

In: Jörg Huber; Philipp Stöllger; Gesa Ziemer, Simon Zumsteg (Hrsg). *Ästhetik der Kritik: Oder: Verdeckte Ermillung*. Reihe T:G/05. Zürich, Wien, New York 2007.

GESA ZIEMER

Komplizenschaft

Eine Taktik und Ästhetik der Kritik?

»Das Subjekt läßt sich durchaus so denken, daß es seine Handlungsfähigkeit von ebender Macht bezieht, gegen die es sich wendet, so unangenehm und beschämend das insbesondere für jene sein mag, die glauben, Komplizenschaft und Ambivalenz ließen sich ein für allemal ausrotten.«

Judith Butler, *Psyche der Macht*

Reagieren. Unterwegs sein. Hohe Mobilität, veränderte Arbeits- und Lebenswelten, in Transitzonen. Den Computer immer in der Tasche. Globale Beziehungen. Das Handy vibriert irgendwo am Körper. Unheimlich informiert sein. Worüber? Karrieren? Nie so wie früher. Kein roter Faden, dafür Zick-Zack. Prekäres Leben? Auch nicht wirklich, geht uns zu gut. Gemeinschaften? Ja, aber trotzdem Geld verdienen. Unschärfe Trennung zwischen leben und arbeiten. Immer Treibsand, unterwegs auf Baustellen.

Agieren. Schnell und originell. Konzentrieren. Sich wenig anmerken lassen, cool sein. Aber auch nicht zu unterkühlt, trotzdem mit Herzblut etwas verfolgen. Gut spielen, Konzepte verkaufen, tolle Ideen haben, dauernd Pointen setzen. Auftreten können, intelligent präsent sein, Schlagkraft entwickeln. Kreativsein, *Creative Cities*: Immaterielle Arbeit, die unseren Alltag, unseren Tagesablauf strukturieren. Nichts alleine machen. Der Konkurrenz nahe. Nie die Beste sein wollen. Lernen, Innovation, immer ein paar Jahre voraus sein. Mit anderen? Ja, aber wie? Kooperieren, ohne sich lange zu binden. In Allianzen und Netzwerken seinen Ort finden.

Immer beides. Was tun?

Plädoyer für einen kritischen Lebensentwurf

Welches Kritikverständnis eignet sich dazu, Kritik als kreative Aktionsform zu diskutieren? Wenn auch – wie in dieser Publikation behauptet – die Kritik selber verschiedenen Ästhetiken unterliegt, macht es doch Sinn, dem Vorgang des Kritisierens ein eigenes kreatives Potential zuzuschreiben. Kritik also nicht als Vorgang des ›Über-etwas-Urteilens‹ zu diskutieren, sondern sie als Vorgang des ›Mit-etwas-Kreierens‹ zu verstehen. Dieses ›Mit‹ setzt ein vitales und kein aus der Distanz heraus erklärendes Verhältnis zur Kunst voraus, indem es eine kreative Komplizenschaft zwischen Gegenstand und Rezipient etabliert. Betrachten wir also Komplizenschaft, die im Folgenden vor allem als produktive Taktik der Kritik im Zentrum stehen soll, auf der Folie einer Denktradition, die im Zeichen des Bewegungskritik steht. Für Henri Bergson und Gilles Deleuze sind Bewegung und damit die Veränderbarkeit der Verhältnisse, die sich auch durch das Umdefinieren oder Erfinden neuer Begriffe auszeichnet, die Voraussetzung von dynamischen Denkprozessen und anderen Handlungsspielräumen. Auf der Suche nach anderen, als den kategorischen Kritikverständnissen, stellt sich die Frage nach veränderten Kritikfiguren, -taktiken und -orten. ›Komplizenschaft‹, ein in der deutschen Umgangssprache eigentlich negativ konnotierter Begriff, der in der Welt des Kriminellen angesiedelt ist, eignet sich nicht nur als ein solcher umzudefinierender Begriff, sondern auch als eine produktive Taktik der Kritik.

