

Getäuscht in Veles, Mazedonien – Fake News als Guerillakommunikation der Krise

Thari Jungen

»Fried Ice-Cream is a Reality«
Funkadelic

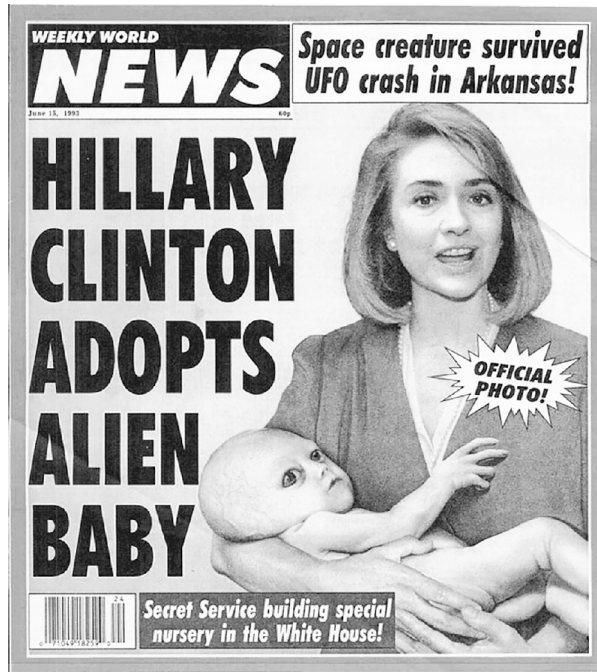
Im vorliegenden Beitrag werden Fakes aus ästhetisch-politischer Perspektive untersucht, die auf etablierte Bildmittel zurückgreifen und leicht als Täuschung zu entschlüsseln sind. Obgleich sie ihre Epigonalität offen ausstellen, werden diese Fakes tausendfach angeklickt. Bei der Produktion und Distribution der Fakes wird auf Methoden zurückgegriffen, die sichtbare Referenzen zu etablierten politisch-ästhetischen Praktiken, wie dem Détournement oder der Kommunikationsguerilla herstellen. Im Beitrag wird gezeigt, dass Fakes auf Aneignungspraktiken beruhen, die Referenzen zu vorhandenen Diskursen, Techniken und Symbolen herstellen, mit dem Ziel, ideologische Umdeutungen vorzunehmen.

1. Einleitung

Als Reaktion auf die Fake-News-Kampagnen, die in den sozialen Medien über ihre Mutter verbreitet werden, twittet Chelsea Clinton am 22. Februar 2017 ein Zeitungscover, das die Headline trägt: »Hillary Clinton Adopts Alien Baby«. Der Beitrag stammt aus der Juni-Ausgabe des Boulevardblattes *World News Weekly* des Jahres 1993. Chelsea Clinton versieht das Bild mit dem Kommentar: »I'd forgotten about my alien sibling from the early 90s. Oh the good old days when fake news was about aliens...« (twitter, 22.02.2007). Wenige Monate zuvor, im Herbst des Jahres 2016, hat A., ein Fake-News-Produzent aus der nordmazedonischen Kleinstadt Veles, genau dieselbe Collage, die ich im Folgenden als »Clinton-Fake« bezeichnen möchte, in den sozialen Medien und über Blogs wie *uspolitics.com* hundertfach geteilt.¹ Auf der Collage ist die damalige Präsidentschaftskandidatin abgebildet. Lächelnd, in mütterlicher Pose, hält sie ein Alien-Baby auf dem Arm. Auffällig an

¹ Im vorliegenden Artikel wird der Fake-News-Produzent A. anonymisiert. Werden Texte mit bestehenden Namensnennungen zitiert, bleiben die Klarnamen erhalten.

Bild 1: Das Cover der Weekly World News vom Juni 1993 bekommt im US-amerikanischen Wahlkampf 2016 eine neue Qualität.



dieser Collage ist der erkennbar rasterisierte Schwarz-Weiß-Druck, der an die Ästhetik der amerikanischen Boulevardzeitungen aus den 1990er Jahren erinnert. Das Clinton-Fake aus Veles wurde mehr als 5.000 Mal angeklickt.

Im Februar 2017 ist das künstlerische Kollektiv *Institut für Falsifikate (IFF)*² in die süd-mazedonische Kleinstadt gereist, um Fake-News-Produzent*innen zu interviewen, die im US-amerikanischen Wahlkampf täglich hunderte Fake News in

2 Die Autorin dieses Artikels (der abgewandelt auch in Englisch erscheint, s. Jungen, 2019) ist Gründerin des künstlerisch-wissenschaftlichen Kollektivs Institut für Falsifikate (IFF, www.institutuerfalsifikate.net). In einer Reihe divergierender künstlerischer Forschungssettings untersucht das IFF gemeinsam mit (Nicht-)Bürger*innen Fälschungen und Fakes an unterschiedlichen Standorten. Der Fokus der Forschungen des IFF liegt dabei gerade nicht auf spektakulären Fälschungsfällen; im Gegenteil: Im Mittelpunkt der Analyse stehen Alltagspraktiken, die im Forschungsprozess in Beziehung zu vorherrschenden Diskursen, Repräsentationsverhältnissen und Praktiken des Regierens untersucht werden, die konstituierend für die Produktion von Täuschungen erscheinen.

den sozialen Medien platzierten. Als Vertreterin des *IFF* habe ich in Veles Fake-News-Produzent*innen interviewt und dokumentarische Videoaufnahmen produziert. Dabei hat das Kollektiv auch den Fake-News-Produzenten A. kennengelernt. Die Interviews mit A. sind Teil meiner künstlerischen Forschung zu Fakes und in der Videoinstallation »Show me your Agenda« zu sehen.³ Auf der Reise nach Veles sind zahlreiche Texte, Bilder und Videoschnipsel entstanden, mit denen versucht wird, das Phänomen der Fake News genauer zu verorten. Neben den Produzent*innen von Fake News wird deshalb in der Videoinstallation u.a. auch das neu gebaute neo-klassizistische Stadtzentrum von Skopje thematisiert, das aus der *Nation-Branding*-Kampagne »Skopje 2014« hervorging. Es werden Bilder von Taschen gezeigt, auf denen Labels von *Channel* und *Guci* sichtbar sind. *Tom Kummers* fiktives Interview mit *Ivana Trump* ist zu hören, dessen Inhalt *Andy Warhols* Autobiographie zitiert. Anhand dieser heterogenen Beispiele für Fakes zeigt sich einerseits, wie nachhaltig Fakes in Gesellschaft, Wissenschaft und Künste eingreifen und andererseits, dass der frappierende Befund einer universalistischen Mimikry-These, wie sie mit Begriffen wie dem »postfaktischen Zeitalter« geprägt wird, für eine genauere Differenzierung zwischen den einzelnen Formen von Fakes kaum erhellend ist.

In meiner nachfolgenden Analyse des Clinton-Fakes möchte ich deshalb die Feldforschungsergebnisse des *IFF* nutzen, um das Fake innerhalb der Fake-News-Debatte genauer zu verorten. Auffällig an der boulevardesken Bild-Text-Collage ist, dass bei der Bildproduktion auf Methoden zurückgegriffen wird, die Referenzen zu etablierten politisch-ästhetischen Widerstandspraktiken, wie dem *Détournement* oder der *Kommunikationsguerilla* sichtbar werden lassen, für die eine spezifische Form des Humors konstituierend ist. In der breiten Debatte um Fake News kommt diese spezifische Form der Täuschung, welche die Insignien der Popkultur, der Comickultur und von Verschwörungstheorien benutzt, kaum vor. Die US-amerikanische Humorforscherin Moira Marsh (2015) unterstreicht, dass die Komik eines Untersuchungsgegenstandes oft ein Ausschlusskriterium für eine intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung darstellt.

Während sich die Sozialwissenschaften mehrheitlich den rassistischen und sexistischen Inhalten von Fake News widmen, wird innerhalb der Philosophie derzeit ein neuer positivistischer Stil geprägt, in dem Wahrheit von politischen Ideologien, »Truthiness« und vorherrschenden Meinungen klar abgegrenzt wird. Fake News des rechten politischen Spektrums werden bis auf Weiteres auf der Grundlage eines »emphatisch vertretenen Zusammenhangs von Wahrheit und Demokratie«

3 Eine Präsentation der künstlerischen Forschungsergebnisse fand im Mai 2017 als multimediale Installation mit dem Titel »Show me your Agenda« auf K3 | Tanzplan auf Kampnagel in Hamburg statt. Die Arbeit wurde im Rahmen des Graduiertenkollegs »Performing Citizenship« in Hamburg produziert.

