

Possen im Netz*

Dirk Baecker
Zeppelin Universität
Oktober 2009

I.

Nur wenig ist in der Kunsttheorie so unumstritten wie die Negativität der Kunst. Kunst ist immer Einwand gegen die Verhältnisse, und sei es nur, um sich von diesen zu entkoppeln (Adorno 1970; Luhmann 1986; Menke 1991). Die Kunst ist der Gesellschaft daher seit jeher verdächtig, ihr Weinen ebenso wie ihr Lachen, ihre lügnerischen ebenso wie ihre schrecklichen Geschichten, mit denen sie den Ernst, die Würde und das Vertraute der Wirklichkeit ständig unterlaufen (Platon 2000: 377 ff.). Versöhnt ist die Gesellschaft mit der Kunst nur dort, wo diese das Schöne präsentiert, und sei es im Gewand des Hässlichen (Baumgarten 1983). Das Schöne kann in der Gesellschaft wahlweise als das Natürliche oder das Unwirkliche gelten, und damit kann sich auch die Kunst anfreunden, so sehr sie auch gegen die Versöhnung rebelliert (Hamann 1968).

Achtet man darauf, dass sich das Schöne der Kunst keiner Positivität, sondern einer Negativität verdankt, läuft man nicht Gefahr, dieses mit dem Gefälligen und daher Harmlosen zu verwechseln. Das Gefällige und daher Harmlose ist Sache der Kultur, nicht der Kunst. Und auch in der Kultur ist es nur der Akt einer Grenzziehung, die die Negativität der Kunst zwar gesellschaftlich einbetten, aber nicht unmöglich machen soll. Die Kultur entschärft das interesselose, aber notwendige Wohlgefallen des künstlerischen Geschmacksurteils (Kant 1968: B 62 ff.) zu einem interesselosen, aber kontingenten Wohlgefallen, das in dieser Form nur umso besser zu beunruhigen vermag, weil man glaubt, sich ihm ungefährdet aussetzen zu können (Barthes 1985). Man glaubt sich durch den Rahmen geschützt und merkt nicht, wie das Schöne der Kunst eine Wahrnehmung adressiert, die den Betrachter seines Selbst entkleidet und ihn auf eine Sinnlichkeit verweist, die ihm genauso wie dem Gegenstand zuzurechnen ist (Merleau-Ponty 2003, 2004).

Denn das ist die Pointe der Negativität. Sie bricht mit der positiven Welt und ihren sei es geordneten, sei es ungeordneten Sachverhalten, zu denen auch das Subjekt sich so gerne zählt, und verweist auf eine Leere, die nur durch einen Willen zu füllen ist, der nur in sich,

* Beitrag zur Tagung "Networking: Zur Performanz distribuerter Ästhetik", Ludwig-Maximilians-Universität München, 9.-11. Oktober 2009.

aber nicht in einem Sachverhalt, begründet ist (Günther 1980a, 1980b). Gotthard Günther präzisiert, dass diese durch eine Negativität auf den Plan gerufene Leere, auf die ein dann durchaus positiver Wille antwortet, nicht das leere Nichts ist, keine gleichsam beliebige Freiheit, aus der alles und nichts abzuleiten wäre, sondern das Ergebnis von "Reflexionsgeschichten" (Günther 1980a: 289), die in der Form einer Negativsprache jede Positivsprache begleiten. Kunst wäre dann das Register einer Welt, die sich zu schnell mit ihrer eigenen Wirklichkeit verwechselt und in dieser Verwechslung still stellt; und sie wäre dieses Register im Medium einer Menge von Neins zu jedem einzelnen Aspekt dieser Wirklichkeit. Diese Neins zerstören die jeweils negierte Wirklichkeit nicht, so sehr sie auch für einen Moment aus diesem Eindruck ihre eigene, durchaus positive Lust, ihren Übermut gewinnen mögen (Benjamin 1961), sondern sie zählen sie (Günther 1980b), das heißt sie unterscheiden sie in ihrem eigenen Zusammenhang und geben ihr so eine Stelle, die in diesem Moment so streng bezeichnet wie auch bereits relativiert ist. Genau das heißt Reflexion. Und genau das erfordert einen vermutlich gleich doppelt konnotierten Willen, muss man doch das jeweilige Nein sowohl aufrufen als auch von ihm wieder zurückfinden in einen Aspekt der Wirklichkeit, zu dem man ebenfalls Nein sagen könnte. Der Wille verknüpft neu und anders, was der Erkenntnis verknüpft bereits vorliegt.