Henri Bergson reflektiert sein Modell der Dynamik anhand des Zusammenhanges von Begriffen und Bewegung. Den eigentlichen Charakter der Wirklichkeit sieht er in der Schöpfung und damit in der Veränderung, in einem steten Werden von Neuem. Bewegung an sich ist nicht definierbar, womit das Paradox jedes Versuches ihrer Bestimmung bereits benannt ist. Wer definieren will, muss Grenzen ziehen und wird damit dem Vollzug der Bewegung, durch die sich die Verneinung des Statischen ausdrückt, nicht gerecht. Versucht man gleichwohl Veränderungen zu denken, dann veranlasst dieses Paradox dazu, mit Begriffen zu denken, die sich selbst bewegen, um so dem Bewegungsvollzug nachzukommen. Begriffe können also nicht in ihrer bekannten Semantik verwendet werden, sondern müssen sich auf etwas Anderes hinbewegen. In solchen Denkprozessen spielt die Untersuchung die *Aisthesis* (als Lehre der sinnlichen Wahrnehmung) eine zentrale Rolle. Bewegungskritik versucht die Impulse, die aufgrund erweiterter Wahrnehmungsfähigkeit (wie sie exemplarisch,

aber keineswegs ausschließlich, durch Kunst ausgelöst werden kann) eintreten, zum grundlegenden Bestandteil der Begriffs- und Denkarbeit zu machen. In diesem Sinne plädiert Bergson dafür, den Fokus auf die Wahrnehmung zu legen und damit zur Materialität des Gegenstandes zurückzukehren: »Sollten wir da nicht vielmehr zur reinen Wahrnehmung zurückkehren und versuchen, sie zu erweitern und zu vertiefen?« Unseren unzulänglichen Umgang mit Wahrnehmung hat, so Bergson weiter, »die Philosophen dazu getrieben hat, die Wahrnehmung durch den Begriff zu vervollständigen, damit dieser die Lücke zwischen den Gegebenheiten der Sinne und des Bewusstseins ausfülle, und so unsere Erkenntnis zu vereinheitlichen und zu systematisieren.«¹

Gilles Deleuze hat diese Denktradition aufgenommen, sie variiert und für das Thema der Kritik sehr explizit formuliert. In seinem Text *Un manifeste de moins* definiert er das kritische Agieren des Theatermannes Carmelo Bene: Bene, so Deleuze, entwerfe ein Bild (*image*)². Kritische Aktivitäten werden hier mit dem Moment der Bildhaftigkeit belegt und damit in einer spezifischen Form konkretisiert. In Deleuzes Augen kritisiert Bene nicht, indem er eine Gegenposition zu etwas einnimmt, sondern indem er im Anschluss an etwas ein anderes Bild schafft. Bewegung wird bei Deleuze also vor allem im Hinblick auf die *creatio continua* forciert, weshalb Kritiküben als kreativer Prozess – hier als visuelles Alternativenschaffen in Form von Theaterbildern oder -aktivitäten – verstanden wird. Diese Theaterbilder sind einerseits theaterimmanent als kritisch zu verstehen, weil sie andere Haltungen dem Theater gegenüber initiieren. Andererseits animieren sie ebenso andere Philosophiebilder und deren inhärentes Kritikverständnis.³ Nicht nur Theater, auch die Ästhetik hat die Funktion, kritisch

¹Henri Bergson, »Die Wahrnehmung der Veränderung« (1911), in: ders., *Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge* (1946), Frankfurt am Main 1985, S. 149–179, hier: S. 153. So plausibel dieses Zitat klingen mag, so problematisch ist freilich Bergsons phänomenologisches Plädoyer aus dekonstruktivistischer Sicht. Auch die Vorstellung einer puren sinnlichen Präsenz am Nullpunkt der Sprache, die uns Gewissheit vermitteln soll, ist ein Mythos, der »immer schon vom Spiel der Differenz ausgelöscht wird« (vgl. Jacques Derrida, *Grammatologie* [1967], Frankfurt am Main 1996, S. 192).

²Gilles Deleuze, »Ein Manifest weniger«, in: ders., *Kleine Schriften*, Berlin 1980, S. 37–74, hier: S. 41.

³Auffallend ist, dass dies in Bezug auf Benes Theater auch im Zeichen der Komik gelesen werden kann. Carmelo Bene, der vor allem mit seinen Shakespeare Inszenierungen bekannt wurde, inszeniert – hat man Bergsons Theorie des Komischen im Hinterkopf (vgl. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris 1900) – die Komik als Kritik: Die Schauspieler stolpern und stottern und stören damit die Ordnung (vgl. Gabriele C. Pfeiffer, »Stolpern, Stottern, Stocken - Das Lachen von Carmelo Bene«, in: Hilde Haider-Pregler u.a. [Hgg.], *KOMIK - Ästhetik, Theorien*,

