

für die Verschränkung von Affektkommunikation und ökonomischer Dynamik ist die „Bewirtschaftung des Sozialen“ in sozialen Medien. Hier entstehen auf der Grundlage „scheinbar authentischer Direktkommunikation“ „digitale Neogemeinschaften“ mit ausgeprägten „Vermittlungsphobien“. Innerhalb der sozialen Medien können Äußerungen ohne Beweislast und Präferenzen ohne Begründungsdruck geäußert werden. Das entscheidende Kriterium ist Akklamation. Das Neue an *Ressentiment und Kapital* liegt nicht darin, diese Effekte sozialer Medien entdeckt zu haben, sondern darin, dass Vogl sie nicht allein als kulturelle Verfallsform liest, sondern eine strukturelle „Nähe zu Finanz- und Börsenmärkten“ erkennt, wo Präferenzen ebenso insular bewertet werden und Handlungen jenseits ihrer Begründungsfähigkeit Effekte erzeugen. Der eigentümliche Effekt der digitalen Technologien liegt darin, dass sie eine spezifische Form des Sozialen erzeugt haben, die sich durch die *Organisation disjunktiver Synthesen* auszeichnet (179). Das bedeutet, dass sie es vermögen, scheinbar gegensätzliche Entwicklungen zu befördern, wie „die Mobilisierung von Kollektivkräften“ bei gleichzeitigem Abbau von Solidarmilieus; einen neuen Konformismus bei gleichzeitiger Tendenz zur individuellen Idiosynkrasie; eine globale Inklusivität bei gleichzeitiger Tribalisierung.

Mit der „kleinen Theorie“ des Ressentiments gelingt Vogl eine eindrucksvolle Beschreibung sozialer Affektökonomien. Dabei ist auffällig, dass sich die Beschreibungen im Buch zwar vorrangig auf neurechte, völkische und reaktionäre Neogemeinschaften richten, die „Aktivierung unspezifischer sozialer Ensembles wie communities, humanity, people, us ...“ aber als allgemeines Phänomen verstanden und in allen Milieus beobachtet werden kann. Dass „Feindseligkeit“ in dieser Affektökonomie zugleich ein Gemeinschaftsgefühl erzeugt und ein erfolgreiches Geschäftsmodell bietet, sieht Vogl sogar als „das Ferment einer neuen Vorkriegszeit“, die sich vielleicht schneller als gedacht in eine Kriegszeit entwickelt haben mag.

Obwohl Vogl die Vorbedingung für die „Freisetzung“ der Informationsökonomie im Telecommunications-Act von 1996 sieht, liefert das Buch keine Gebrauchsanweisungen dafür, wie die beschriebene Dynamik digitaler Hysterie durch rechtliche Regulierung abgefedert werden könnte. Ebenso wenig werden Ansatzpunkte für die Möglichkeiten einer Rückgewinnung von Demokratie und Rechtsstaatlichkeit – also kollektiver und bewusster Verfügung über den

Bereich des Sozialen – gegeben. Das ist insofern konsequent, als die Ursache für die Entwicklung von Plattformökonomie und Informatisierung bei Vogl nicht im Kulturellen, sondern in der Produktionssphäre verortet wird – nämlich als eine Entwicklung, die die Expansionsgrenzen innerhalb der (lahmenden) Realwirtschaft zu überwinden hilft. Was das Buch nicht liefert und wohl auch nicht liefern will, ist eine Aussage darüber, wie die Plattformökonomien auf die Realwirtschaft zurückwirken und den Prozess der gesellschaftlichen Reproduktion neu formieren. Und trotz des Kokettierens mit dem Monopolbegriff spielen die hinter den Monopolen stehenden imperialistischen Zentren bestenfalls eine Schattenrolle. Dabei dürften für den Krieg in der Ukraine wohl eher die konkurrierenden Interessen zwischen Russland und den USA eine Rolle spielen als eine Affektstruktur des Ressentiments. Um aber zu verstehen, wie dieser Konflikt medial abgebildet wird, ist die „kleine Theorie“ von Vogl hingegen hervorragend geeignet. Denn hier spielt die Einbettung von Informationen in einen Kontext von Wissen tatsächlich keine Rolle. Es siegen Affekt und Ressentiment.

