



Kritik als Urteilskraft - wenn Trolle postkritisch nachahmen

Gräfe, Anne; Wagner, Ellen

Published in:

Behemoth : a Journal on Civilization

DOI:

[10.6094/behemoth.2021.14.2.1059](https://doi.org/10.6094/behemoth.2021.14.2.1059)

Publication date:

2021

Document Version

Verlags-PDF (auch: Version of Record)

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Gräfe, A., & Wagner, E. (2021). Kritik als Urteilskraft - wenn Trolle postkritisch nachahmen. *Behemoth : a Journal on Civilization*, 14(2), 48-60. <https://doi.org/10.6094/behemoth.2021.14.2.1059>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Kritik als Urteilskraft – wenn Trolle post-kritisch nachahmen

Critique as Judgement – ‚Post-Critical‘ Mimetic Internet Trolls

Anne Gräfe, Ellen Wagner

Abstract

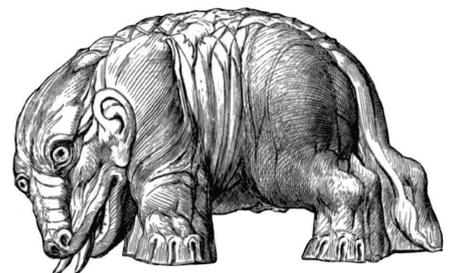
The extent to which the totalizing appropriation through subversive practices, in the visual arts and political activism, can be turned around in order to experience the possibility of a different present is the subject of the proposed contribution. Using the hashtag #DCBlackout and looking at Amalia Ulman's Instagram performance „Excellences and Perfections“ (2014), the aim is to examine how ‚trolling‘ strategies, previously primarily used as populist manipulation by the political right, are reflexive and subversive and thereby can develop enlightening critical potential. Our thesis is arguing that through the use of mass media rhetoric and distribution channels inside social networks, ‚aesthetic trolls‘ provoke an art and political world that is concerned with criticality and honesty and can present its own defaults and blind spots. In addition to the resulting doubts about the digitally postulated existing, thus something like digital authenticity itself, the reflexive moment, i.e. the influence of the doubt on the individual her/himself who spreads the digital message, is examined.

Anne Gräfe (M.A.) is currently finishing her doctoral thesis with Juliane Rebentisch and Andreas Reckwitz on the political power of boredom in contemporary art. She currently works as a research assistant at the Academy of Fine Arts in Munich at the chair for philosophy and aesthetic theory with Maria Muhle and previously as a research assistant at the Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main with Juliane Rebentisch. She studied cultural studies, philosophy and aesthetics in Frankfurt (Oder) and Berkeley. **E-Mail:** grae-fe@adbk.mhn.de

Ellen Wagner is art researcher, critic and curator. Her texts have appeared on Faustkultur, Artblog Cologne and in the Springerin. After studying at the Academy of Fine Arts in Nuremberg, she received her doctorate at the University of Arts and Design Offenbach (supervised by Prof. Dr. Christian Janecke, Prof. Dr. Juliane Rebentisch and Prof. Gunter Reski) on artistic strategies of mimicry in ‚Post-Internet Art‘. She is currently a research associate at the University of Arts and Design Offenbach, treasurer of the German AICA and director of the Kunstverein Mañana Bold e. V., Offenbach. **E-Mail:** ellen.maria.wagner@gmail.com

Keywords, dt.: Soziale Medien, Trolling, Mimikry, Post-Internet, Demokratie, Ästhetisierung

Keywords, engl.: Social Media, Trolling, Post-Internet, Mimicry, Democracy, Aestheticization



#DCBlackout – eine Desinformationskampagne im Zeichen ‚ästhetischen Trollings‘

Unter dem Hashtag #DCBlackout verbreitete sich am 1. Juni 2020 blitzschnell die Information einer angeblichen Störung des Internets in Washington D.C. sowie die Erklärung, eine solche Störung sei durch staatliche Behörden verursacht worden, um einen internetfreien Aktionsraum zu schaffen. In diesem, so die Tweets, sei es möglich gewesen, auch gewaltsam gegen Protestierende vor dem Weißen Haus vorzugehen. Begleitet wurde die Nachricht von Bildern eines Feuers im Bereich des *Washington Monuments* (vgl. Timberg et al. 2020).[1] Die Bilder des brennenden Weißen Hauses aber entstammten der Netflix-Serie *Designated Survivor*, worauf recht schnell mehrere Tweets verwiesen. Es schien mehr als deutlich, dass es sich bei #DCBlackout um eine durch Trolle und ‚social bots‘ generierte Desinformationskampagne gehandelt hatte. Dennoch verbreiteten sich die Nachrichten rasend schnell und wurden trotz frühen Eingreifens durch Twitter nicht gestoppt. Vielmehr schienen diese Interventionen eine Kampagne ‚von oben‘ sogar zu bestätigen – und aufgrund des Twitter-Algorithmus zusätzlich zu beschleunigen, da die Nachrichten nun weiteren Zulauf durch immer mehr Nutzer erhielten und weitere Diskussionen nach sich zogen. Die (Un)Ordnung über das, was als gesicherte Informationen und was als ‚fake news‘ zu gelten habe, war, aus Perspektive der jeweiligen Interpret_innen, deutlich (un)eindeutig.