(van Dyk, 2018) als diskurszersetzende Bollwerke verstanden (Allcott & Gentzkow, 2017; Uscinski, 2017; Peters, 2018). Gleichzeitig bilden Fakes, etwa in den Künsten und im Journalismus, auch »Projektionsflächen für Schelmengeschichten« und »Subversionsphantasien« (Reulecke, 2006, S. 12). So galten Fakes in den Künsten und im Aktivismus bis in die 1980er Jahre als kritisch emanzipative Praktiken, während heute die Fakes rechtsradikaler Gruppierungen, wie der *Identitären Bewegung* als gesellschaftspolitisch wirksame Taktiken betrachtet werden (Ebner, 2019, S. 46).

Satirische, epigonale Fakes, wie die Clinton-Collage, die längst selbst zur Alltagskultur des Digitalen gehören, werden dabei im Fake-News-Diskurs oft mit Harry Frankfurt (2006) als »Bullshit« deklariert und missachtet. Aus dieser Leerstelle innerhalb der Fake-News-Debatte resultiert nun der hier vorliegende Artikel. Weil ich davon ausgehe, dass die Bild-Text-Collage exemplarisch für eine spezifische Form von Fakes steht, denen innerhalb der Fake-News-Debatte eine Funktion als Element von Diskursen um politische Aneignung, Humor und Harmlosigkeit zukommt, soll der Fokus des Artikels darauf liegen, ihre strategische Rolle als ästhetisch-politische Montage genauer zu verorten.

Fakes werden im vorliegenden Beitrag aus der ästhetischen Perspektive als ein Phänomen der Aneignung von Diskursen, Techniken und Symbolen analysiert. Dazu schlage ich vor, auf Michel Foucaults Figur des Dispositivs zurückzugreifen, mit der analysiert werden kann, warum bestimmte Objektivationen zu bestimmten historischen Momenten Sichtbarkeit erreichen. Mittels Dispositivanalyse sollen die diskursiven und nicht-diskursiven Effekte des Clinton-Fakes genauso wie seine Zirkulation und Distribution innerhalb der sozialen Medien untersucht werden. Um die Rolle des Clinton-Fakes innerhalb des Dispositivs der sozialen Medien zu bestimmen, möchte ich zunächst den Begriff der Aneignung als visuelle Strategie innerhalb der postmodernen Theorie und deren visueller Praxis beleuchten, um daraufhin eine Definition des Fake-Begriffs vorzuschlagen, mit der Fakes als Diskursphänomene verstanden werden können. Im zweiten Teil des Beitrages stelle ich die Methode der Dispositivanalyse kurz vor, die im abschließenden Teil zur Anwendung kommen wird.

1.1 Die ästhetische Aneignung von Zeichen als subversive Strategie der Postmoderne

Sich die Welt aneignen, sich etwas von jemand anderem aneignen, sich eine neue Technik aneignen – sind einige Beispiele dafür, wie der Begriff der Aneignung im Alltag gebraucht wird. Sich etwas aneignen heißt, sich etwas, vielleicht etwas, das einem nicht gehört, zu eigen zu machen. Betrachtet man Aneignungen als Praktiken, so wird deutlich, dass sie immanent tiefergehende Fragen nach Zweck, Eigentum und Authentizität stellen. Auch Fake News möchte ich in diesem Sinne als Aneignungen verstehen, die sich nicht nur Form und Inhalt von Medienformaten

aneignen und damit für sich beanspruchen, sondern auch so lange im Feld des Wahren bleiben, bis sie davon ausgeschlossen werden. So verstanden stellen Fakes materialisierte Lügen dar, die auf etablierte Bildmittel zurückgreifen, die leicht als Täuschung zu entschlüsseln sind. Obgleich sie ihre Epigonalität offen ausstellen, werden diese Fakes tausendfach angeklickt.⁴ Was sie für eine Untersuchung interessant macht, ist deshalb weder ein genialer noch interessanter Täuschungsprozess, sondern vielmehr ihr bisher unbekannter Stellenwert innerhalb des Fake-News-Diskurses. Meine These lautet deshalb, dass Bild-Text-Kombinationen, wie jene, die Hillary Clinton mit einem Alien-Baby zeigt, zwar auf den ersten Blick als inhaltsleere Satire wirken, auf der narrativen, materiellen und technischen Ebene in ihrem dispositiven Zusammenspiel doch bildpolitische Effekte produzieren, die abhängig von Medium, Performanz und Symbolik zu erörtern mir wichtig erscheint.

Um diesem Analyserahmen zu folgen, gilt es zunächst zu erklären, warum Fakes zu einer ästhetischen Spielart der Postmoderne geworden sind. Ein kurzer Exkurs in die Postmoderne und ihrer spezifischen Form der Referenzkultur ist unvermeidbar, um zu verstehen, warum Aneignungs- und Umdeutungsverfahren von gesellschaftlichen Zeichen innerhalb einer spezifischen Theorielinie als subversive Praktiken verstanden werden.

Grundlegend für diese Idee ist, dass sich gesellschaftliche und politische Ideen durch den Akt der Bezeichnung qua Anrufung konstituieren. Diese Theorielinie geht u.a. auf den Situationisten Guy Debord zurück, der in seiner Schrift »Society of the Spectacle« (1984) vorschlägt, eine politische Machtverschiebung mittels Umdeutung von Zeichen zu bewirken. Debord analysiert, dass sich Gesellschaft durch symbolische Handlungszusammenhänge herausbildet, deren Realität (und damit auch das Politische) hinter einer Scheinwelt aus Werbung, Klischees und Propaganda verschwinde und demnach nur noch als Repräsentation erlebbar sei. Indem man sich diese Scheinwelt der leeren Signifikanten aneigne und sie umdeute, könne man, laut Debord, in den »Gesellschaftskörper eindringen« und ihn von Innen »zersetzen« (ebd.).⁵ Aus Debords Gesellschaftstheorie resultiert die praktische Methode des »Détournement«, die als Grundstein für ein gewisses ästhetisches Repertoire an Praktiken gelten kann, mit dem Umdeutungen und Aneignungen auf

4 Obgleich der Begriff der Epigonalität hier pejorativ eingesetzt wird, d.h. im ursprünglichen griechischen Wortsinn als unschöpferische Nachahmung verstanden wird, bei der keine schöpferische Eigenleistung erbracht wird, wird mit dem Begriff auch auf einen grundsätzlicheren Diskurs um Intertextualität von kulturellen Artefakten verwiesen.

5 Diese parasitäre Semantik prägt künstlerische und aktivistische Aktionen dermaßen, dass sie seit den 1980er Jahren als Interventionen bezeichnet werden. Mit dem Begriff werden Assoziationen geweckt, mittels derer künstlerische Aktionen in die Nähe von staatlichen Operationen rücken, aber doch nur das überschätzte Handlungspotential von Künstler*innen sichtbar machen, wie Isabelle Graw (2004, S. 300) kritisch anmerkt.

der visuellen Ebene bis heute verfolgt werden. Mit der Methode des *Détournement* reagiert die *Situationistische Internationale*, deren berühmtestes Mitglied Debord ist, auf politische und soziale Krisen mit »Zweckentfremdung von ästhetischen Fertigteilen« (Debord, 2008, S. 21). An Stelle einer »Wahrheit«, die *common sense* geworden ist, setzen sie eine mögliche andere: »it's about getting at a truth, but using the same sort of weapons of fiction that the people in power use all the time« (Willmann, 2004). Die Praxis des *Détournement* zeichnet sich als ästhetischer Eingriff aus, bei dem vorhandene Bilder, Symbole oder/und Sprache entfremdet werden, um die herrschenden Zeichen und Codes zu kapern, zu entstellen oder gleich ganz zu zerstören (vgl. de Certeau, 2014). Dazu werden Taktiken des Alltags als Verfremdung und Überidentifikation genutzt (ebd.).