zu sein, indem beide Machtanalysen vornehmen, um dann die einzelne Bausteine in kontinuierliche Variation zu versetzen. Machtstrukturen werden damit nicht aufgelöst, aber verkehrt. Produktiv ist Kritik dann, wenn neue Verknüpfungen und damit alternative Ästhetikentwürfe geschaffen werden, das heißt, mit Nuancen operiert wird, diese bestimmt und in neue Verhältnisse zueinander gesetzt werden. Das bedeutet auch, dass bestehende Begriffe umgedeutet werden können. Eine schöpferische Ästhetik stellt sich nicht zufrieden mit einem bloßen Benennen der Defizite an bestehenden Systemen und dem Einnehmen einer Gegenposition. Sie sucht nach neuen Begriffen oder signalisiert positive⁴ Umdeutung eigentlich abschätzig gemeinter Begriffe und schafft damit neue ›Tatsachen‹.

Diese Einsicht betrifft das philosophische Operieren mit Begriffen, es betrifft aber auch die Interventionen der Akteure, die sich auf bestimmtes Material beziehen, bestimmte Taktiken benutzen oder an bestimmten Orten auftreten. Agenten der Kritik legen die Verzahnungen und Verkettungen von Strukturen frei und ordnen nicht vorher definierte moralische Werte auf einer ab- oder aufsteigenden Skala an. Kritik legt somit den Fokus auf Prozesse und Wirkungen und weiß, dass durch die Eliminierung der stabilen Elemente der Macht die Macht nicht ausgelöscht wird, sondern neue Formen der Macht entstehen, dessen Praktiken in ihrer Komplexität und nicht als Dichotomie kontinuierlich freigelegt werden. Komplizenschaft ist so eine Taktik, die dazu animiert, mit den Ereignissen zu spielen und günstige Gelegenheiten zu ergreifen.

Strategien, Wien / Köln / Weimar 2006 [= Maske und Kothurn 51/4], S. 263–273 und Gaetano Biccari, »Ein Komiker mehr. Über Carmelo Benes *Hamlet*-Variation«, in: ebd., S. 274–287). Zur (notwendigen) Komik der Kritik vgl. Simon Zumsteg, »*Undercovering Cherubim*. Kritik als Krise – Zur Komik der Technopunks Saalschutz«, in: ders. / Jörg Huber / Philipp Stoellger / Vf. (Hgg.), *Ästhetik der Kritik oder: Verdeckte Ermittlung*, Zürich / Wien / New York (im Erscheinen).

⁴Damit wird aber nicht einem *anything goes* das Wort geredet. Positiv wird hier im Sinne der Emanzipation Benachteiligter verstanden: »tout transposer en *mineur* (c'est le rôle des opérateurs, répondant à l'idée d'intervalle ›plus petit‹).« In der deutschen Übersetzung wird *mineur* mit »Moll« übersetzt, weshalb hier die französische Originalpassage zitiert sei (Gilles Deleuze, »Un manifeste de moins«, in: ders. und Carmelo Bene, *Superpositions*, Paris 1979, S. 87–131, hier: S. 106).

Von der Strategie zur Taktik

Der Untertitel dieses Buches schlägt den verdeckten Ermittler, der Ähnlichkeiten und Unterschiede zum Komplizen aufweist, als kritischen Akteur vor. Die Unterschiede manifestieren sich in der Differenz zwischen Strategie und Taktik als zwei verschiedene Arten von Kalkül. Der verdeckte Ermittler, so meine These, ist zwar ganz im Sinne von Bergson ein Materialist, aber er ist ein Stratege und kein Taktiker. Was unterscheidet den Taktiker vom Strategen? Der Stratege bewohnt einen Ort, »der als ›Eigenes‹ umschrieben werden kann und der somit als Basis für die Organisation seiner Beziehungen zu einer bestimmten Außenwelt (Konkurrenten, Gegner, ein Klientel, Forschungs->Ziel< oder ->Gegenstand<) dienen kann.«⁵ Strategen agieren planmäßig von einem definierten Territorium aus und führen berechnend ihre Ermittlungen durch. In diesem Sinne ist ein verdeckter Ermittler jemand, der unter strenger Geheimhaltung seiner Tätigkeit in eine undurchsichtige Materie eintaucht. Er ermittelt, indem er empathische Beobachtungsgabe gesellschaftlicher Codes, große Faszination für fremde Sphären und virtuose Verwandlungsfähigkeit seiner eigenen Identität an den Tag legt. Er wagt sich weit in das Territorium der Anderen und ermittelt von innen aus der Materie heraus. Wie ein Chamäleon⁶ weiß der Ermittler, wie er sich dem Umfeld anpassen muss, damit er so viele Informationen wie möglich einziehen kann. Natürlich kann er dann aber – im Gegensatz zum Chamäleon – aus seiner Haut schlüpfen und an seinen eigenen Ort zurückkehren. Er macht die Informationen für sich oder seinen Auftraggeber nutzbar – sei es Erkenntnisgewinn (Wissenschaft), die Lösung eines Falles (Kriminalistik) oder Unterscheidungsvermögen (Kritik). Somit agiert er zwar temporär mit etwas, kehrt jedoch an seinen Ort zurück. Seine Handlungs- oder Aktionsfähigkeit wird dabei häufig in Allianz zur gerade bestehenden Macht vollzogen, was impliziert, dass verdeckte Ermittlung einfacher ist, wenn ein klar zu verortender Feind existent ist.

