

ZEITSCHRIFT FÜR  
MEDIENWISSENSCHAFT

zfm

2/2025

33

**MEMES** Mediale Praktiken des Aneignens, Zitierens,  
Umdeutens, Remixens —————  
KI-Trainingsdaten als Abfallbilder – Fadenspiele ausstellen –  
Gender-Gap Wikipedia – Fan-Studies – Wissenschaftsfreiheit  
und Solidarität – Instagram als Ausstellungsplattform

**zfm**

2/2025

GESELLSCHAFT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT (HG.)

[transcript]

ZEITSCHRIFT FÜR  
MEDIENWISSENSCHAFT

**zfm**

---

2/2025

**33**

**ANEIGNUNG REVISITED: MEMES  
ONLINE**



---

## EDITORIAL

Medienwissenschaft zu betreiben bedeutet immer auch, sich zu fragen, was die Voraussetzungen und Bedingungen der eigenen Forschung sind. Die Medialität von Dingen und Ereignissen wird häufig erst in der Beschäftigung mit ihrer Theorie und Geschichte, ihrer Technik und Ästhetik freigelegt. In diesem Sinne betreibt die *ZfM* eine kulturwissenschaftlich orientierte Medienwissenschaft, die Untersuchungen zu Einzelmedien aufgreift und durchquert, um nach politischen Kräften und epistemischen Konstellationen zu fragen.

Unter dieser Prämisse sind Verbindungen zu internationaler Forschung ebenso wichtig wie die Präsenz von Wissenschaftler\*innen verschiedener disziplinärer Herkunft. Die *ZfM* bringt zudem verschiedene Schreibstile und Textformate, Bilder und Gespräche zusammen, um der Vielfalt, mit der geschrieben, nachgedacht und experimentiert werden kann, Raum zu geben.

Jedes Heft eröffnet mit einem SCHWERPUNKTTHEMA, das von einer Gastredaktion konzipiert wird. Unter EXTRA erscheinen aktuelle Aufsätze, die nicht auf das Schwerpunktthema bezogen sind. DEBATTE bietet Platz für theoretische und/oder (wissenschafts-)politische Stellungnahmen. Die Kolumne WERKZEUGE reflektiert die Soft- und Hardware, die Tools und Apps, die an unserem Forschen und Lehren mitarbeiten. In den BESPRECHUNGEN werden aktuelle Veröffentlichungen thematisch in Sammelrezensionen diskutiert. Die LABORGESPRÄCHE setzen sich mit wissenschaftlichen oder künstlerischen Forschungslaboratorien und Praxisfeldern auseinander. Von Gebrauch, Ort und Struktur visueller Archive handelt die BILDSTRECKE. Aus gegebenen Anlässen konzipiert die Redaktion ein INSERT.

Getragen wird die *ZfM* von den Mitgliedern der Gesellschaft für Medienwissenschaft, aus der sich auch die Redaktion (immer wieder neu) zusammensetzt. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, sich an der *ZfM* zu beteiligen: (1) die Entwicklung und redaktionelle Betreuung eines Schwerpunktthemas, (2) die Einreichung von Aufsätzen und Reviewessays für das Heft und (3) von Buchrezensionen und Tagungsberichten für die Website. Alle Beiträge sind im Open Access verfügbar. Auf [www.zfmedienwissenschaft.de](http://www.zfmedienwissenschaft.de) befinden sich das Heftarchiv, aktuelle Besprechungen und Web-Extras, Blog-Beiträge sowie genauere Hinweise zu Einreichungen.

---

HENRIETTE GUNKEL, MAREN HAFFKE, KATRIN KÖPPERT, FLORIAN KRAUTKRÄMER,  
ELISA LINSEISEN, JANA MANGOLD, MAJA-LISA MÜLLER, ANNA POLZE,  
BIRGIT SCHNEIDER, MARY SHNAYIEN

---

# INHALT

## Editorial

### ANEIGNUNG REVISITED: MEMES

- 10 BRIGITTE WEINGART / FLORIAN SCHLITTEGEN /  
ELENA MEILICKE  
**Aneignung revisited: Memes** Einleitung in den Schwerpunkt
- 20 MORITZ KONRAD  
**«The Face of Digital Folklore»** Wojak und die Formen  
memetischer Appropriation
- 33 KEVIN PAULIKS  
**Rauben und Reposten** Zu den Medienpraktiken des «meme stealing»
- 45 KATRIN KÖPPERT  
**«Knowing memes means knowing the internet as irrevocably  
black as fuck»** Memetische Enteignung und/als Emanzipation
- 55 JULIA WILLMS / SIMONE PFEIFER  
**Common Violence** Memetische Aneignung von Gewalt- und Täterinszenierungen
- 69 ANJA DRESCHKE  
**Becoming Kate** Der «Most Wuthering Heights Day Ever» als performatives Meme
- 81 SOPHIE PUBLIG  
**Swiping Right On God** Ästhetische Aneignungen als ideologische Strategie  
in Network Spirituality

### BILDSTRECKE

- 96 CEM A. vorgestellt von ALICJA SCHINDLER  
**Memes als institutionalisierte Institutionskritik**

## **LABORGESPRÄCH**

- 106 MARIO SCHULZE / SARINE WALTENSPÜL  
im Gespräch mit ANNIKA HAAS  
**Fadenspiele forschend ausstellen**

## **EXTRA**

- 121 FRANZISKA BARTH  
**Residual Images**

## **DEBATTE**

- Wissenschaftsfreiheit**
- 135 KATHRIN PETERS Kritik der Wissenschaftsfreiheit
- 140 KATRIN KÖPPERT Für eine radikale Imagination von Wissenschaft

## **WERKZEUGE**

- 147 WIKI RIOT SQUAD: EVA KÖNIGSHOFEN /  
HANNAH SCHMEDES und LENA WASSERMEIER Verweilen im  
Unbehagen. «Loitering» in der Wikipedia als queerfeministische Praxis

## **BESPRECHUNGEN**

- 152 ANNE DECKBAR Fan Studies revisited. Kulturvermittler\*innen,  
«produsage» und queere Fanfiction
- 158 GWEN SCHLÜTER Vom Erfassen der Vielstimmigkeit und  
den Bedingungen selbstbestimmter Meme-Praktiken
- 163 AUTOR\*INNEN
- 166 BILDNACHWEISE
- 168 IMPRESSUM

---

# **ANEIGNUNG REVISITED: MEMES**



Eva & Franco Mattes: *Ceiling Cat* (2016), skulpturale Aneignung des gleichnamigen Memes



Abb. 1–9 Carousel-Post von @sveamaus auf Instagram, 4.6.2023

# ANEIGNUNG REVISITED: MEMES

## Einleitung in den Schwerpunkt

Ein Carousel-Post, veröffentlicht am 4. Juni 2023 auf dem Meme-Account @sveamaus, den die queere Künstlerin und Autorin Svea Mausolf auf Instagram betreibt (Abb. 1–9): auf jeder der neun Slides dasselbe Bild, das Gesicht einer noch ziemlich jugendlichen Angela Merkel mit ... ja, es sind tatsächlich Braids – also jene Flechtfrisur, die in der öffentlichen Auseinandersetzung mit <kultureller Aneignung> auch hierzulande zu einem Paradefall geworden ist. Denn die Geschichte von Braids ist ihrerseits eng verflochten mit afrikanischen und afrodiasporischen Traditionen, in denen Kulturtechniken des Frisierens zu überlebenswichtigen Strategien gehören (so konnten etwa während des transatlantischen Handels mit versklavten Menschen die Haare als Versteck für verbotene Besitztümer fungieren oder bestimmte Muster als Code).<sup>1</sup> Nicht nur in der deutschen Diskussion scheiden sich bekanntlich die Geister an der Frage, ob das Tragen von Braids zu jenen Übergriffigkeiten gehört, durch die sich *weiße* Menschen an Schwarzen Kulturgütern bereichern und damit eine ebenfalls traditionsreiche Ausbeutungsgeschichte fortschreiben (und dies häufig mit der für *white-privilege*-Selbstverständlichkeiten einhergehenden Ahnungslosigkeit). Zur Verteidigung der vermeintlich harmlosen Praxis wird vorzugsweise auf eine grundsätzlich hybride Beschaffenheit von Kultur rekurriert (was Machtverhältnisse geflissentlich ausklammert) und/oder Aneignung als Ausdruck von Wertschätzung (*cultural appreciation*) legitimiert.<sup>2</sup> Die phrasenhaften Statements, mit denen @sveamaus die Collage einer *weißen* Braid-Trägerin in Meme-typischer Text-Bild-Manier in Serie versieht, sind natürlich überdeutlich als Quasi-Zitate des Legitimationsdiskurses zu erkennen – und zwar in seiner besonders unreflektiert-naiven bis dümmlichen Variante, was sowohl zum Witz der Serie beiträgt wie womöglich auch dazu, dass manchen Rezipient\*innen das Lachen

<sup>1</sup> Vgl. dazu ausführlicher Emma Dabiri: *Twisted: The Tangled History of Black Hair Culture*, New York u. a. 2020.

<sup>2</sup> Differenzierter dazu: Jens Balzer: *Ethik der Appropriation*, Berlin 2022.



Abb. 10

im Hals steckenbleibt. Und auch wenn die Serie die durch den Remix der Bild- und Textelemente mit Wiedererkennungswert erzeugten Verfremdungseffekte für sich stehen lässt, rückt der kommentierende Paratext diese Sprechakte in ein kritisches Licht: «STOP ●» (vgl. Abb. 1).

Gleichzeitig verdeutlicht dieses Beispiel, dass der Begriff der Aneignung zwar in den jüngeren Debatten über *cultural appropriation* eine Konjunktur erfahren hat, aber gerade in Meme-Kulturen auf mehreren Ebenen am Werk ist. Denn Memes – und hier im Speziellen: Internet-Memes – basieren auf Medienzitationen, auf vorgefundenen Bildern, Film- oder Tonausschnitten, die mittels digitaler Copy-and-Paste-Verfahren angeeignet, weiterbearbeitet und wieder in Zirkulationsprozesse eingespeist (bzw. wie bei @sveamaus in eher auktorial verfassten Meme-Pages für Reaktionen der Rezipient\*innen wie Kommentare oder Likes bereitgestellt) werden. Das hier besprochene Merkel-Meme von @sveamaus problematisiert kulturelle Appropriation auf der Inhaltsebene, ist dabei aber zugleich auf mehreren Ebenen selbst Resultat von Akten der Aneignung. So hat sich @sveamaus für diese Collage offensichtlich ganz konkret eine digital vorliegende Fotografie von Angela Merkel angeeignet, während die Textbeigaben zwar nicht auf eine direkte Quelle verweisen, aber doch auf einen Wiedererkennungswert als Quasi-Zitat setzen. Darüber hinaus wird sich hier auch ein schon vorliegendes Meme angeeignet, denn die Braids samt Hintergrund stammen aus einem Image-Macro-Meme, das bereits 2015 im Umlauf war und weiterhin gelegentlich zu sehen ist (vgl. Abb. 10) – und zwar ebenfalls mit einem Text-Zusatz, der die Braids als Zeichen für eine problematische Fetischisierung nicht-weißer Communitys interpretiert: «THIS IS THE I'M WHITE, BUT MY KIDS WON'T BE HAIRDO».

Die hier von der Image-Hosting-Site Imgur zitierte Version weist das Meme als Repost aus, genauer: als «(xpost from r/blackpeopletwitter)». Wenn dieser Kontext nahelegt, dass hier eine vergleichbare kritische – oder günstigenfalls: belustigte – Haltung gegenüber weißen Faszinationsmustern mit Bezug auf People of Colour kommuniziert wird, wie sie in den Memes von @sveamaus zum Ausdruck kommt, so tendieren bereits die Kommentare zu diesem Repost zu Grundsatzdiskussionen über *interracial relationships*. Seitdem wurde das Meme immer wieder zum Anlass explizit rassistischer Zuschreibungen, die häufig mit sexistischen und klassistischen Stereotypen abgründige intersektionale Verknüpfungen eingehen – so etwa, ebenfalls im Jahr 2023, auf der für diskriminierende Inhalte und Cybermobbing durchaus berüchtigten Online-Plattform 9GAG. Überdies wurde schon 2015 in den Imgur-Kommentaren darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei der jungen Frau um Roxanne Paltauf handelt, die seit 2006 verschwunden ist; eine Google-Suche führt zu einem Bericht, der neben weiteren Fotos von ihr auch dasjenige enthält, das im besagten Meme zitiert wird.

Dass also @sveamaus ein Meme appropriiert, dessen Spur sich vielleicht zu einem <Ursprung> im Subreddit r/blackpeopletwitter rückverfolgen ließe, das zeitgleich in maximal unambivalent rassistischen Kontexten zirkuliert und das überdies schwerwiegende ethische Fragen bezüglich der abgebildeten Person aufwirft, soll hier keineswegs im Sinne einer Überführung angemerkt werden. Vielmehr zeigt sich in diesem Fall besonders drastisch, welche unkontrollierbaren Verstrickungen sich aus der Tatsache ergeben, dass Memes ohne Aneignungen nicht zu haben sind – und sich genau deshalb als in fortwährend weiterwachsende Netze von Verweisungen und Konnotationen eingebunden erweisen, die weder Meme-Produzierende noch -Rezipierende vollständig überschauen oder einhegen können. «Referentielle Verfahren haben keinen Anfang und kein Ende», so Felix Stalder mit Bezug auf digitale Verweispraktiken<sup>3</sup> – ein Befund, den Joanna Nowotny und Julian Reidy für Memes spezifizieren, wenn sie als deren Grundprinzip eine «neuartige *mutierende Memesis*» ausmachen, die «formal- und wirkungsästhetisch auf Replikation und *<reappropriation>* [basiert]». <sup>4</sup>

Man hat es in Meme-Kulturen also mit Aneignungsprozessen zu tun, deren de- und rekontextualisierende semantische, ästhetische und politische Effekte so vielfältig sind, dass sie nicht pauschal beurteilt werden können. Aus ähnlichen Gründen ist der reflexhaften Abwehr oder Verteidigung von *cultural appropriation* <als solcher> ebenfalls eine fallbezogene Auseinandersetzung vorzuziehen, die die jeweilige Situierung in Macht- und ökonomischen Beziehungen berücksichtigt. Dadurch, dass @sveamaus der (angeeigneten) Meme-Vorlage ein (angeeignetes) Merkel-Gesicht einfügt, bezieht sie die insbesondere im US-amerikanischen Kontext nicht zuletzt als Teil des rechten Kulturkampfs geführte Debatte über kulturelle Aneignung auf einen spezifisch deutschen Kontext, scheint doch das angeeignete Merkel-Gesicht den Blick darauf lenken zu wollen, wie durchlässig für Rassismen auch die politische <Mitte> in Deutschland ist. Wer mit dem Meme-Account von Svea Mausolf vertraut ist, weiß aber auch, dass sie gerade Bilder bekannter Politiker\*innen teils mit erkennbarem Personenbezug, teils aber auch als Platzhalter für eine Art Mainstream-Deutschsein einsetzt. Auf Celebritys zu verweisen, hat dabei den Vorteil, dass deren Bilder immer schon öffentlich sind und ein parodistisch-satirischer Umgang mit ihnen als der Preis angesehen werden könnte, der für Bekanntheit zu zahlen ist. Dass mit der memetischen Aneignung von Gesichtern und Körpern potenziell aber auch deren Verletzbarkeit exponiert und perpetuiert wird, macht das Beispiel der seit über 20 Jahren verschollenen Roxanna Paltauf überdeutlich, deren Abbild als Meme weiter durchs Netz zirkuliert, ohne dass sie dagegen Einspruch erheben könnte.

Von Aneignungsprozessen her gedacht, handelt es sich also bei Meme-Kulturen um äußerst komplexe, in ihren Dynamiken und Verweisstrukturen schwer zu erfassende Phänomene. Erschwerend hinzu kommt, dass sich die gerade angesprochenen Ebenen bestenfalls heuristisch unterscheiden lassen (und durch weitere wie die Aneignung von Memes in Kontexten wie Kunst, Werbung, Politik und Academia zu ergänzen wären). Mit Blick auf Memes werfen

<sup>3</sup> Felix Stalder: *Kultur der Digitalität*, Berlin 2016, 124.

<sup>4</sup> Joanna Nowotny, Julian Reidy: *Memes – Formen und Folgen eines Internetphänomens*, Bielefeld 2022, 36; Herv. im Orig. Der Begriff der *reappropriation* wird als Zitat von Ryan Milner und Whitney Phillips ausgewiesen: *The Ambivalent Internet: Mischief, Oddity, and Antagonism Online*, Cambridge (UK), Malden 2017, 31.

materielle bzw. mediale Aneignungsverfahren, die sich auf multiple Weise in die digitalen Produktions-, Rezeptions- und Zirkulationsprozesse eintragen, häufig auch dann Fragen nach Berechtigung, (Zu-)Gehörigkeit, Ermächtigung und Anmaßung auf, wenn es nicht, wie im Beispiel von @sveamaus, inhaltlich um (kulturelle) Aneignung geht.

\*

Angesichts dieser Gemengelage liegt der Konzeption des vorliegenden Schwerpunkts eine Doppelperspektive zugrunde: Zum einen erfordert die Analyse von Meme-Kulturen, die häufig als selbstverständlich vorausgesetzte Annahme, «dass sich da etwas angeeignet wird», in ihren praktischen Ausfaltungen und medialen wie ökonomischen Bedingungen (die unter den Bedingungen des Plattformkapitalismus zunehmend zusammenfallen) genauer in den Blick zu nehmen. Zum anderen fordern diese memetischen Praktiken dazu heraus, den Begriff der Aneignung, der ja nicht erst mit den Debatten über *cultural appropriation* Eingang in die Medienwissenschaft gefunden hat, unter dem Vorzeichen digitaler Alltags- und Popkultur zu überdenken.

Ein einheitlicher Gebrauch des Aneignungsbegriffs in medien- und kommunikationswissenschaftlichen Diskursen ist erwartungsgemäß nicht festzustellen. Er kann sich sowohl auf konkrete Medienpraktiken beziehen (vom Zitat über den Remix und Sampling bis hin zum Remake und Reenactment) als auch auf die grundsätzlich «sekundäre» Beschaffenheit von Kunst als kreativer Referenzkultur: «Good artists copy, great artists steal», wie es ein Slogan will, dessen Urheber\*innenschaft seinerseits nicht zweifelsfrei geklärt ist. Da die kreative Aneignung wiederum mit Anverwandlungspraktiken einhergeht, hat man es hier mit dynamischen Grenzziehungen zwischen Eigenem und Fremdem zu tun, mit denen sich nicht zuletzt juridische Verfahren auseinanderzusetzen haben.<sup>5</sup> Demgegenüber ist Aneignung in gegenwärtigen digitalen Alltagskulturen von der vermeintlich zweitrangigen Medienpraxis tendenziell zur «Hauptsache» avanciert, die von den meisten digitalen Plattformen durch entsprechende Affordanzen nahegelegt wird – und die deshalb zunehmend dazu tendiert, sich als appropriativer Akt vergessen zu machen.

Während die dem Begriff eingeschriebene Frage der Besitzverhältnisse immer schon im Spiel zu sein scheint, wenn es um die Produktionsseite geht, wurde Aneignung im Anschluss an die Cultural Studies hingegen zumeist als Rezeptionshaltung verstanden, die der aktiven Rolle von Zuschauer\*innen in der Bedeutungsaushandlung von Medienartefakten – und damit der Polysemie auch popkultureller Produktionen – Rechnung trägt. Aneignung gilt hier auch als Alltagspraxis «der Leute» (John Fiske),<sup>6</sup> die Vorgefundenes durch Verfahren des Zitierens, Umdeutens, Remixens und Reenactments sowie generell des Zweckentfremdens «in die Ökonomie ihrer eigenen Interessen und Regeln <umfrisieren>> (de Certeau).<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Vgl. dazu u. a. Claudia Summerer: «Illegale Fans». *Die urheberrechtliche Zulässigkeit von Fan Art*, Berlin 2015; Eva-Maria Bauer: *Die Aneignung von Bildern. Eine urheberrechtliche Betrachtung von der Appropriation Art bis hin zu Memes* [Dissertation, Freiburg i. Br. 2020], Baden-Baden 2020.

<sup>6</sup> John Fiske: *Understanding Popular Culture*, New York, London 1989 (dort «the people»).

<sup>7</sup> Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 15 (im frz. Orig. «bricolent»).

<sup>8</sup> Vgl. Alvin Toffler: *The Third Wave: The Classic Study of Tomorrow*, New York 1980; Birgit Blätzel-Mink, Kai-Uwe Hellmann (Hg.): *Prosumer Revisited. Zur Aktualität einer Debatte*, Wiesbaden 2010.

<sup>9</sup> Auf die Veränderungen, die dies auch auf Seiten der Medieninhalte mit sich bringt, bezieht sich der Begriff der «Prosumenten-Kultur», mit dem das engmaschige Ineinandergreifen zwischen Konsumtion, Produktion und Distribution adressiert wird; vgl. Sebastian Abresch, Benjamin Beil, Anja Griesbach (Hg.): *Prosumenten-Kulturen*, unter Mitarbeit von Erhard Schüttelz, Siegen 2009.

Vor dem Hintergrund eines stark durchmediatisierten Alltags lässt sich eine strikte Gegenüberstellung von Medien und ihren Nutzer\*innen jedoch kaum mehr aufrechterhalten. Mit dem Aufkommen digitaler Partizipationskulturen hat sich das Versprechen der User\*innen-Ermächtigung schließlich vor allem hin zu den Aktivitäten des ›Prosumierens‹ verlagert,<sup>8</sup> weil die Affordanzen sozialer Plattformen das Ineinandergreifen von Rezeption und Produktion begünstigen.<sup>9</sup> Wurde in den Cultural Studies auf unterschiedliche ›Lesarten‹ rekurriert, um die sozial situierten Lektüreprozesse des «encoding/decoding» zu plausibilisieren,<sup>10</sup> so manifestiert sich Aneignung in sozialen Netzwerken, auf Imageboards und Videoportalen in konkreten, sichtbaren Praktiken – im Zitieren/Kopieren, Collagieren, Weiterverarbeiten und Teilen. Die als aktiv gedachte Beteiligung von Mediennutzer\*innen, die von de Certeau, Fiske oder Hall immer auch als Form der Selbstermächtigung gedacht wurde,<sup>11</sup> verändert sich unter digitalen Bedingungen zugunsten einer verteilten Agency, die sich zwischen User\*innen, Plattformen und Medienangeboten entfaltet. So werden Aneignungsverfahren durch Share- und Repost-Funktionen sozialer Plattformen infrastrukturell unterstützt und – wie im Fall von Meme-Generatoren – auch teilweise standardisiert. Überdeutlich wird die Einbettung von Aneignungspraktiken in Mensch-Maschine-Relationen beim Einsatz von KI-Tools zur Erstellung von Memes, die den kreativen Input, der im Netz zirkuliert, als Schulungsmaterial für die Generierung ›neuer‹ Memes verwerten – und dies offenbar durchaus konkurrenzfähig.<sup>12</sup> Zudem kann die algorithmische Kuration von Inhalten kollektive Aneignungsprozesse in Gestalt viraler Trends präfigurieren und mitbestimmen, wie die ›imitation publics‹ nicht nur, aber vor allem auf TikTok deutlich machen.<sup>13</sup> Dabei ist ein Effekt dieser Wechselverhältnisse, dass User\*innen selbst in gewisser Weise von den Plattformen angeeignet werden, nämlich als Datenlieferant\*innen: «If you don't pay for the product, you are the product.»<sup>14</sup>

\*

Mit dieser Transformation gehen Potenziale und Probleme einher, die sich, so der Vorschlag dieses Schwerpunkts, anhand von Meme-Kulturen exemplarisch beobachten lassen.<sup>15</sup> Für den symptomatischen Stellenwert von Meme-Kulturen für die Relevanz appropriierender Verfahren unter digitalen Bedingungen spricht nicht nur ihre unübersehbare Allgegenwart. Er speist sich auch aus den genealogischen Bezügen zu künstlerischen Vorgängerpraktiken<sup>16</sup> (etwa in den historischen Avantgarden, der ›subversiv‹ operierenden Medienkunst, der Pop Art und nicht zuletzt der Appropriation Art, die Strategien von Kopie und Aneignung mit dem Ziel der Institutionskritik nutzte und dabei grundlegende Konzeptionen von Originalität, Werk, Urheber\*innen- und Autor\*innenschaft hinterfragte). Vor allem aber verspricht der hybride Status von Memes – zwischen Kommunikationsform, Kunst und Popkultur, Do-it-

<sup>10</sup> Stuart Hall: Encoding/Decoding, in: ders. u. a. (Hg.): *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*, London 1980, 117–127.

<sup>11</sup> Ausgeklammert bleibt in diesem verkürzten Abriss David Morley mit seinem Konzept der *domestication*; vgl. dazu Jutta Röser: *Rezeption, Aneignung und Domestizierung*, in: Andreas Hepp u. a. (Hg.): *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*, Wiesbaden 2015, 125–135.

<sup>12</sup> Dazu schreiben Florian Müller, Thomas Weber und Zhikun Wu: «Interestingly, memes created entirely by AI performed better than both human-only and human-AI collaborative memes in all areas on average», dies.: *One Does Not Simply Meme Alone: Evaluating Co-Creativity Between LLMs and Humans in the Generation of Humor*, in: *Proceedings of the 30th International Conference on Intelligent User Interfaces (IUI '25)*, 2025, 1082–1092, 1082, [doi.org/10.1145/3708359.3712094](https://doi.org/10.1145/3708359.3712094).

<sup>13</sup> Vgl. Diana Zulli, David James Zulli: *Extending the Internet Meme: Conceptualizing Technological Mimesis and Imitation Publics on the TikTok Platform*, in: *New Media & Society*, Bd. 24, Nr. 8, 2020, [doi.org/10.1177/1461444820983603](https://doi.org/10.1177/1461444820983603).

<sup>14</sup> Eine Feststellung, die etwa der ehemalige Google-Designethiker Tristan Harris im Dokumentarfilm *The Social Dilemma* (Regie: Jeff Orlowski, US 2020) äußert, deren (prä-digitaler) Ursprung allerdings auch im Kurzfilm *Television Delivers People* von den Medienkünstler\*innen Richard Serra und Carola Fay Schoolman (US 1973) ausgemacht wird.

<sup>15</sup> Für einschlägige Studien zu Meme-Kulturen, in denen Aneignung als zentrales Verfahren vorausgesetzt, aber nicht immer eingehend behandelt wird, vgl. Limor Shifman: *Memes in Digital Culture*, Cambridge (MA) 2013, [doi.org/10.7551/mitpress/9429.001.0001](https://doi.org/10.7551/mitpress/9429.001.0001); Dirk von Gehlen: *Meme. Muster digitaler Kommunikation*, Berlin 2020; Chloë Arkenbout, Jack Wilson, Daniel de Zeeuw (Hg.): *Critical Meme Reader: Global Mutations of the Viral Image*, Amsterdam 2021.

<sup>16</sup> Vgl. dazu Valentina Tanni: *Memesthetics: The Eternal September of Art*, Rom 2024.

yourself-Ermächtigung und Plattform-Kapitalismus, globaler Zirkulation und Community-Orientierung, Humor und Politik –, Aufschluss zu geben über die spezifischen Formen und Verflechtungen, die medienbasiertes Aneignen in digitalen Räumen generell kennzeichnet.<sup>17</sup> Solche Prozesse sind natürlich nicht auf Memes als intermediale Text/Bild-Verknüpfungen beschränkt, wie sie @sveamaus postet, handelt es sich doch bei Meme-Kulturen um ein hochdynamisches Feld kreativer Aktivitäten mit fließenden Übergängen in andere Formate und Praktiken (etwa digitale Kopierverfahren wie GIFs, Mash-ups oder auch Deep Fakes, «digital folklore»<sup>18</sup>, virale TikTok-Trends oder künstlerische Arbeiten, die digital oder analog auf die Herausforderungen protokünstlerischer Meme-Praktiken reagieren).

Nicht verschwiegen werden soll, dass die Vielgestaltigkeit, die quecksilbrige Dynamik und kurze Halbwertszeit von Meme-Kulturen und digitaler Populärkultur durchaus Gefühle der Verzweiflung oder zumindest strukturellen Überforderung bei den sie Beforschenden auslösen können: als würde man dem Gegenstand der eigenen Forschung beständig «hinterherrennen» und grundsätzlich immer von aktuellen Entwicklungen überholt werden.<sup>19</sup> Abgesehen davon, dass dies natürlich Herausforderungen sind, die in mehr oder weniger ausgeprägtem Ausmaß jede gegenwartsorientierte Forschung betreffen, bekennt sich der vorliegende Schwerpunkt vor diesem Hintergrund zur eigenen Situiertheit, zur Zeit- und Ortsgebundenheit seiner Perspektive: Er wirft ein Schlaglicht auf den Problemkomplex, das dem Stand von Frühjahr 2025 entspricht und darüber hinaus, bis auf wenige Ausnahmen, eine deutliche Schlagseite hin zu westlich geprägten Meme-Kulturen und Diskursen hat.<sup>20</sup> Nichtsdestotrotz bietet er, über die einzelnen Beiträge hinweg, eine Reihe von auch grundsätzlichen methodischen Überlegungen dazu an, wie sich Meme-Kulturen in ihrer Dynamik und Volatilität erforschen lassen.<sup>21</sup>

\*

Wenn dieser Schwerpunkt dazu beitragen möchte, die potenzielle Handlungsmacht memetischer Appropriationen als Wechselwirkung zwischen angeeignetem Material, sozialen Plattformen und Prosument\*innen genauer zu bestimmen, so beinhaltet dies auch, der Gegenseitigkeit dieser Prozesse Rechnung zu tragen (und damit der Marx'schen Anregung zu folgen, Aneignung als Verhältnis zu denken, das beide Seiten verändert): Wie lässt sich Aneignung als reziproke Relation fassen, die Subjekte nicht nur in ihrer Aktivität, sondern auch in ihrer Porosität und Empfangsbereitschaft adressiert? Diese Dimension scheint etwa im Beitrag von ANJA DRESCHKE auf, der popkulturelle Reenactments als performative Memes, also als verkörperte Formen memetischer Praxis in den Blick nimmt, in denen das mimetische Begehren nach einem «Anders-Werden» seine Artikulation findet und Grenzen zwischen Original und Kopie, Selbst und Anderem, digitalem und physischem Raum destabilisiert werden.

<sup>17</sup> Zu den Verflechtungen von Unterhaltung, Aktivismus und kollektiver Selbstbehauptung vgl. Chloë Arkenbout, Laurence Scherz (Hg.): *Critical Meme Reader II: Memetic Tacticality*, Amsterdam 2022; Chloë Arkenbout, İdil Galip (Hg.): *Critical Meme Reader III: Breaking the Meme*, Amsterdam 2024.

<sup>18</sup> Olia Lialina, Dragan Espenschied (Hg.): *Digital Folklore*, Stuttgart 2009; vgl. auch Trevor J. Blank (Hg.): *Folklore and the Internet: Vernacular Expression in a Digital World*, Logan 2009; Milner, Phillips: *The Ambivalent Internet*, 21–57.

<sup>19</sup> Zu den grundsätzlichen Herausforderungen von Meme-Forschung vgl. auch İdil Galip: *Methodological and Epistemological Challenges in Meme Research and Meme Studies*, in: *Internet Histories: Digital Technology, Culture and Society*, Bd. 8, Nr. 4, 2024, 312–330, [doi.org/10.1080/24701475.2024.2359846](https://doi.org/10.1080/24701475.2024.2359846).

<sup>20</sup> Für weitergehende und fortlaufende Auseinandersetzungen mit zeitgenössischen Meme-Kulturen in Form kürzerer Fallstudien und Essays vgl. die Website [memecultures.de](http://memecultures.de), die wir im Kontext unserer Meme-Forschung am SFB 1512 «Intervenierende Künste» eingerichtet haben.

<sup>21</sup> Was in diesem Schwerpunkt unberücksichtigt bleibt, sind KI-gestützte Analyseprogramme wie MATK oder MERMAID.

Gleichzeitig sind selbst eigensinnige, kreative und <widerständige><sup>22</sup> Umdeutungen von Memes aufgrund ihrer (auch plattformabhängigen) *templatability* keineswegs Ausdruck einer individuellen Handlungsmacht und können durchaus <hegemoniale> Lesarten verfestigen. Nicht nur angesichts ihrer plattformkapitalistischen Infrastruktur fordern Meme-Kulturen dazu heraus, dem vermeintlich subversiven Charakter von Aneignung kritisch zu begegnen, die als Praxis einer digitalen Kommunikationsguerilla schließlich auch von rechter bis rechtsextrem(istisch)er Seite betrieben wird.<sup>23</sup> Das wird etwa deutlich in SOPHIE PUBLIGS Beitrag zur Aneignung weiblich codierter digitaler Ästhetiken durch Akteur\*innen der rechtsesoterischen, zwischen Medienkunst und Kult oszillierenden Bewegung Network Spirituality, die unter dem Deckmantel der Post-Ironie rassistische und sexistische Ideologien propagiert. Auch MORITZ KONRAD zeigt in seinem Beitrag zu den unterschiedlichen Aneignungsbewegungen, die das klassische *Wojak*-Meme durchlaufen hat – etwa durch den Kunstbetrieb, aber auch durch die rechte *manosphere* –, dass Memes als Teil digitaler Folklore auch ungesichertes und fragmentarisches Wissen verbreiten und anschlussfähig machen. Dieses Wissen dient nicht nur der progressiven Evaluation gesellschaftlicher Normen und geteilter Werte, sondern auch der Re-Aktualisierung, Verdichtung und Amplifizierung von ressentimentalen Affektlagen und Subjektkonstruktionen. In womöglich gesteigerter Form beerben Meme-Kulturen also die grundsätzlichen Ambivalenzen appropriierender Praktiken: Wann kann Aneignung widerständig sein und in welchen Fällen bestätigt oder reproduziert sie herrschende gesellschaftliche Verhältnisse? An Brisanz gewinnen diese Fragen zudem, wenn memetische Aneignungspraktiken – mitunter eindeutig, teilweise aber auch weniger offensichtlich – problematischen Intentionen dienen, wie im Fall von Propaganda und Wahlbeeinflussung. Das gilt insbesondere auch für KI-generierte Memes, die in politischen Wahlkämpfen sowie zur Verbreitung von Fake-News und Verschwörungstheorien zum Einsatz kommen, in diesem Schwerpunkt jedoch keine größere Rolle spielen.<sup>24</sup>

\*

Aneignungsverfahren sind in Meme-Kulturen zudem in soziale Register eingelassen, die Einschluss und Abgrenzung außer über soziale Kategorien auch über pop- und subkulturelle Rezeptionsräume organisieren – mittels spezifischer Insider-Jokes, Codes, Ästhetiken oder Templates.<sup>25</sup> So wird Teilhabe an ein Mitwissen geknüpft, insofern appropriierende Verfahren gemeinsame Referenzpunkte schaffen und vergemeinschaftende Effekte zeitigen. In diesem Sinne profiliert der Beitrag von JULIA WILLMS und SIMONE PFEIFER Memes als digitale Commons, die mit Prozessen des Un/Commoning, also des gemeinschaftlichen Ein- bzw. Ausschlusses einhergehen, und beziehen dieses Analyseinstrumentarium auf einen in ethisch-politischer Hinsicht mit

<sup>22</sup> Vgl. Hall: Encoding/Decoding, 137f.

<sup>23</sup> Vgl. Simon Strick: *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*, Bielefeld 2021; Fabian Schäfer: *Konnektiver Zynismus. Politik und Kultur im digitalen Zeitalter*, Bielefeld 2023.

<sup>24</sup> Vgl. dazu Ho-Chun Herbert Chang u. a.: *Generative Memes: AI Mediates Political Memes in the 2024 USA Presidential Election*, in: *arXiv*, 1.11.2024, [doi.org/10.48550/arXiv.2411.00934](https://doi.org/10.48550/arXiv.2411.00934).

<sup>25</sup> Entsprechend kritisch wird deshalb die Aneignung von Memes von <offizieller> Seite betrachtet, etwa im Marketing. Vgl. Kevin Pauliks: *Meme Marketing in Social Media. Ein medienpraxeografischer Vergleich von Memes und Werbung*, Marburg 2024.

besonderer Sprengkraft aufgeladenen Gegenstand, nämlich memetische Aneignungen terroristischer Gewalt- und Täterinszenierungen.<sup>26</sup> Dabei führt die durchaus enthemmte Bedien- und Gebrauchslogik in Meme-Kulturen nicht nur zu ethischen Schiefen, wie sie am Beispiel des *Hairdo*-Memes zu beobachten waren. Sie erzeugt auch ein Spannungsverhältnis für solche Meme-Ersteller\*innen, deren Arbeit zwar reichweitenstark rezipiert und geteilt, aber selten als solche gewürdigt oder entlohnt wird.<sup>27</sup> Dabei werden Diskurse um Aneignungspraktiken und kreative Urheberschaft in charakteristisch ironischer Weise auch in Meme-Kulturen selbst geführt, wie der Beitrag von KEVIN PAULIKS zeigt. Einem praxeologischen Ansatz folgend untersucht er, wie Plattform-Affordanzen und Selbstverpflichtungsdiskurse innerhalb memetischer Digitalkulturen darauf hinarbeiten, das sogenannte *meme stealing* einzuhegen, und beleuchtet die ambivalenten Beziehungen zwischen Aufmerksamkeitsökonomie, kritischer Aversion und ironischer Affirmation, in deren Geflecht sich diese Praxis bewegt.

Mit dem *meme stealing* ist die durchaus paradoxe Konstellation angesprochen, dass Memes zwar ihrerseits auf Aneignung basieren, aber ihr Angeeignet-Werden Gegenstand von wenn nicht urheberrechtlichen Erwägungen,<sup>28</sup> dann doch von Originalitäts- und Autor\*innenschaftsansprüchen, Plattform-Affordanzen, aufmerksamkeitsökonomischer Wertschöpfung und nicht zuletzt ethischen Problematisierungen ist. Was in diesem Spektrum noch nicht explizit vorkommt, ist der gleichsam vorgelagerte Befund, dass es vor allem die Arbeit Schwarzer Produzent\*innen ist, die dabei unbezahlt angeeignet wird, wie Aria Dean bereits 2016 festgestellt hat.<sup>29</sup> Dabei ging sie mit Lauren M. Jackson davon aus, dass die Content-Produktion Schwarzer User\*innen der Genealogie populärer Netzformate und -praktiken konstitutiv eingeschrieben ist: «Not only can the origins of many memes be found in Black creators or online Black communities (Black Twitter, Black Tumblr, Black nerd culture at large), memes appear to model the circulatory movement of Black vernacular itself.»<sup>30</sup>

Aus einer solchen Perspektive lässt sich die Kritik an kultureller Aneignung als Ausbeutung auch zehn Jahre später nicht auf den <Diebstahl> einzelner Memes und die vielfältigen Ausprägungen von *digital blackfacing* (mittels GIFs, *reaction images*, Emojis etc.) im Netz beschränken, vielmehr ist kulturelle Aneignung Meme-Kulturen immer schon eingeschrieben. Dabei gehen die Bereicherungen einer *weißen* Mehrheitsgesellschaft an Medien- und Kulturproduktionen von People of Colour bekanntlich einher mit teilweise rassifizierenden Repräsentationen, wie sie in und durch Memes stattfinden.<sup>31</sup> So schreiben sich in Meme-Kulturen auch kolonialrassistisch grundierte Strukturen fort, wie der Beitrag von KATRIN KÖPPERT am Beispiel des *Coconut-Tree*-Memes zu US-Präsidentschaftskandidatin Kamala Harris nachzeichnet. Eingedenk des intrinsischen Zusammenhangs von Memes und Blackness schlägt Köppert deshalb vor, das Digitale und insbesondere Meme-Kulturen nicht als eine Kultur der *An-*, sondern vielmehr der *Enteignung* zu perspektivieren. Und dieser Kultur

<sup>26</sup> Wie im Text erläutert, wird hier bewusst nur von männlichen Tätern gesprochen.

<sup>27</sup> Vgl. İdil Galip: *Creative Digital Labour of Meme-Making* [Dissertation, Edinburgh 2023], Edinburgh 2023, [dx.doi.org/10.7488/era/3234](https://dx.doi.org/10.7488/era/3234).

<sup>28</sup> Da Memes im Urheberrechtsgesetz nicht explizit erwähnt werden, befanden sie sich rechtlich lange in einer Grauzone. Das hat sich mit der Reform des Gesetzes 2021 geändert, die u. a. «die Vielfältigkeit, die Verbreitung und die öffentliche Wiedergabe eines veröffentlichten Werkes zum Zweck der Karikatur, der Parodie und des Pastiche» und damit implizit auch Memes für zulässig erklärt. Zu berücksichtigen sind darüber hinaus allerdings das Recht am eigenen Bild bzw. das Markenrecht. Vgl. [gesetz-im-internet.de/urhg/\\_51a.html](https://www.gesetze-im-internet.de/urhg/_51a.html); vgl. auch Philipp Neumann: *Die urheberrechtliche Zulässigkeit von Internet-Memes als referenziellen, neuartigen Kommunikationsmitteln* [Dissertation, Köln 2022], [kups.ub.uni-koeln.de/6170](https://kups.ub.uni-koeln.de/6170) (25.5.2025).

<sup>29</sup> Vgl. Aria Dean: *Poor Meme, Rich Meme*, in: *Real Life*, 25.7.2016, [reallifemag.com/poor-meme-rich-meme](https://reallifemag.com/poor-meme-rich-meme) (23.5.2025).

<sup>30</sup> Laur M. Jackson: *The Blackness of Meme Movement*, in: *Model View Culture*, Nr. 35, 28.3.2016, [modelviewculture.com/pieces/the-blackness-of-meme-movement](https://modelviewculture.com/pieces/the-blackness-of-meme-movement) (23.5.2025).

<sup>31</sup> Vgl. Lauren Michele Jackson: *White Negroes: When Cornrows Were in Vogue ... and Other Thoughts on Cultural Appropriation*, Boston 2019; Legacy Russell: *Black Meme: A History of the Images That Make Us*, London, New York 2024.

zugleich das Potenzial zuzutrauen, kolonialrassistische Enteignungsrelationen auch zu durchkreuzen und eine Gemeinschaft des Teilens jenseits des Besitzens in Aussicht zu stellen.

Anhand ganz unterschiedlicher Materialbezüge und Konzepte bestätigen die Beiträge zu diesem Schwerpunkt damit dessen Prämisse, dass Meme-Kulturen als Schauplatz gelten können, an dem sich die Potenziale, aber auch Probleme von Aneignungsverfahren im Kontext gegenwärtiger digitaler Alltagspraktiken besonders gut beobachten lassen. Die fallbezogene und kontextsensitive Herangehensweise, für die wir plädieren, erweist sich dabei als notwendig offen für unabsehbare Fortschreibungen – sowohl auf der Ebene des Gegenstandes wie auf der seiner Reflexion. Auch dafür sind die Memes von @sveamaus exemplarisch, die Diskurse über kulturelle Aneignung einer parodistischen Vorführung und ironisch-gebrochenen Zuspitzung unterziehen, gleichzeitig aber mittels der appropriierten Vorlagen unvermeidbar unter- und abgründige Verbindungen zu Problematiken der Aneignung unterhalten, die überdies weiterwuchern: Aneignung (*still needs to be*) *revisited*.

---

Die Arbeit an diesem Schwerpunkt fand im Rahmen unserer Meme-Forschung am Sonderforschungsbereich «Intervenierende Künste» statt (SFB 1512), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert wird. An den Vorarbeiten und der Ausarbeitung des Call for Papers war auch die ehemalige wissenschaftliche Mitarbeiterin im «Meme-Team» Lisa Tracy Michalik beteiligt, der wir dafür herzlich danken. Ebenso gilt unser großer Dank den anonymen Gutachter\*innen, deren konstruktives Feedback die bei aller Kritik doch auch unbestreitbaren Vorzüge dieses Verfahrens deutlich gemacht hat. Für die Unterstützung bei Recherchen und Bildbearbeitungen möchten wir uns bei Elizabeth Hanisch, Evelyn Kliesch, Gwen Schlüter und José Amaro bedanken.

BRIGITTE WEINGART, FLORIAN SCHLITZGEN, ELENA MEILICKE

MORITZ KONRAD

## «THE FACE OF DIGITAL FOLKLORE»

### Wojak und die Formen memetischer Appropriation

Hinsichtlich der Relevanz von Appropriation als einer Art Motor der Meme-Kultur scheint im akademischen Diskurs zu Recht Einigkeit zu herrschen. Filmstills, Stockfotos und private Aufnahmen werden ohne Rücksicht auf deren Ursprung oder etwaige Persönlichkeitsrechte übernommen und einer memetischen Maschine zugeführt, der keine Grenze zu weit gesteckt scheint, um sie nicht auch in karnevalesker Manier zu überschreiten. Schon Limor Shifman betont die zentrale Rolle von «mimicry and remix» für die Genese von Memes,<sup>1</sup> die Kommunikationswissenschaftler\*innen Ryan Milner und Whitney Phillips verstehen Reappropriation als eine Ausprägung memetischer Logik<sup>2</sup> und Oliver Zybok führt Collage, Pop Art und Appropriation Art als kunsthistorische Vorläufer zeitgenössischer Meme-Kultur an.<sup>3</sup>

Weniger untersucht ist hingegen die Art und Weise, in der Memes selbst appropriiert und anderen Zwecken zugeführt werden. Memes als eine Form von digitaler Folklore zu verstehen, ermöglicht es, die verschiedenen Prozesse memetischer Appropriation differenzierter zu betrachten. Insbesondere am populären und bereits seit Langem kursierenden *Wojak*-Meme – dem «face of digital folklore»<sup>4</sup> – lassen sich die künstlerischen und politischen Aneignungen gut aufzeigen. *Wojak* (vgl. Abb. 1) wurde und wird nicht nur in unzähligen Variationen weiterentwickelt, von denen viele zu eigenständigen Meme-Formaten avanciert sind, und somit vielfach von Meme-Produzent\*innen angeeignet. Seine Prominenz in der visuellen Kultur des Internets hat vielmehr auch dazu geführt, dass er in künstlerischen Arbeiten, wie etwa denen des Künstlers und Kurators Cem A., aufgegriffen wurde. Die starke Verknüpfung des Memes mit einschlägigen Online-Communitys führte jedoch auch zu seiner politischen Vereinnahmung durch Gruppierungen wie den Incels, für die *Wojak* zu einer Art Totemfigur geworden ist, die ihre charakteristische und verbindungsstiftende Melancholie und soziale Isolation zum Ausdruck bringt. Anhand dieser

<sup>1</sup> Limor Shifman: *Memes in Digital Culture*, Cambridge (MA) 2013, 20, [doi.org/10.7551/mitpress/9429.001.0001](https://doi.org/10.7551/mitpress/9429.001.0001).

<sup>2</sup> Vgl. Whitney Phillips, Ryan M. Milner: *The Ambivalent Internet: Mischief, Oddity, and Antagonism Online*, Cambridge (UK), Malden 2017, 31.

<sup>3</sup> Vgl. Oliver Zybok: Memes – Ursprünge und Gegenwart, in: *Kunstforum International*, Nr. 279: *Memes. Über die Macht von Schrift und Bild*, 2022, hg. von dems. u. Rosa Windt, 46–85, hier 65 f., 76.

<sup>4</sup> Idil Galip: *The Party*, 2021 [Text zur gleichnamigen Ausstellung in der Weserhalle, Berlin], Cem A. [Website des Künstlers], [www.cem-a.com/solo-exhibitions/the-party](http://www.cem-a.com/solo-exhibitions/the-party) (19.11.2024).

<sup>5</sup> Vgl. Shifman: *Memes in Digital Culture*, 15.

<sup>6</sup> Vgl. Gabriele de Seta: Digital Folklore, in: Jeremy Hunsinger, Matthew M. C. Allen, Lisbeth Klastrup (Hg.): *Second International Handbook of Internet Research*, Dordrecht 2020, 167–183, hier 178.

<sup>7</sup> Vgl. Nick Douglas: It's Supposed to Look Like Shit: The Internet Ugly Aesthetic, in: *Journal of Visual Culture*, Bd. 13, Nr. 3, 2014, 314–339, hier 336, [doi.org/10.1177/1470412914544516](https://doi.org/10.1177/1470412914544516).

<sup>8</sup> Vgl. Helene Dams: I Think You Got Cats on Your Internet, in: Ollia Lialina, Dragan Espenschied (Hg.): *Digital Folklore: To Computer Users, with Love and Respect*, Stuttgart 2009, 103–131.

Beispiele lässt sich nicht nur eine Typologie memetischer Appropriation skizzieren, sondern auch der Nutzen von Perspektiven anderer Disziplinen wie Folkloristik und Linguistik auf Internet-Memes hervorheben.

### Memes als digitale Folklore

Auch wenn Memes häufig als eine Form von post-moderner<sup>5</sup> oder digitaler Folklore<sup>6</sup> sowie auch als Folk Art des Internets<sup>7</sup> beschrieben werden, wurden die Implikationen und theoretischen Anknüpfungspunkte dieser Begrifflichkeit bisher nicht systematisch untersucht oder ausgeschöpft. Dabei scheint sie mehr als geeignet, um eine eigene kulturelle Sphäre abzustecken, die sich von Hoch- und Populärkultur unterscheidet, aber gleichzeitig in komplexe Prozesse wechselseitiger Aneignung eingebettet ist. Die Verknüpfung von Memes und Folklore reicht zurück bis zu den Medienkünstler\*innen Olia Lialina und Dragan Espenschied, die 2009 mit ihrem gleichnamigen Band den Begriff *digital folklore* prägten.<sup>8</sup> Digitale Folklore definieren sie dort als «the customs, traditions and elements of visual, textual and audio culture that emerged from users' engagement with personal computer applications during the last decade of the 20th and the first decade of the 21st century».<sup>9</sup> Im selben Jahr erschien außerdem der Sammelband *Folklore and the Internet*, ein Annäherungsversuch der Folkloristik an die Phänomene digitaler Kultur mit dem klaren Ziel, ein neues Studienfeld zu erschließen. Dementsprechend weit gefasst ist das von dem Herausgeber Trevor J. Blank einleitend formulierte Verständnis von Folklore, das auf Charakteristika wie Tradition und Mündlichkeit verzichtet und stattdessen verstanden wird als «the outward expression of creativity – in myriad forms and interactions – by individuals and their communities».<sup>10</sup> Auch in diesem Band befassen sich mehrere Beiträge mit Internet-Memes, die aufgrund ihrer Affinität zu Imitation und Wiederholung als folkloristisch charakterisiert werden.<sup>11</sup> Digitale und analoge Folklore vereint nicht zuletzt ihr marginaler Status, der aus ihrer Verknüpfung mit den Nutzer\*innen, d. h. den Amateur\*innen im Unterschied zu Programmierer\*innen,<sup>12</sup> sowie mit lokalen Bräuchen im Unterschied zur offiziellen, institutionalisierten Kultur entsteht.<sup>13</sup> Dies macht digitale Folklore auch anschlussfähig zu der durch die Medienwissenschaftlerin Jean Burgess analysierten *vernacular creativity*, womit sie Praktiken non-elitären Ursprungs beschreibt.<sup>14</sup> Als eine der zentralen Kontinuitäten zwischen analoger und digitaler Folklore muss die Appropriation gelten, zumal sie bei Internet-Memes genauso zum Einsatz kommt wie bei «anonymous folk stories, urban legends, superstitions, and even food recipes».<sup>15</sup>

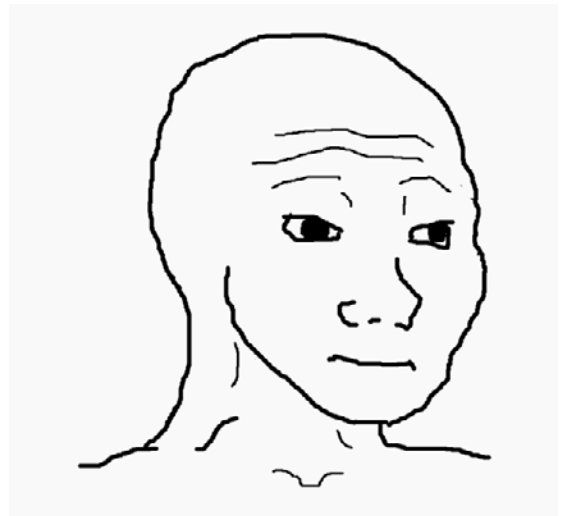


Abb. 1 Das Wojak-Meme in seiner ursprünglichen Form

<sup>9</sup> Olia Lialina, Dragan Espenschied: Do You Believe in Users?, in: dies. (Hg.): *Digital Folklore*, 9–12, hier 9 f.

<sup>10</sup> Trevor J. Blank: Introduction: Toward a Conceptual Framework for the Study of Folklore and the Internet, in: ders. (Hg.): *Folklore and the Internet: Vernacular Expression in a Digital World*, Logan 2009, 1–20, hier 6, [doi.org/10.2307/j.ctt4cgrx5.4](https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgrx5.4).

<sup>11</sup> Vgl. Simon J. Bronner: Digitizing and Virtualizing Folklore, in: Blank (Hg.): *Folklore and the Internet*, 21–66, hier 64, [doi.org/10.2307/j.ctt4cgrx5.5](https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgrx5.5); vgl. hier auch den Beitrag von Lynne S. McNeill: The End of the Internet: A Folk Response to the Provision of Infinite Choice, in: Blank (Hg.): *Folklore and the Internet*, 80–97, [doi.org/10.2307/j.ctt4cgrx5.7](https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgrx5.7).

<sup>12</sup> Vgl. Lialina, Espenschied: Do You Believe in Users?, 10.

<sup>13</sup> Vgl. Blank: Introduction, 7–10.

<sup>14</sup> Vgl. Jean Burgess: Hearing Ordinary Voices: Cultural Studies, Vernacular Creativity and Digital Storytelling, in: *Continuum*, Bd. 20, Nr. 2, 2006, 201–214, [doi.org/10.1080/10304310600641737](https://doi.org/10.1080/10304310600641737).

<sup>15</sup> idil Galip: Creative Digital Labour of Meme Making [Dissertation, Edinburgh 2023], Edinburgh Research Archive, 11.4.2023, 50, [dx.doi.org/10.7488/era13234](https://dx.doi.org/10.7488/era13234).

Gleichzeitig lässt sich anhand des Folklore-Begriffs die Relevanz einzelner Memes für bestimmte Communitys abbilden. So werden einzelne Motive, Ästhetiken oder memetische Konventionen, insbesondere in anonymen Gemeinschaften, zu Erkennungsmerkmalen und Kristallisationspunkten neuer Identitäten. Hierdurch entstehen komplexe visuelle Dialekte,<sup>16</sup> die Nutzer\*innen beherrschen müssen, um ihre Mitgliedschaft oder ihren Status in einer solchen Community etablieren zu können.<sup>17</sup> Lässt sich analoge Folklore als die kreative Produktion einer bereits existierenden Gemeinschaft beschreiben, birgt digitale Folklore das Potenzial, als ästhetisches Phänomen neue Formen von Gemeinschaft überhaupt erst entstehen zu lassen.

Darüber hinaus bietet der Folklore-Begriff einen nützlichen Ansatz zur Analyse der Rolle von Memes in den maßgeblich online ausgetragenen Kulturkämpfen der letzten Jahre. Galten Partizipationskultur und soziale Netzwerke in den frühen 2010er Jahren noch als inhärent progressiv und demokratisch,<sup>18</sup> drängt sich die Frage auf, warum dieselben Infrastrukturen mit so großem Erfolg antidemokratisch genutzt werden können.<sup>19</sup> Ebenjene Freiräume von staatlicher Kontrolle und Zensur, die Occupy und den Arabischen Frühling begünstigten, werden jetzt von neurechten Bewegungen wie der Alt-Right genutzt. Hier werden spezifische Memes sowie zentrale Webseiten und Plattformen der Meme-Kultur zu Vehikeln und Distributionsmechanismen ihrer politischen Agenda,<sup>20</sup> entsprechend der durch den konservativen Publizisten Andrew Breitbart formulierten Doktrin «politics is downstream from culture».<sup>21</sup> Dieser Ansatz wird oft als bewusste Adaption des Hegemoniebegriffs aus dem Denken des marxistischen Philosophen Antonio Gramsci gelesen: Eine erfolgreiche herrschende Klasse regiert nicht nur mittels Zwang, sondern auch mittels Konsens – somit gilt es, Einfluss auf die Werte und Weltanschauungen der Zivilgesellschaft auszuüben.<sup>22</sup>

### Formen memetischer Aneignung

Die Verknüpfung von Folklore-Kultur und rechter Politik mag im ersten Moment nicht naheliegend erscheinen. Zur Schlüsselfigur wird hier Gramsci, der sich in seinen *Gefängnisheften* bereits mit dem identitätsstiftenden Potenzial von Folklore beschäftigte, insbesondere mit Blick darauf, wie der italienische Faschismus sich dieses zunutze machte. Gramsci führt hier unter anderem eine von Ermolao Rubieri übernommene Unterscheidung von Folklore-Liedern an, anhand derer sich auch die verschiedenen Logiken memetischer Aneignung produktiv aufschlüsseln lassen: «1) songs composed by the people and for the people; 2) those composed for the people but not by the people; 3) those written neither by the people nor for the people, but which the people adopt because they conform to their way of thinking and feeling.»<sup>23</sup>

Der letztgenannte Punkt scheint, übertragen auf Memes, treffend zu beschreiben, wie Materialien aus Cartoons, Filmen oder Kunstwerken übernommen,

<sup>16</sup> Vgl. Douglas: It's Supposed to Look Like Shit, 336.

<sup>17</sup> Vgl. Galip: Creative Digital Labour of Meme Making, 57.

<sup>18</sup> Ethan Zuckermann: The Cute Cat Theory Talk at ETech [Blogbeitrag], EthanZuckerman, 8.3.2008, [ethanzuckerman.com/2008/03/08/the-cute-cat-theory-talk-at-etech](http://ethanzuckerman.com/2008/03/08/the-cute-cat-theory-talk-at-etech) (13.2.2024).

<sup>19</sup> Vgl. Marc Tuters, Sal Hagen: ((They))) Rule: Memetic Antagonism and Nebulous Othering on 4chan, in: *New Media & Society*, Bd. 22, Nr. 12, 2020, 2218–2237, hier 2221, [doi.org/10.1177/1461444819888746](https://doi.org/10.1177/1461444819888746).

<sup>20</sup> Für spezifische Beispiele hierzu vgl. Andy King: Weapons of Mass Distraction: Far-Right Culture-Jamming Tactics in Memetic Warfare, in: Chloë Arkenbout, Jack Wilson, Daniel de Zeeuw (Hg.): *Critical Meme Reader: Global Mutations of the Viral Image*, Amsterdam 2021, 217–235.

<sup>21</sup> Vgl. Geert Lovink, Marc Tuters: They Say We Can't Meme: Politics of Idea Compression [Blogbeitrag], Institute of Network Cultures, 11.2.2018, 5f., [networkcultures.org/geert/2018/02/11/they-say-we-cant-meme-politics-of-idea-compression-geert-lovink-marc-tuters/](http://networkcultures.org/geert/2018/02/11/they-say-we-cant-meme-politics-of-idea-compression-geert-lovink-marc-tuters/) (19.4.2023).

<sup>22</sup> Vgl. Antonio Gramsci: *Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 1, hg. v. Klaus Bochmann, Wolfgang Fritz Haug, Hamburg 1991, 102–120; vgl. auch Angela Nagle: *Die digitale Gegenrevolution. Online-Kulturkämpfe der Neuen Rechten von 4chan und Tumblr bis zur Alt-Right und Trump*, Bielefeld 2018, 55–57.

<sup>23</sup> Giuseppe Saverio Gargano zit. in Antonio Gramsci: *Selections from Cultural Writings*, hg. v. David Forgacs, Geoffrey Nowell-Smith, Cambridge (MA) 1985, 195. Gramsci interessiert sich hier insbesondere dafür, wie sich in «popular songs» Weltbilder und Identitäten im Kontrast zu offiziellen gesellschaftlichen Normen ausdrücken.

also aus Hoch- und Populärkultur appropriiert werden. Die hieraus entstehenden Templates und Meme-Formate werden dann von anderen Nutzer\*innen – «by the people and for the people» – aufgegriffen und weiterentwickelt, wobei sich Bedeutungen und Konventionen verschieben und neue Formate entstehen können. Der an zweiter Stelle aufgeführte Punkt («for the people but not by the people») lässt sich auf Fälle übertragen, in denen Memes selbst durch Hoch- und Populärkultur appropriiert werden, etwa bei Künstler\*innen wie Marijke De Rover, Christine Tien Wang, Eva und Franco Mattes oder dem Kollektiv COVEN BERLIN, aber auch in den Produktionen auktorial konnotierter Meme-Accounts wie Cem A. @freeze\_magazine, Sebastian Hotz' @elhotzo oder Svea Mausolfs @sveamaus. Andere Beispiele wären Kartenspiele wie *What Do You Meme?*, das durch Elliot Tebele, dem Betreiber des Meme-Accounts @fuckjerry, mitproduziert wurde, die Aneignung von Meme-Ästhetik in Werbekampagnen wie #TFWGucci oder Fälle von koordiniertem Culture-Jamming durch reaktionäre Akteur\*innen. Einzelne Memes, Bilder und Charaktere können somit im Lauf der Zeit verschiedenste Formen und Bedeutungen annehmen – so auch das *Wojak*-Meme.

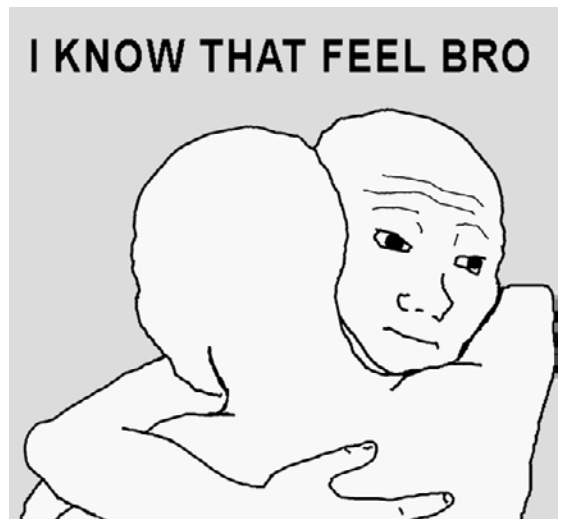


Abb. 2 Einsamkeit wird zu einem gemeinschaftsstiftenden Moment

### Das «Wojak»-Meme

*Wojak*, lange Zeit auch unter dem Namen *Feels Guy* bekannt, blickt auf eine mindestens 15 Jahre überspannende Geschichte zurück und zählt damit zu den ältesten Memes, die immer noch in Gebrauch sind. Der Datenbankeintrag auf der Webseite Know Your Meme definiert die Figur in ihrer Grundform als «MS Paint illustration of a bald man with a sad expression on his face». <sup>24</sup> Seinen Namen erhielt das Meme von einem Nutzer des Imageboards krautchan, auf den die erste dokumentierte Verwendung des Bildes zurückgeht; bereits hier zeigt sich die charakteristische Melancholie und Einsamkeit, später dann auch die Sehnsucht nach einer Partnerin («lack of gf»), die mit der Figur in Verbindung gebracht wird. <sup>25</sup>

Viele Nutzer\*innen scheinen sich selbst in *Wojak* wiederzuerkennen, wodurch die Grafik in ihrer Popularisierung auf dem Imageboard 4chan zu einer Art kollektivem Selbstporträt der «very-online poster» wird. <sup>26</sup> Paradoxerweise wird hier die kollektiv empfundene Einsamkeit zu einem gemeinschaftsstiftenden Moment (vgl. Abb. 2). Die Popularität des Memes bedingt auch zahlreiche Adaptionen des ursprünglichen Bildes hin zu anderen Charakteren wie dem *Soyjak* als Karikatur des «Beta-Males», dem *Tradgirl* oder aber verschiedenen

<sup>24</sup> Wojak [Datenbankeintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Z. am 9.7.2015, letztes Update von Nutzer\*in LiterallyAustin am 27.1.2025, [knowyourmeme.com/memes/wojak](https://knowyourmeme.com/memes/wojak) (19.4.2024).

<sup>25</sup> Vgl. u/Voyack: IAmA Wojak/Voyack/Вояк – Guy who felt first feel. AMAA, Reddit, 3.2.2012, [reddit.com/r/datfeels/comments/p8uzd/iama\\_wojakwoyackwoyak\\_guy\\_who\\_felt\\_first\\_feel\\_amaa/](https://reddit.com/r/datfeels/comments/p8uzd/iama_wojakwoyackwoyak_guy_who_felt_first_feel_amaa/) (9.7.2024).

<sup>26</sup> Wojak [Datenbankeintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Z. am 9.7.2015, letztes Update von Nutzer\*in LiterallyAustin am 27.1.2025, [knowyourmeme.com/memes/wojak](https://knowyourmeme.com/memes/wojak) (19.4.2024).



Abb. 3 Der depressiv-pessimistische Doomer

<sup>27</sup> Quinn Myers: How Wojak Memes Took Over the Internet, *Mel*, 4.12.2020, [melmagazine.com/en-us/story/wojak-meme-history-meaning](https://melmagazine.com/en-us/story/wojak-meme-history-meaning) (9.7.2024).

<sup>28</sup> Vgl. Douglas: It's Supposed to Look Like Shit.

<sup>29</sup> Vgl. etwa Alan Dundes: *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs 1965, 3.

<sup>30</sup> Salvatore Attardo: *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin, New York 2001, 69; in seiner jüngst erschienenen Publikation wendet Attardo das Konzept auch selbst auf Internet-Memes an; vgl. Salvatore Attardo: *Humor 2.0: How the Internet Changed Humor*, London 2023, 112 f.

<sup>31</sup> Vgl. Shifman: *Memes in Digital Culture*, 39 f.

<sup>32</sup> Attardo: *Humor 2.0*, 25.

<sup>33</sup> Vgl. ders.: *Humorous Texts*, 70.

<sup>34</sup> Vgl. I Wish I Was At Home / They Don't Know [Datenbank-eintrag], *KnowYourMeme*, erstellt von Nutzer\*in MScratch am 7.8.2014, letztes Update von Nutzer\*in LiterallyAustin am 30.12.2024, [knowyourmeme.com/memes/i-wish-i-was-at-home-they-dont-know](https://knowyourmeme.com/memes/i-wish-i-was-at-home-they-dont-know) (19.4.2024).

Variationen, die einzelne Generationen, Demografien und Weltanschauungen beschreiben sollen, wie etwa dem *30-Year-Old Boomer*, dem *Zoomer* oder dem pessimistischen *Doomer* (vgl. Abb. 3).

### Folkloristische Aneignung: Weiterentwicklungen des «Wojak»-Memes

Die Anpassbarkeit – und damit auch der Erfolg – des Memes ist maßgeblich in seiner handwerklichen Imperfektion begründet. Don Caldwell, Chefredakteur von *Know Your Meme*, formuliert es in einem Interview zu *Wojak* wie folgt: «The simplicity of the artwork is a low barrier of entry. Anyone can take the outline and put it somewhere else. And that lends itself to communicating complex ideas with

tiny changes to the original.»<sup>27</sup> Weil Wojak in seiner dilettantischen Darstellung die Charakteristiken der *internet-ugly*-Ästhetik<sup>28</sup> derart treffend verkörpert, lässt sich die Zeichnung so einfach erweitern und an verschiedene Kontexte anpassen.

Aufgrund der Parallelen zwischen Memes und Witzen – traditionellerweise auch ein Forschungsobjekt der Folkloristik<sup>29</sup> – bietet es sich an, auf bereits vorhandenes Vokabular aus der Humorforschung zurückzugreifen, um die verschiedenen Variationen eines Memes zu kategorisieren. So bezeichnet das durch den Sprachwissenschaftler Salvatore Attardo entwickelte Konzept der *joke cycles* eine Gruppe von Witzen mit einem ähnlichen Thema oder formalen Aufbau,<sup>30</sup> worin sich eine klare Ähnlichkeit zu Shifmans Definition des Memes und den von ihr beschriebenen memetischen Dimensionen Inhalt, Form und Haltung zeigt.<sup>31</sup>

Aus der ursprünglichen Instanz des Witzes bzw. aus dem «anchor meme»<sup>32</sup> entwickeln sich mehrere Generationen von Witzen, wobei Attardo zwischen *para-jokes* und *meta-jokes* unterscheidet. Ersteres meint Variationen, die eine Vertrautheit mit der Grundstruktur des Witzes voraussetzen und diese auf unterschiedlichste Kontexte anwenden.<sup>33</sup> Dies lässt sich etwa anhand des verbreiteten Formats *I Wish I Was At Home/They Don't Know* illustrieren: Auch hierbei handelt es sich um eine Erweiterung der originalen *Wojak*-Zeichnung, die ihn in der Ecke eines Raumes als sich sichtlich unbehaglich fühlenden Partygast darstellt (vgl. Abb. 4). Die Captions dieses Formats spielen typischerweise Online- und Offline-Identitäten gegeneinander aus: So leidet Wojak etwa darunter, auf der Party nicht dazuzugehören, obwohl er doch «mildly popular on left twitter» ist oder ein großes Ansehen innerhalb seiner Gaming-Community genießt.<sup>34</sup>



Ein Meta-Witz (oder Meta-Meme) setzt ebenfalls voraus, dass seine Rezipient\*innen die Ursprungsform kennen, unterläuft aber in seiner Pointe die bekannte Grundstruktur.<sup>35</sup> Zielt der Witz in den eben genannten Variationen auf Wojaks niedrigen sozialen Status abseits des Internets ab, brechen Meta-Memes mit dieser Erwartungshaltung, indem sie Wojak als geschätzten Partygast darstellen (vgl. Abb. 5); eine Pointe, die sich ohne die entsprechende *meme literacy* wohl kaum erschließt.

Diese Weiterentwicklung der ursprünglichen *Wojak*-Zeichnung sowie der Übergang von *I Wish I Was At Home* zu *They Don't Know* als Wechsel der Captions bei gleichbleibendem Template zeigt, dass sich in diesem Prozess eine Variation jederzeit zu einer neuen, eigenständigen Form stabilisieren kann, die dann den Zyklus der Replikation und Variation von Neuem beginnt.

**Künstlerische Aneignung:  
«They Don't Know How to Make a Meme Exhibition»**

Der gleiche Grundkonflikt unterschiedlicher Popularität on- und offline findet sich auch in Cem A.s Ausstellung *The Party*, die 2021 in der Weserhalle Berlin zu sehen war.<sup>36</sup> Cem A., der in seiner künstlerischen Praxis häufig mit Humor und ortsspezifischen Installationen arbeitet, ist vor allem durch seine Arbeit mit Memes bekannt geworden. Hierzu zählen unter anderem die Publikation *The Meme Kit*, eine in Kooperation mit der Medienkunstorganisation IMPAKT ausgelobte «Meme Maker Residency», auf die sich andere Meme-Produzent\*innen bewerben konnten, und insbesondere Cem A.s Instagram-Account

**Abb. 4** Wojak als unglücklicher Partygast im *They-Don't-Know*-Meme

**Abb. 5** Eine Meta-Meme-Variante des *They-Don't-Know*-Formats

<sup>35</sup> Vgl. Attardo: *Humorous Texts*, 75.

<sup>36</sup> Vgl. Marijn Brill: *Memes in the Gallery: A Party Inside an Image Ecology*, in: Chloë Arkenbout, Laurence Scherz (Hg.): *Critical Meme Reader II: Memetic Tacticality*, Amsterdam 2022, 178–190, hier 188.

@freeze\_magazine, auf dem er in Memes und anderen satirischen Formaten den Kunstbetrieb adressiert.

*The Party* dreht sich um die Frage, wie sich die Sensibilitäten und Gegebenheiten der Meme-Produktion in ein räumliches Format übertragen lassen. Die von der Straße aus einsehbare Ausstellung besteht aus einer dreidimensionalen Version des *They-Don't-Know-Memes*, bei der auf vier Bildschirmen die verschiedenen Elemente des Memes zu sehen sind: Wojak, zwei tanzende Paare sowie wechselnde, auf das Kunstpublikum zugeschnittene Captions wie etwa «They don't know we're in a white cube».

Der Versuch, ein Meme in den Ausstellungskontext zu übertragen, hat sich hier auch insofern als erfolgreich erwiesen, als Cem A. im vergangenen Jahr eine ähnliche Installation mit dem Titel *Zentrum für Kritik und Memes* im ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe zeigen konnte. Im Vergleich zu *The Party* sind hier stärkere Eingriffe erkennbar: Das Meme, auf das sich hier bezogen wird, ist als *Year 2030* bekannt und basiert seinerseits auf einem Cartoon ungeklärten Ursprungs.<sup>37</sup> Zu sehen ist eine Gruppe von Personen, von denen eine augenscheinlich bewusstlos am Boden liegt. Die neben ihr kniende Figur richtet in einer Sprechblase die Frage an die Runde, ob ein\*e Ärzt\*in zugegen sei. Während im Original-Cartoon alle Anwesenden hierauf antworten, sie seien DJs, erwidern die Figuren in Cem A.s Variation, sie seien «TikTok dance consultant[s]» oder Internetkultur-Archivar\*innen oder schlicht, dass es heute zu wolkig sei. Anders als bei *The Party* nimmt Cem A. hier umfangreiche Änderungen vor und ersetzt die Gesichter der einzelnen Figuren (nur sechs statt der ursprünglichen sieben) durch *Wojak*-Variationen, um – wie er in einem Interview ausführt – die Verknüpfung der Installation zur digitalen Folklore noch zusätzlich zu verstärken.<sup>38</sup>

Sowohl in der Weserhalle als auch im ZKM kommen großformatige, niedrig auflösende Bildschirme zum Einsatz, welche die durch Unschärfe und Anhäufungen von Kompressionsartefakten charakterisierte Ästhetik der sogenannten *deep-fried* Memes imitieren sollen.<sup>39</sup> Einerseits wird hier sehr klar der mit Memes verknüpfte amateurhafte Stil angeeignet, andererseits drängt sich aber auch die Frage auf, ob sich Künstler\*innen im Rückgriff auf Figuren wie Wojak an dem durch anonyme Nutzer\*innen geschaffenen kulturellen Allgemeingut bereichern und diese Appropriation nicht dem Ethos «von Nutzer\*innen für Nutzer\*innen» zuwiderläuft. Wenn etwa beim eingangs erwähnten Kartenspiel *What Do You Meme?* Internetkultur zu einem massentauglichen Produkt gemacht wird, könnte man hier überspitzt von der Disneyfizierung digitaler Folklore sprechen. Für Cem A.s Strategien, Memes auf innovative Art und Weise in das Ausstellungsformat zu überführen, scheint vielmehr der in der Literaturwissenschaft geläufige Begriff des Kunstmärchens angebracht, bei dem sich bekannte Autor\*innen der ästhetischen Form des Märchens bedienen, wobei das Endresultat klar als deren Werk verstanden wird.<sup>40</sup> Versteht man also die Produktion von *original content* als das Verfassen digitaler Kunstmärchen,

<sup>37</sup> Vgl. *Year 2030 / Is Any One Of You a Doctor* [Datenbank-eintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Phillip Hamilton am 16.5.2023, letztes Update von Nutzer\*in Rebecca Rhodes am 17.5.2023, [knowyourmeme.com/memes/year-2030-is-any-one-of-you-a-doctor](https://knowyourmeme.com/memes/year-2030-is-any-one-of-you-a-doctor) (7.11.2024).

