

2. Referenzialität

Lokale *meme*-Kultur global vernetzt

Während die Digitalkultur ein globales Phänomen ist, sind ihre Ausprägungen doch wieder ›lokal‹, nicht im Sinne einer geographischen, sondern einer infrastrukturellen und/oder ideologischen Verankerung. Auf bestimmten Plattformen finden sich bestimmte Mem-Kulturen, Gemeinschaften von Gleichgesinnten oder jedenfalls von User*innen, die über dieselben Dinge lachen – Gemeinschaften, die auch aufgrund der technischen Gegebenheiten und Funktionsweisen der jeweiligen Infrastruktur dort entstehen und florieren. Einige Beispiele: User*innen benutzen den Kurznachrichtendienst Twitter, um das politische Geschehen zu kommentieren. Auf Twitter lassen sich die Profile relativ vieler Nutzer*innen an ihre *offline*-Identitäten zurückbinden; sie verwenden ihren Klarnamen, verweisen in ihren Profilbeschreibungen auf berufliche Funktionen und private Websites oder sind gar durch die Plattform ›verifiziert‹ worden (was durch ein blaues Häkchen neben dem Benutzernamen angezeigt wird). Berüchtigt wurde der Mikrobloggingdienst im Rahmen des US-amerikanischen Präsidentschaftswahlkampfes 2016, da Donald Trump ihn ausgiebig nutzte – und auch als Präsident nicht davon abließ, politische Kommunikation und Agitation über Tweets zu betreiben.¹ Instagram, eine Mischung aus Microblog und audiovisueller Plattform, wird genutzt, um das eigene Leben fotografisch zu dokumentieren, Einblicke in das Leben von Berühmtheiten zu erhalten, sogenannten Influencer*innen zu folgen – und natürlich um *memes* zu verbreiten. Facebook – die Muttergesellschaft von Instagram – dient unter anderem der persönlichen Vernetzung und Planung des Soziallebens, da sowohl private als auch institutionelle User*innen ausgiebig die Funktion nutzen, Einladungen zu verschicken und Anlässe zu organisieren. Auf Reddit wiederum, einem sogenannten Social-News-Aggregator, können registrierte Benutzer*innen Inhalte – Links, Bilder oder Textbeiträge – einstellen beziehungsweise anbieten, die wiederum von anderen Nutzer*innen positiv oder negativ beurteilt werden. Die Bewertungen beeinflussen, welche Position der Beitrag auf der jeweiligen Reddit-Seite sowie der Startseite einnimmt. Dazu kommen verschiedene Mainstream-Plattformen, die Beiträge und *memes* von an-

1 Vgl. u.a. Shear et al. 2019.

deren Plattformen abschöpfen und sie oft einem breiteren Publikum zugänglich machen, jenseits der spezifischen Ausrichtungen der Seiten, auf denen die *memes* entstanden. Dazu gehört zum Beispiel 9GAG, eine englischsprachige Plattform, auf der meistens ohne Quellenangaben Bilder, GIF-Animationen und Videos von Nutzern geteilt, kommentiert und bewertet werden. User*innen benutzen oftmals verschiedene Plattformen parallel, um verschiedene Interessen und soziale Bedürfnisse abzudecken.

In Sachen Alter, Geschlecht oder ideologischer Ausrichtung unterscheiden sich die User*innenbasen der verschiedenen Plattformen. Zum Beispiel wird Facebook ausgiebiger von der generationellen Kohorte der sogenannten Babyboomer genutzt als Instagram. Die Plattform Tiktok wiederum, ein chinesisches Videoportal für die Lippsynchronisation von Musikvideos und anderen kurzen Videoclips mit Funktionen eines sozialen Netzwerks, wird vornehmlich von sehr jungen User*innen genutzt. Plattformen sind also durch ihre Funktionalitäten bestimmte Nutzungsweisen eingeschrieben und sie ziehen unterschiedliche Gruppen von Menschen an – und auf ihnen entstehen aufgrund unterschiedlicher technischer Möglichkeiten auch unterschiedliche *memes*, auf Tiktok etwa vornehmlich virale Videos.

Die Meme-Kultur aber wird nicht nur durch Plattformen und ihre Affordanzen, sondern auch durch distinkte Nutzer*innengruppen und ihre Weltbilder geprägt. Simon Moebius schreibt:

[D]ie Wirklichkeitsdeutung, welche vielen Memes zugrunde liegt, ist nicht kosmopolitisch über nationale und ethnische Grenzen hinweg geprägt – wie man aufgrund des Vorkommens im vermeintlich egalitären Internet annehmen könnte. Ganz im Gegenteil sind die Communities, in denen Memes zirkulieren, und Internetseiten, auf denen Memes mit einfachen Mitteln hergestellt werden können, in fester Hand eines weißen, jungen Publikums westlicher Prägung. Alle zentralen Foren (reddit, 4chan, imgur usw.) sind stark westlich bzw. meist sogar explizit amerikanisch geprägt, auch wenn sie weltweit aufgesucht und genutzt werden. Damit einher geht eine bestimmte Sicht auf die Welt, die – folgt man Berger – dementsprechend auch einen Einfluss auf den humoristischen Inhalt hat. Denn diesem liegt die Wirklichkeitsdeutung einer Community zugrunde, welche mit bestimmten Werten, Vorstellungen, alltäglichen Normen und Regeln aufgewachsen ist, auch wenn die Ansichten innerhalb dieser Gruppe noch sehr divergent ausfallen können. So stellt [...] Weißsein eine zentrale Norm dar[], welche größtenteils unbemerkt bleibt und nur punktuell Gegenstand von Reflexion wird. Damit einher geht ein Otherring von anderen ethnischen und nationalen Gruppen, welches einen enormen Einfluss darauf hat, wie Stereotype in Memes aufgegriffen werden. Wei-

terhin ist die Community stark männlich geprägt, was sich in einer häufig sexistischen Umgangsweise und sehr männlich geprägten Diskussionen äußert.²

Zu konstatieren ist außerdem, dass verschiedene ideologische Gruppierungen von Plattform zu Plattform wandern. Spricht man über kriminelle und/oder extremistische Subkulturen im digitalen Raum, gestaltet es sich deswegen schwierig, langfristig angelegte soziologische und kulturwissenschaftliche Beobachtungen zu unternehmen.³ Diese Gemeinschaften sehen sich einem konstanten Druck durch *deplatforming* und polizeiliche Ermittlungen ausgesetzt und brechen deshalb oft unvermittelt ihre ›Zelte‹ ab – migrieren also von Forum zu Forum, von Kommunikationskanal zu Kommunikationskanal. Wie das etwa im Fall der englischsprachigen Neonaziszene aussieht, die sich seit einiger Zeit primär mittels des verschlüsselten Nachrichtendienstes *Telegram* organisiert, zeigte jüngst Talia Lavin auf.⁴

Damit sind einige Punkte genannt, die in unseren Analysen zentral sein werden: Meme mögen global zirkulieren, sie entstammen aber bestimmten ›lokalen‹ Kulturen und Szenen; Meme dienen oftmals, aber nicht nur humoristischen Zwecken; und viele Memkulturen sind männlich, ›westlich‹ und weiß geprägt. Sie können somit zumindest zum Teil auch als Ausdrucksformen einer *Ingroup* gewertet werden, die sich auf Basis ideologischer Gemeinsamkeiten auf spezifischen Plattformen versammelt und deren Inhalte unterschiedlich erfolgreich darin sind, in die breitere Öffentlichkeit zu diffundieren (vgl. Kapitel 6). Technik und Ideologie, konkrete Funktionalitäten und Ausdruck bestimmter Sentimente finden in der Digitalkultur zusammen: Man könnte hier mit Adrienne Massanari von »platform politics« sprechen, also »the assemblage of design, policies, and norms that en-

2 Moebius 2018: S. 7. Vgl. zur User*innenbase etwa von 4chan auch das Archiv der Seite, 4plebs (<https://archive.4plebs.org/>): Nach diesem werden dort – trotz zweifellos US-zentristischen Tendenzen und der zumeist englischen Umgangssprache – »pro Jahr über eine Million Posts aus Deutschland, über 160'000 Posts aus Österreich und über 110'000 Posts aus der Schweiz abgesetzt.« Kovic 2021: o. S.

3 Womit indes nicht behauptet werden soll, dass sich diese Subkulturen ›verstecken‹ und besondere detektivische Kompetenzen nötig sind, um sie zu infiltrieren – im Gegenteil, sie tragen ihre Gesinnungen auf den diversen erwähnten Plattformen freimütig zur Schau und migrieren durch äußeren Druck ohne größere Probleme zu anderen Plattformen. So waren auch alle Materialien, Texte, Bilder und *memes*, die in diesem Buch zur Sprache kommen, durch simple Suchvorgänge auffindbar; die Verfasser*innen mussten zu keinem Zeitpunkt ›undercover‹ agieren. Siehe zur gesteigerten Sichtbarkeit extremistischer Subkulturen innerhalb der Kultur der Digitalität auch Strick 2021: S. 18f., S. 22ff. u. ö.

4 Vgl. Lavin 2020: S. 46ff.

courage certain kinds of cultures and behaviors to coalesce on platforms while implicitly discouraging others«. ⁵

Die Ideologie beziehungsweise die politische Ausrichtung einzelner Plattformen, auf denen besonders markante und erfolgreiche Beispiele von *memes* entstanden und entstehen, ist allerdings selten homogen. Auf den meisten Plattformen werden durch unterschiedliche Subkulturen auch unterschiedliche Diskurse gepflegt; die politische Kultur einer Plattform ist kaum je monolithisch. Tendenzen lassen sich aber dennoch ausmachen. 4chan, ein primär auf visuellen *content* ausgerichtetes *imageboard*, zählt (obwohl ursprünglich ideologisch weitgehend indifferent) inzwischen als Bastion der ›Rechten‹, wohl nicht zuletzt wegen der kompletten Anonymität der dort verbreiteten Inhalte, zu denen auch höchst erfolgreiche Memes wie *Pepe the Frog* gehören (vgl. Kapitel 4 und insbesondere 4.4). ⁶ Um zu differenzieren, wäre freilich anzufügen, dass diese politische Orientierung 4chans vor allem auf dem Subboard/pol/, *politically incorrect* zu finden ist, das 2011 gegründet wurde; selbst 4chan besitzt Subboards wie/lgbt/, das Lesbian, Gay, Bisexual, & Transgender-Board, ⁷ auf dem auch ganz anders gelagerte Diskussionen geführt werden können. Nach dem Vorbild von/pol/, nun aber explizit in der xenophoben und misogynen Ecke verortet, entstand 8kun, vormals 8chan – die Nutzer*innen des dortigen Politik-Forums (/pnd/) können als rechtsradikal eingestuft werden, ⁸ wobei Repräsentant*innen der Szene spätestens seit Sommer 2019 eben vermehrt auch *Telegram* nutzen ⁹ (und dies trifft Stand 2021 auch auf deutschsprachige Akteure vom rechten Rand zu ¹⁰). 4chan mit/pol/, 8kun, aber auch die »Facebook- und Twitter-Klone Parler und Gab« oder der »Youtube-Ersatz Bitchute« gehören nicht zur Welt von *Big Tech*, sondern sie stilisieren sich zu *alt-tech*: »kleine Social-Media-Plattformen, die sich als unabhängige Alternativen zu Facebook, Google, Twitter und Co. positionieren.« ¹¹ Und eben diese Plattformen, in deren Sammelbezeichnung *alt-tech* schon die politische *alt-right* mit ihrer diskriminatorischen Agenda anklingt – von dieser Bewegung später mehr –, gelten

5 Massanari 2017: S. 336.

6 Die in dieser Monographie versammelten Beobachtungen zu Pepe erschienen größtenteils in Nowotny und Reidy 2018. Wir danken der Redaktion der Zeitschrift *Weimarer Beiträge* für die Erlaubnis, den Aufsatz hier in erweiterter und angepasster Form zu verarbeiten.

7 <https://boards.4channel.org/lgbt/> (01.07.2020).