Das ist die Freiheit, die die Kunst sich nimmt. Die Negativität ist der Preis, den sie bezahlt, um neue Verknüpfungen vorzunehmen, die nur insofern aus dem Nichts gegriffen sind, als dieses das Produkt einer immer punktgenauen Reflexion ist. Das Spiel, das man der Kunst gerne nachsagt, hat hierin seinen Grund. Es verdankt sich der Freiheit des Neins, verbunden mit der Entscheidung für eine Entscheidung.

II.

Wir ergänzen diese erste Überlegung zur Negativität der Kunst durch eine zweite Überlegung, die sich ebenfalls der Absicht verdankt, der Frage auf die Spur zu kommen, ob sich die Typik künstlerischer Arbeiten in der nächsten Gesellschaft von jener in der modernen Gesellschaft unterscheidet. Wenn für diese nächste Gesellschaft die Annahme gewagt werden darf, dass ihr primäres Differenzierungsprinzip nicht mehr die sachlich geordneten und ordnenden Funktionssysteme der modernen Gesellschaft sind, sondern Netzwerke, die einer Risikologik der Kombination heterogener Identitäten (Akteure, Institutionen, Narrationen, Praktiken) folgen (Castells 2001; Baecker 2007), dann stellt sich die Frage, ob auch die Kunst die Form des Netzwerks annimmt beziehungsweise sich mit der Form des Netzwerks auf eine Art und Weise konfrontiert, die die bisherigen Motive, Modi und Ergebnisse der

Kunstproduktion verändert. Die Vermutung, dass signifikante Phänomene der aktuellen Kunstproduktion eher unter das Stichwort einer "distribuierten Ästhetik" gefasst werden können als unter das Stichwort einer modernen Werkästhetik, ist nicht nur bereits formuliert worden, sondern sie geht bezeichnenderweise bereits im Moment ihrer Formulierung mit einer dezidierten Skepsis gegenüber gesellschaftlichen Erwartungen an das vorgeblich so interaktive und partizipative Vergemeinschaftungsprinzip des Netzwerks einher (Munster/Lovink 2005; Lovink/Rossiter 2005).

Wie sieht eine Kunst der Netzwerkgesellschaft aus, wenn sie sich in verbreiteten Bemühungen, sich zu vernetzen (*to network*), sicherlich nicht erschöpft? Unsere zweite Überlegung greift in der Auseinandersetzung mit dieser Frage auf die soziologische Netzwerktheorie von Harrison C. White zurück (White 1992, 2008), auch wenn diese der Kunst in ihrer Theoriearchitektur keinen prominenten Platz einräumt. An anderer Stelle hat White eine Institutionen- und Systemtheorie der Kunst entworfen (White/White 1993) und Fragen der Identitätskonstruktion dank Kunst sowie Problemen der Performanzmessung seine Aufmerksamkeit geschenkt (White 1993), doch an der entscheidenden Stelle seiner Theorie, dort nämlich, wo er sich mit basalen sozialen Molekülen, genannt Disziplinen, beschäftigt, scheint für die Kunst und ihr Produkt kein Platz zu sein.

White unterscheidet drei Disziplinen, drei unterschiedliche Formen von Hackordnungen, nämlich das *interface*, dem es um die Wertung von Qualität, die *arena*, der es um die Wertung von Reinheit, und das *council*, dem es um die Wertung von Prestige geht; das *interface* verpflichtet auf einen gewissen Instrumentalismus, die *arena* trifft eine Auswahl aus Freunden und Feinden und das *council* vermittelt zwischen Oben und Unten (White 1992: 16 f. und 22 ff.; White 2008: 63 ff.). Aspekte dieser drei Disziplinen finden sich auch in der Kunst: Die Organisation der Kunstproduktion in ein Netzwerk von Projekten (Faulkner 2003) erfüllt die Anforderungen eines *interface*, die Preisfindung zwischen Künstlern, Kunsthändlern und Kunstkäufern (Velthuis 2003) erinnert an eine *arena* und die Logik von Geschmacksurteilen im Kontext der Distinktion sozialer Schichtung (Bourdieu 1982) funktioniert wie ein gesellschaftsweit operierendes *council*. Das Spezifische der Kunst wird damit jedoch nicht erfasst.