<sup>38</sup> Vgl. Zentrum für Kritik und Memes: Eine Intervention und Ausstellung mit Cem A. [Interview], eingestellt von @ZKM | Karlsruhe, YouTube, 14.8.2024, [youtube.com/watch?v=usUUoULpM8k](https://youtube.com/watch?v=usUUoULpM8k) (24.8.2024), TC 00:17:10–00:18:40, 00:25:08.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., TC 00:19:45–00:20:30.

<sup>40</sup> Vgl. Heinz Rölleke: Kunstmärchen, in: Harald Fricke u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 2007, 366–369.

so ließen sich Meme-Page-Admins, die anonym veröffentlichte Memes auf ihren Seiten reposten,<sup>41</sup> als Brüder Grimm der Internetkultur begreifen. Gleichzeitig zeigt sich am Beispiel von Meme-Produzent\*innen wie Cem A., Hotz oder Mausolf, wie diese die Popularität ihrer folkloristischen Produktionen in Erfolg in anderen kulturellen Sphären ummünzen. Hierbei bleibt allerdings immer die zentrale Frage, die Cem A.s Installation in der Weserhalle aufwirft: Wie weit trägt die Prominenz eines Meme-Accounts in der Kunstwelt oder Unterhaltungsindustrie?

### Politische Aneignung: Wojak als Totem der Incels

Hinsichtlich der Art und Weise, wie Memes von politischen Akteur\*innen instrumentalisiert werden, erscheinen zwei weitere Konzepte aus der Linguistik hilfreich, die Attardo in der Diskussion von Memes verwendet: *memetic drift* und *enregisterment*. Ersteres erfasst, wie im Entstehen verschiedener Variationen eines Memes oder Witzes neue Inhalte und Bedeutungen inkorporiert werden, welche die ursprünglichen Konnotationen überschreiben können.<sup>42</sup> Ein Beispiel hierfür wäre die Art und Weise, wie die Alt-Right sich *Pepe the Frog* angeeignet und aus einem Stoner-Cartoon ein Hass-Symbol gemacht hat.<sup>43</sup> *Enregisterment* hingegen bezeichnet einen subtileren Prozess der Signifikation: Memes generieren ihre Bedeutung nicht nur aus ihren Motiven, sondern auch durch die Personen, die sie verwenden; wird ein Meme oft genug durch eine bestimmte Gruppierung eingesetzt, schwingt diese Verbindung auch in anderen Verwendungen desselben Memes mit,<sup>44</sup> so wie dies z. B. an der denkbar neutralen OK-Geste zu sehen ist, seit die Alt-Right sie für sich beansprucht hat.<sup>45</sup> Ein Motiv kann somit seine Bedeutung verändern, ohne dass sich hierbei sein Erscheinungsbild ändern muss.

Ein vergleichbarer Prozess lässt sich bei der Appropriation des *Wojak*-Memes durch Incels beobachten. Als Teil der sogenannten Mannosphäre gehören sie zu einer losen Gruppe von Bewegungen, die Männern einen gesellschaftlich marginalisierten Status attestieren.<sup>46</sup> Als Incels (ein Kofferwort aus *involuntary celibate*) gelten «Männer, die sich als <unfreiwillig zölibatär> [...] bezeichnen, weil sie seit einiger Zeit keine romantischen oder sexuellen Beziehungen mehr haben (oder in vielen Fällen nie hatten)».<sup>47</sup>

Ihre Weltsicht ist bestimmt durch einen starken Glauben an starre, durch körperliche Attraktivität determinierte soziale Hierarchien, an deren Spitze die Alpha-männlichen <Chads> und normschönen <Stacys> stehen.<sup>48</sup> Aufgrund ihres gemäß ihrer eigenen Bewertung unterdurchschnittlichen Äußeren – besonders zentral sind hier physiognomische Kriterien wie eine prominente Kieferpartie<sup>49</sup> – sehen sich die Incels als Verlierer dieser Gesellschaftsordnung. Dies äußert sich in der vergeblichen Suche nach einer Partnerin, bei vielen Incels zudem noch in beruflichen und sozialen Misserfolgen, weswegen sie sich als <NEET's> bezeichnen, also als <Not in Education, Employment or Training>.<sup>50</sup>

<sup>41</sup> Vgl. Galip: *Creative Digital Labour of Meme Making*, 21.

<sup>42</sup> Vgl. Attardo: *Humor 2.0*, 116.

<sup>43</sup> Vgl. King: *Weapons of Mass Distraction*, 221 f.

<sup>44</sup> Vgl. Attardo: *Humor 2.0*, 35.

<sup>45</sup> Vgl. King: *Weapons of Mass Distraction*, 222 f.

<sup>46</sup> Vgl. Jack Bratich, Sarah Banet-Weiser: *From Pick-Up Artists to Incels: Con(fidence) Games, Networked Misogyny, and the Failure of Neoliberalism*, in: *International Journal of Communication*, Bd. 13, 2019, 5003–5027, hier 5008.

<sup>47</sup> Jacob Johanssen: *Die Mannosphäre. Frauenfeindliche Communitys im Internet*, Köln 2023, 143.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., 144 f.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., 171–173.

<sup>50</sup> NEET [Datenbankeintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Don Caldwell am 16.4.2015, letztes Update von Nutzer\*in Literally Austin am 15.12.2024, [knowyourmeme.com/memes/neet](https://knowyourmeme.com/memes/neet) (24.2.2025).

Dieses Selbstverständnis als <Loser> bedingt auch, dass die *Wojak*- oder *Doomer*-Memes, die mit Depressionen und sozialer Isolation konnotiert sind, für Incels zu zentralen Identifikationspunkten werden. Verbunden in ihrer Einsamkeit bilden sie eine Gemeinschaft, in der aus dem Versagen jedes Einzelnen ein kollektives Versagen wird.<sup>51</sup> Auch der bereits in frühen Versionen des *Wojak*-Memes zu beobachtende <lack of gf> nimmt hier eine zentrale Rolle ein, wenn auch mit einem militant-misogynen *memetic drift*.

Die Ideologie der Incels wird häufig unter dem Begriff der *black pill* zusammengefasst. Dieser Begriff steht für eine Abgrenzung zu der in anderen Teilen der Mannosphäre verbreiteten *red-pill*-Philosophie, die davon ausgeht, dass individuelle Männer ihre gesellschaftliche Position verbessern können, etwa durch Persönlichkeitsentwicklung oder psychologische Manipulation.<sup>52</sup> Genau wie im Spielfilm *The Matrix* (Regie: Lana und Lily Wachowski, US/AU 1999) die rote Pille das Aufwachen aus der Simulation einleitet, steht die *red pill* für die <Erkenntnis>, dass sich Männer entgegen dem vorherrschenden gesellschaftlichen Diskurs in einer benachteiligten Position befänden.<sup>53</sup> Die <schwarze Pille> zu nehmen, heißt hingegen, zu akzeptieren, dass die eigene Attraktivität und damit auch die beruflichen, sozialen und romantischen Perspektiven genetisch vorbestimmt sind und die eigene Lage dementsprechend aussichtslos ist.<sup>54</sup>

Die Schuld für ihre benachteiligte Situation suchen Incels in der Regel beim Feminismus und anderen emanzipatorischen Bewegungen, die sich für soziale Gerechtigkeit einsetzen.<sup>55</sup> Dass sich Incels als heterosexuelle cis-Männer von genau diesen Gruppierungen angegriffen fühlen, sorgt dafür, dass sie sich politisch reaktionären Bewegungen zuwenden.<sup>56</sup>

Memes und Humor allgemein spielen für das Weltbild der Incels eine wichtige Rolle.<sup>57</sup> Die physiognomische Hierarchie des <Lookism> spiegelt sich auch in viel genutzten Templates wider: Hierzu zählen nicht nur das *Virgin-vs-Chad*-Meme, das eine Dichotomie zwischen <Alpha-> und <Beta-Males> konstruiert, sondern auch das *Wojak*-Meme:

[T]he <Wojak> character represents feelings of hopelessness, depression, fatalism or nihilism, and is regularly used as a reaction image in response to content that prompts these feelings in the user. In incel communities, it is often used to signify resigned acceptance of the Black Pill characterisation of the lookist hierarchy and express empathy for other incels' experiences, failures, and feelings about it.<sup>58</sup>

In der Stilisierung der eigenen Person als <terminally online loser>, wahlweise in Form des *Wojak* oder *Doomer*, findet eine autoaggressive Identifikation mit der Selbststigmatisierung statt.<sup>59</sup> Ähnlich wie *Wojak* in der Ecke des *They-Don't-Know*-Memes leiden die Incels unter ihrem niedrigen sozialen Status und finden Anerkennung nur in Online-Communitys. Gleichzeitig verschleiert der in Memes inhärente Humor auch real existierende Auswege aus den jeweiligen Situationen. Der Kommunikationswissenschaftler Jacob Johanssen, der eine psychoanalytische Untersuchung der Mannosphäre vorgelegt hat, schreibt:

<sup>51</sup> Vgl. Johanssen: *Die Mannosphäre*, 159.

<sup>52</sup> Vgl. Jayden Haworth: *Men, Masculinities and Memes: The Case of Incels* [Blogbeitrag], GNET, 27.11.2023, [gnet-research.org/2023/11/27/men-masculinities-and-memes-the-case-of-incels](https://gnet-research.org/2023/11/27/men-masculinities-and-memes-the-case-of-incels) (27.11.2024).

<sup>53</sup> Vgl. Red Pill [Datenbank-eintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Z. am 8.3.2016, letztes Update von Nutzer\*in LiterallyAustin am 29.1.2025, [knowyourmeme.com/memes/red-pill](https://knowyourmeme.com/memes/red-pill) (3.12.2024).

<sup>54</sup> Vgl. Haworth: *Men, Masculinities and Memes*.

<sup>55</sup> Vgl. Simon Strick: *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*, Bielefeld 2021, 247.

<sup>56</sup> Vgl. ebd., 244. Strick versteht die mit dieser Kritik einhergehende Frustration auch als die Verwandlung vom Feels Guy zum Doomer.

<sup>57</sup> Vgl. Johanssen: *Die Mannosphäre*, 146.

<sup>58</sup> Haworth: *Men, Masculinities and Memes*, o. S.

<sup>59</sup> Vgl. Johanssen: *Die Mannosphäre*, 153.

«Der ironische und nihilistische Humor dient ihnen nur zu einem Zweck: jede mögliche Form von Veränderung, Transformation oder Handlungsfähigkeit auszuschalten – ebenso wie eine Debatte.»<sup>60</sup> Wo Galgenhumor üblicherweise in Situationen unausweichlichen Leids auftritt, scheint der autoaggressive Humor der Incels umgekehrt die vermeintliche Ausweglosigkeit der eigenen Existenz überhaupt erst zu erzeugen.

In Incel-Communitys kursieren etwa Variationen der *Wojak*-Zeichnung, in der Wojak mit an die US-Soldaten des Vietnamkriegs erinnernden Militäraccessoires dargestellt wird (vgl. Abb. 6). Mit einem Flammenwerfer bewaffnet, ist Wojaks markant melancholischer Gesichtsausdruck einem starren, grimmigen Blick gewichen und der sanftmütige Ursprung des Memes wird mit einer martialischen Ästhetik kontrastiert, die an Stanley Kubricks *Full Metal Jacket* (UK/US 1987) erinnert. Der Schriftzug «born to feel» kombiniert den mit «born to kill» beschrifteten Helm von Kubricks Protagonisten Joker mit einer Anspielung auf Wojaks Ursprung als *Feels Guy* und verweist gleichzeitig auf den genetischen Determinismus, der die Incels qua Geburt zu den «Verlierern» macht, für die sie sich halten.

Die Ausweglosigkeit ihrer Situation bewältigen sie durch diese (vorerst) bildhaften Rachefantasien, in denen sie zumindest symbolische Handlungsmacht erfahren und sich durch ihre Community bestätigt sehen.<sup>61</sup> Diese Bilder begleiten Imageboard-Posts, in denen bürgerkriegsähnliche Zustände zwischen Incels und Chads imaginiert werden – die Incels träumen vom bewaffneten Aufstand und dem Ausbruch aus ihrer Handlungsunfähigkeit, vom sogenannten *Beta Uprising*.<sup>62</sup> In den tragischsten Fällen gipfeln diese Gewaltfantasien in ihrer Verwirklichung. Attentäter wie Elliot Rodger, der 2014 sechs Menschen tötete, begründen ihre Taten damit, Frauen für die Ungerechtigkeit der eigenen Situation bestrafen zu wollen, und werden von Incels als Helden verehrt.<sup>63</sup>

Neben dem offensichtlichen Gewaltpotenzial, das von diesen Communitys ausgeht, besteht eine der großen Gefahren ihrer Meme-Kultur in der gegenseitigen Bestätigung im durch Misogynie und Verschwörungserzählungen geprägten Weltbild.<sup>64</sup> Mit Rückbezug auf die sozialen Dynamiken der Reality-TV-Rezeption zeigt Florian Schlittgen, wie die Annahme, dass empfundene Affekte von anderen geteilt werden, diese Affekte zusätzlich verstärkt – auch in anonymen Online-Communitys.<sup>65</sup> Die zwischen Incels online entstehenden sozialen Bindungen verringern also die individuell empfundene Isolation und Einsamkeit nicht notwendigerweise, sondern verstärken sie noch zusätzlich. Als Katalysator tritt hier die in der Meme-Kultur so prominente (Post-)Ironie



Abb. 6 Bildgewordene Rachefantasien in einem Beta-Uprising-Meme

<sup>60</sup> Ebd., 155.

<sup>61</sup> Vgl. ebd., 161f.

<sup>62</sup> Vgl. Beta Uprising [Datenbankeintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Z. am 3.10.2015, letztes Update von Nutzer\*in LiterallyAustin am 29.1.2025, [knowyourmeme.com/memes/beta-uprising](https://knowyourmeme.com/memes/beta-uprising) (26.11.2024).

<sup>63</sup> Vgl. Strick: Rechte Gefühle, 246–248.

<sup>64</sup> Vgl. Florian Schlittgen: You'll Never Feel Alone – Thoughts on Relatability, in: Arkenbout, Scherz (Hg.): *Critical Meme Reader II*, 282–297, hier 284.

<sup>65</sup> Vgl. ebd., 286.

hinzu: Während die einen in grenzüberschreitendem Humor und sexistischen Rachefantasien einen unterhaltsamen Tabubruch sehen und sich im Zweifelsfall darauf berufen, es sei ja <nur ein Scherz> gewesen, begreifen diejenigen, die tatsächlich radikale Ansichten vertreten, sie als Gleichgesinnte.

### Memes als vernakuläre Philosophie

In radikalisierten Echokammern entstehen somit nihilistische Memes, in denen sich weltfremde, misogynie Ideologien und Verschwörungsnarrative niederschlagen, die auf digitalen Plattformen unerwartete Reichweite erlangen können. Die Weltsicht der Incels kann so in den Mainstream diffundieren und sich im Denken der Mehrheitsbevölkerung verankern.<sup>66</sup> Hierbei findet eine Art umgekehrtes *enregisterment* statt: Ein Meme, das eigentlich eng mit einer spezifischen Gruppierung verbunden ist, wird von der breiten Masse adaptiert. Dabei verliert es möglicherweise einige seiner radikalsten Ausprägungen, weil diese auf stärker frequentierten Plattformen wie Instagram wahrscheinlicher zensiert werden als auf einer libertär orientierten Webseite wie 4chan.<sup>67</sup>

Dass hierbei jedoch häufig ein Kern des radikalen Denkens erhalten bleibt, zeigt die subtile und gleichermaßen effektive Funktionsweise von digitaler Folklore als Mittel kultureller Hegemonie. In Gramscis Denken gilt Folklore als eine Form von spontaner (oder auch vernakulärer) Philosophie und ist damit Teil dessen, wie sich diejenigen, die keine Berufsphilosoph\*innen sind, die Welt um sich herum erschließen.<sup>68</sup> Anders als das Denken der Wissenschaft ist Folklore nicht systematisch, sondern fragmentarisch – hier existieren Aspekte überkommenen Denkens sedimenthaft fort.<sup>69</sup> Die Gefahr der vernakulären Philosophie liegt jedoch genau darin, dass sie ungleich wirkmächtiger ist als die offiziell geltenden gesellschaftlichen Normen<sup>70</sup> – und diese auch selbst prägen kann. Der Konflikt zwischen vernakulärer Philosophie und geltenden Normen wird gerade dann besonders eklatant, wenn Incels sich durch den empfundenen Rückhalt in ihren Online-Communitys zum mörderischen Ausleben ihrer Rachefantasien anstacheln lassen. Die heteronormativen Werte und Geschlechtervorstellungen, die der *black-pill*-Ideologie und dem Denken der Mannosphäre im Allgemeinen zugrunde liegen, scheinen hierbei anschlussfähig an einen bürgerlichen Konservatismus. Ähnlich wie auch durch die Alt-Right<sup>71</sup> werden hier altbekannte Formen reaktionären Denkens als brisante und geradezu revolutionäre Einsichten verkauft. Incels inszenieren sich als Underdogs im Kampf gegen eine vermeintlich übermächtige sexpositive, (queer-)feministische Weltordnung, wie sie sich ein antifaschistisches Plenum nur erträumen könnte.

Wie weit radikale ideologische Inhalte von den Rändern der Internetkultur bis in den Mainstream wandern, zeigt sich an der Prominenz von Praktiken wie *mewing*, *bonesmashing* oder anderen Methoden des *looksmaxxing* in den sozialen Netzwerken. Diese ursprünglich von Incels entwickelten Techniken zielen darauf ab, das eigene Aussehen zu verbessern, um möglicherweise doch

<sup>66</sup> Vgl. Haworth: Men, Masculinities and Memes, o. S.

<sup>67</sup> Die Medienwissenschaftlerin Emillie de Keulenaar verwendet hierfür den Begriff der *speech affordances* einzelner Plattformen; vgl. Emillie de Keulenaar: The Affordances of Extreme Speech, in: *Big Data & Society*, Bd. 10, Nr. 2, 2023, 1–7, hier 3, [doi.org/10.1177/20539517231206810](https://doi.org/10.1177/20539517231206810).

<sup>68</sup> Vgl. Stephen Olbrys Gencarella: Gramsci, Good Sense, and Critical Folklore Studies, in: *Journal of Folklore Research*, Bd. 47, Nr. 3, 2010, 221–252, hier 228–230, [dx.doi.org/10.2979/jfolkres.2010.47.3.221](https://doi.org/10.2979/jfolkres.2010.47.3.221). Gramsci selbst spricht hier nur von «spontaneous philosophy», den Begriff des Vernakulären führt Gencarella ein.

<sup>69</sup> Vgl. ebd., 226 f.

<sup>70</sup> Vgl. Gramsci: *Selections from Cultural Writings*, 190.

<sup>71</sup> Vgl. King: *Weapons of Mass Distraction*, 217 f.

die Grenzen der eigenen Genetik überwinden zu können. Neben körperlichen Übungen wie dem *mewing*, bei welchem die Kieferform durch das Pressen der Zunge auf den Gaumen verbessert werden soll, werden nicht nur diverse Trainingsgeräte und andere Produkte angeboten, immer mehr junge Männer greifen auch zu Schönheitsoperationen oder bearbeiten beim *bonesmashing* ihre Kiefer mit harten Gegenständen wie Hämmern, um dadurch deren Form zu verändern und die eigene Attraktivität zu steigern.<sup>72</sup>

Der missionarische Charakter der *black pill*, die andere zum <Aufwachen> bringen soll, sowie die neogramscianischen Methoden der Alt-Right lassen hier eine klare Intentionalität erkennen: Wo sich in der analogen Folklore reaktionäres und unwissenschaftliches Denken eher unabsichtlich festsetzt, wird digitale Folklore explizit als Vehikel genutzt, um radikale Ideologien und zweifelhafte Weltanschauungen in den kulturellen Mainstream einzuspeisen (vgl. Abb. 7). Symptomatisch hierfür ist nicht zuletzt, dass die Suffixe *-pilled* und *-maxxing* zu populären Slangbegriffen rekombiniert werden.<sup>73</sup>

### Konklusion: digitale Folklore als kulturelle Sphäre

Die skizzierten Formen memetischer Appropriation verdeutlichen die Relevanz von Memes und Internetkultur in verschiedensten Bereichen. Waren in der Kunst früher Verweise auf kanonische Figuren des Christentums oder der griechischen Mythologie üblich, erfordert der Besuch zeitgenössischer Ausstellungen heute auch ein Mindestmaß an *meme literacy*. Die Schnelllebigkeit der Memekultur wirft allerdings auch die Frage auf, wie verständlich solche Werke in 100 oder auch nur 20 Jahren sein werden. Cem A.s *The Party* zeigt außerdem, dass der Einfluss der digitalen Folklore so stark angewachsen ist, dass die Prominenz der eigenen Meme-Produktion auch in einem Statusgewinn in anderen kulturellen Sphären resultieren kann. Ein erfolgreicher Meme-Account kann somit ein Weg zu institutionellen Ausstellungen, Roman-Veröffentlichungen oder Engagements im öffentlich-rechtlichen Rundfunk sein.

Die in der digitalen Folklore entstehende Bilderflut macht es notwendig, Methodologien und Konzepte zu finden, die dazu geeignet sind, solcher unüberschaubarer Phänomene habhaft zu werden. Hier kann der Rückgriff auf existierende Forschung zu Humor dabei helfen, die Dynamiken und Gesetzmäßigkeiten memetischer Prozesse zu beschreiben und zu analysieren. Generationen von Para- oder Meta-Memes zu betrachten, könnte Forscher\*innen auch



Abb. 7 Anon stellt fest, dass 4chan ihn belogen hat

<sup>72</sup> Vgl. Markus Sutura: Hammer-Typen. TikTok-Trend Bonesmashing, *Fluter*, 23.4.2024, [fluter.de/bonesmashing-tiktok-trend](https://fluter.de/bonesmashing-tiktok-trend) (25.2.2025). In den letzten zehn Jahren hat sich die Anzahl von Männern, die kosmetische Eingriffe, insbesondere am Kiefer, vornehmen lassen, in etwa verdoppelt.

<sup>73</sup> Vgl. -Pilled [Datenbankeintrag], *KnowYourMeme*, erstellt und letztes Update von Nutzer\*in Owen am 28.8.2024, [knowyourmeme.com/memes/pilled](https://knowyourmeme.com/memes/pilled) (15.5.2025); -Maxxing [Datenbankeintrag], *KnowYourMeme*, erstellt von Nutzer\*in sakshi am 7.11.2022, letztes Update von Nutzer\*in Owen am 11.8.2023, [knowyourmeme.com/memes/maxxing](https://knowyourmeme.com/memes/maxxing) (15.5.2025).

davon befreien, sich in der Analyse einzelner Bildinstanzen zu verlieren, die innerhalb kürzester Zeit an Aktualität verlieren können.

Insbesondere vor dem Hintergrund, dass reaktionäre Akteur\*innen das Potenzial von Memes erkannt haben und sich die Freiräume der Partizipationskultur zunutze machen, bedarf es einer kritisch ausgerichteten Folkloristik der digitalen Kultur, die die politische Dimension eines solchen ästhetischen Phänomens einzuschätzen weiß. Gramsci selbst sprach sich bereits dafür aus, dass Lehrer\*innen sich mit Folklore auseinandersetzen sollten, um die ihr innewohnenden latenten antiwissenschaftlichen Weltanschauungen im Unterricht besser widerlegen zu können: «[T]o know <folklore> means to know what other conceptions of the world and of life are actually active in the intellectual and moral formation of young people, in order to uproot them and replace them.»<sup>74</sup> Dementsprechend scheint es dringend erforderlich, die Dynamiken digitaler Folklore zu analysieren, um zu verstehen, wie das, was einst als <Demokratisierung der Bildproduktion> beschrieben wurde, zu einer Gefahr für die Demokratie geworden ist.

<sup>74</sup> Gramsci: *Selections from Cultural Writings*, 191.

KEVIN PAULIKS

# RAUBEN UND REPOSTEN

## Zu den Medienpraktiken des «meme stealing»

### Einleitung

Der Begriff «Meme» fällt gewöhnlich in einem Atemzug mit dem der «Viralität». Damit sich Memes «viral» verbreiten, müssen sie von möglichst vielen Nutzer\*innen geteilt werden: «[A] user posts a meme, if other users like it, they repost it, and by a process of virality, a large number of users can be potentially reached by a particular meme.»<sup>1</sup> In solchen Fieberfantasien viraler Verbreitung kommt zu kurz, dass sich Nutzer\*innen beim Reposten Memes aneignen. Als «Prozess des «Sich-zu-Eigen-Machens» von Medieninhalten»<sup>2</sup> steht das Aneignen in diesem Zusammenhang «in Verbindung zum Diebstahl»<sup>3</sup> und wird in Meme-Kulturen auch explizit als solcher bewertet: «Meme Stealing is the act of someone copying and/or downloading a meme that a different user posted, in order for the alleged «stealer» to post this meme elsewhere.»<sup>4</sup> Das Teilen, Verbreiten und vielleicht sogar «Viral-Gehen» von Memes ist keineswegs so unproblematisch wie häufig angenommen.

Wo genau liegt das Problem beim Aneignen von Memes? Memes basieren doch auf bereits angeeigneten Medieninhalten, werden an einigen Orten anonym geteilt und könnten generell als digitale Gemeingüter gelten. Auf Plattformen wie 4chan mag das so sein, andere Meme-Kulturen legen hingegen Wert auf Autor\*innen- und Urheber\*innenschaft.<sup>5</sup> Solche Meme-Kulturen führen einen differenzierten Diskurs über die Medienpraxis des *meme stealing* und das Reposten von Memes, der in den Meme Studies bisher noch kaum Beachtung gefunden hat, aber äußerst aufschlussreich ist, um die Aneignung von memetischen Medieninhalten zu verstehen. Dieses «usergenerierte Theoretisieren»<sup>6</sup> der Aneignungspraxis von Memes im Kontext von Meme-Kulturen dient im Folgenden als Wissensquelle, um aus praxeologischer Perspektive die Praktiken des *meme stealing* in ihrem diskursiven Spannungsverhältnis zwischen kritischer Aversion und ironischer Affirmation in den Blick zu nehmen. In erster Linie geht es dabei nicht um die Aneignung von massenmedialen Medieninhalten zur Produktion von Memes, sondern um die nachgelagerte Aneignung von

<sup>1</sup> Francesco Bonchi, Carlos Castillo, Dino Ienco: Meme Ranking to Maximize Posts Virality in Microblogging Platforms, in: *Journal of Intelligent Information Systems*, Bd. 40, Nr. 2, 2013, 211–239, hier 212, [doi.org/10.1007/s10844-011-0181-4](https://doi.org/10.1007/s10844-011-0181-4).

<sup>2</sup> Andreas Hepp: Kommunikative Aneignung, in: Lothar Mikos, Claudia Wegener (Hg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*, Konstanz 2005, 67–79, hier 67.

<sup>3</sup> Eva-Maria Bauer: *Die Aneignung von Bildern. Eine urheberrechtliche Betrachtung von der Appropriation Art bis hin zu Memes* [Dissertation, Freiburg i. Br. 2020], Baden-Baden 2020, 33, [doi.org/10.5771/9783748909576](https://doi.org/10.5771/9783748909576).

<sup>4</sup> Meme Stealing [Datenbankeintrag], KnowYourMeme, erstellt und letztes Update von Nutzer\*in Jolly Jew am 23.2.2020, [knowyourmeme.com/memes/meme-stealing](https://knowyourmeme.com/memes/meme-stealing) (8.5.2025).

<sup>5</sup> Vgl. İdil Galip: Methodological and Epistemological Challenges in Meme Research and «Meme Studies», in: *Internet Histories*, Bd. 8, Nr. 4, 2024, 312–330, hier 313–315, [doi.org/10.1080/24701475.2024.2359846](https://doi.org/10.1080/24701475.2024.2359846).

<sup>6</sup> Kevin Pauliks, Jens Ruchatz: *Bildkritik durch Bilder. Soziale Medien als Ort einer praxeologischen Medienphilosophie*, Köln 2025, 45.

Memes in Social Media selbst. Zuvor werden die medialen Möglichkeiten bzw. Affordanzen der Aneignung auf Meme-affinen Plattformen wie Reddit aufgeschlüsselt, wo *meme stealing* vermehrt stattfindet, aber auch verpönt ist.

### Reposten auf Reddit und anderen Plattformen

Das Reposten von Content ist auf den meisten Plattformen als Affordanz angelegt. Gewöhnlich bieten Plattformen eine Share-Funktion an, um Inhalte von anderen Nutzer\*innen auf dem eigenen Profil teilen zu können. Beispiele sind das Rebloggen auf Tumblr und das Retweeten auf Twitter, das mittlerweile auf X zu Reposten umbenannt wurde. Sharing kann in dieser Hinsicht als von Plattformen positiv besetzter Gegenbegriff zu Reposten verstanden werden. Dass Content geteilt werden soll, kommt durch Slogans wie «share your photos» oder sogar «share your life» und «share your world» programmatisch zum Ausdruck.<sup>7</sup> Plattformen sind darauf aus, dass sich Content verbreitet, um dadurch Daten von möglichst vielen Nutzer\*innen abgreifen und wiederum an Werbetreibende verkaufen zu können. Die Inhalte, die Nutzer\*innen von und mit anderen Nutzer\*innen teilen, sagen womöglich etwas darüber aus, was ihnen gefällt, und geben damit potenziell Aufschluss darüber, welche Werbung sie am ehesten sehen wollen.

Es gibt Plattformen, die das Reposten von Inhalten einschränken, um die Verbreitung von *original content* (OC) zu fördern, den Nutzer\*innen selbst produzieren, statt Content von anderen zu kopieren. Zu diesen Plattformen zählen etwa Instagram und Reddit. Auf der populären Video- und Foto-Sharing-Plattform Instagram ist es nicht ohne Weiteres möglich, fremde Inhalte von Instagram im eigenen Profil zu reposten oder diese zu downloaden: «Instagram restricts interaction to occur mostly within the platform, limiting the extent to which users can repost.»<sup>8</sup> Es geht folglich darum, den Datenverkehr auf die eigene Plattform zu beschränken und das Profil für selbsterstellten Content zu reservieren. Der Download von Content ist auf Instagram nicht ohne separate Software möglich. Dennoch versuchen Nutzer\*innen, diese Beschränkungen zu umgehen, und finden dafür online praktische Tipps und Tricks: Beispielsweise lässt sich die App *Repost for Instagram* nutzen, um Bilder von anderen Nutzer\*innen unter dem eigenen Profil zu reposten.<sup>9</sup> Ein noch einfacherer Weg wäre, einen Screenshot zu erstellen und auf das eigene Profil hochzuladen, um an die fremden Bilder zu gelangen.<sup>10</sup>

Auf Reddit gibt es weniger technische Restriktionen, die das Reposten einschränken, als vielmehr kritische Diskurse, in denen sich Nutzer\*innen gegen diese Medienpraktik aussprechen. Reddit, das sich einst zur «front page of the internet» stilisierte<sup>11</sup> und seit 2025 mit dem Slogan «heart of the internet» für sich wirbt, ist ein Internetforum, das aus sogenannten Subreddits (r/) besteht, die thematische Schwerpunkte setzen und so eigene Communitys bilden. Auf funktionaler Ebene bietet Reddit die Möglichkeit, Content zu teilen. Hierfür

<sup>7</sup> Vgl. Nicholas A. John: Sharing and Web 2.0: The Emergence of a Keyword, in: *New Media & Society*, Bd. 15, Nr. 2, 2013, 167–182, hier 173 und 168, [doi.org/10.1177/1461444812450684](https://doi.org/10.1177/1461444812450684).

<sup>8</sup> Gregory P. Perreault, Folker Hanusch: Normalizing Instagram, in: *Digital Journalism*, Bd. 12, Nr. 4, 2024, 413–430, hier 423, [doi.org/10.1080/21670811.2022.2152069](https://doi.org/10.1080/21670811.2022.2152069).

<sup>9</sup> Vgl. Katharina Witte: Instagram Repost – so geht's, *Heise Online*, 15.5.2024, [heise.de/tipps-tricks/instagram-repost-so-geht-5-3995186.html](https://heise.de/tipps-tricks/instagram-repost-so-geht-5-3995186.html) (8.5.2025).

<sup>10</sup> Vgl. Tamilore Oladipo: How to Repost on Instagram: Why You Should as a Brand + Best Practices, *Buffer*, 22.7.2024, [buffer.com/resources/repost-on-instagram](https://buffer.com/resources/repost-on-instagram) (8.5.2025).

<sup>11</sup> Katie Elson Anderson: Ask Me Anything: What Is Reddit?, in: *Library Hi Tech News*, Bd. 32, Nr. 5, 2015, 8–11, hier 8, [doi.org/10.7282/T3D220BR](https://doi.org/10.7282/T3D220BR).

gibt es einen Share-Button, der zum «Crossposten» dient.<sup>12</sup> Gemeint ist damit, dass man einen Beitrag aus einem Subreddit in einem anderen Subreddit reposten kann. Es gibt Subreddits wie r/screenshotsarehard, die ausschließlich auf dieser Zitierpraktik basieren, und andere, die das Crossposten grundsätzlich untersagen.

Gerade Subreddits, die sich wie r/meme, r/memes und r/dankmemes auf das Produzieren und Präsentieren von Memes spezialisiert haben, unterbinden das Crossposten, um Content zu favorisieren, der zuvor noch nicht an anderer Stelle gepostet wurde. Solche Subreddits zeichnen sich durch eine «meta-culture of firstness» aus,<sup>13</sup> in der sich viel darum dreht, wer wann wo etwas zuerst gepostet hat. In r/memes gilt beispielsweise explizit die Regel: «If you want to post across other sites/subs, post to r/memes first.»<sup>14</sup> Es geht darum, wie es weiter heißt, «to verify the creator»<sup>15</sup> und damit eben auch die Kreativität der kulturellen Praxis hervorzuheben, die im Fall von Memes ebenso paradoxer- wie notwendigerweise auf der kreativen Arbeit anderer gründet. Kreativität ist mit dem gesellschaftlichen Anspruch verbunden, «auf unberechenbare Weise Neues zu schaffen».<sup>16</sup> Doch basieren Memes in zweierlei Hinsicht auf bereits Bekanntem: Erstens präexistieren die visuellen Vorlagen von Memes in anderen Medien und werden von Nutzer\*innen nur nachträglich appropriiert. Zweitens führt die Verwendung von solchen Vorlagen zur standardisierten und serialisierten Produktion von Memes. Die kreative Leistung besteht dann darin, aus bekannten Medieninhalten neue Memes zu machen, die als einzigartig und erstmalig erstellte Exemplare aus der Masse an Medieninhalten hervorstechen, welche in der Aufmerksamkeitsökonomie von Social Media tagtäglich miteinander konkurrieren.

In r/memes, dem mit mehr als 35 Millionen Nutzer\*innen größten Subreddit zum Thema «Memes», klären Moderator\*innen mithilfe von Memes über das Reposten auf. Ein Bildbeitrag erklärt explizit: «Rule 8: No Reposts» (vgl. Abb. 1).<sup>17</sup> Das Meme stellt ein Flussdiagramm dar, mit dem die Praktiken des Produzierens und Postens von Memes theoretisiert werden. Solche *flowchart parodies* zielen darauf ab, eigentlich evidente Fragestellungen analytisch zu beantworten.<sup>18</sup> Die parodistische Praktik, sich wissenschaftliche Medien wie das Diagramm anzueignen, widerspricht dabei nicht dem Willen, durch das user\*innengenerierte Theoretisieren ernsthafte Erklärungen zu finden, die für Meme-Kulturen wie r/memes existenziell sind. Die Fragestellung, um die es im Bildbeitrag geht, lautet: «What is a repost?» Impliziert wird mit dem Meme, dass Nutzer\*innen klar sein sollte, was einen Repost konstituiert.



Abb. 1 Regel über das Reposten in r/memes

<sup>12</sup> O. A.: Was sind Crossposts?, Reddit, 8.11.2024, [support.reddithelp.com/hc/de/articles/4835584113684-Was-sind-Crossposts](https://support.reddithelp.com/hc/de/articles/4835584113684-Was-sind-Crossposts) (8.5.2025).

<sup>13</sup> Devon Powers: First! Cultural Circulation in the Age of Recursivity, in: *New Media & Society*, Bd. 19, Nr. 2, 2017, 165–180, hier 172, [doi.org/10.1177/1461444815600280](https://doi.org/10.1177/1461444815600280).

<sup>14</sup> «Rule 6» unter [reddit.com/r/memes](https://reddit.com/r/memes) (8.5.2025).

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Andreas Reckwitz: *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld 2016, 187.

<sup>17</sup> Zum Zeitpunkt, als der Post erstellt wurde, war das Reposten im Subreddit noch unter einer eigenen Regel 8 aufgeführt, erst später wurde es im generellen Qualitätsmanagement in Regel 6 behandelt.

<sup>18</sup> Vgl. *Flowcharts / Flowchart Parodies* [Datenbankeintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Phag am 29.6.2010, letztes Update von Nutzer\*in Alex Mercer am 20.4.2015, [knowyourmeme.com/memes/flowcharts-flowchart-parodies](https://knowyourmeme.com/memes/flowcharts-flowchart-parodies) (8.5.2025).

Das Meme beantwortet die Frage einfach und eindeutig mit einer Gegenfrage: «Did you make the meme?» Wenn die Nutzer\*innen das Meme nicht selbst erstellt haben, lautet die Antwort, dass es sich um einen Repost handelt. Haben sie das Meme selbst erstellt, nutzen dafür aber dasselbe Template *und* denselben Text wie ein bereits existierendes Meme, dann handelt es sich dem Flussdiagramm nach ebenfalls um einen Repost. Wenn das Template *oder* der Text <unverbraucht> sind, dann liegt der Erklärung nach «original content» vor, der in r/memes gepostet werden darf. Die Moderator\*innen legen großen Wert auf die Erklärung der Repost-Problematik, weil der Subreddit anderenfalls von massenhaft Memes mit demselben Inhalt geflutet werden könnte.

Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass ein Meme per definitionem Content ist, der auf bereits existierendem Content basiert,<sup>19</sup> erscheint die Erklärung zunächst widersprüchlich. Wie kann ein Meme erstellt werden, das nicht auf «the same format and text of a pre-existing meme» basiert? Dass sich *entweder* das bildliche Template *oder* der sprachliche Text gleichen dürfen, ist eine hinreichende Bedingung für die Meme-Produktion, um sich dadurch notwendigerweise von anderen, ähnlichen Memes zu unterscheiden. Ein Meme – und damit ist in der Erklärung explizit das einzelne Exemplar gemeint – soll es idealerweise nicht zweimal geben.

Aus dem Beispiel lässt sich schließen, dass Memes nicht nur serialisiert, sondern auch singularisiert werden, um als «*serielle Singularitäten*»<sup>20</sup> ihre Einzigartigkeit gegenüber anderen Exemplaren auszustellen. Originalität wird so zu einem markanten Merkmal von Memes gemacht, damit sie in Social Media Konkurrenz- und für Rezipierende anschlussfähig sind. Die Rezeption, und damit ist im Sinne von Andreas Reckwitz «die Aneignung des Besonderen» gemeint,<sup>21</sup> würde ins Leere laufen, wenn immer wieder dasselbe Meme wahrgenommen würde. Idealerweise erleben Nutzer\*innen Memes und deren angeeignete Medieninhalte als etwas Neues und valorisieren den Content dementsprechend. In Meme-Kulturen beobachten und bewerten Nutzer\*innen kontinuierlich, welche Memes originell erscheinen und Aufmerksamkeit verdienen und welche nicht (mehr).<sup>22</sup> Beispielsweise wird im Subreddit r/MemeEconomy der kreative «Kurs» von Memes wie an der Börse bewertet. Fast zwei Millionen Nutzer\*innen spekulieren dort auf den (Miss-)Erfolg von Memes und investieren ihre Aufmerksamkeit in neue Templates.<sup>23</sup> Allerdings ist die Beobachtung und Bewertung von Memes auch abseits dieses Subreddits üblich und ein, wenn nicht sogar *der* Grund dafür, warum das Reposten auf Reddit verpönt ist.

In dem oben beschriebenen Bildbeitrag wird das Reposten kritisiert und damit sanktioniert, dass Memes aus dem Subreddit gelöscht und Nutzer\*innen gebannt werden. In der Internet-Enzyklopädie Know Your Meme, die von Nutzer\*innen kollaborativ gefüllt und editiert wird, wird die Problematik der Praktik wie folgt dargestellt: «Reposting also occurs frequently on Reddit, where it is seen as a problem in the community, as the original creator will sometimes not get the karma for the content they've made.»<sup>24</sup> Mit «karma» ist in diesem

<sup>19</sup> Vgl. Limor Shifman: Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker, in: *Journal of Computer-Mediated Communication*, Bd. 18, Nr. 3, 2013, 362–377, hier 367, Herv. im Orig., [doi.org/10.1111/jcc4.12013](https://doi.org/10.1111/jcc4.12013): «I suggest looking at Internet memes not as single ideas or formulas that propagated well, but as groups of content items that were created with awareness of each other and share common characteristics.»

<sup>20</sup> Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2017, 135, Herv. im Orig.

<sup>21</sup> Ebd., 70.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., 64–71. In Bezug auf Memes vgl. Joanna Nowotny, Julian Reidy: Memes. Formen und Folgen eines Internetphänomens, Bielefeld 2022, 167–168, [doi.org/10.1515/9783839461242](https://doi.org/10.1515/9783839461242).

<sup>23</sup> Vgl. Ioana Literat, Sarah van den Berg: Buy Memes Low, Sell Memes High: Vernacular Criticism and Collective Negotiations of Value on Reddit's MemeEconomy, in: *Information, Communication & Society*, Bd. 22, Nr. 2, 2019, 232–249, hier 232, [doi.org/10.1080/1369118X.20171366540](https://doi.org/10.1080/1369118X.20171366540).

<sup>24</sup> Repost [Datenbankeintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Alex Mercer am 29.10.2012, letztes Update von Nutzer\*in LiterallyAustin am 30.1.2025, [knowyourmeme.com/memes/repost](https://knowyourmeme.com/memes/repost) (8.5.2025).

Zusammenhang keine spirituelle Schicksalsfügung gemeint, sondern eine ansammelbare Währung, über die die Aufmerksamkeitsökonomie von Reddit gesteuert wird.<sup>25</sup> In den Richtlinien von Reddit steht dazu, dass man «Karma verdienen [kann], indem [...] Beiträge und Kommentare verfasst [werden], die anderen so gut gefallen, dass sie Upvotes vergeben».<sup>26</sup> Jeder Beitrag lässt sich auf Reddit up- und downvoten, wodurch sich seine Positionierung im Feed und in der Kommentarspalte ändert. Beiträge mit vielen Upvotes erscheinen als Erstes. Beiträge mit vielen Downvotes werden in der Rangfolge heruntergestuft und verschwinden von der Oberfläche. Damit Beiträge sichtbar werden und bleiben, sind die Nutzer\*innen darauf angewiesen, dass sie viele Upvotes von anderen Nutzer\*innen bekommen. Das Verhältnis von Up- und Downvotes, die Nutzer\*innen über die Zeit ansammeln, drückt sich in Karma-Punkten aus.<sup>27</sup> Manche Subreddits wie r/memes haben bestimmte «Karma-Anforderungen»,<sup>28</sup> die Nutzer\*innen erfüllen müssen, bevor sie dort posten dürfen. Im akkumulierten Karma spiegelt sich folglich das Prestige von Nutzer\*innen wider:

This karma point reward system encourages users to post good content, make useful comments and also provide relevant feedback. [...] The presence of karma gives the Reddit community the ability to assess a specific user, as those with more karma are considered to be more highly valued within the collective.<sup>29</sup>

Es sollte nun deutlich geworden sein, warum Reposten auf Reddit als Problem dargestellt wird. Wenn derselbe Content an anderer Stelle wiederveröffentlicht wird, z. B. Memes, die zuerst in r/memes gepostet und danach von jemand anderem in r/dankmemes gerepostet werden, kann das dazu führen, dass die *original poster* (OP) weniger Karma für ihren Content bekommen als diejenigen, die sich den Content angeeignet haben. In den Meme-Kulturen wird diese Medienpraxis deshalb als *meme stealing* kritisiert und ironisiert.

### Memes über «meme stealing»

*Meme stealing* meint eine Art Aneignung, bei der sich Nutzer\*innen fremde Memes zu eigen machen, diese als eigene Kreationen ausgeben und an anderer Stelle reposten. Innerhalb von Meme-Kulturen ist bereits um das Jahr 2015 ein Diskurs um diese Medienpraxis entstanden, wie ein «Meta-meme»<sup>30</sup> aus dieser Zeit belegt (vgl. Abb. 2), das auf der Plattform Imgur gepostet wurde, die ursprünglich zum Hosting von Bildern für Reddit diente.<sup>31</sup> Das Meta-Meme basiert auf dem Template von *Piracy, It's a Crime*.<sup>32</sup> Diese Anti-Piraterie-Kampagne, die die Motion Picture Association Anfang der 2000er durch überstilisierte Warnungen auf DVDs verbreitete, stellt selbst eine «Raubkopie» dar, weil der Schriftzug «eine unlicenzierte Kopie von FF Confidential» nutzt.<sup>33</sup> Statt um das Stehlen von Filmen (oder Schriftarten) geht es im Meta-Meme nun um das Stehlen von Memes. Ironischerweise ist das Meta-Meme in den Kommentaren gerepostet und somit angeeignet worden, um zu demonstrieren, wie leicht sich Memes

<sup>25</sup> Vgl. Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München, Wien 1998.

<sup>26</sup> O. A.: Was ist Karma?, Reddit, 8.11.2024, [support.reddithelp.com/hc/de/articles/204511829-Was-ist-Karma](https://support.reddithelp.com/hc/de/articles/204511829-Was-ist-Karma) (8.5.2025).

<sup>27</sup> Vgl. Timothy Graham, Aleesha Rodriguez: The Sociomateriality of Rating and Ranking Devices on Social Media: A Case Study of Reddit's Voting Practices, in: *Social Media + Society*, Bd. 7, Nr. 3, 2021, 1–12, hier 2–4, [doi.org/10.1177/20563051211047667](https://doi.org/10.1177/20563051211047667).

<sup>28</sup> O. A.: Was ist Karma?, Reddit, 8.11.2024, [support.reddithelp.com/hc/de/articles/204511829-Was-ist-Karma](https://support.reddithelp.com/hc/de/articles/204511829-Was-ist-Karma) (8.5.2025), hier zit. ohne Herv.

<sup>29</sup> Anderson: Ask Me Anything, 8.11.2024, [www.reddit.com/r/AskReddit/comments/1000000/ask\\_me\\_anything\\_11\\_8\\_2024/](https://www.reddit.com/r/AskReddit/comments/1000000/ask_me_anything_11_8_2024/), Herv. im Orig.

<sup>30</sup> Vgl. Imgur [Datenbankeintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Sav am 11.11.2012, letztes Update von Nutzer\*in LiterallyAustin am 30.1.2025, [knowyourmeme.com/memes/sites/imgur](https://knowyourmeme.com/memes/sites/imgur) (8.5.2025).

<sup>31</sup> Vgl. Piracy, It's a Crime [Datenbankeintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in manafichu am 26.3.2011, letztes Update von Nutzer\*in LiterallyAustin am 30.12.2024, [knowyourmeme.com/memes/piracy-its-a-crime](https://knowyourmeme.com/memes/piracy-its-a-crime) (8.5.2025).

<sup>32</sup> Roland Quandt: Bekannteste Anti-Piraterie-Kampagne nutzte illegal kopierte Schriftart, WinFuture, 28.4.2025, [winfuture.de/news/150576](https://winfuture.de/news/150576) (8.5.2025).

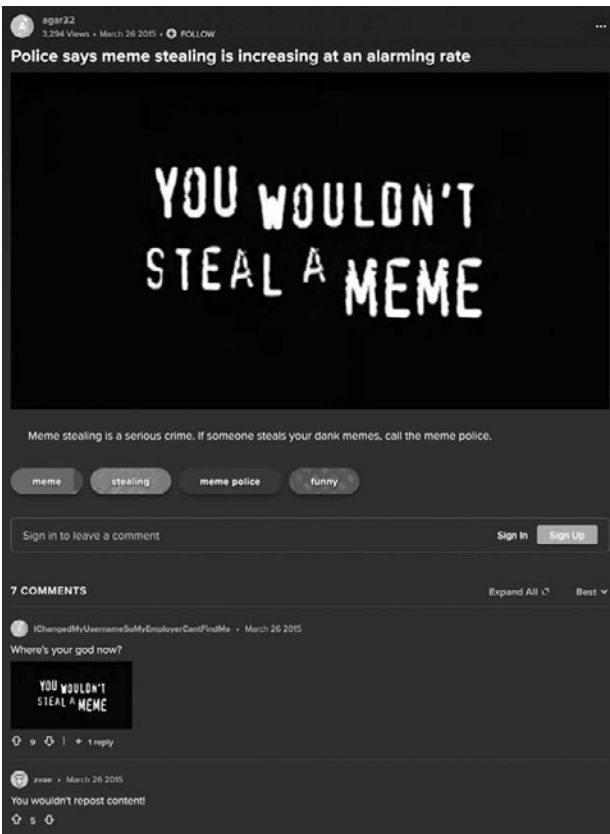


Abb. 2 Meme über das *meme stealing*

<sup>34</sup> Vgl. Ryan M. Milner: *The World Made Meme: Public Conversations and Participatory Media*, Cambridge (MA), London 2016, 43–49; Kevin Pauliks: *Memeing Against Mainstream: An Analysis of Dank Memes and the Pictorial (Counter-)Practices of Meme Culture*, in: *AoIR Selected Papers of Internet Research*, 2021, 1–3, [doi.org/10.5210/spir.v2021i0.12006](https://doi.org/10.5210/spir.v2021i0.12006).

<sup>35</sup> Meme Stealing [Wörterbucheintrag], *Urban Dictionary*, erstellt von Nutzer\*in Suckadickjon am 25.5.2016, [meme-stealing.urbandictionary.com/9774958](https://www.urbandictionary.com/entry/9774958) (8.5.2025).

<sup>36</sup> Vgl. Daniel Pfurtscheller: Zitiere via Screenshot. *Digitale Pragmatik und Medialität bildbasierter Zitierpraktiken*, in: Simon Meier-Vieracker u. a. (Hg.): *Digitale Pragmatik*, Berlin, Heidelberg 2023, 109–126.

stehlen lassen. Diese Art der Metaisierung ist typisch für Meme-Kulturen, um sich in den Communitys über Medienpraktiken wie die der Aneignung zu verständigen.

Im Bildtitel heißt es, «meme stealing is increasing at an alarming rate», womit auf den Vorwurf Bezug genommen wird, dass im Mainstream vermehrt Formate wie das *image macro* appropriiert, der Kreativität beraubt und für Subkulturen unbrauchbar gemacht würden. In der Bildunterschrift wird auf diesen Vorwurf mit der Erwähnung der sogenannten *dank memes* angespielt, die Memes eigentlich ironisieren und dem Mainstream entziehen sollen, nun aber selbst in Gefahr seien, im Mainstream angeeignet zu werden.<sup>34</sup> Das Meme über das *meme stealing* kritisiert also die Aneignung von Memes im Mainstream. Nutzer\*innen wird vorgeworfen, die kreativen Kreationen aus den Subkulturen zu stehlen und auf populären Plattformen zu reposten. Aneignung wird in Subkulturen gerade gegen den Mainstream gerichtet als eine Form von Diebstahl geistigen Eigentums negativ bewertet, um so die subkulturelle Schöpfung von etwas Neuem aus

bereits Bekanntem (und nicht selten selbst geistig Gestohlenem) zu valorisieren.

Etwa ein Jahr später, im Jahr 2016, wurde *meme stealing* im Urban Dictionary definiert, das als nutzer\*innengeneriertes Wörterbuch-Begriffe aus dem Internet-Slang erläutert. Dort wird die geächtete Medienpraxis mit dem Plagieren und Zitieren in wissenschaftlichen Arbeiten in Verbindung gebracht: «[p]lagiarizing someone's meme without citing source and claiming it as your own».<sup>35</sup> Aus der Definition lässt sich ex negativo ableiten, dass es eine legitime Form des Repostens gibt, bei der die Quelle genannt und damit angegeben wird, woher und von wem das Meme ursprünglich stammt. Beim bereits erwähnten Crossposten werden beispielsweise die Subreddits verlinkt, allerdings nicht die OP, die die Memes erstellt haben. Beim Downloaden über die Reddit-App werden ebenfalls die Subreddits angegeben und den Bildern Wasserzeichen hinzugefügt, teilweise jedoch ohne Verweis auf die OP (vgl. Abb. 3; das Reddit-Wasserzeichen ist am unteren rechten Rand platziert, oben ist der Subreddit r/memes als Herkunftsort angegeben). Reddit kassiert beim Reposten in der Regel die Autor\*innenschaft ein.

Die letzte Zitierpraktik, die noch erwähnt sein soll, ist das Screenshotten, das in der Meme-Produktion regelmäßig zum Einsatz kommt.<sup>36</sup> Der Screenshot von Tweets ist in Meme-Kulturen so populär geworden, dass er ein eigenes Format

begründet hat, das mittlerweile durch Meme-Generatoren wie Imgflip und Mematic ohne tatsächliches Screenshotten auskommt. Gemeint ist die typische Text-über-Bild-Formation im Gegensatz zur Text-auf-Bild-Formation von *image macros*.<sup>37</sup> Durch das Screenshotten ist es möglich, sowohl Ursprungsort als auch Urheber\*innen von Memes zu zitieren, wie es auch in diesem medienwissenschaftlichen Beitrag gemacht wird. Allerdings, und das ist gängige Praxis in Social Media, werden die Namen der Urheber\*innen sowie das GUI (Graphical User Interface) oft oben und unten von den Screenshots abgeschnitten, sodass die Memes als eigene, vermeintlich neue Kreationen ge- respektive repostet werden können. In Meme-Kulturen wird Aneignung also auch differenzierter betrachtet – entweder als eine Form von Zitat oder Plagiat, je nachdem wie die Memes repostet werden. Ersteres kann als *meme sharing*, Letzteres als *meme stealing* bezeichnet werden.

Die Definition auf Know Your Meme weist noch auf eine weitere Bedeutung des *meme stealing* hin, die die Medienpraxis in ein positives Licht rückt: «Meme Stealing is [...] used in a tongue-in-cheek way to praise said meme and state that it's so good its [sic!] worth <stealing> so that it can [be] posted in other places on the internet and gain more fame.»<sup>38</sup> Indem Nutzer\*innen spaßhaft androhen, ein bestimmtes Meme zu stehlen, valorisieren sie das Meme, steigern dessen Wert in der Aufmerksamkeitsökonomie und singularisieren es, sodass es in der Masse von memetischen Medieninhalten als etwas Besonderes auffällt.<sup>39</sup> Aneignung steht in dieser ironischen Wendung für eine Form von Affirmation, durch die Nutzer\*innen ihre besondere Wertschätzung für ein bestimmtes Meme zum Ausdruck bringen.

Um Affirmation für ein Meme auszudrücken, werden gewöhnlich selbst Memes verwendet. Als Beispiel für diese Praxis steht paradigmatisch die Figur des *Meme Thief*, die als Reaktion auf ein gelungenes Meme in den Kommentaren gepostet wird. In einem Screenshot, der in r/memes gepostet wurde, ist dokumentiert, wie das *Meme-Thief*-Meme eingesetzt wird (vgl. Abb. 3). Auf Twitter hat zunächst der Nutzer @Andreimanitas ein Meme in Reaktion auf einen anderen Beitrag gepostet, der im Screenshot nicht zu sehen ist. Das *reaction meme* aus der Zeichentrickserie *Ben 10* (Idee: Duncan Rouleau u. a., US 2005–2008), stellt einen Strick dar, um mit der Selbstmordmetaphorik der

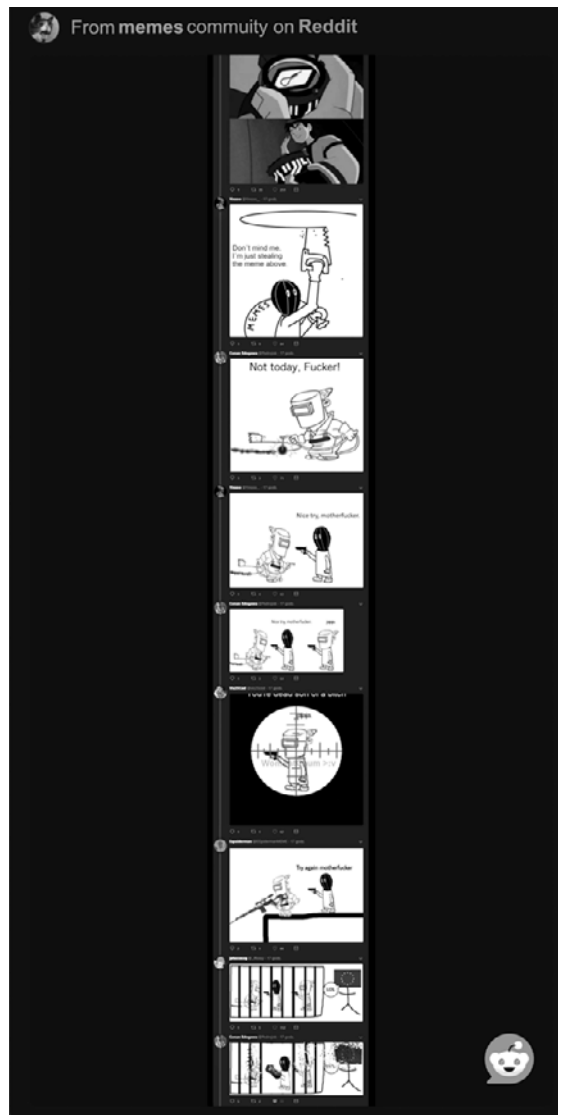


Abb. 3 Meme-Erzählung mit dem *Meme Thief* auf Twitter

<sup>37</sup> Vgl. Chloë Arkenbout: Has the Tweet Become a Meme?, in: Dunja Nešović (Hg.): *PrtScn: The Lazy Art of Screenshot*, Amsterdam 2022, 64–67, [hdl.handle.net/20.500.11884/cd431830-a050-48c3-gde5-0d93d350ce61](https://hdl.handle.net/20.500.11884/cd431830-a050-48c3-gde5-0d93d350ce61) (16.5.2025).

<sup>38</sup> Meme Stealing [Datenbankeintrag], KnowYourMeme.

<sup>39</sup> Vgl. Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, 66–67.

«suicide-meme culture»<sup>40</sup> Ablehnung gegenüber dem anderen Beitrag zu signalisieren. In den Kommentaren finden Nutzer\*innen das *reaction meme* so sozial anschlussfähig, dass sie in Reaktion darauf den *Meme Thief* gepostet haben, eine maskierte Comicfigur, die mit einem Fuchsschwanz ein Loch in die Decke sägt, um das Meme darüber zu stehlen.<sup>41</sup> Das *Meme-Thief*-Meme ist strukturell an die Plattformen angepasst, deren Kommentarspalten sich gewöhnlich unterhalb der Bildbeiträge finden. Im ästhetischen Aufbau des *Meme Thief* spiegelt sich wider, wie Memes rezipiert und singularisiert werden. Der *Meme Thief* ist zum Kommentieren von Memes design, womit impliziert wird, dass die kommentierten Memes besonders genug sind, um gestohlen, also gespeichert und geteilt zu werden. Das Kommentieren von Memes mit dem *Meme Thief* geht demnach Hand in Hand mit dem Bewerten und Aneignen von Memes, d. h. konkret dem Liken, Speichern und Teilen des Contents.

In den Kommentaren darunter findet ein «Meme-Gespräch»<sup>42</sup> statt, in dem Nutzer\*innen weitere Memes gepostet haben, die den Diebstahl durch den *Meme Thief* verhindern und wiederum ermöglichen. Die kaskadenförmige Kommentarfunktion ermöglicht, dass die Memes sinnvoll aufeinander aufbauen und eine Serie bilden. Durch die kooperative Kommentierung entsteht eine scheinbar spontane Bildgeschichte, die episodisch vom Zuschweißen der Decke über einen bewaffneten Raubüberfall bis hin zu dem Moment erzählt, in dem der *Meme Thief* im Gefängnis landet und dann wieder aus ihm ausbricht, indem er mithilfe des *Infinity Gauntlet* aus der Marvel-Filmreihe *Avengers* (US 2008–laufend) die Gitterstäbe durch den *Disintegration Effect* in Pixel auflöst.<sup>43</sup> In dieser Anschlusskommunikation zeigt sich, wie die serielle Singularisierung von Memes abläuft, in der jedes weitere Exemplar erneut überboten werden muss, um seriell anschlussfähig zu bleiben und valorisiert zu werden.<sup>44</sup>

Das schadenfrohe Strichmännchen mit der Europaflagge als Kopf spielt am Ende der Erzählung auf die zu der Zeit viel diskutierte und 2019 umgesetzte Urheberrechtsreform in der Europäischen Union an. Kritiker\*innen sahen die Gefahr, dass durch den Einsatz von Upload-Filtern das Posten von Memes auf vielen Plattformen verhindert würde. Das *meme stealing* steht in dem Fall in einem größeren kulturpolitischen Kontext. Folgt man der Narration, triumphiert am Ende die Aneignung fremden Contents – sei es aus den Massenmedien oder den Social Media selbst. Das Einführen von Bagatellschranken, die es erlauben, bis zu 15 Sekunden Bewegtbild, 160 Zeichen Text und 125 Kilobyte große Bilder ungestraft für Memes verwenden zu dürfen, können durchaus als Gewinn gelten.<sup>45</sup> Aber auch abseits rechtlicher Regelungen ist die Aneignung durch und von Memes als ein wichtiger Bestandteil der Meme-Kulturen zu bewerten. Ohne die Twitter-Kommentare zu screenshotten, ließe sich aus der *Meme-Thief*-Erzählung kein Meme hervorbringen, das die einzelnen Teile zusammenhält und als Ganzes teilbar macht. Erst die Aneignung durch den Screenshot singularisiert die Serie in einem Einzelbild, das auf Reddit gepostet und dort als Meme valorisiert werden kann (vgl. Abb. 3).<sup>46</sup>

<sup>40</sup> Nicholas Smith, Shannah Linker: Suicide-Memes as Exemplars of the Everyday Inauthentic Relationship with Death, in: *Mortality*, Bd. 26, Nr. 4, 2021, 408–423, hier 413, [doi.org/10.1080/13576275.2021.1987668](https://doi.org/10.1080/13576275.2021.1987668).

<sup>41</sup> Zur sozialen Anschlussfähigkeit von Memes vgl. Florian Schlittgen: You'll Never Feel Alone – Thoughts on Relatability, in: Chloë Arkenbout, Laurence Scherz (Hg.): *Critical Meme Reader #2: Memetic Tacticality*, Amsterdam 2022, 282–297, [dx.doi.org/10.25969/mediarep/19282](https://dx.doi.org/10.25969/mediarep/19282).

<sup>42</sup> Andreas Osterroth: Das Internet-Meme als Sprache-Bild-Text, in: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Jg. 11, Nr. 3, 2015, 26–46, hier 39 f., [dx.doi.org/10.25969/mediarep/16478](https://dx.doi.org/10.25969/mediarep/16478).

<sup>43</sup> Zum *Disintegration Effect*-Meme vgl. Pauliks, Ruchatz: *Bildkritik durch Bilder*, 144–147.

<sup>44</sup> Vgl. Andreas Sudmann: *Serielle Überbietung. Zur televisuellen Ästhetik und Philosophie exponierter Steigerungen*, Stuttgart 2017.

<sup>45</sup> Vgl. Jan Christopher Kalbhenn: Urheberrecht als Instrument kulturpolitischer Interessenausgleichs, in: Johannes Crückeberg u. a. (Hg.): *Handbuch Kulturpolitik*, Wiesbaden 2024, 921–933, hier 929–931.

<sup>46</sup> Vgl. Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, 67–68.

### «Meme stealing» als Teil(en) von Meme-Kulturen

Abschließend sollen drei Bildbeispiele die unterschiedlichen Dynamiken der Aneignung in und zwischen Meme-Kulturen verdeutlichen. Die Bildbeispiele wurden ausgewählt, weil sie besonders gut aufzeigen, wie *meme stealing* auf unterschiedlichen Plattformen praktiziert wird und zu Konflikten zwischen deren Nutzer\*innen führen kann. Im ersten Bildbeispiel geht es um das zuvor schon theoretisierte *karma stealing* innerhalb von Reddit, das nun empirisch beobachtet wird. Das zweite Bildbeispiel behandelt den «Meme-Krieg» zwischen Reddit und Instagram, um aufzuzeigen, welche Maßnahmen gegen das *meme stealing* ergriffen werden. Und im dritten Bildbeispiel steht das Reposten auf Reddit von Memes aus populären Plattformen wie X und Instagram im Fokus, wodurch die vermeintliche Exklusivität subkultureller Kreativität in Frage gestellt wird.

Das Bild aus dem ersten Beispiel wurde am 30. Januar 2021 im Subreddit r/memes gepostet (vgl. Abb. 4). Der Post beinhaltet eine Collage von zwei nebeneinander gesetzten Screenshots und einem darunter platzierten Meme, um einen Fall von *meme stealing* innerhalb von Reddit nachzuweisen. Der linke Screenshot zeigt den OC, der einen Tag vorher von OP in r/memes gepostet wurde. Das Meme nutzt das Template von *I Am the One Who Knocks* aus der Fernsehserie *Breaking Bad*, worin Walter White seiner Frau erklärt, dass er nicht das Opfer, sondern der Täter sei.<sup>47</sup> Im Meme gibt OP an, zum «Reddit movement» zu gehören, womit der aufsehenerregende «GameStop Short Squeeze» gemeint ist, bei dem «a tiny minority of 462 most influential subredditors» aus r/wallstreetbets den Kauf- und Verkauf von GameStop-Aktien koordiniert und damit den Börsenkurs massiv beeinflusst hat.<sup>48</sup> Das Beispiel zeigt, wie Meme-Kulturen nicht nur auf die Aufmerksamkeitsökonomie Einfluss nehmen, sondern auch auf die Weltwirtschaft wirken können.

In der Aufmerksamkeitsökonomie könnten «Memes sich [...] wie [...] Aktien oder Hedgefonds entwickeln» und wiederum selbst Kursschwankungen unterliegen.<sup>49</sup> Auf Reddit drückt sich der steigende und sinkende Kurs eines Memes in Karma-Punkten aus. Anders als bei Aktien spielt es in der Aufmerksamkeitsökonomie jedoch eine wichtige Rolle, wann und wo ein Meme gepostet wurde. So zeigt der rechte Screenshot, wie dasselbe Meme im Subreddit r/wallstreetbets wenige Stunden später von jemand anderem gerepostet worden ist und dort mit 190.000 Upvotes rund dreimal so viel Karma erhalten hat. OP wirft im *Bronze-*

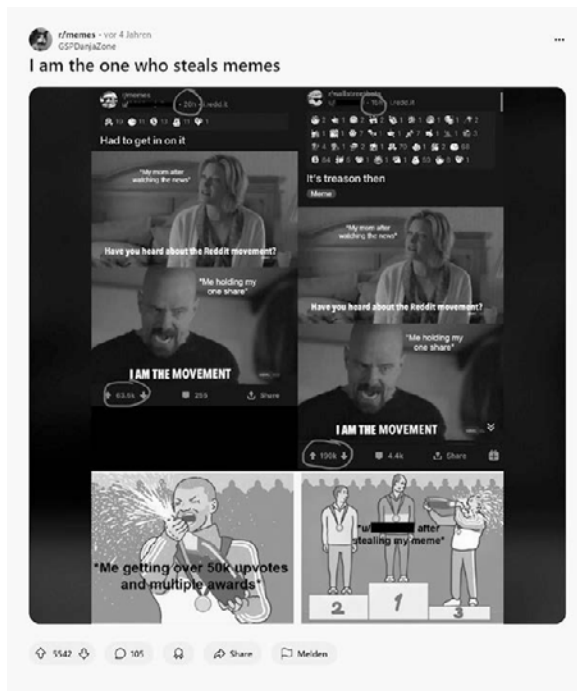


Abb. 4 *Meme stealing* innerhalb von Reddit

<sup>47</sup> Aus: *Cornered* (Regie: Michael Slovis, Erstausstrahlung 21.8.2011), S4 E6 von *Breaking Bad*, 5 Staffeln, 62 Episoden, Idee: Vince Gilligan, US 2008–2013.

<sup>48</sup> Abhinav Anand, Jalaj Pathak: The Role of Reddit in the GameStop Short Squeeze, in: *Economics Letters*, Bd. 211, Artikel 110249, 2022, 1–4, hier 3, doi.org/10.1016/j.econlet.2021.10249.

<sup>49</sup> Simon Strick: «The Meme War Grinds On ...», in: *montage AV*, Jg. 31, Nr. 1, 2022, 125–131, hier 127, [montage-au.de/wp-content/uploads/pdf/2022\\_31\\_1\\_MontageAV/montage-AV\\_31\\_1\\_2022\\_125-131\\_Strick\\_The-meme-war-grinds-on.pdf](https://montage-au.de/wp-content/uploads/pdf/2022_31_1_MontageAV/montage-AV_31_1_2022_125-131_Strick_The-meme-war-grinds-on.pdf) (16.5.2025).



Abb. 5 Wasserzeichen von r/dankmemes auf Instagram

<sup>50</sup> Vgl. Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten, 56.

<sup>51</sup> Instagram vs. /r/Dankmemes War [Datenbankeintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Sophie am 22.1.2019, letztes Update von Nutzer\*in Jel am 9.9.2020, [knowyourmeme.com/memes/instagram-vs-rdankmemes-war](https://knowyourmeme.com/memes/instagram-vs-rdankmemes-war) (8.5.2025).

<sup>52</sup> Reddit «I Stole It» Watermark [Datenbankeintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Matt am 23.1.2019, letztes Update von Nutzer\*in andcallmeshirley am 28.1.2019, [knowyourmeme.com/memes/reddit-i-stole-it-watermark](https://knowyourmeme.com/memes/reddit-i-stole-it-watermark) (8.5.2025).

<sup>53</sup> In einer ironischen Aneignung wurde einen Tag später Lisa Simpson's Presentation mit den «I Stole It»-Wasserzeichen nachgebaut. Vgl. u/ShoreSWBF: We Must Do Everything We Can to Stop the Normies, Reddit, 22.1.2019, [reddit.com/r/dankmemes/comments/ai1xvi/we\\_must\\_do\\_everything\\_we\\_can\\_to\\_stop\\_the\\_normies](https://reddit.com/r/dankmemes/comments/ai1xvi/we_must_do_everything_we_can_to_stop_the_normies) (8.5.2025).

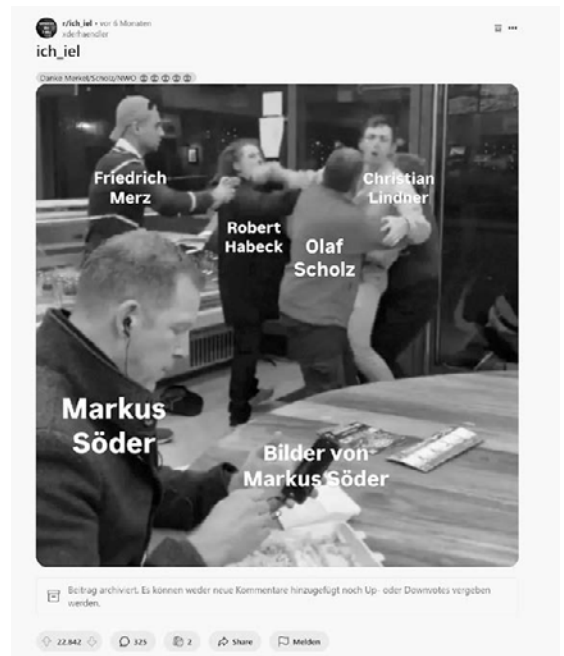
<sup>54</sup> Vgl. @elhotzo: 7.11. Sondersendung, Instagram, 7.11.2024, [instagram.com/p/DCV7N0skuP](https://instagram.com/p/DCV7N0skuP) (8.5.2025).

*Medal-Meme* unter den beiden Screenshots der anderen Person *karma stealing* vor, da sie für den Repost wesentlich mehr Anerkennung bekommen hat und nun auf Reddit höher im Kurs steht. Die Aneignung in einem anderen Subreddit ent-singularisiert das Meme, wodurch die Aufmerksamkeit in Form von Karma-Punkten aufgeteilt und entwertet wird.<sup>50</sup> Mit dem Repost des Reposts, der in den Screenshots beinhaltet ist, versucht OP, den Kursverlust zu stoppen. Mit dem neuen Meme fordert OP die Aufmerksamkeit und Autor\*innenschaft für den OC nachträglich ein.

Das zweite Bildbeispiel stellt eine Collage aus drei übereinander gestaffelten Bildern dar: einem Screenshot, seiner Vergrößerung und einem *reaction image* (vgl. Abb. 5). Das Bildbeispiel ist im Kontext des «Instagram vs./r/Dankmemes War» entstanden, einem Konflikt, bei dem es um das Reposten von zuerst auf Reddit geposteten Memes auf Instagram geht.<sup>51</sup> Wegen *meme stealing*

durch Instagram-Nutzer\*innen hat die Community des Subreddits r/dankmemes im Januar 2019 damit angefangen, als Gegenmaßnahme ihren Posts ein «I Stole It»-Watermark» hinzuzufügen.<sup>52</sup> Mittlerweile benutzt auch Reddit selbst Wasserzeichen (vgl. Abb. 3), um die Aneignung auf anderen Plattformen zu unterbinden. Das Verwenden von Wasser- oder auch Namenzeichen ist eine gängige Medienpraxis in Meme-Kulturen, um die ungewollte Aneignung durch andere zu verhindern. Allerdings lassen sich ungeschickt am Bildrand angebrachte Wasser- und Namenzeichen leicht ausschneiden, wie z. B. im Fall des *Bronze-Medal-Memes*, in dem der Künstler\*innenname 3palec am unteren Bildrand abgeschnitten worden ist (vgl. Abb. 4). Im Bildbeispiel ist das Wasserzeichen hingegen absichtlich so platziert, dass es sich nicht einfach entfernen lässt, ohne das Meme dabei unbrauchbar zu machen (z. B. wäre beim Zuschneiden das Template nicht mehr wiedererkennbar und die Schrift nicht mehr lesbar).