8 Vgl. Evans 2019.

9 Vgl. Lavin 2020: S. 48.

10 Vgl. dazu den Telegram-Kanal der deutschen AfD (<https://afdkompakt.de/2020/04/22/ihre-alternative-ist-nun-auch-auf-telegram/>, 22.01.2021) und beispielsweise die antisemitischen und verschwörungstheoretischen Agitationen eines ihrer Exponenten im Rahmen der Inauguration von Joe Biden als Präsident im Januar 2021 (<https://twitter.com/RaykAnders/status/1351944235361169411>, 22.01.2021).

11 Kovic 2021: o. S.

als »Horte von Extremismus, Rassismus und Verschwörungstheorien«, wie Kovic schreibt:

Die utopischen Hoffnungen, die in den 1990er-Jahren mit dem damals jungen World Wide Web verbunden wurden, haben sich ein Stück weit bewahrheitet. Social-Media-Plattformen sind tatsächlich eine Art digitale Agora geworden: Wir alle können so einfach wie noch nie am öffentlichen Diskurs teilnehmen. Gleichzeitig sind wir eingeklemmt zwischen zwei Dystopien: hier der Überwachungskapitalistische Albtraum von Big Tech, dort die hasserfüllte Radikalisierungsmaschine von Alt-Tech.¹²

Diese digitale Landschaft entspricht soweit dem, was Moebius konstatiert, nur in zugespitzter Form. Auf Plattformen wie 4chan oder 8kun, diesen »sewer[s] of the internet«,¹³ wird, auch und gerade auf der Grundlage memetischen Handelns, ein erbarmungsloses »Othering von anderen ethnischen und nationalen Gruppen« betrieben. Bestimmte Plattformen können also mit ihren spezifischen technischen Affordanzen »toxic technocultures« ausbilden – auch das ein Begriff von Massanari:

I am using the phrase ›toxic technocultures‹ to describe the toxic cultures that are enabled by and propagated through sociotechnical networks such as Reddit, 4chan, Twitter, and online gaming. [...] [T]actics used within these cultures often rely heavily on implicit or explicit harassment of others. The toxic technocultures I discuss here demonstrate retrograde ideas of gender, sexual identity, sexuality, and race, and push against issues of diversity, multiculturalism, and progressivism.¹⁴

Frei nach Marshall McLuhan gilt mithin, wie Pörksen festhält, »[d]as Medium radikalisiert die Botschaft. Denn nun« – mit den Kommunikationsmitteln der Kultur der Digitalität – »können sich auch die einst Marginalisierten mit Gleichgesinnten verbünden und eine hemmende Isolationsfurcht überwinden, die sie zuvor noch blockiert [...] haben mag.«¹⁵ Eine paradigmatische »toxische Technokultur«, die sich in diesem Sinn »enthemmt« hat, wäre etwa die berüchtigte (und an *memes* reiche¹⁶) *incel*-Subkultur, die sich in eigenen Foren, diversen (Sub-)Reddits und

12 Kovic 2021: o. S.

13 Lavin 2020: S. 18.

14 Massanari 2017: S. 333.

15 Pörksen 2018: S. 77f.; Hervorhebungen im Original.

16 Siehe hierzu neben Kracher 2020 insbesondere Lavin 2020: S. 121ff., die diverse *incel*-Foren und Discord-Kanäle unter einer erfundenen *incel*-Identität infiltrierte und die dort kursierenden misogynen und rassistischen *memes* analysierte. Sie kommt wie Kracher zum Schluss, dass der

auch auf 4chan und 8kun herumtreibt.¹⁷ Ihre Mitglieder sind ›involuntary celibates‹, also, wie Veronika Kracher in ihrer einschlägigen Studie ausführt,

unfreiwillig im Zölibat Lebende. Es handelt sich um junge Männer, die der sogenannten Blackpill-Ideologie anhängen, das nihilistischere Derivat der verschwörungstheoretischen und antifeministischen Redpill-Ideologie. Die Redpill-Ideologie ist [...] eine maskulinistische Verschwörungsideologie, die besagt, dass der weiße, heterosexuelle und cisgeschlechtliche Mann inzwischen der große Verlierer unserer Zeit ist, in der die Welt vom Feminismus beherrscht wird, der wiederum eine jüdische Erfindung sei. Deswegen müsse sich der Mann auf ursprünglich männliche Werte zurückbesinnen und, da Männlichkeit sich für diese Redpill über die Abwertung von Weiblichkeit konstituiert, Frauen zeigen, wo sie hingehören: in die Küche und ins Ehebett. Die Redpill-Ideologie ist die Ideologie narzisstisch gekränkter Männer, die panische Angst vor dem Verlust ihrer Hegemonie haben, die nun einmal auf der Unterdrückung und Ausbeutung anderer basiert. Wenn People of Colour, Frauen und queere Menschen sich emanzipieren, wird die Aufwertung der eigenen Person über die Abwertung Marginalisierter um einiges erschwert, weshalb jegliche Emanzipationsbestrebungen bis aufs Blut bekämpft werden. Deswegen ist es auch nicht verwunderlich, dass Männerrechtsaktivismus die Einstiegsdroge in rechtsradikales Denken ist.¹⁸

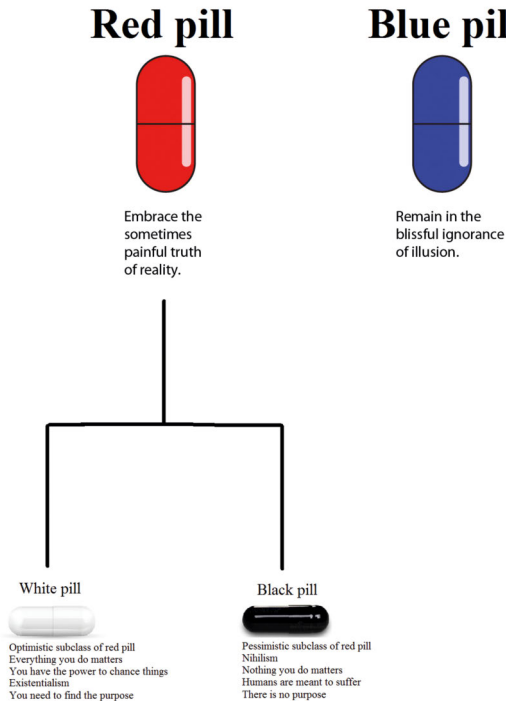
Die Blackpill-Ideologie ist dann die resignative Zuspitzung dieser Verschwörungserzählung, wie die *incels* sie eben vertreten: Wer die schwarze Pille schluckt, akzeptiert alle durch die rote Pille offenbarten konspiratorischen ›Wahrheiten‹, hat aber jegliche Hoffnung aufgegeben, irgendetwas am eigenen deplorable *incel*-Zustand oder an der angeblich feministisch-jüdisch durchseuchten Gesellschaftsordnung verändern zu können (siehe Abb. 2).

incel-Kult als eine Art Einstiegsdroge, als Rekrutierungsmechanismus für angehende Rassisten und Antisemiten dient: »Radicalized misogyny had led users straight into the arms of white supremacy, with its anti-Semitism, its specious and violently expressed concern for the survival of whiteness, its willingness to engage in pseudo-science and racial abuse. Seeking to express their hate for women, the users [...] had been drawn to other hatreds. Having rejected social norms surrounding the personhood of women, they were willing to degrade other personhoods, in service of their identification as a uniquely marginalized and imperiled group.« (ebd.: S. 122)

17 Vgl. hierzu Kracher 2020: S. 50ff.

18 Ebd.: S. 10.

Abb. 2: Ideologie im Pillenformat – die visuelle Leitmetapher der incel-Community



Es ist bezeichnend, dass sich eine gewaltbereite Online-Gemeinschaft (nach Krachers Recherchen sind Stand 2020 allein »in den USA und Kanada« bereits »über 50 Menschen durch Incel-Attentate ums Leben gekommen«¹⁹⁾) eben auch und gerade über memetische Signifikanten konstituiert (die »rote Pille« spielt auf eine in entsprechender Weise ausgeschlachtete Szene aus dem 1999 erschienenen Film *The Matrix* an). Die expressive Kraft und die eingängige Semiotik von *memes* reifizieren im memetisch gesättigten *incel*-Jargon nicht nur toxische Geschlechterrollen und Verhaltensmuster, so etwa in den vielen »virgin vs. chad«-*memes*, die ihren Ursprung auf Reddit haben und eine karikatureske Juxtaposition der ewig jungfräulichen *incels* und der virilen »chads« darstellen (siehe Abb. 3). Sie können darüber hinaus nachgerade terroristischen Gruppendynamiken und äußerst gefährlichen Radikalisierungseffekten Vorschub leisten.

19 Ebd.: S. 37.

ten.²² Die digitalen Aggressionen gingen vom *image board*/b/auf 4chan aus, dem sogenannten *random board*, mit ungefähr 350.000 anonymen Postings am Tag das beliebteste Subboard der Plattform. Das Board gilt als Wiege der heterogenen hacktivistischen Gruppierung(en) *Anonymous*, wobei *Anonymous* auf 4chan vor allem als eine Art (auch aggressive) Spaßbewegung zum Amüsement der einzelnen Nutzer*innen aufgefasst werden muss. Es handelt sich hier also weniger um ein Vehikel ernsthafter politischer Agitation, anders als die Ableger von *Anonymous*, die oft in den Medien porträtiert wurden, zum Beispiel im Kontext der *Occupy-Wallstreet*-Bewegung.²³ 4chans *Anonymous*-Mitglieder also unternahmen im Jahr 2010 sogenannte *Distributed-Denial-of-Service attacks* (DDoS-attacks, wörtlich verteilte Dienstverweigerungs-Angriffe) auf Tumblr; sie stellten eine große Anzahl gezielter Serveranfragen, die zu einer Überlastung der Datennetze führten und Tumblr für einige Stunden lahmlegten.²⁴ Das koordinierte Posting von Threads mit Katzenbildern auf 4chan durch Tumblr-Nutzer*innen führte in der Folge zu einer Blockade des *random*-Boards.

Wieso diese digitalen Unruhen genau ausbrachen, ist nicht ganz klar. Eine Rolle wird gespielt haben, dass mit Tumblr eine als ›progressiv‹ und weiblich wahrgenommene Plattform in den Jahren um 2010 enormen Zulauf erhielt, stetig wuchs²⁵ und sich als Ort erfolgreicher *meme*-Produktion etablieren konnte. Auf Tumblr vertreten und vertraten User*innen selbstbewusst eine intersektionale und *queere* Art Feminismus²⁶ und auch Trans-Aktivismus,²⁷ freilich im Rahmen eines oftmals sehr US-zentrierten Diskurses. Der ideologischen Ausrichtung eines großen Teils der Tumblr-User*innenbase kommen die technischen Gegebenheiten entgegen: Tumblr wird von einer meist anonymen User*innenbase genutzt, die ein-

22 Vgl. <https://www.basichinking.de/blog/2010/11/15/operation-overlord-4chan-und-tumblr-legen-sich-gegenseitig-lahm/> (02.06.2020).

23 Vgl. dazu u.a. Dibbell 2009. Mit *Occupy Wallstreet* und der Meme-Kultur beschäftigt sich Milner 2013b.

24 Die 4chan-Userbase verwendete dabei eine sogenannte »Low Orbit Ion Cannon«, eine Applikation, die im Rahmen zahlreicher DDoS-Attacken zur Anwendung kam; vgl. <https://gizmodo.com/what-is-loic-5709630> (05.06.2020).

25 2014 zählte Tumblr etwa 163 Millionen Blogs und bis zu 100 Millionen Einträge pro Tag. 2016 waren es bereits 293 Millionen Blogs und Tumblr war für eine Summe von 1,1 Milliarden Dollar an Yahoo verkauft worden. Vgl. Chang et al. 2014.

26 Im Jahr 2020 lässt sich konstatieren, dass in bestimmten Ecken von Instagram *queere* Subkulturen florieren, dass also gewisse Funktionen von Tumblr von dieser gemeinhin weit stärker im Mainstream angesiedelten Plattform übernommen wurden (vgl. Dix 2020).