Nicht um die Kunst von allen anderen Disziplinen zu unterscheiden, sondern um einen künstlerischen Aspekt zu erfassen, jenen der Produktion von Negativität, der dann unter Umständen auch in anderen Feldern sozialer Aktivität auffindbar ist, machen wir daher hier den Vorschlag, eine vierte Disziplin einzuführen, der wir den Namen der *posse* geben. Dieser Name orientiert sich an einem Vorschlag von Michael Hardt und Antonio Negri (2000: 408), von einer Posse immer dann zu sprechen, wenn man es mit Singularitäten zu tun hat, in der

Regel bestehend aus einer Handvoll von Leuten, Ressourcen und Adressen, denen es in einer offenen Vielheit (*multitude*) von Möglichkeiten gelingt, etwas zu produzieren, das heißt ein Können, ein Potential (lat. *posse*) unter Beweis zu stellen. Die Wertung, die diese Disziplin der *posse* verfolgt, ist die der Schönheit (*beauty*), worunter wir innerhalb einer Logik der Negativität die Setzung eines Unterschieds zwischen dem Ungewöhnlichen (*strange*) und dem Vertrauten (*familiar*) verstehen. Dieses Verständnis des Schönen greift Konnotationen des Erhabenen, des Sublimen auf, das Kant als das Überwältigende, Erschreckende und Bewegende vom Begrenzten und Gefälligen des Schönen unterscheidet (Kant 1968: A 74 ff.). Possen, so wollen wir vorschlagen, arbeiten an einem Schönen, das gegen unser Interesse auf unser Interesse stößt und das insofern stört, aber als berechnete und gut begründete Störung überzeugt. Sie dokumentieren einen Willen, der zwangsläufig negativ ansetzt, um sich vom bereits Vorhandenen zu unterscheiden, dabei jedoch ein positives Produkt produziert, das mit dem Vorhandenen abgestimmt ist und insofern aufgenommen und eingebettet werden kann.

Man könnte auch von Reparaturmaßnahmen sprechen und so die in der Kunstproduktion vor allem unter Musikern des Rap und des HipHop bereits bekannten Possen mit den bereits früher aufgetretenen Possen polizeilicher und militärischer Einheiten (*task forces*) verknüpfen. Allerdings sind diese Possen nicht auf die Sicherstellung von Recht und Ordnung zu begrenzen, sondern betreffen Reparaturmaßnahmen, die auch subversive, kontroverse und gewalttätige Dimensionen annehmen können, wenn Positionen der Negativität bezogen werden, die entsprechend weit außerhalb des praktizierten Konsenses einer Gesellschaft zu finden sind (Ziemer 2007, 2008; Müller 2008; Baudrillard 2001).

Possen des Schönen sind Possen, die künstlerische Strategien der Kommunikation von Negativität im Medium der Adressierung von Wahrnehmung verfolgen. Wahrnehmung zu adressieren heißt, Schnittstellen zwischen Kommunikation, Psyche und Organismus zu adressieren und es so mit der *human condition* schlechthin zu tun zu bekommen, insofern diese darin besteht, unwahrscheinliche Balancen gesellschaftlicher Anforderungen, individueller Befindlichkeiten und körperlicher Zurichtungen dennoch zu bewältigen (Malinowski 2005; Parsons 1978). Possen sind Disziplinen, die in Kunst und Politik, Wirtschaft und Wissenschaft, Religion und Erziehung von Routinen abweichen und kreative Energien mobilisieren, die aus Spannungen zwischen Kommunikation, Psyche und Organismus resultieren, die nach Ausdruck und Ausgleich suchen. Das Schöne ist das überraschend Sinnvolle, das Angemessene im Umgang mit einer unruhigen Welt, das nach wie vor Unwahrscheinliche, aber evolutionär Gelungene und Stimmige. Man müsste eine neue logische Kategorie erfinden, um es zu beschreiben: eine kontingente Notwendigkeit, weder zufällig noch unmöglich.