Seit den 1980er Jahren verfolgen Kommunikationsguerillerrxs, wie die A.F.R.I.K.A.-Gruppe, in der Tradition der Situationisten, die Strategie, die multiplen Krisen des Kapitalismus im öffentlichen Raum auf den Billboards und Werbetafeln ironisch in Szene zu setzen und zu ent-identifizieren. Die künstlerische Qualität im Sinne kunstgeschichtlicher Maßstäbe spielt dabei kaum noch eine Rolle. Wichtig sei alleine »die Brauchbarkeit ihrer ästhetischen Mittel für eine subversive politische Praxis«, wie aus dem Handbuch der Kommunikationsguerilla hervorgeht (Blisset & Brünzels, 2001, S. 207). Mittels Kommunikationsguerilla versuchen sie die Logik, nach der sich Machtverhältnisse etwa durch Werbung, Zeitungsartikel etc. reproduzieren, aufzudecken und ihre Euphemismen zu durchbrechen. Bis in die späten 1980er Jahre gelten diese visuellen Aneignungspraktiken in den Künsten oft in einer sich »selbstvergewissernden Wirksamkeit« als diskurszersetzend und kritisch (Graw, 2004, S. 300). Für die Postmoderne wird die Umdeutung und Nutzung von Referenzketten, mit Fredric Jameson (1984, S. 113) gesprochen, sogar zu einem wesentlichen Erkennungsmerkmal.

1.2 Ästhetische Aneignungen als machtvoll Praktiken der Alt Right

Im Zusammenhang mit künstlerischen Avantgarde-Bewegungen kann dieses Repertoire ästhetischer Praktiken, das spätestens seit der französischen Revolution zu den etablierten Bildmitteln des *Politischen* gehört und nun auch in der sog. Metapolitik der *Alt-Right*-Gruppierungen zum Einsatz kommt, als »Handwerkszeug der Krise« verstanden werden (Schober, 2009, S. 37-50). Wie die Kulturwissenschaftlerin Anna Schober analysiert, ist den Praktiken der Bildproduzent*innen der Avantgarde gemeinsam, dass sie, sich an der Praxis des *Détournement* orientierend, mit gesellschaftlich zirkulierenden Zeichen und Symbolen spielen, diese umdeuten und in neue, ungewohnte Kontexte rücken, um die »krisenhafte Verfasstheit der gegenwärtigen Welt« darzustellen (Schober, 2009, S. 38). Bildnerischen Mitteln wie Collagen, Humor und Spektakel kommt dabei die Funktion zu, das *Alltägliche-in-der-Welt-Sein* zu problematisieren (ebd.). Die Bilder, die dabei entstehen,

werden deshalb als praktische Kommentierungen verstanden, mittels derer in die vorherrschende Ordnung der Gesellschaft eingegriffen werden soll. Diese Formen ästhetischer Politik berufen sich, laut Jean-Luc Nancy (2010), darauf, Krisen zu inszenieren, um sich daraufhin mit Neuordnung der Bedeutungen davon abzusetzen. Im Unterschied zu den Gruppierungen der *Alt Right* gehen die Avantgarde-Bewegungen jedoch von einer spezifischen Definition des *Politischen* aus, bei der »[...] jene Handlungen, Inszenierungen und Sichtweisen als politisch [verstanden werden], die den gegenseitigen Austausch nutzen, um strukturelle Prinzipien der Gesellschaft in Frage zu stellen« (Schober, 2005, S. 5-6, Anmerkung durch T.J.). Bei dieser Definition des Politischen werden Bilder als das zentrale Element der Vergesellschaftung verstanden. Jenseits der beschriebenen aktivistischen Zusammenhänge haben sich dekonstruktivistische Praktiken, wie Überaffirmation, Humor und verfälschende Nachahmung deshalb auch in das populärkulturelle Vokabular eingeschrieben (Klein, 2005). Seit den Nullerjahren stellen computergestützte Manipulationen wie das Produzieren, Collagieren und Arrangieren von Bildern, die über eine Ähnlichkeit mit ihren Vorgängern verfügen, eine alltägliche Praxis im Netz dar.

Auch rechtsextreme Gruppierungen der *Alt Right*, zu denen etwa die *Identitäre Bewegung* gehört, greifen in ihren Aktionen wiederholt auf ästhetische Aneignungspraktiken zurück. Für ihre Veröffentlichungen in den sozialen Medien benutzen sie Praktiken wie »Ironie, Montage und Verfremdung« (vgl. Schober, 2009), die an die Methoden des *Détournement* erinnern. Sie transformieren Bedeutungen von Codes und Symbolen, die zuvor eindeutig lesbar waren (etwa von links nach rechts, von international zu national), und eignen sich ursprünglich progressive Positionen für reaktionäre Zwecke an (etwa Frauen*rechte für xenophobe Argumentationen, vgl. auch den Beitrag von Lynn Berg in diesem Band). Aus dem Methodenbuch »Identitär! Geschichte eines Aufbruchs« geht hervor, dass die rechtsradikale Gruppierung der *Identitären Bewegung* mittels Aktionen, die sie als »Metapolitik« bezeichnet, die Absicht verfolgen, rechtsradikale Positionen innerhalb der Gesellschaft zu normalisieren. Erklärtes Ziel ihrer Aktionen ist es, dass »Overton-Fenster«, das die gesellschaftlich akzeptierten Aussagen repräsentiert, stark nach rechts zu verschieben (Ebner, 2019, S. 57). Diese Verschiebung soll vor allem mittels medialer Berichterstattung erreicht werden. Um den etablierten Medien eine Berichterstattung abzufordern, provozieren sie mit ihren Aktionen ein möglichst breites öffentliches Interesse (ebd.). Im Unterschied zu den politischen Ästhetisierungen künstlerischer Avantgarden geht es den Fake-News-Produzent*innen der *Alt Right* allerdings nicht mehr um einen Bruch mit den Traditionen. Vielmehr stehen bei der *Alt Right* Begriffe wie Tradition, Heimat und Nationalität im Vordergrund. Mittels ihrer Umwidmungen, Aneignungen und Montagen werden Inhalte stark ideologisiert an eine gesicherte, verfügbare und früher von der Gemeinschaft geteilten Vergangenheit zurückgebunden.

An diesem Beispiel rechter Agitationslinien zeigt sich, dass Aneignungen keine unschuldigen ästhetischen Imitationen und Übernahmen darstellen, sondern durchaus machtvoll Praktiken sind, die weder an eine Ideologie noch an Dominanzverhältnisse gebunden sind; sie verlaufen weder notwendigerweise *bottom-up*, noch stellen sie zwingendermaßen hegemoniale Verhältnisse in Frage. Diese Ambivalenz des Aneignungsbegriffs wird vor allem in den Post-Colonial Studies diskutiert. So verwies bereits Edward Saïds (2009) Kritik am »Orientalismus« auf die zweischneidige Bedeutung des Aneignungsbegriffs, bei dem ein Modell binärer kultureller Beziehungen zum Ausdruck kommt. Saïds Kritik zeigt, dass der Westen die Repräsentationen des sog. »Orients« nutzt, um seine eigenen Begierden zu erfüllen und sich seiner Macht zu vergewissern. Der Kunsthistoriker Robert Nelson (1996, S. 127) erklärt, »in every cultural appropriation there are those who act and those who are acted upon, and for those whose memories and cultural identities are manipulated by aesthetic, academic, economic, or political appropriations, the consequences can be disquieting or painful«. Vor dieser Kritik wird deutlich, dass Aneignungen immer aus ungleichen Verhältnissen hervorgehen, bei denen die Kultur, deren Repräsentationen angeeignet werden, keine Kontrolle über die Repräsentationen und Produkte hat. In den symbolisch-ästhetischen Aneignungspraktiken der *Alt Right* in den sozialen Medien spiegelt sich zum einen der geschilderte Kontrollverlust, andererseits wird sich hier auch hegemonialer Machtverhältnisse versichert.

1.3 Fakes als Eingriff in die kulturelle Grammatik

Wie die Kommunikationsguerillerns der Autonomen A.F.R.I.K.A.-Gruppe bereits sechzehn Jahre vor der Fake-News-Debatte in ihrem Handbuch schreiben, hat sich die Praxis des Fakes als besonders beliebt herausgestellt, um die »kulturelle Grammatik« ihrer ursprünglichen Konnotationen zu entheben (vgl. Blissett & Brünzels, 2001, S. 65).⁶ Mit dem Begriff der kulturellen Grammatik, der ursprünglich von Umberto Eco geprägt ist, wird eine kulturelle Übereinkunft verstanden, die sich auf der semiotischen Ebene in Codes, Symbolen und Zeichen ausdrückt (Eco, 1986). Mittels Fakes sollen Umdeutungen und Auflösungen der Konnotationen herbeigeführt werden, die den Kommunikationsguerillerns zufolge dazu dienen, bestehende Machtverhältnisse zu überprüfen und Herrschaftsverhältnisse zu hinterfragen.