27 Vgl. u.a. Renninger 2014; Zamanian 2014; Kanai 2015. Vgl. auch Keller 2019, deren Untersuchungen ergaben, dass sich Tumblr aufgrund der spezifischen Plattformarchitektur besonders für radikale (queer)feministische Diskurse eignet. Auch auf Tumblr findet sich allerdings eine Vielzahl an kontroversen Perspektiven – so geriet vor einigen Jahren der (jetzt inaktive) *Women-Against-Feminism*-Tumblr in die Schlagzeilen (vgl. Scott 2014).

zelne Blogs auch kollektiv verwaltet und oft mehr als einen Blog führt, zum Beispiel einen Blog für politische Angelegenheiten, einen anderen für Fankultur(en). Die Suchfunktion ist unterentwickelt, was Tumblr zu einer »disorienting«²⁸ Erfahrung machen kann, aber auch Schutz und Anonymität bietet. Jessalynn Keller verweist in ihrer Studie zum Tumblr-Feminismus darauf, dass Nutzer*innen die Plattform als eine Art »schwarzes Loch« begreifen, das sowohl vor einer jungen Frauen gegenüber oft übergriffigen Außenwelt schützt als auch immer aufs Neue überrascht.²⁹ Die Threads einzelner Einträge sind kaum nachzuverfolgen, da Tumblr keine automatisierten Zeitstempel verwendet und Kommentare bloß chronologisch geordnet in einer langen Reihe an Reaktionen erscheinen. Somit können sie sehr einfach ignoriert oder auch ganz einfach übersehen werden. Die längste Zeit verfügte Tumblr über keine eigentliche Kommentarfunktion – Einträge mussten zwingend auf die eigene Seite *reblogged* werden. Zudem verfügt Tumblr über weitgehende *Blacklisting*-Funktionalitäten, was bedeutet, dass die User*innen mehr Kontrolle über das haben, was sie sehen. Keller belegt, dass zumindest ihre Stichprobe feministischer Jugendlicher dies auch so wahrnimmt und sich auf Tumblr sicherer und freier fühlt als z.B. auf Twitter,³⁰ einer Plattform, deren Kommunikationsstrukturen *hate speech* besonders gegenüber Frauen und Minoritäten befördern können.³¹ Alle diese (fehlenden) Funktionalitäten und Eigenheiten des Plattform-Designs erschwerten und erschweren das klassische *trolling*,³² also – verkürzt ausgedrückt – die Provokation von Gesprächsteilnehmer*innen gegen deren Willen und zur eigenen Ergötzung (vgl. zum seinerseits memetischen Phänomen des *trolling* vertieft Kapitel 6.1).

Neben dem feministischen Aktivismus vertrat Tumblr auch selbstbewusst eine »weiblich« codierte Fankultur – eine Fankultur, die sich stark auf das Verfassen transformativer Erzählungen, sogenannter *Fanfiction*, konzentrierte, und auf das Erschaffen von *Fanart*, also von Zeichnungen und anderen visuellen Artefakten mit Figuren aus bestehenden narrativen Universen.³³ Es kommt daher auch nicht von ungefähr, dass Tumblr große Überschneidungen mit *Archive of Our Own* aufweist, einem Projekt der *Organization for Transformative Works*, das aus der

28 Cho 2015: S. 43.

29 Keller 2019: S. 8.

30 Ebd.

31 Vgl. Ringrose und Lawrence 2018: S. 687f.

32 *Getrollt* wird auf Tumblr in der Regel eher über die privaten Mailboxen von User*innen, wobei es diesen dann freisteht, die privaten Nachrichten einfach zu ignorieren und den *trolls* somit keine öffentliche Plattform zu bieten, was den Zweck des *trolling* untergräbt. Der Tumblr-Gründer David Karp kommentierte: »if you're going to be a jerk, you're looking like a jerk in your own space« (zitiert bei Walker 2012).

33 Einen Forschungsüberblick bietet Morrissey 2017.

Selbstorganisation zahlreicher Fankulturen entstand, als gemeinnütziger Service kreative Faninhalte hostet und sich damit der Marktlogik verschließt.³⁴ Zentral in Tumblr-Fandoms ist das sogenannte *Shipping*, also das Interesse an Liebesbeziehungen (*relationships*) zwischen verschiedenen Figuren aus existierenden medialen Erzählungen. Diese romantischen Verflechtungen sind entweder in den jeweiligen fiktionalen Universen vorgegeben oder sie werden zusätzlich imaginiert, wobei gerne Lektüren des jeweiligen *canon* oder Kanons – hier: des Materials, das offiziell für das fiktionale Universum gültig ist – vorgelegt werden, die die Beziehungen beglaubigen sollen.³⁵

Die neue ›Macht‹ von Tumblr, will heißen: die Fähigkeit der User*innenbase, intersektionale Inhalte zu generieren und breit zu verteilen, dürfte nun die Nutzer*innen von 4chan in den frühen Zehnerjahren verunsichert und provoziert haben. Denn dieser Geltungsanspruch stellte althergebrachte Privilegien und Besitzansprüche im digitalen Feld in Frage. So wurde den viele und erfolgreiche *memes* generierenden Nutzer*innen der Plattform Tumblr von 4chan etwa auch vorgeworfen, sie würden Memes von 4chan ›stehlen‹. Allen ideologischen Differenzen zum Trotz teilen die beiden Plattformen also eine Vorliebe für die *Memesis*, für die Erzeugung, Modifikation und Dissemination von *memes*. Diese in geteilter memetischer Aktivität gründende Nähe der Plattformen wurde nach dem *trolling war* von 2010 denn auch – wie könnte es anders sein – in einem *meme* explizit gemacht und reflektiert. Die Rede ist vom *4chumblr*-Mem (ab 2010),³⁶ das Tumblrs ›weibliche‹ Fankultur spielerisch aufgreift: Anthropomorphisierte Versionen der beiden Plattformen, ein blauhaariges Mädchen und ein gesichtsloser grüner Mann, wurden in Bildern, Videos und in *Fan Fiction* als Paar dargestellt und als »Ship« bezeichnet.³⁷ Die Idee des Mem entstand, als Tumblr-Nutzer*innen auf 4chan darüber posteten, dass der ›Krieg‹ der Plattformen doch eigentlich absurd sei, denn auf beiden Seiten stünden sexuell frustrierte Nerds, einmal Frauen, einmal Männer (natürlich eine Vereinfachung der tatsächlichen Gegebenheiten). Der Aufruf war simpel: *Make love, not war*.

34 <https://archiveofourown.org/>; vgl. Busch 2019. *Archive of Our Own* entstand nicht zuletzt als Initiative der Fans, da die vorher beliebte Plattform *LiveJournal* explizite Inhalte und Fanwerke ab 2007 zensierte – wie Tumblr ab 2018 (vgl. Kapitel 3.3.1). Vgl. Stephen 2018.

35 Eine Untergruppe interessiert sich dabei vor allem für das *Shipping* von *queeren*, besonders häufig männlichen Figuren; vgl. u.a. Anselmo 2018, die sich auf den Fandom der modernen BBC-Adaption *Sherlock* konzentriert.

36 <https://knowyourmeme.com/memes/4chumblr> (02.06.2020). Auf Tumblr sind die entsprechenden Einträge momentan noch archiviert; vgl. <https://www.tumblr.com/tagged/4chumblr> (02.06.2020).

37 Vgl. die Tags der Einträge auf <https://www.tumblr.com/tagged/4chumblr> (02.06.2020).

Abb. 4: Eine romantische Szene?³⁸

Ein *close reading* eines exemplarischen *4chumblr-meme* erlaubt Einblicke in die selbstreflexive Verschachtelung von Memes. Das *meme* lässt sich auf einer ersten Ebene, der Ebene des Signifikanten, etwa so beschreiben: Es handelt sich um eine Zeichnung, in naiv-kritzigem Stil gehalten. Eingefügt werden Schrift und Noten, die explizieren, worum es sich bei der Schrift handeln soll – den Text eines Lieds. Damit erinnert das Meme an einen Comic, auch wenn der Text hier nicht in einer Sprechblase platziert ist, sondern frei durch das Bild schwebt. Auch dieses Stilmittel ist aus dem Medium Comic bekannt, auf das sich viele Exemplare der Gattung *meme* beziehen: Hier liegt eben nicht eine Sprechaktäußerung vor; stattdessen bezieht sich der Text auf ein Bildobjekt, ein klobiges Radio oder einen Ghetto-Blaster, den eine Figur in die Luft hält. Der Text dringt anscheinend in der Form eines Lieds aus dem Radio und lässt sich übersetzen mit: »Ich werde dich niemals aufgeben«. Hochgehalten wird das Radio von einer glatzköpfigen Figur mit grünem Gesicht, roten Augen und schwarzem Anzug. Im Hintergrund sieht man eine kaum definierte Landschaft, die in ihrer hellgrünen Farbe am ehesten einem Grashügel gleicht; darüber dehnt sich ein hellblauer Himmel aus, ebenso wenig ausgearbeitet wie der Hügel. Im Vordergrund sieht man eine Figur mit blauen Kleidern und langen Haaren und einer Haarspange; sie wendet sich von der Betrachter*in ab und dem grünen Mann zu. Es entsteht der Eindruck, dass es sich hier um eine romantische Szene handeln könnte – eine männliche Figur spielt für eine weibliche Figur Musik mit einem Text, der romantisches Begehren und den Wunsch nach einer Bindung evoziert.

Eine solche Beschreibung allein macht das *meme* noch nicht verständlich. Mit einbezogen werden muss die Ebene des Signifikats und vor allem des Kontexts, der die Inhaltsseite dieses Memes erst vollständig lesbar macht und zu dem auch

38 <https://i.kym-cdn.com/photos/images/original/000/083/131/128977881704820110725-22047-wiyzcb.png> (02.06.2020).

andere Iterationen des *memes* gehören. Die Frauenfigur trägt eine T-förmige Haarspange, wie in vielen anderen Versionen des *4chumblr*-Memes – die Figur ist für Eingeweihte zu erkennen als *Tumblr-tan*, die weibliche Personifikation von Tumblr. Das Suffix ihres Namens ist der japanischen Manga- und Anime-Kultur entlehnt. *4chan* war ursprünglich seinerseits als reines Anime-Forum konzipiert, und Inhalte rund um Anime und Manga sind dort bis heute sehr dominant, weswegen der Verweis im *4chumblr*-Meme nicht überrascht. *Tan* oder eben *-tan* ist eine Anrede, die neben Babys auch für besonders niedliche, meist weibliche Figuren in Mangas und Animes (auch *Moe* genannt) verwendet wird; übersetzen ließe sie sich als ›Schatz‹ oder ›Schätzchen‹. Man könnte nun denken, die Anrede sei auch als Entsprechung des *chan* in *4chan* konzipiert, handelt es sich dabei doch ebenfalls um eine japanische Verniedlichungsform, die gegenüber kleineren Kindern, guten Freund*innen oder von verliebten Paaren benutzt wird. Auch wenn dem *4chan*-Gründer die Anspielung sehr wohl bewusst gewesen sein wird, da er ja der Manga- und Anime-Fankultur angehörte,³⁹ leitet sich der Name der Plattform offiziell nicht von diesem Namenssuffix ab. *4chan* basierte zum größten Teil auf dem japanischen Manga- und Anime-Forum Futaba Channel oder *2chan*, das sich mit Anime, Manga und Otakukultur beschäftigte, also mit der leidenschaftlichen japanischen Fankultur. *2chan* baute wiederum auf *2channel* auf, einem in Japan populären Internetforum – *chan* ist somit als Kurzform von *channel* zu lesen.