Wie schwierig es für verdeckte Ermittler ist, den eigenen Ort zu halten, zeigen

⁵Die klassische Unterscheidung zwischen Taktik und Strategie findet sich bei Michel de Certeau, *Kunst des Handelns* (1980), Berlin 1988, S. 23. Wörtlich bedeutet ›Strategie‹ ›Kunst der Heerführung‹ (*stratos*: Heer; *agein*: führen). Vgl. dazu auch These V von Ulrich Bröckling, »Kritik oder die Umkehrung des Genitivs. Eine Bricolage«, in: Vf. / Huber / Stoellger / Zumsteg (wie Anm. 3).

⁶Das Chamäleon erinnert in diesem Zusammenhang auch an das Trojanische Pferd.

uns diverse Spionageplots, in denen Mehrfachagenten durch ihre extrem komplexen Verwirrspiele erzählerische Überraschungen kreieren, das Publikum täuschen und so Spannung erzeugen. Oft verlieren diese, gerade weil sie sich so nah an die Materie heranwagen, den Überblick und werden zu Überläufern. Viele Ermittlerplots handeln davon, dass der Polizist sich als Täter entlarvt,⁷ der Feuilleton-Kritiker selber einen Roman in der Schublade liegen hat, die Feministin sich in einen Macho verliebt, der Ermittler zum Mittäter wird. Die Ambivalenz der Subjektkonstitution zeigt sich an solchen Fällen deutlich: Überläufer verfügen nicht mehr über eine mit Macht, Willenskraft und Urteilsvermögen ausgestattete Subjektivität, und die einstigen, von einer streng rationalen Logik geprägten Strategen, werden zu Deserteuren – manchmal auch zu Taktikern.

Komplizenschaft

Komplizenschaft ist nicht strategisch, sie ist geprägt von Taktiken. Im Gegensatz zum Strategen hat der Taktiker nur den Ort des Anderen. *Taktiké* bedeutet wörtlich die ›Kunst der Anordnung und Aufstellung (auf dem Schlachtfeld)‹, woraus deutlich wird, dass der Taktiker *mit* den anderen agiert. Er nimmt die vorhandenen Kräfte, Qualitäten und Effekte und ordnet sie schnell und situativ an. Komplizen stehen in einem Verhältnis zum anderen, »ohne diesen vollständig erfassen zu können und ohne ihn auf Distanz halten zu können.«⁸ Beständig agieren sie mit verschiedenen Bausteinen, die ihnen Möglichkeiten des Handelns eröffnen. Ganz in Deleuzes Sinne geht es hier nicht nur um die Umfirmierung eines Begriffes, sondern auch um andere Interventionen der Kritik-Akteure. Das ›Mit‹ taucht auch hier wieder auf, jedoch in einem anderen Sinne: Komplizenschaft wird in der Regel abwertend im Sinne von *Mitwisserschaft* oder Teilnahme an einer Straftat verwendet. Im Bereich der Wirtschaft assoziieren wir Filz oder (Männer-)Bündnisse damit, im nationalen oder globalen Kontext wird Komplizenschaft mit Kriminalität und Krieg in Verbindung gebracht. Gerade auf

⁷Dieser Typus erinnert an Ödipus, der sich in einem schmerzhaften Prozess selbst als Täter entlarvt (vgl. dazu Christoph Menke, »Die ästhetische Kritik des Urteils«, in: Vf. / Huber / Stoellger / Zumsteg [wie Anm. 3]). Ihm gleich tut es der Richter in Kleists *Der zerbrochene Krug* (1811) – dieser nun aber, von Anfang an um seine Schuld wissend, (notwendig) auf komische Art und Weise: »Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.« (Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* [1852], Berlin 1953, S. 11)

⁸de Certeau (wie Anm. 5), S. 23.