Andreas Engelmann

Lisa Stuckey, *Forensische Verfahren in den zeitgenössischen Künsten. Forensic Architecture und andere Fallanalysen*, Berlin/Boston (De Gruyter) 2022, 394 Seiten, 58,95 €

In dem Buch untersucht Lisa Stuckey „die Verknüpfung von Rechts- und Kunstkontexten“, vor allem „vor dem Hintergrund einer Investigativen Ästhetik“ (S. 1). Doch leistet Stuckey weit mehr als eine Darstellung der Interaktion von Rechts- und Kunstwissenschaft. Anhand einer gründlichen Untersuchung und Kontextualisierung des Verfahrens von Forensic Architecture (und anderer Beispiele, insbesondere von Constanze Ruhm) wirft sie komplexe Fragestellungen und Forschungskonstellationen auf, die weit über die konkrete Medialität der Kunst und des Rechts hinausgehen, und eröffnet neue Richtungen für die Rezeption, Bedeutung und Wirkung der Vorgehensweise des „Investigativen“ in Zusammenhang mit dem „Ästhetischen“. Die dem Buch zugrunde liegende Dissertation ist insofern mit gutem Grund mit dem österreichischen Staatspreis „Award of Excellence 2021“ ausgezeichnet worden.

Forensic Architecture, von Stuckey beschrieben als „quasi-künstlerisches Kollektiv“ (S. 186),

ist eine in London beheimatete Forschungsagentur. Gegründet von Eyal Weizman, einem israelisch-britischen Architekten, führt sie Untersuchungen durch und erschafft Simulationen, um bestimmte Aspekte politischer oder rechtlicher Konflikte und Krisensituationen hervorzuheben, etwa Menschenrechtsverletzungen und weitere Verbrechen. Die Organisation wird nur auf Anfrage tätig; meist kommen die Anträge von NGOs oder Menschenrechtsorganisationen. Wie Stuckey herausarbeitet, können die Ergebnisse verschiedene Formen annehmen, sowohl lineare (u.a. Berichte, Ermittlungsvideos) als auch nicht-lineare (Installationen, Architekturmodelle usw.) (S. 7). Es sind „medienarchitektonische Fragmente“, die „als Grundlage einer rechtlichen Forderung fungieren“ sollen (S. 9). Die Schnittstelle der verschiedenen Foren der Präsentation der Ergebnisse, die „juristischer, quasi-juristischer, akademischer, aktivistischer und kunstbezogener Art“ sind (S. 9), bildet den Ausgangspunkt der Analyse: Die Autorin möchte nicht nur „die Investigation als Werk, sondern ebenso ihre Rezeption im Kunstkontext, der Rechtsprechung und der Zivilgesellschaft“ berücksichtigen (S. 10).

Die Struktur dieser Untersuchung von Untersuchungen entspricht der klassischen Herangehensweise in der Ermittlung eines Falles – wo? wie? wer? wozu? – in einer raffinierten Form. Der erste Teil, *Tat_Orte [Institutionen & Infrastrukturen]*, untersucht die institutionellen und infrastrukturellen Bedingungen der Praxis von Forensic Architecture „unter kunst- und rechtskritischen Gesichtspunkten“ (S. 27). Zusammen mit Überlegungen zu der Rolle von Kunstinstitutionen für die Darstellung und Bedeutung der Arbeit der Agentur diskutiert Stuckey eine Reihe von Paarungen, wie Kunst/Demokratie, Kunst/Wissen und Kunst/Urteil als Eröffnungsparadigmen für ihre Überlegungen. Für Rechtswissenschaftler*innen ist interessant zu bemerken, dass Stuckey speziell die Forschung Cornelia Vismanns hervorhebt, deren medientheoretische Herangehensweise zu Recht unter kritischen Rechtstheoretiker*innen im englischsprachigen Raum momentan große Resonanz findet. Wie im gesamten Buch fungieren die Paarungen (und Stuckeys Analyse von deren Bedeutung) mehr als eine Verknäuelung der Konzepte denn als ein Akt von Aufknoten, was allerdings nicht negativ zu bewerten ist. Im Zwischenfazit aber wird das Vorgehen dann konkreter mit einer überzeugenden Analyse der Großausstellung *Forensic Architecture: Towards an Investigative Aesthetics* (2017) im Vergleich mit der Ausstellung *Con-*

stanze Ruhm. Re: Rehearsals (No Such Thing as Repetition) (2015/2016) sowie mit einem Exkurs zu Fareed Armalys *The re(Orient)* (1989/2021).