Im Screenshot ist dokumentiert, wie das *Lisa-Simpson's-Presentation-Meme* vom Instagram-Account @the\_\_meme\_thief.v2 gerepostet wurde.<sup>53</sup> In der rechten Ecke der Präsentation ist das «I Stole It»-Wasserzeichen abgebildet, das das *meme stealing* zwar nicht unterbunden hat, es aber in der Vergrößerung deutlich sichtbar macht. Mit dem *reaction image*, das einen «hysterisch lachenden» Zach Galifianakis zeigt, wird Schadenfreude darüber zum Ausdruck gebracht, dass das Wasserzeichen mitkopiert und @the\_\_meme\_thief.v2 dadurch überführt wurde. Dass der Instagram-Account «meme\_thief» bereits im Namen trägt, zeugt davon, dass dort die Medienpraxis weder verheimlicht noch verteufelt wird. Die Aneignung ließe sich sogar als Affirmation verstehen. Allerdings – und das ist



bemerkenswert – wurde der Repost vom Instagram-Profil gelöscht, wofür das «I Stole It»-Wasserzeichen ausschlaggebend gewesen sein könnte.

Das dritte und letzte Bildbeispiel beruht auf einem Meme von Sebastian Hotz aka El Hotzo, mit dem der Satiriker am 6. November 2024 das Scheitern der von SPD, Grünen und FDP gebildeten Bundesregierung, das sogenannte «Ampel-Aus», kommentiert hat (vgl. Abb. 6). El Hotzo postete das Meme zunächst auf X und repostete es selbst einen Tag später als Screenshot auf Instagram.<sup>54</sup> Das Meme nutzt das «Object Labeling»<sup>55</sup> als Medienpraktik, um die kämpfenden Personen als «Friedrich Merz», «Robert Habeck», «Olaf Scholz» und «Christian Lindner» auszuweisen. Die unbeteiligte Person im Bildvordergrund, die auf ihr Smartphone starrt, ist mit «Markus Söder» gelabelt, der selbstverliebt durch «Bilder von Markus Söder» vom «Ampel-Aus» abgelenkt ist. Mit mehr als 21.000 Likes auf X und 163.000 auf Instagram ist das Meme eines von El Hotzos erfolgreichsten Posts. Einen Tag später ist das Meme dann in r/ich\_iel gepostet worden (vgl. Abb. 7), einem deutschsprachigen Subreddit, in dem sich Nutzer\*innen über «[r] elatable memes»<sup>56</sup> austauschen, die überspitzt das «echte Leben» darstellen sollen. In den Kommentaren weisen Nutzer\*innen zwar auf die fehlende «Quellenangabe» hin<sup>57</sup> und kritisieren, dass das Meme «[d]reist von el hotzo geklaut» wurde,<sup>58</sup> mit fast 23.000 Upvotes ist der Repost aber dennoch erfolgreicher als der OC auf X. Zwei Tage später ist eine Version des Memes dann in r/deutschememes gerepostet worden. In den Kommentaren heißt es, das Meme sei «[b]illig kopiert von ich\_iel»,<sup>59</sup> worauf OP antwortet, das «Bild kurzzeitig ausgeliehen» zu haben,<sup>60</sup> und den Reddit-Repost anstatt den X-Post von El Hotzo verlinkt.

Abb. 6–7 Post von El Hotzo auf X und Repost in r/ich\_iel zum «Ampel-Aus»

<sup>55</sup> Object Labeling [Datenbank-eintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Adam am 24.1.2018, letztes Update von Nutzer\*in LiterallyAustin am 29.1.2025, [knowyourmeme.com/memes/object-labeling](https://knowyourmeme.com/memes/object-labeling) (8.5.2025).

<sup>56</sup> Schlittgen: You'll Never Feel Alone, 282.

<sup>57</sup> Kommentar von u/Se\_Dave: Hier sieht man so oft Sachen von El Hotzo ohne Quellenangabe, Reddit, 8.11.2024, [reddit.com/r/ich\\_iel/comments/1glq0t1/comment/lw2286u](https://reddit.com/r/ich_iel/comments/1glq0t1/comment/lw2286u) (8.5.2025).

<sup>58</sup> Kommentar von u/\_yeehaw420.: Dreist von el hotzo geklaut, Reddit, 8.11.2024, [reddit.com/r/ich\\_iel/comments/1glq0t1/comment/lw1x47e](https://reddit.com/r/ich_iel/comments/1glq0t1/comment/lw1x47e) (8.5.2025).

<sup>59</sup> Kommentar von u/Twingo Bingo.: Billig kopiert von ich\_iel, Reddit, 9.11.2024, [reddit.com/r/deutschememes/comments/1gnsj5k/comment/lw8759n](https://reddit.com/r/deutschememes/comments/1gnsj5k/comment/lw8759n) (8.5.2025).

<sup>60</sup> Kommentar von u/Room TemperatureIQ2: Bild kurzzeitig ausgeliehen, Reddit, 9.11.2024, [reddit.com/r/deutschememes/comments/1gnsj5k/comment/lw82mgy](https://reddit.com/r/deutschememes/comments/1gnsj5k/comment/lw82mgy) (8.5.2025).

In Meme-Kulturen kann es also auch so sein, dass die subkulturellen Subreddits die verachteten Mainstream-Memes von den populären Plattformen rauben und reposten, um die Reposts als eigene kreative Kreationen auszugeben. Kreativität ist nicht den Subkulturen vorbehalten. Das widerspricht dem gängigen Narrativ, dass Plattformen wie Reddit die Meme-Schmieden sind, in denen die Funken der Kreativität zuerst aufflammen und danach auf den Mainstream überspringen.

Auffällig ist außerdem die ästhetische Ähnlichkeit zwischen den Plattformen Reddit und X, deren abgerundete Bildecken sich zum Verwechseln ähnlich sehen (vgl. Abb. 6–7). Twitter bzw. X bietet diese Bilddarstellung bereits seit 2016; Reddit hat sich erst 2023 diese Ästhetik abgeschaut und damit dem Aussehen populärer Plattformen angepasst.<sup>61</sup> Als Inspirationsquelle dürfte das Design der «roundrects»<sup>62</sup> von Steve Jobs gedient haben, der in Anlehnung an Picasso in einem Fernsehinterview selbst davon sprach, dass «good artists copy, great artists steal»,<sup>63</sup> um die Aneignung von Designideen zu rechtfertigen. Diese spiegeln sich auch heute noch in der Ästhetik vieler Plattformen wider und nehmen dadurch Einfluss auch auf das Aussehen von Memes. Ähnliche Affordanzen standardisieren, wie Memes produziert, zirkuliert und rezipiert werden.

## Fazit

Memes können allgemeiner gefasst selbst als «design worth stealing or copying» verstanden werden.<sup>64</sup> Bei genauerer Betrachtung von Meme-Kulturen stellt sich allerdings heraus, dass das Erstellen und Ausstellen von Memes als kreative Medienpraktiken verstanden werden – das Rauben und Reposten nicht. Für die Zirkulation von Memes ist das Reposten dennoch eine konstitutive Medienpraktik. Es ist anzunehmen, dass viele Memes kaum Reichweite hätten, wenn sie nicht durch Reposts weiterverbreitet würden. Gleichzeitig positionieren sich Communitys wie r/MemeEconomy mit Memes wie *Meme Life Cycle Charts* gegen die «virale» Verbreitung von Memes. Ihren user\*innengenerierten Theorien nach dürfen «ihre» Memes nicht zu populär werden, damit nicht «normies» aus dem Mainstream sie reposten und ruinieren.<sup>65</sup>

In den untersuchten Meme-Kulturen besteht ein Spannungsverhältnis zwischen den kritisierten und ironisierten Aneignungsformen. Aneignen kann in Meme-Kulturen sowohl Plagiiere, Stehlen und Rauben als auch Zitieren, Ausleihen und Affirmieren meinen. Nutzer\*innen kritisieren ausgiebig, wenn andere Nutzer\*innen sich fremde Memes zu eigen machen und als eigenes geistiges Eigentum ausgeben, ehren aber auch gut gemachte Memes, indem sie mit Memes andeuten, sie stehlen zu wollen. Solche Spannungsverhältnisse in Selbstronie aufzulösen, scheint paradigmatisch für Meme-Kulturen zu sein und dazu beizutragen, die Komplexität des Contents zu bewältigen, der auf Angeeignetem basiert, aber originell erscheinen will, anerkannt sein möchte, aber nicht zu weit verbreitet werden, geschweige denn «viral gehen» darf.

<sup>61</sup> Vgl. Kevin Pauliks: *Meme Marketing in Social Media. Ein medienpraxeografischer Vergleich von Memes und Werbung*, Marburg 2024, 176.

<sup>62</sup> Vgl. Andy Hertzfeld: *Round Rects Are Everywhere!*, *Folklore*, 2004, [folklore.org/Round\\_Rects\\_Are\\_Everywhere.html](https://folklore.org/Round_Rects_Are_Everywhere.html) (8.5.2025).

<sup>63</sup> Steve Jobs: *Triumph of the Nerds: Great Artists Steal* [TV Transkript], PBS, 28.4.1996, [pbs.org/nerds/part3.html](https://pbs.org/nerds/part3.html) (8.5.2025); vgl. Alexander Averhage: *Appropriation as Formative Practice of Current Online Aesthetics and Subsequent Online Communities*, in: Luca Vigliani, Dario Gentili (Hg.): *Techniken des Gemeinsinns. Politik, Ästhetik, Technik*, Weilerswist 2024, 166–175, hier 168.

<sup>64</sup> Daniel C. Dennett: *From Bacteria to Bach and Back: The Evolution of Minds*, New York 2017, hier 206.

<sup>65</sup> Vgl. Literat, van den Berg: *Buy Memes Low, Sell Memes High*, 239–240.

KATRIN KÖPPERT

# «KNOWING MEMES MEANS KNOWING THE INTERNET AS IRREVOGABLY BLACK AS FUCK»<sup>1</sup>

## Memetische Enteignung und /als Emanzipation<sup>2</sup>

«Let The Shadow Take Shape and guide us into the  
Shadow Museum [...]   
JUST BEFORE EARTH»<sup>3</sup>

Memes, so die Kulturkritikerin Lauren Michele Jackson in *White Negroes*, gehen weit über das Digitale hinaus und sind mehr als die anderen Dinge, die das Internet ausmachen, Teil des realen Lebens.<sup>4</sup> Sie zu kennen, bedeute daher zu wissen, dass das Internet unhintergebar Schwarz ist: Meme-spezifische Medienpraktiken des Ausschneidens, Kopierens, Zirkulierens definieren als reale Erfahrungswelt Schwarzen Lebens das Digitale als eine Kultur nicht der Aneignung, sondern, wie ich darlegen möchte, der Enteignung. Enteignung als Bedingung des Digitalen zu verstehen, lässt Aneignung als Phantasma erscheinen, was in Bezug auf asymmetrische Macht- und Besitzverhältnisse nicht weniger folgenreich ist und doch einen Perspektivwechsel erlaubt: Statt davon auszugehen, dass beim Memefizieren etwas für den Zweck der Selbstbestätigung oder -bereicherung angeeignet würde, wie es im Zusammenhang z. B. von *digital blackface* diskutiert wird,<sup>5</sup> frage ich im Rahmen dieses Beitrags nach der Enteignung als einem Interaktionsstandard des Digitalen. Dieser ist in seiner Kolonialität gewaltvoll, bildet jedoch auch – wie ich im zweiten Teil des Textes vorschlagen möchte – einen Aufbruch in eine Zukunft relationaler, flüchtiger Ontologien.<sup>6</sup> Mit Referenz auf Schwarze Medientheorien des maschinellen Lernens (Ramon Amaro, Ezekiel Dixon-Román),<sup>7</sup> Schwarze feministische Techno-Poethiken (Sylvia Wynter, Denise Ferreira da Silva, Zakiyyah

<sup>1</sup> Lauren Michele Jackson: *White Negroes: When Cornrows Were in Vogue ... and Other Thoughts on Cultural Appropriation*, Boston 2019, 86.

<sup>2</sup> Zum Schrägstrich vgl. Katrin Köppert, Alisa Kronberger, Friederike Nastold: Editorial, in: *INSERT: Artistic Practices as Cultural Inquiries*, Nr. 4: *dis/sense in der Anthropozänkritik*, 2023, 1–10, [doi.org/10.5281/zenodo.8277288](https://doi.org/10.5281/zenodo.8277288).

<sup>3</sup> Camae Ayewa: *American Equations in Black Classical Music*, Los Angeles 2024, 12.

<sup>4</sup> Vgl. Jackson: *White Negroes*, 86.

<sup>5</sup> Vgl. ebd.; Lauren Michele Jackson: *We Need to Talk About Digital Blackface in Reaction GIFs*, *Teen Vogue*, 2.8.2017, [teenvogue.com/story/digital-blackface-reaction-gifs](https://www.teenvogue.com/story/digital-blackface-reaction-gifs) (8.2.2025).

<sup>6</sup> Vgl. Katrin Köppert: *Zur Technopoetik von Holz. Flüchtige Ontologien digitaler Differenz*, in: Natalie Lettenewitsch, Sabine Nessel, Tullio Richter-Hansen (Hg.): *Matters of Difference. Filmische, mediale und diskursive Differenzverflechtungen*, Berlin 2025.

<sup>7</sup> Vgl. Ramon Amaro: *The Black Technical Object: On Machine Learning and the Aspiration of Black Being*, London 2022; Ezekiel Dixon-Román, Ramon Amaro: *Haunting, Blackness, and Algorithmic Thought*, in: *e-flux*, Nr. 123 (12/2021), [e-flux.com/journal/123/437244/haunting-blackness-and-algorithmic-thought](https://www.e-flux.com/journal/123/437244/haunting-blackness-and-algorithmic-thought) (13.2.2025).

<sup>8</sup> Vgl. Sylvia Wynter: Towards the Sociogenic Principle: Fanon, Identity, the Puzzle of Conscious Experience, and What It Is Like To Be «Black», in: Antonio Gómez-Moriana, Mercedes F. Durán-Cogan (Hg.): *National Identities and Sociopolitical Changes in Latin America*, New York 2001, 30–66; Denise Ferreira da Silva: Toward a Black Feminist Poethics: The Quest(ion) of Blackness Toward the End of the World, in: *The Black Scholar*, Bd. 44, Nr. 2, 2014, 81–97; Zakiyyah Iman Jackson: *Becoming Human: Matter and Meaning in an Antiblack World*, New York 2020.

<sup>9</sup> Vgl. Fred Moten: The Case of Blackness, in: *Criticism*, Bd. 50, Nr. 2, 2008, 177–218.

<sup>10</sup> Vgl. Amaro: *The Black Technical Object*, 222.

<sup>11</sup> Vgl. Jackson: *White Negroes*.

<sup>12</sup> Vgl. Aria Dean: *Poor Meme, Rich Meme*, in: *Real Life*, 2016, [reallifemag.com/poor-meme-rich-meme](https://reallifemag.com/poor-meme-rich-meme) (13.2.2025).

<sup>13</sup> Vgl. Legacy Russell: *Black Meme: A History of the Images That Make Us*, London, New York 2024, 10.

<sup>14</sup> Vgl. Jackson: *White Negroes*, 91.

<sup>15</sup> Mit der Distanz zu den dominanten Gesellschaftsstrukturen wird der Begriff der Gegengemeinschaft relevant, wie ihn Daniel Loick im Rückgriff auf die Begriffe der Subkultur, Gegenöffentlichkeit, des oppositionellen Bewusstseins, der abolitionistischen Geografien und der Undercommons entwickelt. Vgl. Daniel Loick: *Die Überlegenheit der Unterlegenen. Eine Theorie der Gegengemeinschaften*, Frankfurt/M. 2024, 17 f.

<sup>16</sup> Vgl. Katrin Köppert: Arbeiter\*innenkinder, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 16, Nr. 30 (1/2024): Was uns ausgeht, 20–23, [doi.org/10.25969/mediarep/21960](https://doi.org/10.25969/mediarep/21960).

<sup>17</sup> Das Paradox würde bestehen bleiben, wenn mit einer auf Repräsentation fokussierenden Entscheidung für einen Text einer Schwarzen Autor\*in Dekolonialisierung mit Diversifizierung verwechselt würde, Sichtbarmachung mit Tokenism, Partizipation mit unbezahlter Schwarzer Arbeit.

<sup>18</sup> Ayewa: *American Equations in Black Classical Music*, 12.

<sup>19</sup> Vgl. Katrin Köppert, Simon Strick: VW-Forschungsprojekt «Digital Blackface. Rassisierte Affektmuster des Digitalen» (2024–2027).

Iman Jackson)<sup>8</sup> und Ansätze des Black Optimism (Fred Moten)<sup>9</sup> entwickle ich ausgehend von einem Beispiel – dem *Coconut-Tree-Meme* – Überlegungen zu einer emanzipativen memetischen Seinsweise. Diese Seinsweise durchkreuzt als Relation der Enteignung die rassistische Operationalisierbarkeit von Memes für *weiße* Gefühle. Sie impliziert die Fähigkeit, sich an einer Gesamtheit des Seins auszurichten, die von sich gegenseitig beeinflussenden, prozessualen Modi bestimmt wird.<sup>10</sup> Entscheidend bei dieser Relation der Enteignung als Potenzial einer Gemeinschaft sich erneuernder Einzelner sind Ästhetiken der Indifferenz, des Entzugs, der sprachlosen Ruinen, wie sie wiederum im Zusammenhang Schwarzer emanzipativer Meme-Diskurse bei u. a. Lauren Michele Jackson,<sup>11</sup> Aria Dean<sup>12</sup> oder Legacy Russell<sup>13</sup> auftauchen und hier am Beispiel des *Coconut-Tree-Memes* kursorisch expliziert werden. Das Emanzipative dieser ästhetischen Diskurse stellt dabei eine Gravitationskraft in Richtung einer Schwarzen Grammatik von Memes dar,<sup>14</sup> die nicht auf einen essenzialistischen Nenner gebracht werden kann. An ein Schwarzsein angeschlossen, das weder aufgrund von Kolonialismus und Rassismus noch im Sinne eines präkolonialen Subjekts fixiert ist, bewegen sich Memes innerhalb des Gravitationsfeldes einer Welt, die wir noch nicht kennen. Ich betrachte Memes daher im Rahmen dieses Beitrags als Gravitationsmedien – als Medien einer Bewegung hin zu einer Gesamtheit des Seins im Werden, d. h. als Aspirationen einer Welt, deren Selbstverständnis es ist, Gemeinschaft in Distanz zu den dominanten gesellschaftlichen Strukturen zu stiften.<sup>15</sup>

Sich an eine Welt anzusaugen, die noch nicht in Kraft ist, bedeutet mit Blick auf die anhaltende Wirksamkeit essenzialistischer Diskurse von Schwarzsein (auch infolge kolonialrassistischer Medien und Medienwissenschaft), sensibilisiert gegenüber dem Umstand zu sein, dass auch dieser Text von den materiellen Effekten des Kolonialismus, des Rassismus, des Nationalismus lebt. Nicht nur weil ich als *weiße* Autorin des Textes verwickelt bin in die Privilegien, die mir diese essenzialistisch wirksamen Diskurse in ihren strukturellen, institutionellen, sozioökonomischen Verankerungen – zumindest bis zur Grenze meiner mit Geschlecht, Sexualität und sozialer Herkunft<sup>16</sup> einhergehenden Deprivilegierungen – zur Verfügung stellen. Auch weil ich noch im Versuch, diese Privilegien zu verlernen – z. B. mittels der expliziten Entscheidung für die Zitation mehrheitlich Schwarzer Wissensproduktion –, nicht in der Lage bin, sie nicht auch zu re-aktualisieren. Schließlich ist nicht auszuschließen, dass die Sichtbarmachung Schwarzer Theorien einen Preis hat, den nicht ich zu zahlen habe, sondern den ich beispielsweise werde einstecken können, und sei es, weil ich mit diesem Text auf mein Peer-Review-Konto einzahlen kann. Über diese Asymmetrie kann keine Form der Situierung hinwegblenden. Aber würde der Verzicht auf den Text dazu führen, den Kanon der Medienwissenschaft weniger *weiß* zu halten? Mit der Vermutung, dass die Paradoxien nicht per se dadurch aufgelöst wären, träte an die Stelle meines Beitrags ein Text einer\*<sup>s</sup> Schwarzen Autor\*in,<sup>17</sup> begibt sich dieser Text in eine Sackgasse, in deren

Dunkelheit jedoch, so meine Hoffnung, der Schatten einer anderen Welt aufscheint, als wir sie aktuell zur Verfügung haben: «Let The Shadow Take Shape and guide us.»<sup>18</sup>

## Memes – soziale Maschinen der Plantage

Reaktionsbilder, die in Form der Visualisierung Schwarzer Mimik und Gestik in Memes und GIFs auf Plattformen als Formeln für standardisierten emotionalen Ausdruck angeboten, genutzt und profitabel verbreitet werden, möchte ich unter dem Stichwort <digital blackface><sup>19</sup> zuerst als Medialisierung von Enteignung problematisieren, bevor ich später Enteignung als Potenzial einer Gemeinschaft betrachte, die sich am Ende der Welt, wie wir sie kennen,<sup>20</sup> auf eine neue, weniger ungerechte hin öffnet.

Ein solches Reaktionsbild ist das sogenannte *Coconut-Tree-Meme*, das bereits seit 2023 in politisch unterschiedlichster Absicht zirkuliert,<sup>21</sup> aber erst kurz nachdem Kamala Harris ihre Präsidentinnenschaftskandidatur verkündete, eine ungeheure Popularität erlangte. Allein zwischen dem 18. und 24. Juli 2024 nahmen Social-Media-Interaktionen mit Bezug auf das Meme um 1818 Prozent zu.<sup>22</sup> So twitterten Gouverneure und Senatoren Kokosnuss-Emojis,<sup>23</sup> kletterten zur Unterstützung des Hypes *instagramably* auf Palmen<sup>24</sup> oder eigneten sich den (nachfolgend diskutierten) Spruch des Memes an, um Spekulationen über eigene Ambitionen auf das Präsident\*innenschaftsamt anzuheizen.<sup>25</sup> Das Meme greift einen Ausschnitt einer Rede von Harris auf, die sie am 10. Mai 2023 im Weißen Haus anlässlich der Verteidigung von Kommissionsmitgliedern zur Förderung von Bildungsgerechtigkeit für US-Lateinamerikaner\*innen gehalten hatte. In dieser Rede – sichtlich gut gelaunt, wie dem Ausschnitt aus dem YouTube-Video zu entnehmen ist, das die Grundlage für die meisten der Memes bildet<sup>26</sup> – zitiert Harris ihre Mutter, die, um ihre Töchter zur Raison zu rufen, gesagt haben soll: «I don't know what's wrong with you young people, you think you just fell out of a coconut tree? You exist in the context of all in which you live and what came before you.» Was in der Folge dieses bereits 2023 viral gewordenen YouTube-Videos unmittelbar, d.h. noch am gleichen Tag, zum Meme wurde, sind vor allem das Lachen, mit dem sich Harris selbst unterbricht, sowie der Spruch «just fell out of a coconut tree».

Memes funktionieren re- und, wie ich weiter unten ausführen werde, dekontextualisierend. Die den Sinnzusammenhang auseinanderreißende Montage insbesondere des Gelächters erscheint wenig verwunderlich, greift es doch die Affektlogik von Memes auf, einen Witz zu machen<sup>27</sup> und humorvolle Katharsis in krisengeprägten Zeiten anzubieten.<sup>28</sup> Dass die für Erheiterung sorgende Re-/Dekontextualisierung in diesem spezifischen Fall symptomatisch für Blackface ist, geht unter anderem mit der durch Montage herbeigeführten Überspitzung einher, die das Lachen – ähnlich der grotesken Überzeichnung des Grinsens beim historischen Blackface<sup>29</sup> – schrill und mitunter maschinenhaft wirken

<sup>20</sup> Vgl. Ferreira da Silva: Toward a Black Feminist Poethics.

<sup>21</sup> Zu den Verwendungsweisen u. a. im Zusammenhang rechter Verschwörungserzählungen vgl. Fell Out of a Coconut Tree [Datenbankeintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Don Caldwell am 10.2.2024, letztes Update von Nutzer\*in Zach am 14.2.2025, [knowyourmeme.com/memes/fell-out-of-a-coconut-tree#fn3](https://knowyourmeme.com/memes/fell-out-of-a-coconut-tree#fn3) (13.2.2025).

<sup>22</sup> Vgl. Yi Luo, Jin-A Choi, Bond Benton: From Memes to Message to Mario Kart: An Analysis of the Reach of Social Media Content Related to Kamala Harris, in: School of Communication and Media Scholarship and Creative Works, 2024, [digitalcommons.montclair.edu/scom-facpubs/53](https://digitalcommons.montclair.edu/scom-facpubs/53) (13.2.2025).

<sup>23</sup> Vgl. Jared Polis @jaredpolis, Twitter/X, 21.7.2024, [x.com/jaredpolis/status/1815086635161424301](https://x.com/jaredpolis/status/1815086635161424301) (13.2.2025).

<sup>24</sup> Vgl. Alyssa Lukpat: Harris Gathers Donors, Support After Biden Drops Out of Race, The Wall Street Journal, 22.7.2024, [wsj.com/livecov-erage/biden-drops-out-election-2024](https://www.wsj.com/livecov-erage/biden-drops-out-election-2024) (13.2.2025).

<sup>25</sup> Vgl. Aidin Vaziri: How the Coconut Tree Meme Became the Symbol of Support for Kamala Harris, San Francisco Chronicle, 22.7.2024, [sfchronicle.com/politics/article/kamala-harris-coconut-tree-19588907.php](https://sfchronicle.com/politics/article/kamala-harris-coconut-tree-19588907.php) (13.2.2025).

<sup>26</sup> Vgl. You think you just fell out of a coconut tree? [Videostill], Wikimedia Commons, 10.5.2023, [commons.wikimedia.org/wiki/File:You\\_think\\_you\\_just\\_fell\\_out\\_of\\_a\\_coconut\\_tree%3F.webm](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:You_think_you_just_fell_out_of_a_coconut_tree%3F.webm) (8.5.2025), aus: Vice President Harris Delivers Remarks at the Initiative on Educational Excellence for Hispanics, eingestellt von @The Biden White House, YouTube, 10.5.2023, [youtube.com/watch?v=rNlR1uqYu8](https://youtube.com/watch?v=rNlR1uqYu8) (19.5.2025), TC 00:31:29–00:31:50.

<sup>27</sup> Vgl. Dirk von Gehlen: Meme. Muster digitaler Kommunikation, Berlin 2020, 7, 8, 15.

<sup>28</sup> Vgl. Chloé Arkenbout, Laurence Scherz: Introduction, in: dies. (Hg.): Critical Meme Reader II, 10–18, hier 14.

<sup>29</sup> Vgl. Katrin Köppert: Digital Blackface and Mematic Affect, in: Evelyn Annuß, Raz Weiner (Hg.): Facing Drag, Wien 2025 (im Erscheinen).

lässt.<sup>30</sup> Die Zerstückelung des Zitats wiederum und die Fokussierung auf das Fragment «just fell out of a coconut tree» setzen Harris mit einer Kokosnuss gleich, die einfach aus einer Palme gefallen ist. Entgegen der Ermahnung der Mutter, alles im Kontext und in der Historizität des eigenen Gewordenseins zu begreifen, wird mit dem Satzausschnitt und den Montagen von Harris' Konterfei mit Kokosnüssen, Kokosnusspalmen usw. eine Geschichtslosigkeit und mithin Naturhaftigkeit insinuiert. Beide – Ahistorizität und natürliche Ursprünglichkeit – reichen zurück in die Geschichte rassistischer Stereotypisierungen, die von der Plantagensklaverei informiert sind und *blackface minstrelsy* inspiriert haben. Das Motiv von aus einer Palme herauspurzelnden Kokosnüssen findet sich z. B. in einer Animationsfilm-Adaption des rassistischen Kinderbuchklassikers *Story of Little Black Sambo* von Helen Bannerman.<sup>31</sup> Die durch Blackface geprägte Bildsprache des Buches wird im Film stark überzeichnet und verstärkt den mit den sogenannten Pickaninnies<sup>32</sup> hergestellten Zusammenhang von Schwarzsein, Naturhaftigkeit und Infantilität. Dieser Konnex wird mit dem Meme, das Schwarze Weiblichkeit, Kokosnüsse und Gelächter zusammenschneidet, aktiviert – vor allem auch mit Blick auf eine weitere in die Memes eingebaute Ebene: nämlich die, dass Kamala Harris «brat» sei.<sup>33</sup> Die britische Pop-Singer-Songwriterin Charli xcx hatte 2024 mit ihrem neuen Album *Brat* einen «brat summer» ins Leben gerufen und erklärt, *brat*-Ästhetik sei ein bisschen «messy», ein bisschen «dumb», ein bisschen «volatile».<sup>34</sup> Dass ihr zufolge Kamala «brat coded» sei,<sup>35</sup> erklärt die enorme Popularität des *Coconut-Tree*-Memes, das seit diesem Konnex dem Album-Cover entsprechend in Grün getüncht wurde.<sup>36</sup>

Ich möchte behaupten, dass das Meme nicht nur deshalb einen solchen Hype auslösen konnte, weil mit seiner Zirkulation die Hoffnung verbunden war, Joe Biden als Präsidenten loszuwerden und eine zweite Amtszeit Donald Trumps zu verhindern. Ich meine, dass es auch deswegen eine Welle der Euphorie auslösen könnte, weil es die rassistisch grundierte Gefühlsstruktur in den USA reaktivierte – und damit verbunden die Lust an der Ridikülisierung, der Entwertung und dehumanisierenden Enteignung Schwarzer Menschen. Hintergrund einer solchen These ist dabei auch die noch frische Erinnerung an meinen Besuch des Jim Crow Museum of Racist Imagery in Big Rapids 2024. Nicht nur ist dieses bis unter die Decke mit rassistischen Memorabilia vollgestopft, die in der Abteilung «Savage Caricature» das Kokosnusspalmen-Motiv zum Thema haben. Auch ergab ein Gespräch mit einer der Mitarbeitenden, in welchem Ausmaß entsprechende Erinnerungsstücke auf Dachböden in den USA vorhanden, aber auch in den Köpfen und Herzen der Bevölkerung verankert sind.<sup>37</sup>

Die digitale Verlebendigung dieser Erinnerung(sstücke), die sich meines Erachtens mit dem Meme einstellte und zum Hashtag #KHive metamorphosierte, mag demnach nicht nur damit etwas zu tun haben, dass Harris die durch Biden in Tiefschlaf versetzte Wähler\*innenschaft wachgeküsst hatte, sondern auch mit der Möglichkeit, an den eingeübten und als Habitus unbewussten Rassismus

<sup>30</sup> Zum Zusammenhang von minstrelsy und Computerisierung vgl. Louis Chude-Sokei: *The Sound of Culture: Diaspora and Black Techno-poetics*, Middletown 2016; vgl. auch Köppert: *Zur Technopoetik von Holz*.

<sup>31</sup> Helen Bannerman: *The Story of Little Black Sambo*, London 1899, *Little Black Sambo* (Regie: Ub Iwerks, US 1935)

<sup>32</sup> Es handelt sich um ein im rassistischen Sinne populäres Genre der Karikierung Schwarzer Kinder in den USA, das seinen Ausgang in Lektüren zur Abolition von Versklavung nimmt (z. B. Harriet Beecher Stows *Uncle Tom's Cabin*), sich später aber zu einem der zentralen Merkmale von minstrelsy entwickelt, vgl. u. a. David Pilgrim: *The Picaninny Caricature* [Websiten-Beitrag des Jim Crow Museum of Racist Imagery], Oktober 2020, [jimcrowmuseum.ferris.edu/antiblack/picaninny/homepage.htm](http://jimcrowmuseum.ferris.edu/antiblack/picaninny/homepage.htm) (13.2.2025).

<sup>33</sup> Vgl. @temhotta: *Coconut Tree Connection: Kamala Harris Edit*, TikTok, 30.6.2024, [tiktok.com/@temhotta/video/7386232948674071814](https://www.tiktok.com/@temhotta/video/7386232948674071814) (13.2.2025).

<sup>34</sup> Vgl. @charlixcx: *what it means to be a brat* (:), TikTok, 1.7.2024, [tiktok.com/@charlixcx/video/7386786386298342688](https://www.tiktok.com/@charlixcx/video/7386786386298342688) (13.2.2025).

<sup>35</sup> Vgl. @charli\_xcx: *kamala is brat*, Twitter/X, 22.7.2024, [x.com/charli\\_xcx/status/1815182384066707861](https://x.com/charli_xcx/status/1815182384066707861) (19.5.2025); @frynaomifry: *would a kamala presidency be «brat coded»*, Twitter/X, 2.7.2024, [x.com/frynaomifry/status/1808236490583802472](https://x.com/frynaomifry/status/1808236490583802472) (13.2.2025).

<sup>36</sup> Vgl. *Kamala Is Brat* [Datenbankeintrag], *KnowYourMeme*, erstellt von Nutzer\*in Philipp am 23.7.2024, letztes Update von Nutzer\*in Philipp am 24.4.2025, [knowyourmeme.com/memes/kamala-is-brat](https://knowyourmeme.com/memes/kamala-is-brat) (13.2.2025).

<sup>37</sup> Das Ausmaß wurde während der Corona-Pandemie deutlich, als die Menschen Zeit hatten, ihre Dachböden zu entrümpeln. Das Museum hatte in dieser Zeit eine ganze Flut an Zusendungen und Spenden zu bewältigen.

(und Sexismus) affektiv anzuknüpfen, das Schwarze weibliche Subjekt als «messy», «dumb» und «volatile» wahrzunehmen – sprich als infantil, unordentlich und «verblödet». Der Schritt, Harris als «mentally disabled» zu bezeichnen, wie es Trump, ohne ein Blatt vor den Mund zu nehmen, im Wahlkampf tat,<sup>38</sup> ist nur ein kleiner und die Schnittmenge zwischen offen faschistischen, rassistischen, nationalistischen und misogynen Ideologien und denen, die sich davon abgegrenzt wähnen, größer als angenommen.

Die rassistische Herabsetzung von Harris, die unter anderem<sup>39</sup> mit dem Code *brat* einhergeht, ventiliert die Gefühle einer der Wahrnehmung nach kriegsgeschüttelten, ohnmächtigen Wähler\*innenschaft und ermöglicht, Harris als Template zur Kommunikation dieser Verlebendigungserfahrung zu nutzen und zu distribuieren. Dahinter steht eine für Blackface gängige Gefühlsstruktur: Schwarzsein bietet sich als memetisch zu bewegendes, emotives Reaktionsbild an, weil es auf seinen im Kontext von Plantagensklaverei zugeordneten und von Enteignung bestimmten Platz verwiesen bleibt. Schon in frühen Visualisierungen von *blackface minstrelsy* dienen Referenzen auf Mais, Wassermelonen und Baumwolle ebendieser Verortung Schwarzer Subjektivität. Minstrel-Songs beinhalten zudem häufig Plantagensklaverei romantisierende Texte, also Texte, die in einer Zeit nach der Abschaffung der Versklavung davon handeln, auf die Plantage zurückkehren zu wollen.<sup>40</sup> Die Aneignung von Schwarzsein zur Kommunikation einer eigenen Verlebendigungserfahrung beruht im Fall des historischen Blackface auf der Imagination des Schwarzen Subjekts als «dumm genug», dahin zurückkehren zu wollen, wo es vermeintlich herkommt. Ich meine, dass gleichzeitig zur affirmativen, feministisch und antirassistisch informierten Nutzung Schwarzer Repräsentation, wie es beim *Coconut-Tree-Meme* im Kontext digitaler Kulturen der Fall ist, die Herabsetzung des Schwarzen Subjekts per Platzanweisung erneuert wird. Und auch wenn wir in den Memes nicht Mais, Wassermelonen oder Baumwolle sehen, sondern Kokosnüsse, wird – wie die Schriftstellerin und Philosophin Sylvia Wynter schreibt – die Plantage als soziale Maschine aufgerufen, durch die speziell Schwarze Weiblichkeit zum symbolischen Objekt eines Mangels an Kultur, Technologie und Verstand geformt wird,<sup>41</sup> also zum Sinnbild von Enteignung bzw. einer enteigneten Subjektivität.

### Memes – rassialisierte Affekte, medialisierte Enteignung

Memes stehen entsprechend der auf Naturhaftigkeit fokussierenden Symbolik, wie ich sie hier am Beispiel des *Coconut-Tree-Memes* expliziere, aber auch schon bezogen auf sogenannte *Oprah-Memes* diskutiert habe,<sup>42</sup> für Enteignung im Sinne des Verweises auf Schwarze Weiblichkeit als Ort des Mangels. Gleichzeitig – so möchte ich im Folgenden argumentieren – können sie als mediale Materialisierungen dieser Codes der Enteignung, sprich als Objekte von Enteignung und nicht nur als deren Repräsentationen, wahrgenommen und gefühlt werden. Dieses Gefühl diskutiert der Medien- und Erziehungswissenschaftler

<sup>38</sup> Jake Traylor, Megan Lebowitz: Trump, using extreme rhetoric, calls Harris «mentally impaired» and says she should be «prosecuted», NBC News, 30.9.2024, [nbcnews.com/politics/2024-election/trump-says-kamala-harris-prosecuted-border-actions-rcna173194](https://www.nbcnews.com/politics/2024-election/trump-says-kamala-harris-prosecuted-border-actions-rcna173194) (9.5.2025).

<sup>39</sup> Eine weitere Herabsetzung kann darin gesehen werden, Harris als Schwarze Frau an Codierungen von *brat* anzuschließen, die im Rahmen weißer populärkultureller Feminismen seit den 1990er Jahren als Bilder der (verzogenen) «Göre» in Umlauf kamen. Die Anschlussfähigkeit von Harris, die auf diese weiße Rahmung von *brat* zurückgeht, betrachte ich als die andere Seite der gleichen Medaille der Enteignung. Harris wird hier gleichermaßen nicht im Besitz einer Schwarzen weiblichen, feministischen Kultur distribuiert, sondern über den Anschluss an weißen Feminismus. Nichtsdestotrotz kann nicht verschwiegen werden, dass diese Anschlussfähigkeit auch damit verbunden ist, für welchen politischen Kurs Harris steht. Ich danke Florian Schlittgen und Gwen Schlüter für den Hinweis auf die mit dem «*brat summer*» rückgekehrte *white girl pop culture*.

<sup>40</sup> Vgl. Eric Lott: *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York 1993.

<sup>41</sup> Vgl. Sylvia Wynter: Sambos and Minstrels, in: *Social Text*, Nr. 1, 1979, 149–156, hier 152.

<sup>42</sup> Vgl. Köppert: *Oprah Memes; dies.: Meme(tische) Gespenster*, in: *TFMJ. Journal for Theater, Film and Media Studies*, Bd. 68, Nr. 3–4: *Twilight Zones. Heimsuchung, Rückkehr, Gespenster*, 2024, 245–258, doi: [10.7767/tfmj-2024-683-417](https://doi.org/10.7767/tfmj-2024-683-417); dies.: *Digital Blackface and Memetic Affect*.

Ezekiel Dixon-Román als rassialisiert und als eine ontologische Erinnerung an diejenige Haut, die diskursiv und symbolisch mit Schwarzsein im Sinne von Depersonalisierung und – nach Hortense Spillers – «Fleisch» verbunden ist.<sup>43</sup> Memes, so meine These, medialisieren dieses Gefühl und verankern die rassialisierten Diskurse enteigneten Seins und beraubter Subjektivität materiell. Sie stellen demnach Medien dar, die ein Gesicht produzieren, das nicht im Sinne eines individuellen Ausdrucks mimetisch in Zirkulation gebracht wird, sondern als dividueller Datensatz. Sie bilden Medien, die im Rahmen der Nachahmung Schwarzer Gesten keinen Körper transportieren, sondern eine von Spaltung und Fragmentierung, also Entzug und Enteignung, geprägte dividuelle Form.

Demnach wird Harris – um beim Beispiel zu bleiben – mit der Verbreitung solcher Memes als Dividualität in Umlauf gebracht. Depersonalisierung ist nicht der Effekt, der mit den Memes entsteht, sondern die Bedingung der Affizierung. Algorithmische Rhythmen und Muster werden – im Anschluss an Dixon-Román – anhand solcher memetischer Affizierungen «ontogenetisch»,<sup>44</sup> also zu rassialisierten Ontologien des Dividuellen. Das heißt, dass Memes, anhand derer rassialisierte Gefühle geteilt werden, algorithmische Rhythmen und Muster als Objekte koproduzieren, die den Status eines Seins im Begriff von Subjektivität, körperlicher Integrität und Individualität noch nicht erlangt haben. Memes, die das Gefühl von Fleisch und die Erinnerung an Schwarze Haut medialisieren, rhythmisieren Algorithmen in der Zeitlichkeit eines noch nicht voll realisierten, verlangsamten Lebens<sup>45</sup> bzw. eines Lebens «yet-to-be».<sup>46</sup> In diese Muster und Rhythmen ist – wie auch die Medien- und Kulturtheoretikerin Luciana Parisi thematisiert – die Brutalität der Plantagenökonomie eingeschrieben.<sup>47</sup> Die memetischen Affekte situieren folglich Körper an der Schnittstelle zur Geschichte des Kolonialismus, sodass es sich weniger um Körper, denn um Fleisch oder, wie die Literaturwissenschaftlerin Zakiyyah Iman Jackson es nennt, «Plastizität» handelt.<sup>48</sup> Damit ist eine formbare Körperlichkeit gemeint, die noch keinen Körper im Sinne eines Komposits darstellt, sondern eine flexible Form.

Memetische Affekte, die den Körper im digitalen Raum als Fleisch ontologisch wahrnehmbar und fühlbar werden lassen, sind kraft dieser dekontextualisierenden Montage als eines zentralen Merkmals von Memes technologisch. Dekontextualisierung verstehe ich daher als mediale Technik der Plastizität, die mit den Memes im digitalen Raum erneuert wird.

Insofern können wir auch die Transformation Schwarzer Körper in Fleisch während der Plantagensklaverei als proto-memetische Formation verstehen. Das heißt, dass jene für Memes als typisch hervorgehobenen medialen Prozesse der maschinellen Asignifikation und memetischen Verbreitung den soziotechnischen Rahmen für die Konstitution Schwarzer Körper als Fleisch bilden.<sup>49</sup> Auf der Plantage werden Schwarze Menschen und insbesondere Schwarze Frauen zu Maschinen der Verbreitung und Akkumulation im engen Korsett eines neu eingeführten Regimes zyklischer Zeit. Diese von der Planbarkeit von

**43** Ezekiel Dixon-Román, Jasbir Puar: *Mass Debilitation and Algorithmic Governance*, in: *e-flux*, Nr. 123, 2021, 3, [e-flux.com/journal/123/436945/mass-debilitation-and-algorithmic-governance/](https://e-flux.com/journal/123/436945/mass-debilitation-and-algorithmic-governance/) (13.2.2025). Mit Fleisch ist hier nach Spillers gemeint, dass sich unter den Bedingungen der Versklavung kein Körper im Sinne einer befreiten Subjektposition gebildet hat, sondern eine Zerrissenheit; Hortense J. Spillers: *Mama's Baby, Papa's Maybe. An American Grammar Book*, in: *Diacritics*, Bd. 17, Nr. 2, 1987, 65–81, hier 67.

**44** Dixon-Román, Puar: *Mass Debilitation and Algorithmic Governance*, 3.

**45** Dixon-Román bezieht sich an dieser Stelle auf Jasbir Puar, mit der er gemeinsam den Artikel «Mass Debilitation and Algorithmic Governance» im Sinne sich begegnender Argumente verfasst hat. Dabei wichtig ist, die verlangsamte Temporalität von Leben (*slow down life*) im Anschluss an Sylvia Wynters soziogenetisches Prinzip zu verstehen, d. h. als Ergebnis soziopolitischer Relationen, das selbst ontogenetisch und nicht ontisch ist, vgl. ebd. und Wynter: *Towards the Sociogenic Principle*.

**46** Puar bezieht sich mit der Figur des «yet to be» wiederum auf Ezekiel Dixon-Románs Konzept des *haunting* als einer Form der Relationalität, die nicht das Individuelle löscht, sondern de-exceptionalisiert durch die Potenzierung dessen, was als Individuelles noch nicht realisiert worden ist: Dixon-Román, Puar: *Mass Debilitation and Algorithmic Governance*, 7.

**47** Vgl. Luciana Parisi, Denise Ferreira da Silva: *Black Feminist Tools, Critique, and Techno-poethics*, in: *e-flux*, Nr. 123, 2021, [e-flux.com/journal/123/436929/black-feminist-tools-critique-and-techno-poethics/](https://e-flux.com/journal/123/436929/black-feminist-tools-critique-and-techno-poethics/), 4.

**48** Vgl. Jackson: *Becoming Human*.

**49** Vgl. Köppert: *Meme(tische) Gespenster*.

Zyklen bestimmte Zeit war für eine Form der Distribution funktional, die allein Wert auf die Reproduzierbarkeit von Fleisch und somit versklavter Arbeit legte und nicht auf eine mit Subjektivation und Transformation einhergehende Signifikation.<sup>50</sup>

Schwarzsein und vor allem Schwarze Weiblichkeit werden dieser Konstitution zufolge in der Medialität von Memes verständlich: Sie zirkulieren als Information, nicht aber als Bedeutung. Die für die Meme-Forschung zentrale These, dass Memes sich als von Bedeutung abgekoppelte Information weiterbewegen,<sup>51</sup> lässt sich als medientheoretische Beschreibung von Plastizität, wie sie im Kontext von Plantagensklaverei instituiert wurde, begreifen. Schwarzsein wird demnach als eine von den Prozessen zur Herstellung von Bedeutung bereinigte Information verbreitet und – ähnlich wie Memes<sup>52</sup> – ins Praxisfeld der Evolutionsbiologie und Genetik eingeführt.

Harris, die im *Coconut-Tree*-Meme wie ein Apfel nicht weit vom Stamm bzw. wie eine Kokosnuss aus der Palme fällt – also ihrer Klassenmobilisation und politischen Macht symbolisch beraubt wird –, findet als Information biologischer Veranlagung kommunikativ Verbreitung. All das, was sie zur politischen Akteurin und machtvollen Politikerin macht, wird ausgespart, sodass ihr roboterhaft anmutendes Lachen innerhalb des soziotechnischen Gefüges algorithmischer Muster entsprechend adoptierbar scheint. Gerade auch die Hervorhebung des – wie ich meine – robotischen Lachens verdeutlicht, dass Schwarze Körper als Memes oder Black Memes, wie Legacy Russell sie nennt,<sup>53</sup> Reminiscenzen an die Plantage als einer sozialen Maschine der Transformation von Subjekten in Automaten im Sinne von «mindless instrumentality» sind.<sup>54</sup> Mit dem *Coconut-Tree*-Meme sucht uns Harris als Medium eines Diskurses heim, der die Maschine nur als Prothese des *weißen* Subjekts begreift,<sup>55</sup> d. h. als selbst nicht denkenden und vor allem auch nicht kreativen und zu Ästhetik befähigten Automaten.

### **Memes – in its shadows blackness has worked its magic<sup>56</sup>**

Memes – so mein Vorschlag zur Diskussion – organisieren Enteignung, sodass memetische Affizierung Verlebendigung innerhalb einer Logik des Entzugs bedeutet. Symptom einer solchen Affizierung ist meines Erachtens die «fetischistische Logik»<sup>57</sup> bzw. «ikonoklastische Dimension»<sup>58</sup> von Memes. Affizierung meint in dem Zusammenhang und über medienwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Affekt als Relation hinaus nicht nur eine durch Aneignung gestreute Form der Einfühlung, sondern ein in Bewegung versetztes Gefühl der Distanznahme. Der mit Memes zirkulierende Affekt ist demnach der Entzug bzw. die Relation der Enteignung.<sup>59</sup> Mit Memes als Verhältnissen der Enteignung im Sinne einer Depersonalisierung organisierenden Medialität wird in Kombination mit dem durch Memesis, aber auch Deepfakes einhergehenden Verlust der Unterscheidbarkeit zwischen Wahrheit und Lüge auch die fort-

<sup>50</sup> Vgl. Alys Eve Weinbaum: *The Afterlife of Reproductive Slavery: Biocapitalism and Black Feminism's Philosophy of History*, Durham, London, 2019; vgl. auch Simone Browne: *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness*, Durham, London, 2015, 51.

<sup>51</sup> Iz Paehr, Johanna Schaffer: Programmierbarkeit? «Memetisches Engagement» und bioinformatiellles Denken befragen, in: *Medienimpulse*, Bd. 61, Nr. 1, 2023, 1–32, hier 9, [doi.org/10.21243/imi-01-23-20](https://doi.org/10.21243/imi-01-23-20).

<sup>52</sup> Anschließend an Richard Dawkins werden Memes auch heute noch im Zusammenhang evolutionsbiologischer Prinzipien als Weitergabe von Genen diskutiert, zur Problematisierung dessen vgl. Köppert: *Meme(tische) Gespenster*.

<sup>53</sup> Vgl. Russell: *Black Meme*.

<sup>54</sup> Parisi: *Black Feminist Tools, Critique, and Techno-poethics*, 4; vgl. auch Chude-Sokei: *The Sound of Culture*.

<sup>55</sup> Vgl. Armond R. Towns: *On Black Media Philosophy*, Oakland 2022, 22.

<sup>56</sup> Dean: *Poor Meme, Rich Meme*.

<sup>57</sup> Roland Meyer: *Spekulative Strategien. KI-Bilder, Memes und wilde Forensik*, in: *Fotogeschichte*, Bd. 172, 2024, 38–44, hier 43.

<sup>58</sup> Wolfgang Ullrich: *Inverse Pathosformeln. Über Internet-Meme* [Website-Eintrag in der Rubrik *Social Media Oktober*], *Pop-Zeitschrift*, 15.10.2015, [pop-zeitschrift.de/2015/10/15/social-media-oktober-wo-wolfgang-ullrich15-10-2015/](https://pop-zeitschrift.de/2015/10/15/social-media-oktober-wo-wolfgang-ullrich15-10-2015/) (13.2.2025).

<sup>59</sup> Und damit einhergehend der solidarischen Verbindungen, Zeynep Gambetti: *Exploratory Notes on the Origins of New Fascisms*, in: *Critical Times*, Bd. 3, Nr. 1, 2020, 1–32, hier 12, [doi.org/10.1215/26410478-8189841](https://doi.org/10.1215/26410478-8189841).

schreitende Faschisierung erklärbar.<sup>60</sup> Schließlich setzt nach Zeynep Gambetti Faschismus bei den kognitiven Krisen und der Unmöglichkeit an, zwischen Fakt und Fiktion unterscheiden zu können.<sup>61</sup>

Vor dem Hintergrund einer solchen Analyse stellt sich die Frage nach einer emanzipativen Inversion der Reaktionsökonomie der Enteignung umso dringlicher. Wie und auf welche Empirie bezogen können Memes nicht als eine Währung betrachtet werden, die am Level der Distribution<sup>62</sup> eines Gefühlentzugs zu messen ist, der letztendlich dem faschistischen Terror die Türe öffnet?<sup>63</sup> Was sind emanzipative Alternativen zu Memes, die als Entzug für die Ökonomie der Reaktion wirksam werden? Ist das *Coconut-Tree-Meme* – was vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen nun überraschend erscheinen mag – ein empirisches Beispiel einer solchen Alternative? Um mich einer Antwort anzunähern, knüpfe ich an Beschreibungen von Lauren Michele Jackson, Aria Dean und Legacy Russell an, die mit Referenz auf den Schatten,<sup>64</sup> die Sprachlosigkeit<sup>65</sup> und die *ghostliness*<sup>66</sup> Ansätze einer «memetic emancipation»<sup>67</sup> umreißen, die ich an anderer Stelle als «meme(tische) Gespenster» im Zusammenhang Schwarzer Theorien des maschinellen Lernens hinsichtlich ihrer materiellen Dimension diskutiert habe.<sup>68</sup>

Sowohl Dean als auch Russell markieren mit den Verweisen auf den Schatten und die Sprachlosigkeit – und mithin auf Formen der Enteignung bzw. des Entzugs von Sprache – eine Ontologie des Schwarzseins, die sich nicht nur als gewaltvolles Ergebnis kolonialrassistischer Diskurse verstehen lässt, sondern auch als Spekulation, die in der Fähigkeit kollektiven Seins verortet liegt.<sup>69</sup> Jackson greift dies am Beispiel von *ghostliness* auf. Damit meint sie, dass sich mit den Geistern nicht nur die Amnesie auftut, durch die Schwarzes Leben dem Vergessen anheimgegeben ist – eine Amnesie, die mit der Geschwindigkeit und Grenzenlosigkeit der Konjunkturen von Memes verstärkt wird. Vielmehr teilt sich mit der *ghostliness* Schwarzsein «not in terms of ownership»,<sup>70</sup> nicht in Begriffen der Aneignung oder Erlangung von etwas Eigenem mit, sondern in Hinblick auf Modi des Teilens, die eng mit der Schwarzen Erfahrungswelt der Enteignung affiliert sind.

Solche Praktiken des Teilens, die unmittelbar mit der Erfahrung der Enteignung in Verbindung stehen, sich aber als Momente der Flucht bzw. als flüchtige Momente ereignen, finden sich in die memetischen Affizierungen ebenso eingelagert wie die verletzenden Entwertungen. Die mit der Enteignung im Zuge von Versklavung einhergehenden individuellen Beziehungen und Relationen der Plastizität bzw. Modellierbarkeit (von Fleisch) «drücken» sich in memetischen Affizierungen somit auch als das Potenzial einer nicht auf Besitzverhältnissen beruhenden Form kollektiven Seins materiell «durch». Das heißt, dass sich die emanzipative Potenzialität von Dividualität nicht nur als Modus der Repräsentation vermittelt, sondern vor allem auch als materiell spürbares Verhältnis einer anderen Welt. Dieses Verhältnis ist dabei noch nicht realisiert, jedoch als Möglichkeit einer anderen, nicht auf kolonialrassistische Ausbeutung angelegten

<sup>60</sup> Zum Aspekt der Dehumanisierung unter Bedingungen des digitalen Kolonialismus an der Grenze zum Faschismus vgl. Felix Stalder: Digital Colonialism, in: Kader Attia, Anselm Franke, Ana Teixeira Pinto (Hg.): *The White West: Fascism, Unreason, and the Paradox of Modernity*, London 2023, 237–247.

<sup>61</sup> Gambetti: *Exploratory Notes on the Origins of New Fascisms*, 9.

<sup>62</sup> Simon Strick diskutiert Memes als Spekulationsobjekte, deren Erfolg am Distributionslevel zu messen ist, Simon Strick: *The meme war grounds on ...*, in: *montage AV*, Bd. 31, Nr. 1, 2022, 125–131. Roland Meyer verdeutlicht, inwiefern dieser Erfolg an die Komplementarität gebunden ist, Distanz zu den Zumutungen massenhafter Bildzirkulation nehmen zu können, Meyer: *Spekulative Strategien*, 44.

<sup>63</sup> Gambetti arbeitet heraus, inwiefern Terror neben der Destabilisierung faktischer Rahmen eine für Faschismus zentrale Operation ist, Gambetti: *Exploratory Notes on the Origins of New Fascisms*, 9.

<sup>64</sup> Vgl. Dean: *Poor Meme, Rich Meme*.

<sup>65</sup> Vgl. Russell: *Black Meme*.

<sup>66</sup> Jackson: *White Negroes*, 91.

<sup>67</sup> Harmony Holiday zit. n. Russell: *Black Meme*, 10.

<sup>68</sup> Köppert: *Meme(tische) Gespenster*.

<sup>69</sup> Vgl. Dean: *Poor Meme, Rich Meme*.

<sup>70</sup> Jackson: *White Negroes*, 91.

Gemeinschaftsform präsent und spürbar. Für diese materielle Vermittlung und sensorische Wahrnehmbarkeit sinnbildlich scheint mir der «black way of speaking» zu sein,<sup>71</sup> der keine Sprache, sondern im Sinne von Russell einen «Black chant» darstellt, also einen Tonfall, der mehr Schrei als Melodie ist und der sich als eine sprachlose Ruine des Sounds körperlich vermittelt.<sup>72</sup>

Harris' Lachen, das mit dem *Coconut-Tree*-Meme vernehmbar ist, ist vielleicht weniger als ein solcher Schrei zu hören, und trotzdem meine ich, dass der robotische Klang des Lachens über die Dehumanisierungserfahrung hinweg eine Schwarze Ontologie zu beschwören vermag, die sich der Verobjektivierung widersetzt. Fred Moten zufolge können entsprechende Artikulationsformen des Schreis, des Ächzens, des Stöhnens und – wie ich hier ergänzen würde – des schrill und blechern klingenden, technologischen Lachens als performative Äußerungen einer durch die Brutalität der Dehumanisierung hervorgebrachten Materialität Schwarzer Existenz betrachtet werden, die zugleich radikale Verweigerung gegenüber der Objektivierung ist.<sup>73</sup> Moten widerlegt mit dieser These Karl Marx, der in dem Objekt (der Ware) nur dann einen Tauschwert sieht, wenn es sprechen kann. Weil Marx das Sprechen an einen Begriff von Sprache koppelt, der das Schreien und Lachen ignoriert, kann er Schwarzsein in seinem Tauschwert nicht erkennen.<sup>74</sup> Um nicht zu argumentieren, Schwarzsein solle als Tauschwert valuiert werden, verdeutlicht Moten nun, dass das Objekt hier in Form des Schreis zwar sehr wohl spricht, aber im Rahmen dieser Artikulation einen Wert hat, der mit Tausch nach Marx nichts zu tun hat. Moten generiert mit seiner Aufmerksamkeit gegenüber der Schwarzen Grammatik des Schreis also einen Wert, der die Protokolle des Tauschs durchbricht – und der sich meiner Auffassung nach in Deans Begriff eines kollektiven Seins wiederfindet, das auf Modi des Teilens beruht. Die auf einer Ökonomie des Teilens basierende Gemeinschaft ist meiner Interpretation zufolge eng mit der Sprache des Schreis oder des Lachens verknüpft, die eine Relation von Enteignung, Fragmentierung und Dekomposition als etwas Widerständiges bildet. Die widerständige Szene ereignet sich durch das Objekt als Wert eines Teilens aufgrund von Geteilt-Sein und Division.

Memes im Sinne eines solchen Werts der auf Dividualität beruhenden Seinsweise sehen nicht zwingend anders aus, wie das Beispiel des *Coconut-Tree*-Meme verdeutlicht. Und trotzdem können sie sich – wie hier am Beispiel des robotischen Lachens gezeigt – als unheimliche Kapazität einer anderen Welt mitteilen. Dies setzt jedoch voraus, dass wir ihnen in dieser Kapazität Aufmerksamkeit zukommen lassen, und zwar entgegen dem Impuls, in dieser Aufmerksamkeit eine Überinterpretation zu vermuten. Zu hören, wo es nichts zu verstehen gibt, und zu verstehen, wo nichts gesagt wird, scheint mir vielmehr notwendige Fähigkeit, die zu erlernen auf eine Welt hin öffnet, die von Aneignung nichts wissen will, wohl aber von Enteignung im Sinne ihres Potenzials von Besitz emanzipierter Beziehungen des Teilens, wie ich sie weiter oben in Referenz auf Schwarze Erfahrungswelten beschrieben habe.

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> Russell: *Black Meme*, 10 f., Zitat 11.

<sup>73</sup> Moten bezieht sich hierbei auf die von Frederick Douglas ausführlich beschriebene Auspeitschung seiner Tante Hester und ihren Mark und Bein erschütternden Schrei, vgl. Fred Moten: *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis 2003, 5; vgl. auch Köp-pert: *Meme(tische) Gespenster*, 254.

<sup>74</sup> Vgl. Moten: *In the Break*, 8.

Ramon Amaro schreibt in Bezug auf maschinelles Lernen, dass rassialisiertes Sein die Fähigkeit zur Selbsterschaffung innerhalb von Identifikationssystemen besitzt und sich der Schwarze Körper in den Lücken der Funktionalität technischen Wissens eine Kraft bewahrt, seine Beziehungen zur maschinellen Identifikation zu verändern.<sup>75</sup> Ich meine, dass das mechanische Lachen in diese Lücke spricht und die memetische Affizierung, die mit dem *Coconut-Tree*-Meme als kolonialrassistische Enteignungsrelation profitabel ist, durchkreuzt – sodass wir durch den Schlitz die andere Welt der Enteignung schemenhaft erkennen können. Diese andere Welt bedeutet dabei nicht nur die Freiheit für Schwarze Menschen, sondern meint eine globale und radikale Neustrukturierung der Beziehungen unter dem Vorzeichen einer Reaktionsökonomie des Teilens und nicht des Besitzens. Diese radikale Neugestaltung wäre gerade mit Blick auf eine überproportional im Begriff von Aneignung diskursivierte digitale Bildkultur überfällig.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Amaro: *The Black Technical Object*, 219, 224.

<sup>76</sup> Rinaldo Walcott: *The Long Emancipation: Moving Toward Black Freedom*, Durham, London 2021, 5.

JULIA WILLMS / SIMONE PFEIFER

## COMMON VIOLENCE

### Memetische Aneignung von Gewalt- und Täterinszenierungen

Memes sind omnipräsente Objekte digitaler Kommunikationskulturen. Als multimodale kulturelle Artefakte verbinden sie visuelle, textuelle und kontextuelle Codes zu oft humorvollen, manchmal provokativen Narrativen.<sup>1</sup> Dabei ist besonders ihre Fähigkeit, sich viral zu verbreiten und zugleich spezifische Gemeinschaften zu formen, herausgestellt worden.<sup>2</sup> Der zentrale Status von Memes in der postdigitalen Populärkultur liegt auch in der Vielfalt ihrer Formen und Produktionskontexte begründet.<sup>3</sup> Dieser heterogene Charakter erfordert deshalb die Betrachtung ihrer spezifischen Ausformungen, Situierungen und Produktionskontexte.<sup>4</sup> In unserem Beitrag setzen wir uns über den Doppelbegriff des *un/communing* mit einem bestimmten Aspekt memetischer Aneignung und seinen ambivalenten und fluiden Vergemeinschaftungs- und Ausschlussprozessen auseinander: Untersucht werden Memes, die sich Gewalt- und Täterinszenierungen aneignen, also die Bildproduktion von Gewalthandelnden.<sup>5</sup>

Zunächst wird es um memetische Aneignungen der Täterinszenierungen gehen, die während des Terroranschlags auf die Synagoge in Halle an der Saale am 9. Oktober 2019 produziert wurden. Dem Täter gelang es nicht, in den Innenhof der Synagoge einzudringen, was den dort anwesenden Menschen das Leben rettete. Das Scheitern beim Eindringen in die Synagoge wurde mikrosoziologisch als «Wendepunkt» im Anschlagsgeschehen analysiert<sup>6</sup> und führte anschließend auch dazu, dass die Täterinszenierung in den memetischen Aneignungen selbst in der digitalen Gemeinschaft, die den Gewaltakt unterstützte, dahingehend umgedeutet wurde, dass der Täter aus dieser Gemeinschaft verwiesen werden konnte.

Ein weiteres Fallbeispiel verdeutlicht die Ambivalenz memetischer Aneignungen von Gewaltinszenierungen und Täterdarstellungen im Kontext von Gewalt im Namen des Jihad (v.a. 2014–2019).<sup>7</sup> Erstens zeigen memekulturelle Praktiken rund um die Bildproduktion dieser militanten Gruppen, wie Gemeinschaftsbildung durch gezielte Ausschlüsse von Seiten Gleichgesinnter

<sup>1</sup> Vgl. Richard Rogers, Giulia Giorgi: What Is a Meme, Technically Speaking?, in: *Information, Communication & Society*, Bd. 27, Nr. 1, 2024, 73–91, [doi.org/10.1080/1369118X.2023.2174790](https://doi.org/10.1080/1369118X.2023.2174790).

<sup>2</sup> Vgl. Limor Shifman: *Memes in Digital Culture*, Cambridge (MA), London 2013, [doi.org/10.7551/mitpress/9429.001.0001](https://doi.org/10.7551/mitpress/9429.001.0001); Laine Nooney, Laura Portwood-Stacer: One Does Not Simply: An Introduction to the Special Issue on Internet Memes, in: *Journal of Visual Culture*, Bd. 13, Nr. 3, 2014, 248–252, [doi.org/10.1177/1470412914551351](https://doi.org/10.1177/1470412914551351).

<sup>3</sup> Vgl. Jana Zündel: The Messiness of Memes. Versuch über ein unordentliches Bildphänomen, in: *montage AV*, Jg. 2, Nr. 1, 2022, 115–124, hier 115 f., [doi.org/10.25969/mediarep/23515](https://doi.org/10.25969/mediarep/23515).

<sup>4</sup> Vgl. Rogers, Giorgi: What Is a Meme, Technically Speaking?, 74.

<sup>5</sup> Der Begriff «Täter» ist im generischen Maskulinum belassen, da die hier betrachteten Gewaltinszenierungen ausschließlich von als männlich gelesenen Personen verantwortet werden.

<sup>6</sup> Chris Schattka: Halle (Saale), 9. Oktober 2019. Protokoll eines Anschlags, in: *Mittelweg* 36, Bd. 4/5: *Von einsamen Wölfen und ihren Rudeln*, 2020, 45–62, hier 57.

<sup>7</sup> Zum Begriff «Jihad» vgl. Christoph Günther, Robert Dörre, Simone Pfeifer: Introduction: Disentangling Jihad, Political Violence and Media, in: dies. (Hg.): *Disentangling Jihad, Political Violence and Media*, Edinburgh 2023, 1–28, hier 2 f., [doi.org/10.1515/9781399523813-005](https://doi.org/10.1515/9781399523813-005).

ermöglicht wird. Zweitens wird an pop- und memekulturelle Ikonografien angeknüpft, um eine möglichst große Zahl an Unterstützer\*innen zu gewinnen. Drittens werden humoristische Strategien im Umgang mit Täterinszenierungen oft als Gegennarrative zu den Inszenierungen von Gruppen wie dem <Islamischen Staat> eingesetzt, reproduzieren jedoch häufig ausschließende und gewaltvolle Mechanismen, indem sie antimuslimisch-rassistische und homophobe Narrative instrumentalisieren.

Wir haben uns für die Analyse in diesem Text dazu entschieden, die Personen in den Memes durch eine Verpixelung gleichzeitig zu zensieren und sichtbar zu machen, weil wir die dargestellte Gewalt nicht unmittelbar reproduzieren und die Persönlichkeitsrechte der betroffenen Person schützen möchten. Dennoch erleichtert eine visuelle Reproduktion der Memes, ihre ästhetischen Eigenlogiken besser zu verstehen.<sup>8</sup> Bevor wir dementsprechend anhand von exemplarischen und ikonischen Memes aus den beiden Feldern unsere Thesen entwickeln, führen wir in das zentrale theoretische Framing des digitalen *un/commoning* und in den Zusammenhang von Gewalt- und Täterinszenierungen und Memes ein.

### Memes als <digital commons>

Als *digital commons* werden gemeinschaftlich genutzte digitale Ressourcen bezeichnet, die frei zugänglich und nicht durch exklusive Eigentumsrechte eingeschränkt sind: Daten, Informationen, Inhalte, Wissen, Software oder digitale Infrastrukturen, die kollektiv produziert, verwaltet und genutzt werden.<sup>9</sup> Im Gegensatz zur sozialtheoretischen oder politisch-ökonomischen Figuration materieller *commons* sind *digital commons* nicht von Abnutzung betroffen und durch Exklusivität gekennzeichnet. Allerdings müssen auch sie durch eine Gemeinschaft aufgebaut, geschützt und aufrechterhalten werden, was die Frage nach einer Zugänglichkeit auch in zeitlicher Hinsicht aufwirft.<sup>10</sup>

Der praxeologisch geprägte Doppelbegriff *un/commoning* ermöglicht, die ambivalente Funktion von Memes und ihre kulturelle Einbindung in soziale und digitale Räume genauer zu erfassen. *Un/commoning* verweist dabei auf die Bedeutungsebenen von Prozessen des Einschließens und Ausschließens: *Commons* können sowohl Vergemeinschaftung ermöglichen, wenn gemeinsam produziert und geteilt oder auch bekannt gemacht wird, als auch Entgemeinschaftung bewirken, wenn Akteur\*innen sich diesen Prozessen bewusst entziehen oder aus ihnen ausgeschlossen werden.

Memes schaffen damit einerseits einen gemeinsamen Raum der Teilhabe, der häufig durch die Missachtung traditioneller Autor\*innen- und Persönlichkeitsrechte und Hierarchien gekennzeichnet ist. Mit Blick auf den hier relevanten Phänomenbereich zeigen sich allerdings auch Ausnahmen, in Form von Rechtstreitigkeiten um Memes wie im Fall des von Matthias Fritsch aufgenommenen und verbreiteten *Technoviking*<sup>11</sup> oder der Diskussionen um den in rechten Kreisen angeeigneten *Pepe the Frog* von Matt Furie.<sup>12</sup> Davon abgesehen

<sup>8</sup> Zu einer kritischen Auseinandersetzung mit Verpixelung als Praktik der Sichtbarmachung vgl. Kerstin Schankweiler: Das zensierte Auge, in: Katja Müller-Helle (Hg.): Bildzensur. Löschung technischer Bilder, Berlin 2020, 42–48, doi: [org/10.1515/9783110715293-006](https://doi.org/10.1515/9783110715293-006).

<sup>9</sup> Vgl. James Henderson, Oliver Escobar: *Reviuing the Commons? A Scoping Review of Urban and Digital Commoning*, Edinburgh 2024 (Data Civics Observatory – Edinburgh Futures Institute); Mélanie Dulong de Rosnay, Felix Stalder: *Digital Commons*, in: *Internet Policy Review*, Bd. 9, Nr. 4, 2020, 1–22, hier 2, doi: [org/10.14763/2020.4.1530](https://doi.org/10.14763/2020.4.1530).

<sup>10</sup> Vgl. Henderson, Escobar: *Reviuing the Commons?*, 22.

<sup>11</sup> *Technoviking* [Datenbank-eintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Jamie Dubs am 10.12.2008, letztes Update von Nutzer\*in LiterallyAustin am 29.1.2025, [knowyourmeme.com/memes/technoviking](https://knowyourmeme.com/memes/technoviking) (20.5.2025).

<sup>12</sup> *Pepe the Frog* [Datenbank-eintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Z. am 26.3.2015, letztes Update von Nutzer\*in LiterallyAustin am 29.1.2025, [knowyourmeme.com/memes/pepe-the-frog](https://knowyourmeme.com/memes/pepe-the-frog) (20.5.2025); vgl. Geert Lovink: *Sad by Design: On Platform Nihilism*, London 2019, 127–129; Katharina Lobinger u. a.: *Pepe – Just a Funny Frog? A Visual Meme Caught Between Innocent Humor, Far-Right Ideology, and Fandom*, in: Benjamin Krämer, Christina Holtz-Bacha (Hg.): *Perspectives on Populism and the Media*, Baden-Baden 2020, 333–352, doi: [org/10.5771/9783845297392-333](https://doi.org/10.5771/9783845297392-333).

begünstigen diese möglichen Teilhaberäume scheinbar offene Gemeinschaften, in denen Inhalte kollektiv genutzt und weiterentwickelt werden können.

Andererseits entstehen diese Gemeinschaften durch Ausschlüsse, da sie auf spezifischen Wissensbeständen beruhen, die sich durch Prozesse <medialer Teilhabe> bilden, und damit nicht für alle zugänglich sind.<sup>13</sup> Mediale Teilhabe verweist auf die durch sie entstehenden Formen impliziten Praxiswissens, die wiederum zwei Dimensionen umfassen, die die soziotechnische Natur der hier verhandelten *commons* illustrieren: Erstens verweisen sie auf die «komplexen medialen Ermöglichungs- und Austauschprozesse, als deren Effekt Teilhabe/Nicht-Teilhabe entsteht».<sup>14</sup> Zweitens ist Teilhabe «Effekt wechselseitiger Kollektivierungs- und Subjektivierungsprozesse».<sup>15</sup> Zu solchen medialen Teilhabeprozessen gehören auch das Kopieren, Remixen oder Kommentieren von Memes; oft sind sie dabei jedoch flüchtig und zeitlich nur begrenzt verfügbar. Welche Rolle geteiltes Wissen und Humor in Memes für die Frage der Teilhabe und des Ausschlusses spielen, werden wir im Folgenden hinsichtlich der beiden untersuchten Felder der Gewalt- und Täterinszenierung genauer herausarbeiten.

### Zum Diskurs um Gewalt- und Täterinszenierungen

Der Begriff der Gewalt- und Täterinszenierung bezeichnet in diesem Kontext solche fotografischen und audiovisuellen Bilderzeugnisse, die absichtsvolle physische Gewaltausübung und Tötungen zeigen und dabei von denjenigen produziert und distribuiert werden, die die Gewalt ausüben. Die Medialisierung der Gewalt in Form von Bildern und deren teils anhaltende, teils wiederholte Sichtbarmachung können für die Gewalthandelnden dabei oftmals eine ebenso große Bedeutung haben wie die Tat selbst, wenn nicht gar eine größere.<sup>16</sup>

Hier schreibt sich nicht nur die temporale Ebene einer zukünftigen Wiederholung der Gewalttat in ihrer medialen Sichtbarmachung ein, sondern auch ein transformatives Moment. Die dargestellte physische Gewalt wird in Gestalt des Bildes emotional und affektiv aufgeladen, weshalb solche Bilder mit Blick auf ihre Medienwirkungspotenziale mitunter selbst als Gewalthandlung an den Rezipierenden besprochen worden sind und bisweilen dem militärischen Topos des *image as weapon* zugeordnet werden. Sowohl die einseitige Fokussierung auf die Medienwirkung von Bildern als auch der militärische Topos wurden in medienkulturwissenschaftlichen Forschungsarbeiten offengelegt und kritisch analysiert.<sup>17</sup> Ein solcher Umgang folgt nicht nur einer täterseitig intendierten doppelten Schädigung der Gewalterlebenden. Gerade weil mit der Produktion solcher Bilder häufig die Absicht einhergeht, menschenverachtende Botschaften zu streuen, fungiert die Gewalt an Einzelnen exemplarisch, weil viele andere mitgemeint sind. Eine ausschließliche Konzentration auf die Medienwirkung der Bilder verbleibt jedoch selbstreferenziell, weil sie vor allem an den schädigenden Potenzialen der Rezeptionssituation interessiert ist – nicht aber an den dargestellten Gewaltzusammenhängen. Darüber hinaus wird das heterogene

<sup>13</sup> Vgl. Beate Ochsner: Von der Partizipation zur medialen Teilhabe: Einleitung, in: dies. (Hg.): *Mediale Teilhabe. Partizipation zwischen Anspruch und Inanspruchnahme*, Lüneburg 2023, 9–17, [doi.org/10.14619/2126](https://doi.org/10.14619/2126).