6 Im Handbuch der Kommunikationsguerilla wird der Begriff der Kulturellen Grammatik mit Bezug auf Umberto Eco als »Regelsystem« verstanden, das gesellschaftliche Beziehungen und Interaktionen strukturiert (vgl. Blissett & Brünzels, 2001, S. 14). Dieses Regelsystem beschreiben Blissett und Brünzels als einen angelernten »Ausdruck gesellschaftlicher Macht- und Herrschaftsbeziehungen«, die für deren Produktion und Reproduktion essentiell erscheinen (ebd.).

Demnach werden Fakes dann angewendet, wenn der »gesellschaftliche Konsens gestört und durcheinandergebracht« werden soll (Blissett & Brünzels, 2001, S. 14). Die Fakes der Kommunikationsguerillerns verfolgen das Ziel, Störungen innerhalb der gesellschaftlichen und politischen Machtausübung zu produzieren. Mit Fakes soll die »Ordnung des Diskurses« (vgl. Foucault, 1991) als zentrale Basis der Macht umgestürzt werden. Sie werden laut Kommunikationsguerilla-Handbuch dadurch definiert, dass sie »die Stimme der Macht möglichst perfekt nach[ahmen], um für einen begrenzten Zeitraum unentdeckt in ihrem Namen und mit ihrer Autorität zu sprechen« (Blissett & Brünzels, 2001, S. 65, Anmerkung durch T.J.).

Der Medienwissenschaftler Martin Doll bestimmt diese Täuschungsform als einen praktischen Streich, als eine Spottfälschung, die im englischen Sprachgebrauch als »hoax« bezeichnet wird. Im Unterschied zu Fälschungen, die *per definitionem* solange als original, authentisch und wahr anerkannt werden, bis sie akzidentiell entlarvt werden, intendieren Fakes ihre Aufdeckung von Anfang an. In der Etymologie des Begriffs »hoax« wird bereits auf den falschen Zauber des »hocuspocus« verwiesen, wenn das Phänomen als »[...] a humorous or mischievous deception, usually taking the form of a fabrication of something fictitious or erroneous [...]« (Oxford English Dictionary 1989, S. 273) definiert wird.⁷ Die mit der Enttarnung von Fakes entstehenden Verunsicherungen hinsichtlich Autorität und Faktizität stellen das Ziel des politisch-aktivistischen Gebrauchs dar. Doll merkt an, dass der Begriff »hoax« im deutschsprachigen Raum gleichbedeutend mit dem Wort »Fake« benutzt wird und definiert Fakes in Erweiterung der Kommunikationsguerillerns als diskursive Täuschungsphänomene. Doll bestimmt, dass Fakes »Kippfiguren«⁸ sind. Fakes leihen sich die Anerkennung von akzeptierten Praktiken und Ordnungen für einen kurzen Zeitraum, um mit ihrer Entlarvung die Bedingungen ihrer Glaubhaftigkeit vorzuführen (vgl. Doll, 2012). Doll fundiert seine Analyse im Hinblick auf Michel Foucaults Theorem des Diskurses, wenn er Fakes vom diskursiven Feld des Wahren aus bestimmt. Dieses diskursive Feld ist, laut Foucault (1991), an Häufungen, Regularien und Ordnungen geknüpft, die eine bestimmte Aussage zu einem bestimmten historischen Moment (im akademischen Diskurs) als wahr oder falsch erscheinen lassen. Mit dieser Herangehensweise ermöglicht Dolls Theorie,

7 In seiner Abhandlung »Reflections on the Decline of Science in England, and on some of its Causes« führt Charles Babbage die Auswirkungen von hoax vor und beschreibt deren Aufdeckungseffekte als »ridicule of those who have it.« (1989, S. 90)

8 Deshalb ist es auch schlichtweg ungenügend Fakes als »Bullshit« zu bezeichnen, weil sich »Bullshit« laut Harry Frankfurt (2006) jenseits des akzeptierten Wahrheitsspektrums bewegt. Der Vergleich ist unstimmig, weil dabei vergessen wird, dass Fakes nur auf der Grundlage von akzeptierten Diskursen funktionieren können, denn Fakes camouflieren; sie schmiegen sich an das Akzeptierte, Anerkannte und Bekannte an, um überhaupt als Fakes sichtbar zu werden und nicht innerhalb der alltäglichen »Bilderflut« unterzugehen.

Fakes als Marker dessen zu verstehen, was zu einem bestimmten historischen Moment jeweils gesellschaftlich akzeptiert erscheint.⁹ Für den akademischen Diskurs zieht Doll das kongruente Fazit, dass Fakes, deren Aussagen das diskursive Feld der jeweiligen Ordnung oder Disziplin verlassen, gemessen an den jeweilig geltenden Regularien von einem bestimmten Diskurs ausgeschlossen werden. Mit ihrer Aufdeckung werden sie ins diskursive Feld des Falschen gezogen. Für die Praktiken der Fake News, die nicht im akademischen Diskurs, sondern im gesellschaftlichen Diskurs Wirkung erzielen sollen, erscheint dieser Schluss allerdings zu kurz gegriffen, weil sie dem akademischen Diskurs keine Rechnung tragen müssen. Deshalb stellt innerhalb der sozialen Medien weder mangelnde Faktizität noch fehlende Logizität einen zwingenden Ausschlussgrund dar, wie sich in der Fake-News-Debatte hinreichend gezeigt hat. Meine These ist deshalb, dass Fakes wie das Clinton-Fake vielmehr auf populären Narrationen (etwa auf Mythen und Stereotypen) beruhen, die mit Willy Viehöver (2001) als ein zentrales diskursstrukturierendes Regelsystem betrachtet werden können. Dabei wird bewusst von narrativen Schemata Gebrauch gemacht, um den Weltdeutungen und sozialen Praktiken Kohärenz, Bedeutung und qua Wiederholung eine gewisse Regelmäßigkeit zu verleihen. Für die Analyse des Clinton-Fakes bedeutet diese Definition, dass Fakes im Folgenden als Marker gesellschaftlich akzeptierter Sicht- und Sagbarkeiten untersucht werden.

2. Veles: Die Stadt der Fälscher*innen

Im Dezember 2016 berichtete das Online-Portal *Buzzfeed*, dass in der nordmazedonischen Kleinstadt Veles zu diesem Zeitpunkt bis zu 120 Fake-News-Blogs existierten (vgl. Ladurner in *Zeit Online*, 15.12.2016). Veles gilt seither als Hochburg für Fake News.¹⁰ Das Institut für Falsifikate hat A., einen ca. 35 Jahre alten Fake-News-Produzenten in der ehemaligen jugoslawischen Stadt interviewt. Unter den aufgedeckten Fake-News-Seiten befinden sich auch jene, auf der A. und seine Freunde

9 Das Diskursive bezeichnet im Sinne Foucaults nicht nur zeichenhafte Verkettungen von Bedeutungsrelationen, sondern jene geordneten und geregelten (Re-)Produktionsprozesse von Aussagensystemen, in und mit denen die gesellschaftliche Herstellung und Sicherung von Wahrheit im Sinne geltenden Wissens über die Wirklichkeit erfolgt (vgl. Keller, 2010). Fakes stellen demnach einen Eingriff in die jeweilige diskursive Praxis einer Disziplin dar, mit der die Wirklichkeit produzierenden, absichernden oder auch sich verändernden Ordnungen der Aussagesysteme und ihrer Disziplinen offengelegt werden.

10 *Google*, *Facebook* etc. haben die Blogs und Sites im Anschluss an die Aufdeckung größtenteils abgeschaltet. Oft werden die Sperrungen der Seiten aber durch Umzüge zu anderen Domains umgangen, was zur Folge hat, dass ständig neue Seiten im Netz aufpoppen und die Anzahl der existierenden Blogs und Seiten kaum bestimmt werden kann.

Artikel und Bilder verteilen. Inhaltliche Beschränkungen gebe es dabei nicht. »Gepostet wird, was Emotionen weckt«, erklärt A.

A. führt die Fake-News-Produktion in Veles auf die politikverdrossene Stimmung zurück, die in Mazedonien herrsche. Die Bevölkerung von Veles ist von hoher Arbeitslosigkeit und schwierigen ökonomischen Verhältnisse geprägt. Er nennt Korruptionsskandale mazedonischer Politiker*innen, genauso wie die hohe Arbeitslosigkeit und die ungewisse (geo-)politische Situation Nord-Mazedoniens als Motive für die Fake-News-Produktion.