Partei Gründungen, Werbekampagnen, Guerillataktiken, pädagogische Konzepte, religiöse Missionen und wissenschaftliche Methodologien können in diesem Sinne als Possen verstanden werden, wenn sie ein Produkt (ein Objekt, ein Prozess, eine Idee) offerieren, das dort eine Lösung anbietet, wo man bislang noch nicht einmal ein Problem gesehen hat. Es handelt sich um, wenn man so will, nietzscheanische Strategien (Nietzsche 1969), die nicht auf die Kausalität von Sachfragen, sondern auf eine Ästhetik der überraschenden, kreativen Lösung setzen, auf ein Risiko, eine Übersetzung, ein Design. Das ästhetische Urteil beschließt hier ein Gelingen, das man Mühe hätte, sachlich zu begründen. Es besiegelt eine Reduktion, die mit der Komplexität und Rekursivität der Verhältnisse nicht nur abgestimmt, sondern auch auf sie angewiesen ist.

III.

Possen der Negativität laufen in der aktuellen Kunstproduktion vielfach unter dem Namen der *performance*. Eine *performance* ist eine künstlerische Form, die die Selbstreferenz und die Fremdreferenz der Kunst bis zum Punkt der Unerträglichkeit aufeinander bezieht und voneinander unterscheidet. Der Betrachter und Teilnehmer wird in eine Oszillation hineingezogen, die die Welt sowohl verzaubert, wenn man sich mit ihrer Faszination begnügt (Fischer-Lichte 2004: 362; vgl. Fischer-Lichte/Risi/Rosselt 2004), als auch entzaubert, wenn man darauf achtet, dass die vorgeführten Verfahren nichts anderes vorführen als sich selbst (Büscher 2002). Die *performance* legt ihre Erkenntnisbedingungen offen, indem man Schritt für Schritt mitverfolgen kann, was jeweils geschieht, und lässt, umso besser dies gelingt, vollkommen rätselhaft werden, worum es geht.

Dada, Fluxus, Happening, Poetry Slam, Aktionstheater, Intermedia und Web Art besetzen in der Netzwerkgesellschaft eine Position der Negativität, die dort mit Differenz und Kontrollverlust arbeitet, wo Netzwerke auf Identität und Kontrolle setzen. Zwar sind Identität und Kontrolle in der Netzwerkgesellschaft Konzepte des Umgangs mit dem Riskanten, Prekären und Unwahrscheinlichen (White 1992, 2008), doch verliert man dies beim *networking* gerne aus den Augen, wenn es eher darum geht, Verbindung und Verknüpfung, Schwärme und Kaskaden zu betonen, als darauf hinzuweisen, dass sich viele Netzwerke in den Geschichten erschöpfen, die man über sie erzählt. "A tie," so sagt White (1992: 17), "is a failed discipline", denn in dem Moment, in dem Verbindungen gesichert sind, spricht man nicht mehr von einem Netzwerk. Netzwerke bestehen aus potentiellen, nicht aus aktuellen Verknüpfungen; schlimmer noch, sie bestehen aus den Verbindungen, sie sich als Alternativen zu den aktuellen darstellen.

Die *performance* ist eine *posse*, die der Positivität des Netzwerks dessen Negativität gegenüberstellt. Selbst eine Art Knoten im Netz, dokumentiert die *performance* einen Kontrollverlust über Kommunikation, Psyche und Organismus, aus dem im selben Zug eine neue Form gewonnen wird, die überzeugt, ohne einen Anschluss zu bieten. In dem Moment, in dem die *performance* gelungen ist, muss sie zu Ende sein und darf sie zwar als Kunstwerk und insofern als Kommunikation, aber nicht als Bewusstsein und nicht als Verhalten ihre Fortsetzung finden. Das hat die *performance* mit jedem Kunstwerk gemeinsam. Der Preis für die Position der Negativität ist eine Autonomie, die einen gesellschaftlich leeren und nur insofern signifikanten Ort besetzt. Die Negativsprache der *performance* reflektiert die Gesellschaft, doch sie kann außerhalb der Kunst nicht gesprochen werden. Sie zählt die Einheiten des Netzwerks anhand von dessen Lücken, aber sie füllt diese Lücken nicht.