Undurchsichtigkeit und Anonymität eines Verbrechens wird häufig im Rahmen komplizierter Strukturen hingewiesen, denn Komplizen verschwinden und hinterlassen Taten ohne Absender. Warum also dieses negativ konnotierte Verhalten nutzen, um daraus eine produktive und durchaus lustvolle Form von Kreativität zu entwickeln? Weil Komplizenschaft die Silbe ›Mit‹ bereits im Worte hat und weil ihr Energie, Phantasie und eine subversive Kraft innewohnt, die als kritische und nicht kriminelle Alltagspraxis an vielen Orten auftaucht. Komplizen sind im positiven wie im negativen Sinne Verbündete, die gemeinsam, eng miteinander verflochten zur Tat schreiten. Sei diese Tat legal oder illegal – genau diese Doppelstruktur macht ihre Faszination aus.⁹ Wenn sie sich gegen etwas verbünden, kreieren sie zugleich alternative Ordnungen, die manchmal schwer durchschaubar, auch konspirativ und klandestin, aber wirksam ihren Effekt erzielen. Sie erfinden ihr eigenes Gesetz, das sie mehr bindet als das bestehende Recht. Komplizen agieren in der Kunst, der Wirtschaft und Politik, im Privaten und Öffentlichen, über Sprachräume und soziale Schichten hinweg, wenn es nur der gemeinsamen Aktion dient. Sie initiieren Kriege und soziale Netzwerke, agieren als Wirtschaftskriminelle und Mörder, arbeiten als erfolgreiche Künstlerpaare, sind virtuell und real tätig, tauchen plötzlich aus dem Untergrund auf und sind selbstverständlich in alltäglichen Arbeits- und Lebenswelten sichtbar. Ein Blick, eine Geste, ein Code: Wir alle agieren – mehr oder weniger bewusst – als Komplizen.

Wie die Etymologie (*com plectere*) bereits signalisiert, deutet das Wort Komplizenschaft auf enge Verflechtungen und damit auch auf Komplexität und eine komplexe Semantik hin, von der hier nur zwei Aspekte im Vergleich zum verdeckten Ermittler herausgegriffen werden: Komplizenschaft entwirft ein Konzept von Gemeinschaft ohne fixierten Ort, und sie handelt von einem Beispiel für die Kraft des Schwachen. Zum ersten Aspekt: Im Gegensatz zum verdeckten Ermittler agieren Komplizen nie alleine, sie treten mindestens zu zweit auf. Sie sind keine Einzelgänger, auch wenn sie als solche erscheinen. Aufeinander angewiesen, verfolgen sie ein gemeinsames Ziel und profitieren von den komplementären Eigenschaften des Anderen. Der Andere ist dabei häufig nicht

⁹Ein gutes Beispiel für die Doppelstruktur von Legalem und Illegalem zeigt der Film *Die Komplizinnen* (1987) von Margrit Czenki. Hier wird ein biographischer Ausschnitt aus dem Leben einer Frau dokumentiert, die aufgrund eines Banküberfalls einige Jahre im Frauengefängnis verbringen muss. Im Gefängnis wird Komplizenschaft als positive Überlebensstrategie im Sinne der Solidarität unter einigen Frauen dargestellt.

gut bekannt, eben gerade kein Freund, sondern jemand, der schnell und pragmatisch agiert und die eigenen Lücken füllt. In der Wirtschaft, in der es im Übrigen inzwischen nicht unüblich ist, Komplizenschaft als produktive Arbeitsform durchaus positiv zu belegen, wird von *Win-Win*-Situationen gesprochen. Beide (häufig ebenso im Vergleich zu den Großkonzernen: schwache) Parteien verbünden sich schnell und administrativ so unaufwendig wie möglich, um ein gemeinsames Ziel zu erreichen. Komplizenschaft ist nicht nur eine im *Off*-Kunstabereich häufig praktizierte Taktik. Gerade mittelständische Unternehmen, die sich im Zuge wirtschaftlicher Globalisierung behaupten müssen, entwickeln so ihre Überlebensstrategien, die auch unter den Namen Netzwerk, Allianzen oder Kooperationen firmieren.