Laut einer Reportage von *Buzzfeed* steht die Fake-News-Produktion aus Veles während der Präsidentschaftswahlen 2016 unter dem Einfluss der russischen Regierung (vgl. Silverman, Feder, Cvetkovska & Belford, 2018). In der Reportage heißt es, der *Muller Report* der amerikanischen Regierung enthalte Aussagen über die Zusammenarbeit einer russischen »Troll-Fabrik« mit einer Marketingagentur in Skopje, deren Vertreter*innen wiederum Artikel für die *Breitbart*-News-Website schrieben (vgl. ebd.). Die Jugendlichen aus Veles sollen in der Marketingagentur in Skopje in der Fake-News-Produktion ausgebildet worden sein.

A. behauptet uns gegenüber, eine solche Schule nicht besucht zu haben. Dafür spricht, dass sich die Tätigkeit der Fake-News-Produzent*innen aus Veles größtenteils auf ein niedrigschwelliges dreistufiges Prozedere aus »Copy«, »Paste« und »Share« beschränkt: A. stellt »Posts«, die er im Netz gefunden hat, auf Blogs ein und macht für diese Beiträge innerhalb Sozialer Netzwerke Werbung. Auf den Seiten ist nutzer*innenorientierte Werbung geschaltet, die ihm als Verdienstquelle dient. Seine Einnahmen richten sich nach den Klicks, die von *GoogleAds* und *Facebook* gezählt werden. Um die Klickraten der *Facebook* Posts und seiner Blogbeiträge zu erhöhen, erfindet er, wie er sagt, teilweise zusätzlich emotionalisierende Schlagzeilen für die vorhandenen Bildgeschichten. Aufgrund höherer Klickraten beginnt er im Herbst 2016 den Präsidentschaftskandidaten Donald Trump zu unterstützen. A. versteht die Fake-News-Produktion vornehmlich als Gelderwerb. Digitales »Clickworking« ist in der postjugoslawischen Kleinstadt Veles unter Jugendlichen nicht nur aufgrund der hohen Arbeitslosigkeit weit verbreitet. Ein besonders erfolgreicher Fake-News-Produzent namens Dimitrij legt Reporter*innen Monatsabrechnungen über 8.000 Euro vor, die er mit Werbeeinnahmen verdient hat. Dass echte Nachrichten mit ihren Klicks weniger Einnahmen erzielen, wundert Dimitrij kaum: »Die dürfen eben nicht lügen.« (Jaster & Lanius, 2019, S. 39). A. erklärt uns, er habe anfänglich Clinton unterstützt – rechte Fake News verkauften sich aber besser als jede andere Art von Nachrichten. Die von ihm geposteten Fakes bewertet er sowohl als ungefährlich als auch als unpolitisch.

Als Beispiel für ein solch »harmloses Fake«, das er gepostet hat, dient ihm das eingangs erwähnte Zeitungsscover, das Hillary Clinton mit einem Alien-Baby auf dem Arm zeigt. Der rasterisierte Schwarz-Weiß-Druck ist rot gerahmt. Links oben im Bild steht der Zeitungstitel in weißen serifenlosen Lettern auf dem schwarzen

Grund einer Box geschrieben, darunter das Datum der Ausgabe: Juni 1993. Rechts daneben befindet sich eine weitere Box, in der mit schwarzen Lettern geschrieben steht: »Space Creature survived UFO Crash in Arkansas«.

Die Fotografie von Hillary Clinton, die vermutlich aus dem Jahr 1993 stammt, ist auf der rechten Seite des Bildes angeordnet. Ihr Blick richtet sich zur Kamera und ihr Mund ist geöffnet. Die Fotografie vermittelt den Eindruck, als würde sie gerade ein Statement machen. Sie wiegt ein nacktes Baby mit einem hypertrophen Gehirnschädel in den Armen. Seine knopfartigen schwarzen Augen sind weit geöffnet. Die langen dünnen Finger des rechten Arms streckt es Clintons Brust entgegen. Zwei der fünf langen krallenartigen Fingernägel liegen auf dem Stoff von Clintons Oberteil und scheinen auf eine kleine gezackte Sprechblase zu zeigen, die das Bild als »official photo« markiert. Links neben dem Foto füllt die Headline in fetten serifenlosen Kapitalen den leeren Bildraum aus: »Hillary Clinton Adopts Alien Baby«. Am unteren Bildrand, gleich einer Fußnote, befindet sich die Aussage, dass der Secret Service bereits eine spezielle Kinderbetreuung im Weißen Haus einrichte.

Diese Bild-Text-Kombination stellt A.s meistgeclickten Post dar, mit der dementsprechend großes ökonomisches Kapital verbunden ist. Wir fragen uns, warum die Collage auf so ein großes Interesse stößt. Auf welches diskursive und implizite Wissen wird mit der Collage rekurriert? Und welchen Stellenwert hat die Collage innerhalb der Fake-News-Debatte?

3. Analyseinstrumentarium: Dispositivanalyse

Um diese Fragen genauer zu beantworten, möchte ich die Collage im Folgenden hinsichtlich ihrer Rolle als ästhetisch- und technisch-mediale Objektivation von Fake News innerhalb der sozialen Medien untersuchen. Dazu bietet es sich an, mit Foucaults theoretischer Figur des Dispositivs zu arbeiten. Dispositive sind strategisch gebündelte Praxisensembles (aus diskursiven und nicht-diskursiven, materiell gegenständlichen und nicht-gegenständlichen Praxen), in welchen der Diskurs seine vielfältigen Erscheinungs- und Wirkweisen entwickeln kann. Rainer Keller zufolge stellen Dispositive das Sichtbare, Greifbare und Gegenständliche der Diskurse dar, also jenes, was sozusagen, eine Versprachlichung nicht (mehr) benötigt, da es das Diskursive performativ, in von den Individuen gewussten Verweisen verkörpert (vgl. Keller, 2010, S. 73). Das Dispositiv stellt nach Foucault eine Art Verfügungsstruktur, einen Apparat dar, der »[...] wesentlich strategischer Natur [...]« ist, mit der eine »[...] bestimmte Manipulation von Kräfteverhältnissen [...]« (Foucault, 2008, S. 122) bewirkt werden kann. Bei der Funktion des Dispositivs handelt es sich »um ein rationales und abgestimmtes Eingreifen in diese Kräfteverhältnisse, sei es, um sie in diese oder jene Richtung auszubauen, sei es, um sie zu

blockieren oder zu stabilisieren oder auch nutzbar zu machen« (ebd.). Anders gesagt, bietet Foucault mit dem Dispositiv-Begriff eine theoretische Figur an, mit der die Analyse von Machtbeziehungen und Machtpraktiken und damit auch die Verschiebung von Alltagspraktiken hin zu Wissensobjekten verfolgt werden kann (vgl. Foucault, 1987, S. 95-99).

Dermaßen verstanden, bezeichnet das Dispositiv der sozialen Medien einen Apparat, der auf einer heterogenen Ansammlung von Institutionen, Praktiken und Diskursen beruht, die das in der Gesellschaft vorherrschende Wissen vergegenständlichen und durch ihre technisch-ästhetischen Oberflächen sichtbar machen. Im ästhetisch-technischen Dispositiv der sozialen Medien handelt es sich um formatierte Inhalte und mit exponierten Objekten, die der Vermittlung und des Interagierens dienen und deren Genese und Verwendung sich kulturhistorisch aus heterogenen Kontexten speisen (vgl. Frohne, Haberer & Urban, 2018, S. 14).

Mit der Analyse des gewählten Fallbeispiels sollen die im Dispositiv der sozialen Medien sichtbaren Objektivationen beleuchtet werden, die andersherum eben auch Aussagen über das Dispositiv der sozialen Medien selbst treffen. Mit dieser Analyseperspektive wird schließlich auch die Rolle des Fakes innerhalb des Fake-News-Diskurses beleuchtet. Um diesem Analyserahmen zu folgen, bietet es sich zunächst an, eine Untersuchung der Bild-Medien-Konstellationen vorzunehmen. Die Dispositivanalyse muss hier aus meiner Perspektive deshalb Folgendes leisten: (1.) die Aneignung der boulevardesken Medienstrategien verdeutlichen, (2.) die zentralen Praktiken der ästhetisch-politischen Bildproduktion und die Umdeutung kollektiver Symbole herausstellen, (3.) sie als virale kulturelle Produktionen verstehen, um dann (4.) die einzelnen Puzzleteile zusammenzufügen und die Rolle der Collage innerhalb des Dispositivs der sozialen Medien zu verstehen, weil die multiplen Verschränkungen der narrativen, materiellen und medialen Ebenen erst in ihrem Zusammenspiel Sinn produzieren. Dabei soll die Tatsache beachtet werden, dass in der Produktion und Distribution dieses Fakes keine Trennung von diskursiven und nicht-diskursiven Elementen vorgenommen wird und dass diskursives und nicht-diskursives Wissen analytisch auf der gleichen Ebene liegen.