Nicht erst seit #DCBlackout, sondern auch im Zusammenhang mit den Kommunikationsmanövern Donald Trumps ist die Bezeichnung ‚Trolling‘ – in der Internetwelt für das Provozieren emotionaler Reaktionen durch verfälschte Tatsachen bekannt – in der analogen Welt angekommen. Zwar scheint das Vertrauen in die Aussagekraft von Zahlen und Fakten ungebrochen – „with enough data, the numbers speak for themselves“, wie es der ehemalige WIRED-Chefredakteur Chris Anderson in seinem vielzitierten Essay *Forget Theory* formulierte (Anderson 2020). Zugleich führt die Darstellung und Interpretation der oftmals noch unausgewerteten Daten ins Dickicht teils irrationaler Meinungen. Doch gerade diese Gemengelage bringt uns einer möglichen Antwort auf Andersons provokant abschließende Frage näher: „There’s no reason to cling to our old ways. It’s time to ask: What can science learn from Google“ (ebd.). Unsere Antwort wäre: *Uncertainty*. Also den verantwortungsbewussten Umgang mit der Unsicherheit einer sich immer komplexer verästelnden Welt. Gerade weil Google einen personalisierten Algorithmus anwendet, um gerankte Antworten auf komplexe Suchfragen zu geben, ist es nötig geworden, sowohl skeptisch gegenüber dem Ranking der Antworten, als auch selektiv vertrauensvoll gegenüber den angebotenen Inhalten zu bleiben. Nicht alles was im Internet steht, ist wahr, aber auch nicht alles was dort steht, ist falsch – Big Data ist zwar imstande, die Welt zu vermessen, aber nie gänzlich zu erfassen. Big Data befreit uns gerade nicht vom kritischen Denken sondern schult uns, dass der subjektive Faktor nirgends zu relativieren ist. Eben diese Unsicherheit wird von Kritiker_innen wie von Teilen des ‚Establishments‘ als negativer Gegenpol einer Welt der Sicherheit und Kontrolle wahrgenommen. Big Data und die Transformation der Kommunikationspraktiken staatlicher wie privater Akteure fordern das Selbstverständnis der Demokratien in der Gegenwart heraus –

[1] Siehe den Verlauf unter: <https://twitter.com/hashtag/DCBlackOut?f=live> (letztmalig aufgerufen am 07.10.2020. Am 18.10., dem Tag der Fertigstellung dieses Artikels, war der Link nicht mehr aktuell.)

münden dabei aber auch in neu zu definierende Formen demokratischen Denkens und Urteilens. Die durch (digitale) Medialisierung vorangetriebene ‚Ästhetisierung des Politischen‘ führt zur Stärkung und zur Schwächung der Demokratie gleichermaßen, wandelt sich doch einerseits die kommunikative in eine ästhetische wie theatrale Öffentlichkeit und setzt sich die Politik dadurch weit mehr als zuvor dem öffentlichen Blick als disziplinierender Kraft aus (vgl. Green 2010). Andererseits verbirgt sich in der „theatralisierten Politikvermittlung“ eine „Aufwertung der ästhetischen Darstellungsgesetze gegenüber der Ethik der Herstellung in dessen Gesamtgefüge“ und vermindert die Urteilsfähigkeit, indem vorderhand die reflexive Distanz zwischen Darsteller, Dargestelltem und Zuschauer aufgehoben wird, die bisher zur Urteilsbildung maßgeblich war (Meyer 2012, 53). Schon Walter Benjamin und Theodor W. Adorno verstanden unter der ‚Ästhetisierung des Politischen‘, dass nicht mehr die Kunst, sondern das Politische selbst sich zum Ort der Kritik geriert und dadurch oft jede Kritik von vornherein ein- wie auszuschließen scheint, sich also eine Anähnung des Einen an das Andere vollzieht (Benjamin 2007, 42 sowie Adorno 2009, 83 f.) .

Kunst ‚nach dem Internet‘ – gleich ‚nach der Kritik‘?

Wenn also schon seit längerem der Geist der ‚Ästhetisierung des Politischen‘ umgeht, stellt sich die Frage, welchen Stellenwert Kunst als Kritikerin der Gegenwart noch besetzen kann und in welcher Form ästhetische Kritik überhaupt noch möglich ist. Vor allem der sogenannten *Post-Internet Art*, einer mit Motiven und Strategien aus dem (kommerziell durchtränkten) Internet arbeitenden Kunst, wird dabei vorgeworfen, affirmativ gegenüber neoliberalen Bildsprachen und kapitalistischen Marktmechanismen zu agieren. Tatsächlich scheint die *Post-Internet Art* sich weniger kritisch denn ‚post-kritisch‘ zu behaupten und eine mitunter ununterscheidbare Mimikry an die soziotechnischen wie politökonomischen Strukturen der als gegeben behaupteten Gegenwart zu leisten. Das ‚Post-Kritische‘ dieser Ästhetik unterscheidet sich von der ironischen Überaffirmation, indem sie gerade keinen spürbaren Spalt zwischen ihren Aussagen und Absichten, dem Vor- und dem Hintergründigen klaffen lässt. Das „Postkritische“ meint, so Thomas Edlinger, eine „planvolle Konfusion von Distanznahme zum Intendierten und tatsächlicher Intention“ (2015, 284). Der Kunstkritiker Jörg Heiser spricht auch von einem „strategischen Multioptionalismus“ in narzisstischem „Dauerschmunzeln“, in dem sich eine „berechtigte Angst vor der Prekarität“ äußere (2018, 66); Ziel sei es, als eine Art „Selbstimmunisierung“, stets mehrere Märkte inner- und außerhalb der Kunstwelt anzusprechen (ebd., 81).

Als ‚ästhetische Trolle‘ agierend können künstlerische Arbeiten aus dieser Position heraus über die Verwendung massenmedialer Rhetorik und Distributionswege in den Sozialen Netzwerken eine auf criticality und Redlichkeit bedachte Kunst- und Politikwelt provozieren – über den reinen Selbstschutz hinaus aber genau dieser institutionellen und diskursiven Welt deren eigene Voreinstellungen und blinde Flecken vorführen. Neben dem sich daraus ergebenden Zweifel an digital postuliert Bestehendem, mithin so etwas wie digitaler Authentizität selbst, kann auch das reflexive Moment, also der Einfluss des Zweifels auf das die digitale Botschaft weiterverbreitende Individu-

um selbst, beleuchtet werden – die Trennung der vierten Wand der theatralen Mediokratie kann durch diesen reflexiven Zweifel aufgebrochen werden. Insofern sind diese ästhetischen Strategien des Trollings als eine aktualisierte Form der subversiven Kritik im Sinne des unter anderem für Benjamin und Adorno so wichtigen Begriffs der Mimesis beziehungsweise der Mimikry zu verstehen (Benjamin 1991c; Adorno 1970). Schon mit Kant und später bei Adorno, Arendt und Rebenitsch erscheint das kritische, reflektierende Denken stets im Raum ästhetischer Erfahrung. Hiernach gestattet Kunst eine Erfahrung, die Vernunft und Rationalität nicht gänzlich erklären. Kunst ermöglicht es dann, in eine reflexive Distanz zu den eigenen Weltzugängen zu treten, ein eigenes, dabei aber vielleicht anderes, Urteil zu fällen. Und so ist es in Folge dieser Denker_innen gerade das ästhetische Urteil, das dem politischen, reflektierten Urteil vorausgeht und auch weiterhin die Möglichkeiten der Kritik bestimmt.