Auch der zweite Teil *Zur Sache! [Medien & Verfahren]* beschäftigt sich mit einem Konglomerat von den Referenzen, Verfahren und Dialogen von Texten, hier aus der Perspektive der Medientheorie. Hinzu kommt Recherche aus Kunst- und Rechtswissenschaft, um „die Fokusverschiebung vom Dokumentarischen zum Forensischen“ (S. 30) zu erläutern. Es entsteht im Folgenden eine Art Genealogie der Gegenwart durch die Zusammensicht von Medienökologie, Forensik als empirischer Methode, dem Dokumentarischen, verschiedenen Konzepten von Evidenz und den Methoden von Forensic Architecture, die nicht nur die Ergebnisse, sondern den Prozess darstellen: „Die Investigative Ästhetik erzeugt forensisch Evidenz, während das Dokumentarische den Verfahrensprozess bezeugt“ (S. 167). Besonders interessant sind die Überlegungen zu der Medialität der Foren des Rechts, wie Verhandlungen oder Tribunale. Stuckey argumentiert, Forensic Architecture und Ruhm agieren „zwischen Kunst und Recht übersetzend“ und verfolgen dabei „eine metafilmische Verfahrensweise“ (S. 171). Stuckey unternimmt folgerichtig eine Filmanalyse von *Apartment* (Ruhm, 1999) und *77sqm. 9:26min* (Forensic Architecture, 2017), einem Film, der „die Investigation einer Investigation der deutschen Polizei“ (S. 176) zum Ziel hat. Anschließend an Jacques Derrida, Cornelia Vismanns Erläuterungen zu Derrida sowie Alexandre Lefebvres Ansatz in Bezug auf „the life of law“ und „inventive actualizations of jurisprudence“ (2005, zitiert S. 159) fragt Stuckey, wie man das Handeln von Forensic Architecture charakterisieren sollte: „Eine mögliche Antwort besteht darin, dass sich ihre Untersuchungen in der Anzeige von Gewalt auf die *Gewalt des Gesetzes als Kraft eines life of law* berufen.“ (S. 176 [Hervorhebung im Original]). Mithilfe der Forschung von Vismann und Anderen ermittelt sie Parallelen zwischen juristischen Formen und Szenen (Tribunal und Gericht) und dem Verfahren von Forensic Architecture:

Die Praxis der Investigation ist somit eine der kartographischen Übersetzung, metafilmisch vermittelt, und sie ereignet sich zwischen der zeitlich offenen und installativen Struktur des Tribunals und der geschlossenen des „Gerichtstheaters“ (S. 195).

Auf diese Art werden die Rezeptions- und die Produktionsästhetik von Formen von Kunst und Recht hinterfragt und kritisch betrachtet.

Im letzten Teil *An_Klage [Figuren & Figureationen]* konzentriert sich Stuckey auf die Detektivfigur. „In ihrem Einsatz für *public truth* ist die Agentur Forensic Architecture zwar keine Polizei, ihre aufdeckerische Forschungspraxis erstrebt jedoch in vielen Fällen ein *law enforcement*, gekoppelt an Jurisprudenz“ (S. 234). Stuckey zeigt, wie der „artist als Ethnograph“ zu einem „artist als Detektiv“ wird. Sie diskutiert das Output von Forensic Architecture, also die von der Agentur produzierten Beweisstücke und ihren institutionellen Erwerb. Es „werden Funde nicht einfach veröffentlicht, sondern in einen Erkenntnis- und Erklärungszusammenhang gebracht“ (S. 257). Stuckey kommt zu folgendem Schluss: „Artist as detective und Tribunalsmuseum sind Stellvertretungsangebote, die auf methodischer und terminologischer Entlehnung verschiedener künstlerischer wie juristischer Praktiken beruhen“ (S. 260).

Am Ende des dritten Teils steht das meines Erachtens bemerkenswerteste Kapitel. Gekennzeichnet als „Poeto-Forensik“ liest Stuckey M. NourbeSe Philips Gedichtband *Zong!* parallel mit der Investigation von Forensic Architecture *Liquid Traces – Left-to-Die Boat*. Philip bezieht sich auf die Geschehnisse eines Massenmordes an versklavten Afrikaner*innen auf einem Sklavenschiff und komponiert die Gedichte in *Zong!* aus der Zerstückelung des Gerichtsurteils im Fall *Gregson v. Gilbert* (1783), einem Versicherungsfall zu den Ereignissen. In ihrer Analyse hebt Stuckey die „Leerstellen dieser poetischen Kartographie“ auf (S. 287) und liest Philips Werk als eine Art forensische Linguistik, als ein „Um-Schreiben“ (S. 287) mit dem Resultat „eine[r] Freilegung des Rechtsstreits *Gregson v. Gilbert* als Inbegriff einer einst rechtsstaatlich legalisierten, jedoch rational-ideologisch im Gesetz verdrängten Gewalt“ (S. 291). Sie arbeitet die interessante Tatsache heraus, wie die Leerstellen im Verfahren von Forensic Architecture „möglichst klein gehalten“ sind (S. 295):