3.1 Übernommene und überkommene Medienformate: Vom Boulevardjournalismus zum Artefakt der sozialen Medien

Um das Fake hinsichtlich seiner performativen »Transmutationen« (Römer, 2001), den Anpassungen, Umwidmungen und Aneignungen zu verstehen, soll zunächst seine Entstehung verfolgt werden. Das bedeutet zu analysieren, welche Medienzugehörigkeiten (von Boulevardjournalismus zu Fake News) und welche technisch-ästhetischen Transformationen (von der digitalen Collage zum Blogpost & Social-Media-Artefakt) das Fake im Laufe seiner Distribution durchlaufen hat, um in Zirkulation zu geraten.

Als A. das Clinton-Fake in diversen sozialen Medien und auf unterschiedlichen Blogs teilt, ist es bereits mehr als 13 Jahre alt. Als Titelbild der Wochenzeitschrift *Weekly World News* (WWN) erschien es zum ersten Mal am 15. Juni 1993 in Druckform. Die Wochenzeitung wird seit 1979 verlegt. Selbstironisch bezeichnet sie sich als »einzige vertrauenswürdige Zeitung der Welt«. Ihre Leser*innenschaft besteht neben einigen Studierenden und jungen Erwachsenen, die die Zeitschrift vor allem aus satirischen Gründen kaufen dürften, größtenteils aus dem Publikum der Boulevardmedien. Die WWN ist bekannt für »unseriöse Berichterstattungen«. So ist 1993, im Wahlkampfbjahr von Bill Clinton, eine Reihe von Artikeln erschienen, die nahelegen, dass dessen Wahl durch Aliens unterstützt wurde. Mit Beiträgen dieser Art, die zunächst einen Anstrich von Satire haben, verfolgt die Zeitung eine gezielte ideologische Programmatik, die anhand homophober, rassistischer und apolitischer Artikel zum Vorschein kommt. Mit der Krise des Printjournalismus wird die gedruckte Version der WWN eingestellt. Die Zeitschrift wird als Blog online weitergeführt¹¹.

Das Clinton-Fake entstammt dem Online-Archiv des WWN Blogs. A. knüpft mit der Distribution des Zeitungscovers in den sozialen Medien an die Programmatik der WWN an. Die Vermutung, dass die Leser*innenschaft des Boulevardjournalismus, wie die Zeitung, ebenfalls das Medium gewechselt hat, liegt nahe. In den Social-Media-Kanälen der *Alt Right* und moderierten Foren wird, ähnlich der Programmatik der WWN, auf einen heterogenen Themenmix mit emotionalen Inhalten gesetzt, weshalb gefolgert werden kann, dass auch dort deren Publikum angesprochen wird. Die diskursive Funktionsweise der Blogs und Internetforen, in denen das Clinton-Fake gepostet wird, unterscheidet sich von den analogen Medien jedoch nicht nur durch die Dynamisierung und Aktualisierung der Live Feeds, sondern auch durch interessengeleitete Algorithmen, die für ihre Verteilung und Sichtbarkeit sorgen. Diese Entwicklungsdynamiken des nunmehr technisierten Objekts gehen, wie Bernard Stiegler (2009) schreibt, über ihren bloßen Werkzeugcharakter hinaus, weil sie sich nicht nur in den jeweiligen gesellschaftlichen Bedürfnissen erschöpfen. Die veränderten Kommunikations- und Medienbedingungen innerhalb des Netzes bestärken vielmehr die Eigendynamiken der digitalen Desinformationen erheblich. Durch die jeweilige Netzwerkarchitektur führen Verstärkungen (durch »Upvoting«, »Liking« und »Sharing«) und Ausdifferenzierungen (Bedeutungsveränderungen, Kontextualisierung, Kommentierungen) zu einer erhöhten Sichtbarkeit und beeinflussen damit menschliche Verhaltensweisen und technische Verfahren, die sich auch in der Formatübernahme des Clinton-Fakes vom Boulevardjournalismus zum Social-Media-Artefakt widerspiegeln. Denn die Aufmerksamkeitsstrategie von Social-Media-Artefakten weist zahlreiche Ähnlichkeiten mit den Boulevardmedien auf. Die journalistische Praxis des Boulevards,

11 <https://weeklyworldnews.com>, zuletzt abgerufen am 28.02.2020.

die vornehmlich darauf angelegt ist, Aufmerksamkeit zu erzielen, bleibt bei der Auswahl von Informationen, Personen und Bildern in den sozialen Medien unverändert: Komplexitätsreduktion, Fixierung auf Personen, Emotionalisierung, Tendenz zur Aufdeckung von Skandalen und unerwarteten Ereignissen sowie die Begünstigung von agonaler Strukturierung (vgl. Diehl, 2012; Meyer, 2006, S. 88-90). Durch die Dramatisierung und Zuspitzung wird die Publikumsaufmerksamkeit erhöht und der kommerzielle Erfolg begünstigt (vgl. Diehl, 2012). Im Zusammenhang dieser Eigendynamiken und Übernahmen der Strategien boulevardesker Medienformate kann mit Bernhard Pörksen ohne Übertreibung von einer »publizistischen Machtverschiebung« (Pörksen, 2018, S. 75) gesprochen werden.

3.2 Comet Ping Pong und Reptiloide: Verschwörungstheorien als ästhetische Aneignungen und Referenzkulturen

Die diskursiven und nicht diskursiven Aneignungspraktiken, die auf der technischen und medialen Ebene zum Tragen kommen, setzen sich auch in der symbolischen Dimension der Collage fort. Neben der serifenlosen Schrift, den Rahmungen und Trennlinien wird die Collage bildlich von der Fotografie Clintons und dem durch eine Computersimulation geschaffenen Imago eines Alien-Babys dominiert. Der Bildstruktur des Zeitungscovers kommt die Aufgabe einer »seriösen« Rahmung zu. Es dient dazu, einen institutionellen Charakter nachzuahmen, der die Authentizitätsbehauptung des Fakes fundiert. Sowohl das Bildnis Clintons als auch das des Aliens verfügen über eine mediale Ikonizität, auf deren Fundament sowohl verschwörungstheoretische als auch satirische Narrative übertragen werden können.

Andrew Breitbart, der als Methodologe der rechten Machtverschiebung in den sozialen Medien bezeichnet werden kann, beschreibt diese Verschiebungen von Zeichen und Symbolen innerhalb der Populärkultur als Ausgangspunkt der politischen »Gegenrevolution« (Breitbart, zitiert nach Ebner, 2019). Die Umdeutung zielt darauf ab, apokalyptische Narrative an popkulturelle Symbole zu knüpfen und somit ein Bildnis der Gegenwart zu zeichnen, in der die Welt, die von der Wirtschaftskrise, säkularem Hedonismus und islamischem Fundamentalismus gezeichnet ist, am Rande der Katastrophe steht.¹² Ikonische Referenzen nehmen in dieser ästhetischen »Kriegsführung« (ebd.) die Rolle von kulturellen Zeichen ein, die eine Verbindung eingehen mit dem Protagonist*innen zueinander in Beziehung gesetzt

12 Diese Narrative werden etwa in den Videos von Stephen Bannon sichtbar, die er von 2004 bis 2018 produziert hat. Vgl. bspw. die von Bannon produzierten dokumentarischen Videos »The Undeafeted« (2011), »Border War: The Battle Over Illegal Immigration« (2006) oder »Battle for America« (2010).

werden (vgl. Bonz, 2006). Die Fähigkeit der Codierung und Decodierung kultureller Referenzen bestimmt dementsprechend auch die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe. Kurz gesagt: Referenzen stellen nicht nur Marker der Zugehörigkeit zu bestimmten Gruppen dar, sondern sind auch für deren Entstehung bedeutsam. Dementsprechend unterscheidet sich auch die Lesart der Symbole je nach Leser*innenschaft eklatant.¹³ Auch am Beispiel des Clinton-Fakes wird diese Vieldeutigkeit der Symbole deutlich. Dem Symbol des Aliens kommt dabei zugleich die Funktion einer verschwörungstheoretischen und satirischen Referenz zu.

