wird.

Thomas Edlinger

In der Kunstkritik, glaube ich, muss man schon darauf insistieren, dass man auch gegen das Publikum recht hat. Es ist selbstverständlich, dass das Publikum nicht das Kriterium sein kann. Worüber ich gesprochen habe, ist aber eher die Gesellschaftskritik als große Strömung, in der Kritikformen, die in künstlerischer Arbeit auftauchen, in Hybridformen zwischen Aktivismus und Kunst z.B., in einem umgekehrten Verhältnis zur Politik eine Rolle spielen – Kritik als großer Gegenordnung.

Wenn man das Beispiel der ›criticality‹ als Leitwährung einer politisch interessierten oder orientierten Kunst nennen kann, dann ist das ja auch ästhetisch interessant. Was hieße das für eine Auffassung von Ästhetik, wenn ›criticality‹ ein entscheidender Maßstab wird, nicht in den großen Sammlungen, in den großen Repräsentationsformen, aber in anderen Bereichen spielt das schon eine große Rolle, mit denen ich auch mehr zu tun habe. Man muss dann auch aufpassen, dass man das nicht überschätzt, dass das so ein bedeutendes Feld ist. Aber ich glaube, diskursiv schon. Da würde ich Ihren Einwand für berechtigt halten.

Jonas Balzer

Meine Frage richtet sich an Florian Arnold, dahingehend, ob die Kritik, die Sie selbst für das Format *Design und Strafe* erfahren haben, Ihres Erachtens in diese Emotionalisierung von Kritik fallen würde, die von Thomas Edlinger beschrieben wurde. Weil die Kritik ja eigentlich eine Kritik *ad personam* oder mehr noch eine Kritik an der Form der Kritik war und nicht auf den Gegenstand bezogen.

Florian Arnold

Das Problem ist, das überhaupt noch auseinanderhalten zu können oder zu wollen. In der Medialität der Social Media ist es angelegt, immer zu personalisieren und dabei in gewissem Sinne Personen zu Sachen zu machen und umgekehrt Sachen zu Personen. Und das ist, glaube ich, Ausdruck der Situation, in der wir uns befinden und die es der Kritik

schwierig macht, zu navigieren, tatsächlich adressatenspezifisch zu wirken und nicht einfach so in den digitalen Orkus der Vergessenheit hineinzuschreien, was man einfach denkt. Die Frage ist die des Effekts von Kritik. Und dann ist vielleicht ein Manöver oder eine Strategie, über ein differenziertes Verhältnis von Distanz und Empathie einen Weg zu finden, der tatsächlich ankommen lässt.

Aber ich würde immer wieder betonen, der wesentliche Punkt ist die Rezeption in diesem Ganzen – und die grassierende Indifferenz, die durch den Overkill auch kritischer Produkte generiert wird. Ich glaube, das ist eine Fragestellung, auf die kann man nicht kritisch antworten. Das ist vielleicht wirklich eine Frage der Bewusstseinsbildung, der Auseinandersetzung und auch Entscheidung dafür und ob bestimmte Medien auch einfach unfähig sind, Kritik zu transportieren. Vielleicht ist Kritik, mit Flusser, einfach eine Dimension der Schriftlichkeit, und vielleicht leben wir in einem post-kritischen Zeitalter, wenn wir schon längst in ein Zeitalter übergegangen sind, das ganz andere Sprachen spricht als die der Kritik. Darin sehe ich das Problem. Vielleicht ist das aber auch eine philosophische Meta-Perspektive, die keinen interessiert und vor allen Dingen nicht das Business voranbringt, das dahintersteht. Aber das ist das einzige was mich interessiert an dem ganzen Spiel.