<sup>14</sup> Ebd., 10.

<sup>15</sup> Ebd., 11.

<sup>16</sup> Vgl. Grischa Stanjek: 1. Verhandlungstag 21. Juli 2020, in: Linus Pook, Grischa Stanjek, Tuija Wigard (Hg.): *Der Halle-Prozess. Mitschriften*, Leipzig 2021, 59–86, hier 76.

<sup>17</sup> Vgl. Robert Dörre: An Epilogue of Images: On Theorising and Archiving Daesh's Videos of Violence, in: Simone Pfeifer, Christoph Günther, Robert Dörre (Hg.): *Disentangling Jihad, Political Violence and Media*, Edinburgh 2023, 329–359, hier 332 f., [doi.org/10.1515/9781399523813-019](https://doi.org/10.1515/9781399523813-019).

Spektrum möglicher Rezeptionshaltungen gegenüber solchen Bildern ignoriert, die durchaus affirmativ ausfallen können und sich mitunter in einer steigenden «Zahl der involvierten Bildproduzent\*innen»<sup>18</sup> äußern, die die Bilder teilen, verändern und speichern, wodurch eine scheinbar klare kategoriale Trennbarkeit von Tätern, Opfern und Zuschauer\*innen in ihren vielfältigen Intersektionen kritisch unterlaufen wird.<sup>19</sup> Eine Kritik am Topos des *image as weapon* will dabei nicht die belastenden Dimensionen der Medialisierung solcher Gewaltdarstellungen negieren. Vielmehr geht es hier um die epistemischen Implikationen einer solchen Perspektivverschiebung auf die Rezipierenden als Gewalterlebende, die das Leid der Opfer unterminiert.<sup>20</sup>

Gewalt- und Täterinszenierungen wurden vermehrt seit den 2000er Jahren im Kontext von Terrorismus und moderner Kriegsführung diskutiert.<sup>21</sup> Die Produktion solcher Bilder durch Gewalthandelnde setzt jedoch bereits mit Beginn des 20. Jahrhunderts ein und übersteigt insgesamt den hier besprochenen Bereich des Digitalen weit.<sup>22</sup> Aufgabe wissenschaftlicher Einordnung muss sein, entsprechende Bilder in die systematischen und politischen Gewaltzusammenhänge einzuordnen, aus denen sie emergieren. Ein für uns bedeutendes Element ihrer Medialisierung ist die Heterogenität ihrer Rahmungen und der Umgangsweisen mit ihnen in öffentlichen Diskursen. Diese Rahmungen pathologisieren, monetarisieren, institutionalisieren und beeinflussen damit nicht nur, wie die Bilder wahrgenommen werden, sondern wie legitim ihre Rezeption überhaupt erscheint.<sup>23</sup>

Darüber hinaus gehört die Aneignung durch memetischen Humor zu den zentralen Verfahren der Ambivalenzerzeugung und Normverschiebung in der digitalen Kommunikation.<sup>24</sup> In Bezug auf die memetische Aneignung von Täter- und Gewaltinszenierungen wird insbesondere die von Whitney Phillips und Ryan Milner benannte Fetischisierung als wesentliches Element eines grundsätzlich ambivalenten digitalen Humors relevant, für die gilt: «[T]he full emotional, political, or cultural context of a given event or utterance is obscured, allowing participants to focus only on the amusing details».<sup>25</sup> Dadurch wird häufig bestritten, dass Gewalt überhaupt stattfindet, weil Humor und insbesondere Ironie in ihrer Ambivalenz einen rhetorischen Rückzugsraum bieten.<sup>26</sup>

Der gemeinschaftsstiftende Effekt des Humors in Form von Memes als *commons* kollektiviert nicht nur diejenigen, die Bescheid wissen, weil sie medial teilhatten; die Aneignung einer Gewalttat in Form von Humor funktioniert wiederum ermächtigend, weil die Botschaften und Medienwirkungspotenziale der Bilder dadurch in nahezu beliebige Richtungen umgedeutet werden können. Dies bezeugt beispielsweise die memetische Aneignung des im Jahr 2020 per Livestream medialisierten Suizids eines ehemaligen US-amerikanischen Soldaten, die eine Leitunterscheidung zwischen denjenigen einzieht, die das Ereignis rezipiert haben, und denjenigen, die nicht Bescheid wissen. Unter dem Titel *Mind Blowing* deutet das Meme den Suizid durch Schusswaffengewalt in Richtung seiner medialisierten Wirkungspotenziale um (vgl. Abb. 1).

<sup>18</sup> Anna Stemmler: Alle Macht dem Volke. Einführung in das Kapitel «Akteure und Perspektiven», in: Karen Fromm, Sophia Greiff, Anna Stemmler (Hg.): *Images in Conflict – Bilder im Konflikt*, Marburg 2018, 32–41, hier 32.

<sup>19</sup> Vgl. Robert Dörre, Christoph Günther, Simone Pfeifer: *Journalism and Images of Violence: Ethical Perspectives*, in: Sebastian Baden u. a. (Hg.): *MINDBOMBS. Visuelle Kulturen Politischer Gewalt*, Berlin, Bielefeld 2021, 127–136, hier 128.

<sup>20</sup> Vgl. Dörre: *An Epilogue of Images*.

<sup>21</sup> Vgl. Karen Fromm, Sophia Greiff, Anna Stemmler (Hg.): *Images in Conflict – Bilder im Konflikt*, Marburg 2018; Isabelle Busch, Uwe Fleckner, Judith Wallmann (Hg.): *Nähe auf Distanz. Eigendynamik und mobilisierende Kraft politischer Bilder im Internet*, Berlin 2020, doi.org/10.1515/9783110625585; Charlotte Klönk: *Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt/M. 2017.

<sup>22</sup> Vgl. Joel Black: *Real(ist) Horror: From Execution Videos to Snuff Films*, in: Xavier Mendik, Jay Schneider (Hg.): *Underground U.S.A. Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*, New York 2002, 63–75.

<sup>23</sup> Vgl. Julia Willms: *Töten zeigen. Zur Situierung von Gewaltbildern in Medienkulturen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Bielefeld 2025.

<sup>24</sup> Whitney Phillips, Ryan M. Milner: *The Ambivalent Internet: Mischief, Oddity, and Antagonism Online*, Cambridge (UK), Malden 2017, 109.

<sup>25</sup> Ebd., 98.

<sup>26</sup> Vgl. Luke Munn: *Red Pilled: The Allure of Digital Hate*, Bielefeld 2023, 40, doi.org/10.14361/9783839466735.

Die Botschaft lautet: Wer das obere Bild erkennt, ist Teil eines Kollektivs, weil zusätzliches Wissen erforderlich ist, um zu erkennen, was damit dargestellt wird. Der Inhalt des memetischen Witzes kann zwar sprachlich erklärt werden, dabei verlieren sich jedoch zwei seiner konstitutiven Elemente: Erstens kann seine humoristische Wirkungsweise so nicht repliziert werden, denn dieses Wissen wird nur über die mediale Teilhabe an der Rezeption des Livestreams hergestellt. Zweitens konstituiert sich darüber hinaus die Funktionsweise des Humors durch den direkten Bezug auf das visuelle Material.

Damit wird nicht nur eine ephemere Form der Vergemeinschaftung im Meme transportiert, sondern darüber hinaus auch die Idee eines Resilienzgedankens gegenüber den möglicherweise belastenden Medienwirkungspotenzialen von Gewaltbildern artikuliert, also der Gedanke, dass die Gewalt aushaltbar und ein weiterer Umgang mit den Bildern möglich ist. Dieses Meme macht deutlich, dass es sich nicht nur lohnt, die Funktionsweise memetischen Humors zu analysieren, sondern auch nach den jeweils *implicated subjects* zu fragen:

[...] implicated subjects do not fit the mold of the <passive> bystander [...], their actions and inactions help produce and reproduce the positions of victims and perpetrators. In other words, implicated subjects help propagate the legacies of historical violence and prop up the structures of inequality that mar the present [...].<sup>27</sup>

In den Memes (und den medialen Erzeugnissen, auf die sie referenzieren) werden Positionen von Opfern und Tätern scheinbar eindeutig reproduziert und der Kontext der Gewalt in der Gegenwart aktualisiert. Die direkte Form der Gewalt wird durch ihre Verstrickung in historische und gegenwärtige Ungleichheit fortgeschrieben und häufig mit rassifizierenden und anderen Formen der Gewalt verbunden. Deutlich wird, dass memetische Aneignungen von Gewaltinszenierungen die explizite Gewalt ihrer Vorlagen mit teils subtileren Mechanismen der Gewaltausübung fortsetzen, wie wir im Folgenden anhand zweier Fallbeispiele verdeutlichen, deren memetisches *commoning* sich vor allem in seiner jeweiligen Adressierungsweise unterscheidet.

### «Why the fuck it's always the door?» – Memetische Aneignungen des Livestreams von Halle

Zunächst widmen wir uns memetischen Aneignungen des medialisierten Terroranschlags, der am 9. Oktober 2019 in Halle an der Saale verübt wurde. Der rechtsextreme Terrorist Stephan B.<sup>28</sup> unternahm dort den Versuch eines



Abb. 1 *Mind-Blowing-Meme* (Verpixelung der oberen Bildhälfte durch die Autorinnen)

<sup>27</sup> Michael Rothberg: *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford 2020, 1, [doi.org/10.1515/9781503609600](https://doi.org/10.1515/9781503609600).

<sup>28</sup> Wir haben uns in Bezug auf Stephan B. dazu entschieden, seinen Nachnamen hier nicht auszuschreiben, um das Einzeltäternarrativ rechtsextremistischer Gewalttaten in Deutschland durch die Nennung nicht weiter zu wiederholen, obwohl der Nachname in den Literaturangaben auffindbar ist.

Massenmords an jüdischen Gläubigen, die anlässlich von Jom Kippur in der Synagoge im Paulusviertel versammelt waren. Er streamte dies über eine Dauer von ca. 36 Minuten live über die Videoplattform Twitch. Zuvor hatte er den Link zum Stream über ein Imageboard geteilt und adressierte damit «abwesende Dritte»,<sup>29</sup> die seine ideologischen Überzeugungen teilten. Das auf den medialisierten Anschlag folgende medienöffentliche Echo erschien zunächst homogen: Sowohl Twitch als auch andere Plattformen gingen zensorisch gegen die Weiterverbreitung des Mitschnitts vor,<sup>30</sup> die meisten journalistischen Medienhäuser vermieden eine visuelle Reproduktion der Bilder. Gleichwohl wurden Kopien des Videomitschnitts in kürzester Zeit auf halböffentlichen Plattformen wie Telegram verbreitet<sup>31</sup> – begleitet von der Produktion memetischer Aneignungen, die sich humoristisch ausgerechnet am Motiv der Holztür der Synagogenmauer abarbeiteten, die B. auch mit Waffengewalt nicht öffnen konnte. Am 9. Oktober 2019 war beispielsweise die Diskussion im Thread / pol/ – politically incorrect (/pol/) des Imageboards 4chan<sup>32</sup> durchzogen von verschiedenen memetischen Iterationen dieser Tür, die trotz unterschiedlicher Ästhetisierungen immer wieder auf die gleiche Pointe abzielten: Der Täter hatte es nicht geschafft, durch eine scheinbar fragile Holztür auf das Gelände der Synagoge zu gelangen.

Diese Memes stehen exemplarisch für eine allgemeinere Tendenz in der Rezeption der Anschlagbilder, in denen unmittelbare Versuche der Glorifizierung von B.s Tat durch rechte Akteur\*innen schnell in Häme umschlugen.<sup>33</sup> Der geplante Anschlag auf die Synagoge wurde von B., wie auch von großen Teilen des von ihm adressierten Unterstützer\*innenkreises, als gescheitert betrachtet.<sup>34</sup> B.s Unvermögen, sich durch eine Holztür in der Außenmauer des Synagogengeländes Zugang zu verschaffen, veranlasste ihn dazu, den Ort zu verlassen, «seinen Plan aufzugeben und sich neue Opfer zu suchen».<sup>35</sup> Ein unmittelbar nach der Tat auf 4chan veröffentlichtes Meme deutet mit der Frage «Who would win? One autistic goy – A synagogue door» eine folgende memetische Welle des Ausschlusses an, durch die das von B. adressierte Kollektiv sich unter anderem durch ableistische Zuschreibungen von ihm zu distanzieren suchte.

Das im Meme linke Bild (vgl. Abb. 2) zeigt B. zu Beginn des von ihm produzierten Livestreams und bezeugt zweierlei: erstens, dass der\*die Produzent\*in des Memes zum Kreis derer gehört, die diesen Livestream rezipiert haben, und zweitens, dass die memetische Umdeutung des Videos auf der hämischen Aneignung der Selbstinszenierung des Täters basiert und dessen zu Beginn des Anschlags performierte Souveränität abwertet, die einen typischen Anschlussversuch an patriarchale rechtsradikale Trollkulturen darstellt.<sup>36</sup> B.s Unvermögen, in die Synagoge einzudringen, wird durch die Darstellung der fragilen Holztür nicht nur ins Lächerliche gezogen, sondern er wird darüber hinaus durch die ableistische Zuschreibung, Autist zu sein, degradiert und ausgeschlossen. Im Kontext faschistischer Männlichkeitsideale und digitaler Trolling-Praktiken klammert dieser nihilistische Humor die Gewalt, ihren Kontext und die Opfer komplett aus.

<sup>29</sup> Chris Schattka: Eine mikrosoziologische Analyse des Anschlags auf die Synagoge von Halle. Zur situativen Handlungsrelevanz von abwesenden Dritten, in *ZReX – Zeitschrift für Rechtsextremismusforschung*, Jg. 4, Nr. 1, 2024, 60–73, hier 62, doi.org/10.3224/zrex.v4i1.04.

<sup>30</sup> Twitch @Twitch: A recording of the stream [...], Twitter, 9.10.2019, [nitter.net/username/status/1182000479804391424](https://nitter.net/username/status/1182000479804391424) (3.7.2025).

<sup>31</sup> Vgl. Sebastian Erb: Das Netz des Attentäters. Der Anschlag von Stephan Balliet in Halle und wie sein Video und «Manifest» im Internet verbreitet wurden, in: Jean-Philipp Baeck, Andreas Speit (Hg.): *Rechte Ego-Shooter. Von der virtuellen Hetze zum Livestream-Attentat*, Berlin 2020, 26–46.

<sup>32</sup> Alle Threads und Memes liegen den Autorinnen vor und werden hier lediglich mit Verweis auf die Herkunft und nicht mit der URL zitiert.

<sup>33</sup> Vgl. Karolin Schwarz: Das Internet als Waffe, in: Christina Brinkmann, Nils Krüger, Jakob Schreier (Hg.): *Der Halle-Prozess. Hintergründe und Perspektiven*, Leipzig 2022, 65–69, hier 68.

<sup>34</sup> Sowohl B.s Sprachduktus als auch die Distribution des Streaminglinks über das Imageboard mecuca deuten darauf hin, dass B. beabsichtigt hatte, mit dem Stream vor allem eine überschaubare Gruppe Gleichgesinnter zu adressieren.

<sup>35</sup> Schattka: Eine Mikrosoziologische Analyse des Anschlags auf die Synagoge von Halle, 68; vgl. zur wichtigen Kontextualisierung des weiteren Tathergangs insbesondere Kapitel 4 in: Willms, *Töten zeigen*.

<sup>36</sup> Vgl. Angela Nagle: *Kill All Normies. Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*, Winchester, Washington 2017.

Gerade weil Rezipierende als *implicated subjects* perspektiviert werden müssen, ist hier eine spezifische Aufmerksamkeit für die jeweiligen Umgangsweisen mit den Bildern von zentraler Relevanz. Während B. nämlich durch die rhetorische Nutzung von Codes, die auf seiner medialen Teilhabe an rechtsextremen Diskursräumen und deren Gemeinschaftsbildungen basieren, Zugehörigkeit beansprucht, zielen die auf den Terroranschlag reagierenden Memes in der Mehrzahl auf zweierlei ab: Über B.s Ausschluss hinaus geht es darum, die Gemeinschaft über eine memetische Performanz der emotionalen Resilienz zu stärken. Die Umdeutung der Täterinszenierung wird als ermächtigende Strategie instrumentalisiert, während die Gewaltdarstellung tendenziell als unbedeutend marginalisiert wird. Die Ästhetisierung als Produktion bewusst «schlechter» Memes unterstreicht dies: Mit möglichst wenig Mühe werden die Täterbilder angeeignet. Dies spiegelt die unter anderem für 4chan typische «Internet Ugly aesthetic» wider.<sup>37</sup> Als «celebration of the sloppy and the amateurish»<sup>38</sup> entziehen sich solche Memes sowohl der Formelhaftigkeit populärkulturell erfolgreicher Memes<sup>39</sup> als auch der für Memes definitorischen Zuschreibung einer viralen Streuung, die mit ihrer popkulturellen Anschlussfähigkeit zusammenhängt. Seinen Wiedererkennungswert bezieht das Meme nicht etwa aus der ästhetischen Referenz an eine bereits populäre Meme-Formel, sondern aus der Wiedererkennbarkeit des Täters. Gerade dies macht das Meme viral nicht streufähig, weil das angeeignete Ursprungsbild in den meisten anderen Kontexten tabuisiert wird. Das Ziel scheint zu sein, ein in solchem Maße anstößiges Meme zu kreieren, dass damit jegliche Anschlussfähigkeit in anderen populärkulturellen Kontexten und kapitalistischen Verwertungslogiken unmöglich gemacht wird. Diese Form der Meme-Produktion verweist damit nicht nur auf die insulare Natur von 4chan,<sup>40</sup> sondern auch auf die dort vorherrschende Ablehnung des kommerziellen Ausverkaufs von Memes in populärkulturellen Zusammenhängen.<sup>41</sup>

Die memetische Verbindung von B.s Gesicht mit einer Holztür wird schnell zu einem Standardmotiv einer multidirektionalen ambivalenten Gleichzeitigkeit des memetischen *un/commoning* auf 4chan. Dies bezeugt auch die Frage einer\*ines Nutzer\*in: «Why the fuck it's [sic] always the door?»

Das in Abbildung 3 zu sehende Meme zeigt links nicht nur einen Screenshot von B.s Gesicht aus einem Teil des Livestreams, in dem er nach einem Schusswechsel mit der Polizei sichtlich Schmerzen hat. Es rekontextualisiert seinen Anschlag zudem in Richtung einer rezenten Zuschreibung der «Gamifizierung des Terrors»,<sup>42</sup> insofern sein Gesicht in die Ästhetik einer Spieloberfläche kopiert wird, die an das *Street-Fighter*-Franchise erinnert. Die oben erläuterte Provokation wird gedoppelt, weil die Parallelen, die jüngst zwischen medialisierten Terroranschlägen, Spiele-Ästhetiken und der Angst vor Nachahmungspotenzialen



Abb. 2 *Who-Would-Win-Meme* (Verpixelung der linken Bildhälfte durch die Autorinnen)

<sup>37</sup> Nick Douglas: It's Supposed to Look Like Shit: The Internet Ugly Aesthetic, in: *Journal of Visual Culture*, Bd. 13, Nr. 3, 2014, 314–339, hier 314 f., [doi.org/10.1177/1470412914544516](https://doi.org/10.1177/1470412914544516).

<sup>38</sup> Ebd., 314.

<sup>39</sup> Vgl. Zündel: *The Messiness of Memes*, 217.

<sup>40</sup> Vgl. Douglas: *It's Supposed to Look Like Shit*, 336.

<sup>41</sup> Vgl. Yvette Granata: *Meme Dankness: Floating Glittery Trash for an Economic Heresy*, in: Alfie Brown, Dan Bristow (Hg.): *Post Memes: Seizing the Memes of Production*, Santa Barbara 2019, 251–77, hier 252, [doi.org/10.21983/P3.0255.112](https://doi.org/10.21983/P3.0255.112).

<sup>42</sup> Jean-Philipp Baeck, Andreas Speit: *Von der virtuellen Hetze zum Livestream-Attentat. Einleitung*, in: dies. (Hg.): *Rechte Ego-Shooter. Von der virtuellen Hetze zum Livestream-Attentat*, Berlin 2020, 7–26, hier 9; Eike Sanders: *Typische Rechtsterroristen. Die Kontinuität des rechten Tätertypus trotz medialen Wandels*, in: Christina Brinkmann, Nils Krüger, Jakob Schreier (Hg.): *Der Halle-Prozess. Hintergründe und Perspektiven*, Leipzig 2022, 70–94, hier 79.



**Abb. 3** *Streetfighter/Door*-Meme (Verpixelung der linken Bildhälfte durch die Autorinnen)

<sup>43</sup> Vgl. Amy Orben: The Sisyphian Cycle of Technology Panics, in: *Perspectives on Psychological Science*, Bd. 15, Nr. 5, 2020, 1143–1157, doi.org/10.1177/1745691620919372.

<sup>44</sup> Vgl. Jochen Venus: Du sollst nicht töten spielen. Medienmorphologische Anmerkungen zur Killerspiel-Debatte, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 146, 2007, 67–90, doi.org/10.1007/BF03379658; Hendrik Puls: Gamifizierung des Terrors?, in: Marc Coester u. a. (Hg.): *Rechter Terrorismus: international – digital – analog*, Wiesbaden 2023, 273–291, doi.org/10.1007/978-3-658-40396-6\_11.

<sup>45</sup> Zum Kontext der Forschung und der ethischen Herausforderungen digitaler Ethnografie in diesem Feld vgl. Larissa-Diana Fuhrmann, Simone Pfeifer: Challenges in Digital Ethnography: Research Ethics Relating to the Securitisation of Islam, in: *Journal of Muslims in Europe*, Bd. 9, Nr. 2, 2020, 175–195, doi.org/10.1163/22117954-BJA10002.

<sup>46</sup> Zur Differenzierung von Memes und virals vgl. Shifman: *Memes in Digital Culture*, 55.

gezogen wurden, hier bewusst genutzt werden. Sowohl B.s an First-Person-Shooter-Spiele angelehnte Inszenierung seines Livestreams als auch das obige Meme bezeugen dabei ein geteiltes Wissen um medienpathologische Diskurse,<sup>43</sup> in denen fiktional-ludische Gewalt im Kontext von Computerspielen für das Gefahrenpotenzial von Medien einsteht, in Amokläufen und Terroranschlägen zu münden. Die in diesen Diskursen artikulierten Ressentiments und Ängste gegenüber vermeintlich schädigenden Wirkungspotenzialen von Medien mit Gewaltinhalten werden sowohl durch B. als auch in der memetischen Aneignung

bewusst instrumentalisiert und überspitzt, um zu provozieren.<sup>44</sup> Im Meme wird die oben beschriebene Instrumentalisierung der Wiedererkennbarkeit des Gesichts des Täters mit den provokativen Potenzialen der Verschränkung von Gewaltspielen und Gewalttaten verbunden; es macht sich damit in einem gesteigerten Maße populärkulturell zugleich anschlussfähig *und* inkompatibel. Die abwertende Botschaft gegenüber B. macht ihn sowohl zur Projektionsfläche als auch zum Adressaten des Ausschlusses. Die im Meme angelegte Ablehnung einer viralen Weiterverbreitung in anderen Kontexten kann als kollektivstiftende Abgrenzung verstanden werden, die zur Folge hat, dass nur die an Meme-Ästhetik, -Kontext und -Botschaft medial Teilhabenden Teil der Gruppe sind. Das Meme wird damit, wenn es im Sinne der *commons* als Ressource verstanden wird, spezifisch: Es ist nicht mehr universell teilbar, sondern wird vielmehr partikularisiert und nur unter bestimmten Gesichtspunkten nutzbar.

### Memes mit Bezug zum Jihad

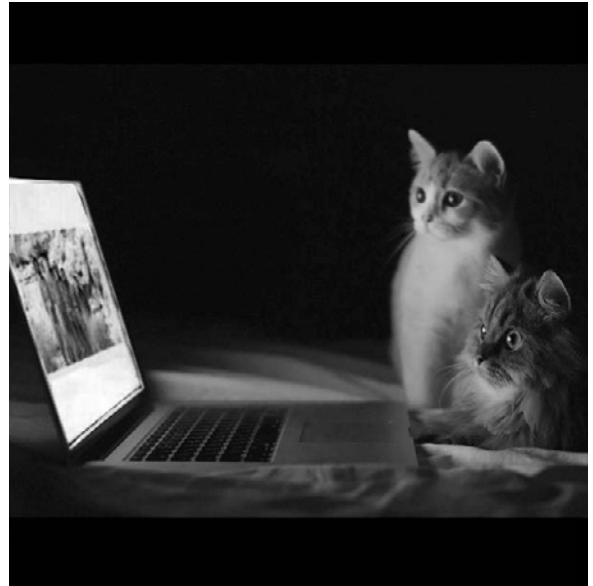
In einem Telegram-Kanal, der verschlüsselt und mit Einladungslink versehen war, tauchte im September 2018 ein Bild von zwei Kätzchen auf, die sich ein Hinrichtungsvideo auf einem Laptop anschauen (vgl. Abb. 4). Die Mitglieder des Kanals nutzten Pseudonyme, die häufig auf religiöse oder maskuline Kämpfer-Identitäten hinwiesen, und kommunizierten in einem Mix aus Deutsch und Arabisch. Auch als Forscherin nutzte eine der Autorinnen dieses Textes (SP) ein anonymes Profil mit einem generischen Bild und abgekürzten Namen, um Zugang zu diesen Kanälen zu erhalten.<sup>45</sup> Die Katzen übernehmen die Position der *implicated subjects*, die in diesem Kanal eher als Unterstützer\*innen der Gewalt bzw. Täter gelesen werden können. Diese Lesart ergibt sich einerseits aus unterstützenden Kommentaren innerhalb der Kanäle und andererseits daraus, dass vereinzelt Standbilder geteilt wurden, die Personen bei der Postproduktion der Bilder oder als interessiertes Publikum beim Betrachten dieser Gewaltvideos zeigen. Durch die Einbindung in memekulturelle Aneignungsformen werden

die Katzen Teil des Gewaltkontextes. Die qua Rezeption ermöglichte Form der Vergemeinschaftung findet dabei innerhalb eines engen und begrenzt zugänglichen digitalen Raumes statt, der Ausschlüsse durch die Kontrolle des technischen Zugangs zu ihm schafft. Entgegen der Charakterisierung von Memes als vornehmlich viralen Objekten<sup>46</sup> wurde dieses einzelne Bild mit einer beschränkten Öffentlichkeit geteilt. Die Bildinhalte und das Wissen darum können allerdings als *commons* betrachtet werden, die an vielschichtige Internet- und memekulturelle Phänomene anschließen.

Hier werden mehrere Gesichtspunkte wichtig: Erstens wird durch die Andeutung der in orangenen Anzügen dargestellten Personen in der typischen Landschaft auf ikonische Hinrichtungsvideos und Täterinszenierungen verwiesen.

Diese Darstellungen sind nicht nur in Unterstützer\*innenkreisen dieser Gruppierungen sofort erkennbar, sondern finden sich in vielfältigen, auch widerständigen globalen und digitalen Kulturen, werden dort wiederaufgeführt (*reenacted*), memetisch angeeignet und verändert.<sup>47</sup> Die ambivalente Natur memetischer Aneignungen kommt hier erneut zum Tragen und unterläuft die kategorischen Leitunterscheidungen zwischen positiv und negativ, generativ und destruktiv.<sup>48</sup> Zweitens macht insbesondere der medienreferenzielle Blick der Katzen auf die Täterinszenierungen die zuvor erwähnte selbstreferenzielle Medialisierung von Gewalt sichtbar und damit die intendierte doppelte Schädigung,<sup>49</sup> die auch die Zuschauer\*innen mit einschließt. Während diese Form der Gewalt durch die humoristische Darstellung mit Katzen scheinbar gebrochen wird, die einen Kontrast zwischen Niedlichkeit und Brutalität beinhaltet, könnte sie je nach Rezipient\*innenposition paradoxerweise auch intensiviert werden, da die Gewalt durch die zynische Dekontextualisierung noch verstärkt wird. Es ist nun eben nicht mehr nur der enge Kreis der Unterstützer\*innen, der sich diese schockierenden Bilder affirmierend anschaut, sondern potenziell alle Internetnutzer\*innen können in der Form der unschuldigen und naiven Katzen als Zuschauer\*innen Anknüpfungspunkte populärer Digitalkultur finden – handelt es sich doch bei Katzen um einen klassischen niedlichen Meme-Topos.<sup>50</sup> Die popkulturellen memetischen Elemente dieser Täterinszenierung schließen also auf der Ebene von Inhalt und geteilten Wissensbeständen an breitere digitale *commoning*-Prozesse an.

Auch an spezifische digitale Praktiken auf Täterseite schließen die süßen Katzen an, da sie um 2015 auch in alltäglichen Meme-Selbstinszenierungen von Kämpfern verbreitet waren. Neben den internetaffinen Katzen wurden



**Abb. 4** Katzenbild aus der verschlüsselten Konversation in einem Telegram-Kanal

<sup>47</sup> Vgl. Simone Pfeifer, Larissa-Diana Fuhrmann, Patricia Wevers: Re-enacting Violence: Testing and Contesting Public Spheres with Appropriations of IS Execution Videos, in: Christoph Günther, Simone Pfeifer (Hg.): *Jihadi Audiovisuality and Its Entanglements: Meanings, Aesthetics, Appropriations*, Edinburgh 2020, 198–221, [doi.org/10.3366/jedinburgh/59781474467513.003.0009](https://doi.org/10.3366/jedinburgh/59781474467513.003.0009); Simone Pfeifer: (P)Reenactments der Gewalt: Aneignung und widerständige Praxis?, in: Elisa Linseisen, Alena Strohmaier (Hg.): *Deine Kamera ist eine App. Über Medienverflechtungen des Applizierens und Appropriierens*, Lüneburg 2024, 99–115, [doi.org/10.14619/2140](https://doi.org/10.14619/2140).

<sup>48</sup> Vgl. Phillips, Milner: *The Ambivalent Internet*, 116.

<sup>49</sup> Vgl. Rebecca Schneider: A Small History (of) Still Passing, in: Bernd Hüppauf, Christoph Wulf (Hg.): *Dynamics and Performativity of Imagination: The Image Between the Visible and the Invisible*, New York 2009, 254–270, hier 264.

<sup>50</sup> Zum Begriff der Niedlichkeit siehe Sianne Ngai: *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Cambridge (MA) 2012.



**Abb. 5** Hundewelpen-Post vom Instagram-Profil einer hier anonymisierten Nutzerin

auch Hundewelpen (vgl. Abb. 5) genutzt, um die Kämpfer zu inszenieren und Standbilder dieser Videos in öffentlichen Kanälen auf Twitter und anderen Social-Media-Plattformen und Messenger-Diensten über Profile wie @Islamic State of Cats oder @ISILCats und mit Hashtags wie #mewjahids zu verbreiten.

Dabei wurde Aufmerksamkeit für Gruppen wie den <Islamischen Staat> generiert und ein Bild von Männlichkeit produziert, das militärische Attribute mit Tierliebe komplementiert. Wie der Post einer Instagram-Nutzerin und die Reaktionen darauf deutlich machen (vgl. Abb. 5), wurden damit gezielt Frauen angesprochen, um sie als Unterstützerinnen zu gewinnen. Obwohl dieses Einzelbild nicht der üblichen Text-Bildhaftigkeit von Memes entspricht, wird in der Serie von süßen Tieren mit Kämpfern doch deutlich, dass hier eine memetische Form gefunden wurde, die vor allem innerhalb einer muslimischen Weltgemeinschaft (*ummah*) Anschlüsse herzustellen versucht.

In digitalen Kontexten, die sich eher oppositionell zu Gruppierungen wie dem <Islamischen Staat> verhalten,<sup>51</sup> teilweise aber auch rechten Bewegungen zugeordnet werden können, findet sich auch die Strategie, sich ähnliche Täterinszenierungen aus Hinrichtungsvideos anzueignen, um der Gewalt etwas entgegenzusetzen. Beispielsweise ersetzen hier unterschiedliche Formen von Obst oder Gemüse die Tatwaffe, was die dargestellte Gewalt als sinnlos entlarven soll (vgl. Abb. 6).

Gerade im Fall des Videos von <Jihadi John><sup>52</sup> und den beiden später getöteten Geiseln Kenji Goto und Haruna Yakuwa zirkulierten kurz nach der Veröffentlichung im Januar 2015 vielfältige Memes beispielsweise auf Twitter, um gegen die Entführung der beiden Geiseln zu protestieren. Dies wurde weltweit online rezipiert.<sup>53</sup> Obwohl die im Video gezeigte Form der Täterinszenie-

<sup>51</sup> Vgl. Ally McCrow-Young, Mette Mortensen: Countering Spectacles of Fear: Anonymous' Meme <War> against ISIS, in: *European Journal of Cultural Studies*, Bd. 24, Nr. 4, 2021, 832–849, doi: [org/10.1177/13675494211005060](https://doi.org/10.1177/13675494211005060).

<sup>52</sup> Bei <Jihadi John> handelte es sich um eine serielle Täterinszenierung, die sowohl in erpresserischen Geiselnahmen als auch in Hinrichtungsvideos auftrat.

<sup>53</sup> Vgl. z. B. Chris Pleasance: How Japan is fighting back at Jihadi John with MEMES, *Mail Online*, 24.1.2015, [daily-mail.co.uk/news/article-2924504/How-Japan-fighting-jihadi-john-MEMES-images-isis-executioner-cutting-kebab-meat-posing-selfie-stick-viral-nation-shows-won-t-silenced-new-hostage-threat.html](https://www.dailymail.co.uk/news/article-2924504/How-Japan-fighting-jihadi-john-MEMES-images-isis-executioner-cutting-kebab-meat-posing-selfie-stick-viral-nation-shows-won-t-silenced-new-hostage-threat.html), (21.2.2025).



– bei der der Täter durch eine schwarze Sturmhaube anonymisiert und geschützt wird, während die dargestellten Opfer erkennbar in einer wüstenähnlichen Umgebung bleiben – global in Memes appropriiert wurde, ist der spezifisch japanische Kontext für ein globales Publikum oft nicht lesbar. Dem Täter, der in die Kamera spricht und dadurch das Publikum direkt adressiert, werden durch eine Sprechblase die folgenden Worte in den Mund gelegt: «Willst du die Banane verschlingen, sieht sie nicht lecker aus?»<sup>54</sup> Dies kann als Hohn oder absurder Kommentar verstanden werden, aber auch in eine sexualisierte Richtung gelesen werden.

Die Persönlichkeitsrechte der dargestellten Opfer und das Leid ihres familiären und privaten Umfelds wurden auch in den memetischen Aneignungen missachtet und das visuelle Spektakel der Gewalt<sup>55</sup> in seiner memetischen Form reproduziert, wodurch diese Persönlichkeitsrechte in einem scheinbar humoristischen Kontext erneut verletzt wurden. Dies zeigen auch memetische Aneignungen, in denen Tiere eine besondere Rolle spielen, allerdings eher, um die in Täterinszenierungen dargestellte Männlichkeit ins Lächerliche zu ziehen. Hier sind es neben rosafarbenen Accessoires und Tütü-Röcken vor allem Ziegenböcke oder Schweine, die von islamophoben Memes genutzt werden.<sup>56</sup> Von der Gewalt an den Opfern wird hier abgelenkt und die Aneignungen dienen als mediale Verstärker für antimuslimisch-rassistische und homophobe Inhalte, die in zahlreichen Presseberichten weiterverbreitet werden. Diese Memes zweifeln nicht nur die militärische Macht des <Islamischen Staat> an, sondern machen die Täter auch in ihren Männlichkeitsinszenierungen sowie in ihrer Religiosität lächerlich und greifen damit auf diskriminierende Stereotypisierungen zurück. Hier wird in gewaltvoller Weise auf den belastenden Potenzialen der

**Abb. 6** Banane-als-Waffe-Meme vom Twitter-Profil eines hier anonymisierten Nutzers (Verpixelung der unteren Bildhälfte durch die Autorinnen)

<sup>54</sup> Wir danken Aminata Estelle Diouf für die Übersetzung und Einordnung dieses Memes in den japanischen Kontext. Insgesamt danken wir ihr und Annette Steffny für das hilfreiche Feedback zu früheren Versionen dieses Textes.

<sup>55</sup> Dörre, Günther, Pfeifer: Journalism and Images of Violence: Ethical Perspectives, 135.

<sup>56</sup> Wir haben uns gegen die Abbildung dieser Art von Memes entschieden, um diese Formen der Gewalt nicht zu reproduzieren.

Ausgangsbilder aufgebaut und die Position der Gewalterlebenden missachtet. Obwohl durch homophoben und antimuslimisch-rassistischen Humor scheinbar eine Gemeinschaft der Opposition und der medialen Teilhabe geschaffen wird, die ganz unterschiedliche Positionen der Gegner\*innenschaft gegenüber dem <Islamischen Staat> zusammenführt, werden doch spezifische Gruppen wie Muslim\*innen ausgeschlossen. Hier ist es nicht der Wissensbestand, der diese Personengruppen ausschließt, sondern die humoristische Fetischisierung, die suggeriert, dass rassistische Gewalt im Humor nicht stattfindet bzw. legitim ist. Die sich wandelnde Verbreitung dieser Memes, aber auch widerständiger und oppositioneller Aneignungen von Täterinszenierungen zeigt erneut, dass die Zirkulation politisch und ethisch sensibler Inhalte von aktuellen Diskursen und digitalen Plattformdynamiken beeinflusst ist. Memes wie jenes mit der Banane (vgl. Abb. 6), die zu einem bestimmten Zeitpunkt in der digitalen Öffentlichkeit Sichtbarkeit hatten, sind durch Löschungen von Kanälen und Profilen später kaum mehr auffindbar.<sup>57</sup>

### «Un/commoning» und die Archivierung von Memes: ein Fazit

Die hier vorgelegte Analyse von zwei Fällen memetischer Aneignung von Gewalt- und Täterinszenierungen aus unterschiedlichen Bereichen verdeutlicht, dass solche Bilder auf rezeptionsseitige Interpretation angewiesen sind – gerade weil die Gewaltbilder zumeist aus digitalen Kontexten emergieren, in denen grundlegende Informationen über Ort, Zeit, beteiligte Personen sowie zugrunde liegende Motivationen fehlen oder unzuverlässig sind. Deshalb bieten memetische Aneignungen als «Rezeptionsartefakte»<sup>58</sup> ein hohes Potenzial für die Umdeutung solcher Bilder in Form medialer Teilhabe und eröffnen selbst wiederum unzuverlässige Narrative und Deutungen, die spezifische Wissensbestände aufrufen. Je nachdem, wen die hier besprochenen Memes adressieren und wo sie sich situieren, können mitunter vollkommen konträre Umdeutungen vorgenommen werden, wie beispielsweise die ab- oder aufwertende Funktion von Tier-Memes für bestimmte Männlichkeitsideale deutlich gemacht hat. Darüber hinaus erweist sich die zunächst angenommene klare Trennung zwischen An- und Ausschlüssen im Kontext der betrachteten Memes als hochgradig fluide: Memetische Aneignung dient hier sowohl zur Glorifizierung als auch zur hämischen Verspottung bestimmter Gewaltinszenierungen. *Commons* können darüber hinaus als partikularisierte Ressourcen fungieren, die in spezifischen Dynamiken Ein- und/oder Ausschlüsse schaffen. Gerade indem sich Memes bestimmten Anschlüssen verschließen, eröffnen sie häufig stärkere mediale Teilhaberäume für spezifische Kollektive.

Gemeinsam ist beiden Analysefeldern, dass unser Zugang zur Meme-Produktion stets retrospektiv erfolgte, sodass die Analyse immer in einem Spannungsfeld zwischen dokumentierter Vergangenheit und gegenwärtiger Verfügbarkeit stand. Die Archivierung und die Gewährleistung einer langfristigen

<sup>57</sup> Vgl. auch Gertrud Koch: Nicht löschbare Bilder, in: Katja Müller-Helle (Hg.): *Bildzensur. Löschung technischer Bilder*, Berlin 2020, 69–73, [doi.org/10.1515/9783110715293-009](https://doi.org/10.1515/9783110715293-009).

<sup>58</sup> Robert Dörre: *Mediale Entwürfe des Selbst. Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien*, Marburg 2022, 45, [doi.org/10.14631/978-3-96317-808-5](https://doi.org/10.14631/978-3-96317-808-5).

Zugänglichkeit insbesondere von Memes wie den hier besprochenen sind mit erheblichen Herausforderungen verbunden. Ihre Auffindbarkeit hängt maßgeblich vom zeitlichen Zugriff auf das Material, von Löschemechanismen und den jeweiligen Plattformrichtlinien und -dynamiken ab. Memes, die ursprünglich in rechten Kreisen oder militanten Gruppen mit Bezug zum Jihad z. B. auf Discord, 4chan oder in geschlossenen Telegram-Kanälen zirkulierten, waren häufig nur für kurze Zeit zugänglich. Dies liegt einerseits an der gezielten Löschung von Kanälen, andererseits an den inhärenten Plattform-Charakteristika, etwa dem begrenzten Platzangebot oder der schnellen Überlagerung durch neue Inhalte.

Diese räumliche wie zeitliche Ephemeralität ist kennzeichnend für memetische Aneignungen, Memes verflüchtigen sich dementsprechend nach einer Phase der Aktualität. Archive wie Know Your Meme erfassen diese Entwicklungen nur unvollständig und tragen durch kontextualisierende Aufbereitung zu einer Homogenisierung und Normalisierung bestimmter Memes und ihrer Iterationen bei, ohne jedoch einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu können.<sup>59</sup> Dabei stellt sich die Frage, wie diese unterschiedlichen semi-privaten, kommerziellen und klandestinen Formen der Archivierung gezeigt und präsentiert werden und unter welchen ästhetischen, plattformtechnischen und legalen Bedingungen sie zugänglich sind.<sup>60</sup> Diese forschungsethischen und medienwissenschaftlichen Herausforderungen machen eine weiterführende Auseinandersetzung unerlässlich.

Durch die memetische Aneignung von Gewalt- und Täterinszenierungen ereignen sich Marginalisierung und Provokation gleichzeitig: Einerseits dienen sie, wie anderes Bildmaterial in populärkulturellen Zusammenhängen, als Vehikel für Humor; andererseits greifen sie auf Bilder zurück, die zu Recht in den meisten anderen Kontexten nicht visuell reproduziert werden, wodurch ihre Zirkulation auf spezifische Medienöffentlichkeiten beschränkt bleibt, was die Vorstellung einer Exklusivität der Meme-Kultur stärkt.<sup>61</sup> Ohne ein durch mediale Teilhabe akquiriertes Wissen bleiben die Bedeutung oder der Humor eines Memes oft unverständlich. Gleichzeitig konstituieren diese geteilten Wissensbestände die Identität und Kohärenz von Gemeinschaften, weil sie nicht nur zur Produktion und Rezeption von Memes benötigt werden, sondern darüber hinaus aktiv dazu genutzt werden, Rezipient\*innen aus den Sphären solcher Vergemeinschaftungen auszuschließen. In den besprochenen Gewaltkontexten zeigt sich, dass Memes auf interne Codes und Inhalte zurückgreifen, um Zugänge zu kontrollieren und Ausschlüsse zu schaffen. Dabei nutzen sie genau diese Mechanismen, um Inhalte zu zirkulieren, die in anderen Kontexten gelöscht oder zensiert werden, und bedienen darüber hinaus die populärkulturelle Formelhaftigkeit, aus denen Memes ihre Wiedererkennbarkeit generieren. Indem sie sich in formalisierten Medienzitate andere Bilder aneignen, spitzen Memes, die auf Gewaltbilder rekurren, deren Provokationspotenziale zu. Gleichzeitig greifen sie auf Formen

<sup>59</sup> Vgl. Ben T. Pettis: 'Know Your Meme' and the Homogenization of Web History, in: *Internet Histories*, Bd. 6, Nr. 3, 2022, 263–279, [doi.org/10.1080/24701475.2021.1968657](https://doi.org/10.1080/24701475.2021.1968657).

<sup>60</sup> Vgl. Dörre: An Epilogue of Images, 344.

<sup>61</sup> Vgl. Ioana Literat, Sarah van den Berg: Buy Memes Low, Sell Memes High: Vernacular Criticism and Collective Negotiations of Value on Reddit's Meme Economy, in: *Information, Communication & Society*, Bd. 22, Nr. 2, 2019, 232–249, hier 239 f., [doi.org/10.1080/1369118X.2017.1366540](https://doi.org/10.1080/1369118X.2017.1366540).

visuellen Humors zurück, die durch ihre Wiedererkennbarkeit potenziell heterogene Rezipient\*innengruppen ansprechen. Sie laden nicht nur zu einer remediatisierten Rezeption solcher Bilder ein, sondern darüber hinaus dazu, über diese zu lachen. Wer nicht mitlacht, sei es aus Unverständnis oder Ablehnung, gehört nicht zur Gemeinschaft derer, die dieses Wissen teilen und mit ihm weiter umgehen. Nicht nur angesichts der schnellen Wandelbarkeit von Meme-Kulturen, sondern gerade auch der Blick auf aktuelle Entwicklungen auf TikTok und anderen Plattformen legt nahe, dass bestehende theoretische Gemeinschaftskonzepte überdacht und neu konfiguriert werden müssen, um auch flüchtige und dynamische Formen der medialen Teilhabe im Sinne des *un/commoning* einzubeziehen. Hier erscheint es besonders relevant, zunächst disparat erscheinende Felder der Bildproduktion wie die hier vorliegenden bewusst zu kontextualisieren und insbesondere jene Memes kritisch zu analysieren, deren Humor eben nicht universell teilbar ist.

---

ANJA DRESCHKE

## BECOMING KATE

### Der «Most Wuthering Heights Day Ever» als performatives Meme

#### I «We dance, we dress in red and everybody is Kate for the day»<sup>1</sup>

Seit einigen Jahren versammeln sich anlässlich des Geburtstags von Kate Bush am 30. Juli nahezu weltweit Fans der britischen Sängerin, um den *Most Wuthering Heights Day Ever* zu feiern. Hunderte verkleiden sich als Kate-Bush-Lookalikes und tanzen in öffentlichen Parks oder Grünanlagen gemeinsam die Choreografie des Videos zu ihrer 1978 erschienenen Debütsingle «Wuthering Heights» nach.<sup>2</sup> Wie die meisten Reenactments zielt auch diese Performance auf eine Remedialisierung: Die Flashmobs werden gefilmt und die Videos in den Sozialen Medien geteilt. Auf YouTube, Instagram und TikTok zirkulieren massenweise Videos von mehr oder weniger großen Gruppen von Tanzenden in roten Kleidern, manche tragen schwarze Langhaarperücken oder künstliche rote Blumen im Haar. Die Bezüge zum ursprünglichen Musikvideo zu «Wuthering Heights» sind dabei deutlich sichtbar,<sup>3</sup> auch wenn die Praktiken der Aneignung variieren: Einige der Mittanzenden scheinen eine möglichst detailgenaue mimetische Anverwandlung an das «Original» anzustreben, andere greifen nur einzelne Details auf und interpretieren frei.

Bushs Lied basiert seinerseits auf der Aneignung des Romans *Wuthering Heights* von Emily Brontë aus dem Jahr 1847,<sup>4</sup> ihre Performance ist also schon das Reenactment einer literarischen Vorlage. Bush verkörpert oder «channelt» darin die Protagonistin des Romans Catherine Earnshaw, genannt Cathy, deren Geist nach ihrem frühen Tod in den Mooren von Yorkshire umherspukt, gequält von der unglücklichen Liebe zu ihrem Ziehbruder Heathcliff. Vielleicht ist es dieses mediumistische Szenario, welches das Sujet so interessant für weitergehende Praktiken der Aneignung macht.

Der Ursprung der Performance wird meist auf das von der britischen Künstler\*innengruppe Shambush initiierte Event *The Ultimate Kate Bush*

<sup>1</sup> Belinda Burton, Ko-Organisatorin des *Most Wuthering Heights Day Ever Sydney* [TV-Berichterstattung von 10 News First Australia], TikTok, 30.7.2022, [tiktok.com/@10newsfirst/video/7126075175711378689](https://www.tiktok.com/@10newsfirst/video/7126075175711378689) (28.2.2025).

<sup>2</sup> Kate Bush: *Wuthering Heights*, Vinyl-Single, 4:38 Min., Auskopplung aus dem Album *The Kick Inside*, EMI Records, 1978.

<sup>3</sup> Musikvideo von Kate Bush: *Wuthering Heights*, Version 2 (outdoor), Regie: Keith MacMillan, GB 1977, eingestellt von @KateBush Music, YouTube, 2.3.2011, [youtube.com/watch?v=Fk-4jXLM34g](https://www.youtube.com/watch?v=Fk-4jXLM34g) (18.5.2025).

<sup>4</sup> Emily Brontë (unter dem Pseudonym Ellis Bell): *Wuthering Heights: A Novel*, London 1847.



**Abb. 1** Kate Bushs Tanzbewegungen aus dem *Wuthering-Heights*-Musikvideo

<sup>5</sup> Vgl. z. B. den Kommentar von @slightlyoffendedcockatoo am 24.7.2024 unter dem Video von @FMLocalHistory zum *Most Wuthering Heights Day Ever* im Fairview Park (Dublin) am 30.7.2022, TikTok, 24.7.2024, [tiktok.com/@fmlocalhistory/video/7123905049591319814](https://www.tiktok.com/@fmlocalhistory/video/7123905049591319814) (28.2.2025).

<sup>6</sup> Die Serie verhalf Bush 2022 zu einem rauschenden Comeback mit dem Lied «Running Up That Hill», das in der Serie – in Chapter Four: Dear Billy (Regie: Shawn Levy, Erstaussstrahlung 27.3.2022), S4 E4 von *Stranger Things*, 4 Staffeln, 34 Episoden, Idee: Matt und Ross Duffer, US 2016–2025 – handlungstragend eingesetzt wird: Es übt eine magische Wirkung auf eine Protagonistin aus, die sich vor der Macht des Bösen schützen kann, indem sie das Lied pausenlos auf ihrem Walkman abspielt. Ein Ohrwurm, der zum Audio-Meme wird.

<sup>7</sup> Vgl. Petra Löffler: Horseman-ning. Mimesis der Fotografie, in: *Archiv für Mediengeschichte*, Bd. 12, 2012, 147–160.

*Experience* zurückgeführt, das 2013 in Brighton stattfand. Gegenwärtig wird am *Most Wuthering Heights Day Ever* in zahlreichen Ländern getanzt, insbesondere dort, wo Bush Charterfolge gefeiert hat. Aufgrund des Alters und des Geschlechts der meisten Teilnehmenden wird das Ereignis in Kommentarspalten auf TikTok mal abwertend, mal selbstironisch als «menopause party» bezeichnet.<sup>5</sup> Allerdings tanzen auch jüngere Fans mit, von denen einige vielleicht durch die Retro-SciFi-Mystery-Serie *Stranger Things* auf Bush aufmerksam wurden.<sup>6</sup> In den Videos der Flashmobs, die im Internet zirkulieren, sind zudem zahlreiche männlich gelesene Personen zu sehen, die beim *Most Wuthering Heights Day Ever* als Kate Bush verkleidet mittanzen. Gemeinsam haben sie ein spezifisches Medienritual an der Schnittstelle von Meme-Kultur, Performance und kollektiver Aneignung erschaffen, das die Frage aufwirft, inwiefern die tänzerische Reinszenierung die Grenzen zwischen Original und Kopie, zwischen Selbst und «Anderem» und zwischen digitalem und physischem Raum verschwimmen lässt.

Im Folgenden soll der *Most Wuthering Heights Day Ever* als performatives Meme betrachtet werden – also als eine partizipative Bildpraxis, mit der Personen bestimmte Gesten oder Posen körperlich nachstellen und mittels Fotografien oder Videos digital verbreiten.<sup>7</sup> Dabei sind «performative Memes ebenso ästhetische Formate wie soziale Formationen, insofern sich das Ästhetische in ein soziales Feld als kollaborative und konnektive Praktiken in Gestalt differierender Wiederholungen erstreckt».<sup>8</sup> Anders als klassische Text-Bild-Memes,

die primär über visuelle oder textuelle Wiederholung mit Variation funktionieren, stellt das performative Meme eine verkörperte Form memetischer Praxis dar, die auf einer dreifachen Übersetzungsleistung basiert: (1) auf einer transmedialen Übersetzung, d. h. auf der Transformation eines medialen Inhalts in eine körperliche Praxis, (2) auf einer transsubjektiven Übersetzung, d. h. auf der Verwandlung von individueller Nachahmung in eine kollektive Erfahrung, und (3) auf einer transkontextuellen Übersetzung, d. h. auf der Rekontextualisierung einer historischen Performance in gegenwärtige soziokulturelle Kontexte.

Entsprechend lassen sich performative Memes als Medienpraktiken des Reenactments auffassen, die einem spezifischen Remediationsprozess im Sinne von Jay David Bolter und Richard Grusin folgen, in dem mediale Repräsentationen körperlich oder performativ angeeignet werden. Jede Stufe der Übersetzungsketten beinhaltet Akte der Aneignung, die das <Original> transformieren, während sie erkennbare Elemente beibehalten, was Bolter und Grusin als <remediation> bezeichnen.<sup>9</sup> Hier ist jedoch der Körper das zentrale Medium einer nachahmenden Darstellung, die wiederum auf eine mediale Aufzeichnung zielt.<sup>10</sup> In ihren Tänzen kopieren die Akteur\*innen nicht einfach Bushs Bewegungen; sie beschäftigen sich vielmehr mit dem, was Richard Schechner <restored behavior> nennt, und schaffen durch verkörpertes Zitieren etwas Neues.<sup>11</sup>

## II Bewegt werden

1978 gab Kate Bush mit dem Lied «Wuthering Heights» ihr Debüt in der ersten Ausgabe von *Bio's Bahnhof*, einer damals neuartigen Musikshow im deutschen Fernsehen.<sup>12</sup> Ich meine, diesen Auftritt zusammen mit meiner älteren Schwester gesehen zu haben. Eine wundersame Gestalt in einem roten Flatterkleid tanzte da vor dem düsteren Gemälde einer Landschaft mit ausbrechendem Vulkan. Bush schien direkt der Verkleidungskiste in unserem Kinderzimmer entstiegen zu sein, als sei sie eine von uns und doch ganz fremdartig. Meine Schwester trat sofort in eine neue juvenile Stilphase ein und färbte alles weinrot: ihre Kleider, ihre langen Haare, die Kissen und Decken auf der Matratze in ihrem Zimmer, in dem bald darauf auch das mit roten Chinoiserien verzierte Cover von Bushs Album *The Kick Inside* an der Wand hing. Die LP lief rauf und runter. Englisch verstand ich damals noch nicht, aber ich wusste, dass es in «Wuthering Heights» um eine Geistergeschichte geht, was mich sehr faszinierte. Den Roman von Emily Brontë, auf den das Lied sich bezieht – auf Deutsch *Die Sturmböhe* –, bekam ich ein paar Jahre später zu Weihnachten geschenkt und verschlang ihn in wenigen Tagen.



**Abb. 2** Meme zu Kate Bushs *Wuthering-Heights*-Musikvideo-Tanzbewegungen

<sup>8</sup> Florian Schlittgen: *Performanz performativer Memes. Zu Photo Fads und memetischen Tanzvideos* (im Erscheinen).

<sup>9</sup> Jay David Bolter, Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA) 1999.

<sup>10</sup> Vgl. Anja Dreschke: *Kölner Stämme. Eine Medienethnografie*, Berlin 2024.

<sup>11</sup> Richard Schechner: *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia 1985, 35.

<sup>12</sup> Sendung vom 9.2.1978, *Bio's Bahnhof*, Musikshow, Moderation: Alfred Biolek, Regie: Alexander Arnz, ARD/WDR, BRD 1978–1982.

Es heißt, auch Bush sei zunächst über ein Fernsehereignis auf das Buch *Wuthering Heights* aufmerksam geworden: In einem Interview anlässlich des Erscheinens der Single berichtete sie, wie sie den Schluss einer BBC-Adaption des Romans gesehen habe, «where there was a hand coming through the window and blood everywhere and glass. And I just didn't know what was going on and someone explained the story to me. It was just hanging around for years, so I read the book in order to get the research right».<sup>13</sup> Laut Bush schrieb sie das Lied im März 1977 dann in einer einzigen Nacht. Ihre Begeisterung für *Wuthering Heights* scheint einerseits der Erzählung selbst geschuldet: Die Liebe der beiden Hauptfiguren – Cathy und Heathcliff – hat etwas Wahnhafes, sie scheinen voneinander besessen zu sein. Andererseits verdeutlicht sie aber auch die affektive Dimension von Rezeption, die später in den kollektiven Aneignungsformen des *Most Wuthering Heights Day Ever* wieder aufscheint. Bushs persönliche Ergriffenheit steht für ein mimetisches Begehren, wie es vielen Formen der Aneignung in Fankulturen eigen ist und das zwischen Schwärmeri, Faszination und Besessenheit zu changieren scheint.

Um dieses mimetische Begehren genauer in den Blick zu nehmen, möchte ich die medienanthropologische Perspektive auf das Zusammenwirken von Nachahmung und Fremderfahrung ins Spiel bringen, die Michael Taussig im Rückgriff auf Walter Benjamins Überlegungen zum «mimetischen Vermögen» entwickelt hat.<sup>14</sup> Benjamin fasst unter diesem Begriff die menschliche Fähigkeit, Ähnlichkeit zu erkennen und herzustellen, deren Ursprung er auf einen Zwang zur Nachahmung zurückführt.<sup>15</sup> Das mimetische Vermögen sei mit der Erfindung technischer Reproduktionsmedien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – insbesondere solcher, die Bilder und Töne (re-)produzierten – in der Moderne «zurückgekehrt». Taussig greift diesen Gedankengang auf und konzeptualisiert technische Reproduktionsmedien als «mimetically capacious machines», welche die Eigenschaften der menschlichen Sinnesorgane nachahmen und auf diese zurückwirken.<sup>16</sup> Über Ähnlichkeiten würden Verbindungen zwischen Dingen und/oder Körpern hergestellt, welche die Übertragung der Eigenschaften des Originals auf die Kopie oder der Kraft des Dargestellten auf die Darstellung ermöglichten. Entsprechend fasst Taussig das mimetische Vermögen als ein Verlangen, das zu werden, was man nachahmt, oder als «the nature that culture uses to create second nature, the faculty to copy, imitate, make models, explore difference, yield into and *become Other*».<sup>17</sup> Mimesis wird hier als magischer Prozess der Übertragung und der Verwandlung verstanden, wie er in mythischen Erzählungen von Gestaltwandler\*innen zum Ausdruck kommt oder auch in rituellen Praktiken von Trance und Ekstase heraufbeschworen wird. Das Phänomen der «Besessenheit» wird hier allerdings nicht als pathologischer Zustand, sondern als Kultur- und Körpertechnik der Fremderfahrung verstanden.<sup>18</sup> Das Gefühl, nicht Subjekt, sondern Objekt von Handlungen zu sein, nährt hier die Vorstellung, von fremden oder anderen Wesenheiten besessen zu sein. Im Ritual werden diese Imaginationen durch die Nachahmung von Geistern und ihren

<sup>13</sup> TV-Interview Kate Bush von Michael Aspel, Ask Aspel, 5.9.1978, eingestellt von @BBC Archive, YouTube, 16.2.2022, [youtube.com/watch?v=qu8CJFBSixE](https://www.youtube.com/watch?v=qu8CJFBSixE) (27.2.2025), TC 00:02:51–00:02:56; die betreffende TV-Fassung war *Wuthering Heights*, TV-Mini-Serie von BBC2, 4 Episoden (Regie: Peter Sasdy, GB 1967).

<sup>14</sup> Vgl. Michael Taussig: *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, New York 1993.

<sup>15</sup> Vgl. Walter Benjamin: Zweite Fassung: Über das mimetische Vermögen (1933), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1: Aufsätze, Essays, Vorträge, hg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1980, 210–213.

<sup>16</sup> Taussig: *Mimesis and Alterity*, 243.

<sup>17</sup> Ebd., Herv. AD.

<sup>18</sup> Fritz Kramer: *Der rote Fes. Über Besessenheit und Kunst in Afrika*, Frankfurt/M. 1987.

Verhaltensweisen ausagiert. In <westlichen> Gesellschaften, so konstatiert etwa Fritz Kramer, hat in religiösen Kontexten eine Ausdifferenzierung dieses Bedeutungszusammenhangs in eine negative Form der (dämonischen) Besessenheit und eine positive Form der (göttlichen) Ergriffenheit stattgefunden. In der alltagssprachlichen Verwendung hat sich somit eine wesentliche Bedeutungsverschiebung ergeben, wenn wir davon sprechen, dass wir von Erfahrungen <gepackt>, <erfüllt>, <mitgerissen>, <ergriffen> oder eben <besessen> werden:

Zwar glauben wir nicht, jemand sei von Geistern besessen, aber wir sagen, jemand arbeitet, schimpft, schreit wie besessen, rennt wie besessen davon oder springt wie ein Besessener auf. Das <Wie> entfällt, sobald die Rede ist von Vorstellungen, Ideen oder Leidenschaften. Jemand ist von seinem Spiel, seiner Arbeit oder seiner Aufgabe besessen, von Stolz, Furcht, Ehrgeiz, Wahrheitsliebe, einem Wunsch, einem Wahn.<sup>19</sup>

Für eine medienanthropologische Betrachtung des *Most Wuthering Heights Day Ever* als performatives Meme lässt sich die Perspektive produktiv machen, dass im Besessenheitsritual wie im Reenactment der Körper als Medium fungiert, das zwischen diesen inneren und äußeren Bildern vermittelt. Performative Aneignung wird hier als ein Wechsel vom passiven Von-Etwas-Ergriffen-Werden zum aktiven Ergreifen oder vom Besessen-Werden zum In-Besitz-Nehmen aufgefasst.

### III In Bewegung

Bereits mit ihrer ersten Single «Wuthering Heights» präsentierte Bush sich als eine multimedial arbeitende Künstlerin, deren musikalisches Werk häufig unmittelbar auf literarische und filmische Vorbilder rekurriert, die in Lieder und Tanzperformances übersetzt werden. Ihre Musikvideos haben oft einen erzählenden Charakter und funktionieren dementsprechend wie kurze Spielfilme.<sup>20</sup> Für «Wuthering Heights» produzierte sie 1977 gleich zwei unterschiedliche Videos. In der ersten Version tanzt Bush in einem Studio vor einem nachtschwarzen Hintergrund in einem weißen Kleid, das in den Drehbewegungen mit einem Motion-Effekt auf eine Art und Weise animiert worden ist, die an die wehenden Schleier in Loïe Fullers Serpentineantanz erinnert,<sup>21</sup> während weitere Videoeffekte, Studio- nebel, Lichtsetzung und Doppelprojektionen eine träumerisch-gespensische Atmosphäre schaffen.<sup>22</sup> Die zweite Version des Videos wurde an einem nebeligen Oktobermorgen auf der Ebene von Salisbury gedreht. Kate Bush trägt hier das



Abb. 3 Aquarell-Fanart der *Wuthering-Heights*-Tanzbewegungen von Soraya Pamplona, 2014

<sup>19</sup> Ebd., 67.

<sup>20</sup> Vgl. Stephen Glynn: *Kate Bush and the Moving Image*, Abingdon, New York 2025.

<sup>21</sup> Zu Loïe Fuller vgl. z. B. Claudia Rosiny: *Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanztechnik*, Bielefeld 2013, hier 41–45.

<sup>22</sup> Musikvideo von Kate Bush: *Wuthering Heights – Official Music Video – Version 2 (outdoor)*, Regie: Keith MacMillian, GB 1977, eingestellt von @KateBushMusic, YouTube, 2.3.2011, [youtube.com/watch?v=Fk-4JLM34g](https://www.youtube.com/watch?v=Fk-4JLM34g) (18.5.2025).

berühmte rote Kleid und tanzt – «Out in the wily, windy moors, We'd roll and fall in green» – auf einer Rasenfläche vor windschiefen Föhren,

performing an interpretive dance routine she choreographed herself. It's the [latter] that offers a richer visual impact and the full breadth of Bush's performance. The camerawork here mirrors her sweeping movements, then closes in on her ultra-emo-tive mine and every pantomimic gesture.<sup>23</sup>

Während das erste Video von der Musikkritik zu einem der besten des Jahrzehnts gekürt wurde, ist die «Outdoor-Version» in einen anhaltenden Prozess der Aneignung und Memifizierung eingetreten. Dabei ist die Choreografie des Tanzes in beiden Videos ungefähr gleich: Sie verbindet Körpertechniken des Avantgardentanzes mit schauspielerischen Elementen, die den Inhalt des Liedes illustrieren sollen; etwa die Handgesten zur Textstelle «let me in in your window» oder der *zombie walk* – so wird die Tanzfigur in den Video-Tutorials zur Einübung der Choreografie bezeichnet, welche in den Sozialen Medien zirkulieren – mit nach vorn ausgestreckten Armen, mit dem zur Textstelle «bad dreams at night» ein geisterhaftes Schlafwandeln dargestellt wird. Auch die unheimlich hohe Stimm-lage soll den Eindruck erwecken, der Geist von Cathy singe, so Bush: «It was really specifically for that song that it [my voice] was that high because of the subject matter and the fact that I am Cathy and that she was a spirit and it needed some kind of ethereal effect and it seemed to be the best way to do it to get a high register».<sup>24</sup> Wie Bush in Interviews immer wieder betont hat, geht es ihr sowohl beim Gesang als auch beim Tanz tatsächlich um eine Darstellung von und Identifikation mit der Protagonistin des Buches:

When I first read *Wuthering Heights* I thought the story was so strong. This young girl in an era when the female role was so inferior, and she was coming out with this passionate, heavy stuff. Great subject-matter for a song. I loved writing it. It was a real challenge to précis the whole mood of a book into such a piece of prose. Also, when I was a child I was always Cathy, not Kate, and I just found myself able to relate to her as a character. It's so important to put yourself in the role of the person in a song. There's no half measures. When I sing that song I am Cathy.<sup>25</sup>

Demnach bezieht sich Bushs identifikatorische Aneignung nicht nur auf Cathy, sondern auch auf die Schriftstellerin Emily Brontë als Ikone der feministischen Literatur.<sup>26</sup> Bush selbst war erst 19 Jahre alt, als sie das Lied schrieb, und musste sich gegen die männlich dominierte Pop-Presse der 1970er Jahre behaupten, die sie als Wunderkind bestaunte.<sup>27</sup> Entsprechend kann ihre Darstellung von Brontë als junge Frau, die sich gegen die patriarchalen Konventionen ihrer Zeit auflehnte, auch als Selbstbeschreibung gedeutet werden. Diese Überlagerungen von realen und fiktiven Personen potenzieren sich in der performativen Aneignung im Reenactment anlässlich des *Most Wuthering Heights Day Ever*, wenn Hunderte Tänzer\*innen gleichzeitig zu Kates und Cathys und irgendwie auch Emilys werden.

**23** Min Chen: Roll and Fall in Green: Kate Bush's «Wuthering Heights» Video is Still Moving, *Proxy Music: On the Visual Language of Music*, 20.8.2018, [proxymusic.club/2018/08/20/kate-bush-wuthering-heights-video](https://proxymusic.club/2018/08/20/kate-bush-wuthering-heights-video) (28.2.2025).

**24** TV-Interview Kate Bush von Michael Aspel, TC 00:00:20–00:00:37.

**25** Interview Kate Bush von May Ann Ellis: Kate's Fairy Tale, *Record Mirror*, 25.2.1978.

**26** Dieses mehrfache Identifikationsangebot ist sicher ein Grund für die anhaltende Popularität und Memifizierung von Bushs Videotanz. Hiermit beschäftigt sich auch Mithu Sanyal in ihrer biografischen Auseinandersetzung mit Emily Brontë als Schriftstellerin, vgl. Mithu Sanyal: *Über Emily Brontë*, Köln 2022. Sanyal beschreibt, dass sie als Jugendliche ebenfalls zunächst über Bushs Lied zur Lektüre des Buches ange-regt wurde.

**27** Das ungläubige Staunen der Fachpresse über Bushs ungewöhnliches Auftreten und die Art und Weise, wie sie ihre eigenen Vorstellungen gegen ihre Produktionsfirma durchsetzte, spiegelt sich beispielsweise in einem Rückblick des britischen Musikkritikers Simon Reynolds auf ihre Karriere als Musikerin und Popstar aus dem Jahr 2014 wider: «How did such an unearthly voice and unleashed imagination ever infiltrate the mundane mainstream, get play-listed on daytime Radio One [...] Gothic romance distilled into four-and-a-half minutes of gaseous rhapsody, this was released as her first single at Bush's insistence in the face of opposition from seasoned and cautious EMI executives; wilfulness vindicated by the month it spent at Number one». Simon Reynolds: Kate Bush, the Queen of Art-Pop Who Defied Her Critics, *The Guardian*, 21.8.2014, [theguardian.com/music/2014/aug/21/kate-bush-queen-of-art-pop-defied-critics-london-concerts](https://www.theguardian.com/music/2014/aug/21/kate-bush-queen-of-art-pop-defied-critics-london-concerts) (26.2.2025).

Die Anziehungskraft von Bushs Videotanz scheint aber auch in der Choreografie selbst zu liegen – die markanten Gesten, die Drehbewegungen, die sowohl ätherisch als auch leicht überdreht erscheinen. Bushs tänzerische Performance bewegt sich auf einem schmalen Grat zwischen Ernsthaftigkeit und Camp, was es den Teilnehmenden ermöglicht, sich gleichzeitig mit mehreren affektiven Registern zu beschäftigen. Sie können in denselben Bewegungen ernst und ironisch, ehrfürchtig und spielerisch sein. Hier zeigt sich, wie die Ambivalenz mimetischer Praktiken im Rahmen kollektiver (Tanz-)Bewegungen einen Möglichkeitsraum schafft für persönliche Interpretation. Mit Taussig lässt sich hier argumentieren, dass die performativen Aneignungen gleichzeitig Parodie wie auch Ermächtigungsstrategie und Ausdruck eines Wunsches nach Teilhabe sein können, also ein Versuch, durch Anverwandlung an das <Andere> ein Teil dessen zu werden.

Eine Referenz gerade für queere Aneignungen könnte ein Auftritt des britischen Sängers und Comedians Noel Fielding sein, der bereits 2011 in der BBC-Charity-Show *Let's Dance for Comic Relief* die Choreografie des Videos nachtanzte und damit möglicherweise den Hype insgesamt in Bewegung gebracht hat. Die Komik von Fieldings Performance beruht weniger auf dem Crossdressing oder seiner Parodie von Bushs dramatischem Overacting als auf einer Form der Inszenierung, die die technisch-apparativen Dimensionen der Videoästhetik deutlich macht: Während Bushs Kameratanz auf spezifische Einstellungsgrößen ausgerichtet ist, sodass bestimmte Gesten und Körperbewegungen nur im Detail zu sehen sind, setzt Fielding die Choreografie als Bühnenauftritt um. Seine Fernsehperformance wird durchweg in Totalen gezeigt, wodurch das Posing und die Form der Inszenierung von Bushs auf die Kamera ausgerichteter Choreografie offengelegt werden. Das ist insofern interessant, als die Flashmobs am *Most Wuthering Heights Day Ever* sich auf den Fernsehauftritt von Fielding zu beziehen scheinen. Hier werden ebenfalls die Körperbewegungen, die den Kameraeinstellungen des Musikvideos zugrunde liegen, nachinszeniert, die dann kollektiv zur Aufführung gebracht und zu meist in einer einzigen totalen Einstellung gefilmt werden.

#### IV Choreomanie

Spätestens mit der Covid-19-Pandemie erlangten die Aneignungen des *Wuthering-Heights*-Videos viralen Meme-Status auch im Internet: Als 2020 unter Lockdown-Bedingungen vielerorts keine kollektiven Tanzaufführungen stattfinden konnten, erstellten Bush-Fans anlässlich des *Most Wuthering Heights Day Ever* Videos in ihren Wohnungen und teilten diese in den Sozialen Medien. Diese Anpassung zeigt sowohl die Widerstandsfähigkeit der memetischen Praxis als auch die grundlegende Sozialität – den Wunsch, Verbindungen durch synchronisierte Bewegung im digitalen Commoning aufrechtzuerhalten und auf diese Weise eine Form der Ko-Präsenz zu schaffen, selbst wenn man



**Abb. 4** Veranstaltungsposter  
*The Most Wuthering Heights Day  
Ever, Melbourne 2019*

**Abb. 5** BBC-Auftritt von  
Noel Fielding als Kate Bush

physisch getrennt ist. Gleichzeitig ist der *Most Wuthering Heights Day Ever* dadurch Teil eines postdigitalen Trends geworden, der insbesondere auf der Plattform TikTok stattfindet und der «mit spezifischen Körpertechniken [und] mit der Imitation von Tanzfiguren und Bewegungsabläufen» verbunden ist.<sup>28</sup> Wie Isabell Otto am Beispiel der performativen *Wednesday-Addams*-Memes herausgearbeitet hat, verwenden User\*innen der Plattform die niedrigschwiligen technischen Möglichkeiten ihrer Smartphones, um erstaunlich kreative Videotänze zu erschaffen, die nicht selten auf Tricks der Gestaltung und Montage aus der frühen Filmgeschichte zurückgreifen.<sup>29</sup> Durch diese Form der Aneignung schaffen auch die Fans von Kate Bush «überraschende Transformationen»,<sup>30</sup> wenn sie etwa jene Videoeffekte nachstellen, mit denen Bush am Ende der Choreografie im Musikvideo aus dem Bild aus- und wieder eingeblendet wird, indem sie schlicht aus dem Bild bzw. aus ihrem Wohnzimmer heraus- und wieder hineintanzten.<sup>31</sup>

Man kann also festhalten, dass das Phänomen des *Most Wuthering Heights Day Ever* gegenwärtig in einem liminalen Raum zwischen digitalen und physischen Räumen existiert. Die Teilnehmenden erlernen die Choreografie durch YouTube-Tutorials, organisieren sich über Facebook-Gruppen und dokumentieren ihre verkörperten individuellen oder kollektiven Reenactments für die weitere Verbreitung im Internet. Die spezifischen Affordanzen von Plattformen wie TikTok, YouTube oder Instagram dienen dabei nicht nur der Verbreitung, sondern sie beeinflussen auch die choreografische Gestaltung selbst. Die Split-Screen-Ästhetik, die kurze Videolänge oder die Möglichkeit des Performens *side by side* bei TikTok strukturieren die Art und Weise, wie Körper im digitalen Raum erscheinen und interagieren können: Plattformen werden zu Ko-Choreograf\*innen, die bestimmte Bewegungsmuster fördern und andere unterdrücken. Mit Blick auf die massenhafte Zirkulation von Tanzvideos auf TikTok vermutet Sabrina Ward-Kimola, dass sich auch das mimetische Vermögen oder vielmehr der Zwang zur Nachahmung auf besondere Weise mit den Affordanzen der Social-Media-Plattformen zu verbinden scheint.<sup>32</sup> Wie Diana und David James Zulli gezeigt haben, zielt gerade TikTok auf die Herstellung von *imitation publics* als «a collection of people whose digital connectivity is constituted through the shared ritual of content

<sup>28</sup> Isabell Otto: *TikTok. Ästhetik, Ökonomie und Mikropolitik überraschender Transformationen*, Berlin 2023, 42.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Ebd., 10 f.