Zweitens sind sie ein Beispiel für die Kraft des Schwachen. Während der verdeckte Ermittler mit seinen gewonnenen Informationen in den sichereren Hafen des Auftraggebers zurückkehrt, lassen sich die Verhältnisse für die Komplizen meistens nicht rückgängig machen. Entweder haben sie schon längst die nächste Gelegenheit ergriffen, fette Beute ergattert oder sind im Gefängnis gelandet. Sie sind mit Erfahrungen konfrontiert, die ein Zurück nicht möglich machen. Komplizen verwandeln ihre Angst in Lust und folgen Affekten, Verführung und Begehren. Diese lustgesteuerten Eigenschaften implizieren *creatio continua* im wahrsten Sinne des Wortes, als permanente Schöpfungskraft, und verhindern es damit, in eine geordnete Welt zurückzukehren. Stattdessen zwingen Taten, Begegnungen und die Beute dazu, immer wieder neue Welten zu schaffen. Die Lust am Risiko, Spiel und Ungewissen forciert das Verknüpfen heterogener Elemente und bietet erfinderische Möglichkeiten; dies nicht nur als Diskurs, sondern als Alltagspraxis. Schwach ist aber nicht nur die gesellschaftliche Position der Akteure, schwach ist auch die Ästhetik, die beim Finden der Komplizen eine starke Rolle spielt. Ästhetische Sensibilität ist ein wichtiger Bestandteil, der das Zwischen der Akteure zu- und miteinander gestaltet. *Aisthesis*, nicht nur als Lehre, sondern auch als Fähigkeit sinnlicher Wahrnehmung und ihrer Reflexion, entscheidet oft im ersten Moment, ob eine Beziehung erfolgreich oder erfolglos sein wird. »Auf einmal war es soweit. Brutal schlagartig«¹⁰, so formuliert Georges Simenon den Beginn einer Komplizenschaft. Die physische Erscheinung, Moden, Räume, Sprachen – kurz: der sinnliche Alltag – ist beziehungsfördernd oder -hemmend

¹⁰Georges Simenon, *Die Komplizen*, Zürich 1998, S. 5.

und steuert damit auch das Denk- oder Aktionspotential. Affekte steuern unsere Art der Liaison zum Anderen und ermöglichen oder verhindern Kreativität und Produktivität. Gerade die Ästhetik, die traditionell seit ihrer offiziellen Begründung Mitte des 18. Jahrhunderts, das Sinnliche als Moment des Subjektiven, nicht Kategorisierbaren, auch Beunruhigenden oder gar Verstörenden gegen eine streng logozentrisch orientierte Weltauffassung verteidigt, ist bekanntlich der Ort des Affektiven. Als eine das Sinnliche stark machende Disziplin nahm und nimmt sie noch heute im Chor der Geisteswissenschaften diejenige Position ein, die andere, ungesicherte, auch experimentellere Wahrnehmungs- und Denkweisen stark macht, die nicht primär auf die Produktion von definitorischem Wissen ausgerichtet sind. Sie erhebt damit Einspruch gegen jegliche Bestrebung vorschneller Universalisierung und Objektivierung. Somit kann die Ästhetik als Disziplin der Taktik und nicht der Strategie verstanden werden. Als Disziplin betont sie die brüchige Existenz der Komplizen im Positiven wie im Negativen und öffnet Räume für das Spiel der Ereignisse.

Noch einmal zurück zur Gleichzeitigkeit von Reagieren und Agieren: Traditionelle Kritik ist selbst-zentrisch und zwingt bestimmte Werte auf, womit sie anderes zwangsläufig ausschließt.¹¹ Zu dieser Kritik an der Kritik verhält sich Komplizenschaft, indem sie nicht als selbst-zentrisches, sondern als mikrogemeinschaftliches Konzept auftritt. Wobei die Kraft des Schwachen nicht primär als Denk- und Kunstkonzept, sondern als ästhetische Alltagspraxis relevant ist. Komplizen sind eben Mittäter, nicht nur Mitdenker.

¹¹So formuliert es beispielsweise der Künstler Robert Smithson in seinem Konzept zum Symposium in Yale: »Die Kritik ist selbst-zentrisch und zwingt der Kunst Werte auf oder schließt sie aus.« (Robert Smithson, »Konzept zum Symposium in Yale«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Eva Schmidt und Kai Völckler, Wien 2000, S. 128 f., hier: S. 128)