Wie dem auch sei: Tumblr ist hier eine begehrenswerte weibliche Figur, gerade weil sie ›niedlich‹ und ›nerdig‹ ist. Der grüne Mann wiederum existierte als Mem schon vor der Entstehung des *4chumblr*-Memes. Als *True/Old Anonymous* repräsentiert er die anonyme *userbase* von *4chan*⁴⁰ und wird hier als Figur oder Avatar in einen neuen Kontext gestellt. Erschaffen irgendwann vor 2006, zielt sein Gesicht oft der Text »No Picture Available«; in *4chumblr*-Memes allerdings fehlt der Schriftzug meistens. Der Mann im Anzug mit der roten Krawatte scheint inspiriert durch einen anderen, ähnlich aussehenden und gekleideten Mann: die Figur auf René Magrittes Bild *Le Fils de l'homme* (1964), dessen Kopf vollständig durch einen grünen Apfel verdeckt wird. Die Konstellation, die das exemplarische *4chumblr-meme* abbildet, ist wiederum ein Zitat oder eine ›Reappropriation‹, und zwar aus der Filmgeschichte: Die Hauptfigur der romantischen Komödie *Say Anything...* (1989) ist ein verliebter junger Mann (gespielt von John Cusack), der einer Frau in einer ikonischen Szene mit Ghettoblaster ein Ständchen darbringt und ihr seine Liebe erklärt. Der Mann, der den Blaster hochhält, ist denn auch das Motiv des oft reproduzierten Filmplakats.⁴¹ Auf Deutsch unter dem Namen *Teen Lover* bekannt, widmet sich die Komödie einer dramatischen Liebe zwischen zwei

39 Der Gründer ist Christopher Poole; vgl. zur ursprünglichen Gestalt *4chans* Reißmann et al. 2012.

40 <https://knowyourmeme.com/memes/green-anon-old-anonymous> (02.06.2020).

41 Vgl. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/8/8a/Say_Anything.jpg (23.07.2020).

Jugendlichen, die verschiedenen Cliquen oder sozialen Kreisen angehören, natürlich eine Variation des *Romeo-und-Julia*-Motivs. Der Song, der in der Ghetto-Blaster-Szene abgepielt wird, lief bezeichnenderweise auch in einer früheren Szene während der ersten sexuellen Begegnung der beiden Figuren. Die Szene des *4chumblr-memes* ist also im Film vorgeformt – und durch ihn als pathetisch und ernst ins kulturelle Gedächtnis eingegangen, denn obwohl *Say Anything...* eine Komödie ist, wird die Liebeserklärung als Moment authentischer Gefühlsäußerung inszeniert. Das *meme* verankert sich damit im Kontext der visuellen Kulturen, der Film- und der Kunstgeschichte.

Nach dieser Analyse der Ikonographie und einer Verankerung der Figuren in Kontexten – andere Iterationen des Memes, japanische Fankultur, Kunst- und Filmgeschichte – steht eine Deutung des Bildtexts noch aus. Er stammt aus Rick Astleys *Never Gonna Give You Up* (1987) und verweist damit auf das beliebte *Rickroll*-Meme, ein sogenanntes *Bait-and-Switch-Video*,⁴² das spätestens seit 2007 belegt ist. Eine ahnungslose Internetnutzer*in wird durch einen anders betitelten Hyperlink auf ein Videoportal geleitet, auf dem er*sie das Musikvideo eines Liebesliedes findet, eben Astleys *Never Gonna Give You Up*. Das Meme hat seine Ursprünge auf 4chan, wo es den *meme*-Streich *Duckroll* ablöste – hinter einer spektakulären Headline oder einem spannungsvollen Linktitel wurde der User*in das Bild einer Ente mit hölzernen Rädern präsentiert (mehr zu memetischen Streichen in Kapitel 3.2.3).⁴³ Die Szene mit *Tumblr-tan* und *Old Anonymous* scheint also romantisch, was ja auch eine Konstante des *4chumblr*-Memes überhaupt ist: Ein Mann spielt Musik für eine Frau, die er begehrt, in Anspielung auf eine ikonische Filmszene. Doch durch das *meme* im *meme*, das *Rickroll-meme*, wird die ganze Szene zu einer Art Streich, wird der romantischen Lesart des *meme* sozusagen der Boden entzogen. Astleys *Never Gonna Give You Up* will man als Internet*nutzerin eben gerade nicht sehen oder hören; man wird zu diesem Lied nur unter falschem Vorwand gelockt. Somit erscheint die romantische Anlage des Bilds selber wie ein falscher Vorwand – statt Liebe findet man hier *trolling* (der eher harmlosen Art), also grob gesagt eine »identity deception«⁴⁴ zwecks Irreführung, Provokation und Verlachung des Gegenübers (siehe Kapitel 6.1). Das *meme* im *meme* verweist damit indirekt auch auf die Strategien, die im »Krieg« von Tumblr gegen 4chan zur Anwendung kamen – und dieser »Krieg« ist ja der Grund für die Entstehung des Memes, das »Krieg« mit »Liebe« ersetzt. Die Auseinandersetzungen, die zeitweise beide Plattformen zum Erliegen brachten, bedienten sich nämlich der aus *Rickroll* bekannten Taktik, Nutzer*innen zu »falschen« Inhalten zu führen, in diesem Fall

42 Für andere Memes aus dieser Kategorie in Video- oder Bildform vgl. <https://knowyourmeme.com/memes/bait-and-switch-videos-pictures> (02.06.2020).

43 Vgl. <https://knowyourmeme.com/memes/duckroll> (02.06.2020).

44 Donath 1998: S. 14.

etwa zu Bildern von Gewaltdarstellungen und anderen schockierenden Sujets in ganz anders gearteten Tumblr-Tags oder zu massenweise Katzenbildern, wo die versierte 4chan-Nutzerin zum Beispiel Anime erwarten würde.

2.2 Mutation und Replikation: Memesis

Wir haben also gesehen: *Memes* etablieren komplexe Verweisstrukturen. Sie sind verankert auf bestimmten Plattformen mit bestimmten technischen Gegebenheiten und ideologischen Prägungen, sie nehmen Bezug auf andere Iterationen desselben Memes sowie auf andere Meme-Subgattungen, sie verankern sich darüber hinaus in der Kunst- und/oder Filmgeschichte und anderen kulturellen Kontexten, und sie können ein relativ esoterischer Ausdruck einer Ingroup sein – oder von zwei Ingroups, die ironisch mit Fremd- und Selbstzuschreibungen spielen. Ihre referenzielle Funktion macht sie zu beispielhaften Artefakten innerhalb der Kultur der Digitalität.

Diese Kultur der Digitalität bildet eine Möglichkeitsbedingung für den »evolutionären« Siegeszug des *meme* bis in den Mainstream hinein, weil sie *mutierende*, nicht mehr im strengen Sinne als mimetisch beschreibbare ästhetische Verfahren allererst ermöglicht oder bestehende einschlägige Verfahren in ganz neuen Dimensionen praktikabel macht: »Die Digitalisierung, die alle Inhalte bearbeitbar werden lässt, und die Vernetzung, die eine schier endlose Masse an Inhalten als »Rohmaterial« schafft, haben dazu geführt, dass Appropriation und Rekombination zu allgemeinen Methoden der kulturellen Produktion geworden sind.«⁴⁵ Dementsprechend ist das *meme* für Stalder denn auch nur ein Beispiel einer großen Vielfalt von im weitesten Sinne »referenziellen« ästhetischen Strategien:

Remix, Remake, Reenactment, Appropriation [sic!], Sampling, Mem, Nachahmung, Hommage, Tropicália, Parodie, Zitat, Postproduktion, Re-Performance, Camouflage, (nichtakademische) Forschung, Re-Kreativität, Mashup, transformative Nutzung und so weiter. Diesen Verfahren sind zwei wichtige Aspekte gemeinsam: die Erkennbarkeit der Quellen und der freie Umgang mit diesen. Erstere schafft ein internes System von Verweisen, das Bedeutung und Ästhetik wesentlich prägt. Zweites ist Voraussetzung, um etwas Neues hervorbringen zu können, das auf derselben Stufe steht wie das verwendete Material.⁴⁶

Der Begriff *meme* hat also einen Doppelbezug. Er bezeichnet einerseits ein neuartiges mediales Substrat – das »klassische« Internet-*meme* – als Träger einer spe-

⁴⁵ Stalder 2016: S. 97.

⁴⁶ Ebd.

zifischen kommunikativen, semantischen und semiotischen Funktion, das heißt, als Träger von »Verweisen« und »Bedeutung«. Andererseits denotiert der Begriff auch direkt ebendiese referenzielle Funktion, diese »kaskadenförmig[e]«⁴⁷ Produktions- und Wirkungsästhetik, die verschiedensten medial codierten und ausgeformten Inhalten innewohnen kann. Die Intensität solcher Referenzialisierungen, die das ›Neue‹ auf dieselbe künstlerische »Stufe« stellen »wie das verwendete Material«, unterscheidet den hier starkgemachten Referenzbegriff denn auch von etablierten verwandten Konzepten wie demjenigen der Intertextualität (sowohl Kristeva'scher als auch Genette'scher Prägung).⁴⁸ Durch diese mutierende Referenzialisierungsintensität unterscheidet sich die Verfertigung und Transmission von *memes* auch von jener »soziale[n] Logik des Allgemeinen«,⁴⁹ die Reckwitz mit »Industrialisierung, Verwissenschaftlichung, Vermarktlichung, Urbanisierung und Demokratisierung«,⁵⁰ kurzum, mit ›der‹ Moderne assoziiert: In der ›Logik des Allgemeinen‹ herrscht der Primat der Standardisierung; »Objekte«, »[s]elbst semiotische Objekte wie Texte und Bilder«, sollen als »unendliche Repliken des Gleichen«, als »Variationen des Gleichen [...] hergestellt und verwendet werden.«⁵¹ Genau diesem Stabilitätsanspruch können und wollen *memes* nicht entsprechen: Im Gegensatz zu den »rationale[n] Artefakte[n]« einer der ›Logik des Allgemeinen‹ gehorchenden Zeichenökonomie haben sie eine »kulturelle Biografie«,⁵² sind also zugleich Fortschreibungen *und* Modifikationen ihrer Quellen.

Diese Mehrdeutigkeit des *meme*-Begriffs schwingt zumindest implizit in der einschlägigen Definition des Phänomens mit, welche die Kulturwissenschaftlerin Limor Shifman vorschlägt. Sie beschreibt *memes* als

(a) eine Gruppe digitaler Einheiten, die gemeinsame Eigenschaften im Inhalt, in der Form und/oder der Haltung aufweisen, die (b) in bewusster Auseinandersetzung mit anderen Memen erzeugt und (c) von vielen Usern im Internet verbreitet, imitiert und/oder transformiert wurden.⁵³

Allerdings fällt bei Shifman der Aspekt der Referenzialität unter den Tisch beziehungsweise wird auf das Kriterium der »Auseinandersetzung mit anderen Memen« verengt. Referenzialität bedeutet aber eben nicht einfach nur eine Be-

47 Hartmann 2017: S. 6.

48 Somit muss man Burgess widersprechen, die ›Intertextualität‹ als Kernmerkmal von *memes* definiert, respektive ihre Analyse differenzieren; vgl. Burgess 2008.

49 Reckwitz 2017: S. 37.

50 Ebd.: S. 33.

51 Ebd.: S. 37f.

52 Ebd.: S. 38.

53 Shifman 2014: S. 44.

zunahme auf andere *memes* und deren Bildsprache, Komik, innere Struktur und Ähnliches mehr, wie wir sie anhand des *4chumblr*-Mems und *Rickroll* exemplarisch aufgezeigt haben. Referenzialität ist viel allgemeiner zu fassen: als Nutzung *jeglichen* »bestehende[n] kulturelle[n] Material[s]«⁵⁴ bei der Verfertigung memetischer Inhalte bei gleichzeitiger Veränderung dieses Materials, und sei diese Veränderung auch noch so subtil. So bezieht sich das analysierte *4chumblr*-Mem nicht nur auf andere *memes*, sondern auch auf einen ideologisch grundierten Diskurs, der zwei Plattformen als antagonistisch positioniert, auf konkrete Auseinandersetzungen und Strategien der digitalen Sabotage, auf die japanische Anime-, Manga- und Fankultur sowie auf einen Hollywoodfilm und womöglich eine kunsthistorische Vorlage (Magritte).