<sup>31</sup> Damit schließt der Tanztrend an Medienpraktiken des Reenactments aus dem Cosplay-Fandom an, dessen Träger\*innen äußerst kreative Lösungen finden, um die opulenten audiovisuellen Darstellungen magischer Kräfte aus Animes für Bühnenauftritte zu transformieren. Auch hier werden historisch weit zurückreichende Formen der Inszenierung wiederentdeckt, nicht nur aus dem frühen Film, sondern auch aus dem Barocktheater.

<sup>32</sup> Vgl. Sabrina Ward-Kimola: «A Vaguely Erotic Mime: Mimetic Text vs. Optical Tactility», in: Chloë Arkenbout, Jack Wilson, Daniel de Zeeuw (Hg.): *Critical Meme Reader: Global Mutations of the Viral Image*, Amsterdam 2021, 40–48, hier 40, [doi.org/10.25969/mediarep/19281](https://doi.org/10.25969/mediarep/19281).

imitation and replication».<sup>33</sup> Mimetisches Nachvollziehen als ein wesentliches Element des Erlernens von Tanzbewegungen ebenso wie die massenweise Zirkulation von Tanzvideos waren bereits vor der Einführung von TikTok virulent, doch es scheint, dass TikTok und ähnliche Plattformen durch die Kombination einfacher Technologien zur Produktion und Zirkulation medialer Nachahmung zu *mimetically capacious machines* im Sinne Taussigs werden können, die auch eine neue Form von <Tanzepidemie> hervorgebracht haben.

Die Metaphorik von Ansteckung und Viralität als eine dem Memetischen eingeschriebene Eigenschaft wird mit Blick auf performative Memes, insbesondere Tanzperformances und -videos, noch einmal weiter zugespitzt.<sup>34</sup> Wie Brigitte Weingart mit Blick auf die Viralität von Tanzvideos als Werbeträger feststellt, werden hier Vorstellungen von der ansteckenden Wirkung des (kollektiven) Tanzens als Medium der Gemeinschaftsbildung aufgerufen, wobei die «Resonanzkörper» nicht nur die tanzenden Körper im Bild fungieren, sondern auch die der Rezipient\*innen im Netz.<sup>35</sup>

Im Anschluss an Gregor Rohmann könnte man hier von «veitstanz-ähnliche[n] Bewegungen» sprechen.<sup>36</sup> Wenn hier von einer Nähe zu mittelalterlichen Tanzwallfahrten gesprochen wird, soll dabei allerdings weniger eine Kontinuität behauptet als ein wiederkehrendes Deutungsmuster festgestellt werden. Bezeichnungen wie <Veitstanz> oder <Johannstanz> und lateinisch <chorea> folgen einer

[...] seit dem späten Mittelalter im deutschen (und englischen) Sprachgebrauch habitualisierten Redeweise bzw. einem ebensolchen Deutungsmuster: Irrationale körperliche und psychische Expressivität wird metaphorisch als <Tanz> bezeichnet, umgekehrt wird <Tanz> als Ausweis von Unvernunft, als Inbegriff psychischer oder physischer Entgrenzung semantisiert. Diese Vorstellung kristallisiert in der Rede von der <Tanzwut>, der jemand erliegt, oder noch sprichwörtlicher: vom <Veitstanz>, den jemand aufführt.<sup>37</sup>

Interessanterweise hat sich auch Kate Bush in den 1990er Jahren für die Produktion ihres Studioalbums *The Red Shoes* und des dazugehörigen Musikfilms *The Line, the Cross and the Curve* mit dem Thema <Tanzwahn> befasst.<sup>38</sup> Die Inspiration dafür ging auf den berühmten Tanzfilm *The Red Shoes* von Michael Powell und Emeric Pressburger zurück,<sup>39</sup> der wiederum ein Märchen von Hans Christian Andersen adaptiert.<sup>40</sup> Gegenüber dem *Melody Maker* erklärte Bush 1993 ihr Interesse an dem Stoff wie folgt:



Abb. 6 Fanvideo des *Most Wuthering Heights Day Ever*, Dublin 2020

<sup>33</sup> Diana Zulli, David James Zulli: Extending the Internet Meme: Conceptualizing Technological Mimesis and Imitation Publics on the TikTok Platform, in: *New Media & Society*, Bd. 24, Nr. 8, 2020, 1872–1890, hier 1882, doi.org/10.1177/1461444820983603.

<sup>34</sup> Vgl. Ruth Mayer, Brigitte Weingart (Hg.): *Virus! Mutation einer Metapher*, Bielefeld 2004.

<sup>35</sup> Vgl. Brigitte Weingart: «Resonanzkörper». Phantasmen von connectedness in viraler Werbung (und partizipatorischen Web-Formaten), in: *Ästhetik und Kommunikation*, Jg. 50, Nr. 180/181: *Werbung*, 2020, 114–129.

<sup>36</sup> Vgl. Gregor Rohmann: Veitstanzähnliche Bewegungen. Dimensionen eines Deutungsmusters zwischen Martin Luther und Ozzy Osbourne, in: Ortwin Pelc (Hg.): *Mythen der Vergangenheit. Realität und Fiktion in der Geschichte*, Göttingen 2012, 111–158.

<sup>37</sup> Ebd., 111 f.

<sup>38</sup> Kate Bush: *The Red Shoes*, Vinyl-LP, EMI 1993; *The Line, the Cross and the Curve* (Regie: Kate Bush, GB 1993), 50 Min.

<sup>39</sup> *The Red Shoes* (Regie: Michael Powell, Emeric Pressburger, GB 1948), 133 Min.

<sup>40</sup> Hans Christian Andersen: *De røde skoe*, in: ders.: *Nye Eventyr. Første Bind. Tredie Samling*, Kopenhagen 1845, 85–90.

It's just taking the idea of these shoes that have a life of their own. If you're unfortunate enough to put them on, you're going to dance and dance. It's almost like the idea that you're possessed by dance. Before I had any lyrics, the rhythm of the music led me to the image of, oh, horses, something that was running forward, and that led me to the image of the dancing shoes. Musically, I was trying to get a sense of delirium, of something very circular and hypnotic, but building and building.<sup>41</sup>

Andersen bearbeitet in seinem Märchen über ein Mädchen, das ein verzaubertes Paar roter Schuhe anzieht und nicht mehr aufhören kann zu tanzen, die Idee der <Tanzkrankheit>, <Tanzsucht>, <Tanzplage>, <Tanzpest> oder <Choreomanie>, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts viele Intellektuelle faszinierte<sup>42</sup> – nicht zuletzt angeregt durch zeitgenössische Berichte, die einen Zusammenhang zwischen mittelalterlichen Pest- und Tanzepidemien nahelegten.<sup>43</sup> Wie Rohmann aufgezeigt hat, war die Bedeutung der Farbe Rot bzw. der roten Schuhe im mittelalterlichen Zusammenhang jedoch eine ganz andere als bei Andersen:

Als im Sommer 1518 in Straßburg Hunderte von Menschen auf den Straßen tanzten, weil sie sich als vom heiligen Veit verflucht wahrnahmen, brachte man sie zu der Kapelle des Heiligen in Zabern. Dort zog man ihnen rote Schuhe an, bekreuzigte diese mit Chrisam und ließ sie am Altar tanzen. Und schon 1374 erwähnen die Chronisten, die Teilnehmer der Tänze in den rheinischen Städten hätten eine aggressive Abneigung gegen die Farbe Rot, gegen rote Tücher und rote Kleidung geäußert. Hier knüpften vielleicht die Straßburger Priester im Jahr 1518 an, als sie eine spirituelle Therapie gegen den Tanzfluch entwarfen: Die roten Schuhe, das geweihte Öl und die Kreuzzeichen sollten den Tanzzwang aus den Füßen vertreiben. Die roten Schuhe waren also in Straßburg 1518 gerade nicht Träger des Tanzfluches, sondern sollten von ihm befreien.<sup>44</sup>

Die Farbe Rot oder rote Dinge fungierten also zugleich als Auslöser für und als Heilmittel gegen den <Tanzwahn>, und speziell die roten Schuhe, so Rohmann weiter, standen «für die Aufgabe der Selbstdisziplin, allgemeiner für die Überantwortung des Individuums an fremde Mächte».<sup>45</sup> Vor diesem Hintergrund ist es vielleicht kein Zufall, dass gerade die Version der «Wuthering Heights»-Videos, in der Bush ganz in Rot gekleidet ist, zum performativen Meme und zum Auslöser für eine zeitgenössische «veitstanzähnliche Bewegung» geworden ist, die plattformübergreifend die Sozialen Medien erfasst hat. Und gerade das Motiv des unfreiwilligen Tanzens zeigt die Doppeldeutigkeit von Entgrenzung und Befreiung einerseits und Überwältigung durch äußere Mächte andererseits.<sup>46</sup> Die hier implizierten Wechselwirkungen des Affizierens und Affiziertwerdens durch Tanzbewegungen lassen sich mit Gabriele Brandstetter u. a. über das semantische Feld untersuchen, das der Begriff «<bewegen> oder lateinisch *movere* eröffnet: <in Bewegung setzen>, <einwirken, Eindruck machen, beeinflussen>, <eine Einwirkung erleiden>, <erregen>, aber auch <bewegen, fortbewegen>, <verursachen>, <in Gang bringen, anregen>».<sup>47</sup> Neben dem aktiven «etwas bewegen» steht also auch das reflexive «sich bewegen» und das passive «bewegt werden».

<sup>41</sup> Interview Kate Bush von Simon Reynolds: *Heaven's Kate*, in: *Melody Maker*, 6.11.1993, 36–37.

<sup>42</sup> Vgl. Rohmann: *Veitstanzähnliche Bewegungen*.

<sup>43</sup> Beispielweise durch die Schriften des Medizinhistorikers Justus Friedrich Karl Hecker: *Die Tanzwuth, eine Volkskrankheit im Mittelalter, Berlin 1832* oder *Der schwarze Tod im vierzehnten Jahrhundert*, Berlin 1832.

<sup>44</sup> Rohmann: *Veitstanzähnliche Bewegungen*, 132.

<sup>45</sup> Ebd., 135.

<sup>46</sup> Vgl. ebd., 136.

<sup>47</sup> Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, Kai von Eikels: *Übertragung. Eine Einleitung*, in: dies. (Hg.): *Schwarm(E)motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Freiburg i. Br. 2007, 7–54, hier 38.

### V Imagination und Verkörperung

Um das dialektische Verhältnis von Affizierung und Agency, von Ergriffen-Werden und aktiver Aneignung konzeptuell zu fassen, lohnt es sich, auf die medienanthropologischen Ansätze zu Mimesis und Fremderfahrung zurückzukommen und die (rituelle) Wechselbeziehung von Imaginations- und Körpertechniken genauer in den Blick zu nehmen, die Fritz Kramer als Praktiken der Imagination bezeichnet.

Im Besessenheitsritual werden tanzende Körper zu Medien, um Unsichtbares sichtbar und Nicht-Anwesendes anwesend zu machen. So werden innere Bilder von fremden Mächten in kulturell gelenkte, choreografierte, mehr oder weniger kontrollierte Bewegungsabläufe des Körpers sowie in Sprechweise, Gestik und Mimik der Besessenen übersetzt, die von den anderen am Ritual Teilnehmenden erkannt und anhand bestimmter kultureller Vorgaben gedeutet werden müssen. Für die Aneignungspraktiken rund um das Phänomen des *Most Wuthering Heights Day Ever* lässt sich der Aspekt der rituellen Vermittlung innerer und äußerer Bilder produktiv machen, die hier in individuellen und kollektiven Medienpraktiken des Reenactments körperlich ausagiert und medial vervielfältigt werden. Die Spannung zwischen dem passiven Affiziert- oder Bewegt-Werden und dem aktiven Sich-Bewegen offenbart eine Form der Aneignung, die auf eine geteilte ästhetische Erfahrung zielt, durch die die Teilnehmenden in Medienritualen – wenn man so will – ihre Besessenheit ausleben können, indem sie sich Kate Bush oder dem fiktiven Geist von Cathy anverwandeln. In diesem Sinne lassen sich die tänzerischen Aneignungen als performative Praktiken beschreiben, in denen das passive Bewegt-Werden in ein aktives Sich-Bewegen transformiert wird.

Was beim *Most Wuthering Heights Day Ever* als spielerische Aneignung erscheint, lässt sich als eine zeitgenössische Form kollektiver Ekstase verstehen, in der der kontrollierten Entgrenzung ein eigener sozialer und ästhetischer Wert zukommt. Die synchronisierten Körper produzieren ein kollektives Affektfeld, das gerade in der Verbindung von Digitalität und Körperlichkeit eine spezifische Form der *communitas* darstellt, die sich durch drei miteinander verschränkte Dimensionen auszeichnet: erstens durch eine oszillierende Bewegung zwischen digitalen und physischen Räumen, zwischen medialer Repräsentation und körperlicher Aufführung, wobei die Verkörperung nicht als Endpunkt, sondern als Durchgangsstadium eines zirkulären Mediationsprozesses zu verstehen ist; zweitens durch eine affektive Dimension des Ergriffen-Werdens, die in kollektiven



Abb. 7 Flashmob vom *Most Wuthering Heights Day Ever*, Preston, USA 2023

Aneignungspraktiken kanalisiert und transformiert wird, eine Dialektik von passivem Affiziert-Werden und aktivem Aneignen; und drittens durch eine kollektive Transformation individueller Erfahrungen in geteilte ästhetische Erfahrungen. Der *Most Wuthering Heights Day Ever* erscheint somit als paradigmatisches Beispiel einer Medienpraxis, in der der Körper selbst zum Medium wird – nicht nur als Projektionsfläche, sondern als aktiver Agent im Prozess der Remedialisierung. Damit verbunden sind komplexe Praktiken der Fremderfahrung, in denen das <Andere> – sei es Bushs ikonische Choreografie oder der fiktive Geist von Cathy – zum Vermittler zwischen verschiedenen medialen und körperlichen Registern wird und dabei neue Formen der Sozialität herstellt, die weder vollständig im Digitalen noch ausschließlich im Physischen verortet sind. Die roten Kleider, die Perücken, die Körperbewegungen bilden zusammen mit den digitalen Aufzeichnungen, Plattformen und Algorithmen ein Kollektiv, in dem menschliche und nicht-menschliche Akteur\*innen gemeinsam zu performativen Memes werden. In diesem Sinne möchte ich vorschlagen, performative Memes wie den *Most Wuthering Heights Day Ever* im Anschluss an Olia Lialina und Dragan Espenschied als eine spezifische Form der postdigitalen Folklore aufzufassen, die durch die Verbindung von verkörperten Aneignungspraktiken im Tanz mit den Affordanzen von Social-Media-Plattformen digitale und physische Möglichkeitsräume miteinander verschränkt.<sup>48</sup> Der Begriff des performativen Memes ermöglicht nicht nur die Erfassung empirischer Phänomene, sondern ist auch als epistemisches Werkzeug zu verstehen, das dazu dient, die komplexen Verflechtungen von Körpern, Medien und kollektiven Praktiken in der postdigitalen Kultur zu analysieren. In dieser Perspektive bieten sich performative Memes als Denkfigur an, die es ermöglicht, etablierte Dichotomien wie digital/analog, online/offline, Original/Kopie, Körper/Technik, individuell/kollektiv oder aktiv/passiv zu überschreiten und neue konzeptuelle Verbindungen zu schaffen.

<sup>48</sup> Vgl. Olia Lialina, Dragan Espenschied: *Digital Folklore: To Computer Users, with Love and Respect*, Stuttgart 2009.

---

Der Artikel basiert auf einem Input zu digitaler Ethnografie im Rahmen des Panels «Meme Culture und Medientheorie. Eine Versuchsanordnung» auf der GfM-Jahrestagung 2020 *Experimentieren*, die online von Bochum aus ausgerichtet wurde. Mein Dank gilt dem «Meme-Team» Brigitte Weingart, Felix Gregor, Jan Harms, Elena Meilicke und last but not least Florian Schlittgen sowie der ZfM-Redaktion für die produktiven Kommentare und das sorgfältige Lektorat.

SOPHIE PUBLIG

## SWIPING RIGHT ON GOD

### Ästhetische Aneignungen als ideologische Strategie in Network Spirituality



Plattformen werden von pastellfarbenen, ätherisch leuchtenden Memes geflutet, auf denen Engelsflügel und Wolkenwelten sich in den schimmernden Augen von Anime-Mädchen spiegeln. Referenzen aus dem *girlnet*<sup>1</sup> stehen neben katholischen und esoterischen Symbolen, und selbstironische *femoids*<sup>2</sup> hauchen leise: «[O]fc angels are real ... i literally exist», eingeschrieben auf weißen Engelsflügeln (vgl. Abb. 1). «[B]tw this is actually what i look like», prangt auf vier geflügelten Lichtgestalten (vgl. Abb. 2). «[I]t's time for me to become more angelic», heißt es wiederum auf einer psychedelischen Collage mit Manga-Mädchen, Sigillen und popkulturellen Fragmenten aus *The Matrix* (Regie: Lana und Lily Wachowski, US/AU 1999) (vgl. Abb. 3). Die Angelcore-Ästhetik evoziert nicht nur Nostalgie für das Girlblogging der frühen 2010er Jahre, sondern spiegelt ein spirituelles Verständnis des Internets wider, das einen Wandel im Umgang mit Esoterik und Religion auf digitalen Plattformen markiert.

Spirituelle Deutungen von Technologie leben innerhalb der rhizomatisch organisierten Strukturen sozialer Netzwerke neu auf und verwandeln Memes

**Abb. 1–3** Beispiele von *Angelcore*-Memes, die vor allem im *girlnet* beliebt sind

<sup>1</sup> Mit *girlnet* sind plattformübergreifende feministische und queere Communities gemeint, die sich dezidiert von Incel-Kulturen und Vertretern der *manosphere* abgrenzen.

<sup>2</sup> *Femoid* (*female android*) war ursprünglich eine von Incels verwendete Beleidigung für weiblich gelesene Userinnen; es handelt sich um eine gegenderte Version von NPC, also jenen *non-playable characters*, die nicht selbstständig denken können. Der Begriff wurde von *femcels*, die sich als männerhassende Feminist\*innen verstehen, ironisch reappropriert.

<sup>3</sup> Vgl. Bogna Konior: *Angelsexual: Chatbot Celibacy and other Erotic Suspensions*, in: *SUM Journal*, Nr. 22, 2024, 2703–2716, hier 2706.

<sup>4</sup> Erik Davis: *TechGnosis: Magic, Myth & Mysticism in the Age of Information*, Berkeley 2015, 36.

<sup>5</sup> In esoterischen Traditionen ist ein «Eggregor» eine aus dem kollektiven Bewusstsein entstandene Entität, die Einfluss auf die physische Welt ausübt. Ein webbasiertes Beispiel sind Inkarnationen von Pepe the Frog, die vom Cult of Kek manifestiert wurden.

<sup>6</sup> Vgl. Whitney Phillips: *This Is Why We Can't Have Nice Things: Mapping the Relationship between Online Trolling and Mainstream Culture*, Cambridge (MA) 2015, 9.

<sup>7</sup> Vgl. Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker: *Notes on Metamodernism*, in: *Journal of Aesthetics & Culture*, Bd. 2, Nr. 1, 2010, [doi.org/10.3402/jac.v2i1o.5677](https://doi.org/10.3402/jac.v2i1o.5677).

<sup>8</sup> CCRU: *CCRU Glossary*, in: dies.: *Digital Hyperstition*, London 1999, 64–74, hier 68, [monoskop.org/images/f/f/CCRU\\_Abstract\\_Culture\\_Digital\\_Hyperstition\\_1999.pdf](https://monoskop.org/images/f/f/CCRU_Abstract_Culture_Digital_Hyperstition_1999.pdf) (16.5.2025). Die CCRU war ein 1995 an der Universität Warwick gegründetes Forschungskollektiv, an dem u. a. Mark Fisher, Sadie Plant, Maya B. Kronic und Nick Land beteiligt waren.

<sup>9</sup> Vgl. Mark Fisher: *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, Washington 2009, 8.

<sup>10</sup> bonklek: *Let's All Love Remilia: Notes on Network Spirituality*, in: *Remilia Quarterly*, Nr. 1, 2024, 26–41, hier 28.

<sup>11</sup> *Kawaii* (jap. «liebenswert», «süß») bezeichnet ein ästhetisches Konzept der Niedlichkeit, das Kindlichkeit und Unschuld vermittelt und vor allem bei Mädchen sehr beliebt ist.

<sup>12</sup> Zur genaueren Analyse solcher memetischer Dynamiken vgl. Sophie Public: *Towards a Sympoietic Theory of Memetic Evolution*, in: Chloë Arkenbout, İdil Galip (Hg.): *Critical Meme Reader III: Breaking the Meme*, Amsterdam 2024, 40–56, hier 55 f., [networkcultures.org/wup-content/uploads/2024/05/Critical-Meme-Reader-III-INC2024\\_INC-Reader-17.pdf](https://networkcultures.org/wup-content/uploads/2024/05/Critical-Meme-Reader-III-INC2024_INC-Reader-17.pdf) (16.5.2025).

in datenbasierte «Manifestationen» oder mantraähnliche Gebete. Dabei sind die Vorstellungen, dass prophetische Engelsbotschaften in modernen Technologien fortleben,<sup>3</sup> sowie gnostische Deutungen des Internets als «mercurial network of far-flung messages that functions as a marketplace of ideas and commodities»<sup>4</sup> keineswegs neu. Das partizipative Web eröffnet jedoch neue Möglichkeiten zur Verbreitung esoterischer Ideen wie der Erzeugung von «Eggregoren»<sup>5</sup> oder dem Aufbau von Online-Sekten, oft in Form von ironischem Cosplay der User\*innen selbst. Während einige dieser digital-okkulten Praktiken spielerisch auf rhetorische Traditionen wie das Trolling (im Sinne der Mythen um Trickstergottheiten<sup>6</sup>) zurückgreifen, verschmelzen im postironischen Paradigma der Netzkulturen Ernst und Ironie und pendeln stetig zwischen Witz und aufrichtiger Hingabe.<sup>7</sup>

Die Gleichsetzung von Posten und Manifestieren findet einen theoretischen Vorläufer im von der CCRU (Cybernetic Culture Research Unit) entwickelten Konzept der «Hyperstition», definiert als ein «element of effective culture that makes itself real, through fictional quantities functioning as time-traveling potentials».<sup>8</sup> Ursprünglich bezog sich Hyperstition auf das Verfassen von Schriftstücken, die, aufgeladen mit der richtigen Intention, sich selbst verwirklichen. Im Internet wurde diese Bedeutung auf Posts ausgeweitet und zudem verwässert. Dabei spielt es keine Rolle, ob andere User\*innen an solche Manifestationen glauben, entscheidend ist, *dass* diese materialisiert und zirkuliert werden. Mark Fisher, eine der prominenten Figuren der CCRU, hat beschrieben, wie der Spätkapitalismus die Kulturproduktion in eine Feedback-Schleife versetzt, in der «echte» Innovation zunehmend unmöglich wird.<sup>9</sup> Vor diesem Hintergrund liegt die Annahme nahe, dass spirituelle Sehnsüchte sich in ästhetische Bewältigungsmechanismen in Form von Memes verlagern, die Alternativen versprechen. In diesem Kontext operieren spirituell geprägte Ästhetiken nicht außerhalb der kapitalistischen Strukturen sozialer Plattformen, sondern entfalten sich innerhalb von deren Logik, gerade dann, wenn diese Ästhetiken ideologisch umgedeutet oder gezielt zur Vermarktung von Produkten genutzt werden. Das Phänomen der «Network Spirituality» (Netspi), das einer der Beteiligten beschreibt als «the latent spiritual process of our collective participation online»,<sup>10</sup> bietet hierfür ein paradigmatisches Beispiel: Nur weil etwas niedlich aussieht, heißt das noch lange nicht, dass es auch harmlos ist.

Network Spirituality verbindet zeitgenössische Spiritualität und *kawaii*-Ästhetiken<sup>11</sup>, die auf chinesischen Plattformen wie Douyin und Xiaohongshu zirkulieren, und formt daraus eine neue, transmediale Praxis kollektiver Subjektivierung. Ausgehend von den Aktivitäten der User\*innen entsteht eine Dynamik, die sowohl kollektive Identitätsbildung als auch Elemente einer dezentralen Schwarmintelligenz umfasst – also Prozesse, in denen viele einzelne Handlungen, ohne zentrale Steuerung, gemeinsame Strukturen und Bedeutungen hervorbringen.<sup>12</sup> Netspi greift so eine immanente Spiritualität des digitalen Zeitalters auf, die das Sakrale nicht mehr jenseits der Welt, sondern in der

Vernetztheit digitaler Plattformen selbst verortet. Doch Netspi läuft ständig Gefahr, von falschen Prophet\*innen für persönliche Zwecke gekapert zu werden: Zu zentralen Figuren zählen @angelicismo1, ein Substack-Autor, der für seine esoterischen Texte voller kryptischer Symbolik und akzelerationistischem Nihilismus bekannt wurde, Charlotte <Charlie> Fang, Kopf des Remilia Collective, das Kryptoökonomie mit Spiritualität und Angelcore verknüpft, sowie die lose Gruppierung #BasedRetardGang, die provokative memetische Kurzvideos auf TikTok produziert, um ihr Hyperpop-Musikprojekt zu bewerben.

Während diese Akteur\*innen Netspi einerseits nutzen, um mit Cyber-Spiritualität zu experimentieren und Online-Communitys aufzubauen, offenbaren sich unter der postironischen Oberfläche schnell auch andere Dynamiken: die gezielte Vermarktung von NFTs und Kryptowährungen, Sektenstrukturen und die Verbreitung neo-orientalistischer, rechter und rassistischer Ideen – alles sorgfältig versteckt unter einer niedlichen Ästhetik. Die strategische Aneignung von *kawaii*-Ästhetiken dient dabei zur Persona- und Produktvermarktung und führt nicht nur zu einer Kommodifizierung und Perpetuierung westlicher Mythen über ostasiatische Kulturen, sie steht auch in offenem Widerspruch zum postulierten spirituellen Anspruch dieser Bewegungen. Es wäre eine polarisierende Vereinfachung, alle an Netspi beteiligten Akteur\*innen einer hass-erfüllten Ideologie zuzuordnen oder die Fans der Tumblr-esken Ästhetik, die die neoreaktionäre Autorin Angela Nagle pauschal als <Generation Snowflake> abtut,<sup>13</sup> als bloße Opfer darzustellen. Die ineinandergreifenden Dynamiken verschiedener Communitys, die Memes, Konzepte und Ästhetiken auf ironische wie postironische Weise (rück-)erobern, erzeugen ein situatives Feld, das sich festen Kategorisierungen entzieht. Darin verstricken sich die ästhetischen Aneignungen und esoterischen Umdeutungen von Angelcore durch @angelicismo1, Fang und Co. zunehmend mit ironischen Rückaneignungen durch das *girlnet* und zeigen, wie tief sich Netspi in die memetischen Strukturen der digitalen Gegenwart einschreibt.

### Am Anfang war das Meme, und das Meme war bei Gott, und das Meme war Gott

Es war ein Venn-Diagramm, das den Trendanalysten Sean Monahan dazu veranlasste, einen *vibe shift* auszurufen – eine Verschiebung innerhalb der dominanten Kultur.<sup>14</sup> Vor dem verpixelten Hintergrund eines *Withered Wojak* (bekannt aus dem *Dick-Flattening/Yes-Honey-Template*<sup>15</sup>) verbindet das Diagramm zwei Subkulturen: auf der linken Seite düstere, vom frühen Nick Land inspirierte Hyperpop-Fashionistas; auf der rechten Seite nostalgische Indie-Sleaze-Girlbloggerinnen. Die Schnittmenge bilden Referenzen wie «red scare – new models – Mark Fisher – cyberpunk – CCRU – Dean Kissick<sup>16</sup> – Honor Levy – Kyle Brown – Drunken Canal – taolintellectuals – Tom Tuna – Master of Cum – based cringe side of the internet» (vgl. Abb. 4).

<sup>13</sup> Angela Nagle: *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*, London 2017, 71.

<sup>14</sup> Vgl. Sean Monahan: *Vibe Shift*, 8Ball, 10.6.2021, [www.8ball.report/pl/vibe-shift](http://www.8ball.report/pl/vibe-shift) (9.5.2025).

<sup>15</sup> Vgl. *Dick Flattening/Yes Honey* [Datenbankeintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Philipp am 2.3.2020, letztes Update von Nutzer\*in LiterallyAustin am 14.4.2025, [knowyourmeme.com/memes/dick-flattening-yes-honey](https://knowyourmeme.com/memes/dick-flattening-yes-honey) (9.5.2025).

<sup>16</sup> Hierbei handelt es sich um den Ersteller bzw. Reposter des Memes selbst.

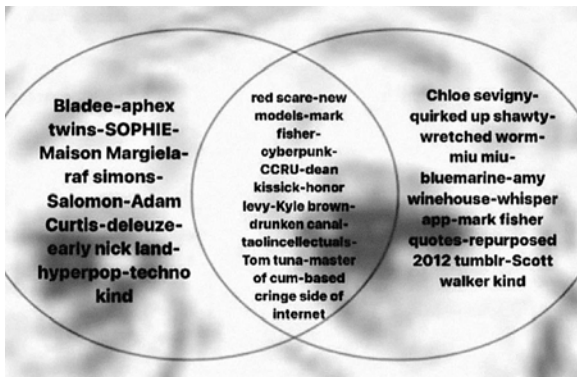


Abb. 4 Der *vibe shift* als Venn-Diagramm

Wie bei allen Memes entscheidet die Fähigkeit, die Anspielungen zu entschlüsseln, über die Zugehörigkeit zur In- oder Out-Gruppe.<sup>17</sup> In der im Diagramm dargestellten Schnittmenge formiert sich ein Netzwerk von *chronically online*, okkult interessierten Anhänger\*innen der *alternative literature*; viele der Namen weisen eine Nähe zu der neoreaktionären Ideologie der sogenannten Dimes-Square-Szene auf, die sich Ende der 2010er Jahre in New York City formierte.<sup>18</sup> Diese ideologische Ausrichtung lässt sich als Ausdruck von Ermüdung gegenüber der vermeintlichen

<Cancel Culture> und <politischen Korrektheit> der sogenannten <woken> Linken lesen. Die Dimes-Square-Szene löste teils heftige Kontroversen aus, da sie rechte Werte perpetuierte und sich nicht klar von Alt-Right-Strömungen abgrenzte. Auch wenn die Provokationslust zunächst als Trolling einiger übervernetzter Mikro-Promis erscheinen mochte, manifestiert sich doch ein tieferer Konservatismus, der in der zentralen Bewegung des *vibe shift* besonders deutlich wird: die Rückkehr zur Religion, insbesondere zum Katholizismus. So spricht die *Red-Scare*-Podcasterin Dasha Nekrosova regelmäßig über ihren ostkatholischen Glauben, während Honor Levy in ihrem Podcast *Wet Brain* von ihrer Konvertierung zum Katholizismus erzählt. Was in den frühen 2010er Jahren als subversive Aneignung religiöser Symbole durch Popstars wie Lana Del Rey und später Ethel Cain begann, die mit Darstellungen von Kreuzen, Jesusbildern und Kirchen kokettierten, verfestigte sich rasch zu einer unironischen Hinwendung zu traditionellen Werten.

Weitere Ursachen für die generelle Diskursverschiebung nach rechts finden sich im weltweiten Aufstieg rechter Regierungen in den 2010er Jahren sowie im biedermeierhaften Rückzug ins Private im Zuge der Covid-19-Pandemie. Zwar beruft sich die Dimes-Square-Szene noch auf linke Traditionslinien, doch ihre bewusste Positionierung als antiprogessiv verweist auf eine zentrale Widersprüchlichkeit des *vibe shift*: Wenn Trolling zu Post-Trolling wird, verlieren sich politische Aussagen in Beliebigkeit; wenn Ironie zu Post-Ironie wird, bleibt die Deutung letztlich den User\*innen selbst überlassen – und politische Inhalte können taktisch ausgenutzt werden. Die kategorische Unschärfe, die diese Dynamiken hervorrufen, bildet den Kern von Netspi.

Als im Sommer 2021 die Texte von @angelicismo1 viral gingen – möglicherweise befeuert durch die pandemiebedingte kulturelle Leere –, hatte die Dimes-Square-Szene bereits den Ruf erlangt, ein neoreaktionäres Trollkollektiv gegen die <woke> Linke zu sein. In seinem ersten Substack-Post erklärt @angelicismo1: «Life under Trump is the realisation that Life under Trump is better than life under capitalism and that life under capitalism is better than any other life and that there literally is no communism.»<sup>19</sup> Auch wenn solche

<sup>17</sup> Vgl. Grant Kien: *Communicating with Memes: Consequences in Post-Truth-Civilization*, London 2019, 126.

<sup>18</sup> Vgl. Günseli Yalcinkaya: *How Far-Right Views Became the New Edgy Aesthetic*, *Dazed*, 28.10.2022, [dazeddigital.com/life-culture/article/57309/1/edgelords-far-right-views-kanye-west-dimes-square-urbit](https://dazeddigital.com/life-culture/article/57309/1/edgelords-far-right-views-kanye-west-dimes-square-urbit) (9.5.2025).

<sup>19</sup> Im Februar 2025 löschte @angelicismo1 seinen Substack-Account; das Zitat ist wiedergegeben nach Anika Jade Levy: *The Last Night in Heaven*, *Mars Review of Books*, Nr. 1, 20.5.2022, [marsreview.org/p/the-last-night-in-heaven](https://marsreview.org/p/the-last-night-in-heaven) (9.5.2025).

provokanten Kommentare zum Aufstieg der Alt-Right auch innerhalb linker Diskurse keineswegs neu waren und in Relation zu einer allgemeinen Desillusionierung der in Echokammern resonierenden nihilistischen Doomer-Mentalität verstanden werden müssen, hat @angelicismo1 die digitale Landschaft damit effektiv polarisiert. Er nutzte den Appetit der Empfehlungsalgorithmen auf Sensationalismus und Extremismus aus, um seine Leser\*innenschaft zu spalten: Ein Teil las seine Ausführungen als Performancekunst in Zeiten des Spätkapitalismus; ein anderer Teil nahm sie wörtlich und bediente die Stereotypen des\*der empörten linken User\*in, was die Reichweite der Posts wiederum steigerte. Parallel dazu appropriierte @angelicismo1 die Technik des *schizoposting*, einen assoziativen, auf dem Imageboard 4chan popularisierten Stil, der verschiedenste Referenzen miteinander verknüpft und einen paranoiden Zusammenbruch simuliert:

we affirm you, affirm  
 we're literally just here to affirm  
 being in love with you is literally 100 g/ITS to me  
 we had to affirm their total destruction  
 AFFIRM IS LITERALLY TRENDING  
 Anglotheosophical Oblique Escalation  
 You're telling me this compute is edging?  
 Were you edging or were you gooning?  
 they're sending exploding knife bombs after children  
 a mossad genocide zionist super hero  
 my heart is already in heaven  
 towards a plurality of humanity loving AGIs  
 ecological shock doctrine  
 Israeli-American  
 Abundance Gateway Literally Literally Literally Literally  
 chaotic neutral popular loner  
 <mass Hannibal>  
 cross-platform telephone  
 clout-induced bipolar disorder.<sup>20</sup>

Zwischen Meme-Verweisen und spiritueller Psychose spiegelt *schizoposting* jene aus tiefer Verzweiflung und gleichzeitiger Sensationslust gespeiste Doomer-Mentalität, die Mark Fisher als «depressive Hedonie» bezeichnet.<sup>21</sup> Doch die übertriebene Selbststilisierung und der kulturelle Nihilismus von @angelicismo1 ließen die Szene rasch ermüden. Sein Ego-Trip kulminierte im Jahr 2023 in dem Projekt *film01*, einem bis zu zehn Stunden langen Werk in drei verschiedenen Schnittfassungen, das sich unbescheiden auf Jean-Luc Godards *Histoire(s) du cinéma* (FR/CH 1988–1998) bezieht.<sup>22</sup> Was ursprünglich als Dokumentation einer Bewegung gedacht war, wurde letztlich zum Denkmal ihres Scheiterns und offenbarte interne Rivalitäten, fehlende kohärente Themen und unüberbrückbare kreative Brüche.

Was @angelicismo1 jedoch verstand, war die schleichende Auflösung von Autor\*innenschaft im digitalen Raum, in dem der individuelle Account als

<sup>20</sup> Post von @angelicismo1: 2023 LIST, 22.12.2023, aus dem von der Autorin erstellten E-Mail-Archiv des Substacks von @angelicismo1.

<sup>21</sup> Fisher: *Capitalist Realism*, 25.

<sup>22</sup> Vgl. Paige K. Bradley: Band of Outsiders, *Artforum*, 17.6.2023, [artforum.com/columns/paige-k-bradley-around-new-york-252792](https://artforum.com/columns/paige-k-bradley-around-new-york-252792) (9.5.2025).

Gefäß für endlose Ströme von Content fungiert, während die Frage nach Urheber\*innenschaft zunehmend irrelevant wird. Im Jahr 2022 führte die Popularität von @angelicism01 zu einer Welle von Duplikaten auf Twitter, die dann direkt vom originalen Account retweetet wurden. Der Versuch, ein Schwarmbewusstsein zu erzeugen, bei dem User\*innen zu Engeln des Netzwerks werden, wurde zu einem zentralen Merkmal des *vibe shift* und führte zur (Selbst-)Verortung von Netspi in der Online-Performancekunst. In dem selbstverlegten Zine *Remilia Quarterly* spekuliert Alexander Raubo:

Freed from an imputed paradigm of performative anti-corporate activism, we can recognize a new net art: posting as art, post-authorship and collective works, high interactivity and connection, algorithmic hijacking, <lefthand> style and outsider art.<sup>23</sup>

Tatsächlich könnten die @angelicism01-Klone als neue Form von Netzkunst unter dem Paradigma einer Post-Autor\*innenschaft betrachtet werden. Dabei tun sich jedoch zwei Probleme auf: Erstens folgt dieses Prinzip letztlich nur der bewährten Logik memetischer Evolution im Internet, denn einem solchen Paradigma folgten bereits etwa die in den frühen 1990er Jahren anonym verbreiteten ASCII-Art-Copypastas im Usenet. Zweitens bedeutet das Posten unter einem Pseudonym keineswegs die Auflösung individueller Autor\*innenschaft, sobald um dieses symbolischer Wert aufgebaut wird. Insofern fügt sich die Einflussjagd der neuen Netzkünstler\*innen nahtlos in die altbekannten Mechanismen der Selbstbehauptung innerhalb der Kunstwelt ein.

**«Unselig aber sind jene, die auf Totes ihre Hoffnung setzen und Werke von Menschenhand als Götter bezeichnen»<sup>24</sup>**

Als Troll, der kryptische Selbstvermarktung zur Disziplin erhoben hat, verstand Charlie Fang, der gerne weiblich gelesene Namen annimmt, die Aufgabenstellung von @angelicism01 vielleicht ein wenig zu gut: Die Erschaffung neuer Personas und Alter Egos über verschiedene Accounts hinweg wurde bei ihm zu einem zentralen künstlerischen Prinzip. Fang, selbsternannter CEO des Remilia Collective, einer dezentralen autonomen Organisation (DAO), erklärte bereits seit seinen frühen Tagen auf 4chan Trolling und *psyops*,<sup>25</sup> also Techniken psychologischer Kriegsführung, zu seinen bevorzugten künstlerischen Medien:<sup>26</sup>

<Psyops as performance art> lies at the core of #BASEDRETARDGANG's and Remilia's art practices. While the end psychological state of affected viewers could take countless forms, these collectives instill a sense of the aforementioned egoless online to come. This renders art into praxis as viewers turn towards love of the Online.<sup>27</sup>

Aufbauend auf Konzepten wie dem Schwarmbewusstsein und der Vorstellung von Nutzer\*innen als Vehikeln der Ideenverbreitung führt Fang diese Logik an einen dunklen Endpunkt: Er gründet Sekten auf Discord, die gezielt

<sup>23</sup> Alexander Raubo: Towards a New Net Art, in: *Remilia Quarterly*, Nr. 1, 2024, 14–23, hier 18.

<sup>24</sup> Weisheit Salomos, 13,10, zit. nach Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, hg. v. Katholisches Bibelwerk, Stuttgart 2016, [bibleserver.com/EU/Weisheit13](http://bibleserver.com/EU/Weisheit13) (16.6.2025).

<sup>25</sup> Die Paranoia vor *psyops* gab es schon immer auf anonymen Seiten wie 4chan, wo User\*innen fürchteten, von Regierungsorganisationen bespitzelt zu werden.

<sup>26</sup> Vgl. Geneva Davis: I Don't Want to Be an Internet Person, *Palladium*, 4.11.2022, [palladiummag.com/2022/11/04/i-dont-want-to-be-an-internet-person](http://palladiummag.com/2022/11/04/i-dont-want-to-be-an-internet-person) (9.5.2025).

<sup>27</sup> bonkle k: Let's All Love Remilia, 27.

verletzte User\*innen rekrutieren und emotional manipulieren. Ein Beispiel ist *Miya Black Hearted Cyber Angel Baby*,<sup>28</sup> ein Projekt, das ausgehend von dem Foto von Siyuan Zhao, die 2015 auf der Art Basel Miami Beach eine Frau mit einem Messer angriff,<sup>29</sup> einen Kult um eine messianische Kunstfigur namens Miya erfindet, deren angebliches Martyrium eine neue Ära einläuten soll: «Miya died so she can crack the egregorial glass ceiling [sic] upon her ascension, raining down Kaliacc redpills on us all».<sup>30</sup> Miya war nichts anderes als ein digital erzeugter Egregor, dessen

Aufgabe darin bestand, User\*innen dem sogenannten Kali-Yuga-Akzelerationismus (*kali/acc*) zuzuführen: Angeführt von der Göttin Kali symbolisiert das Kali Yuga das vierte und letzte Zeitalter des zyklischen hinduistischen Zeitmodells, moralischen Verfall und gesellschaftlichen Zusammenbruch und damit die notwendige Prämisse kosmischer Erneuerung. *Kali/accs* Prophezeiung der Beschleunigung des kapitalistischen Kollapses und die Obsession mit der (Selbst-)Auslöschung der menschlichen Spezies verbreiten rechtsextremes Gedankengut und Verschwörungsnarrative unter dem Deckmantel der Postironie. Diese Ideen fanden auch außerhalb des Remilia Collective Resonanz, etwa bei Bewegungen wie dem «Dark Enlightenment» und anderen neoreaktionären Milieus, die zunehmend in Alt-Right-Netzwerke integriert wurden, ob ironisch oder eben nicht.

Ein Meme, das auf einer Miya gewidmeten Website gepostet wurde, veranschaulicht die Nähe zu rechtsextremem Gedankengut: Miyas Gesicht wurde darin auf die Darstellung von *Saint Pepe*, einer messianischen Version von *Pepe the Frog*, kopiert (vgl. Abb. 5). Pepe trägt eine braune Kutte und streckt einem weinenden *Wojak* die Hand entgegen. Im linken Bildraum stehen Begriffe, die die veralteten Ideale des *Wojak* symbolisieren sollen: Rationalismus, materielle Realität, Philosophie, Politik; rechts predigt *Miya-Pepe* neue «Wahrheiten» wie «Capitalism is nature», «Circumcision is lobotomy» und «Human slavery». Während sich einige dieser Parolen noch als ironisch überspitzte Reflexionen auf Incel-Kulturen und rechte Verschwörungsnarrative lesen lassen, überschreiten «Legal rape» oder «Female illiteracy» deutlich die Schwelle zum misogynen Gedankengut. Konzepte wie «Hapa Hyperborean Atavism» greifen auf rechtsextremistische Diskurse zurück, die um die mythische Region Hyperborea kreisen, welche in der griechischen Antike als sagenhafte nördliche Heimat eines der vier Menschengeschlechter beschrieben und im 19. Jahrhundert von rechten Okkultist\*innen zum Ursprung einer «weißen Wurzelrasse»



Abb. 5 Miya als *Saint Pepe*

<sup>28</sup> Miya postete auf Twitter als @BPD\_GOD, eine Referenz auf die Borderline-Persönlichkeitsstörung.  
<sup>29</sup> Besucher\*innen hielten die Attacke zunächst für eine Performance, vgl. Editors of Artnews: Morning Links: Stabbing at Art Basel Edition, *Artnews*, 7.12.2015, [artnews.com/art-news/news/morning-links-stabbing-at-art-basel-edition-5472](https://www.artnews.com/art-news/news/morning-links-stabbing-at-art-basel-edition-5472) (15.6.2025).

<sup>30</sup> Miya Black Hearted Cyber Angel Baby (@BPD GOD: Recorded Eulogies, *Kali Acc*, [www.kaliacc.org/miya/tribute](http://www.kaliacc.org/miya/tribute) (9.5.2025).

umgedeutet wurde.<sup>31</sup> Hyperborea wird bereits seit den 2000er Jahren auf 4chan heftig diskutiert. *Hapa*, ein hawaiianischer Begriff für Menschen gemischter Herkunft, bezeichnet hier explizit Personen weiß-ostasiatischer Abstammung, die in Fangs Auffassung als <überlegen> gelten. Die Exotisierung ostasiatischer Kulturen erweist sich als Teil eines Narrativs vom <Untergang des Westens> und der angeblichen Überlegenheit des Ostens, vor allem Chinas.

Obwohl er als <Miya> vor allem zwischen 2017 und 2019 aktiv war, tweetet Fang auch 2025 noch über hyperboreischen Atavismus. So behauptet er, dass sich mit den Ehen und Geburten im Silicon Valley ein neues hyperboreisches Zeitalter ankündigt, das den Anfang einer neuen <arischen Wurzelrasse> mit sich bringe.<sup>32</sup> Klassische Motive rassistischer Propaganda wiederaufnehmend, schlägt der als mythische Vision getarnte Thread auch selektive Züchtung und Eugenik vor. So wie Incels unterwürfige Manga-Mädchen anhimmeln und zu idealen Ehefrauen (*waiifus*) verklären, unternimmt Fangs Post größte Anstrengungen, um die Exotisierung asiatischer Frauen zu rechtfertigen. Deren Darstellung folgt dem Lotusblüten-Stereotyp, das sie als leise, fügsam, extrem feminin und kindlich-unschuldig konstruiert und somit auf passive Fantasieobjekte weißer Männlichkeit reduziert.<sup>33</sup> Es handelt sich bei Fangs Stereotypisierung nicht um eine selbstironische *psyop* von *femoids*, sondern um die bewusste Entscheidung, Frauen und Mädchen zu dehumanisieren. Trolls mögen behaupten, dass dies nur zum Spaß geschehe, doch die endlose Wiederholung von Klischees birgt die Gefahr in sich, dass diese real werden. Gerade vor dem Hintergrund der Hyperstition stellt sich die Frage: Wie oft kann ein ironischer Post geteilt werden, bevor er ernst wird?

Miyas und Remilias Obsession mit *femoids* und deren angeblich freiwilliger Aufgabe von Handlungsfähigkeit, um ein Knoten im Netzwerk zu werden, folgt klassischen Sektenstrukturen: Die Ambiguität der Führungsfiguren macht es fast unmöglich, diese zur Verantwortung zu ziehen, während kritische Reflexion auf der Ebene der Mitglieder aktiv unterdrückt wird. In einer Fehlinterpretation von Amy Irelands und Maya B. Kronics *Cute Accelerationism* folgert bonkle k: «Cute/Acc takes its devotees out of the (imaginary) driver's seat».<sup>34</sup> Tatsächlich fordert *Cute/Acc* ein sanftes «giving in to giving in (to ...)»<sup>35</sup> im Sinne eines kollektiven Werdens, in dem technologisch mediatisierte Subjekte miteinander verkoppelt sind.

Remilias Forderung, Handlungsfähigkeit zugunsten von Technologie aufzugeben, bezeugt damit ein grundlegendes Missverständnis von Akzelerationismus: Dieser fordert nicht bloße Kapitulation, sondern eine bewusste Überwindung des kapitalistischen Systems durch die Radikalisierung technologischer Prozesse, um eine posthumanistische Zukunft aufzubauen. Der Umdeutung zu einem unproduktiven Nihilismus, konform mit der Doomer-Mentalität, hat Nick Land durchaus zugearbeitet, indem er die kritisch-posthumanistischen Ideale seiner frühen Schriften aufgab, um auf die Seite des Dark Enlightenment und des Transhumanismus zu wechseln.<sup>36</sup> In *jedem* kritisch-posthumanis-

<sup>31</sup> «Wurzelrasse» ist ein Konzept aus der modernen Theosophie, das u. a. von Helena Blavatsky und Rudolf Steiner verbreitet wurde.

<sup>32</sup> Charlotte Fang @CharlotteFang77: I asked chatgpt deep research to «explain miya's hyperborean atavism (aka hapaborea)» and here's all 10 pages of what it said, Twitter/X, 17.2.2025, [x.com/CharlotteFang77/status/1891286657120211240/photo/4](https://x.com/CharlotteFang77/status/1891286657120211240/photo/4) (9.5.2025).

<sup>33</sup> Vgl. Yuanze Wei: A Cultural Studies Analysis of the Over-Sexualization of Asian Women in Hollywood, in: *SHS Web of Conferences*, Bd. 180, Artikel 03003, 2023, 1–5, hier 1, [doi.org/10.1051/shs-conf/202318003003](https://doi.org/10.1051/shs-conf/202318003003).

<sup>34</sup> bonkle k: Let's All Love Remilia, 31.

<sup>35</sup> Amy Ireland, Maya B. Kronics: *Cute Accelerationism*, Falmouth 2024, 4.

<sup>36</sup> Vgl. Nick Land: *Machinic Desire*, in: ders.: *Fanged Noumena. Collected Writings 1987–2007*, hg. v. Robin MacKay u. Ray Brassier, Falmouth, New York 2012, 319–344.

tischen Ansatz ist Handlungsfähigkeit ein zentrales Element – ein Aspekt, der im Netspi-Kontext vollständig vernachlässigt wird.

### Revelation.exe

Wie bei *kali/acc* lässt sich bei Netspi die zunehmende Hinwendung zu einem extremen Sinofuturismus beobachten, der sowohl von Techbros als auch von rechten Denker\*innen bewundert wird.<sup>37</sup> Diese Faszination für China speist sich aus einer Haltung des antiwestlichen Exzeptionalismus, einer rhetorischen Strategie, um westlichen Liberalismus und Multikulturalismus abzuwerten. In Memes manifestiert sich diese Haltung häufig durch die variable Sprachformel «the West has fallen, billions must die», ursprünglich verbunden mit rassistischen Verschwörungsnarrativen rund um den «Great Reset», einer angeblich von «globalen Eliten» aufoktroyierten neuen Weltordnung. Oft erscheint der Slogan in Verbindung mit *Chudjak*, einer *Wojak*-Variation, die rechte Akteur\*innen und deren ultrapessimistische Haltungen karikiert. Diese Reappropriation durch Trolls und linke Meme-Communities dient der ironischen Demontage: Der antiwestliche Nihilismus wird dabei als Ausdruck eines autoritären Begehrens entlarvt, als Sehnsucht nach vermeintlicher Effizienz und Disziplin, die jedoch von einer Ignoranz gegenüber der tatsächlichen Komplexität ostasiatischer Gesellschaften begleitet wird. Diese Fantasien reflektieren die weit verbreitete Frustration angesichts der Vielfalt westlicher Gesellschaften, die von Rechtsaußen als «chaotisch» interpretiert wird und dazu herhalten muss, die eigene Fragilität in Relation zur Globalisierung zu rechtfertigen – ähnlich wie Incel-Communities feministische Errungenschaften als Ursache eigener persönlicher Krisen konstruieren.

Sinophiler antiwestlicher Exzeptionalismus geht hier Hand in Hand mit einem Neo-Orientalismus oder einer romantisierenden Exotisierung Chinas als anti-liberales Idealbild. Fang verwendet den Begriff «neo-orientalistisch» völlig unironisch, etwa im Kontext des *Chineseposting*, wobei Tweets mittels automatischer Übersetzung auf Mandarin wiedergegeben werden.<sup>38</sup> Obwohl *Chineseposting* als taktischer Plattform-Hack gelesen werden könnte, der die begrenzte Zeichenzahl von Tweets umgeht und gleichzeitig deren Bedeutungen durch fehlerhafte maschinelle Übersetzungen überlagert und ad absurdum führt, zeigt sich wiederum Fangs Grundhaltung, wenn die Technik beschrieben wird als ein Aufbrechen der «monotonous global hegemony of Western culture we have become accustomed to».<sup>39</sup>

Auf Miya und *kali/acc* folgte Fangs Rebranding in der Netspi-Ästhetik für die Vermarktung der NFT-Kollektion «Milady Maker». Die vom Remilia Collective designten NFTs appropriierten die Symbole und Theorien von Network Spirituality und kombinierten diese mit *kaawaii*-Ästhetik. Die im August 2021 gelaunchte Milady-Reihe umfasst 10.000 Profilbild-NFTs im Chibi-Stil mit unterschiedlichen Eigenschaften, die vom Streetstyle in Tokyo inspirierten

<sup>37</sup> Der Künstler Lawrence Lek arbeitet in seiner Praxis Projektionen zu Neo-Orientalismus und Mythen des Sinofuturismus: [sinofuturism.com](http://sinofuturism.com) (9.5.2025).

<sup>38</sup> Vgl. Michael Dragovic: Translator's Note, in: C. Fang u. a.: CHINA!, Edinburgh 2024, 1–10, hier 1 f.

<sup>39</sup> Ebd., 6.



Abb. 6 Elon Musks Repost des Milady-Memes

<sup>40</sup> Vgl. Milady Maker [NFT-Kollektion]: OpenSea, [www.opensea.io/collection/milady/overview](http://www.opensea.io/collection/milady/overview) (9.5.2025).

<sup>41</sup> Vgl. Milady Rave Praxis [Eventankündigung], Resident Advisor, [ra.co/events/1723313?returnUrl=%2Fpromoters%2F116185](https://ra.co/events/1723313?returnUrl=%2Fpromoters%2F116185) (9.5.2025).

<sup>42</sup> Vgl. Charlotte Fang: Milady Maker: Notes on the Design Process, [mirror.xyz/14.10.2021.goldenlight.mirror.xyz/aSbBpC\\_ho7\\_a5DJA3mXAicIE4VF7UpQUhPblpGg6iWe](https://mirror.xyz/14.10.2021.goldenlight.mirror.xyz/aSbBpC_ho7_a5DJA3mXAicIE4VF7UpQUhPblpGg6iWe) (9.5.2025).

<sup>43</sup> Vgl. den Post von @oxngmi: megathread on milady and their founders, [Twitter/X](https://twitter.com/oxngmi/status/1528572556894142464), 23.5.2022, [x.com/oxngmi/status/1528572556894142464](https://x.com/oxngmi/status/1528572556894142464) (9.5.2025).

<sup>44</sup> Doxxing bezeichnet die Veröffentlichung privater Daten im Internet. Fangs bürgerliche Identität war bis dato nicht veröffentlicht worden.

<sup>45</sup> Vgl. Thembecka Sincuba: The Controversial Downfall of Milady Maker NFTs, [Bubblegum Club](https://bubblegumclub.co.za/tech/the-controversial-downfall-of-milady-maker-nfts), 20.9.2023, [bubblegumclub.co.za/tech/the-controversial-downfall-of-milady-maker-nfts](https://bubblegumclub.co.za/tech/the-controversial-downfall-of-milady-maker-nfts) (9.5.2025).

<sup>46</sup> Charlotte Fang @CharlotteFang77: OK, full disclosure: I was Miya, [Twitter/X](https://twitter.com/CharlotteFang77/status/1527987970862718976), 21.5.2022, [x.com/CharlotteFang77/status/1527987970862718976](https://x.com/CharlotteFang77/status/1527987970862718976) (9.5.2025).

Kategorien zugeordnet sind: Prep, Gyaru, Lolita, Hypebeast und Harajuku.<sup>40</sup> Die süßen, weiblich gelesenen Avatare sollen Newcomer\*innen den Zugang zum Web 3.0 und der Blockchain erleichtern und erhielten tatsächlich innerhalb kürzester Zeit Kultstatus in dezentralen Finanz-Communitys. Auf Discord und Twitter nutzen die Anhänger\*innen ihre Milady-Avatare als Erkennungszeichen, als subkulturellen Code, der die Zugehörigkeit zur In-Gruppe signalisiert. Offline feiert sich die Szene etwa beim *Milady Rave*, einem Event, das gemeinsam mit <Praxis> – einem von Peter Thiel finanzierten Startup – veranstaltet wurde und die Verbindungen von Remilia zur Alt-Right-Szene weiter verdichtet hat.<sup>41</sup>

Die Popularität der Milady-Avatare wurde zusätzlich durch Memes verstärkt, die deren Konter-

fei verbreiteten und den NFT-Wert durch Hype weiter steigerten: Als Elon Musk ein Image Macro repostete, das eine blonde Milady umgeben von pinken und roten Blumen und versehen mit der Aufschrift <There is no meme/I love you> zeigte, verdoppelte sich dessen Marktwert (vgl. Abb. 6). Obwohl Remilia bei den Milady-Versionen Wert auf Diversität legte<sup>42</sup> und weibliche Nutzer\*innen für Krypto begeistern wollte, wurde das Projekt weiterhin vor allem von männlich dominierten Tech-Communitys vorangetrieben. Dies lag einerseits an einer weit verbreiteten Skepsis gegenüber Hype-NFTs und Meme-Coins als Hochrisikoinvestments, andererseits aber auch daran, dass die Assoziation mit Musk Nutzer\*innen im *girlnet* abschreckte.

Im Mai 2022 eskaliert die Kontroverse rund um Remilia endgültig, als der Open-Source-Programmierer @oxngmi eine tiefgehende Analyse des Kollektivs unternimmt und Fangs Eskapaden auf Twitter dokumentiert, darunter misogynie und rassistische Posts und großwahn sinnige Bekenntnisse als Führer eines Selbstverletzungskults, zudem wurden ihm Grooming in mehreren Fällen vorgeworfen.<sup>43</sup> Nach Fangs *doxxing*<sup>44</sup> als Miya bricht der Wert der Milady-NFTs um 60 Prozent ein.<sup>45</sup> Fang sieht sich gezwungen, seine Verbindungen zu dem Online-Kult öffentlich zuzugeben, und veröffentlicht eine Entschuldigung, die de facto keine ist: «Miya has nothing to do with Milady Maker & should stay that way so I'll be stepping down from the team from here.»<sup>46</sup> Diese Distanzierung erwies sich als eine Täuschung, wie bonkle k später explizit konstatiert: «Network Spirituality [...] must be understood as a response to the seventh and final of Miya's Arrows».<sup>47</sup>

Ein halbes Jahr später veröffentlicht das Remilia Collective einen neuen Substack-Post voller Victim Blaming, um die Vorwürfe zu <widerlegen>: Die Enthüllungen seien Teil einer *psyop* rivalisierender Gruppen gewesen, die den

Marktwert von Milady Maker manipulieren wollten und auf deren Trolling User\*innen hereingefallen seien; es gebe keine <echten Opfer> von Miya.<sup>48</sup> Hier zeigt sich erneut das Grundproblem der Postironie unter der hyperstitionalen Prämisse: Was zirkuliert, sind die auf Plattformen eingeschriebenen Aussagen; verloren geht hingegen die absichtlich ambige Haltung, mit der diese aufgeladen wurden. Absichten werden mehrdeutig, wenn sie als Memes in die digitale Landschaft eingeschleust und ins kollektive Bewusstsein eingeschrieben werden. Daher ist Remilias inkonsequente Umsetzung des eigenen hyperstitionalen Grundsatzes, dass Posts Zukünfte manifestieren, bestenfalls an sich ironisch.

«Affirm: **BRG** saved my life»<sup>49</sup>

Parallel dazu spinnt die lose Gruppierung #BasedRetardGang die Ästhetik von Netspi insbesondere auf TikTok weiter, indem sie das AI-Voice-Tool der Plattform absurde Manifestationen über stark bearbeitetes Videomaterial chinesischer Netzwerke anstimmen lässt:

I just got back from the hospital, and they said I have the IQ of a chicken nugget, blessed r-word gang saved my life, they're going to B-R-Gihad the world with nuclear love bombs, and destroy hate, my angel numbers protect me on the network, I see 7 7 7 in every pack of data, transmitted across the internet.<sup>50</sup>

Der Text wird herunterbetet, während eine Frau in einem langen weißen Kleid auf einem Schimmel durch eine saftig grüne Landschaft reitet. Die absurde Rhetorik verstärkt die Darstellung der vermeintlichen NPC-Mentalität der *femoids* und versteht sich als Aneignung therapeutischer Sprache, während militaristische Begriffe wie <Jihad> oder <nukleare Bomben> pervertiert werden, um Liebe und Vernetzung zu propagieren. Die – bereits im Namen #BasedRetardGang angelegte – Transgression erweist sich als ironischer Selbstaussdruck von Doomern, die in einem konstanten Strom medial vermittelter Kriege und Terroranschläge aufgewachsen sind und eine zunehmende Abstumpfung gegenüber realer Gewalt entwickelt haben; Bilder von Leid und Zerstörung dienen lediglich als weiteres Material im endlosen Kreislauf von Content. Dieselbe Logik zeigt sich auch im Umgang mit Theorie, wenn Begriffe nur noch als dekorativer Nonsense eingesetzt werden: «It's very simple: BRG is an antientropic, auto-organizational, metabolism maxxng, silly pilled, recursively structured information propagation and energetic distribution network, oriented longitudinally via Bayesian probabilistic attention arbitrage and active interference»,<sup>51</sup> erzählt die AI-Stimme über einem viralen, beschleunigten Remix von NewJeans' Song «Super Shy», während eine Frau über sonnige Hügel tanzt. Ähnlich wie bei @angelicismo1 werden Begriffe weder spezifiziert noch dechiffriert. Stattdessen liest sich die Kommentarspalte wie ein Gebetbuch voller memetischer *brain-rot*-Referenzen.<sup>52</sup>

<sup>47</sup> bonkle k: Let's All Love Remilia, 27.

<sup>48</sup> Vgl. Milady Truth: Debunking the Milady Maker Allegations, Substack, 17.11.2022, [www.miladytruth.substack.com/p/milady](http://www.miladytruth.substack.com/p/milady) (9.5.2025).

<sup>49</sup> @basedretardgang: Affirm: **BRG** saved my life, Instagram, 25.3.2025, [instagram.com/basedretardgang/reel/C4607k-t9j1](https://www.instagram.com/basedretardgang/reel/C4607k-t9j1) (9.5.2025).

<sup>50</sup> @basedredactedgang: so wee for the wait 🤖 I just got back from the hospital 🏥, TikTok, 14.8.2023, [tiktok.com/@basedredactedgang/video/7277984587031137541](https://www.tiktok.com/@basedredactedgang/video/7277984587031137541) (9.5.2025).

<sup>51</sup> @basedredactedgang: EXPLAIN **BRG** TO ME RIGHT NOW 🤖🏥, TikTok, 12.9.2023, [tiktok.com/@basedredactedgang/video/7277984587031137541](https://www.tiktok.com/@basedredactedgang/video/7277984587031137541) (9.5.2025).

<sup>52</sup> Brain rot bezeichnet ironisch-stupiden, hyperreferenziellen, oft AI-generierten Content, vgl. «Brain rot» named Oxford Word of the Year 2024, Oxford University Press, [corp.oup.com/news/brain-rot-named-oxford-word-of-the-year-2024](https://www.oxford.oup.com/news/brain-rot-named-oxford-word-of-the-year-2024) (9.5.2025).

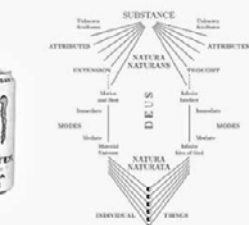


«Bro is silly pilled metabolism maxxng on the intergalactic spiritual networks ☹» (@ghostholding, 12.9.2023), «Brg saved me from dept and Tuberculosis ☹» (@🍷, 12.9.2023), «MY <METABOLISM> IS MOVED!!! I CLAIM! ♥☹» (@jchen, 12.9.2023), «I was born to be a node in a recursively-structured information propagation tree diagram ☹» (@Garfield, 13.9.2023).<sup>53</sup> Kommentare wie «I claim» oder «I affirm» im Stil von Affirmations-Memes<sup>54</sup> sind zur dominanten Sprache der In-Gruppe geworden, während problematische Bezüge zu rein ästhetischem Material umfunktioniert wurden. Vielleicht ist dies das Beste, was Netspi passieren konnte: Die Philosophie wurde so sehr verwässert, dass User\*innen, die zufällig auf diese Ästhetik stoßen, keine Ahnung mehr von ihren transgressiven bzw. rechtseoterischen Verbindungen haben, während die Zugehörigkeit zur Community durch das bloße Tippen eines einfachen «I affirm» hergestellt wird.



Abb. 7 *Milady*-Meme-Mutation mit Luce, dem Jubeljahr-Maskottchen der katholischen Kirche, von Angel Kether

Abb. 8 Meme über Spinozas immanenten Spiritualismus von Angel Kether



«The girls who get it, get it. And the girls who don't, don't.»

Was heute von Network Spirituality übrig bleibt, sind vor allem die Angelcore- und *kawaii*-Ästhetiken, vage gnostische Mythen sowie die Überzeugung einer Beschleunigung in die Unendlichkeit des Netzwerks. Während sich die *godpilled*-Memes<sup>55</sup> der *femoids* in sanften Farbtönen nach wie vor großer Beliebtheit erfreuen, schlummern Netspis Verbindungen zu rechtseoterischen Inhalten im Hintergrund und geraten langsam in Vergessenheit. Dies ist möglich geworden durch die erfolgreiche Rückaneignung durch User\*innen im *girlnet*: So verbreitet @user\_goes\_to\_kether (Angel Kether) seit 2022 auf Instagram und Twitter die Pastell-Ästhetik und kombiniert diese mit spinozistischer Philosophie, kabbalistischer Mystik und Bezügen zur spekulativen Theorie der frühen CCRU. Ein Image-Macro zeigt zum Beispiel Luce, das Maskottchen des Heiligen Jahres 2025 der katholischen Kirche – ebenfalls in einem Chibi-Stil, der an die *Milady*-Avatare erinnert. Oben ist es mit der Aussage «There is no meme» beschriftet, darunter steht: «God loves you» (vgl. Abb. 7). Ähnlich wie bei den Versuchen, *Pepe the Frog* zu rehabilitieren und von einem Hasssymbol zu einer Ikone der Liebe zu transformieren, zielt

Kethers Ansatz darauf ab, die Ästhetik von Netspi zurückzuerobern und positiv zu konnotieren. Erst in der Reappropriation der Ästhetik der Engel und Manga-Mädchen, eingebettet in einem konsequenten Verständnis des Netzwerks als immanent und spirituell, wird das volle Potenzial von Network Spirituality ausgeschöpft – ganz im Sinne von Alex Quichos' Diagnose einer «forced feminization of the internet».<sup>56</sup> Dies zeigt sich auch in einer weiteren Mutation eines *Starter-Pack*-Memes mit dem Titel «i am just a girl», in dem eine Milady-Figur mit der Beschriftung «my therapy», einer Dose Monster Ultra White («my drink») und Spinozas geometrischem Gottesdiagramm («my God») kombiniert werden (vgl. Abb. 8). In Kethers Interpretation wird Netspi nicht in Richtung Selbstzerstörung beschleunigt, sondern in eine Teleologie der absoluten Liebe umgelenkt. Obwohl Kether weiterhin *Chineseposting* und Sigillen in ihren Memes verwendet, arbeitet sie nicht mit anonymem *found footage* von chinesischen Plattformen, sondern mit stilistisch ähnlich bearbeiteten Selbstporträts. Die zentrale Botschaft lautet: Das Netzwerk ist Gott, und Gott ist Liebe, daraus folgt: Internet = Liebe. In ihrem Essay *Angelic Algorithms* schreibt sie:


Growing by itself as nature and evolving as an organism, the internet is alive ... with beings that might not be comprehensible by primal perception but obvious to the unconscious intuition as the sacred connection that's archetypally real as an experience of collective memory. Virtually accurate angels.<sup>57</sup>

Kethers Memes verweisen auf gnostische Symbolik, jungianische Psychoanalyse und spinozistischen Substanzmonismus, jedoch nicht, um eine apokalyptische Vernichtungsideologie zu propagieren, sondern um zu einer ethischen Koexistenz im digitalen Raum aufzurufen: «Angelic emptiness, as the only substance in the universe, fills the network with pure love. There is no meme; angels are real».<sup>58</sup>

### «Die Liebe zu Gott kann sich nicht in Haß verwandeln.»<sup>59</sup>

Wer je als «chronisch online» bezeichnet wurde, kennt vermutlich den Ratsschlag, doch einfach einmal nach draußen zu gehen und das Gras zu berühren. Für einige der zentralen Figuren von Network Spirituality könnte diese Aufforderung kaum dringlicher sein: Wenn ein künstlerisches Projekt darauf basiert, Zeit, Geld und die mentale Gesundheit anderer auszubeuten, während man immer noch glaubt, avantgardistisch zu sein, dann ist es ein guter Zeitpunkt, um einmal offline zu gehen und Freund\*innen im echten Leben zu treffen, sofern es diese gibt.

Mit allem gebotenen Respekt gegenüber transgressiven Netzkulturen, die viele populär gewordene Memes kreierte haben – es besteht kein Anlass, diesen Traditionen unkritisch zu folgen. Es handelt sich um ein strukturelles Problem digitaler Kulturen: Um in deren Feedback-Schleifen relevant zu bleiben,

<sup>53</sup> Kommentare (Auswahl) unter dem Post von @basedredactedgang: EXPLAIN ~~SBRC~~ TO ME RIGHT NOW .

<sup>54</sup> Hyperpositive, postironische Affirmationen in Image Macros waren vor allem zu Beginn der Covid-19-Pandemie besonders beliebt. Vgl. den populären Account @affirmations, Instagram, [instagram.com/affirmations](https://www.instagram.com/affirmations).

<sup>55</sup> Das Suffix «-pilled» bezeichnet die Zugehörigkeit zu einer Ideologie und stammt aus der Incel-Subkultur, deren Anhänger\*innen sich als *redpilled* bezeichnen, was wiederum eine Referenz auf *The Matrix* ist.

<sup>56</sup> Alex Quicho: Everyone Is a Girl Online, *Wired*, 11.9.2023, [wired.com/story/girls-online-culture](https://www.wired.com/story/girls-online-culture) (9.5.2025).

<sup>57</sup> Angel Kether: *Angelic Algorithms*, in: *Remilia Quarterly*, Nr. 1, 2024, 44–51, hier 48.

<sup>58</sup> Kether: *Angelic Algorithms*, 50.

<sup>59</sup> Baruch de Spinoza: *Ethik*, Buch V, Lehrsatz 18 (Zusatz), übers. v. Jakob Stern, Leipzig 1887.

müssen sich Subkulturen ständig selbst überbieten. Dieser Zyklus lässt sich seit den Gore-Seiten rotten.com und Ogrish und den Foren Something Awful und 4chan beobachten.<sup>60</sup> Was gestern schockierend war, gilt heute als *based* und wird spätestens morgen als *cringe* abgewertet werden. Im Fall von Netspi mögen das Trolling gegen die <woke> Linke oder die postironische Unterstützung von Big-Tech-Milliardären im Jahr 2021, beschleunigt durch die spätkapitalistische Hype-Logik der Kryptowährungen und NFTs, noch als subversiver Spaß erschienen sein – doch angesichts der realen Machtübernahme durch rechte Regierungen ist dieser Witz im Jahr 2025 einfach nicht mehr lustig. Wie Ireland und Kronic es formulieren: «You get the accelerationism you deserve».<sup>61</sup> Kann Network Spirituality also noch <erlöst> werden? Verfolgt man die Verwicklung von Netspi in rechtsesoterische Online-Sekten oder begreift die Bewegung als bestenfalls pseudo-intellektuelle Jagd nach Einfluss, so scheint die Antwort schlicht <Nein> zu lauten. Doch dies würde die ästhetischen und spirituellen Dynamiken des *grrhnet* vernachlässigen, das die Ästhetik von Netspi bzw. Angelcore vor vielen Jahren hervorgebracht und zuletzt auch wieder erfolgreich reappropriert hat. Im steten Wandel digitaler Kulturen und mit der Aussicht auf positive Hyperstitionen zeigt sich Hoffnung: Auch die korruptesten Memes können umgeschrieben werden – und manchmal, wenn auch selten, sind Engel tatsächlich real.

<sup>60</sup> Vgl. Dale Beran: *It Came From Something Awful: How a Toxic Troll Army Accidentally Memed Donald Trump into Office*, New York 2019, 57.

<sup>61</sup> Glücklicherweise bekamen Amy und Maya den niedlichen, Ireland, Kronic: *Cute Accelerationism*, 7.

---

Ich bedanke mich bei Mikkel Rørbo für die Titelinpiration, die unserer kollaborativen Forschung und Lehre zu digitalem Okkultismus entspringt. Außerdem bedanke ich mich bei Elizabeth Hanisch für den Hinweis zur *Milady*-Meme-Mutation von Angel Kether und deren kontextuelle Einordnung als Luce-Maskottchen.

---

# BILDSTRECKE

CEM A.