Die Relevanz des Clinton-Fakes ergibt sich im Jahr 2016 daraus, dass A. das Clinton-Fake zum gleichen Zeitpunkt postet, als die Verschwörungstheorie »Pizzagate« viral verbreitet wird. Die »Pizzagate«-Verschwörung entspringt einer bizarren Desinformation, laut derer sich in der Washingtoner Pizzeria *Comet Ping Pong* ein u.a. durch Clinton unterstützter Kinderpornoring angesiedelt habe. Das Clinton-Fake kann als Kommentar zur »Pizzagate«-Affäre gelesen werden, in dem Clintons Rolle der fürsorglichen Mutter satirisch kommentiert wird. Einerseits stellt die satirische Überhöhung von Clintons Bereitschaft zur mütterlichen Sorge die Dissonanz zur Rolle Clintons in der »Pizzagate«-Affäre aus. Mit den Symbolen werden andererseits normativ-traditionelle Vorstellungen von Geschlecht angerufen (vgl. Butler, 1998), mittels derer, unter falsch-positiven Vorzeichen eine Aktualisierung patriarchalen gesellschaftlichen Wissens verfolgt wird. Durch die Anrufung der normativen Geschlechterrolle kommt den Betrachter*innen die Aufforderung zu, Clinton in ein spezifisches Verhältnis zur zitierten Norm zu setzen und Stereotype als Hintergrundwissen zu aktualisieren (vgl. Hecken, 2005). Gleichzeitig wird durch die Gegenüberstellung von Kategorien wie »Sorge« und »Missbrauch« eine Dichotomie zwischen moralisch richtigem und moralisch falschem Handeln über die Symbolik des Bildes hergestellt. Durch diese Referenz wird deutlich, dass es sich bei dem von A. geposteten Clinton-Fake nicht um ein zufällig gewähltes Bild handelt.

Jenseits der »Pizzagate«-Affäre verkörpert das Bildnis des Aliens zudem wörtlich die Figur des Fremden, des Eindringlings.¹⁴ Die spezifische Kopfausformung und die langen Arme, mit denen das Baby illustriert wird, sind eine Referenz zur Verschwörungstheorie der Reptiloiden, die Mischwesen aus Reptilien und Mensch

13 Mirjam Schaub bringt dies im Aufsatz »Radikaler Dinggebrauch oder ästhetische Wiederverwertung?« (2016, S. 57) gleich zu Beginn auf den Punkt, wenn sie schreibt, dass »die Popkultur [...] deshalb so populär ist, weil für sie Gebrauch alles und Missbrauch im strengen Sinne unmöglich ist.«

14 Im Englischen wird der Begriff »alien« sowohl für den Fremden, den Eindringling verwendet, als auch umgangssprachlich für extraterrestrische Lebensformen.

darstellen sollen und eine menschliche Gestalt annehmen könnten.¹⁵ An ihrer Spitze stehen neben Queen Elizabeth u.a. auch Hillary und Bill Clinton. Auch in dieser Verschwörungstheorie spielen Missbrauchsnarrative eine Rolle. Die populäre Verschwörungstheorie geht auf den britischen Ex-Fußballprofi *David Icke* zurück, der diese im Jahr 1990 durch Fernsehsendungen und Boulevardzeitungen verbreitet. Laut Juliane Wetzel (2008) bekräftigen Regierungsumbrüche und Jahrtausendwechsel in der Gesellschaft existierende Ressentiments, wie Sexismus und Antisemitismus, die mittels Verschwörungstheorien objektiviert werden. Auch Icke knüpft durch seine Theorien der Prä-Astronautik und Elitenkritik an das antisemitische Verschwörungsnarrativ einer weltbeherrschenden Klasse an.¹⁶ Dieses Narrativ eines Zusammenhangs von Politik und Außerirdischen ist im kollektiven Gedächtnis durch Filme wie »Star Wars« und »Close Encounters of the Third Kind«, aber auch Filmreihen und Fernsehserien wie »Alien«, »Star Trek« und »Dark Skies« zementiert (vgl. Lewis & Kahn, 2005, S. 4). Die Verschwörungstheorie der Reptiloiden ist eine bebildende Ideologie, die ihrerseits selbst wie eine Collage funktioniert, weil sie bekannte Stereotypen in immer neue Geschichten einbindet.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Verwendung der Symbole, dem der »weiblichen Politikerin« und dem des »Aliens«, dessen Bedeutung zwischen einem Objekt der Popkultur und einem Subjekt der Verschwörungstheorie changiert, eine Dissonanz hervorruft, die ironische Affekte auslöst. Durch die Verwendung des Aliens als Symbol gehen humorvolle Überaffirmationen und Verschwörungstheorien fließend ineinander über und die Grenze zwischen faktuellem und fiktionalem Narrativ wird bewusst verwischt und der Geltungsanspruch wird offengehalten. Obwohl die Verbreitung der Collage einen Beitrag dazu leistet, dass sich ein Zusammenhang von antisemitischen und sexistischen politischen Phantasmen zementiert, entwickelt sich die Komik hier zu einem wichtigen Bildmittel. Hier wird auch deutlich, dass die Figur des Aliens, trotz ihrer ironischen Funktion innerhalb der Popkultur, ihre unheimliche Bedeutung als außerirdische*r Doppelgänger*in nicht komplett eingebüßt hat.¹⁷ Innerhalb der *unheimlichen* Entertainmentformate von Verschwörungstheorien wird das Bildnis des Alien zum Imago

15 Als Vorlage der verwandlungsfähigen Echtenmenschen können die im Jahr 1929 im amerikanischen Pulp Magazin *Weird Tales* unter dem Titel »The Shadow Kingdom« erschienen Erzählungen von Robert E. Howard (2005) gewertet werden.

16 Icke behauptet, dass die babylonische Bruderschaft Menschen genetisch manipuliert habe, um eine Hybridrasse von menschlich-außerirdischen Reptiloiden zu erschaffen, die auch als »Illuminati« bekannt seien (Icke, 1999, S. 52ff.) Dadurch stellt er Referenzen zur antisemitischen Fälschung der »Protokolle der Weisen von Zion« her.

17 Aufgrund seiner popkulturellen Funktion bezeichnet Robert Goldberg das Motiv des Aliens als Smiley der 1990er Jahre (Goldberg, 2001, S. 223; Übers. T.J.). Die inhaltliche Positionierung der Collage verbleibt ambivalent. Im Originalzitat heißt es »The alien icon truly became the smiley face of the 1990's.«

des Anderen. Es bleibt Symbol für das Unerklärliche, für das was nicht so ist, wie es scheint.

3.3 Memetik

Durch seine ästhetischen und technischen Aneignungsstrategien knüpft das Clinton-Fake an die Memekultur an, deren Ästhetik sich ebenfalls durch Merkmale wie eine serifenlose Schrift, boulevardeske Inhalte und die Umdeutung popkultureller Symbole auszeichnet. Memes stellen virale kulturelle Produktionen dar, die ästhetische Praktiken der Umdeutung und Überaffirmation popkultureller Referenzen als Taktiken der Kommunikationsguerilla einsetzen. Während es Situationisten wie Debord anstrebten, die diskursive Sphäre durch umgedeutete Einzelbilder zu zerstören, profitieren die *Alt Right* vor allem vom Netzwerkcharakter der sozialen Medien, bei dem die Akkumulation von Sichtbarkeit im Vordergrund steht. Anders als virale Artefakte verfügen Memes über eine bestehende Menge an Parodien, Mashups, Remixes, Persiflagen und Reenactments. Obgleich das Clinton-Fake ästhetisch und inhaltlich an die Memes der *Alt Right* anknüpft, unterscheidet es sich dadurch, dass A. es unverändert wieder gepostet hat. Es verharrt in seiner viralen Distribution damit sozusagen auf der untersten Stufe der Memetik und wird nicht mehr weiterentwickelt.

Erfolgreiche Memes durchlaufen auf Image Boards wie *4chan* und *8chan* zahlreiche Mutationen, die im Sinne der Memetik als evolutionäre Prozesse verstanden werden können.¹⁸ Für rassistische, antisemitische und sexistische Memes gelten die genannten Boards als »Try-Out-Plattform«, auf denen ihr Wert für die sog. Metapolitik der *Alt Right* per Up- oder Downvoting bestimmt wird. Mit den Memes der *Alt Right* wird das Ziel verfolgt, die Zersetzung des »linksliberalen Diskurses« durch die Masse der geteilten Inhalte zu erreichen, weil dadurch im Dispositiv der sozialen Medien Sichtbarkeit akkumuliert wird.¹⁹

Die Ausstellung »Alt Right Komplex«, die im Herbst 2019 im *Hardware MedienKunstVerein* (HMKV) zu sehen war, reflektiert die memetischen Strategien der *Alt Right* künstlerisch. HMKV-Leiterin Inke Arns verortet Memes als »strategische Werkzeuge von Online-Kulturkriegen, die als Seismographen der politischen Entwicklung« dienen (Arns, zitiert n. *Deutschlandfunk*, 29.03.2019). In der Ausstellung

18 Das Image Board *4chan* stellt ursprünglich eine Trash-, Spam- und Hass-Plattform für Pubertierende in den USA dar. Seit 2016 wird es auch von der *Alt Right* als politischer Raum genutzt, von dem aus Memes auf ihre Evolutionskraft hin erprobt und im Netz gestreut werden.