Interessant ist die gesellschaftliche Funktion dieser *performance*. Vergleichbar manchen Formen eines tribalen Kunstwerks (Ritual, Totem, Kult) akzeptiert sie die Trennung vom Publikum nicht, sondern begreift auch dieses als ein Element des Netzwerks, dessen Rolle sowohl negiert als auch neu formatiert werden muss. Das Publikum wird zu einer Adresse im Netzwerk der Kunstproduktion, die jedoch genauso unzuverlässig ist wie jede andere Adresse in einem Netzwerk, dessen Wirklichkeit die Reflexion auf potentielle Alternativen ist. Das Publikum spielt mit, selbst passiv entdeckt es seine aktive Rolle beim Entstehen eines Kunstwerks, das offen lässt, worin diese Rolle besteht. Auch der Künstler entzieht sich der Definition seiner zum Publikum komplementären Rolle der Darstellung, indem er sich vom Darsteller in das Medium der Darstellung verwandelt, in dem sich etwas darstellt, was seine Adresse im Netzwerk erst noch finden muss. Das können soziale Orientierungen, psychische Befindlichkeiten oder körperliche Zurichtungen sein, die in der *performance* sowohl unterlaufen als auch neu formatiert werden.

Darüber hinaus können Formate erprobt werden, in denen fast alles, was seit der antiken und modernen Kunst zur Kunst gehört, auch abwesend sein darf, der Künstler, die Bühne, das Publikum, Anfang, Höhepunkt und Ende, das Drama und seine Auflösung, die Komik und ihr Witz, der Kitsch und seine guten Gründe. Stattdessen zählen Effekte, die nur noch in ihrem Halo auf Kunst, in allem übrigen jedoch andeutend und ausspielend, verständlich und unverständlich, geschmackvoll und geschmacklos auf jeden nur denkbaren Sinn verweisen. Die ideale *performance* findet statt, ohne dass es jemand merkt, am wenigsten der eventuelle Künstler. Daher kann Jon McKenzie formulieren, "perform or else" (McKenzie 2001). Am Fluchtpunkt jeder *performance* wird die Gesellschaft zu einer Posse, deren Schönheit sich ihrer eigenen, scheinbar so unterschiedslosen Fortsetzung entgegenstellt.

Man darf sich fragen, was das soll. Die Antwort ist denkbar einfach. Die Negativsprache dieser performativen Kunst reflektiert eine Gesellschaft, deren Anschlüsse mit und ohne Rückgriff auf elektronische Medien eine Instantaneität angenommen haben, die ohne jede Entscheidung auszukommen scheint. War die Sachlogik der modernen Gesellschaft ohne den Verweis auf Information und Expertise und damit ohne Reflexion und Distanz nicht zu haben, so setzt die Risikologik der nächsten Gesellschaft sich fast von selber durch. Die Performanz der Posse hält dies an und auf. Sie zerstreut alle Evidenzen bis zu jenem Punkt, an dem eine Entscheidung unausweichlich wird. Schön ist nicht mehr die Übereinkunft von Wahrnehmung, Befindlichkeit und Ausdruck, sondern schön sind die Aufkündigung dieser Übereinkunft und damit der Neuanfang.

IV.