Denn um ihre Kreditabilität im politisch-wissenschaftlichen Feld zu wahren, muss die Agentur zwar die Schwachstellen des forensischen Ansatzes offenlegen, zugleich aber Distanz zu künstlerischer Ambivalenz halten – verpflichtet, wahrhaftig zu sein, anstatt zwischen Authentizität und Erfindung zu oszillieren (S. 295).

Zum Ende dieses Teils diskutiert Stuckey den „Affektentzug“ von forensischer Analyse, der „über eine Ersetzung des Individuums durch Institution, Instanz, Agentur und Architektur“ operiert (S. 310f). Stuckey schließt das Kapitel mit der wichtigen Beobachtung ab: „Jurisdiktionelles, aber auch ästhetisches Wissen einsetzend, wird im interimistischen Kontext ebenso die Kunstinstitution zu Hilfe gerufen, um raumzeitliche Matrizen neu zu kodieren“ (S. 320).

Stuckey betont im Fazit zur Auswertung des Verfahrens von Forensic Architecture die Institutionalisierung ihrer Arbeit. Beispielsweise führt die Webseite „zu einer publizistischen Angleichung von Institutionen, Kollektiven und Initiativen, die allesamt dem Zwang der Vermarktung unterliegen“ (S. 338). Weiter heißt es: „Die Agentur suggeriert (anders als Ruhm und Philip), ein Happyend sei möglich – entsprechend des detektivischen Narrativs“ (S. 339). Laut Stuckey unternimmt Forensic Architecture „eine Verschiebung von der Performanz der mündlichen Verhandlung auf die geheime, im Büro erstellte Untersuchung“ (S. 342). Sie betont aber auch, wie eine Erweiterung des Architekturbegriffs wichtig für die Agentur ist: „Bezogen auf Tatorte bedeutet das, dass Architektur selbst zum Forschungs- und Denkmodell wird und als ein Langzeitgedächtnis adressiert werden kann“ (S. 322). Abschließend charakterisiert Stuckey das Verfahren von Forensic Architecture mit Hilfe der Phrase *law on trial*, wo es „zu einer horizontalen und hybriden Verknüpfung von Wissensbeständen“ kommt, wodurch „Rechtsordnungen selbst [...] zur Verhandlung“ stehen (S. 344). Dieser Ansatz, so Stuckey, ist am Ende in der künstlerischen Forschung zu verorten, und von einer Art Mimikry geprägt:

Die radikale und satirische Mimikry ist ein Verfahren, in dem Recht mit Recht konfrontiert, Evidenz mit Evidenz widerlegt, postrepräsentationskritisch repräsentiert und geheim gegen Staatsgeheimnisse und Intransparenzen vorgegangen wird – Gleiches mit Gleichem vergeltend, bloß auf klügere Art (S. 345).

Das Resultat dieses Vorgehens formuliert Stuckey so: „In der satirischen Kritik wird mangelhafte Wirklichkeit idealer Untersuchung (sowie unter Umständen auch bezogen auf Beweismaterial, Gesetzesinterpretation und Urteil) gegenübergestellt“ (S. 346). Als Leserin hätte ich mir mehr Erläuterungen zu diesen letzten Zeilen und Schlussfolgerungen über *law on trial* gewünscht, weil mir am Ende nicht restlos deutlich war, wie

die Darstellungsmodi mit diesem Endpunkt von Satire zusammenhängen, und wie dieser Endpunkt mit Stuckeys detaillierter Analyse der Fallbeispiele im Einklang steht.

Die Stärke des Buches liegt darin, dass die Autorin viele verschiedene Diskursstränge tiefgehend recherchiert hat, ins analytische Spiel einbezieht und in Dialog bringt (Rechtswissenschaft, Mediengeschichte des Rechts mit Kunstwissenschaft, aber auch Museumstheorie, Medientheorie, Kulturwissenschaft, Literaturwissenschaft, Philosophie), um sich den Konzepten, Begriffsapparaten und somit der zentralen Fragestellung aus verschiedenen Blickwinkeln annähern zu können. Insofern ist das Buch selbst ein wichtiger Beitrag (sogar eine Art Bedienungsanleitung) zur Frage, wie man als Wissenschaftler*in eine solche Übersetzungsarbeit zwischen Disziplinen, Epochen und Traditionen unternehmen kann.