Nicht nur mit Blick auf das Referenzialitätskriterium ist die von Whitney Phillips und Ryan Milner vorgelegte *meme*-Definition sicherlich tragfähiger als die von Shifman vertretene; sie soll hier der eingangs zitierten Definition von Díaz zur Seite gestellt werden:

Regardless of how divergent these media can be, they are unified by a few fundamental logics. They depend on *multi-modality* (expression through diverse modes of communication [...]), *reappropriation* (the remix and recombination of existing cultural materials), *resonance* (the manifestation of strong personal affinity), *collectivism* (social creation and transformation), and *spread* (circulation through mass networks). [...] Because this process is so situated, playful, and vernacular, the folkloric lens is a natural fit for internet memes [...].⁵⁵

Memes okkupieren also keine von anderen semiotischen Regimes abgeschlossene ästhetische Provinz: Sie stehen vielmehr in stetem Austausch mit »bestehende[n]« Reservoirs an Bildern, Symbolen und Bedeutungen, die, um Díaz zu zitieren, bald stabil und erkennbar bleiben, bald einer mehr oder weniger umfassenden »*change*« unterworfen werden (inwiefern dieser Austausch mit Phillips und Milner als »folkloristisch« verstanden werden kann, wird in Kapitel 5.2 genauer erläutert). *Memes* variieren vorhandenes »Material« und unterliegen dabei dem generativen Prinzip einer nahezu schrankenlosen mutierenden Selbstreplikation – und weil es sich bei diesem Material um alles Mögliche handeln kann, ist es eben auch zu kurz gedacht, *memes* als »Gruppe digitaler Einheiten« zu bezeichnen.⁵⁶

Der Unterschied zwischen *memes* (die sich »viral« verbreiten können) und simplem »viralem« *content* ist dabei nicht nur, wie Shifman glaubt, quantitativer Na-

54 Stalder 2016: S. 98.

55 Milner und Phillips 2017: S. 31; Hervorhebungen im Original.

56 Beispiele für Prä-Internet-*memes*, die belegen, dass es sich dabei keineswegs um »digitale«, per Internet verbreitete »Einheiten« handeln muss, nennen Milner und Phillips 2017: S. 31ff.

tur. Er besteht also nicht einfach darin, dass *memes* »eine Sammlung von Einheiten« bilden, anders als »virale Internetphänomene«, die stets »aus einer einzelnen kulturellen Einheit«⁵⁷ bestünden. *Memes* sind vielmehr deshalb mit dem Prinzip viraler Ansteckung unzureichend beschrieben, weil sie eine distinkte »referenzielle« Poetologie aufweisen: Als »kulturelle[] Replikatoren«⁵⁸ zeugen sie sich nicht stumpf fort, sondern tragen die Umgestaltung in das Kopieren, die umformende Kreativität in die *imitatio* hinein. Schon Knobel und Lankshear weisen darauf hin, dass eine solche Modifizierung ein Kernmerkmal von *Memes* ist. Sie entlehnen drei Hauptmerkmale aus Dawkins' *Selfish Gene* zur Beschreibung von Internetmemes: »fidelity, fecundity, and longevity«,⁵⁹ also Treue, Fruchtbarkeit und Langlebigkeit (»fidelity« verstehen sie im Sinne von Reproduzierbarkeit: *Memes* sind zwar per definitionem veränderbar, weisen aber gemeinhin, wie schon erwähnt, eine erkennbare Quellenbindung auf – sie gehören oft zu einem *meme-cluster*). *Memes* haben mithin, um es auf den Punkt zu bringen, die technische Möglichkeit viraler Dissemination zur *Voraussetzung*, können aber durch dieses Moment oder diese Metaphorik nicht zureichend erklärt oder von anderen digitalkulturellen Phänomenen differenziert werden.

An dieser Stelle soll nun nach den einleitenden Ausführungen und einer ersten Fallstudie der terminologische Anspruch des vorliegenden Buchs konkretisiert werden. Wir gehen vom Axiom aus, dass *Memes* sich über referenzielle Replikation verbreiten, über eine *mutierende imitatio* im Sinne einer Herstellung von stets »familienähnlich« modifizierten Kopien ihrer selbst – über das, kurzum, was wir hier mit dem Neologismus *Memesis* (und dem entsprechenden Adjektiv »memetisch«) bezeichnen möchten. Das Sprachbild der Viralität ist folglich, wenn man es denn beibehalten will, insofern zu präzisieren, als nicht die schnelle Übertragbarkeit, sondern der hohe Grad an Mutationsfähigkeit das *tertium comparationis* zwischen *memes* und Viren bildet. Der in *diesem* Sinne »virale« Prozess der Überführung einer traditionellen *Mimesis* in eine neuartige *mutierende Memesis* basiert dann formal- und wirkungsästhetisch auf Replikation und »re-appropriation«:⁶⁰ auf Erscheinungsformen einer zu gemeinschaftlicher Partizipation anregenden Referenzialität gemäß geradezu algorithmisch zu nennenden ästhetischen und technischen Regelmäßigkeiten. *Memesis* erwächst im Unterschied zu simpler »Nachahmung« stets (auch) aus ironischer Unterwanderung, parodistischer Zitation, absurder Übersteigerung, sarkastischer Desillusionierung und ähnlichen ästhetischen Praktiken – aus transformativen Praktiken, die kei-

57 Shifman 2014: S. 56; Hervorhebungen im Original.

58 Hartmann 2017: S. 6.

59 Knobel und Lankshear 2006: S. 201.

60 Milner und Phillips 2017: S. 31; Hervorhebung im Original.

neswegs erst mit dem Internet aufkamen und beispielsweise auch dem Bereich folkloristischer Ausdrucksweisen zugeordnet werden können.

In der so konzeptualisierten memetischen (Selbst-)Replikation schwingt nun etymologisch auch schon die Bedeutung von ›Antwort‹, *reply*, mit: Als referenzielle, sich selbst stetig familienähnlich fortzeugende Gebilde fordern *memes* geradezu Antworten heraus, Antworten, die einerseits, als Kopien, Wiederholungen, Imitationen einer Vorlage, einem Muster, einem Standard verpflichtet sind und andererseits davon abweichen dürfen, ja müssen, die Vorgabe variieren, modifizieren, um- und neuformen. So wird die Frage nach dem ›Original‹ zur Leerformel:

Referentielle Verfahren haben keinen Anfang und kein Ende. Jedes Material, das genutzt wird, um Neues zu schaffen, hat seine Vorgeschichte, auch wenn sich dessen Spuren im Nebel der Ungewissheit verlieren. Schaut man genauer hin, weicht der Nebel vielleicht ein kleines Stück, ein eigentlicher Anfang, eine *creatio ex nihilo*, ist jedoch äußerst selten auszumachen.⁶¹

Die eigentlichen Autor*innen von *memes* sind dementsprechend in der Regel nicht namentlich bekannt, wobei es selbstverständlich Ausnahmen gibt. Um eine solche, nämlich das Pepe-Magritte-*meme*, wird sich das folgende Unterkapitel drehen: Hier kann der »Anfang« der Replikationskette präzise eruiert werden. Normalerweise jedoch ist »anonymity«⁶², das Vorhandensein einer ›versteckten‹ Autor-Funktion, nachgerade ein Schlüsselmerkmal der memetischen Produktionsästhetik und Appellstruktur, wodurch auch jene zur diskursiven Teilhabe, zur memetischen ›Antwort‹, ermutigt werden, die vor einer Klarnamenpflicht zurückschrecken würden.

2.3 Ästhetik: Memes und die visuelle(n) Kultur(en)

Die Referenzialität lässt sich als formales Kriterium der *Memesis* genauer fassen, wenn man Meme als Teil der visuellen Kultur(en) begreift und sie in einschlägige ästhetische Traditionslinien einordnet. Das geschah keineswegs erst durch Stalder's richtungsweisende Ausführungen zur Kultur der Digitalität: Knobel und Lankshear⁶³ konnten schon ein Jahrzehnt früher nachweisen, dass das »remixing«, einschließlich der Verfahren des »modifying, bricolaging, splicing, reordering, superimposing etc.«,⁶⁴ eine wichtige Praxis bei der Herstellung von *memes* ist; ge-

61 Stalder 2016: S. 124f.

62 Ross und Rivers 2017: S. 292.

63 Vgl. abermals Knobel und Lankshear 2006.

64 Ebd.: S. 209.

nerell spielen *memes* auf selbstreflexive Art mit Bildern der sogenannten Populär- und der Hochkultur.⁶⁵ Kuipers wiederum betonte bereits 2005, dass Meme Teil der visuellen Medienkultur seien, »parodying, mimicking, and recycling«⁶⁶ Elemente aus ihr. Typisch dabei ist, dass die Referenzialität einzelner Meme nicht implizit bleibt, geschweige denn versteckt wird, wie es zum Beispiel im großen Feld der literarischen Transtextualität gang und gäbe ist: Autor*innen verschleiern zum Teil ja sehr gern und in äußerst kunstvoller Weise, auf welche kulturellen Artefakte sie sich beziehen. Es ist vielmehr charakteristisch für viele Meme, dass sie ihre verschachtelten Referenzstrukturen stolz ausstellen; sie legen es geradezu darauf an, dass die Verweise durch die Rezipient*innen erkannt werden. Diese Geste findet auf zwei Ebenen statt: den Ebenen der »Bedeutung« und der »Ästhetik«, um Stalders Worte erneut zu zitieren. *Memes* machen ihre Referenzstrukturen als Inhaltselement in der Regel explizit – im *4chumblr*-Meme wäre hier zum Beispiel das direkte Zitat aus Astleys Song einschlägig. Sie stellen ihre Referenzialität, ihre diversen Quellen und »Verweistexte« und die daraus resultierende Heterogenität des Endprodukts »Mem« aber oftmals auch auf einer formalästhetischen Ebene deutlich aus. Zu den entsprechenden für visuelle *memes* charakteristischen Verfahren gehören beispielsweise bewusst »schlechte« Photoshop-Bildmanipulationen oder das Hinzufügen und Überschreiben von Schrift, wobei auf den ersten Blick erkannt werden soll, dass es sich um nachträgliche Einfügungen und Modifikationen handelt. Soll ein Mem lustig sein – mehr dazu in Kapitel 3 –, dienen solche ästhetischen Verfahren oft auch dem Ziel der Parodie. Das *4chumblr-meme* parodiert eine berühmte emotionale Filmszene, indem sie in unbeholfenem Comicstil nachgestellt und somit auch auf der Ebene der Ästhetik, ja des medialen Trägers lächerlich gemacht wird.

Die für Meme charakteristischen Verfahren – der Remix, die Bricolage, die Parodie und so weiter – sind nun so neu natürlich nicht: Sie erinnern an die (post-)moderne Kunst. Sie entsprechen beispielsweise fast eins zu eins Olivia Gudes *Postmodern Principles*. Gude definiert »appropriation«, »juxtaposition«, »recontextualization«, »layering« und »hybridity« als charakteristische ästhetische Verfahren der Postmoderne⁶⁷ und als Techniken, die im Rahmen einer Kunstbildung für das 21. Jahrhundert gefördert werden müssen. Diese ästhetischen Verfahren haben auch eine politische Komponente: Gude betont »the importance of art education to a democratic society«, und es geht ihr bei der Ausarbeitung ihrer Prinzipien auch darum, diskriminierende Machtstrukturen auszuhebeln und Menschen eine Stimme zu geben, die in der gesellschaftlichen Ordnung margina-

65 Vgl. auch Attardo 2014 (Hg.): S. 390.

66 Kuipers 2005: S. 80.

67 Gude 2004: S. 9f.

liert sind.⁶⁸ Eine Kunst, die sich auf selbstreflexive Weise aus einem Reservoir kultureller Bilder bedient, kann tatsächlich eine in dieser Weise ›politische‹ Kunst sein: Sie macht deutlich, dass jeder kulturelle Ausdruck vielstimmig ist, und sie denkt über die historischen Bedingungen nach, unter denen sie erschaffen wurde. *Postmodern Principles* sind damit auch ein ›progressives‹ Anliegen – durch selbstreflexive Verfahren wird eine kritische politische Praxis möglich.