Dabei ist es so typisch wie problematisch, dass ein Troll immer für ein ganz spezifisches Publikum agiert (in diesem Fall ein auf ästhetische Distinktion bedachtes Kunstpublikum beziehungsweise Vertreter_innen einer bestimmten Ethik politisch-aktivistischen Handelns) und dass er dabei eine Spaltung vollzieht: in die Insider, die sein Spiel durchschauen, und in die Outsider, die getäuscht und vorgeführt werden. Um aber Reflexion anzustoßen, muss ein explizit künstlerisch oder politisch agierender Troll darauf hinwirken, uns alle, gleich welcher Gruppe wir angehören mögen, in einen Zwischenzustand des Insider-Outsider-Seins – und damit in (Selbst-)Zweifel über die Situation und unsere Rolle in ihr – zu versetzen. Gelingt dies jedoch nicht, droht das Trolling eine dann schwer noch ästhetisch-reflexiv zu wendende Erfahrung des Weder-Noch zu befördern, in der Rezipient_innen sich entweder bloß bestätigt fühlen oder sich frustriert über ihren fehlenden Durchblick aus der Diskussion zurückziehen. Die ästhetische Praktik des Trollings ist also jene, die uns im digitalen Zeitalter das Aushalten von Unsicherheit erfahren lassen kann. Unsicherheit beinhaltet hier sowohl die Ungewissheit der eigenen Position als auch die Unbestimmtheit der Position der anderen zu erfahren. Im Zustand der Unsicherheit wird vormals Sicheres vakant und es wird möglich, bisher unerkannte Fahrwege in vermeintlichen Sackgassen zu entdecken.

Mit solch einer ästhetischen Konfusion aus (Selbst-)Kontrolle und (Selbst-)Täuschung arbeitete die Künstlerin Amalia Ulman 2014 in ihrer Instagram-Performance *Excellences and Perfections*: In Bildern und für Bilder, die über Instagram nach und nach ihre eigene Realität erschufen, performte Ulman über Monate den Auf- und Abstieg eines It-Girls, inklusive (angeblicher) Schönheits-Operation, Ernährungsumstellung, emotionalem Zusammenbruch und dem der Verführung inhärenten Kontrollmoment über die Zuschauenden. Der breite Geschmack des Publikums bestimmt, was gespielt wird – doch wer die Verführung bewusst ausübt, kann die Verführten lenken und manipulieren. Die Inszenierung des Individuums und die Manipulation der Follower im Kollektiv des ‚metrischen Wir‘ führten zu Anerkennung und Mitgefühl. Aber auch mathematisch legitimierend, in Form von zählbaren Likes und Zuweisungen von Statusrängen des Informativen oder Attraktiven, bestätigt der Netzwerk-Algorithmus das Individuum in der Gemeinschaft, wenn die als Posts sichtbar, interessant und erneut ‚teilbar‘ positioniert werden (vgl. Mai 2017).

Das theatrale Moment zwischen freiwilliger Zuschauerschaft und willfähriger Folgschaft ist schon seit Platon ein politisches: Für den Niedergang Athens macht Platon in seiner *Politeia* wie in den späteren *Nomoi* die Entgrenzung der Künste verantwortlich, die er in der Entwicklung weg von der „Herrschaft der Besten“ zur „schlimme[n] Massenherrschaft des Publikums“ [Theatrokratie] sah (Platon 1991, zit. und mit Einfügungen versehen nach Rebentisch 2012, 72). Im Massenspektakel wird nach Platon eine Freiheit erprobt, die für die demokratische Revolution genauso verantwortlich sei wie für deren Niedergang. Im Massengeschmack „handelt es sich um einen Geschmack, der mit dem kultivierten Geschmack der Gebildeten nichts zu tun hat – aus deren Perspektive handelt es sich denn auch um nichts anderes als um ‚Gesetz- und Geschmacklosigkeit‘“, wie es Juliane Rebentisch für und mit Platon beschreibt (ebd.). Aus der Entgrenzung der Künste entwickelt sich nach Platon, wenn auch von ihm als Unheil gesehen, das notwendige Charakteristikum des demokratischen Selbstverständnisses einer ambivalenten, weil theatralen und mit sich selbst als *multitude* stets uneinen, Stadtgesellschaft Athens.

Auch Instagram-Kunst kann als jenes plebiszitäre Massenspektakel gelesen werden. Entscheidend aber ist, dass Amalia Ulman sich der Strategien der Mimikry in der aktualisierten Form der Praktik des Trollings bedient. Die Rahmung der Performance durch einen Anfang und ein Ende wurde von den Followern zumeist nicht als Markierung eines Kunstprojekts gesehen, auch wenn dies retrospektiv offensichtlich erscheint: Am 19. April 2014 lud Ulman ein Bild hoch, auf dem „Part I“ zu lesen war.^[2] Die Überschrift lautet „Excellences & Perfections“. In den folgenden Monaten postete die Künstlerin beinahe täglich Selfies und Lifestyle-Schnappschüsse, die ihren scheinbaren Lebens- und Persönlichkeitswandel dokumentierten. Nach und nach füllte Ulman die Stereotype des kuratierten Ichs der Instagram-Community – in drei ‚Akten‘ gemäß der drei Stereotype, die man als ‚cute‘, ‚bitchy‘ und ‚back to family and nature‘ betiteln könnte – und bediente dabei den konsumistischen Geschmack ihres Internet-Publikums nach authentischen Bildern aus einem scheinbar öffentlich gemachten Privatleben. In der dramaturgisch durchchoreografierten Instagram-Performance tritt Ulman eine Zeitgenossenschaft an, in der ‚falsch‘ und ‚authentisch‘ fast ununterscheidbar werden. Die stetig wachsende Follower-Zahl likte und kommentierte emsig, bis Ulman am 14. September 2014 das schwarz-weiße Bild einer Rose mit der Unterschrift „The End – Excellences and Perfections“ postete und damit die viermonatige ‚Lüge ihres Lebens‘ zu einer abgeschlossenen Aufführung und damit gewissermaßen auch zum ‚Fake‘ und Kunstprojekt erklärte.