Dadurch (oder vielleicht deswegen) gibt es keine klare Argumentationslinie, die sich als roter Faden durch das Buch zieht. Stattdessen baut Stuckey passend zum Thema eine außerordentlich große Vernetzung und Konstellationen von komplexen Forschungshorizonten und Relationen auf. Ihre Schreibweise nutzt häufig die Suggestiv- oder rhetorische Frage als Struktur, um den Text zu ordnen. Allerdings birgt dieses Vorgehen die Gefahr, dass der Text sich an manchen Stellen (besonders im ersten Teil) wie die Aneinanderreihung von (sehr interessanten, sehr relevanten) Fragen liest, das Leitmotiv vom „Investigativen“ in Zusammenhang mit dem „Ästhetischen“ aber manchmal ein wenig aus den Augen verliert. Als Leserin wünschte ich mir zudem ein umfassenderes Schlusswort, das am Ende die vielen Argumentationslinien ein wenig definitiver zusammenführt. Andererseits ist mir natürlich bewusst, dass eine solche Herangehensweise nicht mit der Methode des Buches korrespondiert, die eine Art von offener und reflexiver „Kartographie“ anstrebt.

Stuckeys Buch verdient ein breites Publikum, und nicht nur Leser*innen, die sich schon für das Phänomen Forensic Architecture interessieren oder Architektur- und Designwissenschaftler*innen sind. Es ist relevant für diejenigen Rechtswissenschaftler*innen, die an einer resümierenden Sammlung kritischer Strömungen der gegenwärtigen Rechtskultur/Medienkultur des Rechts interessiert sind. Aber auch Kunsthistoriker*innen, Medientheoretiker*innen und Kulturwissenschaftler*innen finden hier viel Anregendes zu Gegenwartsdebatten. Stuckeys Herausarbei-

tung der Zusammenhänge und Resonanzen verschiedener Disziplinen baut einerseits Brücken zwischen Forschungsfeldern, stellt aber darüber hinaus bewusst und reflexiv Form, Zweck, Institutionalisierung und politische Ansätze der Forschungsfelder selbst in Frage. Auf diese Weise „lassen sich disziplinäre Migrationsbewegungen ausmachen, die auch institutioneller Art sind“ (S. 342).

Zu guter Letzt wage ich zu hoffen, dass das Buch ins Englische übersetzt wird. Im englischsprachigen Raum könnten meine nicht der deutschen Sprache mächtigen Kolleg*innen aus der kritischen *Law and Humanities* Rechtsforschung profitieren von dieser tiefgehenden, wichtigen Studie, welche eine neuartige Methode und Herangehensweise an die Überschneidungen und Verwicklungen von Recht und Kunst vorführt.

Laura Petersen

Benjamin Derin/Tobias Singelnstein, Die Polizei. Helfer, Gegner, Staatsgewalt. Inspektion einer mächtigen Organisation, Berlin (Ullstein/Econ) 2022, 448 Seiten, 24,99 €

I. Apologie und Kritik der Polizei

In den letzten Jahren stand die Polizei so stark wie selten zuvor im Fokus gesellschaftlicher Debatten. Die Vehemenz, mit der sie kritisiert bzw. verteidigt wird, variiert ebenso wie die Themenfelder, die diskutiert werden. Besonders laut wurde die Kritik in den letzten beiden Jahren, nachdem sich auch in Deutschland eine große Protestwelle der Black-Lives-Matter Bewegung entfaltete. Angestoßen wurden die Proteste dadurch, dass George Floyd von dem Ex-Polizisten Derek Chauvin getötet wurde, der inzwischen zu Mord 2. Grades verurteilt worden ist.¹ Darüber hinaus wiesen Drohschreiben des „NSU 2.0“ immer wieder in Richtung des Frankfurter 1. Polizeireviere² und wurde daneben eine schwer zu überblickende Menge rechter Polizeichats in verschiedenen Landes- und Bundespolizeien aufge-

1 District Court of Minnesota, State of Minnesota vs. Derek Michael Chauvin, 27-CR-20–12646.

2 Heike Borufka, Prozessbeginn in Frankfurt: „NSU 2.0“-Drohschreiben und viele Fragen, Tagesschau, 16.2.2022, <https://www.tagesschau.de/inland/nsu-20-prozessbeginn-101.html>.