Abb. 5: Ben Garrison, *Ceci n'est pas une pepe*



Versucht man, solche Werte und Wertungen von ästhetischen Verfahren auf die Gattung ›Internetmeme‹ zu übertragen, stößt man freilich an Grenzen. In Abbildung 5 ist ein auf den ersten Blick eher rätselhaftes Mem zu sehen.⁶⁹ Ein gezeichnetes Froschgesicht mit zufriedenen Gesichtsausdruck und leuchtenden Augen mündet in eine Art Hals in der Form eines Pfeifenholms. Unter der Zeichnung dieses hybriden Wesens findet sich der kursive Schriftzug: »Ceci n'est pas une pepe«. Dieser große Schriftzug unter respektive auf einem Bild fügt sich ästhetisch perfekt in die Gattung: Eine sehr bekannte und schon früh verbürgte

68 Die offenen Prinzipien, mit denen gearbeitet werden soll, tragen etwa auch Sorge, dass »the art of other cultures« nicht ahistorisch appropriiert werden kann, »for current uses of Western, ostensibly neutral, educational and aesthetic systems« (Cude 2004: S. 7f).

69 Vgl. zum Status des Bilds <https://knowyourmeme.com/photos/934262-pepe-the-frog> (04.06.2020).

Mem-Subgattung besteht aus *Image Macros*, also aus Bildern mit humoristischen Textelementen. Ein bekanntes Beispiel wären die sogenannten *LOLcats*, die in den ersten Jahren des neuen Jahrtausends auf der Plattform 4chan entstanden – lustige Katzenbilder mit vermeintlich »naiven«, oftmals fehlerhaften Texten.⁷⁰ In der unteren rechten Ecke findet sich ein weiterer, kleinerer Schriftzug, der weniger an *Image Macros* und mehr an die Signatur einer Künstler*in auf einem Gemälde erinnert: »Ben Garrison«.

Tatsächlich stellt sich das Mem, das spätestens ab September 2016 seinen Weg in den Mainstream gefunden hatte,⁷¹ selbstbewusst und humorvoll in eine kunstgeschichtliche Tradition. Appropriiert und rekontextualisiert, in Gutes Begriffen, wird hier eine Ikone der modernen Kunst, René Magrittes *La trahison des images* (1929). Magrittes Gemälde wurde in der Populärkultur vielfach variiert, und schon in den späten Nullerjahren finden sich erste Memes, die auf es verweisen.⁷² Magritte mag sich für die *meme*-Kultur besonders anbieten, da er und seine surrealistischen Kolleg*innen viele der *Postmodern Principles* überhaupt erst in die Kunst einführten. Im Rahmen einer Ästhetik des Zufälligen oder Spontanen und Irritierenden verwendeten die Surrealist*innen Techniken wie die Bricolage, Collage oder Assemblage, um ungewöhnliche Zusammenstellungen zu erzielen; Magritte selber fertigte aus heterogenen Bestandteilen Collagen an.⁷³ Das »Ceci n'est pas une pepe«-Meme verortet sich somit auf selbstreflexive Weise in einer Tradition, die bestimmte ästhetische Verfahren verwendet, um einer »klassischen« Kunst mit ihrer Genie-Ästhetik des Einmaligen den Wind aus den Segeln zu nehmen. *Memes* sind in dieser Weise Teil einer langen kunst- und kulturgeschichtlichen Entwicklungslinie der Aufwertung referenzieller Verfahren, wovon in jüngster Zeit auch die virale memetische Ausschlichtung des mit lustigen Handschuhen bekleideten US-Senators Bernie Sanders an der Amtseinzugszeremonie von Joe Biden zeugte: Der fröstelnde Politiker wurde in unzählige präexistente Bildlichkeiten hineinmanipuliert, mit besonderer Vorliebe aber in kunsthistorisch signifikante Gemälde oder Performances (vgl. Abb. 6).⁷⁴

70 Vgl. <https://knowyourmeme.com/memes/lolcats> (04.06.2020).

71 Zu diesem Zeitpunkt nämlich erscheint es auf 9GAG: <https://9gag.com/gag/aReG6oA> (11.12.2020).

72 Vgl. <https://knowyourmeme.com/memes/this-is-not-a-pipe-parodies>. Für Verweise auf *La trahison des images* im weiteren Kontext der Popkultur vgl. <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TheTreacheryOfImages> (23.06.2020).

73 Am bekanntesten ist das Werk *Collage* aus dem Jahr 1966.

74 Siehe für einen Überblick etwa <https://www.news24.com/arts/culture/the-artist-is-present-bernie-sanders-memed-into-art-history-20210125> (23.04.2021).

Abb. 6: Referenzialität und Memesis – Bernie Sanders und Botticellis Geburt der Venus



Die Tendenz zur Valorisierung referenzieller Verfahren macht sich natürlich auch in memetischen Ausschichtungen der medial schriftlichen ›Hochkultur‹ bemerkbar: Zu denken wäre hier an die in gewissen Ecken des Internets kursierende memetische Indienstnahme des Philosophen Friedrich Nietzsche als Fürsprecher von ›Rassenhygiene‹, ›Nihilismus‹ und überhaupt eines ganzen Katalogs rechts-extremer Ideologeme. Diese *memes* gehen allerdings, so toxisch sie auch sein mögen, selten viral; eine (erneute) rechtsextreme Appropriierung Nietzsches mit memetischen Mitteln ist zumindest bisher nicht geglückt.⁷⁵

Abb. 7: Zu toxischen Zwecken vereinnahmte Geistesgrößen: Nietzsche erwürgt Kant im Namen ›natürlicher‹ Dominanzhierarchien



75 Vgl. Reidy 2021, Kaufmann 2020.

La trahison des images ist jedenfalls berühmt dafür, die Kluft zwischen Repräsentation und Realität, zwischen einem Objekt, seiner Bezeichnung und seiner Repräsentation zu thematisieren. Oder anders und zeichentheoretisch ausgedrückt: Signifikant und Signifikat, Bezeichnung und Bezeichnetes, sind nicht durch eine natürliche Beziehung miteinander verbunden; ebenso wenig gehören Ikon, Symbol und Sache ihrer Natur nach zusammen. Magritte zeichnet eine Pfeife, aber damit schafft er eben nur ein Abbild und nicht die Pfeife selber, ein Widerspruch, der im unteren Bereich des Gemäldes verdoppelt wird, da auch die Repräsentation der Pfeife als sprachliches Zeichen nicht ihre Präsenz, sondern genau genommen immer nur ihre Absenz markiert. Wo ein Abbild einer Pfeife ist, als Ikon oder als symbolisches Zeichen, ist eben nie eine Pfeife. Im Mem nun wird die Pfeife, »une pipe«, zu »une pepe«.

Abb. 8: René Magritte, *La trahison des images* (1929)



Und damit ist eine berühmte memetische Bildlichkeit beim Namen genannt, die man zuerst so gar nicht mit Magritte oder dem Kontext des Surrealismus zusammenbringen würde. *Pepe the frog*, von dem später noch ausführlich die Rede sein wird (siehe Kapitel 4.4), ist eine Figur, die 2005 von Matt Furie für seinen Comic *Boy's Club* kreiert wurde. Der Strip, in dem der anthropomorphe Frosch Pepe erstmals auftrat, zeigt, wie er im Stehen urinert und seine Shorts ganz herunterzieht. Er wird dabei zufällig von einem Freund beobachtet und erklärt sein Verhalten mit einem Spruch, der seinerseits zur *catchphrase*, zum *meme* wurde: »feels good man«. Ab etwa 2008 tauchte Pepe in Porträtform – und in Farbe – auf 4chan und insbesondere auf dessen Subforum/b/auf, dem bereits erwähnten »random board«, welches keinem bestimmten Thema verpflichtet und abgesehen von einigen losen

Grundregeln⁷⁶ anarchisch organisiert ist. Nicht von ungefähr zieht also/b/mit Abstand die meisten Klicks und Beiträge an. Das Pepe-meme gewann sukzessive an Popularität und blieb zunächst, allen Veränderungen zum Trotz, dem ursprünglichen Gestus von *Boy's Club* verpflichtet: Pepes Gesicht erschien in verschiedenen Variationen, die unterschiedliche Emotionen ausdrückten, am häufigsten nach wie vor in Form der verzückten »feels good man«-Physiognomie. Pepe war zwar zum meme geworden, zum Gemeingut, »von vielen Usern im Internet verbreitet, imitiert und/oder transformiert«,⁷⁷ blieb aber vorerst trotz starker memetischer Replikationswirkung der Wirkungsästhetik seiner Quelle verhaftet.

Diese meme-typische Quellenbindung begann sich spätestens im Jahr 2015 zu lockern, bevor sie sich schließlich im Zuge einer eskalierenden memetischen Replikation nahezu gänzlich auflöste: Pepe, der Slacker, der liebenswürdige Außenseiter- und Loser-Frosch, der sich nur »gut fühlen« will, wurde in diversen memes zunehmend in Verbindung mit dem Gedankengut der sogenannten *alt-right*-Bewegung und insbesondere mit der Präsidentschaftskandidatur Donald Trumps gebracht.⁷⁸ Die »nazification«⁷⁹ Pepes war dabei zunächst eine Gegenreaktion auf seine Kooptierung durch »Normies«, seine auf 4Chan als Transgression empfundene memetische Nutzung durch Influencer*innen, Stars und junge Frauen – bis dann die Ironieschichten sukzessive wegblätterten und Pepe tatsächlich zu einem »rechten« Symbol wurde, zu einem Maskottchen eben der *alt-right*. Diese *alternative right*, die sich in den USA ungefähr ab der Wahl Barack Obamas 2008 herauszubilden begann und Trump schon während dessen Vorwahlkampagne unterstützte, ist keine in sich geschlossene Gruppe und wohl am besten *ex negativo* zu definieren: nämlich in Abgrenzung zu dem, was die tendenziell technik- und internetaffinen Sympathisanten der *alt-right* als *mainstream conservatism* betrachten. Eben dazu, zum salonfähigen Konservativismus, will die *alt-right* eine »Alternative« sein. Das heißt: Ihre Anhänger lehnen einen primär wirtschaftsliberal orientierten, durch einige sozialkonservative Einsprengsel ergänzten und mit christlichem Fundamentalismus alliierten Konservativismus ab und bekennen

76 Beispielsweise darf keine Kinderpornographie gepostet werden, und disruptive »Invasionen« anderer Websites oder Plattformen werden inzwischen ebenfalls nicht mehr geduldet. »Ultimately the power lies in the community to dictate its own standard« – so erklärte 4chan-Gründer Christopher Poole 2008 gegenüber dem *New York Times Magazine* die »no rules«-Politik von/b/ (Schwartz 2008: o. S.).

77 Shifman 2014: S. 44.

78 Die meme-Datenbank www.knowyourmeme.com postuliert als Anfangspunkt der rechtsextremen Vereinnahmung Pepes einen 4chan-Post vom 22. Juli 2015. Auf diesem ist Pepe mit Trump-Frisur zu sehen, wie er sich an einem Grenzzaun ergötzt, der illegale Einwanderer von den USA fernhält.