Excellences & Perfections ist, ganz im Sinne Edlingers, nicht als augenzwinkernde Parodie zu rezipieren. Vielmehr weckt sie ein Gefühl der Vertrautheit, eines gesteigerten Wiedererkennens all der medialen Inszenierungsformeln, derer Ulman sich bedient. In diese wächst sie selbst performend hinein, nachdem sie sie aus den visuellen Codes des quantifizierten Kollektivs der Instagram-Nutzer_innen herausgefiltert hat. Ulman vollzieht hier eine alte Strategie der Mimikry: Nachahmung als Wiederholung. Sie verdeutlicht dadurch etwas, das zu diskutieren nie im formalen Abgleich von Daten möglich sein wird, sondern stets nur im Austausch und erneuten mimetischen Bezug auf die und mit den nur datentechnisch vermeintlich gleichen, doch weiterhin sehr unterschiedlichen Anderen. Die Instagram-Per-

[2] Siehe <https://www.instagram.com/amaliaulman/> (aufgerufen: 01.06.2021). Dennoch ist der Übergang zwischen den vor dem markierten Beginn der Performance geposteten Bildern und den Bildern danach fließend. Schon 2012 und 2013 spielte Ulman auf Instagram mit Bildsprachen stereotyper Weiblichkeit und dem leichtbekleideten Posieren – was schon hier aber nicht getrennt von ihrer künstlerischen Praxis zu sehen ist – vergleiche zum Beispiel die Arbeiten *Babyfootprints Crowsfeet* (2014), *Naked Yoga To Clavichord Music* (2014) oder *Promise a Future* (2013), die für den Konsum aufbereitete Motive der Selbstoptimierung, des Schwangerseins und Mutterwerdens aufgriff, welche Ulman auf ihrem Instagram-Account fortführt und in *Excellences & Perfections* zugespitzt performativ auf ihre eigene Person anwendet.

formance stellt eine ‚selbst erlebte‘ Repräsentation eines Lifestyles, samt dazugehörigen Hashtags, aus, der in ähnlicher Form in der ‚freien Wildbahn‘ der Sozialen Netzwerke zirkuliert. In der ungebrochenen Häufung durch Ulman gerät dieser jedoch paradoxerweise zweifelhafter und überzeugender zugleich. Ulman analysierte die quantifizierbaren Vorlieben des Sehens sowie des Sich-selbst-in-anderen-Spiegelns der Instagram-User und verarbeitete in ihrer Darstellung des vermeintlich Einzigartigen das Vorhersehbare und Quantifizierbare. Der Täuschung des Publikums geht somit die Unterordnung des Besonderen unter das Allgemeine des Kollektivs voraus. Die Performance wirkte umso authentischer durch die teilweise durchaus auch kritischen Stimmen der Follower, die die Posts des ‚Dummchens in der großen Stadt‘ kommentierten, das mit Hilfe einer Brustvergrößerung einen ‚sugar daddy‘ finden und reich werden will.

Die banalen Themen, die uns, zumindest auf Infotainment-Screens und in einer ganzen Palette der Produktwerbung on- und offline, ständig ansprechen, zeigen sich hier einmal mehr politisch. Gerade weil Ulman demonstriert, dass jede_r „sich darstellen [kann], aber in dieser Darstellung sich kein politischer Anspruch auf Repräsentation mehr [formuliert]“ (Reben-tisch 2012, 371), macht sie sowohl darauf als auch auf den Imperativ der Selbstverwirklichung aufmerksam. Darüber hinaus spielt sie das Spiel der Aufmerksamkeitsökonomie gekonnt weiter. Folgte ihr auf Instagram mehrere zehntausend Follower_innen,^[3] so wurde das Kunstprojekt *Excellences & Perfections* sogar zum größten ‚Instagram Masterpiece‘ gehypt, nachdem die Tate Modern und die Whitechapel Gallery in London die Arbeit ausgestellt hatten. Waren die Follower im Internet verunsichert, da das vermeintliche It-Girl sie in einer Kunstperformance getäuscht hatte, war und ist es im Folgenden auch die Kunstwelt darüber, ob nicht ein It-Girl sich einfach zum Kunstwerk erhoben habe. Die Frage nach der Authentizität des Gesehenen und Intendierten wird hier jeweils diametral angezweifelt.

Ähnlich verhält es sich mit #DC Blackout. Vermuten die einen, sie würden von der Regierung getäuscht und es habe keinen Blackout gegeben – unter jenem Hashtag kursieren weiterhin Aufrufe, die am vermeintlichen Abend verschwundene Protestierende zu suchen –,^[4] vermuten die anderen eine Desinformationskampagne zur Diskreditierung der Regierung, der solche Maßnahmen jedoch sofort zugetraut wurden. Eine dritte Sicht auf die Ereignisse ist jene, die eine generelle Desinformationskampagne vermutet, die sowohl die teilnehmenden Protestierenden als auch die auf Twitter folgenden Zuschauer_innen von den Zielen der Proteste ablenken sollte.

Wir behaupten, dass ausgehend von dieser dritten Version noch mehr als bloß Ablenkung passieren kann: Im aktiv-partizipativen wie im passiv-betrachtenden Zuschauer-Sein entwickelt sich eine ästhetische Wahrnehmungserfahrung, die, gerade weil ‚trollend‘ gestört, eine ästhetische Übung im Denken und Urteilen darstellen kann. Die Illusion der Gewissheit wird hier ästhetisch als Gewissheit der Ungewissheit erfahrbar.

[3] Einige kommentierende Follower_innen sind auch als befreundete Künstler_innen zu identifizieren, so dass zu vermuten ist, dass diese die Performance als solche durchschauten oder jedenfalls erahnten.

[4] <https://twitter.com/hashtag/DCBlackOut?f=live> (aufgerufen: 07.10.2020). Siehe dazu die erste Fußnote.