Possen im Netz zielen nicht mehr auf das Große und Ganze. Weder der Kosmos wie in der Antike noch die Gesellschaft wie in der Moderne zählen hier als Referenzpunkte, auf deren Inszenierung und Feier es positiv oder negativ ankäme. Stattdessen haben wir es auch hier mit jener ökologischen Logik nachbarschaftlicher Beziehungen zu tun, die eher nach dem Muster von Wirt, Gast und Nische funktioniert als nach dem Muster übergeordneter Zwecke oder einer noch zu findenden Vernunft (Serres 1981). Possen bewähren sich darin, dass sie für einen Moment eine Gemeinschaft (*community*) stiften, die aus *friends* und *followers* besteht, wie Netzwerke im Netz sie treffenderweise nennen, die ihre Aufmerksamkeit und ihre Anerkennung zu verschenken haben und dies je nach den Umständen durch Zahlungen, Wahlen oder Beitritte auch zu dokumentieren bereit sind. Jeder dieser *friends* und *followers* kann zu jedem Zeitpunkt ein *leader* werden, der eine Kampagne startet, die zu einer neuen Posse wird.

Die Kunst macht sich dies zunutze. Sie tritt erkennbar expertenfeindlich auf, um die sich formierenden Netze nicht durch Asymmetrien zu stören, die nicht wieder aufgelöst werden können. Wenn sie dennoch Experten nutzt, sind es Laien wie du und ich, deren Position so scharf markiert wird, dass sie ohne jedes Autoritätsproblem zum Modul unter anderen Modulen wird. Die Inszenierung einer Posse verlangt eine Kunstfertigkeit, die nicht sichtbar werden darf. Es überwiegt eine Spontaneität, die den Eindruck erweckt, dass jeder Freund oder Gefolgsmann die Rolle eines Führers zu jedem Zeitpunkt auch selber übernehmen kann. Selbstverständlich weiß man, dass dieser Eindruck täuscht, doch man genießt die Täuschung, während man sie zulässt.

Die Possen betreiben nicht nur eine Kunst im Netzwerk, sondern auch eine Kunst des Netzwerks. *Distant art* ist dafür vielleicht eine treffende Bezeichnung, wenn man darunter eine Konzentration auf Effekte versteht, die die Bedingungen der Anwesenheit überschreiten und schon deswegen gerne auf Medien verweisen, unter denen die alten Götter und Geister zwar noch eine Rolle spielen können, es aber letztlich eher um die Musik und den Film, die Zeitung, den Rundfunk und das Fernsehen, den Computer und das Internet geht beziehungsweise um ein Mischen und Covern von Geste, Wort, Klang, Bild, Text, Zahl, Codierung und Übersetzung, die jeweils nicht in ihrer Dinglichkeit, sondern in ihrer Funktionalität und Dysfunktionalität, in ihrer Unauffälligkeit und Zudringlichkeit, in ihrer Dezentrierung und Fokussierung interessieren. Das verwandelt sowohl das Kollektiv derer, die die Kunst weniger machen als im Medium ihrer eigenen Störung geschehen lassen (Ernst 2008), als auch das Publikum, das sich nicht mehr als Adressat, sondern als Verteiler und Verstärker im Horizont einer eher immer wieder neu zu erprobenden als bereits bekannten Medienöffentlichkeit begreifen muss (Balme 2009), ihrerseits in Netzwerkeffekte, die nach der modernen Logik der Subjekte und Objekte nicht mehr geordnet werden können.

Diese Possen interessiert ein Design der Welt, das in keinem seiner Züge unschuldig ist. Sie nutzen eine Negativität, die eine bessere Weltkundigkeit erfordert als so manch ein Projekt, auf das die Moderne so stolz ist. Projekte dürfen scheitern, Possen müssen gelingen. Projekte erschöpfen sich in einer gewissen Sachlogik, eben jener der Moderne, Possen sind darauf angewiesen, jene Kombination von Kontingenz und Notwendigkeit zu realisieren, die wir hier mit dem vielleicht unzureichenden Wort der Schönheit gekennzeichnet haben.