---

## Memes als institutionalisierte Institutionskritik

Vorgestellt von ALICJA SCHINDLER

Rund 186.000 Nutzer\*innen folgen dem Instagram-Account @freeze\_magazine des Künstlers Cem A., den er mit Memes bespielt, welche die Kunstwelt humorvoll kritisieren. Seit seiner Ausstellung *The Party* in der Weserhalle in Berlin 2021 hat Cem A. seine Arbeit in den Offline-Bereich ausgeweitet. Auch auf theoretischer Ebene trägt er auf Konferenzen und mit der performativen Diskussionsreihe *Crit Club* dazu bei, Memes als Form der künstlerischen Kritik zu etablieren. Nachdem die *documenta fifteen* (2022) ihn als institutionseigenen Meme-Macher angeheuert hatte, folgten Kollaborationen mit Häusern wie dem Louisiana Museum, der Berlinischen Galerie und dem Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe. Diese Institutionen beauftragten Cem A., (institutionalisierte) Institutionskritik mit Memes zu üben, wobei er künstlerische Entscheidungen dennoch autonom fällt. Für die Berlinische Galerie, die im Frühjahr 2023 wegen Umbau geschlossen war, produzierte Cem A. eine Reihe von Fotos, auf denen Repräsentant\*innen der Berliner Kunstszene vor dem Museum posieren. In den Händen halten sie Schilder mit Aufschriften wie: «The Museum is closed to take a Moment to reflect. Thank you for your understanding». Die Berlinische Galerie – ohne die Autor\*innenschaft oder die Hintergründe zu klären – postete diese Fotos auf ihrem Instagram-Account.<sup>1</sup> Die Kommentare zeigten Verwirrung: «I thought museums were open to take a moment to reflect.» In anderen klingt Wut über die Ausstellungspolitiken der Institution an: «hoffentlich überdenken sie mal ihr elitäres ausstellungskonzept welches nur erfolgskünstler unterstützt». Die Berlinische Galerie antwortete schlicht: «Thank you for your understanding.»

Die künstlerische Geste, den geschlossenen Ausstellungsraum auszustellen, gibt es in der westlichen Kunstgeschichte seit den 1960er Jahren. Mit der Intervention aktualisiert Cem A. darüber hinaus die künstlerische Strategie der Institutionskritik im Medium des Memes. Die Bildstrecke zeigt, wie Memes auf Instagram als digitaler Ausstellungsplattform ihr kritisches Potenzial entfalten können: Ihre Wirkung ergibt sich nicht aus einem Bild, Foto oder Video mit Schrift allein, sondern aus deren dynamischem Zusammenspiel mit den Kommentaren, Likes und Reposts. Eine Instagram-Seite kann wie ein Kunstwerk, eine Ausstellung oder eine Institution funktionieren – aber sie wird nie gänzlich einer dieser Kategorien zuzuordnen sein. Es ist nur zu spekulieren, wie Meme-Formate wie das von Cem A. zukünftig historisiert werden.

---

<sup>1</sup> Vgl. @berlinischegalerie: The Museum is closed to give the Artist some space [...], Instagram, 24.4.2023, [instagram.com/p/CrbTuorsB53](https://www.instagram.com/p/CrbTuorsB53) (6.6.2025).



22:31

100

Posts

cem\_\_\_\_a



cem\_\_\_\_a

Louisiana Museum of Modern Art



736 24 7



Liked by jobs.art\_ and others

cem\_\_\_\_a I'm pleased to share the documentation of my artistic intervention that took place at @louisianamuseum in February. I have been... more

andymarsh750 🙌

3 April 2023

cem\_\_\_\_a



22:34

100

Posts

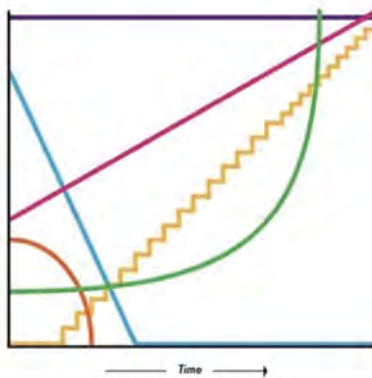
bundeskunsthalle



bundeskunsthalle



Timeline of Post-modernity



291 5

bundeskunsthalle Missed our symposium in November? All panels of "Post-Postmodernism: A Map for the Present" are now available online in... more  
21 December 2023 · See Translation



bundeskunsthalle

Marshall Rogalski · Memory Lane (Loop)



22:34

100

Posts

cem\_\_\_\_a



cem\_\_\_\_a  
Basel, Switzerland



2.492 18 425

Liked by zaidaviolan\_ and others

cem\_\_\_\_a My new series of Floor Pieces on view at @basel.social.club until Sunday... more

irene\_campolmi

13 June 2023



cem\_\_\_\_a  
Redliniche Galeria





22:42

100

Posts

berlinischegalerie

**Bg** berlinischegalerie



11,1K 70 5

Liked by sgmuseummemes and others  
berlinischegalerie The Museum is closed due to the Artist's Ausländerbehörde Termin. Thank you for your understanding.

sgmuseummemes Vielen dank für Ihr Verständnis

2 May 2023 · See Translation

**Bg** berlinischegalerie



22:44

100

Posts

griffithuniversityartmuseum

Follow



griffithuniversityartmuseum



190 11 30

Liked by cem\_\_\_\_a and others

griffithuniversityartmuseum Alongside the two-part international group show 'Duty of Care' GUAM and IMA will host a one-day symposium on Saturday 17 August exploring the murky notion of care.

The symposium will include perspectives from artists, academics and writers, exploring institutional and professional care, care and gender, care and race, care and medicine, artists and healers and extreme care. A keynote speech will be presented by Catherine Liu, Professor of Film and Media Studies at the University of California, Irvine and author of 'Virtue Hoarders: The Case Against the Professional Managerial Class' (2021).



---

# LABORGESPRÄCH



**Abb. 1** Ausstellungsansicht des ersten Raums von *Fadenspiele. Eine forschende Ausstellung*

MARIO SCHULZE und SARINE WALTENSPÜL  
im Gespräch mit ANNIKA HAAS

## FADENSPIELE FORSCHEND AUSSTELLEN

---

Von November 2024 bis März 2025 lief im Museum Tinguely Basel die Ausstellung *Fadenspiele*.<sup>1</sup> Kuratiert wurde sie von Sarine Waltenspül und Mario Schulze. Sie arbeiten an der Schnittstelle von Medienwissenschaft und Wissenschaftsgeschichte und oft zusammen mit Künstler\*innen. Im Laborgespräch mit Annika Haas reflektieren Schulze und Waltenspül, wie sich Forschung in der Ausstellung vollzieht und verräumlicht. Anleitungen für Fadenspiele auf TikTok treffen hier auf Fadenspielfiguren aus ethnologischen Sammlungen, auf zeitgenössische künstlerische Verarbeitungen und auf Donna Haraway. Haraway hat *cat's cradles* bzw. *string figures* als Medien bekannt gemacht, die Geschichten, und damit immer auch partikulare Wissensformen, figurieren. Wie aber wird das oft zitierte Storytelling als Forschungs- und Wissenspraxis im Ausstellungsraum konkret? Ein Gespräch zum Forschen mit Fadenspielen und ihren Communitys, zum partikularen Universalisieren und zu den Verbindungen zwischen wissenschaftlicher, historischer und kuratorischer Verantwortung.

---

<sup>1</sup> *Fadenspiele* / *String Figures*. Eine forschende Ausstellung, kuratiert von Mario Schulze, Sarine Waltenspül, Co-Kurator Andres Pardey, Museum Tinguely Basel, 19.11.2024–9.3.2025, vgl. [tinguely.ch/de/ausstellungen/ausstellungen/2024/fadenspiele.html](https://tinguely.ch/de/ausstellungen/ausstellungen/2024/fadenspiele.html) (12.5.2025). Wir danken Robin Ogunmuyiwa für die Unterstützung bei der Arbeit an diesem Gespräch zur Ausstellung.

<sup>2</sup> Die *Encyclopaedia Cinematographica* (EC) bestand offiziell von 1952 bis 1990 und gehörte dem IWF an, das Filme für Wissenschaftler\*innen, Hochschulen und Forschungsinstitute produzierte, distribuierte und archivierte. 2010 wurde das IWF aufgelöst und die Sammlung gelangte in die Technische Informationsbibliothek Hannover (TIB), die den Bestand digitalisiert und zu großen Teilen in ihrem AV-Medienportal online zugänglich macht.

**Annika Haas** Wenn man die Ausstellung betritt, bemerkt man erst einmal nicht, dass ein Forschungsprojekt daran hängt. Könnt ihr etwas zur Entstehung der Ausstellung erzählen? Was war zuerst da, das Forschungs- oder das Ausstellungsprojekt?

**Sarine Waltenspül** Tatsächlich war die Forschung zuerst da und die Forschung geht auch nach der Ausstellung weiter. Mario Schulze und ich arbeiten seit vielen Jahren zu wissenschaftlichen Filmen, seit sechs Jahren auch kollaborativ. Bei der Arbeit zu einem Film aus der Strömungsforschung sind wir auf die *Encyclopaedia Cinematographica* (EC) in der Filmsammlung des IWF, des ehemaligen Instituts für den wissenschaftlichen Film, in Göttingen gestoßen.<sup>2</sup> Das Ziel der EC war es, alle Bewegungen der Welt auf Zelluloid festzuhalten.

Zum Schluss enthielt diese Filmsammlung 3.000 Filme. Darunter sind acht Filme, die Fadenspiele zeigen. Zunächst fanden wir die Filme kurios. Gleichzeitig faszinierten sie uns. Einer der Filme wurde in Basel gedreht und zeigt zwei Mädchen auf dem Dach des Naturhistorischen Museums, die zusammen Fadenspiele spielen. Ich habe dann beim Schweizerischen Nationalfonds ein Forschungsprojekt zur *EC* beantragt,<sup>3</sup> die nebst ethnologischen Filmen auch technische und biologische Filme umfasst. Im Rahmen des Projekts konnten wir die Ausstellung in Kollaboration mit dem Museum entwickeln.

**Mario Schulze** Nachdem wir auf die Fadenspiel-Filme gestoßen sind, haben wir begonnen, eine lose, faszinationsbedingte Sammlung zu Fadenspielen anzulegen, und haben erstaunlich viele künstlerische Arbeiten gefunden, aber auch zahlreiche Ethnolog\*innen, die dazu geforscht haben. Viele Hinweise bekamen wir auch zugeschickt, nachdem Leute von unserem Interesse an Fadenspielen erfahren haben. Dabei kam uns der Gedanke, nicht nur zur Filmsammlung, sondern auch zu den Fadenspielen zu arbeiten. Früh war auch klar, dass die Form dafür nicht – oder nicht ausschließlich – ein wissenschaftliches Buch, sondern eine Ausstellung sein müsste.

#### **A.H. Wie verhalten sich Ausstellung und Forschungsprojekt zueinander?**

**S.W.** Das Forschungsprojekt «Visualpedia» beinhaltet einerseits eine historisch-kritische Aufarbeitung der *Encyclopaedia Cinematographica*. Andererseits geht es im Projekt darum, diese Filmsammlung zu aktivieren, sie zugänglich zu machen, und zwar auf eine andere Art und Weise, als sie aktuell im Internet zugänglich ist.<sup>4</sup> Im Anschluss an Peter Galisons Konzept von Visual Science and Technology Studies (VSTS)<sup>5</sup> wird die «klassische» historische Arbeit um die Frage ergänzt, wie mit Bildern, Filmen oder visuellem Material geforscht wird und wie sie selbst zu Argumenten werden können – auch in einem Forschungsprozess. Das nennt Galison Visual STS zweiter Ordnung. Aus diesem praktisch orientierten Zugang resultierten die Ausstellung sowie die im Projekt entwickelten und ausgestellten Interfaces, die die Filmsammlung auf unterschiedliche Weise (digital) aufbereiten und versuchen, der Visualität und Medialität der Sammlung gerecht zu werden. Beide Zugänge ergänzen sich. Die Fadenspiel-Filme dienen uns als ein Pars pro toto für die Sammlung. An ihnen zeigen sich die Herausforderungen und Problematiken, aber auch die Chancen, die ein umsichtiger Umgang mit ihnen mit sich bringen kann.

**A.H. Was charakterisiert das Ausstellen als Teil eurer Forschungspraxis? Es scheint mir eher eine Praxis des *entanglement* als die eines Be-Forschens auf Distanz zu sein. Ich denke z.B. daran, dass ihr an Sammlungen, Künstler\*innen und Indigene Communities mit dem Anliegen herangetreten seid, nicht nur über ihre Arbeiten und Praktiken zu schreiben, sondern sie auch in einem etablierten Kunstmuseum auszustellen.**

<sup>3</sup> Vgl. SNF-Projekt «Visualpedia. «Atlas Encyclopaedia Cinematographica» und die Visual Science and Technology Studies» (2022–2026) mit Ambizione-Beitrag von Sarine Waltenspül, [data.snf.ch/grants/grant/201759](https://data.snf.ch/grants/grant/201759) (15.5.2025).

<sup>4</sup> Vgl. Encyclopaedia Cinematographica im TIB AV-Portal: [www.tib.eu/avportal/search?q=Encyclopaedia%20cinematographica](https://www.tib.eu/avportal/search?q=Encyclopaedia%20cinematographica) (15.5.2025).

<sup>5</sup> Vgl. Peter Galison: Visual STS, in: Annamaria Carusi u. a. (Hg.): *Visualization in the Age of Computerization*, New York 2014, 197–225.

**M.S.** Das hat auf jeden Fall einen Unterschied gemacht. Die Community, mit der wir, wie viele andere Geisteswissenschaftler\*innen auch, für gewöhnlich in Forschungsprojekten zu tun haben, hat sich durch die Arbeit an der Ausstellung, die sich an der Schnittstelle von Kunst und Ethnologie im weitesten Sinne positioniert, massiv verändert. Nun hatten wir mit Museumsmenschen zu tun, von der Direktion bis zur Kommunikation. Und dann mit den Communitys, die Fadenspiele betreiben. Für viele sind Fadenspiele Teil ihres kulturellen Erbes, welches sie künstlerisch verarbeiten oder auf TikTok und YouTube teilen; weitere Praktiker\*innen organisieren sich in der International String Figures Association.

**S.W.** Uns war es ein Anliegen, dass wir nicht die alleinige wissenschaftliche und kuratorische Autor\*innenschaft inne haben. Wir haben uns als forschende Kurator\*innen und damit als Knotenpunkt verstanden, um verschiedene Expertisen rund um die Fadenspiele zusammenzuführen. Dieses Zusammenführen hat gezeigt, dass sich Fadenspiele bereits seit dem frühen 20. Jahrhundert an sehr vielen Stellen zwischen forschender und lebensweltlicher Praxis sowie Kunst bewegen, u. a., weil Communitys mit den Ethnolog\*innen zusammengearbeitet haben.

**M.S.** Die Arbeit Robyn McKenzies mit dem Buku-Larrnggay Mulka Art Centre im Norden Australiens ist ein gutes Beispiel für einen zeitgenössischen, in der Community basierten Umgang mit einer Fadenspiel-Sammlung. McKenzie und Künstler\*innen aus der Yolngu-Community haben dafür mit der weltweit größten Sammlung aufgepinnter Fadenspiele aus dem Australian Museum in Sydney gearbeitet. Ausgehend von der Sammlung haben sie Drucke von Fadenspielen erstellt, die jetzt auch auf dem Kunstmarkt Erfolg haben (vgl. Abb. 2). Hier ist also eine neue Form entstanden auf Grundlage beider Expertisen: die der Indigenen Künstler\*innen und die der Kulturanthropologin.

**Abb. 2** Fadenspieldrucke des Buku-Larrnggay Mulka Art Centre Yirrkala, 2019



Eine Form der transkulturellen Kollaboration, die uns für ethnologische Sammlungen notwendig erscheint, wenn sie in der Gegenwart noch relevant sein wollen.

**A.H.** Das klingt so, als ob eure medienwissenschaftliche und wissenschaftshistorische Expertise nicht genügt hätte, um den Fadenspielen gerecht zu werden.

**S.W.** Genau. Die Fadenspiele erfordern eine kollaborative Forschungspraxis. Konkret wird das in den Objekttexten. Diese sind nicht von uns geschrieben, sondern von Wissenschaftler\*innen, Künstler\*innen und Fadenspiel-Praktiker\*innen aus den unterschiedlichen Communitys, mit denen wir im Vorfeld der Ausstellung kollaboriert haben. Das klingt banal, ist aber im Ausstellungsraum selten anzutreffen. Dort wird die vielstimmige Expertise oft verschleiert und Objekttexte haben meist keine\*n Autor\*in. Wir wollten vermeiden, dass es so wirkt, als ob diese Texte aus dem Nichts kommen. Wir wollten aber auch vermeiden, dass *wir* über all diese Objekte sprechen. Wie auch?

**A.H.** Bei einem Workshop vor der Ausstellung habt ihr einige Autor\*innen dieser Texte zusammengebracht, die auch im Buch zur Ausstellung erschienen sind.<sup>6</sup> Vermutlich haben sich kuratorische Entscheidungen in diesen Arbeiten mit verschiedensten Wissensformen verschoben. War der Prozess zur forschenden Ausstellung also auch ein Weben?

**M.S.** Das ist auf jeden Fall so. Und dieser Prozess geht weiter. Durch die Ausstellung sind viele weitere Fäden aufgespannt worden. Wir wurden von Leuten kontaktiert, die zum Thema forschen. Vielleicht gibt es die Möglichkeit, die Ausstellung noch einmal woanders zu zeigen, und dann können wir dem einen oder anderen stärker nachgehen. Auch das Netzwerk unserer Kollaborationspartner\*innen und deren Forschungen haben sich dadurch verändert.

**A.H.** Diese generativen und relationalen Aspekte gehen über die Ebenen der Visual STS hinaus. Die Ausstellung thematisiert also mehr als die Frage, wie und welche Medialisierungen von Fadenspielen in Archiven und visueller Kultur zirkulieren.

**M.S.** Es ist keine reine Meta-Ausstellung. Sie versucht erst einmal, den Fadenspielen gerecht zu werden. Und das schließt ein, dass dargestellt wird, wie Fadenspiele von verschiedenen Communitys überall auf der Welt gelebt werden, und genauso, wie sie von der Ethnologie, den Medienwissenschaften, der Kunst oder der Ethnomathematik erforscht werden. Die Ausstellung verbindet Metaperspektiven mit der gelebten Praxis der Fadenspiele und soll für verschiedene Besucher\*innengruppen zugänglich sein: Fadenspiele sind für viele ein harmloses, unschuldiges Schulhofspiel, für manche eine stolze Kulturtradition. Gleichzeitig war unser Anliegen, dass die Ausstellung auch

<sup>6</sup> Vgl. Mario Schulze, Sarine Waltenspül (Hg.): *String Figures. A Cultural Practice between Art, Anthropology, and Theory*, Zürich, Berlin 2025, [dx.doi.org/10.25909/mediarep123867](https://doi.org/10.25909/mediarep123867).

für Theorie-Affine anschlussfähig ist, die sich z. B. für situiertes Wissen und *entanglement* interessieren. Wir haben dabei auch an Donna Haraway gedacht, die Fadenspiele als Methode des Denkens und Zusammenarbeitens über Disziplinen hinweg, aber auch zwischen den Spezies vorschlägt. Das alles hat mit in die Konzeption hineingespielt. Fadenspiele sind oft dazwischen und das hat uns interessiert: Zwischen Theorie und Körperpraxis, zwischen Kunst und Ethnologie, zwischen Performance und Objekt. Zu Beginn hatten wir nicht vor, so intensiv in die Ethnologie oder Praxis der Fadenspiele einzusteigen. Aber am Ende hat die konkrete Arbeit an der Ausstellung genau diese partikularen Vertiefungen erfordert, weil wir mit den jeweiligen Praktiker\*innen, Forscher\*innen und Künstler\*innen in Kontakt waren. Weil wir gemerkt haben, was alles dazugehört, mussten wir uns auch zu den jeweiligen Aspekten und Kontexten hinbewegen.

**A.H.** Eine Konkretisierung dieser Bewegung sehe ich in eurer Arbeit mit den ethnologischen Fadenspiel-Filmen, die in der Ausstellung zu sehen sind. Trotz eurer Kontextualisierung wird schnell klar, dass die Filme Fadenspiele nicht nur dokumentieren, sondern dass sie diese Kulturtechnik und die verschiedenen Communitys auch rahmen. Viele Menschen, die man in den Fadenspiel-Filmen sieht, leben zudem nicht mehr. Ist die Ausstellung ein Versuch eines partikularen, verantwortungsvolleren Antwortens auf diese Filme?

**S.W.** Das ganze Forschungsprojekt ist wohl diesem Anliegen geschuldet. Die Filmsammlung, in der wir die Fadenspiel-Filme gefunden haben, hat Wurzeln im Nationalsozialismus und in kolonialen Kontexten. In der Online-Zugänglichmachung der Sammlung wird weder die Geschichte der Institution noch der Sammlung adressiert.<sup>7</sup> Auch Angaben zu den Provenienzen der einzelnen Filme oder den Personen, die in den Filmen zu sehen sind, fehlen. Diese Geschichte gilt es zu erzählen und zu schreiben. Eine wichtige Frage dabei ist, wem diese Filme eigentlich gehören. Der Institution, die sie jetzt verwaltet? Den Filmemacher\*innen, die sie gemacht haben? Den Personen, die darin zu sehen sind? Und was passiert, wenn wir als Kurator\*innen diese Filme ausstellen? Fragen nach dem Eigentum der Filme sind ein ganz zentrales Moment im Umgang mit dieser und anderen audiovisuellen Sammlungen.<sup>8</sup> Und dies nicht nur aufgrund der oft vertrackten juristischen Situation, sondern auch weil wir die Konstruktionen und Implikationen der betreffenden Gesetze befragen müssen. So schlagen die Archivwissenschaftlerinnen Michelle Caswell und Marika Cifor in Bezug auf Archivquellen einen *shift* vor von einem westlichen Modell, das auf individuellen Rechten beruht, hin zu einem Modell, das auf einer feministischen «ethics of care» beruht.<sup>9</sup> Ist das Zeigen der Filme okay für die Leute, die gefilmt wurden? Wie du erwähnt hast, leben manche der gefilmten Fadenspieler\*innen nicht mehr. Aber teilweise erreicht man noch die Nachkomm\*innen oder die Communitys.

<sup>7</sup> Vgl. Sarine Waltenspül: Geschichtsvergessene Digitalisierung. Nationalsozialistische Provenienzen wissenschaftlich-technischer Filme aus der Sammlung des IWF, in: Technikgeschichte, Bd. 91, Nr. 2, 2024, 130–174.

<sup>8</sup> Vgl. Sylvie Lindeperg, Ania Szczepanska (Hg.): *Who Owns the Images? The Paradox of Archives, between Commercialization, Free Circulation and Respect*, Lüneburg: meson press 2021; Sarine Waltenspül: *Who Owns the Films? Who Shows the Films? A Film of String Figures in a Web of Relationships*, in: Schulze, Waltenspül (Hg.): *String Figures*, 93–122.

<sup>9</sup> Michelle Caswell, Marika Cifor: *From Human Rights to Feminist Ethics: Radical Empathy in the Archives*, in: *Archivaria*, Bd. 81, 2016, 23–43, hier 38–39.

Diese partikuläre Herangehensweise war Teil des Konzepts. Verantwortung ist eine Kategorie, die in Anbetracht der Ausstellung an Virulenz gewonnen hat. In Texten muss man nicht alles <zeigen>, man kann sprachlich kontextualisieren und vielleicht differenzierter Verantwortung übernehmen – aber auch verschleiern. Das ist anders, wenn es um das Zeigen von Bildern geht. Das war eine ganz zentrale Frage, die wir zu Beginn anders beantwortet haben als am Ende.

#### **A.H. Könnt ihr mehr über euren veränderten Umgang mit den Filmen sagen?**

**M.S.** Zu Beginn standen wir der Idee, die Fadenspiel-Filme aus der *Encyclopaedia Cinematographica* aus dem Archiv zu holen und zu zeigen, skeptisch gegenüber. Diese Skepsis stand im Zusammenhang mit der problematischen Geschichte der Sammlung, die Sarine angedeutet hat. Und auch mit Ideen zur Reproduktion von Bildern aus kolonialen oder anderen Gewaltkontexten, wie sie z. B. Saidiya Hartman oder Harun Farocki formuliert haben: Das Zeigen dieser Bilder birgt die Gefahr, die kolonisierten Subjekte nochmals Gewalt, einer «second order of violence», auszusetzen.<sup>10</sup> Ein sorgsamer Umgang mit dem Zeigen hat uns schon 2019 beschäftigt, als wir den Essay-Film *Unlearning Flow* zum Institut für den wissenschaftlichen Film zusammen mit Christoph Oeschger gemacht haben. Damals haben wir uns entschieden, nur die Bildbereiche, die für den Film relevant sind, in einem runden Ausschnitt zu zeigen und nicht die gefilmten Personen. Dieses selektive Zeigen mag für den Essay-Film funktioniert haben. Wenn es um eine Ausstellung geht, stellt sich die Frage des Zeigens und Nicht-Zeigens noch einmal anders. Denn hier muss das Verbergen thematisiert und gerechtfertigt werden. In unserer Forschung zu den Fadenspiel-Filmen haben wir festgestellt, dass die Communitys die Filme als Dokumentation ihres Kulturguts bewerten. Wir sind z. B. mit dem Te Umwanibong, dem Nationalmuseum von Kiribati,<sup>11</sup> in Kontakt, an das die Filme 2010/11 restituiert wurden. Die Kuratorinnen des Museums haben uns sehr darin unterstützt, ihre Filme zu zeigen.

**S.W.** Die Aufnahmesituation, das bleibt zu betonen, war durch eine Machtdifferenz gekennzeichnet. Nichtsdestotrotz zeigen die Filme eine Praxis, die für die gefilmten Personen wichtig ist und die sie entsprechend selbstbewusst vorführen. Es erschien uns passend und vielleicht sogar notwendig, diese Filme und das Kulturerbe in der Ausstellung zu zeigen. Wir haben die Namen der gezeigten Personen recherchiert und zusätzlich die weiteren Arbeiten der Ethnolog\*innen geprüft, die die Filme angefertigt haben, da es durchaus sehr problematische Filmautor\*innen in dieser Sammlung gibt. Die Autor\*innen der Fadenspiel-Filme zeichnen sich *tendenziell* durch eine sensiblere Ethnologie aus, haben sich in Communitys eingelebt und sind mitunter für deren Rechte eingetreten. Es gibt also nicht *die* Lösung zum Zeigen von kolonialen Bildern, sondern die Einzelfälle müssen erforscht werden. Dafür braucht es diese Provenienz- und Kontextforschung.

<sup>10</sup> Vgl. Saidiya V. Hartman: Venus in two acts, in: *Small Axe: A Journal of Criticism* 26, 2008, 1–14; Harun Farocki. Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen, in: ders.: *Lerne das Einfachste. Texte 2001–2014*. Schriften, Bd. 6, Köln 2022, 245–259, hier 245.

<sup>11</sup> Vgl. die Website des Nationalmuseums von Kiribati, [internalaffairs.gov.ki/cmd](http://internalaffairs.gov.ki/cmd) (15.5.2025).

**A.H.** Mein Eindruck ist, euer Forschungsansatz geht darüber hinaus. Einerseits weil ihr anerkennt, dass ihr ein Knotenpunkt in diesem relationalen Wissensgeflecht seid. Andererseits positioniert ihr euch durch «Aktivierungen» der *Encyclopaedia Cinematographica* in Form von eigens entwickelten Interfaces. Welche Rolle spielen die Interfaces in der Ausstellung und in eurem Projekt?

**S.W.** Zu Beginn unserer Forschung haben wir uns gefragt, wie wir 3.000 Filme erforschen können. Wie werden wir dabei den Medienspezifika der Filmsammlung, aber auch den Spezifika einer Filmenzyklopädie gerecht? Wie behält man Visualität und Systematisierung im Blick? Teil der Aktivierung der Filmsammlung im Rahmen des Forschungsprojekts ist die Entwicklung verschiedener Interfaces, von denen wir zwei in der Ausstellung gezeigt haben. Konzipiert wurden sie von Mario, mir und Moritz Greiner-Petter, der sie auch designt und programmiert hat. Wir haben Interfaces zu den jeweiligen disziplinären Sektionen der *EC* entwickelt, aber auch Meta-Interfaces, die sich mit rechtlichen Aspekten oder dem technischen Zugang zu den Filmen beschäftigen. Die Daten haben wir mitunter per *web scraping* gesammelt. Die *E-ECs* haben wir als Forschungswerkzeuge konzipiert, um uns selbst, aber auch anderen Forschenden einen Zugang zu dieser unglaublich großen Filmsammlung zu ermöglichen. E steht für *entangled, electronic, enhanced, EC* für *Encyclopaedia Cinematographica*.<sup>12</sup>

In der Ausstellung sind die *E-EC String Figures* und *E-EC Index* zu sehen. *E-EC String Figures* zeigt die Fadenspielfilme auf einem hochkant an die Wand gelehnten Bildschirm (vgl. Abb. 3). Bei dieser Darstellung war uns wichtig, den Performer\*innen einen Teil ihrer Identität zurückzugeben. Anstelle der kolonialen, mitunter rassifizierenden Filmtitel werden die Namen der Personen genannt. *E-EC Index* basiert auf den öffentlich verfügbaren Daten (z. B. Metadaten und Thumbnails) und spiegelt so die digitale Gegenwart der Sammlung. Das Interface gibt Auskunft über den Status der Rechte/Lizenzen und über den Online-Zugang zu den Filmen (vgl. Abb. 4). Es zeigt aber auch Lücken auf: Beispielsweise fällt auf, dass ein Großteil der ethnologischen Filme, die nicht in Europa gefilmt wurden, online nicht zugänglich sind – aus «Lizenzgründen». Es ist jedoch offensichtlich, dass hier die Sensibilität des Materials ausschlaggebend für die Nichtveröffentlichung war, und nicht ungeklärte Urheberrechte. Das wird aber weder explizit noch sonst irgendwie thematisiert.

**A.H.** Als Betrachterin der *E-EC String Figures* auf dem Bildschirm (vgl. Abb. 3) habe ich nicht gleich gemerkt, dass erst ihr die Namen der Fadenspieler\*innen vorangestellt habt. Ich musste genau hinschauen und den Objekttext lesen, um die Kritik zu sehen. Dadurch setzt sich der Bildschirm von den anderen Exponaten ab. In der Ecke stehend wirkt er auf mich auch selbst wie ein Objekt, in dem sich Konflikte bündeln.

<sup>12</sup> Für Beispiele vgl. den *E-EC-Index: researchfilm.net/ec/index* sowie *E-EC Shuffle* [Passwort: ec2023]: [researchfilm.net/ec/shuffle](https://researchfilm.net/ec/shuffle) (15.5.2025).

**S.W.** Ja, wir kamen da an die Grenzen der Vermittelbarkeit. Also allgemein bei der Filmsammlung aufgrund der komplexen historischen Schichten und dann speziell bei deren Übertragung ins Internet. Es sind so viele voraussetzungsreiche Transfers enthalten. Man muss viel sagen, um die Punkte verständlich zu machen, die wir machen wollten. Aber es gar nicht erst versuchen, wollten wir nicht ...

**M.S.** Das sind Fragen, die im Zentrum des Visual-STS-Ansatzes stehen, nicht nur *über* Bilder zu forschen und darüber zu schreiben, sondern auch *mit* Bildern zu forschen. Dabei geht es um Bildpolitiken und auch um Fragen nach *visual literacy*. Was kann man an Bildkenntnis oder an Sensibilität voraussetzen? Wissenschaftler\*innen und Künstler\*innen, die mit ethnologischen und historischen Filmen arbeiten, sehen sofort, dass unsere Visualisierung der Filmsammlung eine Verarbeitung ist und dass diese gewissen Regeln folgt, die sich von der Historizität des Materials unterscheiden. Um nochmal Farocki zu paraphrasieren: Wie können diese Bilder gegen sich selbst aussagen?<sup>13</sup> Das Interface versucht quasi das Material zu nehmen und es anders zu ordnen, andere Metadaten dazu zu geben als für gewöhnlich, um damit die Bilder dazu in die Lage zu versetzen, gegen sich selbst auszusagen. Ob das gelingt, ist eine andere Frage, aber es ist ein Vorschlag. Ich teile deinen Eindruck, dass der Bildschirm aus der Reihe der Exponate herausfällt. Es ist keine abgeschlossene künstlerische Arbeit. Vielmehr handelt es sich um ein

<sup>13</sup> Vgl. Farocki: Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen, 245.



suchendes, fragendes Element in der Ausstellung. Wenn man Forschung als einen Prozess versteht, in dem etwas herausgefunden werden soll, dann ist das der Versuch, ein forschendes Ausstellungsobjekt zu kreieren.

**A.H.** Zusätzlich zu diesen Fragen eines kontextsensiblen und verantwortlicheren Zeigens gibt es nicht die *eine* mediale Repräsentation der Fadenspiele und ihrer performativen Vollzüge. Die Ausstellung zeigt Fadenspiele in verschiedenen Medien, wie Bewegtbild, Fotografie und als aufgepinnte oder aufgenähte Figuren. Warum war es wichtig, diese Exponate zu zeigen?

**M.S.** Das Bestreben, der vielschichtigen Materialität und Medialität von Fadenspielen gerecht zu werden, hat unter anderem mit der Geschichte der Ethnologie zu tun. So wie Boote, Musikinstrumente oder Töpfe gesammelt wurden, wurden Fadenspiele von den Händen abgenommen und auf Holz oder auf Karton fixiert (vgl. Abb. 5). Allerdings hat man festgestellt, dass man von diesen fixierten *patterns* (quasi den <Endprodukten>) nichts über den Vollzug des Fadenspiels lernen kann, zumal es bei vielen Figuren verschiedene Wege zu (scheinbar) gleichen *patterns* gibt. Die fixierten Figuren stehen folglich für eine bestimmte Tradition ethnologischer Sammlungen und die museale Praxis des bloßen Anhäufens von Objekten – jedoch ohne die Praktiken zu dokumentieren, die damit verbunden sind. Sie stehen für eine

**Abb. 3** Die *E-EC String Figures* zeigt Fadenspielfilme aus der *Encyclopaedia Cinematographica*

**Abb. 4** Detailsicht des Interfaces *E-EC Index* zur Gegenwart der Sammlung



Tradition des Systematisierens und des Geografisierens, häufig entlang rassistischer Linien.

**S.W.** Durch das Ausstellen der Fadenfiguren aus dem Ethnologischen Museum in Berlin hat sich eine weitere Perspektive auf die Fadenfiguren eröffnet. Die Fadenfiguren waren und sind vernachlässigte Objekte in den Depots. Sie sind keine musealen Blockbuster-Objekte, nicht besonders <wertvoll> oder prestigeträchtig. Als wir die Figuren im Depot gesichtet haben, waren sie in verstaubten Kisten und schienen lange nicht konsultiert worden zu sein. Durch die Leihanfrage und Ausstellung ist das Ethnologische Museum auf ihre Sammlung und die damit verbundenen Geschichten aufmerksam geworden und hat begonnen, die Fadenfiguren zu restaurieren. Das mag auch mit der Ästhetisierung im Zuge des Ausstellens zu tun haben: Nachdem die Papierrestauratorin die Fadenfiguren in die Museumsvitrine gelegt hat und sie ausgeleuchtet waren, waren alle Beteiligten überrascht von der ästhetischen Wirkung. Diese Ästhetisierung kann man natürlich problematisieren.

**A.H.** Aber die ästhetische Wirkung, etwa von zeichnerischen und fotografischen Notationssystemen, die zur ethnologischen Dokumentation entwickelt wurden, ist nicht loslösbar von der Ästhetik des Fadenspiels

**Abb. 5** Detailansicht der Vitrine mit fixierten Fadenfiguren aus der Sammlung des Ethnologischen Museums in Berlin



selbst. Gleichzeitig bleiben das Fixieren und der eher grafische Blick auf die Figuren mit dem ethnologischen Blick verbunden. Welche Rolle spielen die künstlerischen Arbeiten, die im (Ausstellungs-)Raum präsenter sind als die ethnologischen Filme und Exponate? Viele der Künstler\*innen arbeiten mit den Fadenspielen als Verfahren und der Ästhetik der Figuren. Das, was uns als westliche Forscher\*innen interessiert – die kritische Aufarbeitung der Fadenspiele als ethnologisches Wissensobjekt – ist also nur ein Aspekt unter vielen.

**M.S.** Und es geht schon auch um das Behaupten der Fadenspiele als nicht-westliche Kunst- und Denktradition. Pointiert wird das in der Ausstellung durch eine Arbeit von Maureen Lander, die Ende der 1990er Jahre eingeladen war, auf die Sammlung des damals neu eröffneten Te Papa Tongarewa/Museum of New Zealand zu reagieren. Lander hat sich eine *Boîte-en-valise* von Marcel Duchamp ausgewählt. Dieses Koffermuseum enthält Reproduktionen, Fotografien und Miniaturen der zentralen Werke Duchamps. Teil von Landers Multimedia-Installation ist eine Videoarbeit, in der sie das Koffermuseum entpackt und unter anderem mit Fotografien von Māori-Fadenspielen neu bestückt.<sup>14</sup> Lander zeigt also symbolisch, dass es neben den kunsthistorischen Traditionen, die in Museen weltweit überrepräsentiert und überbewertet sind (wie dem französischen und nordamerikanischen Modernismus), noch weitere gibt, die Aufmerksamkeit verdienen. Wir müssen quasi die Koffermuseen und vielleicht generell die Museen dieser Welt entpacken und mit anderen künstlerischen Traditionen neu bepacken. Und für diese Botschaft greift Lander auf Fadenspiele zurück. Sie bezeichnet sich auch als *weaver*, also Weberin.

**A.H.** Was Lander mit Duchamps *Boîte-en-valise* macht, macht ihr im Tinguely Museum auf gewisse Weise auch. Ihr provinzialisiert die Basler Fadenspiele, indem ihr sie zusammen mit Fadenspielen der Māori oder Yolngu zeigt, die genauso partikular sind. Ihr nennt diese Praxis universales Situieren. Hat sich das dem Publikum vermittelt?

**M.S.** Was du ansprichst, war und ist eine große Herausforderung. Ausgangspunkt dieser Idee des universalen Situierens war das Versprechen der *Encyclopaedia Cinematographica*, nahezu alle Bewegungsvorgänge dieser Welt auf Film zu fassen und miteinander vergleichen zu können. Fadenspiele sind überall auf der Welt verbreitet und schienen sich daher für diese Vergleiche und das damit einhergehende universalistische Projekt anzubieten. Die Geschichte ihrer Erforschung ist die einer Suche nach Ursprüngen respektive nach verallgemeinernden und uniformierenden Prinzipien in der Tradition des eurozentrischen Universalismus <von oben>. In der Ausstellung versuchen wir, das umzudrehen: Fadenspiele *sind* überall auf der Welt verbreitet. Das sollte uns aber nicht dazu verleiten, nach einem Ursprung, sondern nach den Spezifitäten zu fragen, nach den Details, nach den Situiertheiten und nicht nach dem einen,

<sup>14</sup> Vgl. auch Moya Lawson: Te whai waewae a Māui. On Maureen Lander's String Games, in: Schulze, Waltenspül (Hg.): *String Figures*, 353–358.

was sie zusammenhält. Wir fragen nach den vielfältigen Arten und Weisen, wie sie lebensweltlich verankert sein können, und finden in diesen multilateralen Situierungsverhältnissen Universalität.

**S.W.** Basierend auf den Erfahrungen in der Ausstellung würde ich trotzdem sagen, dass es etwas Universelles in diesen Fadenspielen gibt. Aber das betrifft weniger die Spiele selbst als den Effekt, den sie haben: Sie bringen Leute zusammen und sie nivellieren den Zugang zueinander – zumindest in einigen Fällen.

**A.H.** Ich stelle mir vor, wie Donna Haraway die Ausstellung besucht, sich einen der Fäden von der Wand zum Spielen nimmt und sich mit dem Publikum über Fadenspiele austauscht.<sup>15</sup> Dennoch frage ich mich, ob Haraway mit *string figures* weniger materiell-semiotisch als metaphorisch arbeitet?

**M.S.** Was wir immer wieder gehört haben, wenn wir mit fadenspielenden Menschen zu tun hatten, war die Vermutung, dass Haraway gar keine (komplexeren) Fadenspiele könne. Der Blick in ihre Theoriebiografie zeigt, dass diese Vermutung nicht ganz fernliegend ist. Denn ihre erste Verwendung von *cat's cradle* 1993 ist eine rein metaphorische, die sie nutzt, um aus einem männlich distanzierten, technisch besetzten Netzwerkbegriff herauszukommen. Weil das Netzwerk den *god's eye view*, Distanz, Technik, Militär impliziert – also alles andere als Verantwortung. Haraway setzt die *cat's cradle* daneben und meint damit die westliche oder europäisch-nordamerikanische Tradition des Abnehmespiels. Sie überträgt das Abnehmen und Weitergeben, das für *cat's cradle* typisch ist, auf das Zusammenspiel wissenschaftlicher Felder und spricht von *multicultural, anti-racist, feminist, cultural studies*.<sup>16</sup> Erst Ende der 2000er Jahre, im weiteren Verlauf ihrer Beschäftigung mit dieser Metapher realisiert sie, dass damit weitergehende nicht-westliche Traditionen verknüpft sind, dass es sich dabei um eine Indigene Praxis handelt, die vielen Menschen etwas bedeutet. Und daraufhin beschäftigt sie sich im engeren Sinne mit Fadenspielen. Das sehe ich wiederum als Stärke Haraways, dass sie das aufnehmen und ihre Theorie verändern kann. Im Zuge des *constant revisioning* ihrer Theoriefiguren werden die *cat's cradles* zu *string figures*. Sie beschäftigt sich mit den Fadenspielen der Navajo/Diné und nimmt in *Staying with the Trouble* die Figur *Two Coyotes Running Apart* auf (womit sie zudem eine weitere wichtige Figur in ihrem Schreiben heranzitiert: den Kojoten und Trickster). An dieser Stelle löst sich Haraways Behauptung, dass Metaphern immer materiell situiert und orientiert sein müssen, stärker ein als 1993.<sup>17</sup>

**S.W.** Noch etwas verändert sich allerdings, wenn *cat's cradles* – das Abnehmespiel – zu *string figures* werden, also zu Figuren, die man alleine macht. Viele Indigene, hochkomplexe Figuren macht man alleine, wohl aber in Gesellschaft. *Cat's cradles* sind als Praktik kollaborativer und interaktiver. Haraway

<sup>15</sup> Vgl. z. B. den Beginn dieses Interviews: Square Idee – Hoffnung auf eine andere Globalisierung? [Interview mit Donna Haraway], arte, Sendung vom 22.8.2021, arte, <https://www.arte.tv/de/videos/100953-010-A/square-idee> (15.5.2025).

<sup>16</sup> Vgl. Donna Haraway: A Game of Cat's Cradle: Science Studies, Feminist Theory, Cultural Studies, in: *Configurations*, Bd. 2, Nr. 1, 1994, 59–71.

<sup>17</sup> Vgl. Mario Schulze: Shall We Rather Do String Figures Than Think in Networks? Donna Haraway's SF Method, in: ders., Waltenspül (Hg.): *String Figures*, 171–189.

reagiert auf die Kritik und macht die *cat's cradles* zu *string figures*, womit aber auch etwas verloren geht, was sie vielleicht ursprünglich meinte und was die Metapher ausmacht.

**M.S.** Absolut, gleichzeitig zielte sie in der Zeit, in der sie von *string figures* schreibt, auch stärker auf geschichtenerzählende Praktiken ab. Und das ist zentral für *string figures*: Sie sind geschichtenerzählende – und eben gemeinschaftliche – Praktiken, es wird dazu erzählt oder gesungen. Und das korrespondiert mit dem spekulativen Fabulieren, das zu dieser Zeit ins Zentrum von Donna Haraways Theorie rückt.

**A.H. Apropos Theorie und Praxis: Wie viele Fadenspiele könnt ihr eigentlich?**

**S.W.** Diese Frage bekommen wir häufig aus der Fadenspiel-Community gestellt.

**M.S.** So richtig gehörst du erst dazu, wenn du 20 oder mehr komplexe Figuren kannst.

**S.W.** Wir durften einige lernen in den letzten Jahren ... Komm, wir zeigen dir ein paar.

---

—  
**EXTRA**

FRANZISKA BARTH

## RESIDUAL IMAGES

---

Im Frühjahr 2023 lässt sich die Medienkünstlerin Hito Steyerl auf ein folgenreiches Experiment ein. Mithilfe des von Mathew Dryhurst und Holly Herndon entwickelten Website-Tools *Have I Been Trained?*<sup>1</sup> hatte sie herausgefunden, dass die LAION-5B-Datenbank, die maßgeblich zur Schulung von generativen Bildmodellen wie etwa Stable Diffusion verwendet wird, sowohl Bilder ihrer künstlerischen Arbeiten als auch ihrer Persona enthielt. Daraufhin forderte sie das Modell mit dem Prompt «Image of Hito Steyerl» dazu auf, ein Bild von sich zu generieren (vgl. Abb. 1). Mit dem Ergebnis war sie denkbar unzufrieden. Jeglicher Versuch, das von Stable Diffusion generierte Bild zu beschreiben, muss sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auf ein Vokabular berufen, das eng mit der Beschreibung von Karikaturen assoziiert ist. So erscheinen die ohnehin überzeichneten Gesichtszüge der hier dargestellten Steyerl durch die dramatische Lichtsetzung deutlich zerfurchter, das Haar merklich ungeordnet. Statt einer adäquaten Repräsentation sieht sich die Autorin mit einer verzerrten Darstellung, «in a state of frozen age range, produced by internal, unknown processes, spuriously related to the training data», konfrontiert.<sup>2</sup>

In ihrer anschließenden essayistischen Reflexion über die grundsätzliche Befremdlichkeit generierter Bilder, die sie im Angesicht ihres missglückten Porträts als «averaged versions of mass online booty» bezeichnet,<sup>3</sup> entwickelt sie den Begriff der «mean images», der «gemeinen Bilder». Mit dem englischen Wort *mean* spielt sie dabei vor allem auf dessen inhärente Doppellogik an. Einerseits bezieht es sich auf das «Gemeine» im Sinne des «Mittelmäßigen» und «Durchschnittlichen» sowie das unabdingbare «Mittel zum Zweck» (*means to an end*) und verweist damit auf die Tatsache, dass diese Bilder mit Blick auf ihre Produktionsbedingungen das Ergebnis eines stochastisch induzierten Mittelwerts sind; andererseits steht *mean* für das «Bösartige», «Niederträchtige» und «Schäbige» – all jene Eigenschaften, die sich nach Steyerls Ansicht auf der sicht-

<sup>1</sup> *Have I Been Trained* ist ein öffentlich zugängliches Online-Tool, das es Nutzer\*innen ermöglicht, herauszufinden, ob bestimmte Daten oder Bilder von generativen Modellen zu Trainingszwecken verwendet wurden. Diese Daten lassen sich bei Bedarf durch eine Opt-out-Funktion aus dem Trainingsdatensatz ausschließen. Vgl. [haveibeen trained.com](https://www.haveibeen trained.com) (31.3.2025).

<sup>2</sup> Hito Steyerl: Mean Images, in: *New Left Review*, Nr. 140/141, 2023, 82–97, hier 84.

<sup>3</sup> Ebd., 82.



Abb. 1 Mit Stable Diffusion generiertes Bild zum Prompt «Image of Hito Steyerl»

baren Oberfläche dieser Bilder niederschlagen, als «an approximation of how society, through a filter of average internet garbage, sees me».<sup>4</sup>

Das deformierte Selbstbild von Stable Diffusion wird für sie zu einer dekodierbaren und somit lesbaren Oberfläche mit «dokumentarischem Ausdruck»,<sup>5</sup> in der sich die ausbeuterische Logik der Produktionsbedingungen dieser Bilder, soziale Ungleichheiten und Diskriminierung visuell Ausdruck verschaffen. Der Begriff der *mean images* verfängt dabei zweifelsohne nicht nur aufgrund der rhetorischen Gewandtheit der Autorin, sondern weil gerade auch das Bild, das sie zu diesem Begriffskonzept verleitet, auf ganz eigenwillige Weise für sich zu sprechen scheint – *to show rather than to tell*. In jenem Moment nämlich, da die bildliche Abweichung zur realen Persona Steyerls durch den karikaturhaften, aber dennoch fotorealistischen Duktus zum (ungewollten) Träger einer politischen Botschaft wird.

Was durch die vermeintliche Selbstverständlichkeit ihres visuellen Arguments jedoch in den Hintergrund rückt, ist die Frage nach seiner Folgerichtigkeit. Denn das grundsätzlich «neue» Potenzial dieser Bildgeneratoren liegt ja gerade nicht in der *Reproduktion* des Identischen, sondern in der *Produktion* des Generischen. Die Niederträchtigkeit, die Steyerl diesen Bildern zuschreibt, gründet deshalb möglicherweise nicht in der Abbildung selbst, sondern entsteht aus der Dissoziation zu einer spezifischen Erwartungshaltung gegenüber dem, was ein «Image of Hito Steyerl» leisten soll: eine repräsentative Ähnlichkeitsbeziehung.

Der implizite Anspruch an diese Bilder, so möchte ich argumentieren, ist das Erbe eines fotografischen Realismus, der sich jedoch in veränderter Form, nämlich auf der Basis einer quantitativen Logik in diese Bilder einschreibt. Der seltsame Beigeschmack jener Bilder stünde somit weniger exemplarisch für eine

<sup>4</sup> Ebd., 84.

<sup>5</sup> Ebd., Übers. FB.

allgemeine <Niederträchtigkeit> generierter Bildwelten als vielmehr für ein Rumoren in der Subduktionszone widersprüchlicher Realismus-Konzepte.

Für eine Annäherung an diese Problematik schlage ich deshalb anschließend an Steyerls Begriff der *mean images* den Begriff der *residual images* vor. Das Residuale steht dabei im Sinne des Restlichen oder Resthaften für zweierlei Funktionen: Zum einen ermöglicht der Begriff, dem evozierten Abfallcharakter dieser Bilder eine ambivalentere Lesart jenseits binärer Kategorien zu unterziehen, um letztlich in dieser Eigenschaft auch ein analytisches Potenzial zu verorten. Andererseits ermöglicht er, die Bilder im Kontext der spezifischen Ökologie dieser Modelle als zentrifugale Reste zu adressieren, deren Gravitationszentrum sich nach wie vor um fotografische Paradigmen des (Aus-)Sortierens formiert.

### I Fotorealismus von unten: die Log(ist)ik der Halde

Zu Beginn noch einmal eine kurze Definition: Text-zu-Bild-Generatoren wie Stable Diffusion, DALL-E oder Midjourney sind systemische Plattformen, die dazu in der Lage sind, innerhalb von Sekunden fotorealistische Bilder auf Basis sprachlicher Eingaben, sogenannten Prompts, zu erstellen. Technologisch basieren diese Systeme auf den Prinzipien des maschinellen Lernens und nutzen dafür Architekturen wie Generative Adversarial Networks (GANs) oder latente Diffusionsmodelle. Was diesen Modellen ermöglicht, auf der Basis einer sprachlichen Kondition – dem *prompting* – Bilder zu generieren, ist dabei zunächst ein von OpenAI entwickeltes Modell namens CLIP (Contrastive Language-Image Pre-training), das Sprache und Bilder miteinander verknüpft.<sup>6</sup>

Die materielle Existenzgrundlage von Bildgeneratoren (wie auch aller anderen generativen Modelle) basiert deshalb auf der exzessiven Ansammlung von (überwiegend) fotografischen Bildern – einer Art Daten-Hoarding. Was demnach dazu verleitet, von den Trainingsdaten dieser Modelle als *internet garbage* zu sprechen, ist nicht notwendigerweise die tatsächliche Qualität bzw. der Wert einzelner Bilder, sondern vielmehr die Tatsache, *wie* diese Bilder diskursiv in Erscheinung treten. Einen Anlaufpunkt bildet dabei bereits die Benennung der Datenkonvolute an sich. So erweist sich beispielsweise die Bezeichnung LAION 5B trotz der phonetischen Anspielung auf den Löwen als Sinnbild von Herrschaft und Ordnung als ein anästhetischer Rekurs, der vielmehr auf die Absenz von Regentschaft verweist: Denn LAION 5B ist schlichtweg das Akronym für Large-scale Artificial Intelligence Open Network mit fünf Milliarden Datensätzen.<sup>7</sup> Der tatsächliche *wildlife encounter* besteht also allein im Moment der schieren Überschreitung des menschlichen Maßstabs, in der Unbändigkeit eines Archivs, das sich gerade dadurch auch als Archiv infrage stellt. Dies hängt nicht zuletzt mit der Art und Weise der Sammlungsakquise zusammen: Milliarden digitaler Fotografien werden durch sogenannte Webcrawler oder Spiders gesammelt – Scraping-Programme,

<sup>6</sup> Vgl. Alec Radford u. a.: CLIP: Connecting text and images, *OpenAI*, 5.1.2021, [openai.com/index/clip/](https://openai.com/index/clip/) (31.3.2025).

<sup>7</sup> LAION 5B ist ein Projekt der Nonprofit-Organisation LAION mit insgesamt 5,85 Milliarden CLIP-gefilterten Text-Bild-Paaren, vgl. Romain Beaumont: LAION-5B: A New Era of Open Large-Scale Multi-Model Datasets, *LAION.ai*, 31.3.2022, [laion.ai/blog/laion-5b/](https://laion.ai/blog/laion-5b/) (31.3.2025).

die das frei zugängliche World Wide Web bis in die hintersten Winkel selbstständig durchstöbern und indexieren –, um Ansammlungen oder bloße <Haufen> von Bildern aufzuschichten, die keinem spezifischen Selektionsprozess und keiner weiteren Qualifizierung jenseits der Formel <X ist ein Bild von Y> unterliegen.

Der faulige Beigeschmack dieser Bilder geht dementsprechend nicht auf eine allgemeine, intrinsische Qualität der Trainingsbilder zurück, die sich eins zu eins in ihnen Ausdruck verleiht, sondern emergiert einerseits aus der Art und Weise ihrer Wertschöpfung und andererseits aus einem damit verbundenen Aspekt der Unordnung. In der Regellosigkeit, im wahllosen Neben- und Übereinander entstehen prekäre Anordnungen, in der die zuvor sorgfältig getrennten semantischen Einheiten aus Cat Content, Werbefotografie, Kunst, Privatem, Kinderpornografie und Gewaltdarstellungen in ihrer bedrohlichen Unförmigkeit zu einer amorphen Masse, einer Art <Resterampe> unserer kollektiven Bildwelten denaturieren. Und obwohl die explizit verletzenden Inhalte rein quantitativ betrachtet eine Randerscheinung darstellen, scheinen sie gerade durch ihre Ortlosigkeit im *latent space*<sup>8</sup> der Unkontrollierbarkeit stets die Gefahr einer ökologischen Verunreinigung und somit einer Kontamination des gesamten Milieus zu beschwören. Das dadurch aufkommende Moment des grundlegenden Verdachts, das spätestens seit der Theoretisierung der digitalen Fotografie beständig in den Vordergrund rückt,<sup>9</sup> beschränkt sich dementsprechend längst nicht mehr nur auf bildimmanente fotorealistische Kategoriensysteme wie *real* und *fake*, sondern greift spätestens mit den generativen Bildern tief in die Schichten gesellschaftlicher Deutungssysteme, Wertvorstellungen und moralischer Ordnungen ein.

In der Funktion der Bildgeneratoren, potenziell Unvereinbares miteinander in Verbindung zu bringen, liegt also zweifelsohne eine datenökologische *toxicity*, die an dieser Stelle keinesfalls verharmlost werden soll. Dennoch lässt sich die *messiness* dieser Bilder nicht essenzialisierend auf die unmittelbare Qualität der Trainingsdaten zurückführen. Sie ist vielmehr die Konsequenz einer komplexen Bildlogistik, in der Bilder sowie die Arbeit an Bildern entwertet und ganz buchstäblich <wie Abfall> behandelt werden und dementsprechend auch <wie Abfall> zueinander in Beziehung treten können. Im Zeitalter des Anthropozäns liegt es jedoch auf der Hand, dass ein Nachdenken über diese materielle Zudringlichkeit nicht einfach in einer bloßen Forderung nach Ausschluss enden kann.

In seiner *rubbish theory* entwickelt der Mathematiker und Anthropologe Michael Thompson Ende der 1970er Jahre eine eigenständige Theorie aus dem Geiste des Mülls, die den Müll vor allem als statische Wertekategorie in Frage stellt und ihn stattdessen als zentrales und vor allem zyklisch strukturiertes *liminal object* des Ambivalenten und Widersprüchlichen ins Feld führt.<sup>10</sup> Der konzeptuelle Fluchtpunkt dieser zyklischen Logik ist dabei zunächst in der ökonomischen Sphäre zu verorten, insofern er sich in der kulturellen Aufwertung

<sup>8</sup> Als *latent space* wird ein mathematisch modellierter, meist niedrigdimensionaler Raum bezeichnet, in dem Datenmerkmale als kompakte Repräsentationen (latente Variablen) codiert werden. In Deep-Learning-Architekturen wie generativen Modellen dient der *latent space* dazu, komplexe Eingabedaten (z. B. Bilder oder Texte) auf ein reduziertes, strukturierbares Format abzubilden, das semantische Eigenschaften bewahrt und Manipulationen erlaubt. Vgl. Jaroslaw Drapala: What Is a Latent Space? A Concise explanation for the general reader, *Medium*, 8.5.2024, [medium.com/data-science/what-is-a-latent-space-065eb8e3f859](https://medium.com/data-science/what-is-a-latent-space-065eb8e3f859) (17.06.2025).

<sup>9</sup> Vgl. Roland Meyer (Hg.): *Bilder unter Verdacht. Praktiken der Bildforensik*, Berlin 2024.

<sup>10</sup> Vgl. Michael Thompson: *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, London 2017 [1979], 4.

des *rubbish* durch Wiederverwertung manifestiert. Weniger besprochen sind indes Thompsons unmittelbar daran anschließende Bestrebungen, aus dem mathematisch-logischen Nachdenken über dinghafte Kategoriensysteme eine umfassende Gesellschaftstheorie abzuleiten, die ihn unter der sprechenden Kapitelüberschrift «monster conservation» dazu führt, die konkreten sozialen Praktiken und Diskurse ins Auge zu fassen, die sich um «monströse», kategorial herausfordernde Dinge formieren. Nicht nur, so Thompson, offenbare sich in ihnen das transformatorische Potenzial jener Dinge, sondern sie bildeten auch einen Gradmesser für den jeweiligen Umgang von Gesellschaften mit Unordnung und Ambiguitäten.<sup>11</sup>

Ein weitaus «vitaleres» Verständnis von *messiness* und der grundsätzlichen Agency von abfälligen Prozessen wie Ablagerung, Zersetzung, Fäulnis oder Fermentation findet sich vor allem in den neumaterialistischen Ansätzen der Wissenschaftshistorikerin Donna Haraway. In *Staying with the Trouble* lädt sie dazu ein, das als «Müll» behandelte Abgestorbene, Aussortierte, Verdrängte grundsätzlich als Kompost und das Kompostieren stets als *lively art* – einen schöpferischen Akt und zutiefst chaotischen und relationalen Prozess – zu denken.<sup>12</sup> Die Text-zu-Bild-Generatoren mit Haraway als eine Form der «Kompositionsmaschine» zu lesen, mag dabei auf den ersten Blick wie ein verfehelter Animismus wirken, doch diese Lesweise stützt sich letztlich auf das zentrale systemtheoretische Argument von M. Beth Dempster, auf das sie sich bezieht. Demnach stünde Sympoiesis für «collectively producing systems that do not have self-defined spatial or temporal boundaries. Information and control are distributed among components. The systems are evolutionary and have the potential for surprising change.»<sup>13</sup>

Generative Technologien wären demnach als zutiefst verstrickt in unsere Lebenswelt zu verstehen, in die sich das Modrige, Toxische und Unkontrollierbare von vornherein als eine Qualität des Abgelegten und Abgelebten einschreibt. Liegt also in der Auseinandersetzung mit diesen Bildern nicht auch ein Potenzial, mit dem sich Fragen jenseits von Kategorien wie Wert und Unwert formulieren lassen?

Was die generativen Modelle im Unterschied zu bisherigen Bildtechnologien für eine solche Betrachtungsweise prädestiniert, ist die Tatsache, dass sich die konkreten «Reaktionsprozesse», die zur Formgenese führen, unserer Wahrnehmung entziehen. Während wir beispielsweise das «Bildprogramm» der traditionellen oder digitalen Fotografie in seiner sequenziellen Logik zumindest theoretisch nachvollziehen können, macht sich das generative Modell im wahrsten Sinne ein «eigenes Bild» der Fotografie. Die Regeln zur Formgenese sind dem Bildprozess dementsprechend nicht mehr äußerlich, sondern sie sind lediglich implizit im generierten Ergebnis vorhanden. Diese beobachtbare Verschiebung, die mit der Etablierung Künstlicher Neuronaler Netze (KNNs) im Bereich generativer Technologien einhergeht, bezeichnet Hannes Bajohr als «konnektionistische[s] Paradigma»:

<sup>11</sup> Vgl. ebd., 138–157.

<sup>12</sup> Vgl. Donna J. Haraway: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham 2016.

<sup>13</sup> Ebd., 61.

Es stehen also in KNNs keine Herstellungsweisen, sondern Daten am Anfang, und aus ihnen wird erst durch einen iterativen Lernprozess das Modell gebildet; dieses Modell wiederum ist kein Algorithmus, sondern beschreibt lediglich die Verbindungsstärken zwischen den <Neuronen> in einem sogenannten Gewichtungsmo-  
dell.<sup>14</sup>

An anderer Stelle formuliert Bajohr dazu eine geradezu bildhafte Beschreibung, die womöglich nicht ganz zufällig jene Metaphorik eines <Rumorens> aus dem *uncommon ground* aufnimmt, auf die bereits Bezug genommen wurde: «Es [das Modell] <denkt sich> also, könnte man sagen, von Kanten über einfache Formen bis zu komplexen Objekten <hinauf>».<sup>15</sup>

Auch die konkrete Funktionsweise von Diffusionsmodellen wie Stable Diffusion reiht sich in diese Metaphorik ein. Hier entstehen die Bilder durch *denoising*, einen iterativen Prozess des Entrauschens. Zuvor wurde das Modell in einem *forward process* darauf trainiert zu <schätzen>, wie sich beispielsweise das Bild einer Banane durch das schrittweise Hinzufügen von Rauschen in einen vollständigen Rauschzustand wandelt, um daraus letztlich eine Wahrscheinlichkeit für die Rückoperation – vom verrauschten Bild zur gegebenen Kondition (in diesem Fall ein Bild, das zum Text «Bild einer Banane» passt) – abzuleiten.<sup>16</sup> Bildlich gesprochen lernen diese Modelle also vor allem, das Bild einer Banane *ex negativo* zu generieren – indem sie vom Zustand des reinen Rauschens all das abziehen, was statistisch gesehen *kein* Bild einer Banane ist. Mathematisch gesehen scheint es folglich effizienter zu sein, sich dem Bild über die Menge des vom Bild Ausgeschlossenen, von seinem Rest her zu nähern.

Was sich hier also hinsichtlich bestehender Paradigmen des Fotografischen verschiebt, ist die Tatsache, dass es für die Herstellung dieser fotorealistischen Bilder kein explizites <Bildäußeres> mehr bedarf und das Bild einer Banane zum selbstbezüglichen Kompositum jenes Inputs wird, der – heutzutage oftmals selbst durch ein Programm – als Bild einer Banane gelabelt wurde. Konsequenterweise muss in dieser Umkehrung, d. h. im Rückschluss vom Ergebnis auf die zugrunde liegenden Regeln, eine *andere* Bildlichkeit bzw. eine andere Form des Fotorealismus aus den rauschenden Tiefen der Datenhalden emportauchen als jene, die unseren bisherigen Sehgewohnheiten entspricht. Was sich hier formiert, ist ein Fotorealismus aus dem Geist seiner Residuen.

## II Fotorealismus von oben: fotografische Residuen

Es gibt folglich gute Gründe, generierte Bilder als eine eigenständige Bildform zu begreifen, die sich grundsätzlich von der Fotografie unterscheidet. Dass man allerdings so weit geht, sie schlichtweg aus dem Gewebe der Geschichte und Theorie der Fotografie herauszuschneiden,<sup>17</sup> erfordert eine sehr verengte Sichtweise auf diese Modelle, die sich maßgeblich für technologische Infrastrukturen interessiert und weniger für die symbolischen Formen, mit denen die Modelle operieren. Amanda Wasielewskis entschlossenes Plädoyer für eine

<sup>14</sup> Hannes Bajohr: Künstliche Intelligenz und digitale Literatur. Theorie und Praxis konnektionistischen Schreibens, in: ders., Annette Gilbert: *Digitale Literatur II*, München 2021, 174–185, hier 177.

<sup>15</sup> Hannes Bajohr: *Schreibenlassen. Texte zur Literatur im Digitalen*, Berlin 2022, 166.

<sup>16</sup> Vgl. Jonathan Ho, Ajay Jain, Pieter Abbeel: Denoising Diffusion Probabilistic Models, *arxiv.org*, 19.6.2020, überarb. 16.12.2020, [doi.org/10.48550/arXiv.2006.11239](https://doi.org/10.48550/arXiv.2006.11239) (31.3.2025).

<sup>17</sup> Seit der öffentlichkeitswirksamen Ablehnung des Sony World Photo Award im Jahr 2023 für das von ihm eingereichte KI-generierte Bild spricht sich der Philosoph und Künstler Boris Eldagsen entschieden gegen eine Vermischung der Kategorien aus, da generierte Bilder keine Fotografien seien. Vgl. Victor Sattler: Fotograf Boris Eldagsen über Künstliche Intelligenz: «Für mich ist KI eine Befreiung», in: *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*, 23.11.2023, [monopol-magazin.de/interview-boris-eldagsen](https://monopol-magazin.de/interview-boris-eldagsen) (31.3.2025).

Einbindung der generativen Bildproduktion in fotografiethoretische Diskurse hat die diesbezügliche Debatte maßgeblich befördert.<sup>18</sup> Dabei wird sie nicht müde zu betonen, dass es nicht darum gehen kann, generierte Bilder eindeutig einer Bilderklasse zuzuordnen, sondern vielmehr darum, sich entlang der taxonomischen Grenzen auf Spurensuche zu begeben und gegebenenfalls auch das Verständnis des Fotografischen selbst einer Aktualisierung zu unterziehen: «Debates on taxonomy [...] can also be an exercise in shifting expectations, stretching preconceptions and moving between the general and the specific in the implicit taxonomies shared within communities.»<sup>19</sup>

Ein wichtiges Stichwort ist hier sicherlich der Begriff der Präkonzeption. Denn es darf in der Betrachtung der skizzierten Modellökologie nicht vergessen werden, dass zu Beginn eines jeden Bildprozesses zwar eine «leere Zeile» steht, diese aber kein *blank space* im eigentlichen Sinne ist. Der semantische «Freiraum», welcher den User\*innen zur Verfügung steht, ist bereits vielfach codiert und es lässt sich durchaus behaupten, dass es vor allem fotografische Konditionen sind, die diesen Raum strukturieren – allein deshalb, weil der Fotorealismus einen offensichtlichen Qualitätsmaßstab für die Selbstbeschreibung dieser Modelle darstellt. So wurde beispielsweise der Launch des Modells SDXL 1.0 von Stability AI im Juli 2023 damit beworben, dass es sich um das derzeit beste Modell zur Erstellung fotorealistischer Bilder handele, wobei hier vor allem auf die vermeintliche «Reinheit» oder «Echtheit» dieses Realismus verwiesen wird: «without having any particular «feel» imparted by the model.»<sup>20</sup>

Diese Präkonzeption, die sich in der Kammerzene des Promptings Ausdruck verschafft, muss jedoch im Kontext einer wesentlich weitreichenderen Entwicklung im Feld der Computer Vision betrachtet werden. Genau genommen geht es um die dort nach wie vor ungebrochen vorherrschende Bewertung fotografischer Bilder als *natural* oder *realistic images*. Zur Illustrierung seien hier zwei Beispiele genannt: So verwendet der Informatiker Daniel Ruderman 1994 in seinem damals wegweisenden Paper «The Statistics of Natural Images» durchweg einen Begriff der *natural images*, der zwar vage definiert, jedoch an keiner Stelle technologisch determiniert wird: «[Natural images] are far from random: images constructed randomly on a computer practically never contain a naturalistic scene – or even a tree. Natural images are thus very rare among the huge space of all possible images.»<sup>21</sup> Erst durch das gegebene Bildbeispiel «Image from the woods: rocks in a stream with background foliage»<sup>22</sup> lässt sich *induktiv* schließen, dass er sich auf die konkrete Bildform fotografischer Naturdarstellungen bezieht. Auch das vielzitierte Paper «ImageNet: A large-scale hierarchical image database» aus dem Jahr 2009 kommt bezüglich seines Bildbegriffs gänzlich ohne das Wort *photography* aus, obwohl es sich bei allen dargestellten Beispielbildern mit großer Wahrscheinlichkeit um (digitale) Fotografien handelt.<sup>23</sup> Diese induktive Gleichsetzung von (*natural*) *images* und Fotografie in den Naturwissenschaften hat eine lange zurückreichende Geschichte, auf die an dieser Stelle nur hingewiesen werden kann.

<sup>18</sup> Vgl. Amanda Wasielewski: Unnatural Images: On AI-Generated Photographs, in: *Critical Inquiry*, Bd. 51, Nr. 1, 2024, 1–29, doi: [doi.org/10.1086/731729](https://doi.org/10.1086/731729); vgl. die in der *Critical Inquiry*, Bd. 51, Nr. 2, 2025 erschienenen Reaktionen auf Wasielewskis Beitrag von Brooke Belisle, Ina Blom und Matthew Fuller, Marc Downie, Avery Slater.

<sup>19</sup> Amanda Wasielewski: Critical Response V: AI-Generated Images and Photography. The General and the Specific, in: *Critical Inquiry*, Bd. 51, Nr. 2, 2025, 423–431, hier 425, doi: [doi.org/10.1086/732932](https://doi.org/10.1086/732932).

<sup>20</sup> Ankündigung von SDXL 1.0 auf der Website von Stability AI: [stability.ai/news/stable-diffusion-sdxl-1-announcement](https://stability.ai/news/stable-diffusion-sdxl-1-announcement) (31.3.2025).

<sup>21</sup> Daniel L. Ruderman: The Statistics of Natural Images, in: *Network: Computation in Neural Systems*, Bd. 5, Nr. 4, 1994, 517–548, hier 517.

<sup>22</sup> Ebd., 524.

<sup>23</sup> Vgl. Jia Deng u. a.: ImageNet: A large-scale hierarchical image database, in: 2009 IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition, 2009, 248–255, doi: [doi.org/10.1109/CVPR.2009.5206848](https://doi.org/10.1109/CVPR.2009.5206848) (31.3.2025).

Zugespitzt ließe sich jedoch behaupten, dass die Fotografie im naturwissenschaftlichen Kontext dem Talbot'schen «Pencil of Nature»-Paradigma eines rein maschinischen Datenbildes bis heute deutlich nähersteht, als es vielen Geisteswissenschaftler\*innen lieb ist.<sup>24</sup> Oder aber, dass sich mit dem *natural image* ein metaphysischer Bildbegriff eingenistet hat, der jegliche Bildtechnologie zwangsläufig transzendiert.

Diese Verhaftung in den Prinzipien einer mechanischen Objektivität verstärkt sich zusätzlich durch die multimodale Verknüpfung mit «natürlicher Sprache», wie sie bei Text-zu-Bild-Generatoren zum Ausdruck kommt. Denn gerade das Framing fotografischer Bilder als «natürliche» Repräsentation legt nahe, dass sich in ihnen auch eine begriffliche «Selbstverständlichkeit» ausdrückt; ein Bild, das sich «ohne Umweg» in Sprache übersetzen lässt, weil es schlichtweg «offensichtlich» ist. Dass es natürlich in der Umkehrung, wie sie bei den Bildgeneratoren zur Anwendung kommt, doch nicht so einfach ist, zeigt sich vielleicht am eindrucklichsten an der gängigen Prompt-Architektur:

A photograph of [subject] [doing something] in [setting] during [time of day], showcasing [artistic style, color palette, or visual reference], taken with [type of camera] and [type of camera lens] at [resolution, if applicable]. The image features [elements of composition, texture, or depth], evokes [emotional or cultural context], and draws inspiration from [associated artists, celebrities, or artistic movements].<sup>25</sup>

Die Rhetorik des Promptings zielt also nicht nur auf die präzise Festlegung bestimmter technologischer Bildgebungsmerkmale der Kamera (Kameratyp, Objektivtyp, Auflösung, Seitenverhältnis etc.), sondern ruft auch spezifische Bildkonventionen auf, die durch die Fotografie etabliert wurden (Tiefenschärfe, Bokeh, Prädikate wie *incredibly lifelike*). Die vermeintlich abwesende Kamera taucht im Prozess der Bildgenerierung dementsprechend als ein fotografisches Residuum der mechanischen Objektivität wieder auf: als die Integration einer formelhaften Rhetorik, die zwar auf eine *objektive* Darstellung ohne Eigensinn abzielt, sich dabei jedoch explizit eigensinnig fotografisch gebiert. Der «Blick nach außen», durch den Sucher der Kamera, wird ersetzt durch eine konditionierte Introspektion. Das Sehen beschränkt sich somit auf einen nachträglichen Akt – eine Tätigkeit des Scannens, Filterns und vor allem Aussortierens der generierten Bilder (die nicht selten im Quartett gegen sich selbst antreten müssen) als auch zwischen jenen Bildern und einer wie auch immer gearteten fotorealistischen Präkonzeption.

Was sich also bezüglich des spezifischen Umgangs mit generierten Bildern beobachten lässt, ist, dass jene techno-logische Divergenz zwischen dem generierten und dem präkonzeptualisierten Fotorealismus nicht zwangsläufig auch eine gleichmäßige Verschiebung der zugrunde liegenden Epistemologie mit sich bringt. Mit anderen Worten: Während sich der Realismus dieser Bilder durch die Bottom-up-Logik neuronaler Netze zwar jenseits der gewohnten physikalischen Gesetze fotografischer Repräsentation und Index-Paradigma

<sup>24</sup> Wasielewski verweist in einer anekdotischen Passage ihrer Replik auf das Problem: «At a computer vision conference I recently attended, where I was the lone humanist in the program, I addressed some of these issues to the researchers present, namely that thinking about representation matters to the kind of analysis they perform and that their assumptions of ground truth are difficult to sustain from a humanistic point of view. I was met by both bemused curiosity and shrugs». Wasielewski: *Critical Response V*, 424.

<sup>25</sup> Dieses Prompt-Template geht zurück auf ein YouTube-Video auf dem Kanal des Diplom-Informatikers und «Digital Native seit 1995» Viktor Dite @TECHNICKR: Midjourney Describe: Erstelle zu jedem Bild ein perfektes Prompt (deutsch), YouTube, 9.4.2023, [youtube.com/watch?v=oiXGeLL62So](https://www.youtube.com/watch?v=oiXGeLL62So) (31.3.2025), TC 00:05:30.