Von Distinktion und Selbstdarstellung – auf dem Weg der Einbildungskraft – zum reflexiven (Über)Denken

Zwar ist sowohl das trollende Selfie bei Ulman als auch die falsche Twitter-Nachricht in den Wirren um *#DC Blackout* zunächst einmal einfach nur gefällig, da sie die Zuschauenden direkt affiziert.[5] Aber schon in dieser Gefälligkeit verbirgt sich die politische Kraft der Möglichkeit digitaler Verführung und sozialer Kontrolle des quantifizierbaren Kollektivs. Dabei bleibt es nicht beim starren Verweis auf diesen Umstand. Vielmehr ermöglichen sowohl die Langzeitperformance eines gefälschten Lebenslaufs als auch die komplexe Gemengelage der den Twitter-Follower überfordernden Zusammenhänge um *#DC Blackout*, über einen reflexiven Umweg sozusagen, eine Distanznahme via Einbildungskraft, die das Urteilen schulen kann. Diese geschieht in der Verbindung der nie vollständig gleichzeitig zu erfahrenden Bild- und Textfragmente zu einer *story*, zu einer Vorstellungsreihe im Ganzen:

[N]un hat die Einbildungskraft es so zubereitet, daß ich darüber nachdenken kann. Das ist die ‚Operation der Reflexion‘. Nur das, was einen in der Vorstellung berührt, affiziert, und zwar dann, wenn man nicht mehr durch seine unmittelbare Gegenwart affiziert wird [...], nur das läßt sich als richtig oder falsch, wichtig oder irrelevant, schön oder häßlich oder irgendwo in der Mitte zwischen den jeweiligen Polen liegend beurteilen

erklärt Hannah Arendt den Begriff des Denkens und Urteilens mit und über Kant hinaus (2012, 104). Die Distanznahme vollzieht sich, als Umschlag, *nach der direkten Betroffenheit*, im Augenblick des abstrakten Zusammenfügens der diversen Teile zu einem Ganzen. Und dieses Ganze ist, nach Platons Schüler Aristoteles, weit mehr als die Summe seiner Teile. Dieses Ganze wiederum unterzieht sich auch der kritischen Betrachtung seiner Fragmente, sodass das Infragestellen der jeweils authentischen Identität und Intention zum wichtigen Reflexionsmoment innerhalb der Übung im Denken und Urteilen gehört. Ähnlich wie zuvor das quantifizierte Kollektiv aus besonderen Singularitäten zusammengefügt wurde, ist es auch den einzelnen Zuschauer_innen möglich, den Datenfluss aus vermeintlich authentischen Bildern und Nachrichten erneut zu einer Gemengelage zusammenzufügen, um daraus einen reflexiven Schluss auf das Allgemeine zu vollziehen. Über die Einbildungskraft wird so die ästhetische Erfahrung als ‚Operation der Reflexion‘ möglich. Hier, im Augenblick dieser ästhetischen Erfahrung, kann sich der Einzelne abseits der Intention der Künstlerin, und für *#DCBlackout* abseits der Intention der Twitter-Trolle, in Urteilsfähigkeit üben.

Wichtig ist, dass diese Idee des Ganzen sich nicht in der einsamen Kontemplation und Analyse vollziehen kann, sondern nur im Austausch mit der Welt: „Das nichtsubjektive Element bei den nichtobjektiven Sinnen ist Inter-subjektivität.“ (Ebd., 105) Das Urteilen vollzieht sich somit in der je eigenen besonderen Mitteilbarkeit und zugleich in einer erweiterten Denkart, die die „subjektiven Privatbedingungen“ missachtet, um so im Durcharbeiten der

[5] Siehe Immanuel Kant: „Schön ist das, was in der bloßen Beurteilung (nicht in der Sinnesempfindung, noch durch einen Begriff) gefällt.“ (1974, 402); ebenso Hannah Arendts Kantvorlesungen: „[W]as nur in der Wahrnehmung gefällt, ist gefällig, aber nicht schön.“ (2012, 104)

jeweils besonderen Perspektiven zu einem wiederum eigenen, diesmal jedoch allgemeinen Standpunkt zu gelangen „und daraus möglicherweise die Konsequenz zu ziehen, die zuvor bestimmenden Prinzipien durch andere zu ersetzen; seien es solche der Kunstkritik, der politischen Überzeugung oder des eigenen Selbstverständnisses“ (Rebentisch 2012, 74). Es zeigt sich, dass in einer vermeintlich totalen Ästhetisierung des Politischen, wenn vermeintlich die Zahlen ‚für sich selbst sprechen‘, die Kunst weiterhin der Ort politischen Denkens und Urteilens sein kann, gänzlich ohne dabei selbst politisch zu sein. Durch minimale Abweichung von der üblichen Inszenierung von Informationen und des Selbst im Raum der Sozialen Medien können künstlerische Projekte dabei besonders Anlass geben, die eigene Insider- und Outsider-Rolle im alltäglichen Medien-‚Prosum‘ zu hinterfragen. Trolling führt insbesondere Privilegien im eigenen Denken vor, die im Austausch mit anderen reflektiert werden können.

Das sich selbst als intellektuell verstehende Kunstpublikum rezipiert Ulmans Arbeit auf den ersten Blick vermutlich distanziert, da es sich nicht mit dieser durch Ulman repräsentierten Art zu leben identifizieren mag, sich innerlich womöglich von der dargebotenen offensiven Selbstsorge um Beauty, Body und Beziehungen als ‚ästhetischen Events‘ abgrenzt und zu einem Vorurteil über die verfolgte Selbstinszenierung des ‚Wanna Be‘ verführen lässt. Zugleich ist die Sorge um die eigene gesellschaftliche Distinktion, die sich in dieser Rezeptionslogik verbirgt, bereits Teil jener Selbstdarstellungs- und Optimierungslogik, an der das Subjekt jeweils auf unterschiedliche Weise teilnimmt, und zeigt, dass die Nachahmung bekannter Muster einer Vorstellung vom erfolgreichen Berufs- und Privatleben in einen Zustand führt, in dem Einzelne nicht mehr wissen, ob sie Rollen einnehmen oder selbst von den Rollen eingenommen werden.