79 Die Entwicklung des Pepe-meme wird im Dokumentarfilm *Feels Good Man* (2020) von Arthur Jones detailliert nachgezeichnet – dabei fällt auch dieses Stichwort.

sich zu explizit fremdenfeindlichen, rassistischen, antisemitischen, sexistischen, homophoben, transphoben, islamophoben und isolationistischen Positionen. Die inzwischen unter anderem als Vertreterin ›linksnationalistischen‹, xenophoben Gedankenguts in Verruf geratene Angela Nagle⁸⁰ bot in ihrer breit rezipierten Monographie zum Thema bereits relativ früh eine durchaus bedenkenswerte Definition der *alt-right* (wengleich sie in ihren Analysen zentrale Aspekte wie den Antisemitismus oder den Nativismus der Bewegung ausblendet⁸¹ und in teils abstruse Polemiken gegen die angebliche ›Tumblr-Linke‹ abschweift⁸²):

[T]he alt-right term [...] [is] used in its own online circles to include only a new wave of overtly white segregationist and white nationalist movements and subcultures, typified by spokespeople like Richard Spencer, who has called for a white ethno-state and a pan-national white Empire modeled on some approximation of the Roman Empire. [...] In the broader orbit of the alt-right, made up of often warring and sectarian factions, there is an older generation of white advocates who pre-date the alt-right but who the alt-right reads and draws influence from [...]. [...] The alt-right is, to varying degrees, preoccupied with IQ, European demographic and civilizational decline, cultural decadence, cultural Marxism, anti-egalitarianism and Islamification but most importantly, as the name suggests, with creating an alternative to the right-wing conservative establishment, who they dismiss as ›cuckser-

80 Siehe hierzu insbesondere ihr Bekenntnis zu ›linkem‹ Isolationismus und ihren polemischen, gemeinsam mit Michael Tracey verfassten Aufsatz über das Scheitern von Bernie Sanders' Präsidentschaftskandidatur im Wahljahr 2020: Nagle und Tracey 2020; Nagle 2018. Zudem trat sie 2018 in der Fernsehshow von Tucker Carlson auf, einem rechten Moderator des Senders Fox, um sich im Namen der ›working class‹ gegen offene Grenzen zu wehren und Rassismus als Diskriminierungsform zu verharmlosen. Diese Positionen sind in *Kill All Normies* insofern schon angelegt, als Nagle dort die von ihr so genannte ›Identitätspolitik‹ lächerlich und den Primat klassenbasierter Diskriminierung starkmacht, um den Preis einer höchst verzerrten und unhaltbaren Darstellung des intersektionalen Denkens und politischen Handelns rund um Identitätskategorien wie *race, sex, gender* oder *dis/ability*. Siehe zu Nagles Abdriften auch Strick 2021: S. 193, Anm. 44; S. 233, Anm. 112.

81 Eine fundierte Kritik findet sich bei Gleeson 2017.

82 Nagle diskutiert Tumblr sehr polemisch als Hort einer linken, angeblich von Judith Butler inspirierten, rein performativen ›Identitätspolitik‹ – ein Missverständnis davon, was Performativität bei Butler meint (vgl. auch Gleeson 2017) – und lässt sich dabei viele Verkürzungen in Theorie und empirischer Analyse zuschulden kommen. Nagles Buch ist gesamthaft einer Verteufelung der intersektionalen ›Identitätspolitik‹ respektive einer Diskreditierung jeglichen intersektionalen Aktivismus verpflichtet. Sie stellt intersektionale Bewegungen wie den Trans-Aktivismus als narzisstisch, oberflächlich und lächerlich dar, um ein auf die Kategorie *class* fokussiertes linkes Denken umso deutlicher als einzige sinnvolle, ernsthafte, revolutionäre Option darzustellen. Das ist theoretisch und moralisch nicht haltbar. Vgl. zu Kritiken an diesen und anderen Aspekten von *Kill All Normies* abermals Berlatsky 2017; Cummings 2017; Davies 2017; Gleeson 2017; Serano 2018.

vatives« for their soft Christian passivity and for metaphorically cuckolding [sic!] their womenfolk/nation/race to the non-white foreign invader.⁸³

Der Politologe George Hawley bietet eine deutlich prägnantere und fundiertere Definition dieser Bewegung. Als zentrales, notwendiges und unverhandelbares Interesse der *alt-right* macht er »race«, spezifisch *weißen* Rassismus aus. Die *alt-right* mag eine amorphe Bewegung ohne »formal institutions«, ohne »leadership caste« und ohne »manifesto« sein, immer und unbedingt aber ist sie als »white-nationalist movement« zu begreifen, dessen wichtigste »figures« auf die »creation of a white ethnostate in North America«⁸⁴ abzielen. Die Differenz zu bestehenden rassistischen und rechtsextremen Subkulturen, sozusagen das Innovationspotenzial oder die *unique selling proposition* der *alt-right* sieht Hawley vor allem in ihren »novel tactics«,⁸⁵ zu denen beispielsweise und ganz besonders die Mobilisierung von »irony and humor«⁸⁶ in Form von *memes* gehört. Hinzuzufügen wäre im Anschluss an Veronika Kracher, dass die *alt-right* eine dezidiert »onlinebasierte (Sub-)Kultur« ist, die eine digitale »Diskurshoheit« anstrebt und »diese im besten – oder schlimmsten – »Falle in eine Welt abseits obskurer Imageboards«⁸⁷ zu tragen sucht: Die »Alternative Rechte« ist also zuvorderst eine »kulturkämpferische Bewegung, die den kulturellen Wandel vor den parteipolitischen gesetzt hat«,⁸⁸ und so repräsentiert sie nicht einfach eine nebulöse Herausforderung an »die Demokratie« oder »den Liberalismus«, sondern auch und gerade an die *Kulturwissenschaften*. Deren Rüstzeug könnte dabei behilflich sein, diese emergenten Tendenzen besser zu verstehen, bevor sie sich in parteipolitisch organisierter Form konkretisieren. Zumindest ist das vorliegende Buch nicht zuletzt aus dieser Hoffnung erwachsen.

Auch und gerade durch den stetig wachsenden, ja inzwischen gewissermaßen kulturprägenden Einfluss von Akteuren aus diesem *alt-right*-Umfeld also wurde Pepe von einem Artefakt einer internetaffinen *In-Group* zu einem breitenwirksa-

83 Nagle 2017: S. 12.

84 Hawley 2017: S. 11.

85 Ebd.

86 Ebd.: S. 20.

87 Kracher 2020: S. 17.

88 Strick 2021: S. 37. In Anbetracht der »Erfolge« der *alt-right* und in Ermangelung einer präzisen Bezeichnung für vergleichbare Tendenzen im deutschsprachigen Kontext plädiert Strick 2021: S. 28 für eine Übernahme beziehungsweise Verdeutschung des US-amerikanischen Terminus, also etwa »Alternative Rechte« – und hält mit Recht fest, dass diese internetzentrierte »Alternative Rechte« als eine Art Vorhut der erst in zweiter Linie erfolgenden parteipolitischen Ausmünzung rechtsextremer Inhalte zu betrachten ist: »Rechtspopulistische Parteien sind dazu übergegangen, die kulturkämpferischen Techniken, Ressourcen und Gefühlspolitiken der Onlinesphäre zu adaptieren« (ebd.: S. 38).

men Symbol: Am 13. Oktober 2015 retweetete⁸⁹ Trump persönlich das virale Video »You can't stump the Trump«⁹⁰ (eine Kompilation seiner besten »Bonmots« und Sticheleien), inklusive einer Darstellung seiner selbst in Pepe-Gestalt. Knapp ein Jahr später, kurz vor den Präsidentschaftswahlen, postete Trumps Sohn Donald Jr. auf Twitter und Instagram eine Parodie des Posters zum Film *The Expendables*, die unter dem Titel *The Deplorables* (eine Anspielung auf eine kontroverse Aussage Hillary Clintons über Trump und seine Unterstützer*innen) den Trump-Pepe als Actionhelden zur Darstellung brachte.⁹¹ Dieser ganze Kontext schwingt also mit im abgebildeten Pfeifen-Pepe von Garrison, und er wird zugleich irritiert, denn »une pepe«, also eine weibliche »Figur«, ist der als männlicher »Versagertyp« gegenderte Comicfrosch üblicherweise ja gerade nicht. Wie dem auch sei: In der Pepe-meme-Tradition ist »Ceci n'est pas une pepe« durchaus erfolgreich. Das Bild findet sich zum Beispiel auf T-Shirts⁹² oder Stofftaschen gedruckt.

Zu diesem politisch anrühigen Kontext passt die Urheberschaft des Memes. Das »typische« Mem entspringt, wie gesagt, einer anonymen und kollektiven Autor*innenschaft. Hier haben wir es mit einer leichten Variation dieser Konstellation zu tun: Pepe in meme-Form ist ein »Kollektivwerk«, doch dieser spezifische Pepe wird einer bestimmten Person »zuschrieben«. Ben Garrison, dessen Name in der unteren Ecke des Bilds selbstbewusst an der Stelle von Magrittes Signatur steht, ist ein rechtskonservativer US-amerikanischer politischer Karikaturist, dessen Werke vielfach von der *alt-right* aufgegriffen wurden. Viele seiner Zeichnungen sind sexistisch, antisemitisch und rassistisch, dazu kommen Cartoons, die den menschengemachten Klimawandel leugnen oder Verschwörungstheorien verbreiten.⁹³ Nach dieser Kontextanalyse wirkt das Mem weit weniger harmlos, als man auf den ersten Blick meinen könnte: Für ein internetaffines Publikum ist die Subgattung der »Pepe«-memes eindeutig besetzt, nämlich als rechtsextremes Symbol (mehr dazu in Kapitel 4.4), und dieses Publikum wird auch den Cartoonisten (also den berühmten Ben Garrison, der hier Pepe appropriiert, nicht Matt Furie, der ihn erfand) sofort der entsprechenden Szene zuordnen.

Somit wird fraglich, was uns dieses meme sagt – und zugleich greifbar, dass es ganz verschiedenen Rezipient*innen ganz unterschiedliche Dinge sagen mag.

89 Siehe https://twitter.com/realDonaldTrump/status/653856168402681856?ref_src=twsrc%5Etfw (30.10.2020).

90 Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=MKH6PAoUuDo> (30.10.2020).

91 Dickson 2016: o. S.

92 Vgl. <https://deezteez.com/collections/meme-orial-day-tees/products/deez-unepepe-mtee?variant=34740625921> (04.06.2020).

93 Vgl. zu Garrison und seinen Zeichnungen sowie deren Bedeutung für die Alt-Right u.a. Grey Ellis 2017. Nach dem Sturm auf das Kapitol in Washington D. C. am 06.01.2021 (hierzu mehr in Kapitel 5.1) sperrte Twitter auch Ben Garrisons Account, siehe für eine entsprechende Aufstellung https://en.wikipedia.org/wiki/Twitter_suspensions#2021 (12.01.2021).

Was im Mem einerseits durch die kunsthistorische Referenz thematisiert scheint, ist ein Grundaspekt aller *memes*. Es geht weniger darum, dass Repräsentation, Bezeichnung und Objekt nicht miteinander identisch sind, zumal Pepe, einer fiktionalen Figur, ja kein ›Objekt‹ in der Realität entspricht und die Mischung aus Froschgesicht und Pfeifenholm ohnehin surreal wirkt. (Die hybride Figur verweist hier auch auf die Hybridität der Quellen, aus denen sich das Mem speist.) Stattdessen wird die Frage aufgeworfen, ob jeder neue Pepe tatsächlich einfach wieder ›ein Pepe‹ ist. Die »juxtaposition« oder das »layering« von Mem-Tradition und Ikone der modernen Kunstgeschichte lässt uns fragen: Bis zu welchem Grad kann ein Bild variiert werden und doch erkennbar bleiben als Teil einer Reihe, eines Syntagmas? Wo verlaufen die Grenzen zwischen verschiedenen *memes*, wann gehören sie zu einer Gruppe, wann sind sie neue hybride Werke? Anhand des Pfeifen-Pepe kann man also auf selbstreflexive Weise Fragen stellen zur Gattung *meme* und zur Lesbarkeit von memetischen Bildern im Rahmen der visuellen Kultur(en). Gespielt wird hier aber andererseits auch mit der fehlenden Eindeutigkeit von Memen, denn selbst hinter einem harmlos daherkommenden Bildchen können sich problematische Kontexte auftun, die nur Eingeweihte nachvollziehen können. Wie können wir uns darauf verlassen, dass wir memetische Bilder akkurat lesen, wenn sie doch mit zahlreichen »layers of faux-irony, playfulness and multiple cultural nods and references«⁹⁴ spielen?