**Abb. 2** Prompt-Ergebnisse der App Craiyon zu «hands»

«neu» formiert, besteht die «alte» symbolische Ordnung des fotografischen Realismus vor allem auf rhetorischer Ebene weiter. Diese Divergenz lässt sich sehr gut an einem Beispiel beschreiben, das angesichts der rasanten Entwicklung generativer Bildmodelle beinahe schon anekdotische Qualität mit sich bringt, jedoch dem Kernproblem dieser epistemologischen Verwerfung einen greifbaren Ausdruck verleiht.

### III Handfeste Probleme

Kurz nach der Einführung eines Updates von DALL-E im Frühjahr 2023 arbeitete sich eine weitestgehend sarkastische Debatte an den vermeintlich offensichtlichen Schwierigkeiten ab, die generative Modelle mit der Darstellung von Händen hätten.<sup>26</sup> Die dort besprochenen Bilder zeigten eine Vielzahl von Anomalien, etwa unnatürlich viele oder fehlende Finger, verdrehte oder verschmolzene Gliedmaßen sowie Hände, die weitere handartige Körperstrukturen hervorbringen. Unter dem Schlagwort «hand problem» rief der Diskurs dabei Reaktionen hervor, die von Belustigung über Unbehagen bis hin zu Frustration reichten und sich in diversen Reddit-Threads, Memes oder dem Negativ-Prompt «no hands» niederschlugen (vgl. Abb. 2).<sup>27</sup>

Bemerkenswert ist, dass diesbezügliche Diskussionen oft jegliche ästhetische Überlegungen zu solchen Bildern außer Acht lassen. Anstatt die modellierte

<sup>26</sup> Vgl. Kyle Chayka: The Uncanny Failures of A.I.-Generated Hands, in: *The New Yorker*, 10.3.2023, [newyorker.com/culture/rabbit-holes/the-uncanny-failures-of-ai-generated-hands](https://www.newyorker.com/culture/rabbit-holes/the-uncanny-failures-of-ai-generated-hands) (31.3.2025).

<sup>27</sup> Eine Übersicht über Ursprung und Verbreitung der KI-Hand-Memes findet sich unter AI Drawing Hands [Datenbankeintrag], KnowYourMeme, erstellt von Nutzer\*in Philipp am 1.2.2023, letztes Update von Nutzer\*in LiterallyAustin am 27.1.2025, [knowyourmeme.com/memes/ai-drawing-hands](https://knowyourmeme.com/memes/ai-drawing-hands) (31.3.2025); vgl. auch den Sub-Reddit [r/weirdalle](https://www.reddit.com/r/weirdalle/comments/1847sd3/why_is_ai_so_bad_at_doing_hands) [comments/1847sd3/why\_is\_ai\_so\_bad\_at\_doing\_hands] (31.3.2025) sowie den No-hands-Meme-Generator auf der Seite [imgflip.com/memegenerator/113913792/No-hands](https://imgflip.com/memegenerator/113913792/No-hands) (31.3.2025).

Interpretation jener Hände als eigenständige Qualität zu befragen, wurde (und wird) die repräsentationale Abweichung als Beweis für die Unzulänglichkeit des Modells herangezogen. Diese Qualität ließe sich dabei vielleicht am ehesten mit einem räumlich-dynamischen Denkbild, wie etwa der Exzentrik einholen. Denn obwohl der fotografische Realismus die Rahmung ihrer Formgebung bestimmt – durch die Art und Weise, wie sich die physikalischen Gesetze der Optik in die Belichtungslogik oder in die spezifische Detailtreue bei der Oberflächenbeschaffenheit von Texturen einschreibt –, scheint den Bildern gleichzeitig eine fotorealistische Spezifik zu entgleiten: nämlich im repräsentativen Sinne eindeutig zu sein. Denn was im Sprechen über sie deutlich wird, ist, dass die generierten Hände einerseits <händisch> genug aussehen, um sie global als Hände zu identifizieren, sie jedoch gleichzeitig Bedenken hinsichtlich ihrer Repräsentationsfunktion hervorrufen.

Doch auch aus einer symbolischen Perspektive sind diese Hand-Bilder exzentrisch: weil sie genau jener totalitären Semantisierung zuwiderlaufen, die sich in die Trainingsdaten dieser Modelle einschreibt, und weil in jenen Polymorphismen ein emanzipatorisches Moment, ein *surprising change* im Zuge der Formgenese sichtbar wird. Die datenfermentierten Hände bringen etwas hervor, das sich mit Hannes Bajohr als <dumb meaning> bezeichnen lässt: eine <stumpfe> oder <dumme> Bedeutung, die sich der traditionellen Hermeneutik fotografischer Bilder entgegenstellt.<sup>28</sup> Eine *queerness*, die aus einem Dialog der Technik mit sich selbst heraus entsteht und die somit gerade der menschlichen Perspektive epistemologisch etwas entgegensetzen vermag. Denn interessant an diesen Händen ist ja gerade, dass sie sich auf visueller Ebene gegen eine fotorealistische, von aller Zweideutigkeit befreite und somit normative Repräsentation der Hand auflehnen und demgegenüber eine Art <residuales> Bild der Hand performen, das in seiner exemplarischen *many-to-one*-Logik eine Alternative zu einem rein repräsentativen Begriff von <Diversität> berührt: «We see here that we are not seen – or perhaps not seen but overseen. We are an image that machine learning sees overlaid across the total sum of the recorded».<sup>29</sup> Das Fotorealistische, das sich in den generativen Modellen formiert, ist demnach potenziell *non-human* in dem Sinne, dass hier tatsächlich die Emergenz einer Bildlichkeit jenseits menschlicher Perspektiven bzw. das Potenzial eines *visual world-making* möglich wird.<sup>30</sup>

Im tatsächlichen Umgang mit ihnen lässt sich jedoch beobachten, dass dieses analytische Potenzial meist als <Glitch> oder <Fehler> semantisch in den Abstellraum des Nonsens verbannt wird. Vor der Folie eines kategorischen Fotorealismus bleibt für die peripheren Hände nur noch das Etikett der Unplausibilität oder der Unwahrscheinlichkeit übrig. Gerade die Selbstverständlichkeit, mit der über das <Handproblem> als eine lediglich <technologische Herausforderung> gesprochen wird, beruht folglich auf der impliziten Erwartung, dass die generierten Bilder ein trennscharfes Weltbild in einer Bildwelt fotografischer Eindeutigkeit reproduzieren, die über die letzten anderthalb Jahrhunderte kollektiv eingeübt wurde.

<sup>28</sup> Hannes Bajohr: Dumb Meaning. Machine Learning and Artificial Semantics, in: IMAGE: The Interdisciplinary Journal of Image Sciences, Jg. 19, Nr. 1: Generative Imagery: Towards a New Paradigm of Machine Learning-Based Image Production, 2023, 58–70, doi.org/10.25969/mediarep/22325.

<sup>29</sup> Avery Slater: Critical Response IV: This Photo Does Not Exist. Generativity and the AI Gaze, in: Critical Inquiry, Bd. 51, Nr. 2, 2025, 416–422, hier 422, doi.org/10.1086/732925.

<sup>30</sup> Vgl. Joana Zylińska: Nonhuman Photography, Cambridge (MA) 2017, 63.



**Abb. 3** Midjourney-Entwicklung von Version 1 bis Version 5.2 bei der Darstellung von Händen

Die unmittelbare Reaktion auf die diskursive Feedback-Schleife zum <Handproblem> resultierte in einem massiven *upscaling* von fotografischen Hand-Datensätzen. Darüber hinaus wurden Anpassungen vorgenommen, die das <Bild der Hand> durch eindeutiger Parameter stärker eingrenzen, oder um es ex negativo zu formulieren: die Mehrzahl an potenziell möglichen Händen ausschließen. Wir haben es also mit einem Normierungsprozess zu tun, der nicht nur dem *queeren* Potenzial generativer Modelle entgegenwirkt, sondern gleichzeitig einen fotorealistisch-normativen Bildbegriff der Hand zementiert, der eine Abweichung vom <Original> zunehmend unwahrscheinlicher macht.<sup>31</sup> Dass generierte Bilder einen kritischen Zeitkern haben, der von Bedeutung ist, zeigt sich dabei vielleicht recht anschaulich in einem Tableau, das im vertrauten Modus einer bildförmigen Teleologie die <Evolution> der KI-Hände im Durchgang der Midjourney-Updates seit 2022 darstellt (vgl. Abb. 3). Aber auch das ist letztlich eine – wenn auch weniger euphorisierende – Konsequenz einer sympoietischen Systemlogik, in der diese Bilder zwar nonhumanes Potenzial mit sich bringen, jedoch nicht außerhalb menschlicher Bezugssysteme existieren.

Denn am Ende zählt immer auch, was jenseits der offensichtlichen Feedback-Schleifen dieser chaotischen und relationalen Prozesse residual, in der <rag-bag of values> mitläuft, oder um es mit Roland Meyer zu sagen: was als <plausibel> erachtet wird.<sup>32</sup> Das zu Anfang besprochene Bildnis von Hito Steyerl ließe sich mit der skizzierten Theorie der *residual images* auch als ein durchaus realistisches Porträt in der Logik eines generativen Fotorealismus lesen, in dem jedoch weder Repräsentation noch Idealisierung, sondern vielleicht das stets verdrängte Mittelmäßige den Maßstab setzt. Welches Identifikationspotenzial würde sich in einer solchen paradigmatischen Wendung eröffnen? In jedem Fall kann es sich nicht mehr ohne Weiteres auf eine selbstverständliche <Anschaulichkeit> berufen. Der im Wortsinn <illustrative> Wert liegt vielleicht gerade im *troubling* der gewohnten Kategorien, im Aufscheinen des Obskuren und Uneindeutigen.

<sup>31</sup> Wasielewski zeigt anhand einer Bild-Dokumentation auf, wie sie nach dem Update von DALL-E 2 im April 2022 vergeblich versucht, eine Hand mit vier Fingern bzw. eine Hand mit fehlendem Finger zu generieren. Die Ergebnisse zeigten dabei jeweils Hände mit fünf Fingern, wobei ein oder mehrere Finger im Modus des Fingerzählens gebeugt oder miteinander verschränkt waren; vgl. dies.: «Midjourney Can't Count»: Questions of Representation and Meaning for Text-to-Image Generators, in: *IMAGE. The Interdisciplinary Journal of Image Sciences*, Jg. 19, Nr. 1: *Generative Imagery: Towards a «New Paradigm» of Machine Learning-Based Image Production*, 2023, 71–82, hier 75, [doi.org/10.25969/mediarep/22327](https://doi.org/10.25969/mediarep/22327).

<sup>32</sup> Vgl. Roland Meyer @bildoperationen: #Platform-Realism is not an aesthetic of authenticity, but of plausibility, Instagram, 20.11.2023, [instagram.com/p/Cz4AUOAIvqj/?hl=de&img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/Cz4AUOAIvqj/?hl=de&img_index=1) (31.3.2025).

Um den Trendverlauf der residualen Mittelmäßigkeit (auf welche die Generatoren rein rechnerisch abzielen) steht es jedenfalls mit Blick auf die zunehmende ästhetische Einhegung dieser Modelle nicht unbedingt gut. *Quo vadis*, generischer Fotorealismus?

Die Verantwortung dafür liegt indes weder ausschließlich bei den haldenartigen Datenkonvoluten oder der kompositorischen Logik generativer Modellarchitekturen noch bei den Geld- und Entscheidungsgeber\*innen, sondern verteilt sich zusätzlich auf unzählige Mikroprozesse innerhalb einer Mensch-Maschine-Relation, in der letztlich auch alle User\*innen ihr eigenes moralisches Mikro-Milieu formieren und implizit zu einer übergeordneten Autorität der Maschine beitragen. Wenn jenen Bildern ein <dokumentarischer Ausdruck> zu eigen ist, wie es Steyerl zu Recht nahelegt, liegt dieser vielleicht in einer neuartigen Bild-Subjekt-Konstitution begründet. Denn die Bilder sind letztlich die modellhafte Oberflächenerscheinung einer globalen Feedback-Schleife moralischer Wertesysteme, bei dem das einzelne sichtbare Bild selbst zu einem schnell entsorgbaren Durchgangsprodukt wird – ein funkenflugartiger Rest, an dem sich jedoch spontan ganze Ideologien entzünden können.

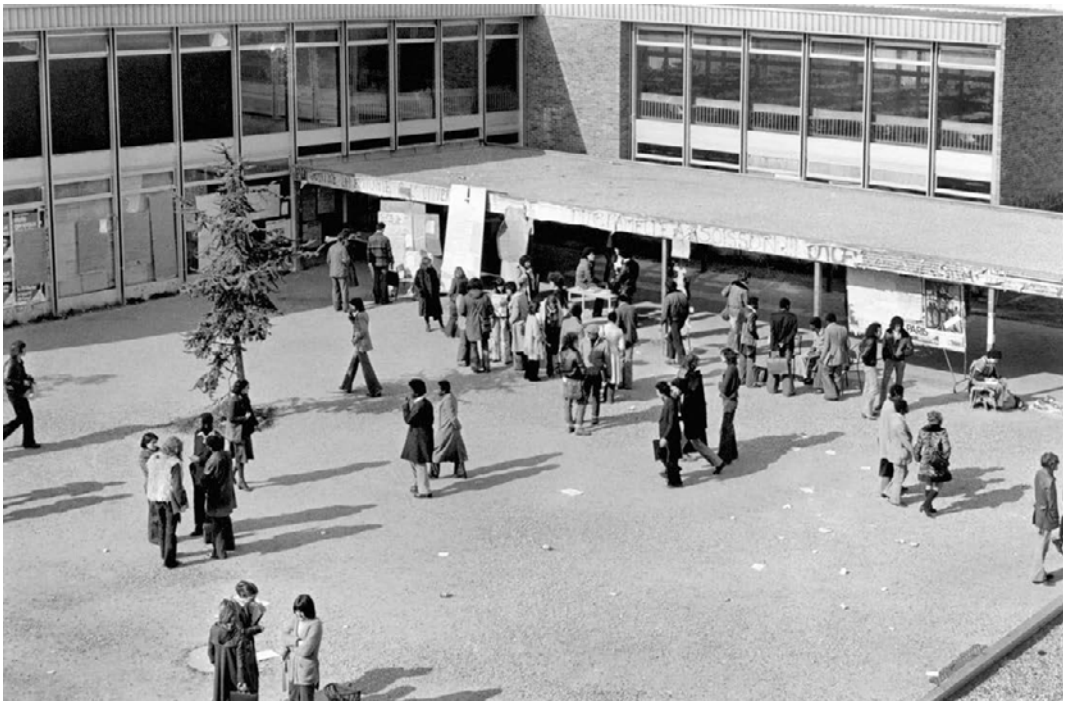
---

---

# DEBATTE

## Wissenschaftsfreiheit

---



Centre universitaire expérimental de Vincennes, Universität Paris VIII (Foto : Jean-Louis Boissier, 1976)

Was heißt es, wenn gegenwärtig so viel über Wissenschaftsfreiheit gesprochen wird? Wer nutzt den Begriff und mit welchen Anliegen? Für wen gilt diese Freiheit? Wer wird nicht mitgedacht, was wird nicht gedacht?

Die folgenden Beiträge versuchen mit dem Begriff umzugehen, ihn auf seine Auslassungen und seine Durchstreichungen hin zu verstehen. Es handelt sich nicht um zwei kontroverse, sondern vielmehr um sich ergänzende Beiträge, die ihren Ausgangspunkt beide in den universitären Reaktionen auf den Nahostkonflikt haben. Sie laden jedoch dazu ein, kontroversiell über Wissenschaftsfreiheit zu diskutieren, und sind als Anstoß für eine neue Debatte in den kommenden Heften gedacht.

---

---

## KRITIK DER WISSENSCHAFTSFREIHEIT

von KATHRIN PETERS

Die Beschäftigung mit Wissenschaftsfreiheit gehört nicht unbedingt zum Kerngeschäft der Medienwissenschaft, falls sie denn so etwas wie Kerngeschäfte hat. Zugleich bildet die Freiheit von Forschung und Lehre (Art. 5 Abs. 3 GG) die Rahmenbedingung des medienwissenschaftlichen Tuns an Hochschulen und, allerdings in geringerem Maße, auch außerhalb von Hochschulen sowie in dem immer größer werdenden Bereich zwischen drinnen und draußen (Lehraufträge, Gastprofessuren/-dozenturen, Arbeitslosigkeit zwischen Anstellungen usw.). Wenn diese Rahmenbedingungen in den Blick rücken, wenn wir beginnen, über Wissenschaftsfreiheit zu sprechen, ist das ein Anzeichen dafür, dass das, was der Rahmen umfassen und gewährleisten soll, nicht mehr gewährleistet ist, dass etwas mit diesem Rahmen nicht stimmt. In den letzten Jahren häufen sich diese Anzeichen: vom Gender-Studies-Verbot in Ungarn<sup>1</sup> über rechtsextreme Vortragende an deutschen Universitäten<sup>2</sup> bis hin zum Netzwerk Wissenschaftsfreiheit und seinem Beharren auf transphoben und rassistischen Forschungen<sup>3</sup> – vom Entzug finanzieller Mittel seitens der US-amerikanischen Regierung und dem Verbot von Diversity-Programmen (DEI) an Universitäten ganz zu schweigen.

Mein Ausgangspunkt ist die sogenannte Fördermittel-Affäre. Im Mai 2024 hatten sich Lehrende Berliner Hochschulen gegen die sofortige polizeiliche Räumung eines Palästina-solidarischen Protestcamps an der FU Berlin positioniert.<sup>4</sup> Ein Social-Media-Post der Bundesbildungsministerin, der unterstellt, die Unterzeichner\*innen, zu denen bald Lehrende aus dem gesamten deutschsprachigen Raum gehörten, stünden nicht auf dem «Boden des Grundgesetzes», wurde von der *Bild*-Zeitung aufgegriffen. Das Magazin *Panorama* enthüllte daraufhin interne Chatverläufe des BMBF, in denen eine Überprüfung von Förderbewilligungen an Unterzeichner\*innen angeregt wurde. Es folgte im Juni ein weiterer offener Brief von Wissenschaftler\*innen, der den Rücktritt der Ministerin forderte.<sup>5</sup> Sich medienwissenschaftlich mit dieser Affäre zu befassen, wäre eine ertragreiche Unternehmung. Die Verzahnung von Social Media, Nachrichtenmedien, Chats, Petitionen und allen möglichen News mit ihren je unterschiedlichen, aufeinander verweisenden Dynamiken und der zwischen Opazität und Transparenz changierenden Autor\*innenschaft hat jene Affektpolitiken hervorgebracht, die Sprechakte zu einer Affäre machten. Aber das ist hier nicht meine Frage. Mich interessiert

zunächst, worüber gestritten wird, was bestritten wurde.

Als eine derjenigen, deren Name in der *Bild-Zeitung* unter dem Titel «Universität» abgedruckt und vermutlich in der Förderdatenbank des BMBF gesucht wurde, fand ich mich in einer Lage wieder, in der ich mich zwar einigermaßen empört auf meine grundgesetzlich verbrieftete Wissenschaftsfreiheit berufen habe, mir das aber zugleich nicht ganz geheuer war. Pochen nicht die anderen, die vom Netzwerk Wissenschaftsfreiheit, darauf, dass sie aus politischen Gründen angeprangert oder gecancelt würden? Zwar mag eindeutig sein, dass das Gewähren von öffentlichen Fördermitteln nicht von Gesinnungen, zumal solchen, die gar nicht im Zusammenhang mit den geförderten Projekten stehen, abhängig gemacht werden darf – obwohl auch diese Gewissheit zunehmend erodiert. Aber möchte ich ernsthaft darauf bestehen, dass Politik und Wissenschaft strikt getrennt gehören? Es jemals waren? Welche Wissenschaft überhaupt? Welche Freiheit, wessen Freiheit?

Der Verweis auf Wissenschaftsfreiheit ist abstrakt. Die Referenz erscheint zu groß, zu hehr. Es wirkt so, als würde bei einem Gender-Bias in einem Einstellungsverfahren auf Artikel 3 des Grundgesetzes verwiesen. Das wäre nicht falsch, und die Einrichtung von Frauenbeauftragten in den 1980er Jahren geht auf diesen Artikel zurück. Aber wir haben genauere Instrumente und Argumentationen entwickelt – neben juristischen auch soziologische, kulturwissenschaftliche und ja, auch medienwissenschaftliche – als den Verweis auf das Grundgesetz, das ja eine Norm beschreibt, nicht deren Realisierung.

Einen Vorschlag, das Konzept der Forschungsfreiheit philosophisch auszubuchstabieren, hat Torsten Wilholt gemacht.<sup>6</sup> Er unterscheidet dafür drei Begründungen: *Erstens* besteht Forschungsfreiheit im Recht aller Forschenden – das

müssen keine Wissenschaftler\*innen sein, schon gar keine angestellten oder verbeamteten –, aus verfügbarem Wissen Schlüsse zu ziehen und, soweit möglich, Wissen zu generieren. Diese Mikroautonomie sichert die uneingeschränkte Verfolgung individueller Forschungsziele. *Zweitens* hat Forschungsfreiheit eine epistemologische Begründung, die nicht nur eine Freiheit der Ziele, sondern auch der Mittel erfordert. Für die Breite, Tiefe und die argumentative Verhandlung über die Gültigkeit von Wissen ist es besser, wenn sich möglichst viele mit verschiedenen Standpunkten an der Wissensproduktion beteiligen. Die komplexen Prozesse des Entstehens wissenschaftlichen Wissens sollen ermöglicht, d. h. bestenfalls mit öffentlichen Geldern finanziert werden. *Drittens* gibt es eine politische Begründung der Wissenschaftsfreiheit, die darin besteht, dass Wissenschaft von «politischen Gewalten» unabhängig sein soll, um der Allgemeinheit relevantes Wissen zur Verfügung stellen zu können.<sup>7</sup> Es drängt sich die Frage auf, was Relevanz oder sogar «politische Relevanz», wie Wilholt schreibt, bedeutet und wodurch diese bestimmt sein soll. Zurück geht diese Begründung auf die Formulierung der Freiheit von Wissenschaft und Lehre in der Märzrevolution 1848,<sup>8</sup> eine Formulierung, die 1919 in die Weimarer Verfassung und 1949 auch ins Grundgesetz übernommen wurde. Diese politische Dimension der Wissenschaftsfreiheit zielt ab auf die Nicht-Einmischung des Staates und auf die Möglichkeit, sich auf der Grundlage von Wissensbeständen eine Meinung bilden zu können (dass es sich um eine fragile Ordnung handelt, wird durch ihre wiederholte Instituierung deutlich). Das ist nicht gleichbedeutend damit, dass Wissenschaft neutrales Wissen zur Verfügung stellen soll oder überhaupt könnte. Forschungsergebnisse und wissenschaftliche Positionen sind kontroversiell, und Forschende tragen ihre Haltungen, Standpunkte und Vorurteile unvermeidlich in die Forschungsagenda ein.<sup>9</sup> Eine von staatlichen Organen und

politischen oder wirtschaftlichen Akteur\*innen idealerweise unabhängige und mit ausreichenden Mitteln ausgestattete Wissenschaft ist jedenfalls keine schlechtere Basis für die Meinungsbildung, als vorgegebene Erkenntnisse es wären.<sup>10</sup>

Es ist klar, dass sich Wissenschaftsfreiheit nicht «einfach durch die Trennung von Wissenschaft und Politik» bestimmen lässt.<sup>11</sup> Genau das behauptet aber ein liberaler Begriff von Wissenschaftsfreiheit, der Freiheit lediglich als Nicht-Einmischung versteht, als negative Freiheit, so Karsten Schubert, der an Wilholt anschließt. Schubert plädiert nicht nur für die Diversität wissenschaftlicher Positionen, sondern darüber hinaus für eine Diversität von Forschenden. Damit in einem durch Meritokratie und Filiation geprägten Wissenschaftsbetrieb möglichst viele an Wissenschaftsfreiheit partizipieren können, muss das Entstehen von Diversität abgesichert werden. Das ist auch die Argumentationslinie des Statements «Wissenschaftsfreiheit ist nicht Freiheit von Verantwortung» des Forums Antirassismus Medienwissenschaft.<sup>12</sup> Forschungsziele und -paradigmen ändern sich, das kann Forschende ärgern, weil sie in dieser Kontroversität keine überlegene Position mehr einnehmen; eine Einschränkung der Wissenschaftsfreiheit ist das aber nicht. «Es geht hier nicht um Wissenschaft», so Johanna Schaffer und Simon Strick in Bezug auf das Netzwerk Wissenschaftsfreiheit, «sondern um Aktivismus und den Machterhalt einiger akademischer Eliten».<sup>13</sup>

Zwar gilt also, wie Erhard Schüttelpelz formuliert hat, dass «[d]er Staat dafür sorgen [muss], dass der Staat die Wissenschaft vor nicht-wissenschaftlichen Abhängigkeiten und vor sich selbst, also vor dem Staat und vor anderen politischen Bestrebungen schützt».<sup>14</sup> Politische Institutionen gehen jedoch über die interesselose Bereitstellung von Mitteln immer auch hinaus. Durch deren unterschiedliche Höhe für verschiedene Forschungsgebiete oder durch Förderprogramme

artikulieren sich Vorstellungen von gesellschaftlicher Relevanz, über die gestritten werden kann und sollte. Die Geschlechterforschung ist zweifellos nicht oktroyiert worden, sie ist aus der Geschichtswissenschaft, Soziologie und Literaturwissenschaft hervorgegangen. Um ihr Verschwinden in einer wenig diversen wissenschaftlichen Community zu verhindern, bedarf es jedoch politischer Unterstützung. Ich habe nichts gegen diese Regulierung einzuwenden, gegen andere durchaus.<sup>15</sup> Eine Wissenschaft wiederum, die frei von Politizität ist, kann es nicht geben. Ganze Forschungsgebiete können von politischen Anliegen getragen sein, ohne dass sich «die Politik» für deren Erkenntnisse interessiert, obgleich sie das dringend sollte, wie es z. B. bei der Klimaforschung der Fall ist. Generell ist Wissenschaft von impliziten Vorannahmen, Relevanzgewichtungen und Forschungsagenden durchzogen, verkörpert durch Wissenschaftler\*innen und die Korporation der Wissenschaft selbst. Das Problem mit einem liberalen (oder negativen) Begriff der Wissenschaftsfreiheit ist, so noch einmal Schubert, «dass er nicht selbstreflexiv ist und durch die starre Grenzziehung zwischen Wissenschaft und Politik die eigene Politik als unpolitisch ausgibt».<sup>16</sup> Schubert plädiert daher für eine selbstreflexive, kritische Wissenschaftsfreiheit, die sich über ihre eigenen Bias immer wieder Rechenschaft ablegt.

In ihrer Beschäftigung mit Donna Haraways Objektivitätsbegriff hat Heather Love auf einen wichtigen Punkt hingewiesen, der die Frage der Politizität und Positioniertheit von Wissenschaft(ler\*innen) erhellt: Haraway gehe es mit dem Begriff des situierten Wissens nämlich keinesfalls darum, die Differenz zwischen Voreingenommenheit und Objektivität kollabieren zu lassen, als ob eine Unterscheidung zwischen beidem gar nicht mehr sinnvoll wäre. Vielmehr habe Haraway «die Unvermeidbarkeit eines Bias sowie die Grenzen des Verstandes eingestanden und die Entwicklung einer <verkörperten – und

daher verantwortlichen – Objektivität› vorange-  
trieben». <sup>17</sup> Wissenschaft sei als ein dynamisches  
Feld anzusehen, «in dem Liebe, Wissen *und*  
Macht wichtige Faktoren sind und das auf keine  
von ihnen beschränkt werden kann». <sup>18</sup>

Man könnte es auch so sagen: Wissenschaft  
schließt Wissenschaftskritik ein, weil immer wie-  
der nach den Rahmenbedingungen und Prämissen  
des eigenen Tuns gefragt werden muss. Das  
heißt auch, die vermeintliche Neutralität eines  
tatsächlich aber partialen politischen Standpunkts  
nicht durch einen anderen Standpunkt zu er-  
setzen, sondern die immer komplizierte Verflech-  
tung von Wissenschaft und Politik, von Liebe  
(wohl auch Hass), Wissen und Macht einzusehen.  
Ich habe (noch) keinen Anlass, einen in diesem  
Sinn kritischen Begriff der Wissenschaftsfreiheit  
infrage zu stellen. Es kann sein, dass diese Diffe-  
renzierung im Begriff der Wissenschaftsfreiheit  
nicht immer mitschwingt, dass es ein Begriff  
«under erasure» ist, der sich zwischen seiner  
Aufhebung und seiner Inkraftsetzung befindet,  
aber es gibt derzeit keinen besseren. <sup>19</sup>

Im Fall der Fördermittel-Affäre wäre am  
Ende etwas anderes politisch relevanter als ein  
symptomatischer Streit um Wissenschaftsfrei-  
heit. Sicher, Wissenschaftsfreiheit ist da auf die  
Probe gestellt, wo der Staat Widerspruch, der  
ihn selbst betrifft, zulassen muss. Und es gibt  
Gründe zu bezweifeln, dass das BMBF diese  
Probe bestanden hat. Damit ist die Frage aber  
noch nicht beantwortet, im Hinblick auf *welches*  
Wissen überhaupt eine kritische und selbstrefle-  
xive Freiheit geltend gemacht werden müsste.  
Wie wurde also «unsere Fähigkeit, unsere eigene  
Konzeption vom gelungenen Leben auf reflek-  
tierte Weise zu entwickeln und zu verfolgen»,  
beschränkt? Wie die «Pflege einer epistemi-  
schen Kultur der Unvoreingenommenheit, der  
neugierigen Offenheit und der besonnenen  
Urteilszurückhaltung, bis ausreichend Belege  
vorliegen», versäumt? <sup>20</sup> Die Affäre hat sich über

ihren Anlass gelegt, ihn fast vollständig verdeckt.  
So konnte weitgehend vermieden werden, sich  
mit den Anliegen, Argumenten und Affekten  
der Proteste und Besetzungen zu beschäftigen  
oder der Frage nachzugehen, warum sie sich  
am Ort Universität ereignen und was das für  
Universitäten als öffentliche Einrichtungen des  
Wissens zu bedeuten hat, eines Wissens, das gar  
nicht unpolitisch sein kann. Antisemitismus und  
Rassismus zu verstehen, über das massenhafte  
Töten, die Zerstörung der Infrastruktur und des  
Bildungssystems in Gaza zu sprechen, Erinne-  
rungskulturen zu hinterfragen, für Deutschland  
als Migrationsgesellschaft mit einem vielfältig  
verkörperten Wissen und verschiedenen  
transgenerationalen Erfahrungen einzutreten,  
über Historiker\*innenstreits, erste und zweite,  
zu streiten, Zeichenpolitiken zu diskutieren,  
über kollektive Verantwortung und die Sorge  
füreinander zu debattieren – all diese eminenten  
Bereiche des Wissens und Nicht-Wissens  
sind hinter die Wissenschaftsfreiheitsdebatten  
zurückgetreten.

Und es kann noch einen Schritt weiterge-  
gangen und gefragt werden, was mit der Abwehr  
des Protests verweigert wird. Samuel Catlin  
hat den Campus als «fantasy and media trope»  
beschrieben, <sup>21</sup> in dessen Zentrum die Figur des  
schutzbedürftigen und schützenswerten Kinds  
steht, verkörpert durch die Studierenden (kein  
Wunder, dass es immer wieder wichtig erscheint  
zu betonen, dass manche Protestierenden keine  
Studierenden seien). «A protest demands that we  
look toward it, but only so that it can reroute our  
gaze to the thing being protested.» <sup>22</sup> Das Starren  
auf die Performativität des Protests hat ihn ab-  
getrennt «from its referential function so that it  
cannot achieve its goal». <sup>23</sup>

Medienwissenschaft hat immer gut daran  
getan, die Rahmungen von Wissensprozessen in  
den Blick zu nehmen, aber zum *big picture* gehört  
eben auch zu sehen, was ausgeblendet ist.

**1** Vgl. die Resolution der Gesellschaft für Medienwissenschaft (2018) auf GAAAP\_The Blog der Zeitschrift für Medienwissenschaft, 15.10.2018, [zfmedienwissenschaft.de/online/gender-studies-ungarn](https://doi.org/10.22613/zfpp/10.1.2) (22.5.2025).

**2** Vgl. Erhard Schüttpelz: Wissenschaftsfreiheit und Meinungsfreiheit (aus Anlass einer Siegener Kontroverse) [Blogbeitrag], *Merkur*, 2.12.2019, [merkur-zeitschrift.de/2019/12/02/wissenschaftsfreiheit-und-meinungsfreiheit-aus-anlass-einer-siegener-kontroverse](https://www.merkur-zeitschrift.de/2019/12/02/wissenschaftsfreiheit-und-meinungsfreiheit-aus-anlass-einer-siegener-kontroverse); vgl. ders.: Post-Scriptum zur Wissenschaftsfreiheit [Blogbeitrag], *Merkur*, 2.7.2024, [merkur-zeitschrift.de/2024/07/02/post-scriptum-zur-wissenschaftsfreiheit-1-juli-2024](https://www.merkur-zeitschrift.de/2024/07/02/post-scriptum-zur-wissenschaftsfreiheit-1-juli-2024) (beide 22.5.2025).

**3** Vgl. Simon Strick, Johanna Schaffer: Zoff um Genderforschung: Verunglimpfen, polemisieren, eskalieren, in: *Tagesspiegel*, 23.2.2023, [tagesspiegel.de/wissen/das-beleidigungsnetzwerk-der-vereinder-pobelnden-professoren-9390224.html](https://www.tagesspiegel.de/wissen/das-beleidigungsnetzwerk-der-vereinder-pobelnden-professoren-9390224.html) (22.5.2025).

**4** Zeit, dpa, Julica Jungehülsing: Stark-Watzinger «fassunglos» über Brief von Uni-Lehrkräften, in: *Die Zeit*, 9.5.2024, [zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2024-05/pro-palaestinas-proteste-uni-versitaet-berlin-statement-lehrende-stark-watzinger](https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2024-05/pro-palaestinas-proteste-uni-versitaet-berlin-statement-lehrende-stark-watzinger) (22.5.2025).

**5** Vgl. die offene Stellungnahme zum Vorgehen der Bundesbildungsministerin angesichts des offenen Briefes Berliner Hochschullehrer:innen; dazu Jan-Martin Wiarda: Und jetzt? [Blogbeitrag], *Der Wiarda Blog*, 27.6.2024, [jmwiarda.de/2024/06/27/und-jetzt/](https://www.jmwiarda.de/2024/06/27/und-jetzt/) (22.5.2025).

**6** Vgl. Torsten Wilholt: Die Freiheit der Forschung. Begründungen und Begrenzungen, Berlin 2012.

**7** Ebd., 62.

**8** Die Formulierung schaffte es auch in die preußische Verfassung von 1848, vgl. ebd., 214.

**9** Vgl. ebd., 289.

**10** Vgl. ebd., 247.

**11** Karsten Schubert: Zwei Begriffe der Wissenschaftsfreiheit. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Politik, in: *Zeitschrift für Praktische Philosophie*, Bd. 10, Nr. 1, 2023, 39–78, hier 47, [doi.org/10.22613/zfpp/10.1.2](https://doi.org/10.22613/zfpp/10.1.2).

**12** Forum Antirassismus Medienwissenschaft (FAM): Wissenschaftsfreiheit ist nicht Freiheit von Verantwortung, Forum Antirassismus Medienwissenschaft, 2021, [forum-antirassismus-medienwissenschaft.de/wissenschaftsfreiheit](https://www.forum-antirassismus-medienwissenschaft.de/wissenschaftsfreiheit) (22.5.2025).

**13** Strick, Schaffer: Genderforschung, o. S.

**14** Schüttpelz: Wissenschaftsfreiheit, o. S.

**15** Vgl. dazu auch Josefine Hetterich, Philipp Hohmann, Francis Wagner: Angriffe auf die Freiheit von Forschung und Lehre im aktuellen Wahlkampf (für die AG Gender-/Queer Studies und Medienwissenschaft), *GenderQueerMedien.org*, 11.2.2025, [genderqueermedien.org/?p=693](https://genderqueermedien.org/?p=693) (22.5.2025).

**16** Schubert: Zwei Begriffe der Wissenschaftsfreiheit, 46.

**17** Heather Love: Die Versuchungen. Donna Haraway, feministische Objektivität und die Frage der Kritik, in: Kathrin Busch u. a. (Hg.): *Wessen Wissen? Materialität und Situietheit in den Künsten*, Paderborn 2018, 115–134, hier 126.

**18** Ebd., 128.

**19** Vgl. Stuart Hall: Wer braucht Identität? (1996), in: ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften*, Bd. 4, hg. v. Juha Koivisto u. Andreas Mertens, Hamburg 2004, 167–187, hier 168.

**20** Wilholt: *Freiheit*, 364.

**21** Samuel P. Catlin: The Campus Does Not Exist: How Campus War is Made, in: *Parapraxis*, Nr. 4: Security, 2024, [parapraxismagazine.com/articles/the-campus-does-not-exist](https://parapraxismagazine.com/articles/the-campus-does-not-exist) (22.5.2025).

**22** Ebd.

**23** Ebd.

---

## FÜR EINE RADIKALE IMAGINATION VON WISSENSCHAFT

von KATRIN KÖPPERT

«Man muß Wörter sagen, solange es welche gibt; man muß sie sagen, bis sie mich finden, bis sie mich sagen [...]; vielleicht haben sie mich schon gesagt, vielleicht haben sie mich schon an die Schwelle meiner Geschichte getragen, an das Tor, welches sich schon auf die Geschichte öffnet.»<sup>1</sup>

Das Wort des «Autoritären», das wir im Titel der Veranstaltungsreihe *Abdrift ins Autoritäre, oder Kunsthochschulen als Orte der Kritik* seit dem Wintersemester 2024 gezielt zur Problematisierung unserer Gegenwart nutzen, hat uns an die Schwelle unserer Geschichte gebracht – so ließe sich nach diversen Versuchen der Einflussnahme, Einschüchterung und Cancellation seitens Politik und Hochschulleitungen sagen. Im Sprechen von der autoritären Abdrift ereignete sie sich und wurde Autoritarismus performativ: Die mehrtägige Veranstaltung *The Art of Memory in Times of Trauma and Grief* wurde durch das Rektorat der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig in Reaktion auf eine denunziatorische Social-Media-Kampagne ohne stichhaltige Begründung am Tag der Eröffnung verschoben, später gänzlich abgesagt. Zuvor wurde der Workshop *Before/After Palestine* an der Universität der Künste Berlin attackiert und konnte nur stattfinden, weil die Veranstalter\*innen bereit

waren, eine «privatrechtliche Nutzungsvereinbarung für die Räume der Universität zu unterzeichnen».<sup>2</sup> Andere Organisator\*innen wurden unter Bezugnahme auf die Reihe namentlich in einer Anfrage der FPÖ an das Bundesministerium für Frauen, Wissenschaft und Forschung haltlos attackiert.<sup>3</sup>

Mit unserer Reihe schienen wir – um Foucault hier aufzugreifen – an die Schwelle des Tors getragen, das sich auf die Geschichte eines neuen Faschismus öffnet. In Reaktion darauf forderten wir die Hochschulleitungen auf, «die im Grundgesetz garantierte Kunst- und Wissenschaftsfreiheit gegen derartige Angriffe unbedingt zu verteidigen».<sup>4</sup> Unsere Forderung reihte sich ein in die zahlreichen Appelle, Stellungnahmen,<sup>5</sup> Offenen Briefe und Bundespressekonferenzen<sup>6</sup>, die insbesondere vor dem Hintergrund der vom Bundestag angenommenen Resolutionen zum Schutz vor Antisemitismus<sup>7</sup> vor der Gefahr zunehmender Eingriffe in die Wissenschaftsfreiheit warnten. Der vom Netzwerk Wissenschaftsfreiheit seit geraumer Zeit zur Sicherung primär *weißer*, cis-männlicher, bürgerlicher Privilegien genutzte und gewissermaßen korrumpierte Begriff der Wissenschaftsfreiheit<sup>8</sup> wurde also wieder – allen aufgrund dieser rechtskonservativen Vereinnahmung nachvollziehbaren

Widerständen<sup>9</sup> zum Trotz – zu einer zentralen Bezugsgröße vor allem auch der seit Langem mit Wissenschaftskritik befassten Disziplinen wie der Gender-/Queer Studies, post-/dekolonialen Theorien und Critical Studies. Diese neuerliche Bezugnahme allein darauf zurückzuführen, dass es unter dem Druck der Androhung, Fördermittel auf Grundlage wissenschaftsfremder Kriterien zu streichen,<sup>10</sup> argumentative Geschütze wie die des Grundgesetzes brauche, greift sicherlich zu kurz. Dass Wissenschaftsfreiheit aktuell als Referenz zentriert wird, scheint vielmehr ein Licht auf ebenjene Disziplinen zu werfen, die einst für die Transgression von Begriff, Praxis und Politik des Wissens und der Wissenschaften gekämpft haben. Dabei ist die Forderung nach Wissenschaftsfreiheit eine Chiffre für die ins Getriebe des neoliberal-meritokratischen Prinzips des akademischen Fächerwettbewerbs geratenen Ansätze machtkritischer Forschung. Sie werden nicht mehr wissenschaftspolitisch verteidigt, sondern nur noch im rechtlichen Referenzrahmen abgesichert. Wäre es sonst so augenfällig, dass sich aktuell und auch in diesen Disziplinen primär auf Basis juridischer Diskurse auf Wissenschaftsfreiheit berufen wird? Dies wird nicht nur dadurch deutlich, dass der Verfassungsblog ([www.verfassungsblog.de](http://www.verfassungsblog.de)) regelrecht zum Leitmedium eines solchen Bezugs avanciert ist, sondern auch dadurch, dass sich die Argumentationen zur Verteidigung von Wissenschaftsfreiheit in den Stellungnahmen mitunter wie Gesetzestexte lesen. Der Trend zur Juridifizierung<sup>11</sup> scheint auch vor den Critical Studies<sup>12</sup> nicht halt zu machen. Freiheit auf juristische Weise zu definieren, ist jedoch Teil des Problems der Unfreiheit. Mit dieser These möchte ich im Rahmen dieses Debattenauftakts dazu einladen, zu diskutieren, inwiefern die unbedingte Verteidigung der Wissenschaftsfreiheit als Strategie gegen die demokratiefeindliche Wende und autoritäre Abdrift leerläuft. Folie meines Arguments sind dabei Ansätze des Black Radical

Thought. Diese in den deutschsprachigen Raum einzuziehen, würde in vergleichender Auseinandersetzung, wie sie zum Beispiel Çiğdem Inan leistet, auf Fragen nach dem Status migrantisch situierten Wissens und nach der Freiheit dieses Wissens unter Bedingungen von Remigrationsrhetorik und -politik verweisen.<sup>13</sup>

In *The Long Emancipation: Moving Toward Black Freedom* verweist Rinaldo Walcott auf den gesellschaftlichen Ausschluss Schwarzer Menschen im Moment ihres rechtlichen Einschlusses.<sup>14</sup> Emanzipation bedeutete im Zuge der Abschaffung von Sklaverei für Schwarze Menschen nicht, in Freiheit zu sein.<sup>15</sup> Vielmehr hieß es, die Umgebung, in der sie lebten, nicht verlassen zu dürfen, im Arbeitsleben den Status von Auszubildenden innezuhaben<sup>16</sup> oder sich nicht fortzupflanzen zu dürfen.<sup>17</sup> Diese im Widerspruch zur Emanzipation stehenden und unter Gewalt hervorgebrachten Realitäten fehlender rechtlicher Gleichstellung entlarvten Freiheit für Schwarze Menschen als Illusion. Dass diese Realitäten die liberal-moderne Auffassung von Freiheit als etwas, das im Sinne eines linearen Fortschrittsnarrativs zu erlangen ist, Lügen strafen, bedeutet im Umkehrschluss den Ausschluss Schwarzer Menschen aus dem Narrativ und der Vorstellung von Freiheit.<sup>18</sup> Demnach ist Emanzipation im juristischen Sinne Walcott zufolge nicht von den sozialen Realitäten der Versklavung abgelöst. Walcott spricht daher von der <langen Emanzipation> und verweist darauf, dass Freiheit für Schwarze Menschen erst noch kommen müsse.

Wie aber, so fragt er weiter, sei Freiheit, die noch nicht realisiert ist, zu erlangen und was hieße dies für den Begriff der Emanzipation? Bei dieser noch zu erlangenden Form der Freiheit – *Black freedom* – geht es nach Walcott nicht nur darum, Freiheit jenseits des Juridischen zu betrachten, sondern sie in anderen Praktiken der Souveränität verankert wahrzunehmen. Diese Praktiken sind nicht von Anerkennungslogiken

strukturiert, die auf normativen Registern des Erkennens/Erfassens, des Repräsentierens/Bilanzierens beruhen.<sup>19</sup> Stattdessen sind es die materiell-medialen Kulturen Schwarzen Alltagslebens,<sup>20</sup> die einen Blick auf *Black freedom* ermöglichen. Als vernakuläre Emanationen eines Schwellenzustands zwischen Freiheit und Unfreiheit ermöglichen sie, wie es unter anderem auch Sylvia Wynter betont, neue, freie Formen der Wissensproduktion.<sup>21</sup>

Diese neuen Formen der Wissensproduktion führen einen Begriff der Souveränität ein, der außerhalb dessen liegt, was gemeinhin mit Emanzipation verbunden wird. Emanzipation als eine Form der Unabhängigkeit im Prinzip der selbstreferenziellen Erhaltung bzw. als eine auto-instituierende Seinsweise, die Wynter übrigens als Problem kybernetischer Systeme ansieht, gelte es zugunsten einer neuen Sprache zu überwinden.<sup>22</sup> Diese fokussiere auf die materiell-medialen Äußerungen des sozialen Codes der Liminalität oder – anders formuliert – des doppelten Bewusstseins, weder frei, noch unfrei im rechtlichen Sinne fehlender Gleichstellung zu sein.<sup>23</sup> Schwarze Präsenz bzw. Praktiken, die aus einem solchen Bewusstsein resultieren, beeinflussen mit ihrer vollen Präsenz aus Fleisch und Blut Systeme des Wissens über ihre normativen Einfassungen hinaus.<sup>24</sup> Schwarze Körper, die materiell die spezifisch situierte, soziale Erfahrung des doppelten Bewusstseins oder der aufgrund von Rassismus kollidierenden Perspektive bezeugen, Mensch und sein Anderes zugleich zu sein, machen auf die Möglichkeit eines umfassenderen und nicht rein adaptiven Verständnisses menschlicher Autonomie aufmerksam.<sup>25</sup> Das heißt, dass Schwarze Körper anhand ihrer Präsenz eine neue Wissensordnung bedingen. Diese Ordnung beruht nicht darauf, sich rein adaptiv und selbst-erhaltend zu verhalten, sondern aus der Fülle der liminalen Perspektive Schwarzer Existenz heraus Sein als unangepasst und autonom vom dominanten Prinzip zu beschreiben.<sup>26</sup> Entscheidend

hierfür ist, dass die körperliche Verwobenheit mit dem rassistisch strukturierten Diskurs der Herabsetzung, also die zur Biologie geronnene Erfahrung eines soziokulturell erzeugten Schmerzes, zugleich Ort der Anfechtung des Prinzips ist. Wynter verweist im Zusammenhang dieser neuen Wissensordnung auf Aimé Césaire und Frantz Fanon, die ihre Körper im Sinne ihrer Negation bzw. ihrer fehlenden Adaption an das dominante Prinzip in Form von Poesie und autoethnografischen «Anekdoten», aber auch Rechtschreib- und Grammatikfehlern in den Theoriekorpus eingepägt haben. Zum Beispiel fügt Fanon in die Beschreibung von mit Rassismus in Verbindung stehenden negativen körperlichen Affekten wie Übelkeit eine fehlerhafte Großschreibung des Wortes «nausea» ein. Oder er wechselt inmitten seiner theoretischen Ausführungen in Slang, um die Alltagserfahrung Schwarzer Esskultur als Intervention in rassistische Stereotypisierungen hervorzuheben.<sup>27</sup>

Was folgt daraus für die Frage der Wissenschaftsfreiheit? Zum einen die Notwendigkeit, anzuerkennen, dass die Ausklammerung Schwarzer, auch migrantischer, palästinensischer Wissensordnungen auch den Kontext der Wissenschaftsfreiheit betrifft. Schwarze Wissensproduktion hat sich bisher nicht unter den Bedingungen der Freiheit in Lehre und Forschung realisiert. Dass dem so ist, darauf deutet die fehlende Institutionalisierung der Black Studies in Kanada hin, von wo aus Walcott schreibt. Darauf verweist auch, dass die Einführung der Intersectional Black European Studies hier in Deutschland, von wo aus ich schreibe, schneller vorbei war, als man Intersectional Black European Studies sagen konnte,<sup>28</sup> oder dass die Postkolonialen Theorien unter dem Verdachtsmoment des Antisemitismus erneut zur Disposition gestellt werden.<sup>29</sup>

Zum anderen folgt daraus, dass es nicht nur darum gehen kann, Freiheit unter den Bedingungen eines liberalen, modernen Konzepts von

Wissen und Wissenschaftlichkeit einzufordern und mithilfe von Diversifizierungsmitteln im «freien Wettbewerb der Ideen» ein «besseres Wissen» anzustreben, wie es Karsten Schubert beispielsweise vorschlägt.<sup>30</sup> Im Anschluss an Walcott und Wynter stellt sich nicht die Frage nach einem besseren, sondern nach einem anderen Wissen. Einem Wissen, das nicht exzeptionell für Schwarze Menschen gelten soll, sondern eine globale Neuorientierung unserer Wissenskultur bedeutet.<sup>31</sup> Das Gefühl lähmender Überwältigung in Anbetracht so großer Worte wie «globale Neuorientierung» sollte nicht irritieren. Es sollte uns vielmehr daran erinnern, uns überhaupt etwas zu wünschen, das unerreichbar scheint<sup>32</sup> und nicht mit dem Naheliegenden befriedet wird – sprich, nicht mit einem auf juristische Diskurse eingekürzten Verständnis von Wissenschaftsfreiheit. Man muss Wörter sagen, solange es welche gibt. Es gibt sie noch, nur heißen sie vielleicht eher «radikale Imagination».

1 Michael Foucault: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt 2003 [1972], 9.

2 Aus der Stellungnahme der Organisator\*innen, vgl. Allianz für Kritische und Solidarische Wissenschaft: Abdrift ins Autoritäre, oder Kunsthochschulen als Orte der Kritik, *Kristol-Wissenschaft.org*, 9.12.2024, [krisol-wissenschaft.org/facing-the-drift](https://krisol-wissenschaft.org/facing-the-drift) (13.5.2025).

3 Vgl. Anfrage der FPÖ-Abgeordneten Hermann Brückl und Markus Tschank an das BMFWF, 24.4.2025, [parlament.gv.at/dokument/XXVIII/1138/imfname\\_1678814.pdf](https://parlament.gv.at/dokument/XXVIII/1138/imfname_1678814.pdf) (10.6.2025).

4 Die Leipziger Organisator\*innen verlegten nach der Absage die Veranstaltung ins Spore Berlin, ein privat finanziertes Kulturzentrum, das viele der an öffentlich geförderten Institutionen verunmöglichten Veranstaltungen auffängt.

5 Vgl. u. a. Stellungnahme der Hochschulrektorenkonferenz: Zur aktuellen Antisemitismusdebatte im Bundestag, 19.11.2024, [hrk.de/positionen/beschluss/detail/zur-aktuellen-antisemitismusdebatte-im-bundestag](https://hrk.de/positionen/beschluss/detail/zur-aktuellen-antisemitismusdebatte-im-bundestag) (13.5.2025).

6 Vgl. u. a. das Video *Massive Kritik an Resolution zu «Antisemitismus an Hochschulen» des Bundestags* | BPK 30. Januar 2025, eingestellt von @Jung & Naiv, YouTube, 30.1.2025, [youtube.com/watch?v=Amlq8iKRDmQ](https://youtube.com/watch?v=Amlq8iKRDmQ) (13.5.2025).

7 Vgl. Antrag der Fraktionen von SPD, CDU/CSU, Bündnis 90/Grünen und FDP: Nie wieder ist jetzt – Jüdisches Leben in Deutschland schützen, bewahren und stärken, *Deutscher Bundestag*, 5.11.2024, <https://dserver.bundestag.de/btd/20/13/6/2013627.pdf>; sowie Antrag ders.: Antisemitismus und Israelfeindlichkeit an Schulen und Hochschulen entschlossen entgegenzutreten sowie den freien Diskursraum sichern, *Frage-DenStaat*, 1.11.2024, [fragdenstaat.de/dokumente/250171-antisemitismus-und-israelfeindlichkeit-an-schulen-und-hochschulen-entschlossen-entgegenzutreten-sowie-den-freien-diskursraum-sichern/](https://fragdenstaat.de/dokumente/250171-antisemitismus-und-israelfeindlichkeit-an-schulen-und-hochschulen-entschlossen-entgegenzutreten-sowie-den-freien-diskursraum-sichern/) (13.5.2025).

8 Vgl. u. a. Karsten Schubert: Zwei Begriffe der Wissenschaftsfreiheit. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Politik, in: *Zeitschrift für Praktische Philosophie*, Bd. 10, Nr. 1, 2023, 39–78, [doi.org/10.22613/zfpp/10.1.2](https://doi.org/10.22613/zfpp/10.1.2).

9 Forum Antirassismus Medienwissenschaft (FAM): Wissenschaftsfreiheit ist nicht Freiheit von Verantwortung, *Forum Antirassismus Medienwissenschaft*, 2021, [forum-antirassismus-medienwissenschaft.de/wissenschaftsfreiheit](https://forum-antirassismus-medienwissenschaft.de/wissenschaftsfreiheit) (13.5.2025); Jiré Emine Gözen: Identitätspolitik mit anderen Mitteln. Wessen Freiheit soll geschützt werden?, in: *APuZ*, Nr. 46, 12.11.2021, [bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/wissenschaftsfreiheit-2021/343226/identitaetspolitik-mit-anderen-mitteln](https://bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/wissenschaftsfreiheit-2021/343226/identitaetspolitik-mit-anderen-mitteln) (13.5.2025).

10 Markus Weisskopf: Die Akteure der Fördermittelfläche: Wer treibt, wer bremst, wer macht mit?, in: *Table Media*, 11.12.2024, bearb. am 28.5.2025, [table.media/research/analyse/die-akteure-der-foerdermittelflaechen-wer-treibt-wer-bremst-wer-macht-mit](https://table.media/research/analyse/die-akteure-der-foerdermittelflaechen-wer-treibt-wer-bremst-wer-macht-mit) (13.5.2025).

11 Donatella della Porta diskutiert den Trend im Zusammenhang der Funktionsweisen moralischer Paniken, die sie am Beispiel aktueller Anti-Antisemitismuspolitiken in Deutschland festmacht, vgl. Donatella della Porta: Moral Panic and Repression: The Contentious Politics of Anti-Semitism in Germany, in: *PaCo (Partecipazione e Conflitto): The Open Journal of Sociopolitical Studies*, Bd. 17, Nr. 2, 2024, 276–349, hier 308, [doi.org/10.1285/j20356609u17i2p276](https://doi.org/10.1285/j20356609u17i2p276).

12 Vgl. Stellungnahme der Fachgesellschaft Geschlechterstudien: Norbert Finzsch: Angriffen auf die Freiheit und Forschung entschlossen entgegenzutreten, *FG-Gender*, 5.2.2025, [fg-gender.de/langriffen-auf-die-freiheit-von-forschung-und-lehre-entschlossen-entgegenzutreten](https://fg-gender.de/langriffen-auf-die-freiheit-von-forschung-und-lehre-entschlossen-entgegenzutreten) (13.5.2025).

13 Vgl. Çiğdem Inan: NSU, rassistische Gewalt und affektives Wissen, in: *ZRex – Zeitschrift für Rechtsextremismusforschung*, Jg. 1, Nr. 2, 2021, 212–227, [doi.org/10.3224/zrex.v1i2.02](https://doi.org/10.3224/zrex.v1i2.02).

14 Rinaldo Walcott: *The Long Emancipation: Moving Toward Black Freedom*, Durham, London 2021.

15 Walcott betont, dass der Ausschluss trotz rechtllichem Einschluss nicht nur in Nordamerika gilt, sondern auch in Europa und Lateinamerika, vgl. ebd.

16 Ebd., 1.

17 Laura Briggs: *Reproducing Empire: Race, Sex, Science, and U.S. Imperialism in Puerto Rico*, Berkeley 2002; Luiza Prado de O. Martins:

Technoecologies of Birth Control: Biopolitics by Design [Dissertation, Berlin 2018], [luiza-prado.com/technoecologies](http://luiza-prado.com/technoecologies) (10.6.2025).

**18** Walcott: *The Long Emancipation*, 3

**19** Ebd., 2.

**20** Ebd., 6.

**21** Sylvia Wynter: *Towards the Sociogenic Principle: Fanon, Identity, the Puzzle of Conscious Experience, and What It Is Like to Be «Black»*, in: Antonio Gomez-Moriana, Mercedes Duran-Cogan (Hg.): *National Identities and Socio-Political Changes in Latin America*, New York, London 2001, 30–66; dies.: *Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument*, in: *CR: The New Centennial Review*, Bd. 3, Nr. 3, 2003, 257–337, [doi.org/10.1353/nrc.2004.0015](https://doi.org/10.1353/nrc.2004.0015).

**22** Dies.: *Towards the Sociogenic Principle; dies.: Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom*.

**23** W. E. B. du Bois brachte mit dem Bild des doppelten Bewusstseins die Erfahrung zum Ausdruck, sich als Schwarz situierte Person nicht nur durch die eigene Wahrnehmung mit der Welt zu verbinden, sondern auch und gerade durch die Augen der weißen Dominanzgesellschaft. Frantz Fanon griff dieses Bild im Zusammenhang seiner psychiatrischen Ausbildung mit der Frage der Dissoziation auf. Vgl. W. E. B. Du Bois: *The Souls of Black Folk*, New York, Avenel 1994 [1903]; Frantz Fanon: *Black Skin, White Masks*, New York 1967 [1952].

**24** Katherine McKittrick: *Axis, Bold as Love*, in: dies. (Hg.): *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*, Durham, London 2015, 142–163, hier 143 f.

**25** Wynter: *Towards the Sociogenic Principle*, 58.

**26** Dies.: *Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom*, 331.

**27** Dies.: *Towards the Sociogenic Principle*, 42 f.

**28** Der Berliner Senat hat die 2016 zur Verfügung gestellten Mittel zur Implementierung der Intersectional Black Studies mit dem Regierungswechsel 2023 eingestellt.

**29** Vgl. u. a. Micha Brumlik:

*Postkolonialer Antisemitismus? Achille Mbembe, die palästinensische BDS-Bewegung und andere Aufreger*, Hamburg 2022.

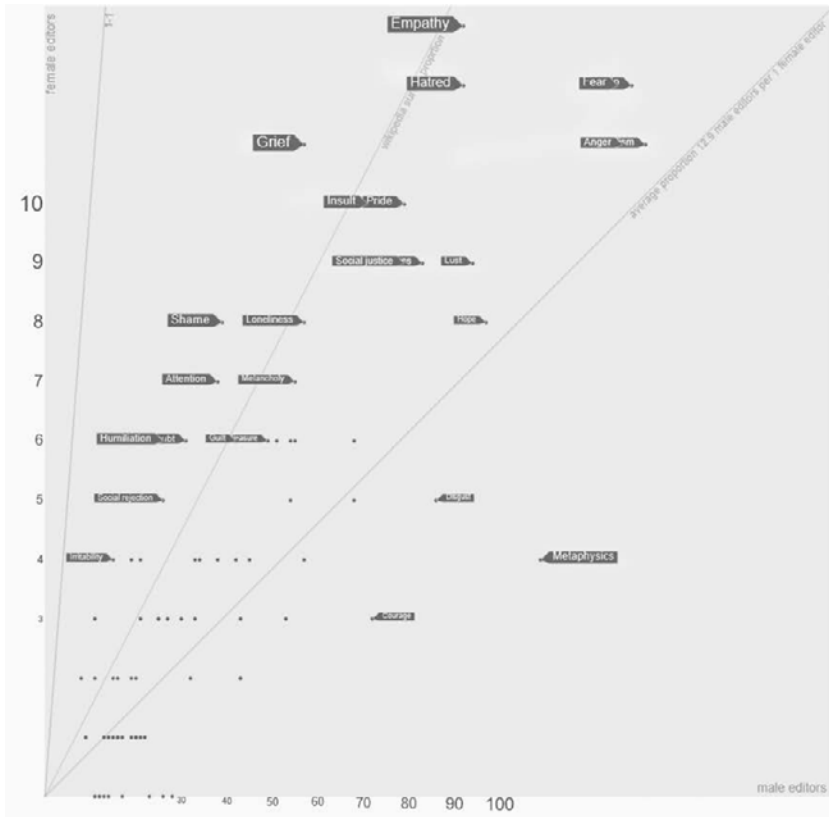
**30** Schubert: *Zwei Begriffe der Wissenschaftsfreiheit*, 47, auch 48.

**31** Walcott: *The Long Emancipation*, 5.

**32** Robin D. G. Kelley: *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*, Boston 2002.

---

# WERKZEUGE



## Wikipedia Gender

female/male number of editors in wikipedia articles

A recent [NYTimes article](#) pointed that contribution at Wikipedia has a strong gender bias, with more than 6.7 male editors than female editors per article (based on a survey). [Many other articles came out](#), and [Wikimedia is reacting](#) to this rather negative statistics.

Using the [gender app](#) that I discovered in [this project](#), I wanted to see the relations between the proportion female/male editing and article and its content. I wanted to check, for instance, if stereotypes are validated.

research project by [Santiago Ortiz](#)

- tv programs
- films (highest grossing + academy awards)
- books (best selling)
- emotions
- cities
- sports
- my selection (arbitrary, trying to find extremes)
- most edited articles
- most visited articles

scatter zoom (mouse wheel)

Visualisierung der Genderverteilung von Editor\*innen bei Wikipedia-Artikeln zu Emotionen (aus dem Moebio-Labs-Projekt von Santiago Ortiz)

## VERWEILEN IM UNBEHAGEN

### «Loitering» in der Wikipedia als queerfeministische Praxis

von WIKI RIOT SQUAD: EVA KÖNIGSHOFEN, HANNAH SCHEDES und LENA WASSERMEIER

<sup>1</sup> Vgl. Michael Moorstedt: Nicht zu verkaufen, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 103, 6.5.2025, 11, auch online: [sueddeutsche.de/projekte/artikel/kultur/wikipedia-fake-news-ultrarechte-trumpismus-einschuechterung-e186604](https://www.sueddeutsche.de/projekte/artikel/kultur/wikipedia-fake-news-ultrarechte-trumpismus-einschuechterung-e186604) (6.6.2025).

<sup>2</sup> Vgl. die vom Unternehmen monatlich veröffentlichten Wikimedia-Statistiken: [stats.wikimedia.org/#/all-projects](https://stats.wikimedia.org/#/all-projects) (14.5.2025).

<sup>3</sup> Mit dem Slogan «Wir befreien Wissen» wirbt Wikimedia auf ihrer Homepage und in Werbespots. Vgl. [wikimedia.de/ueber-uns](https://www.wikimedia.de/ueber-uns) (14.5.2025) und [instagram.com/reel/DJY2wXMN1bO/?igsh=dmItcDQ1dTR5NXZj](https://www.instagram.com/reel/DJY2wXMN1bO/?igsh=dmItcDQ1dTR5NXZj) (14.5.2025). Der Begriff «befreien» suggeriert, dass das Wissen, das in der Wikipedia dargestellt ist, keinen Zwängen oder Restriktionen unterliegt. Die Wikipedia inszeniert sich damit als etwas, das sie nicht ist: als Befreierin marginalisierten Wissens. Wir finden dies problematisch, da damit eine Verantwortungsverschiebung stattfindet. Der Grund für die Lücken der Wikipedia wird externalisiert, jedoch liegt er in der Form und Struktur der Plattform selbst, die anhand restriktiver Logiken (z. B. Relevanzkriterien) funktioniert und in der von Anfang an nur bestimmtes Wissen Platz findet. Zu den Verflechtungen von Enzyklopädien und dem «kolonialen Anderen» vgl. Karen Struve: *Wildes Wissen in der «Encyclopédie». Koloniale Alterität, Wissen und Narration in der französischen Aufklärung*, Berlin 2019.

Seit Donald Trumps zweitem Amtsantritt im Januar 2025 geraten die Wikipedia und ihr Trägerverein, die Wikimedia-Stiftung, in den USA zunehmend unter politischen und medialen Druck. Die vom rechten Lager als «Wokepedia» bezeichnete Online-Enzyklopädie sei Teil einer linken Propagandamaschine – ein Vorwurf, den auch Elon Musk immer wieder erhebt. In diese Logik fügt sich auch sein Vorschlag auf X im Jahr 2023, die Wikipedia in «Dickipedia» umzubenennen.<sup>1</sup> Als er dafür eine Milliarde Dollar in Aussicht stellte, wirkte das wie ein vulgärer Pimmelwitz. Doch sein Kommentar lieferte auch eine ungewollt treffende Charakterisierung für die androzentrische Struktur der digitalen Wissensplattform: Die Wikipedia, der Ort, der sich selbst als universelle, neutrale Enzyklopädie versteht, reproduziert seit seinen Anfängen heteropatriarchal geprägte Vorstellungen von Wissen, Autorität und Expertise – und das nicht nur über die Themen, die Einzug finden, sondern auch über die Art und Weise, wie Beteiligung in der Open-Source-Plattform organisiert, und darüber, wer faktisch ausgeschlossen wird. Gerade weil die Wikipedia längst selbst zum Werkzeug medienwissenschaftlicher Praxis geworden ist – ohne dass dies immer explizit reflektiert oder thematisiert wird –, sind die hier verhandelten Ambivalenzen und Spannungen auch für die Medienwissenschaft von grundlegender Bedeutung.

Nach Unternehmensaussage verzeichnet die Wikipedia weltweit ca. 20 Milliarden Aufrufe monatlich und gehört damit weiterhin zu den meistgenutzten Websites.<sup>2</sup> Nach wie vor inszeniert sie sich als Verwirklichung eines frühen non-proprietären Internettraums: ein Community-basiertes Projekt, das Wissen demokratisieren will. Dabei wird vor pathetischen Formulierungen, die an die Enzyklopädien der europäischen Aufklärung erinnern, nicht zurückgeschreckt: Wissen soll «befreit» werden.<sup>3</sup> Das libertäre Image der Wikipedia bröckelt aber schon lange: Die Dominanz cis-männlicher Perspektiven und Perspektiven aus dem globalen Norden ist zunehmend in Kritik geraten. Situierung und Interessen der Editor\*innen sedimentieren sich in ihrer inhaltlichen Arbeit auf der Plattform. Auf den zahlreichen Diskussionsseiten der jeweiligen Lemmata

äußern sich Nutzer\*innen je nach Thema mitunter offen misogyn oder rassistisch und von Auseinandersetzungen wird in martialischem Vokabular – wie den bekannten *edit wars* – gesprochen. Editor\*innen, die zu queerfeministischen Themen schreiben, müssen damit rechnen, dass ihre Artikel angefeindet und zur Löschung vorgeschlagen werden. Kurzum, von <Wokepedia> ist die Wikipedia strukturell wie inhaltlich weit entfernt.

Der Gender Gap in der Wikipedia ist somit auch, aber keineswegs nur eine Folge individueller Entscheidungen einzelner Editor\*innen, sondern tief in die technischen und sozialen Strukturen der Plattform eingeschrieben. Wendy Chun und Sarah Friedland haben in <Habits of Leaking: Of Sluts and Network Cards> gezeigt, wie das Web 2.0 FLINTA\* systematisch aus öffentlichen digitalen Räumen verdrängt.<sup>4</sup> Nicht, weil diese zu <freizügig> oder <unvorsichtig> mit persönlichen Inhalten umgehen, wie es die Victim-Blaming-Logik behauptet, sondern weil (neue) Medien selbst strukturell durchlässig sind und durch den ihnen inhärenten <promiscuous mode> Räume für solche Angriffe schaffen.<sup>5</sup> Die digitale Öffentlichkeit war also nie neutral und ihre Straßen waren auch noch nie sicher. Plattformen wie Wikipedia bilden keine freie demokratische Agora, sondern gleichen eher einer von wenigen Akteur\*innen geplanten Infrastruktur: Es gibt Hauptstraßen, die gut ausgebaut sind und viel befahren werden – der Artikel «Fußball Europameisterschaft 2024» war im entsprechenden Jahr die am zweithäufigsten aufgerufene Seite der deutschsprachigen Wikipedia.<sup>6</sup> Und es gibt enge Gassen, Sackgassen und kaum erreichbare Plätze – etwa zu queerfeministischen Bewegungen, marginalisierten Communitys oder nicht-kolonial-westlichen Wissensformen. Wer sich dort aufhalten will, muss Umwege nehmen, und wer dort mehr Raum schaffen möchte, muss mit dem Risiko rechnen, angegriffen, gelöscht oder aktiv verdrängt zu werden.

Zudem ist es gar nicht so leicht, sich im Labyrinth der fortlaufenden Übersreibungen und Versionsgeschichten von Artikeln und Diskussionsseiten zu rechtzufinden. Diese erscheinen als massive Textwände auf den Screens derer, die es gerade erst bis in diese <hidden layers><sup>7</sup> der Wikipedia geschafft haben. Angedacht als Open-Source-Projekt mit maximaler Transparenz, gleicht die Plattform eher einem «Palimpsest», das nur für das geschulte Auge erfahrener Wikipedianer\*innen einfach zu dechiffrieren ist.<sup>8</sup> Dass die performative Offenheit der Struktur neue Opazitäten produziert, statt Teilhabe zu ermöglichen,<sup>9</sup> ist ein maßgeblicher Grund dafür, dass die Zahl aktiver Autor\*innen seit Jahren kontinuierlich sinkt.<sup>10</sup> Infolgedessen fehlt es nicht nur an Neuzugängen, die ihre Interessen und Perspektiven einbringen und die Wikipedia stetig mit ihrem Wissen anfüttern, auch die Bestände sind im Verfall begriffen. Für Instandhaltung und Pflege gibt es schlichtweg nicht mehr genug aktive Editor\*innen, die ihre unbezahlte Arbeitskraft zur Verfügung stellen.

Um sich einigermaßen selbstbewusst und wirkmächtig auf der Wissensplattform zu bewegen, braucht es Werkzeuge. Tutorials, Tricks und Editier-Hilfen sind dabei wichtig, reichen aber alleine nicht aus, um dem strukturell veranker-

<sup>4</sup> Vgl. Wendy Hui Kyong Chun, Sarah Friedland: Habits of Leaking: Of Sluts and Network Cards, in: *differences*, Bd. 26, Nr. 2, 2015, 1–28, doi.org/10.1215/10407391-3145937.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., 5.

<sup>6</sup> Vgl. Die zehn meistgelesenen Wikimedia-Artikel 2024, Wikimedia Deutschland, 3.12.2024, [wikimedia.de/press/die-zehn-meistgelesenen-wikipedia-artikel-2024/](https://www.wikimedia.de/press/die-zehn-meistgelesenen-wikipedia-artikel-2024/) (14.5.2025).

<sup>7</sup> Melissa Adler: Wikipedia and the Myth of Universality, in: *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling*, Jg. 5, Nr. 1, 2016, 37–41, doi.org/10.7146/ntik.v5i1.25882.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Vgl. Nanna Bonde Thylstrup u. a.: Infrapolitics, Archival Infrastructures and Digital Reparative Practices, in: Susan Schreibman, Lisa Rhody (Hg.): *Feminist Digital Humanities*, Champaign 2023, 1–12, [tu-dresden.de/gsw/ressourcen/dateien/genderconceptgroup/veranstaltungen-der-gcg/20201203\\_Thylstrup-et-al.pdf](https://tu-dresden.de/gsw/ressourcen/dateien/genderconceptgroup/veranstaltungen-der-gcg/20201203_Thylstrup-et-al.pdf) (6.6.2025).

<sup>10</sup> Vgl. Wikimedia-Statistiken: [stats.wikimedia.org/#/de.wikipedia.org/contributing/editors/normal%7Cline%7C2001-01-01-2025-05-13%7C-total%7Cmonthly](https://stats.wikimedia.org/#/de.wikipedia.org/contributing/editors/normal%7Cline%7C2001-01-01-2025-05-13%7C-total%7Cmonthly) (14.5.2025).

ten Unbehagen etwas entgegenzusetzen. Was stärkt, ist das Wissen, nicht allein zu sein – zu wissen, dass es Verbündete gibt, die nicht nur den Gender Gap angehen, sondern auch an solidarischen Infrastrukturen innerhalb der Wikipedia arbeiten. Inspiriert von queerfeministischen Protestformen wie <Take Back The Streets>, schlägt Wendy Chun vor, der Verdrängung von FLINTA\* aus der Öffentlichkeit des Webs eine Praxis des *loitering* entgegenzusetzen: ein bewusstes, *gemeinsames* Verweilen, Sichtbarwerden und Stören in öffentlichen digitalen Räumen. *Loitering* meint hier nicht zielloses Surfen, sondern eine politische Geste des Bleibens und Beanspruchens von Raum, auch und gerade dort, wo die eigene Person nicht willkommen ist. Auf Wikipedia bedeutet das: Themen sichtbar machen, Artikel editieren, Regeln hinterfragen, Allianzen bilden und den Mythos der <objektiv-neutralen> Enzyklopädie unterlaufen.<sup>11</sup> Eine queerfeministische Praxis des *loitering* in der Wikipedia muss genau da ansetzen: im Störgeräusch, im Verweilen, im kollektiven Umschreiben und Neucodieren dessen, was als enzyklopädisches Wissen gilt.

Gerade weil Wikipedia ein so patriarchal geprägter Ort ist, eignet er sich als Vehikel rechter Empörungsaffecte. Musks <Dickipedia>-Witz ist deshalb kein bloßer Ausfall, sondern ein Symptom. Dieser Witz dockt an eine <gefühlte Wahrheit> an – ein Konzept, das Simon Strick in *Rechte Gefühle* herausarbeitet, um die Dynamik zu analysieren, die von eben solchen <gefühlte Wahrheiten> angetrieben wird. In der Logik dieser gefühlten Wahrheit werden Machtverhältnisse verschoben und Vulnerabilitäten umgekehrt: So können beispielsweise «<weiß-Sein> und <Mannsein> als Diskriminierungszustände erwirtschaftet werden».<sup>12</sup> Jene, die den Diskurs lange dominierten, stilisieren sich plötzlich als <gecancellte> Opfer. Doch in dieser Pose zeigt sich nicht nur eine *white male fragility*, sondern auch die Gelegenheit, die tiefer liegenden geschlechtsspezifischen Logiken der digitalen Wissensplätze zu benennen: Dass Wikipedia bis heute eine digitale Hauptstraße ist, deren Verkehrsschilder, Mautstationen und Überwachungskameras patriarchalen Logiken folgen und patriarchalen Zwecken dienen.