Will man Possen der Performanz eine gesellschaftliche Funktion zuschreiben, so könnte man an die eines Immunsystems denken. Allerdings ist ihre Aufgabe eine andere als diejenige eines Angebots von Formen zivilisierter Konfliktaustragung durch das Rechtssystem (Luhmann 1984: 501 ff.). Auch das Recht liefert eine Negativsprache, die es erlaubt, überall dort, wo die einen sich im Recht glauben, Unrecht zu vermuten und dafür nach den passenden Argumenten zu suchen. Die Negativität der Possen reagiert jedoch nicht auf das Risiko eines Unrechts, sondern allgemeiner auf das Risiko der Beobachtung. Das ist der Grund dafür, dass sie Selbstreferenz und Fremdreferenz so paradox verschränken, dass unentscheidbar wird, worauf sie referieren. Denn so inszenieren sie sich als Beobachter eigener Art und ziehen darauf die Aufmerksamkeit und das Interesse der Betrachter. Das Beobachten als solches wird auffällig, und zwar im negativen wie positiven Sinne auffällig. Man kann studieren, dass es unter dem Vorwand des Interesses aufspürt und aufstört, was möglicherweise keinerlei Beobachtung verträgt. Die Posse hat dabei die Wahl, ob sie sichtbar macht, was nicht sichtbar

sein wollte, oder den Schutz vor der Sichtbarkeit dort reklamiert, wo er bereits aufgegeben ist. In der Regel macht sie beides und verstört damit nur umso gewisser (Engell 2009).

Auf diese Art und Weise schützt sich die Netzwerkgesellschaft vor der Allgegenwart der Blicke, auf die sie zugleich angewiesen ist. Den neugierigen Blicken der tribalen Gesellschaft, den agonalen Blicken der Antike und den interessierten Blicken der Moderne, allesamt sozial nicht ungefährlich, überlagert sich in der Netzwerkgesellschaft der kontrollierende Blick im Umgang mit der eigenen *community*. Ständig muss man befürchten, eine wichtige Gelegenheit zu übersehen oder an Reputation und damit an Wahlmöglichkeiten zu verlieren. Die Posse macht das genauso und führt es gleichzeitig auch vor. Sie ist taktlos und dennoch, so lange sie als Kunst auftritt: taktvoll. Sie konfrontiert die Kontrollgesellschaft, in der die Individuen nicht mehr nur auf Stand, Interesse und Rolle, sondern tiefer greifend auf Flexibilität und Modulierbarkeit festgelegt werden (Deleuze 1993: 250 f., 254 ff.), mit ihrer eigenen Unmöglichkeit. Die Posse ist eine feste Kopplung unter losen Kopplungen, das macht sie so flüchtig wie unversöhnlich. Nichts an ihr ist nachhaltig, alles an ihr ein Traum.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Baecker, Dirk (2007): *Studien zur nächsten Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Balme, Christopher (2009): *Distributed Aesthetics: Performance, Media, and the Public Sphere*, Vortrag auf dem Symposium "Networking: Zur Performanz distribuiertes Ästhetik", Ludwig-Maximilians-Universität, 9.-11. Oktober.
- Barthes, Roland (1985): *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, aus dem Französischen von Dietrich Leube, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Baudrillard, Jean (2001): *L'esprit du terrorisme*, in: *Le Monde*, 3 Novembre.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1983): *Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetica" (1750/58)*, übers. und hrsg. von Hans Rudolf Schweizer. Lateinisch-Deutsch, Hamburg: Meiner.
- Benjamin, Walter (1961): *Der destruktive Charakter*, in: ders., *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 310-312.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Büscher, Barbara (2002): *Live Electronics Arts und Intermedia, die sechziger Jahre: Über den Zusammenhang von Performance und zeitgenössischen Technologien, kybernetischen Modellen und minimalistischen Kunst-Strategien*, Habilitationsschrift an der Universität Leipzig.
- Castells, Manuel (2001): *Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft*, aus dem Englischen von Reinhart Köbber, Opladen: Leske + Budrich.
- Deleuze, Gilles (1993): *Unterhandlungen: 1972-1990*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Engell, Lorenz (2009): *Blicke, Dinge, Wiederholungen: Über die Genese einer Filmszene in Abbas Kiarostamis "Quer durch den Olivenhain"*, Vortrag auf dem Symposium "Networking: Zur Performanz distribuiertes Ästhetik", Ludwig-Maximilians-Universität, 9.-11. Oktober.
- Ernst, Wolf-Dieter (2008): *Akteure im Netz: Rimini Protokolls Call Cutta und die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation*, in: Hajo Kurzenberger, Hanns-Joasef Ortheil, Matthias Rebstock (Hrsg.), *Kollektive in den Künsten*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, S. 179-181.