Auch auf diesen schmalen Grat verweist Platon, wenn er angesichts des theatralen Rollenspiels, der darin enthaltenen Verdopplung von Rolle und Person sowie der dadurch entstehenden Konfusion „der Selbstidentität der gesellschaftlichen Glieder“ warnt, „dass das Selbst sich in seinen Masken auflösen kann“ (Platon zit. nach Rebentisch 2012, 66). Dies trifft auch auf die Künstlerin selbst zu, die im Laufe ihrer Langzeitperformance das Leben, das sie abbildete und weitertrug, unmittelbar auch *lebte*, in einer konsequenten Logik der Authentizität, die vom ersten Moment an kein Vorher-Nachher kennt. Oder, um mit Juliane Rebentisch die „Logik aller Mimesis“ zu zitieren: „Das Subjekt der Nachahmung ist niemals Subjekt; es handelt sich hier um ein subjektloses Subjekt oder um ein Nichtsubjekt.“ (Ebd., 67) In der stetigen Wiederholung der ‚Fake-Identität‘ erlebt die Künstlerin nicht etwa ein falsches Leben im richtigen, sondern erlebt *ihr Leben*, denn das, was das Subjekt der Nachahmung „ist und sein kann, steht nie hinreichend fest, sondern vermag sich nur über den Umweg des mimetischen Bezugs auf Andere und Anderes zu kristallisieren“ (ebd.). Unter dem Einfluss der ‚gespielten‘ und ‚geübten‘ Posen auf sie selbst, die sich der Welt, die sie nachahmend durchschreitet, ebenso wenig entziehen kann, hebt Ulman die Differenz von medialer Langzeit-Repräsentation und singulärer Selbst-Identifikation im Modus des Als-ob aus: „Es gibt hier kein eigentliches Sein vor aller Nachahmung, vielmehr verläuft der Weg zum eigenen Selbst offenbar immer wieder neu nur über den mimetischen Bezug auf Andere und Anderes.“ (Ebd., 68)

Wenn die Maske (doch nicht) fällt: Mimikry als Subversion im Schatten der Selbstaflösung

Dennoch bleibt die Arbeit als Mimikry in ihrer kritischen Funktion fragil. Im Umfeld der sozialen Plattform stellt *Excellences & Perfections* keine irritierende und vom übrigen, sie umfließenden Content nur minimal über ‚ästhetische Anführungszeichen‘ distanzierte Praktik dar. Die Bilder können einfach konsumiert werden. Viele Instagram-Nutzer_innen der ‚Generation Z‘ haben 2020 sowohl einen ‚RInsta‘, einen Realen Instagram-, als auch einen ‚FInstagram‘, einen Fake Instagram-Account und bedienen damit beide Seiten desselben Ichs gleichermaßen. Insofern fügt sich Ulmans Instagram-Performance stark in den Selbstdarstellungszirkus ein. Ähnliches ließe sich für #DCBlackout sagen – es gibt keine ästhetische Brechung im Sinne Christoph Menkes, der schreibt: „nur wo es irritiert, beginnt ästhetisches Erfahren“ (1991, 79). Und doch ist es gerade diese fast-totale Anähnung des Ästhetischen an die Ästhetisierungspraktiken der Gegenwart, die Irritation in einem zweifelnden Dazwischen ermöglichen können.

Die Neugier der Künstlerin wie auch diejenige der Betrachtenden, sich in den Lebensstil einer „constructed persona of ‚the female artist‘“ (Dean 2015), der überzogen und fremd wirken mag, hineinzusetzen, um dann Ähnlichkeiten mit sich und anderen zu erkennen und sich anschließend selbst neu zu sehen, ist hier zentral. Sie lässt an das mimetische Verhalten bei Walter Benjamin denken. So erzählt Benjamin in einer Passage über seine Kindheit, wie er auf der Jagd nach einem Schmetterling sich diesem anzuähneln und selbst „falterhaft“ zu werden beginnt – wie er diesen Zustand jedoch auch schlussendlich überwinden muss, um der Beute habhaft zu werden, sich selbst wieder zu finden, angereichert um eine neue Perspektive, die in einem Ineinander von Anschmiegun und Zerstörung sich fügte (Benjamin 1991 a, 244f). Das mimetische Vermögen spielt ebenso eine Rolle als „detektivische Neugier“ in Benjamins Beschreibung des Schriftstellers Marcel Proust, dessen Anähnung an bestimmte Gesellschaftskreise, denen er einerseits selbst anzugehören ersehnt, die er andererseits aber auch beäugt und im Nacheifern kritisch zu durchschauen lernt (Benjamin 1991b, 301ff.). Diese Neugier, die den eigenen Zwängen und Neigungen nachgibt, um sie gleichzeitig besser zu verstehen und damit kritisierbar werden zu lassen (was auch in Teilen Dekonstruktion und Destruktion einschließt), ist jedoch nicht in der künstlerischen Arbeit allein angelegt, sondern bedarf in hohem Maße der Bereitschaft des Publikums. Dieses sieht sich nun vor eine zugespitzte Wahl zwischen Gossip-Konsum oder Medienreflexion, Selbstbestätigung oder Sichterweiterung gestellt. Die Arbeit, so Aria Dean, „is about proving something that can then be turned into ‚art‘“ (2015). Diese Folgerung über eine Aktion, die von Beginn an als *Kunstprojekt* angelegt war, zeigt, wie wichtig die nie vorhersehbare Reaktion des Publikums, unserer selbst, für die Frage bleibt, ob sich das Kunstwerk auch als Kunstwerk herausstellt und bewährt. Nicht die Geste der Künstlerin allein ist entscheidend, wenn es darum geht, der Arbeit eine kritische Stoßrichtung zu attestieren. Vielmehr gehen Produktion und Rezeption Hand in Hand und fließen insbesondere im ästhetischen Selbstexperiment, das für Ulman wie für ihre Follower zum Gegenstand des Erlebens wie der Betrachtung gleichermaßen wird, mit der Selbstwahrnehmung ineinander.

Prominenter noch als bei Benjamin ist das Konzept der Mimikry bei Theodor W. Adorno, der dieses Verhalten als ein sich totstellendes Gegenstück zur sympathetischen Mimesis, der Anschmiegung an das Lebendige entwirft, das dem Individuum innerlich, eben nicht nur aufgesetzt und kommodifiziert, ähnelt. Mimikry kann aber laut Adorno nicht nur Verhärtung bewirken, sondern birgt das Potential, durch übergenaue Erfüllung der Vorgaben eines Systems, dem man sich dem Anschein nach fügt, zu entschlüpfen – indem man genau jene Regeln befolgt, die sich in der Erfüllung als brüchig herausstellen und die durch das Hervorbringen eines Verletzlichen, Vergänglichen auch die Lebendigkeit, die sonst der Mimesis vorbehalten ist, zurück ins Spiel bringen (vgl. Geml 2008).