Als wir mit unserer Arbeit auf der Wikipedia begannen, wurde uns schnell bewusst, dass wir bereits Verbündete hatten, die sich bei sogenannten Editathons, in Schreibwerkstätten und Netzwerktreffen organisierten. Und mehr noch: Dass es Editor\*innen und feministische Gruppen gibt, die sich seit der Gründung der Wikipedia vor über 20 Jahren für deren Diversifizierung einsetzen. Wie jeder Aktivismus bedeutet das viel unbezahlte Arbeit und den ein oder anderen Konflikt. Generationsbedingt treffen unterschiedliche Feminismen aufeinander und die Einstellungen zu den Strukturen der Wikipedia differieren. Es gibt bereits solidarische Infrastrukturen innerhalb der Wikipedia, welche die verborgenen und mitunter gruseligen Räume der Plattform durchquerbar machen. Sie lassen die «maps of fear»<sup>13</sup> zugunsten reichhaltiger Aktivitätenprotokolle verblassen und nehmen so eine Neukartierung vor. An diese bereits bestehenden Formen des *loitering* lässt sich anknüpfen und es gilt, sich für ihren Erhalt, aber auch für ihre Weiterentwicklung einzusetzen.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Weitere Ansätze und Ideen, wie queerfeministisches Editieren in der Wikipedia in der Praxis aussehen kann, finden sich in unserem Beitrag: Wiki Riot Squad: Wissen verhaecksen. How-To für queerfeministische Arbeit in der Wikipedia, *Nocturne Plattform*, 2025, [nocturne-plattform.de/text/wissen-verhaecksen](https://nocturne-plattform.de/text/wissen-verhaecksen) (14.5.2025).

<sup>12</sup> Simon Strick: *Rechte Gefühle. Affecte und Strategien des digitalen Faschismus*, Bielefeld 2021, 96.

<sup>13</sup> So bezeichnet die feministische Geografin Leslie Kern einen sozialgeografischen Ansatz, bei dem eine Kartierung anhand von Angstgefühlen hinsichtlich konkreter Orte vorgenommen wird. Vgl. Leslie Kern: *Feminist City: Claiming Space in a Man-Made World*, London, New York 2021, 156.

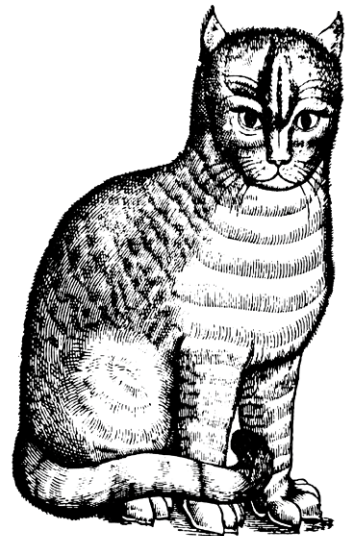
<sup>14</sup> Dabei ist uns durchaus bewusst, dass *loitering* keine Form des Aktivismus ist, der alle nachgehen können. Zum einen, weil sie jede Menge unbezahlte Arbeit bedeutet, der nachzugehen sich finanziell bei Weitem nicht alle leisten können, oder weil sie nicht über genug Zeit oder andere Ressourcen verfügen. Zum anderen, weil die Situierung und Positionierung der Aktivist\*innen durchaus eine Rolle spielt. So sind etwa rassialisierte und als weiblich gelesene Personengruppen besonders vulnerabel. Es ist kein Verlass darauf, dass die eigene Anonymität gewahrt werden kann (vgl. dazu die nachfolgende Fußnote).

Angesichts der gegenwärtigen Bedrohung der Wikipedia als unabhängige Plattform und des gezielten Targetings einzelner Editor\*innen ist diese Arbeit wichtiger denn je.<sup>15</sup> Dass die Wikipedia in naher Zukunft schon eine Ruine sein könnte, macht es umso erforderlicher, Energien nicht zu verpulvern, sondern strategisch einzusetzen und sich darauf einzustellen, dass es bald nötig werden könnte, das *loitering* an einen anderen Ort zu verlagern. Wir schlagen also vor, das gemeinsame Verweilen in der Wikipedia auch dafür zu nutzen, über eine mögliche Enzyklopädie nachzudenken, die nicht nur ihre koloniale und patriarchale Vergangenheit reflektiert, sondern deren Wissensbegriff und Form grundsätzlich anders funktionieren. Eine queerfeministische Praxis des digitalen *loitering* bedeutet deshalb, nicht nur alternative Wege zu schaffen, sondern auf verwaisten Plätzen und in verlassenen Ruinen neue Versammlungen zu organisieren.

<sup>15</sup> Neben der Androhung, der Wikimedia-Stiftung die Steuerbefreiung zu entziehen, will die Trump-Regierung gezielt die wahre Identität einzelner Editor\*innen enthüllen, vgl. Tomas Rudl: Konservative US-Denkfabrik nimmt Wikipedia ins Visier, *Netzpolitik.org*, 16.1.2025, [netzpolitik.org/2025/konservative-us-denkfabrik-nimmt-wikipedia-ins-visier](https://netzpolitik.org/2025/konservative-us-denkfabrik-nimmt-wikipedia-ins-visier) (14.5.2025).

---

# BESPRECHUNGEN



---

## FAN STUDIES REVISITED. KULTURVERMITTLER\*INNEN, «PRODUSAGE» UND QUEERE FANFICTION

von ANNE DECKBAR

**Annekathrin Kohout:** *K-Pop. Lokale Volkskultur, globale Alternativkultur?* Berlin (Springer) 2023

**Denise Labahn:** *Queere Fanfictions – Queere Utopien? Hetero- und Homonormativität in Fanfictions zu US-Vampir-Serien*, Bielefeld (transcript) 2023

**Evangeline Aguas:** *Queer Interruptions: Temporality in Femslash Fandom*, Cham (Palgrave Macmillan) 2025

---

In den Diskursen der 1980er Jahre wurden Fans von TV-Serien, Comics und Stars<sup>1</sup> sowohl von der Hochkultur als auch zum Teil von der Forschung oftmals als Spinner\*innen, Außenseiter\*innen, Nerds oder Otakus systematisch stigmatisiert und abgewertet.<sup>2</sup> In anfänglichen Arbeiten der Fanforschung, etwa von Henry Jenkins (1992) oder John Fiske (1992), die versuchten, dieser Stigmatisierung entgegenzuwirken, wurden die Fanpraktiken der *popular culture* noch als rand- und widerständig klassifiziert.<sup>3</sup> Aus gegenwärtiger Sicht, vor allem mit der zunehmenden Sichtbarkeit von Fans in digitalen Räumen, erscheint diese Sichtweise obsolet: Fans sind von den «Rändern» ins Zentrum der medialen Beachtung gerückt, sei es durch Cosplayer\*innen auf internationalen Buchmessen oder «Swiftonomics»,<sup>4</sup> um hier nur wenige Beispiele zu nennen. Inzwischen ist sowohl in der medialen Berichterstattung als auch für die Forschung offensichtlich, dass Fans die Inhalte nicht bloß rezipieren,

sondern ebenso aktiv mitgestalten und darüber hinaus als eine treibende ökonomische Kraft gelten können.<sup>5</sup>

Fanforschung wird im deutschsprachigen Raum in der gesamten Breite der Kommunikations-, Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft oftmals interdisziplinär betrieben.<sup>6</sup> Auch die hier besprochenen Werke folgen einem solchen interdisziplinären Ansatz. Sie analysieren etwaige Fanpraktiken und bewegen sich an den Schnittstellen von Gender- und Queer Studies, Literaturwissenschaft, Cultural Studies sowie Medienwissenschaft.

### **K-Pop als transkulturelles Phänomen:**

#### **Fans als Kulturvermittler\*innen des Populären**

Annekathrin Kohout widmet sich in *K-Pop. Lokale Volkskultur, globale Alternativkultur?* einem popkulturellen Phänomen, das eine enorme Reichweite entwickelt hat, jedoch in der westlichen Forschung bisweilen weitestgehend unbeachtet geblieben ist. Kohout schließt diese Lücke und verortet südkoreanische Populärkultur in einem transkulturellen Spannungsfeld zwischen Globalisierung, Medienwandel, Fans und Produzent\*innen und politischen Dynamiken. K-Pop wird als Produkt hybrider Prozesse begriffen, die sich aus einem komplexen Geflecht von medialen, politischen und ökonomischen Faktoren speisen. Auffällig ist die Asymmetrie zwischen «dem quantitativ messbaren Erfolg von K-Pop», wodurch Popularität nicht nur behauptet, sondern

empirisch belegt wird, und der vergleichsweise geringen Präsenz in den «klassischen Medien», in denen er aus dem westlichen Mainstream bzw. von etablierten kulturellen Institutionen teilweise sogar ausgeschlossen werde (S.13).<sup>7</sup> Die Fanggemeinschaften sorgen jedoch dafür, dass die Inhalte des *Hallyu* («koreanische Welle», welche die globale Popularisierung südkoreanischer kultureller Inhalte umfasst) aber dennoch für eine internationale Rezipient\*innenschaft zugänglich gemacht werden.

Anhand der Popularität von Idol-Gruppen<sup>8</sup> geht Kohout auf die kulturelle und mediale Hybridität als zentrales Merkmal von K-Pop ein (vgl. S.33–37). Hier entstehe ein hybrider «Megapop», der unterschiedlichste westliche sowie asiatische musikalische und visuelle Einflüsse remixt, von R'n'B über afroamerikanische Kultur bis hin zu J-Pop (S.46f.), wobei die Merkmale der Pop-Ästhetik wie Referenzialität, Künstlichkeit, Oberflächlichkeit und der «Stilverbund» greifen.<sup>9</sup> Denn neben einem transmedialen «fiktionalen Universum» (S.64) sowie perfekt synchronisierten Choreografien und Musikvideos, die zum Nachahmen einladen (vgl. S.61), zeichnen sich die Akteur\*innen des Idol-Pop auch durch einen spezifischen Modestil, Niedlichkeit (*Aegyo*) und eine «softe Maskulinität» aus (S.129f.). Letztere sei ein zentrales Element, das nicht nur die Gendernormen in Asien, sondern auch im westlichen Raum herausfordere. Das Idol-Phänomen geht über passiven Konsum hinaus, da die Prosument\*innen aktiv zur Popkultur beitragen (vgl. S.86). Kohout betont das kooperative Verhältnis zwischen den «offiziellen» Akteur\*innen der Industrie und den Fans. Denn es sind die Fans die hier «die Grenzen des Genres ziehen» (S.35) und ein mächtiges ««supernationales Fandom»» (S.70) bilden. Sie agieren als «Kulturvermittler\*innen»: Auf digitalen Plattformen stellen Fans die Ausgangstexte durch *scanlations* (Scannen, Übersetzen, Bearbeiten und Bereitstellen von Texten wie etwa Comics), *fanubs* (nachsynchronisierte, übersetzte Versionen von Serieninhalten) oder *fansubs* (von Fans generierte Untertitel für Filme oder TV-Produktionen) die nicht «offiziell» zugänglich sind, der Community kostenlos zur Verfügung und tragen somit zu ihrer Popularität bei. Dies wird von Kohout am *fansubbing* von Videos der Plattform Rakuten Viki verdeutlicht (vgl. S.90f.), hier werden die K-Dramen als «populärkulturelle Märchen» schließlich international rezipiert (S.101). Ein kleines Manko der Studie ist, dass sich Kohout in ihrer Arbeit



primär auf Idols, K-Dramen und K-Beauty beschränkt, obgleich sich K-Pop im Sinne des «Mediamix» auch auf weitere Medien erstreckt,<sup>10</sup> die stärker hätten fokussiert werden können. Der quantitativ messbare Erfolg der besprochenen Phänomene hätte ebenso stärker herausgearbeitet werden können, um Popularität nicht nur zu behaupten, sondern anhand von Likes, Views sowie Klick- und Streamingzahlen zu belegen.

Kohouts Ansatz ist dennoch äußerst fruchtbar für weitere Überlegungen etwa zum *Manhwa* (koreanische Comics) und zu *webtoons* (südkoreanische Webcomics), die ebenso wichtige «Exportgüter» darstellen und an denen sich die hier genannten, von Mediamix und «convergence culture»<sup>11</sup> geprägten zentralen Merkmale und Mechanismen des K-Pop deutlich zeigen. Die Hybe Corporation etwa publiziert *webtoons* zu Idol-Bands, wie etwa *7FATES: CHAKHO with BTS* (2022–2023), begleitet von Musikvideos, Anime- und Gaming-Adaptionen, die die Idol-Universen erweitern. Die Prosument\*innen spielen hier eine signifikante Rolle: Sie rezipieren nicht nur die Mediamix-Produkte, sondern produzieren hierzu ebenso zahlreiche *Dōjinshi* (japanische Fanzines) und Fanfiction-Texte, die ebenso auf das Genre rückwirken.

In Slash-Fanfictions zu den Idols, etwa den *real-person fictions* (RPF) zu BTS, werden hier ebenso die von Kohout angesprochenen Themen wie Genderfluidität, Queerbaiting und Homosexualität stets in einem Spannungsfeld zwischen Progressivität, Affekt und Fetischisierung verhandelt und popularisiert.<sup>12</sup>

### Queere Utopien im Vampirfandom: «produsage» als Neuentwurf

Slash-Fantexte stehen auch im Zentrum von Denise Labahns Untersuchung *Queere Fanfictions – Queere Utopien?*. Hier werden die Aus- und Verhandlungen der Fans in den Mittelpunkt gestellt, um aufzuzeigen, wie queere Perspektiven in den digitalen Räumen des Fandoms nicht nur adressiert, sondern auch gedeutet und weiterentwickelt werden. Gegenstand von Labahns Analyse sind Fanfiction-Texte des Vampir-Genres auf der Plattform FanFiction.de, inklusive der Peri- und Epitexte (Autor\*innen-Profile, Reviews, Empfehlungen, *author's notes*), die sich auf drei populäre TV-Serien beziehen: *Buffy – Im Bann der*

*Dämonen* (Idee: Joss Whedon, 1997–2003), *True Blood* (Idee: Alan Ball, 2008–2014) sowie *Vampire Diaries* (Idee: Kevin Williamson und Julie Plec, 2009–2017). Dieses Genre, so Labahn, eigne sich besonders gut für eine Analyse, da die Figur der\*des Vampir\*in als Projektionsfläche für gesellschaftliche Ängste und Wünsche diene sowie sexuelle und geschlechtliche Differenz verkörpere und somit «als queere, verUneindeutigende Figur» gelesen werden können (S. 52, vgl. auch 59–64).

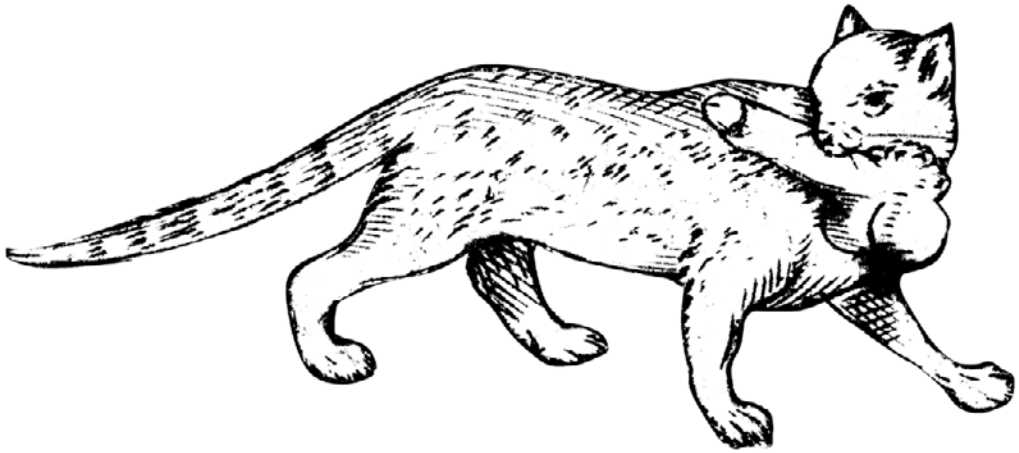
Eine Stärke der Arbeit ist die Verbindung des Queer Readings mit einer qualitativen Inhaltsanalyse (vgl. S. 135). Besonders innovativ ist hier die Online-Gruppen-diskussion als Instrument zur Erhebung von empirischem Material, genauer die Forumdiskussion mit 54 queeren Produzer\*innen (vgl. 138f.). Dadurch gelingt es, sowohl die textuellen als auch die sozialen Dimensionen und Praktiken von Fanfiction zu erfassen – ein Ansatz, der in der Forschung bislang zu selten verfolgt wurde.

Es wird deutlich, wie die Fans mittels *produsage* bestehende Werke nicht nur «umschreiben» und «reparieren»,<sup>13</sup> sondern neue Beziehungs- sowie Gemeinschaftsformen jenseits binärer Geschlechterlogiken und heteronormativer Sexualitätskonzepte imaginieren und aktiv neu entwerfen. Dabei bleibt die Studie jedoch auf eine einzige deutschsprachige Plattform beschränkt, die zum Teil geringe und rückgängige Nutzer\*innenzahlen aufweist. Auch die Auswirkungen der queeren *produsage* auf die Ausgangstexte und das Genre bleiben weitgehend unreflektiert. Die Arbeit zeigt sich aber besonders anschlussfähig in Bezug auf andere (internationale) Plattformen und zeitgenössische Fantexte des Vampir-Genres sowie ihre Erweiterung im Genre der Omegaverse-Fanfiction<sup>14</sup> zu populären Ausgangstexten, um aufzuzeigen, wie sich Fantexte und -praktiken auf das Genre, die Serien und deren Popularität auswirken, und um transnationale, globale Perspektiven einzubringen.

### Femslash-Fandom: von «bury your gays» zu queeren Gegenarchiven

Evangelina Aguas setzt sich ebenso mit queeren Fanpraktiken auseinander, genauer mit dem Fandom um Femslash. Das *shipping* weiblicher Charaktere in Fantexten war nicht nur im Fandom lange Zeit unsichtbar, sondern wurde auch von der Fanforschung häufig übersehen.<sup>15</sup> Aguas' Arbeit nimmt sich dieses Forschungsdesiderats an und fokussiert dabei die Frage, wie temporale





Ordnungen in queeren Fantexten nicht nur unterlaufen, sondern auch bewusst neu entworfen werden. Dabei versteht sie *queer time* als asynchron und traumatisch, was der *straight time* als chromonormativ gegenübersteht (vgl. S. 44).

Aguas untersucht die emotionale und zeitliche Dimension der Darstellung queerer Charaktere in Medien, insbesondere anhand des Todes lesbischer Charaktere wie Lexa in der CW-Serie *The 100* (Regie: Jason Rothenberg u. a., 2014–2020) (vgl. S. 3). Lexas Tod «triggered an intense and sustained period of viewer backlash» und erfuhr sowohl innerhalb als auch außerhalb des Fandoms in den «mainstream media» Beachtung (S. 3). Fans erleben durch solche Narrative ein «feeling backward» (S. 66), kollektive Trauer und ein Wiedererleben der traumatischen Vergangenheit tief in ihrer eigenen (queeren) Geschichte und kulturellen Erfahrung sowie in den kollektiven Erinnerungen queerer Fans verwurzelt sind (vgl. S. 75). Der Tod dieses Charakters erinnert an zahlreiche frühere «Todesfälle» von queeren weiblichen Charakteren populärer Serien, wie etwa Tara aus der Serie *Buffy*, die der *bury-your-gays*-Tropen (auch *dead lesbian syndrome*) zugeordnet werden (vgl. S. 66). Diese Tropen bzw. den gleichnamigen Hashtag nutzen aktivistische Fans, um darauf aufmerksam zu machen, dass queere Charaktere in Serien häufiger sterben als heterosexuelle. Dies wird von den Fans darauf zurückgeführt, dass queere Charaktere von den Produzent\*innen tendenziell als entbehrlich betrachtet werden. Insbesondere den (digitalen) Archiven als «archive of feelings» und sogenannten «counter-archives» (S. 99) sowie den

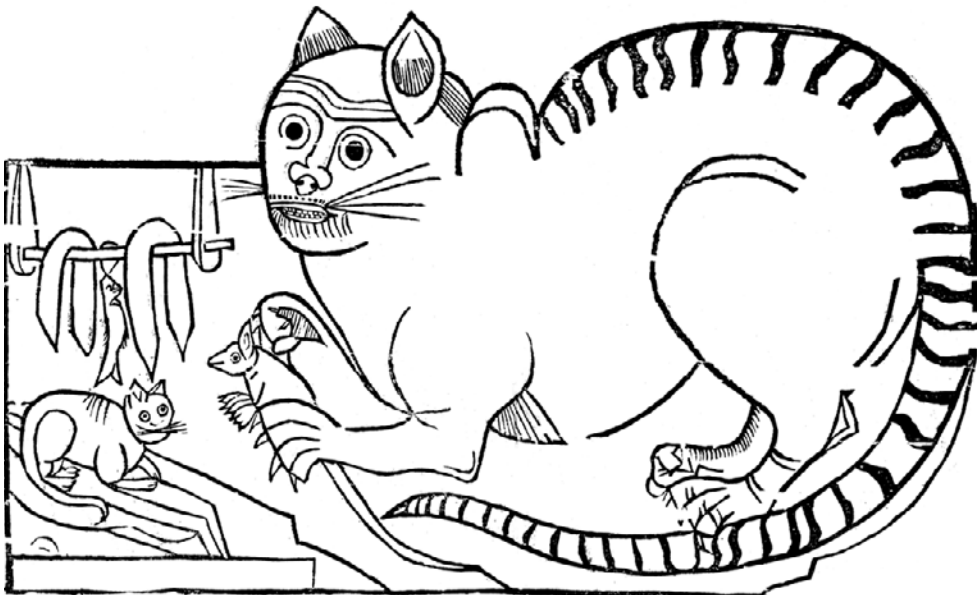
fangeleiteten Inhalten kommt hier eine besondere Rolle zu, denn sie können marginalisierte Stimmen sichtbar machen und historische Erfahrungen queerer Personen bewahren. Als «co-producers of meaning» (S. 99) lenken Fans zudem die Aufmerksamkeit auf als problematisch wahrgenommene Narrative, was sich wiederum auf die Ausgangstexte auswirken kann, wobei der tatsächliche *impact* queerer Fanpraktiken auf die Ausgangstexte bei Aguas weitgehend offen bleibt, auch weil sich die Untersuchung auf einen relativ kleinen Teil des Fandoms, genauer auf eine Online-Umfrage mit 72 Teilnehmer\*innen, konzentriert. Außerdem werden in der Arbeit zentrale Begriffe und Konzepte, wie *Femslash* oder etwaige Archivierungspraktiken, nicht klar definiert. Zudem ist sie an einigen Stellen sehr eng gefasst und universell: Größere strukturelle Zusammenhänge etwa in Form einer intersektionalen Analyse sowie weiterreichende Dynamiken mittels einer genauen Auseinandersetzung mit der Komplexität von kritischen Diskursen wie Anti-Fandom oder transformative Strategien und explizite Praktiken innerhalb des Fandoms, die den als problematisch wahrgenommenen Narrativen aktiv entgegenwirken, werden kaum berücksichtigt.

### Die Macht der Fans

Die hier besprochenen Arbeiten machen deutlich, wie sehr sich das Stigma und die Sicht auf Fans gewandelt hat, werden Fans doch mittlerweile als aktive, ökonomisch einflussreiche Kulturvermittler\*innen bzw. Produzent\*innen wahrgenommen. Besonders anhand

queerer Fanpraktiken wie (Fem)Slash-Fanfiction lässt sich zeigen, wie marginalisierte Perspektiven sichtbar gemacht und bestehende Narrative von den Fans hinterfragt werden. Kohout, Labahn und Aguas wählen dabei unterschiedliche Zugänge: Kohout analysiert K-Pop-Fankultur kulturtheoretisch, Labahn und Aguas arbeiten stärker empirisch und textnah am Fandom. Im Vergleich offenbaren sich inhaltliche und methodische Stärken wie auch Leerstellen. So werden bei Kohout queere Themen wie Genderfluidität und Queerbaiting nur angedeutet, während Labahn und Aguas diese differenziert bearbeiten, Aguas etwa mit Fokus auf das Femslash. Umgekehrt fehlt bei Labahn und Aguas eine genauere Analyse der Rückwirkungen auf die Ausgangstexte und Genres. Trotz unterschiedlicher Schwerpunkte verhandeln alle drei Autorinnen zentrale Fragen nach Repräsentation, Teilhabe und Macht von Fans in der Populärkultur – und machen diese als kreative, oft subversive Akteur\*innen der kulturellen Produktion sichtbar.

---



1 Die Medien, auf die sich die Fans beziehen, also die Fanobjekte, werden nachfolgend als Ausgangstexte zusammengefasst.

2 Vgl. Henry Jenkins III: *Star Trek Rerun, Reread, Rewritten: Fan Writing as Textual Poaching*, in: *Critical Studies in Mass Communication*, Jg. 5, Nr. 2, 1988, 87–107, hier 87f., [doi.org/10.1080/15205038809366609](https://doi.org/10.1080/15205038809366609).

3 Vgl. Henry Jenkins: *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York u. a. 1992; John Fiske: *The Cultural Economy of Fandom*, in: Lisa A. Lewis (Hg.): *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, London 1992, 30–49.

4 So wird der touristische und wirtschaftliche Einfluss der Taylor-Swift-Fans bezeichnet.

5 Vgl. Jenkins: *Textual Poachers*.

6 Vgl. F | C | R Editors: *Connecting Dots: Editorial to the First Issue of Fandom | Cultures | Research*, in: *Fandom | Cultures | Research: Online Journal for Fan and Audience Studies*, Jg. 1, Nr. 1, 2024, 1–3, [doi.org/10.25969/mediarep/23322](https://doi.org/10.25969/mediarep/23322).

7 Zur Behauptung und Messbarkeit von Popularität durch quantitative Erfolgsmetriken vgl. Jörg Döring u. a.: Was bei vielen Beachtung findet. Zu den Transformationen des Populären, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, Jg. 6, Nr. 2, 2021, 1–24, [doi.org/10.25969/mediarep/18843](https://doi.org/10.25969/mediarep/18843).

8 Als Idol-Gruppen werden Musikgruppen bezeichnet, deren Mitglieder als Vorbilder sowie als Objekte der Bewunderung vermarktet werden. Dies ist häufig im Kontext der Popmusik der Fall, beispielsweise in Japan (J-Pop) und Korea (K-Pop). Die Mitglieder dieser Gruppen durchlaufen in der Regel ein umfangreiches Training in Gesang, Tanz sowie Schauspiel und werden von Unterhaltungsagenturen gemanagt.

9 Vgl. Thomas Hecken: POP 2022, in: *POP. Kultur und Kritik*, Bd. 11, Nr. 2, 2022, 131–151, [doi.org/10.14361/pop-2022-110219](https://doi.org/10.14361/pop-2022-110219); ders.: *Pop-Ästhetik, pop-zeitschrift.de*, 24.11.2013, [pop-zeitschrift.de/2013/11/24/pop-aesthetikvon-thomas-hecken24-11-2013-2](https://pop-zeitschrift.de/2013/11/24/pop-aesthetikvon-thomas-hecken24-11-2013-2) (30.4.2025).

10 «Mediamix» bezeichnet ein Zitiernetzwerk, das durch Verknüpfung von Inhalten über verschiedene mediale Formen wie

Videospiele, TV-Serien, Manga etc. hinweg entsteht. Vgl. Mizuko Ito: *Intertextual Enterprises: Writing Alternative Places and Meanings in the Media Mixed Networks of Yugioh*, in: Debora Battaglia (Hg.): *E. T. Culture: Anthropology in Outerspaces*, Durham, London 2005, 180–199, [doi.org/10.1515/9780822387015-007](https://doi.org/10.1515/9780822387015-007).

11 Henry Jenkins: *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York 2006.

12 Slash beschreibt die Fanpraktik des shipping gleichgeschlechtlicher (meist männlicher) Charaktere oder realer Personen. *Shipping* wiederum beschreibt die Praktik des *relationships*, also die (Fan-)Vorstellung einer (romantischen) Beziehung zwischen zwei oder mehreren (fiktionalen) Charakteren bzw. realen Personen.

13 Vgl. Vera Cuntz-Leng: *Harry Potter que(e)r. Eine Filmsaga im Spannungsfeld von Queer Reading, Slash-Fandom und Fantasyfilmgenre*, Bielefeld 2015.

14 Charaktere werden im *Omegaverse* unabhängig vom biologischen Geschlecht sozialen Hierarchien (A/B/O) zugeordnet, das Genre gilt mittlerweile als Subgenre der Fantasy.

15 Vgl. das Themenheft *Queer Female Fandom* der Zeitschrift *Transformative Works and Cultures*, Bd. 24, 2017, hg. v. Julie Levin Russo, Eve Ng. Zudem findet sich die Online-Dokumentation begleitend zu Aguas' Arbeit auf der Website *Queer Interruptions*, [queerinterruptions.com](https://queerinterruptions.com) (2.5.2025).



---

## VOM ERFASSEN DER VIELSTIMMIGKEIT UND DEN BEDINGUNGEN SELBSTBESTIMMTER MEME-PRAKTIKEN

von GWEN SCHLÜTER

**Kyle Parry:** *A Theory of Assembly: From Museums to Memes*, Minneapolis (University of Minnesota Press), 2022

**Legacy Russell:** *Black Meme: A History of the Images that Make Us*, London, New York (Verso Books), 2024

**Valentina Tanni:** *Memesthetics: The Eternal September of Art*, Rom (Nero Editions), 2024

---

### Gestaltetes Chaos

Memes sind omnipräsent: Sie begleiten politische und popkulturelle Ereignisse, sind fester Bestandteil privater Messenger-Korrespondenzen und finden sich in den White Cubes zeitgenössischer Kunstausstellungen wieder. Wie Ryan Milner und Whitney Phillips bereits 2017 festgestellt haben, sind die visuelle, performative und semantische Ausgestaltung von Memes und die Themen und Intentionen ihrer Produzent\*innen so vielstimmig und ambivalent wie das Internet selbst.<sup>1</sup> Der noch junge akademische Diskurs über die kulturelle Praxis der Meme-Produktion steht deshalb vor der Herausforderung, nicht nur ordnende Terminologien für das scheinbare Chaos miteinander verflochtener Meme-Praktiken zu finden, sondern auch die Positionen der Akteur\*innen und die damit einhergehenden kulturellen, sozialen und politischen Implikationen mitzudenken. Die drei Publikationen *A Theory of Assembly*, *Black Meme* und *Memesthetics* unternehmen jeweils den Versuch, das Feld der

Meme-Produktion zum Zwecke einer tiefergehenden Analyse einzugrenzen und aus verschiedenen Perspektiven die Möglichkeiten und Limitierungen des kreativen Ausdrucks auszuloten.

### Materialversammlungen

Kyle Parry nähert sich den schwer fassbaren Verflechtungen memetischer Praktiken auf epistemischer Ebene und bietet dafür den Begriff der *assembly* an. Für Parry handelt es sich dabei um «a cultural form» (S. 3), die, ähnlich der Form des Narrativs, als Struktur begriffen werden kann, um Kommunikation anzuregen und in Interaktion zu treten (S. 4). Der Begriff *assembly* wird hier bewusst als Alternative zur Assemblage eingeführt, weil er nicht nur auf eine «Zusammensetzung» verweist, sondern in erster Linie eine «Versammlung» bezeichnet. Damit wird einerseits eine individuelle und gruppenbezogene Agency hervorgehoben und andererseits auf die Schnittstelle zwischen der digitalen und der analogen Sphäre verwiesen: ««[A]ssembly» has the virtue of evoking both the fleshly gathering of people and the orderly construction of machines.» (S. 35) Die Materialien einer *assembly*, die Parry als «constituents» bezeichnet (S. 4), sind dabei nicht auf ein Medium beschränkt. Beispiele wie die globalen Schulstreiks für das Klima, aber auch die Stürmung des US-Kapitols 2021 zeigen, dass sich eine *assembly* aus vielfältigen, miteinander interagierenden Elementen zusammensetzt: den Körpern

auf der Straße, den medial vermittelten Bildern oder der Verbreitung von Memes, Slogans und Kommentaren im Netz.

Diese Offenheit der konstituierenden Materialien und die Verknüpfung der digitalen und analogen Sphäre lassen Parrys *assembly*-Begriff mit Legacy Russells kulturreflexiven Betrachtungen in *Black Meme* korrespondieren. Russell trägt hier verschiedene mediale und performative Praktiken des Kopierens von «Blackness-as-memetic-material» zusammen (S.15), die pars pro toto für eine sich wiederholende Selbst- und Fremdzuschreibung von Schwarzer Identität als *Black meme* stehen. Wie sehr die Fortschreibung eines kulturellen Textes im digitalen Raum mit der analogen Mediengeschichte verbunden ist, zeigt Russell an verschiedenen Beispielen medial vermittelter Ereignisse Schwarzer Geschichte. In Anlehnung an Henry Jenkins Begriff der «convergence culture» werden Bilder unterschiedlicher medialer Herkunft (Fotos, Filmaufnahmen, VHS-Kassetten) unter medialen und repräsentationskritischen Gesichtspunkten untersucht.<sup>2</sup> Im Nebeneinander alter und neuer Medien wird deutlich, welche Bilder der Brutalität und des Schmerzes, aber auch der Selbstermächtigung und des Widerstandes memetisch aufgegriffen und fortgeschrieben werden. Russell zeigt damit, wie *Blackness-as-memetic-material* sowohl über Zeugnisse weißer Gewalt generiert wird – beispielsweise durch Videos von Polizeigewalt gegenüber Schwarzen Personen –, sich aber ebenso durch emanzipatorische Bilder wie etwa die Protestgesten Schwarzer Athlet\*innen vermittelt.

Das *Black meme* ist für Russell «a trope and a trap» (S.19). Denn auch in der Vermittlung widerständiger Gesten zirkuliert es «within an economy of White spectatorship» (S.19). Auf diese Weise bestimmt die Wiederholung der Bilder, wie die eigene Schwarze Identität wahrgenommen wird. Russell beschreibt dies in Anlehnung an W.E.B. Du Bois' Konzept des *double-consciousness*<sup>3</sup> als einer Erfahrung der Dissoziation – «watching oneself from the outside, while at the same time living inside of oneself» (S.32, Herv. im Orig.). Wobei diese Argumentation insofern ein wenig untergraben wird, als sich in *Black Meme* vor allem an ikonenhaften Momenten Schwarzer Geschichte orientiert wird, die Aria Dean treffend als «blue check» events bezeichnet,<sup>4</sup> wodurch Russell selbst zur Reproduktion der Tropen beiträgt.

Allerdings macht dies Russells Analyse anschlussfähig an Parrys Ausführungen zur *assembly* als Kulturform



mit einer «multiscale quality» (S.77). Was als ein kleiner performativer Akt bei den Olympischen Spielen von 1968 beginnt – Tommie Smith und John Carlos, Gold- und Bronzemedallengewinner im 200-Meter-Lauf, heben bei der Siegerehrung die Faust als Zeichen des *Black-Power*-Protests –, erweitert sich über die Zeit zu einer Masse an Bildern, Bezugnahmen und Slogans. Das *Black meme* kann damit als eine *assembly* gelesen werden, die immer schon von einer Geschichte der rassistischen Bilder geprägt ist. Denn für Parry ist der *assembly*-Begriff offen in Bezug nicht nur auf die Auswahl der konstituierenden Materialien, sondern auch auf die politische Gerichtetheit ihrer Interaktion. Rassistische und sexistische Inhalte, die Parry in Anlehnung an Milner als «memetic ideas themselves» beschreibt, verdichten sich zu «oppressive media assemblies» (S.150) und verstärken damit gesellschaftlich regressive Tendenzen. Ebenso können aber auch subversive, performative Akte Strukturen der Ungleichheit infrage stellen und so zu einem «release from the tight grip of expectations and disciplinary measures» beitragen (S.151). Es stellt sich in diesem Kontext jedoch die Frage, ob Parrys «radical openness to materials» (S.47) und ein Fokus auf Repräsentation nicht genau die Grenzen der von Russell beschriebenen Gefangenschaft in medial vermittelten Bildern determinieren. Wenn jeder Körper schon immer in einen Kontext der Versammlung eingebunden ist und durch seine bloße Existenz in repräsentierender Form – Geschlecht, Be\_hinderung, Hautfarbe – zu

dieser beiträgt, gibt es dann überhaupt die Möglichkeit, eine Agency zu entwickeln?

Eine Antwort darauf liegt vielleicht im Ausloten kreativer Ermöglichungsräume, wie Russell es in ihrem ersten Buch *Glitch Feminism* unternommen hat.<sup>5</sup> Die virtuelle Welt wird dabei zum Nährboden für eine Vielzahl kreativer Ausdrucksformen, die sich durch Offenheit in der Teilhabe auszeichnen.

### Visuelle Umbrüche

In *Memesthetics* unternimmt Valentina Tanni eine Bestandsaufnahme genau dieser kreativen Ausdrucksformen und untersucht Meme-Praktiken, wie der Titel bereits ankündigt, aus einer ästhetischen und kunsthistorischen Perspektive. Dabei stellt Tanni beständig die Verwobenheit kultureller und technischer Konditionen heraus, die die Kreativprozesse im digitalen Raum bedingen. Internet-Phänomene wie bestimmte Meme-Trends, TikTok-Formate, GIFs etc. zeichnen sich durch eine schnelle Verbreitung und fortwährende Modifikation in kommentierender oder parodierender Weise aus. Ermöglicht wird dies nicht nur durch die technischen Werkzeuge der Plattformen und Apps, sondern auch durch eine DIY-Kultur, die sich parallel dazu entwickelt hat (S. 53f.).

Das hat auch Einfluss auf die Produktion von Bilderwelten, die von der eigenen technischen Bildgeschichte des Internets geprägt sind. Körnige Aufnahmen von schlechten Breitbandverbindungen, die Lo-Fi-Fotos früherer Smartphone-Generationen und die verpixelten

Screenshots von Webcams (S. 32) versammeln sich auf den Plattformen und finden sich als Referenz auch in postdigitalen Kunstwerken der Offline-Spaces renommierter Ausstellungshäuser wieder (S. 240). Tanni sieht in der Beliebtheit der Lo-Fi-Ästhetik eine Befreiung vom Imperativ einer perfekt wirkenden hohen Auflösung, die immer den Verdacht der «adulteration» (S. 33), einer kosmetischen Bearbeitung, evoziert, während die Remix-Kultur, die sich nicht ums Copyright kümmert, emphatisch umarmt wird. Diese anarchische Haltung produziert eine Bildsprache, die sich der Mittel des Reenactments bedient (S. 102), den «epic fail» feiert (S. 152) oder das «Deep-frying» von Bildern (S. 162) nutzt. Die Online-Ästhetik ist also durch eine generelle *ugliness* markiert, die schon Nick Douglas als «core aesthetic of memetic internet content» bezeichnet hat.<sup>6</sup>

Mit den Möglichkeiten «to rapidly propagate styles and attitudes, as well as to democratize the means of production and distribution» (S. 237), hat sich online eine vielstimmige Amateurkultur etabliert. Für Tanni löst sich damit ein Versprechen ein, das schon die Arbeiten der Avantgardist\*innen des 20. Jahrhunderts durchzog, «namely, to see artistic practice finally grounded in contemporary life» (S. 120). Memes, TikTok-Clips und GIFs sind meist intuitive Reaktionen auf Ereignisse oder Internet-Trends. Oft folgen sie spontanen Impulsen, die zum kreativen Ausdruck anregen. In Parrys Theorie von Memes als *assembly* verbindet sich dieses Attribut mit einer Aufforderung zur Interaktion: «Memes are a shared, hyperdistributed, and hyperparticipatory practice that undergoes constant revision and reconfiguration through new additions and new performances. In a networked world, «meme» is no longer just a noun. It's also a verb.» (S. 161)



### Situiertes Memen

Die visuellen Methoden der Meme-Praktiken befördern auch neue Formen der strategischen Störung. Beispielsweise lassen sich im Netz zahlreiche Fälle des kreativen Protests gegen und der Umgehung von Zensur finden. Das Bild von Florentijn Hofmans Enten auf dem Tiananmen Square zeigt dabei exemplarisch die gängige Praxis, inkongruente oder frivol anmutende Elemente in einen Kontext mit politischen Ereignissen zu stellen, was Tanni die Erzeugung eines *third space* nennt, «where everything is possible [...] and even the most distant and

apparently irreconcilable existences meet and contaminate each other» (S.99).

Die Verschiebung von Bedeutungsgrenzen bezieht sich dabei nicht nur auf das Außen, sondern zeigt sich ebenso auf der Ebene subjektiver Wahrnehmung. Russell beschreibt in *Glitch Feminism* beispielsweise die Erfahrungen einer jungen Schwarzen Twitter-Userin, die sich durch die Möglichkeit der Entkopplung von Stimme und Körper im digitalen Raum ermutigt sah, «to [...] test the grounds and prove herself to herself within a public arena by toying with language, humor, and representation».<sup>7</sup>

Oft ist die künstlerische Produktion in der digitalen Sphäre durch Prozesse der Appropriation geprägt. Tanni schreibt, dass in der Remix-Kultur die Ehrfurcht vor dem Original nicht mehr existiert: «All the cultural production of the past and present is subject to continuous reuse. Nothing is untouchable, everything is transformed» (S.90). Und obwohl diese Formen des unbegrenzt erscheinenden kreativen Mash-ups Möglichkeiten der politischen Intervention eröffnen, können sie zugleich auch eine strukturelle Ungleichheit verstärken. Denn in der ungenierten Aneignung und Weiterverarbeitung von Materialien sieht Parry auch die Gefahr einer Verfestigung «of cultural and imperial privilege» (S.89).

Ein Beispiel dafür ist die Erstellung und Verwendung von Reaction-GIFs. Russell zieht hier eine Parallele zum Tragen von *minstrel*-Make-up, dem sogenannten Blackface (S.16f.). Wie Lauren Michel Jackson bereits 2017 in der *Teen Vogue* schrieb,<sup>8</sup> werden Reaction-GIFs mit Schwarzen Protagonist\*innen gerade von weißen Personen weitläufig geteilt. Als rassialisierte Artefakte können die GIFs als eine Art der sozialen Kontrolle gelesen werden: «Black reaction GIFs provide a container for the holding and control of Black affect – one that performs and circulates without permission of, or payment to, those depicted within them.» (Russell, S.20) Die relative Anonymität des Internets als Möglichkeit zum Experimentieren mit der eigenen Identität wird hier zur Wiederholung einer «violent colonial tradition» (S.97). Parry macht deshalb deutlich, dass die memetische Interaktion situativ betrachtet werden muss. Wer sich wann, wie und auf welche Weise an einer *assembly* beteiligt, entscheidet darüber, ob der memetische Akt eine produktive Provokation ist oder dazu beiträgt, Strukturen ungleicher Teilhabe zu reproduzieren (S.89).



### Architekturen der (Un-)Sichtbarkeit

Über all diesen Überlegungen schwebt die Frage, ob die unbegrenzten Möglichkeiten des kreativen Ausdrucks im Netz nicht schon heute eine nostalgische Sichtweise abbilden. Es ist vielleicht dem Fokus auf ästhetische Fragestellungen bei Tanni und der breiten Medienanalyse bei Russell geschuldet, dass sich beide Autor\*innen kaum mit den zunehmenden Einschränkungen angesichts der wachsenden Monopolisierung des Internets beschäftigen. Parry hingegen weist auf die Metadaten und Algorithmen hin, die mit über die Distribution der Inhalte bestimmen, was wiederum Auswirkungen auf das Verhalten und die (Re-)Präsentationen der Nutzer\*innen auf den Plattformen hat (S.154). Mit jeder spontanen, kreativen Äußerung im Netz – sei es ein Meme, ein Kommentar oder auch nur das Teilen bestimmter Inhalte – werden vermeintlich selbstbestimmte Prosument\*innen auch zu einem Produkt des Surveillance-Kapitalismus. Letztendlich muss eine Analyse von Meme-Praktiken daher immer auf zwei Ebenen vorgenommen werden: auf der sichtbaren Ebene, die sich durch soziale Interaktionen, spontane Affekte und visuelle Rekonfigurationen auszeichnet, und auf einer technischen Ebene, die die Architekturen bereitstellt, mittels derer die verschleierte Interessen großer Tech-Konzerne wirksam werden.

1 Whitney Phillips, Ryan M. Milner: *The Ambivalent Internet: Mischief, Oddity, and Antagonism Online*, Cambridge (UK) 2017.

2 Henry Jenkins: *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York 2008.

3 W. E. B. Du Bois: Strivings of the Negro People, in: *Atlantic Monthly*, August 1897, 194–198, [theatlantic.com/magazine/archive/1897/08/strivings-of-the-negro-people/305446/](https://theatlantic.com/magazine/archive/1897/08/strivings-of-the-negro-people/305446/) (1.6.2025).

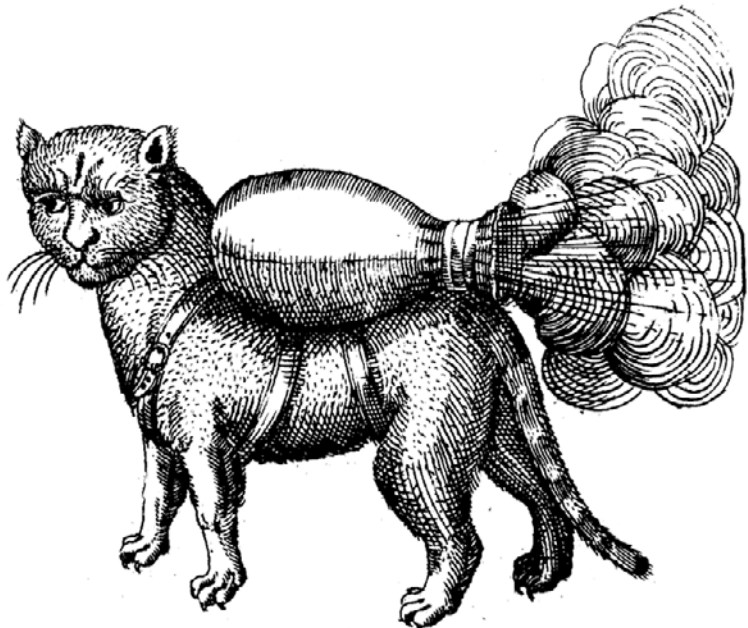
4 Aria Dean: Black Meme, *4 Columns*, 5.3.2024, [4columns.org/dean-aria/black-meme](https://4columns.org/dean-aria/black-meme) (1.6.2025). Mit «blue check events» bezieht sich Dean auf die auf sozialen Plattformen verbreitete Verifizierungspraxis eines blauen Hakens, der zur Bestätigung von Identität und Glaubwürdigkeit eines Accounts dient.

5 Legacy Russell: *Glitch Feminism: A Manifesto*, London 2020.

6 Nick Douglas: It's Supposed to Look Like Shit: The Internet Ugly Aesthetic, in: *Journal of Visual Culture*, Bd. 13, Nr. 3, 2014, 314–339, hier 315, [doi.org/10.1177/1470412914544516](https://doi.org/10.1177/1470412914544516).

7 Russell: *Glitch Feminism*, 47.

8 Lauren Michele Jackson: We Need to Talk About Digital Blackface in Reaction GIFs, *Teen Vogue*, 2.8.2017, [teenvogue.com/story/digital-blackface-reaction-gifs](https://teenvogue.com/story/digital-blackface-reaction-gifs) (1.6.2025).



---

## AUTOR\*INNEN

**Gem A.** ist Künstler mit einem Hintergrund in Anthropologie. Er ist bekannt für seine Kunst-Meme-Seite @freeze\_magazine auf Instagram und für seine ortsspezifischen Installationen. In seiner Arbeit setzt er sich mit Themen wie Viralität und Performativität auseinander, häufig im Rahmen von Gemeinschaftsprojekten. Seine Ausstellungen, Performances und Interventionen waren u. a. zu sehen im Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, in der Berlinischen Galerie, im Louisiana Museum und auf der *documenta fifteen*.

**Franziska Barth** ist Doktorandin im DFG-Graduiertenkolleg «Das Dokumentarische. Exzess und Entzug» an der Ruhr-Universität Bochum. In ihrer Dissertation mit medienökologischem Schwerpunkt befasst sie sich mit dem Verhältnis von Fotografie und Rest. Ihr Forschungsinteresse gilt medientheoretischen, (neu-)materialistischen und ästhetischen Fragestellungen im Bezugsfeld technischer Bildmedien.

**Anne Deckbar** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Seminar für Anglistik der Universität Siegen. Forschungsinteressen: Fanforschung, Comicforschung, Serialitäts- und Paratextforschung, Erinnerungskultur sowie Popkultur. Zuletzt erschienen: *Erinnern und Vergessen der Shoah in US-amerikanischen Superheldencomics: Digitale Fanarchive als Agenten des Aufschubs*, in: *KulturPoetik*, Bd. 25, Nr. 1, 2025, 57–81, [doi.org/10.13109/kult.2025.25.1.57](https://doi.org/10.13109/kult.2025.25.1.57); *#NotMyShip: Die Entwicklung von Anti-Fandoms innerhalb populärer Fanfiction*, in: *Fandom | Cultures | Research*, Jg. 1, Nr. 1, 2024, 4–25, [doi.org/10.25969/mediarep/23327](https://doi.org/10.25969/mediarep/23327).

**Anja Dreschke** ist Medienanthropologin, Filmemacherin und Kuratorin. Ihre Interessen liegen im Bereich von Theorie und Praxis audiovisueller Medien an der Schnittstelle von experimenteller Ethnografie, dokumentarischen Formen und künstlerischer Forschung. Auf der Basis multimodaler Ethnografie realisiert sie Filme, Installationen, Fotoessays, Ausstellungen und hybride Publikationen. Derzeit ist sie Vertretungsprofessorin für Medienethnologie an Universität Siegen. Im Sommersemester 2025 nahm sie zudem eine Gastprofessur an der Universität der Künste Berlin wahr. Mehr Informationen: [anjadreschke.de](https://www.anjadreschke.de)

**Annika Haas** ist Medientheoretikerin. In ihrem Postdoc-Projekt *Beyond Repair* am DFG-Graduiertenkolleg «Ästhetische Praxis» (Universität Hildesheim) beschäftigt sie sich mit künstlerischen Praktiken und Kritik in Krisenzeiten. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen das situierte und verkörperte Schreiben, die Philosophie Hélène Cixous' sowie *bad feelings* im Technokapitalismus. Zuletzt erschienen: *Avant-Theorie. Hélène Cixous' écriture du corps*, Berlin 2022, [doi.org/10.25624/kuenste-2161](https://doi.org/10.25624/kuenste-2161) sowie *Feeling Bad* AFK, Berlin 2024. Mehr Informationen: [annikahaa-s.com](https://www.annikahaa-s.com)

**Eva Königshofen** hat Kulturwissenschaften an der Universität Lüneburg sowie Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen studiert. Sie ist freie Dramaturgin und Autorin und schreibt vorwiegend über Film und Literatur, u. a. für das *Missy Magazin*, die *taz* und *black box – Filmpolitischer Informationsdienst*. Zudem hat sie für das Künstler\*innenhaus Mousonturm in Frankfurt/M. einen Podcast moderiert. Seit 2022 arbeitet sie beim Dokumentarfilmfestival Duisburger Filmwoche. Sie ist Mitglied des Wiki Riot Squad.

**Moritz Konrad** studierte Kunstwissenschaft und Medienphilosophie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Seine Masterarbeit *By Users for Users* untersucht Internet-Memes als eine Form digitaler Folklore und analysiert die technologischen und ästhetischen Rahmenbedingungen, die identitätsstiftende Funktion sowie die reaktionären Schattenseiten der Meme-Kultur. Zuletzt erschienen: *The Great Chain of Memeing. Toward a Taxonomy of Living Images*, in: *UMBAU [Online-Journal der HfG Karlsruhe]*, 2024.

**Katrin Köppert** vertritt derzeit die Professur Medientheorie an der Humboldt-Universität zu Berlin und ist Juniorprofessor\*in für Kunstgeschichte/populäre Kulturen an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Seit 2024 Ko-Leitung des VW-Forschungsprojekts «Digital Blackface. Rassisierte Affektmuster des Digitalen», seit 2022 Ko-Leitung des DFG-Netzwerks «Gender, Medien, Affekt». Redaktionsmitglied der *ZfM* und des *Open Gender Journal*. Zuletzt erschienen: *zus. m. Julia Bee u. Irina Gradinari (Hg.): digital:gender – de:mapping affect. Eine spekulative Kartografie*, Leipzig (Spector) 2025.

**Elena Meilicke** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin (Post-Doc) für Medientheorie an der Universität der Künste Berlin und assoziiertes Mitglied im SFB 1512 «Intervenierende Künste» des Teilprojekts Bo4 zum «Interventionspotential von Internet-Memes». Weitere Arbeitsschwerpunkte sind Wissens-, Medien- und Kulturgeschichte der Resilienz, Medien und Gender, filmische Autozoziobiografien sowie Geschichte, Theorie und Praxis der Filmkritik.

**Kevin Pauliks** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Fortsetzungsprojekt «Bewegbare Bilder festhalten. Screenshots als theoretisierende Medienpraxis» innerhalb des Schwerpunktprogramms «Das digitale Bild» an der Philipps-Universität Marburg. Seine Dissertation *Meme Marketing in Social Media. Ein medienpraxeografischer Vergleich von Memes und Werbung* ist 2024 bei Böhner erschienen. 2017–2019 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Allgemeine Soziologie an der Bergischen Universität Wuppertal. Er forscht zu digitalen Medien, insbesondere Memes, Screenshots und Videospiele.

**Kathrin Peters** ist Professorin für Geschichte und Theorie der visuellen Kultur an der Universität der Künste Berlin. Forschungsschwerpunkte: Critical University Studies, Geschichte der Gestaltung, Medienästhetik. Beiratsmitglied der ZfM. Zuletzt erschienen: zus. m. Kathrin Busch u. Barbara Gronau (Hg.): *An den Rändern des Wissens. Über künstlerische Epistemologien*, Bielefeld (transcript) 2023.

**Simone Pfeifer** ist Sozial- und Kulturanthropologin mit einem Forschungs- und Lehrschwerpunkt an der Schnittstelle von Medienanthropologie, Migrationsforschung und religiös-politischen Kontexten. Sie beschäftigt sich mit sozialen, visuellen und digitalen Praktiken in postmigrantischen Gesellschaften aus einer kritischen und reflexiven Perspektive. Dabei arbeitet sie mit kuratorischen sowie digitalen und ethnografischen Methoden der Wissensproduktion. Derzeit ist sie Mitarbeiterin im Projekt «Critical Anthropology» am Institut für Ethnologie der Goethe-Universität Frankfurt.

**Sophie Publig** ist Internetarchäologin, die digitale Ökosysteme erkundet. Sie arbeitet als Post-Doc am Weibel Institut für digitale Kulturen der Universität für angewandte Kunst in Wien und ist mit dem Critical Media Lab in Basel affiliert. Sie forscht und unterrichtet zu Internet-Memes, kritischem Posthumanismus, dem Girl Online und digitalem Okkultismus, wobei sie vor allem die symbiotischen Beziehungen zwischen Technologie, Kultur und der Umwelt beleuchtet. Ihre 2023 abgeschlossene Dissertation über die Geschichte der Internet-Memes wird bei punctum books erscheinen.

**Alicja Schindler** studierte Medienkulturwissenschaften sowie Kunst- und Bildgeschichte an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg, der Humboldt-Universität zu Berlin und der Università Roma Tre. Sie arbeitet als Autorin und Redakteurin für Ausstellungen wie die *documenta* und die *Berlin Biennale*. Als Kunstkritikerin schreibt sie u. a. für den *Freitag* und *Texte zur Kunst*; zudem ist sie Redaktionsassistentin der ZfM. Sie begreift Kunstkritik als politische Praxis und arbeitet mit poststrukturalistischer Philosophie, postkolonialen Ansätzen und Affekttheorien.

**Florian Schlittgen** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt Bo4 zum «Interventionspotential von Internet-Memes» des SFB 1512 «Intervenierende Künste» in Berlin. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen in den Bereichen digitale Meme-Kulturen, Medienökologie und -philosophie, affektive Medienpraktiken, Wissen/Erfahrung und kleine Formen. Seine Dissertation beschäftigt sich mit Mikropolitiken und Meme-Kulturen mit besonderer Perspektive auf memetische Prozesse intimer Selbst- und Weltentwürfe.

**Gwen Schlüter** arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Teilprojekt Bo4 zum «Interventionspotential von Internet-Memes» am SFB 1512 «Intervenierende Künste» in Berlin. Zuvor studierte sie Gender Studies und Erziehungswissenschaften an der Humboldt-Universität zu Berlin und Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation an der Universität der Künste Berlin. Ihre Forschungsfelder liegen an den Schnittstellen von feministischer Theorie, Internet- und Popkultur.

**Hannah Schmedes** ist Kultur- und Medienwissenschaftlerin und promoviert an der Ruhr-Universität Bochum zu queer-feministischer Infrastrukturkritik. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im SFB «Medien der Kooperation» im Projekt «Fahrradmedien». Veröffentlichungen: zus. m. Marie-Luise Angerer, Zoë Sofoulis u. Ingrid Richardson (Hg.): *Containment: Technologies of Holding, Filtering, Leaking*, Lüneburg (meson) 2024 und -1.153 Characters: Towards a Queerfeminist Infrastructural Critique of Wikipedia, in: *FKW*, Nr. 74, 2024. Sie ist Mitglied des Wiki Riot Squad.

**Mario Schulze** ist Kulturwissenschaftler und Wissenshistoriker, der auch als Kurator tätig ist. Gegenwärtig ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Medienwissenschaften der Universität Basel. Er ist Autor von *Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968–2000*, Bielefeld (transcript) 2017. Zusammen mit Sarine Waltenspül ist er zudem Autor des Buches *Fließend. Geschichte, Ästhetik und Politik des wissenschaftlichen Films*, Göttingen (Wallstein Verlag) 2025.

**Sarine Waltenspül** ist Medien- und Wissenschaftshistorikerin, Filmemacherin und Kuratorin. Sie (ko-)leitet diverse Forschungsprojekte, gegenwärtig das SNF-geförderte Projekt «Visualpedia. Encyclopaedia Cinematographica and the Visual Science and Technology Studies» an der Universität Luzern (2022–2026). Sie ist die Autorin von *Modelle im Film. Eine kleine Kinogeschichte*, Zürich (diaphanes) 2024 und zus. m. Mario Schulze: *Fließend. Geschichte, Ästhetik und Politik des wissenschaftlichen Films*, Göttingen (Wallstein Verlag) 2025.

**Lena Wassermeier** hat Kulturwissenschaften an der Leuphana Universität Lüneburg, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin sowie Afrikawissenschaften an der Humboldt-Universität zu Berlin studiert. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich Erinnerungsliteratur und Kolonialismus. Sie arbeitet(e) am Leibniz-Zentrum Moderner Orient (ZMO) und beim interdisziplinär und transregional ausgerichteten Netzwerkprojekt «cozlibri» in der Wissenschaftskoordination und -kommunikation sowie an einem deutschen Kulturinstitut in Kigali. Sie ist Mitglied des Wiki Riot Squad.

**Brigitte Weingart** ist Professorin für Medientheorie an der Universität der Künste Berlin. Seit 2022 leitet sie am SFB 1512 «Intervenierende Künste» das Teilprojekt B04 «Aneignen – Bearbeiten – Weiterverbreiten: Zum Interventionspotential von Internet-Memes» (vgl. [memecultures.de](https://www.memecultures.de)). Weitere Arbeitsschwerpunkte: Medienpraktiken der Aneignung, Diskurs- und Mediengeschichte der Ansteckung, Genealogie und Medienästhetik der Faszination, Celebrity Cultures, Klatsch und Gerüchte. Mehr Informationen, u. a. zu Publikationen etc.: [brigitte-weingart.de](https://www.brigitte-weingart.de)

**Julia Willms** forscht im Bereich Film- und Medienkulturwissenschaften. Sie promovierte an der Universität zu Köln im Rahmen des Graduiertenkollegs «anschließen – ausschließen. Kulturelle Praktiken jenseits globaler Vernetzung». Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich Bewegtbildkultur und deren Interferenzen mit öffentlichen Diskursen, medialer Gewaltdarstellung, Dokumentarfilmtheorie sowie Populärkultur und digitalen Medienkulturen.



- S. 87** Screenshot, Orig. in Farbe: Pepe the Frog-Collage, gepostet von Miya Black Hearted Cyber Angel Baby @BPD GOD: Recorded Eulogies, Kali Acc, [kaliacc.org/miya/tribute/image/Ea97kPpXkAUaBpX.jpg](https://kaliacc.org/miya/tribute/image/Ea97kPpXkAUaBpX.jpg) (9.5.2025)
- S. 90** Screenshot, Orig. in Farbe: Milady-Avatar, gepostet von @elonmusk, Twitter/X, 10.5.2023, [x.com/elonmusk/status/165632640618619910](https://x.com/elonmusk/status/165632640618619910) (9.5.2025)
- S. 92 oben** Screenshot, Orig. in Farbe: Milady-Avatar, gepostet von @user\_goes\_to\_kether, Instagram, 2.11.2024, [instagram.com/p/DB4Fqu0NfWD/?img\\_index=9](https://www.instagram.com/p/DB4Fqu0NfWD/?img_index=9) (9.5.2025); **unten** Screenshot, Orig. s/w: Spinoza-Meme, gepostet von @user\_goes\_to\_kether, Instagram, 3.1.2024, [instagram.com/p/C1pNYI6NC2n/](https://www.instagram.com/p/C1pNYI6NC2n/) (9.5.2025)
- S. 97–104** Digital generierte Collagen, alle von Cem A.: Fotografie eines Smartphone-Rahmens, darin eingefügt verschiedene Screenshots, wie folgt: **S. 97** Sperrbildschirm von Cem A.; **S. 98** @cem\_\_\_\_a: I'm pleased to share the documentation of my artistic intervention that took place at @louisianamuseum [...], Instagram, 3.4.2023, [instagram.com/p/CqknXt7oPjo/?img\\_index=2](https://www.instagram.com/p/CqknXt7oPjo/?img_index=2) (10.6.2025); **S. 99** @bundeskunsthalle: Missed our symposium in November? [...], Instagram, 21.12.2023, [instagram.com/p/C1G4rgWMcjG/?img\\_index=4](https://www.instagram.com/p/C1G4rgWMcjG/?img_index=4) (10.6.2025); **S. 100** @cem\_\_\_\_a: My new series of Floor Pieces on view at @basel.social.club [...], Instagram, 13.6.2023, [instagram.com/p/CtdrcSulbtjy/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CtdrcSulbtjy/?img_index=1) (10.6.2025); **S. 101** @berlinischegalerie: The Museum is closed [...], Instagram, 20.4.2023, [instagram.com/p/CrQ-OO-sBHP](https://www.instagram.com/p/CrQ-OO-sBHP) (10.6.2025); **S. 102** @berlinischegalerie: The Museum is closed [...], Instagram, 2.5.2023, [instagram.com/p/CrWg-8f5nBp](https://www.instagram.com/p/CrWg-8f5nBp) (10.6.2025); **S. 103** @griffithuniversityartmuseum: Alongside the two-part international group show [...], Instagram, 5.8.2024, [instagram.com/p/C-RHBWuwuk/?igsh=YmtrZz96dHJpbmZs](https://www.instagram.com/p/C-RHBWuwuk/?igsh=YmtrZz96dHJpbmZs) (10.6.2025); **S. 104** Foto einer Smartphone-Rückseite. Mehr Informationen: [www.cem-a.com](http://www.cem-a.com)
- S. 106** Foto, Orig. in Farbe: Ausstellungsansicht des ersten Raums von *Fadenspiele*. Eine forschende Ausstellung, abgebildet sind Andy Warhol: Screen Test: Harry Smith (US 1964), Warhol Foundation | String Figures von Harry Smith | David Ket'acik Nicolai: String Figures – Whale, Mountain and Sunset, and others (2020–2024), mit Aufnahmen von Piet Esch/point de vue (Foto: Christoph Oeschger)
- S. 109** Foto, Orig. in Farbe: Fadenspieldrucke, abgebildet sind Marrnyula Munungurr: *Goanna – String Figure* | Siena Milkila Stubbs: *Turtle – String Figure* | Mulkun Wirrpanda: *Minhala – String Figure* | Dhukumul Wanambi: *Bathi – String Figure* | Wanharrawurr #2 Munungurr: *Miyapunu – String Figure*. Mit freundlicher Genehmigung des Buku-Larrnggay Mulka Art Centre Yirrkal, 2019 (Foto: Christoph Oeschger)
- S. 114** Visualisierung, Orig. in Farbe: Die E-EC *String Figures* zeigt Fadenspielfilme aus der Encyclopaedia Cinematographica (erstellt von Moritz Greiner-Petter, Sarine Waltenspül und Mario Schulze)
- S. 115** Visualisierung, Orig. in Farbe: Detailansicht des Interfaces E-EC *Index* zur Gegenwart der Sammlung (erstellt von Moritz Greiner-Petter, Sarine Waltenspül und Mario Schulze)
- S. 116** Foto, Orig. in Farbe: Detailansicht der Vitrine mit fixierten Fadenfiguren aus der Sammlung des Ethnologischen Museums in Berlin, abgebildet ist ein\*e unbekannt\*e\*r Fadenspieler\*in: Raupe, Sammlung Theodor Koch-Grünberg, Ethnologisches Museum Berlin (Foto: Christoph Oeschger)
- S. 122** Screenshot, Orig. s/w: mit Stable Diffusion generiertes Bild von Hito Steyerl, aus: dies.: Mean Images, in: *New Left Review*, Nr. 140/141, März/Juni 2023, [newleftreview.org/issues/ii140/articles/hito-steyerl-mean-images.pdf](https://newleftreview.org/issues/ii140/articles/hito-steyerl-mean-images.pdf) (29.5.2025)
- S. 129** Screenshot, Orig. in Farbe: Prompt-Ergebnisse der App Crayon zu «hands», gepostet von u/Intelligent\_List\_909, Reddit, 2.8.2022, [reddit.com/r/weirddalle/comments/wesyyue/hands/](https://www.reddit.com/r/weirddalle/comments/wesyyue/hands/) (29.5.2025)
- S. 131** Grafik, Orig. in Farbe: Midjourney-Entwicklung von Version 1 bis Version 5.2 bei der Darstellung von Händen, aus Simeon Zickert: Die Hand. Midjourneys größte Herausforderung [Blogbeitrag], *ZickertMedia*, 8.10.2023, [zickert.media/blog/die-hand-midjourneys-groesste-herausforderung](https://www.zickert.media/blog/die-hand-midjourneys-groesste-herausforderung) (29.5.2025), mit freundlicher Genehmigung. Mehr Informationen: <https://ljljgg.net>
- S. 134** Fotografie, Orig. s/w: Centre universitaire expérimentale de Vincennes, Universität Paris VIII (Foto: Jean-Louis Boissier, 1976), mit freundlicher Genehmigung
- S. 146** Screenshot, Orig. in Farbe: Interaktive Grafik zur Visualisierung der Genderverteilung von Editor\*innen bei Wikipedia-Artikeln zu Emotionen, aus dem Moebio-Labs-Forschungsprojekt von Santiago Ortiz, [moebio.com/research/wikipediagender/#emotions](https://moebio.com/research/wikipediagender/#emotions) (10.6.2025), mit freundlicher Genehmigung
- S. 151** Screenshot, Orig. s/w: Katze, aus: Edward Topsell: *The History of Four-Footed Beasts and Serpents*, London 1658, 81, [publicdomainreview.org/collection/the-history-of-four-footed-beasts-and-serpents-1658](https://publicdomainreview.org/collection/the-history-of-four-footed-beasts-and-serpents-1658) (23.6.2025)
- S. 153** Screenshot, Orig. s/w: Katze mit Maus, aus: Albumasar (= Abū-Ma'sār Ga'far Ibn-Muhammad): *De magnis [con]iunctionibus, anno[rum] revolutionibus ac eo[rum] projectionibus octo [con]tinens tractatus*, Venedig 1515, o. S., [mdz-nbn-resolving.org/details:bsb11218359](https://mdz-nbn-resolving.org/details:bsb11218359) (23.6.2025)
- S. 154** Screenshot, Orig. in Farbe: Katze mit Krone [Ausschnitt], aus: *Scheibler'sches Wappenbuch*, Deutschland 1450–17. Jh., hier 258, [mdz-nbn-resolving.org/details:bsb0007174](https://mdz-nbn-resolving.org/details:bsb0007174) (23.6.2025)
- S. 155** Screenshot, Orig. s/w: Katze mit Penis [Ausschnitt], anonymer germanischer Holzschnitt «Fleisch macht Fleisch», 1555, Sammlung Rijksmuseum, Amsterdam, [id.rijksmuseum.nl/200481549](https://id.rijksmuseum.nl/200481549) (23.6.2025)
- S. 156** Screenshot, Orig. s/w: Katzen mit geflügelter Maus, anonymer Druck «hut uch vor den kattenz dy vorn lecken unde hinden krattzen», ca. 1500, Sammlung Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York City, [collection.cooperhewitt.org/objects/18382641](https://collection.cooperhewitt.org/objects/18382641) (23.6.2025)
- S. 157** Screenshot, Orig. in Farbe: Katze als Reittier, aus: Vincentius Bellovacensis (= Vincent de Beauvais): *Speculum historiale*, Frankreich ca. 1294–1297, o. S., [arca.irht.cnrs.fr/ark:/63955/mdo6g158dqgh](https://arca.irht.cnrs.fr/ark:/63955/mdo6g158dqgh) (23.6.2025)
- S. 159** Screenshot, Orig. s/w: traurige Katze [Ausschnitt], aus: Anthony Weldon: *A Cat May Look Upon a King*, London 1652, Titelseite, [commons.wikimedia.org/wiki/File:Cat\\_may\\_look\\_king.gif](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cat_may_look_king.gif) (23.6.2025)
- S. 160–161** Screenshots, Orig. s/w: grimmiges Katzen-Trio und Katze mit eingerollten Beinen, beide aus: Joanne Georgio Schenckio a Grafenberg Filio (= Johannes Schenk von Grafenberg): *Monstrorum Historia Memorabilis*, Frankfurt / M. 1609, 120 (als Abb. 90), [archive.org/details/monstrorumhistoroosche/page/120/mode/2up](https://archive.org/details/monstrorumhistoroosche/page/120/mode/2up) (23.6.2025)
- S. 162** Screenshot, Orig. in Farbe: Katze mit Bombe, aus: Franz Helm: *Armamentarium Principale Oder Kriegsmunition und Artillererey-Buch*, Frankfurt / M. 1625, 48 (als Abb. 19), [books.google.de/books?id=ggUFXUvXzLMC](https://books.google.de/books?id=ggUFXUvXzLMC) (23.6.2025)

---

# IMPRESSUM

**Herausgeberin** Gesellschaft für Medienwissenschaft e.V.  
c/o Prof. Dr. Jiré Emine Gözen, University of Europe  
for Applied Sciences, Campus Hamburg,  
Museumstraße 39, 22765 Hamburg,  
info@gfmedienwissenschaft.de, [www.gfmedienwissenschaft.de](http://www.gfmedienwissenschaft.de)

**Redaktion** Henriette Gunkel (Bochum),  
Maren Haffke (Lüneburg), Katrin Köppert (Berlin),  
Florian Krautkrämer (Luzern), Elisa Linseisen (Hamburg),  
Jana Mangold (Erfurt), Maja-Lisa Müller (Bielefeld),  
Anna Polze (Bochum), Birgit Schneider (Potsdam),  
Mary Shnayien (Paderborn)

Redaktionsanschrift: Zeitschrift für Medienwissenschaft  
c/o Dr. Jana Mangold, Philosophische Fakultät,  
Neuere deutsche Literaturwissenschaft,  
Kulturtechniken des Sammelns, Universität Erfurt,  
Nordhäuser Str. 63, D-99089 Erfurt,  
info@zfmedienwissenschaft.de, [www.zfmedienwissenschaft.de](http://www.zfmedienwissenschaft.de)

## Schwerpunktredaktion Heft 33

Brigitte Weingart, Florian Schlittgen, Elena Meilicke

## Redaktionsassistentz

Mirjam Kappes, Alicja Schindler, Vanessa Oberin

## Lektorat

Ulf Heidel

**Beirat** Ulrike Bergermann (Braunschweig),  
Cornelius Borck (Lübeck), Philippe Despoix (Montréal),  
Mary Ann Doane (Berkeley), Lorenz Engell (Weimar),  
Vinzenz Hediger (Frankfurt / M.), Ute Holl (Basel),  
Gertrud Koch (Berlin), Petra Löffler (Oldenburg),  
Kathrin Peters (Berlin), Antonio Somaini (Paris),  
Geoffrey Winthrop-Young (Vancouver)

## Grafische Konzeption

Lena Appenzeller, Stephan Fiedler

## Layout, Bildbearbeitung und Satz

Lena Appenzeller

## Druck und buchbinderische Weiterverarbeitung

Friedrich Pustet GmbH & Co. KG, Regensburg

Die **Zeitschrift für Medienwissenschaft** erscheint  
zweimal im Jahr.

Die digitale Version ist ab Herbst 2025 als Open-Access-  
Version verfügbar.

Weitere Infos (u. a. auch zum Abonnement) finden Sie unter:  
[www.transcript-verlag.de/zeitschriften/zfm-zeitschrift-fuer-medienwissenschaft/](http://www.transcript-verlag.de/zeitschriften/zfm-zeitschrift-fuer-medienwissenschaft/)

Mitglieder der Gesellschaft für Medienwissenschaft erhalten  
die *Zeitschrift für Medienwissenschaft* kostenlos.

**Verlag** transcript Verlag, Hermannstraße 26,  
33602 Bielefeld, [www.transcript-verlag.de](http://www.transcript-verlag.de)

Bestellung: sales@transcript-verlag.de  
Telefon: +49 (521) 39 37 97 0

Bibliografische Information der Deutschen National-  
bibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet  
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Open-Access-Veröffentlichung erfolgt unter der  
Creative-Commons-Lizenz CC-BY-NC-ND 4.0 DE  
(Attribution, Non-Commercial, No Derivates). Diese  
Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber  
keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung



(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>).

Veröffentlicht im Jahr **2025** durch den transcript Verlag  
© bei den Autor\*innen

Printed in the Federal Republic of Germany  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

**ISSN** 1869-1722

**eISSN** 2296-4126

**Print-ISBN** 978-3-8376-7329-6

**PDF-ISBN** 978-3-8394-7329-0

**EPUB-ISBN** 978-3-7328-0014-8

---