Die ironischen ›postmodernen‹ Verfahren, bei Gude als emanzipatorische Strategien gedacht, durch welche die Menschen befähigt werden, an »contemporary cultural conversations« zu partizipieren,⁹⁵ erweisen sich hier als ambivalent: Sie können augenscheinlich in den Dienst einer ›rechten‹ oder jedenfalls einer ›geschlossenen‹ Ideologie gestellt werden. Ein hybrides, ironisches, seine Verweisstrukturen selbstreflexiv zur Schau stellendes Werk muss in keiner Weise Ausdruck einer offenen, progressiven Gesinnung sein. Ein oft wiederholtes Credo der Progressiven erweist sich als illusionär: Ironie und avancierte Kulturtechniken der »appropriation«, »juxtaposition«, »recontextualization«, des »layering« und der »hybridity« dienen nicht von Natur aus einer ›linken‹, inklusiven Agenda; diese Verfahren implizieren keineswegs zwingend eine kritische Distanz zu hegemonialen Ideologien, Machtstrukturen und Ausschlüssen. Meme sind formalästhetisch komplexe und politisch semantisierbare Gebilde, und dabei transportiert die Operationalisierung bestimmter ästhetischer Verfahren eben nicht automatisch eine bestimmte politische Haltung. Oder anders gesagt: Ganz unterschiedliche Gruppierungen bedienen sich der Strategien der »appropriation«, der »juxtaposition«, der »recontextualization«, des »layering« und der »hybridity«, nicht nur Menschen, die wie Gude eine progressive Politik präferieren; und offensichtlich

94 Nagle 2017: S. 62.

95 Gude 2004: S. 13.

kann auch »der Faschismus unter den Bedingungen der kapitalorientierten Mediendemokratie ideal gedeih[en] und [...] ihrem Gebot der Partizipation fröhlich entspr[echen]«. ⁹⁶ Wenn sich hinter einem scheinbar harmlos-lustigen Cartoon-Bildchen politische und moralische Abgründe auftun – ist das die wahre *trahison des images*?

Sollte man die offenbar in ihrer verwirrenden Mehrdeutigkeit oft auch abgründigen *memes* nun also kulturpessimistisch lesen, wie es in Bezug auf zahlreiche massenkulturelle Phänomene ja durchaus üblich ist oder war – von der angeblichen ›Lesesucht‹, die im 18. Jahrhundert durch den Siegeszug der Gattung Roman befürchtet wurde, bis hin zu Neil Postmans eingängiger Kritik am Massenmedium Fernsehen? ⁹⁷ Solche tradierten kulturkritischen Diskursmuster sind bei näherem Hinsehen nicht oder nur um den Preis ungebührlicher Anpassungen auf die Mem-Kultur übertragbar. Denn obwohl in dieser Mem-Kultur auch satt-sam bekannte semiotische ›trahisons‹ und postmoderne Darstellungsverfahren ein Nachleben finden, so inauguriert sie doch ein neues medienästhetisches Zeitalter: Die angebliche Passivität des Fernsehzuschauers, der dem Klischee gemäß in einer Konsumhaltung verharret, wird ersetzt durch die niederschwellige, oft geradezu hyperaktive Produktivität eifriger *meme*-Produzent*innen aus aller Welt. *Memes* leisten somit als kulturelle ›Replikatoren‹, als memetische ›Antwortgeber‹ und Anstifter zum ›Antworten‹ etwas, das die Kulturpessimisten-*in-chief* Max Horkheimer und Theodor W. Adorno noch keineswegs auf dem Schirm hatten, als sie im berühmten Kulturindustrie-Kapitel ihrer *Dialektik der Aufklärung* die erdrückende »Ähnlichkeit«, die »sinnreiche Planmäßigkeit«, ⁹⁸ kurzum die »rück-sichtslose Einheit der Kulturindustrie« ⁹⁹ geißelten. Die beiden führten nämlich die kulturelle »Standardisierung und Serienproduktion« nicht zuletzt auf die »*Technik* der Kulturindustrie« zurück: »Keine Apparatur der Replik« habe »sich entfaltet«, ¹⁰⁰ durch die das passive Publikum zum aktiven Subjekt werden könnte. Eine solche »Apparatur der Replik«, die noch dazu qua Anonymität potenziell besonders einfach Partizipation ermöglichen könnte, ¹⁰¹ stellen aber *memes*, stellt die »alle Inhalte bearbeitbar« machende Kultur der Digitalität inzwischen bereit. Die Entstehung neuartiger »Apparatur[en] der Replik« sollte nun zumindest diesen Teil des Kulturindustrie-Diskurses entkräften. Auch sie ist aber natürlich kein Befreiungsschlag. Zwar gibt es vielfältige *meme*-Kulturen, in denen nahezu alle denkbaren Ausdrucksformen und Ideologien repräsentiert sind. Doch auch diese

96 Strick 2021: S. 12.

97 Vgl. Postman 1985.

98 Horkheimer und Adorno 2004: S. 128.

99 Ebd.: S. 131.

100 Ebd.: S. 129f.; Hervorhebung nicht im Original.

101 Siehe Ross und Rivers 2017: S. 293.

vermeintlich bunte Mannigfaltigkeit lässt sich in der Praxis ohne Probleme in den Dienst von Gruppenidentitäten stellen, deren formale und inhaltliche Einheitlichkeitspostulate durch die für Internetcommunities spezifischen sozialen Dynamiken mit sanfter Gewalt durchgesetzt werden.¹⁰² Das kann zum Beispiel heißen, dass eine enorm ›diverse‹ und kreative *meme*-Kultur von Gruppen betrieben wird, die gerade *gegen* jegliche Form von Diversität agitieren. Die oft mit dem positiv konnotierten Adjektiv ›subversiv‹ geadelte memetische Ästhetik kann eben auch einen liberalen, pluralistischen und demokratischen Konsens ›subvertieren‹ – oder anders ausgedrückt: In einem halbwegs funktionierenden demokratischen Staatswesen sind Nazi-*memes* zweifelsohne ›subversiv‹; auch Faschist*innen benutzen selbstverständlich (und benutzten immer schon) avancierte, moderne und postmoderne Darstellungsstrategien (hierzu mehr in Kapitel 4.4).¹⁰³

Um also abermals auf Adorno und Horkheimer zurückzukommen: Die nunmehr verfügbaren memetischen ›Apparatur[en] der Replik‹ erzeugen zwar unglaublich facettenreiche visuelle Rhetoriken. Diese rechtfertigen es, von der *Mimesis* im Besonderen und der Kultur der Digitalität im Allgemeinen als neuen medienästhetischen Erscheinungen zu sprechen, die sich nicht mit tradierten, oft eben kulturpessimistischen Analyserastern erfassen lassen. Diese qualitative Differenz darf aber auch keinem unbegründeten *Optimismus* Vorschub leisten. Trotz des Auftauchens einer ›Apparatur der Replik‹ gelten in der Digitalkultur im Kern dann doch wieder oder immer noch dieselben informellen ›Spielregeln‹ kultureller Produktion, von denen schon in der *Dialektik der Aufklärung* die Rede war. Die dort diagnostizierte ›heraufziehende‹¹⁰⁴ oder schon vollzogene Homogenisierungstendenz verlagert sich nun von der gesamtgesellschaftlichen (›kulturindustriellen‹) auf die Ebene verschiedener memetisch operierender Subkulturen. Es ist also »womöglich nur sehr wenig geschehen und doch gleichzeitig unendlich

102 Mehr zu diesem Phänomen einer ›unfreiwilligen Freiwilligkeit‹ in Kapitel 4.4. Siehe hierzu auch Stalder 2016: S. 138ff.

103 Zur komplexen Verschwisterung von Faschismus, Nationalsozialismus und ›Moderne‹ siehe paradigmatisch Griffin 2007. Ein prä-digitalkulturelles Beispiel für Versuche der organisierten radikalen Rechten, sich »habituell [...] an das alternative Milieu« anzupassen und ›subversive‹ Strategien der Linken zu kapern, bieten Frei et al. 2019: S. 137-159; hier: S. 137.

104 Horkheimer und Adorno 2004: S. 131. Als Beleg für die später (vgl. Kapitel 5 und 6) noch genauer zu untersuchende Anschlussfähigkeit der nur auf den ersten Blick kritisch-subversiven ›Kultur der Digitalität‹ auch an hegemoniale, dominierende Interessenlagen mag an dieser Stelle ein Verweis auf Mike Bloomberg genügen – den US-amerikanischen Milliardär, früheren Bürgermeister New Yorks und zeitweiligen Bewerber um die demokratische Nominierung für das Amt des Präsidenten im Wahljahr 2020. Bloomberg, seinerseits nun wirklich kein Außenseiter und Reformier, sondern ein autoritärer Vertreter der Oligarchenkaste, hoffte seiner Kampagne ausgerechnet durch eingekaufte *meme*-Dienstleistungen zusätzliche Signalwirkung zu verleihen, wodurch er sich tatsächlich eine erstaunliche Reichweite verschaffte (siehe Dettwiler 2020).

viel passiert«:¹⁰⁵ Die Verfügbarkeit einer multimedialen, multimodalen, sich aus mannigfachem kulturellem »Rohmaterial« speisenden »Apparatur der« anonymen »Replik« erzwingt nachgerade die neuen kulturwissenschaftlich informierten Bestandsaufnahmen und Analysen,¹⁰⁶ die diese Monographie leisten soll, ohne dabei in die sattsam bekannte kulturpessimistische Kerbe zu schlagen oder aber der Kultur der Digitalität mit naivem Techno-Optimismus zu begegnen.

Dazu muss das, was »passiert« ist, einen Namen erhalten, der semantische Schärfe mit einer adäquaten Berücksichtigung der Neuartigkeit des zu Benennenden vereint: eben den von uns vorgeschlagenen Namen *Memesis*. Vor dem Hintergrund unserer bisherigen axiomatischen Beobachtungen über das Novum einer omnipräsenten »Apparatur der Replik« postulieren wir nun also, anschließend an die *meme*-Definitionen von Díaz und Phillips/Milner und unsere bisherigen Ausführungen zur *Memesis*, als heuristische Grundlage unserer Fallstudien ein *kommunikatives Prinzip der memetischen Replikation*: In diesem Sinne sind *Memes* als kulturelle Artefakte zu verstehen, die eine wahrnehmbare *Quellenbindung* an das in ihnen referenzialisierte kulturelle Material aufweisen, ebendieses Material aber im Prozess eines »Antwortens« rekonfigurieren. So büßen gewohnte (aber historisch relativ junge) produktionsästhetische Kategorien wie Autorschaft, Inspiration, Originalität etc. an Bedeutung ein, und so kann im Gegenzug der Rezeptionsprozess, wie das schon in den frühesten Stadien menschlicher Kunstleistungen der Fall gewesen zu sein scheint,¹⁰⁷ nahtlos zu einem Produktionsprozess werden. *Memes* haben also eine paradox anmutende Doppelcodierung. Sie greifen bestehende kulturelle Materialien und Praktiken auf, können dabei auch bestehende Normen und Zwänge perpetuieren, ermöglichen aber zugleich, weil die Replikation im Sinne antwortender Variierung ein essenzieller Bestandteil ihrer kommunikativen Struktur ist, eine Form der produktiven Partizipation.

105 Pörksen 2018: S. 7.

106 Einen kulturwissenschaftlichen Ansatz verfolgt auch Nowak 2016.

107 Siehe hierzu Menninghaus 2011: S. 11, der die Verschmelzung von »Rezeption und Produktion« schon für die »vermutlich besonders alten menschlichen Künste[] des Singens und Tanzens« geltend macht – allerdings im Unterschied zur *Memesis* ohne dass dabei die »Rezipienten- und Produzentenrolle[n]« als »[f]unktional gleichwertig« zu taxieren wären (ebd.).