- Faulkner, Robert (2003): *Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*, new ed., New Brunswick, NJ: Transaction Books.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika, Clemens Risi und Jens Rosselt (Hrsg.) (2004): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, o.O.: Theater der Zeit (Recherchen 18).
- Günther, Gotthard (1980a): Martin Heidegger und die Weltgeschichte des Nichts, in: ders., *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik*, Bd. 3, Hamburg: Meiner, S. 260-296.
- Günther, Gotthard (1980b): Identität, Gegenidentität und Negativsprache, in: *Hegel-Jahrbuch 1979*, Köln: Pahl-Rugenstein, S. 22-88.
- Hamann, Johann Georg (1968): *Aesthetica in nuce*, in: ders., *Sokratische Denkwürdigkeiten, Aesthetica in Nuce*, Stuttgart: Reclam, S. 75-147.
- Hardt, Michael, und Antonio Negri (2000): *Empire*, Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- Kant, Immanuel (1968): *Kritik der Urteilskraft, Werke V*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lovink, Geert, und Ned Rossiter (2005): Dawn of the Organised Networks, in: *fibreculture: the journal*, issue 5.
- Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1986): *Das Medium der Kunst*, in: *Delfin VII*, 4. Jg., S. 6-15.
- Malinowski, Bronislaw (2005): *Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur und andere Aufsätze*, aus dem Englischen von Fritz Levi, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- McKenzie, Jon (2001): *Perform or Else: From Discipline to Performance*, London: Routledge.
- Menke, Christoph (1991): *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrungen nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Merleau-Ponty (2003): *Das Auge und der Geist: Philosophische Essays*, hrsg. und eingel. von Christian Bermes, Hamburg: Meiner.
- Merleau-Ponty (2004): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, gefolgt von Arbeitsnotizen, hrsg. und mit einem Nachwort von Claude Lefort, aus dem Französischen von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München: Fink.
- Müller, Gini (2008): *Possen des Performativen: Theater, Aktivismus und queere Politiken*, Wien: Turia + Kant.
- Munster, Anna, und Geert Lovink (2005): *Theses on Distributed Aesthetics, Or, What a Network is Not*, in: *fibreculture: the journal*, issue 7.
- Nietzsche, Friedrich (1969): *Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, in: ders., *Werke*, Bd. III, hrsg. von Karl Schlechta, 6., durchges. Aufl., Berlin: Ullstein, S. 309-322.
- Parsons, Talcott (1978): *A Paradigm of the Human Condition*, in: ders., *Action Theory and the Human Condition*, New York: Free Press, S. 352-433.
- Platon (2000): *Politeia*, in: ders., *Sämtliche Werke*. Übers. von Friedrich Schleiermacher, neu hrsg. von Ursula Wolf, Bd. 2, 2. Aufl., Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, S. 195-537.
- Serres, Michel (1981): *Der Parasit*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Velthuis, Olav (2003): *Symbolic Meaning of Prices: Constructing the Value of Contemporary Art in Amsterdam and New York Galleries*, in: *Theory and Society* 32, S. 181-215.
- White, Harrison C. (1992): *Identity and Control: A Structural Theory of Action*, Princeton, NJ: Princeton UP.
- White, Harrison C. (1993): *Careers and Creativity: Social Forces in the Arts*, Boulder, CO: Westview Press.
- White, Harrison C. (2008): *Identity and Control: How Social Formations Emerge*, 2nd ed., Princeton, NJ: Princeton UP.
- White, Harrison C., und Cynthia A. White (1993): *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, with a new Foreword and a new Afterword, Chicago: Chicago UP.
- Ziemer, Gesa (2007): *Komplizenschaft: Eine Taktik und Ästhetik der Kritik?* In: Jörg Huber, Philipp Stoellger, Gesa Ziemer und Simon Zumsteg (Hrsg.), *Ästhetik der Kritik: Verdeckte Ermittlung*, Zürich: Ed. Voldemeer, S. 75-81.
- Ziemer, Gesa (2008): *Verletzbare Orte: Entwurf einer praktischen Ästhetik*, Berlin: diaphanes.