In Ulmans Instagram-Performance können verschiedene Anteile eines mimetischen Verhaltens nach Benjamin, einer Mimikry im Sinne Adornos und eines von der Internetkultur geprägten ‚trollenden‘ (Selbst-)Täuschungsverfahrens erkannt werden. Die enttäuschten bis wütenden Reaktionen anderer User auf den Abbruch der Performance und das Zurückkehren Ulmans zu ihrer ‚eigentlichen‘ Social-Media-Identität (die es in dieser Reinform so nicht gibt), legt eine Fragilität offen, die jeder Selbstdarstellung im Netz innewohnt: Die Abhängigkeit von den Blicken, den Klicks und Likes der anderen – ein warmer Wind der digitalen Zuneigung, der sich schnell zur forschenden Brise drehen kann.[6] Ulman nimmt auch diese mit, fordert sie heraus und perfektioniert so die Ähnlichmachung der Performance an das alltägliche Geschehen in den Social Media ebenso wie sie die fremdbestimmte Konstruiertheit der gelebten Ideale zeigt. „You wouldn’t say that that is a critique“, so Ulman, „[i]t’s not a critique on womanhood...or maleness...but a critique on taking those things as a given.“ (Ulman zit. nach Dean 2015)

Unsicherheit des unbekanntes Unbekanntes als demokratische Übung

Eine die Schwächen einer Struktur zutage fördernde Übertreibung, wie sie die Mimikry nach Adorno nahelegt, oder ein spielerisches Experimentieren mit dem Rollenwechsel in der Art von Benjamins mimetischem Verhalten bietet nach außen hin sicht- und beschreibbare Punkte an einer künstlerischen Arbeit, durch welche sich ein Wechsel von Nähe und Distanz interpretatorisch erschließt. Im Falle der Praktik des Tollings beziehungsweise auch der sich insbesondere dieser Strategie bedienenden Performance Ulmans jedoch findet der Umschlag von der bloßen Wiederholung in reflexive Distanz weniger innerhalb der Arbeit selbst im engen Sinne statt und ist verstärkt auf die Bereitschaft des Publikums angewiesen, sich zu Diskussionen provozieren zu lassen und in einen Austausch miteinander zu treten (vgl. Wagner 2021). Denn wo das digitale Kommunikationszeitalter die Demokratie insofern herausfordert, dass Meinungen und Urteile qua Politik des Verbreitens, Likens und Folgens ineinander zu kippen drohen, befähigt der durch die Praktik des Tollings ausgelöste Zwischenzustand des Zweifelns zu jener kritischen Distanznahme, die für das Urteilen so wichtig bleibt. Im Austausch der unterschiedlichen Standpunkte, von unterschiedlichen Brennpunkten und Rändern des Geschehens aus, wird klar, dass gerade dieser Zustand uns zum Überdenken der eigenen Filter und Blasen der Wahr-

[6] Jahre später werden noch immer Kommentare zu den Bildern gepostet, die nun jedoch meist Beifall spendend angesichts der als solche erkannten künstlerischen Performance ausfallen und die einzelnen Posts retrospektiv abgeklärt bewerten.

nehmung sensibilisieren kann. Im Abgleich der ganz unterschiedlichen Voraussetzungen, die wir als Einzelne, doch miteinander in Kontakt Tretende im Diskurs mitbringen, entsteht so ein Zwischenraum des Politischen. Die Übung im Urteilen besteht somit in jenem „Vermögen, das Besondere und das Allgemeine auf geheimnisvolle Weise miteinander zu verbinden“ (Arendt 2012, 117). In dieser reflexiven Operation bleibt die Dissonanz bestehen, denn nicht alles fügt sich nahtlos, nicht alle Teile sind bekannt und noch einige mehr könnten im Dunkel des Nichterkannten verbleiben.[7] Doch beschränkt diese Ungewissheit mitnichten das Urteilen, sondern eröffnet vielmehr das demokratische Miteinander eines öffentlichen Austauschs, Abwägens, Vermittelns, das eine demokratische Übung im Urteilen darstellt (vgl. Wagner 2021 sowie Gräfe, unveröffentlicht).[8]

Anhand des Beschriebenen zeigt sich, wie trollende Strategien nicht nur populistisch manipulieren, sondern in der Kunst wie im politischen Aktivismus auch ein subversives, reflexives und kritisches Potential entfalten können und die Diskussion um die Schwächung oder Stärkung der Demokratie selbst als fundamental demokratienotwendigen Diskurs etablieren. Mitunter scheinen trollende Aktivist_innen und Künstler_innen sich selbst nicht sicher zu sein, welche Ideologie sie vertreten, und gerade da schlägt die passive Zuschauer-Demokratie um in ein aktualisiertes deliberatives Demokratieverständnis der aktiven, handelnden und urteilenden Bürger_innen. Kunst wie Aktivismus öffnen hier reflexive Spielräume der ‚Post-Kritik‘, die zu einer stetigen Übung im ästhetischen, und das bedeutet immer auch politischen Denken einladen. Dabei ist wichtig, dass es sich um eine ‚ernst‘ gemeinte Rhetorik handelt, das Gesehene trotz individueller Differenz und Distanz gleichermaßen emotional affiziert wie distanziert wahrzunehmen, abzuwägen und aller Unsicherheit zum Trotz zu einem ersten, vielleicht notwendig zu überholenden, Urteil zu gelangen.

Die Kunst, ebenso wie politische Ereignisse der jeweiligen Tagesordnung, müssen oder dürfen dabei nicht als von sich aus kritische, aufklärerisch bereits von ihren Urheber_innen gedachte Verursacher eines reflexiven Denkprozesses aufgefasst werden. Keineswegs zeigen sie sich, fast schon ‚konsumierbar‘, als politische Statements fertig zubereitet für ideologisch eindeutige Interpretation. Vielmehr sind all diese Begegnungen und Situationen *Anlässe*, um sich nach einer ersten unbewussten Affiziertheit ganz bewusst in den weiteren Prozess zu begeben – und insbesondere den Unsicherheiten nachzugehen, die man selbst in der Wahrnehmung dieser Situationen empfindet. Es gilt also, sich selbst der Frage zu stellen, warum man diese Unsicherheiten empfindet, wodurch sie verstärkt werden und wie sie nicht passiv ‚erlitten‘, sondern vielleicht sogar aktiv er- und getragen werden können.

Künstlerische Arbeiten, die mit den Kommunikations- und Inszenierungsweisen des Internets – in Installationen im physischen Raum wie auch, etwa im beschriebenen Fall der Instagram-Performance Amalia Ulmans, im Internet und in den Sozialen Netzwerken selbst – umgehen, funktionieren zunächst einmal ‚seismographisch‘. Ohne eine dezidiert kritisch zu nennende Haltung können sie dabei in der Betrachtung hervortreten lassen, wie die angenommen Offenheit, mit der wir Inhalten im Netz oder auch zeitgenössischen Kunstwerken begegnen, ‚zugeschnitten‘ wird: nämlich durch eine unbewusste Orientierung an einem bestimmten sozialen Umfeld, in dem bestimmte Betrachtungsgewohnheiten, ästhetische Präferenzen und Abnei-

[7] Um hier Donald Rumsfelds ‚unknown unknowns‘ einmal mehr ins positive Licht dessen was eine Demokratie aushalten sollte zu drehen.

[8] Uns geht es hier in aller Deutlichkeit mitnichten darum, einem pluralen Skeptizismus das Wort zu reden, sondern darum, den Raum des Politischen dahingehend offen zu halten, dass Standpunkte und Meinungen ausgetaucht werden, deren Unterschiedlichkeit ebenso zu tolerieren, wie die Aushandlung des besseren Arguments zu akzeptieren und damit Differenz ebenso wie Unsicherheit auszuhalten nötig ist.

gungen dominieren. Eine Kunstform, die explizit auf Netzwerkdynamiken setzt, um ihre Sprache und Verbreitung zu finden, kann Anlass geben, die Einflüsse sozialer Netzwerke in verschiedenen Kontexten und Peergroups zu hinterfragen. Die verschiedenen dort – und anderswo – kursierenden Bilder des Selbst und gesellschaftlicher Stereotype wie Idealmodelle können dadurch zum Kollidieren und letztlich in eine neue, potenziell ganz andere Ordnung als zuvor gebracht werden.

Die Offenheit gegenüber der Vielfalt an Einflüssen, Bildern und Informationen kann so, gewissermaßen über ein plötzliches Bewusstwerden der eigenen Voreinstellungen und Vorurteile, die das eigene Ich von den Verführungen der Inszenierungen und Optimierungen (vergeblich) auszunehmen suchen, als eine prekäre, doch immer wieder aktiv herstellbare und zu reflektierende wiedergewonnen werden. Sie immunisiert zugleich alle Akteure gegen die aktivierende Erregbarkeit des Tyrannen wie des Konformismus auf je unterschiedliche Weise. Je mehr Einflüssen die einzelnen Teile des ‚metrischen Wir‘ ausgesetzt sind, je mehr Öffentlichkeit und Austausch möglich ist, umso mehr Unsicherheit wird sich in der Begegnung mit trollenden Desinformationskampagnen einschleichen und die Verführungsresistenz der Einzelnen kräftigen. Denn „die Essenz der demokratischen Kultur der Freiheit ist die Offenheit für das Kommende, für das nächste Selbst (das eigene wie das der Anderen), für eine andere soziale Welt“ (Rebentisch 2012, 84).

Literatur

- Adorno, T. W. (1970) *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2009) Ästhetik. In: Ortland, E. (ed.) *Nachgelassene Schriften*, Vorlesungen Band III. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Anderson, C. (2020) The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete. In: *WIRED* <https://www.wired.com/2008/06/pb-theory/> (15/10/2020)
- Arendt, H. (2012) Elfte Stunde u. Dreizehnte Stunde. In: Dies. *Das Urteilen*. München: Pieper.
- Benjamin, W. (1991a) Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, Schmetterlingsjagd. In: Rexroth, T. (ed.) *Gesammelte Schriften* Band IV. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991b) Zum Bilde Prousts. In: Tiedemann, R.; Schweppenhäuser, H. (eds.) *Gesammelte Schriften* Band II. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Benjamin, W. (1991c): Lehre vom Ähnlichen. In: Tiedemann, R.; Schweppenhäuser, H. (eds.) *Gesammelte Schriften* Band II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Benjamin, W. (2007) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dean, A. (2015) Amalia Ulman – Gentle Deception. In: *Topical Cream*, <http://topicalcream.info/editorial/amalia-ulman-gentle-deception/> (17/10/2020)
- Eddinger, T. (2015) *Der wunde Punkt. Vom Unbehagen an der Kritik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Geml, G. (2008) „Wie ein Naturlaut“. Mimikry als Mytho-Logik bei Theodor W. Adorno. In: Becker, A. (ed.) *Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*. Schliengen: Edition Argus.

- Gräfe, A. (unveröffentlicht) *Kunst aushalten – Ästhetische Langeweile in der Gegenwartskunst* (AT Univ. Diss., abzuschließen 2021 an der Hochschule für Gestaltung Offenbach a. M.)
- Green, J. E. (2010) *The Eyes of the People. Democracy in an Age of Spectatorship*. New York: Oxford Univ. Press.
- Heiser, J. (2018) Strategischer Multi-Optionalismus. Untiefen eines postkritischen Konzepts. In: Kleesattel, I.; Müller, P. (eds.) *The Future Is Unwritten. Positionen und Politik kunstkritischer Praxis*. Zürich: diaphanes.
- Kant, I. (1974) *Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe in 12 Bänden* Band X. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mai, S. (2017) *Das metrische Wir. Über die Quantifizierung des Sozialen*. Berlin: Suhrkamp.
- Menke, C. (1991) *Die Souveränität der Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Meyer, T. (2001) *Mediokratie. Die Kolonisierung der Politik durch die Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Meyer, T. (2012) Die Ästhetisierung des Politischen. In: *Neue Gesellschaft/ Frankfurter Hefte* 7+8: 51-54.
- Platon (1991) Nomoi. In: ders. *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Band IX. Leipzig: Insel Verlag.
- Rebentisch, J. (2012) *Die Kunst der Freiheit*. Berlin: Suhrkamp.
- Timberg, C.; Dwoskin, E.; Nirappil, F. (2020) Twitter became a major vehicle for misinformation about unrest in D.C. In: *The Washington Post* <https://www.washingtonpost.com/technology/2020/06/01/misinformation-about-extent-unrest-washington-dc-surges-across-twitter/> (18/10/2020)
- Wagner, E. (im Erscheinen) *Falsche Signale. Strategien der Mimikry in der Post-Internet Art*. Zürich: diaphanes. (erscheint voraussichtlich im Juli 2021)