19 Als bekanntestes Beispiel für dieses virale Verfahren der Bilderaneignung kann der Umgang mit dem Meme »Pepe der Frosch« gelten, der zunächst als linkes Symbol erscheint und von der *Alt Right* symbolisch vereinnahmt wird. (Vgl. Kühl, *Zeit Online*, 19.09.2017)

werden mannigfaltige Erscheinungsformen von Memes gezeigt, vor deren Hintergrund auch die aktuelle Problematik der Memetik deutlich wird. Weil die Aneignungspolitiken der *Alt Right* bislang noch nicht genau definiert werden können, wie Arns andeutet, kann auch keine Begrenzung der viralen Phänomene hergestellt werden (vgl. ebd.).²⁰ »Die oft lustig daherkommenden Memes« versteht Inke Arns deshalb als »maximale Provokationen« (Arns, zitiert n. *Deutschlandfunk*, 29.03.2019). Sie sind Marker von rassistischen, sexistischen oder auch homophoben Diskursen, die die machtvollen Allianzen zwischen politischen Despoten, Verschwörungstheoretiker*innen und Trollen repräsentieren. Obgleich das Clinton-Fake keine memetischen Mutationen durchlaufen hat, stellt es einen Marker für die Sicht- und Sagbarkeit politisch-ästhetischer Artefakte dar. Das Fake im Kontext von Memes zu betrachten bedeutet demnach, es als einen aktiven Eingriff in die Gemeinschaft zu verstehen, dessen bildpolitische Funktion darin besteht, soziale Reaktionen und politische Resonanzen hervorzurufen, die subjektivierende Effekte nach sich ziehen.

3.4 Dispositivanalytische Perspektive

Betrachtet man den Dispositiv-Begriff mit Foucault als eine ideologische Figur der Krise, die sich manipulativer Werkzeuge wie der von Fakes als Diskursphänomen bedient, dann bestätigt sich die vorausgehende Annahme, dass bestehende Diskursformationen innerhalb von Dispositiven dermaßen angeeignet werden, dass die darin enthaltenen Zeichen eine bestimmte strategische Funktion einnehmen, die erst zu einem gewissen historischen Moment sichtbar wird. Die Fake News aus Veles bilden sich demnach keineswegs zufällig heraus, mit ihnen wird vielmehr auf bestehende Machtverhältnisse reagiert, die in eine Krise geraten sind. Am Dispositiv der sozialen Medien wird das sich verändernde Kräfteverhältnis innerhalb von gesellschaftlichen Diskursen sichtbar, das sich an den verfügbaren technischen Möglichkeiten und den sozialen Bedürfnissen orientiert, allmählich herausbildet und weiterentwickelt (vgl. Holly, 2010, S. 155). In diesem Sinne repräsentieren, aktualisieren und prägen soziale Medien, die prinzipiell visuell ausgerichtet sind, den öffentlichen Diskurs mittels der darin sichtbaren Artefakte. Fake News, die viral verbreitet werden, spiegeln zum einen den öffentlichen Diskurs um Fake News und befördern zum anderen dessen Existenz. Für den Diskurs der Fake News heißt das, dass das Sagbare/Sichtbare im öffentlichen Diskurs vom Nicht-Sagbaren/Unsichtbaren sowohl durch Verbote wie das Tabu des Gegenstandes ausgeschlossen und andererseits genau durch den Ausschluss auch wieder implizit an den Diskurs

20 Daher rührt auch der Ausstellungstitel: »Ein Komplex bezeichnet ein Problem, von dem man nicht genau weiß, wo es anfängt und wo es aufhört und was (oder wer) dazugehört und was (oder wer) nicht.« (Arns, zitiert n. *Deutschlandfunk*, 29.03.2019)

zurückgebunden wird. In diesem Sinne fallen Verschwörungstheorien wie »Pizzagate« und »Reptiloide« unter die Kategorie des Abjekten (vgl. Kristeva, 1984), das erst durch seine satirische Überhöhung sagbar/sichtbar werden. Der Satire kommt die Funktion zu, die öffentliche Ordnung zu unterlaufen; sie nimmt damit eine gestaltende, das Soziale formende Funktion ein.

Die Funktion der Clinton-Collage ist demnach die einer Vergewisserung des hegemonialen Wissens, bei der die Praxis der Satire strategisch eingesetzt wird, um normierendes und subjektivierendes Wissen zu zitieren und erneut anzurufen, damit es nicht in Vergessenheit gerät. Dermaßen verstanden stützen sich hier zwei miteinander korrelierende Dispositive: Das Dispositiv der Medien erhält das Dispositiv sexistischen und antisemitischen Wissens, indem es seinen Regeln satirisch Ausdruck verleiht. Das Clinton-Fake umgeht die jeweiligen Sprechverbote der Diskursformationen, in dem es implizit, durch die Funktion der Satire, Bezug auf die Verbote nimmt. Die strategische Funktion des Zeigeapparats des Dispositivs der sozialen Medien besteht demnach darin, sexistische, rassistische und hegemoniale Wissensordnungen durch Bild-Text-Konstellationen zu prozessieren, anzurufen und zu normalisieren. Gleichzeitig erscheinen virale Phänomene wie die Clinton-Collage nicht mehr als Fakes im Sinne Dolls, die auf die Effekte der Aufdeckung abzielen. Es handelt sich um epigonale satirische Täuschungsformen, deren Täuschungscharakter auf der Umdeutung popkultureller Referenzen beruht. Die von A. gepostete Collage unterscheidet sich von anderen Täuschungsphänomenen des Fake-News-Diskurses dadurch, dass sie ihre Epigonalität auf mehreren Ebenen offen deklariert und die Form eines Pastiches annimmt. Pastiche zeichnen sich dadurch aus, dass sie aus existierenden Einzelheiten anderer Autor*innen ein Werk komponieren, das einem existierenden Stil (hier der Boulevardmedien genauso wie der Ästhetik von Memes) anpasst. Demzufolge muss auch der eingangs definierte Fake-Begriff erweitert werden.

Vor dem Hintergrund der Analyse wird deutlich, dass im Dispositiv der sozialen Medien Regularien und Techniken eingeführt wurden, die Fake News innerhalb einer überindividuellen Strukturierung hinsichtlich bestimmter Regelmäßigkeiten und Häufungen ordnet (etwa innerhalb bestimmter Foren). Dadurch wird in umgekehrter Abgrenzung (etwa in Echokammern) die Praxis des Wahrsprechens konstituiert, abgesichert oder auch verändert (vgl. Foucault, 1991). Werden Fake News im positivistischen Sinn als das Gegenteil von Faktizitäten betrachtet, kann für dieses offen epigonale Fake gesagt werden, dass es der Fake-News-Debatte ihre ungenügenden Definitionen selbst *ex post* vorführt und damit noch zerstörender wirkt. Aufgrund seiner popkulturellen und rechts-ideologischen Anteile kann bei dem Fake sowohl von einer Persiflage als auch von der Verschwörungstheorie eines »Reptiloidenbabys« auf dem Arm der »reptiloiden Präsidentschaftskandidatin« selbst ausgegangen werden. Diese Ambivalenz des Bildes zwischen Popkultur und rechter Ideologie ist es, die den Fake-News-Diskurs auf seinen eigenen blind-

den Fleck verweist: Die vorangegangene Analyse der diskursiven Merkmale des Clinton-Fakes zeigt, dass die Effekte dieses epigonalen Fakes auf die Grenzziehung zwischen dem Popkulturellen und dem Politischen abzielen. Die Radikalität des Phänomens Fake News besteht demnach darin, dem akademischen Diskurs seine Unzulänglichkeiten und seine mangelnden Definitionen vor Augen zu führen, in dem die Produzent*innen rufen: »Was ihr könnt, können wir (noch nicht so) lange!«

Boris Groys hat schon 2008 auf die Kommunikationsguerilla verweisend prognostiziert, dass mit Fälschungen und Fakes »[...] längst nicht mehr nur die Produktion von Neuem angestrebt wird« (Groys, 2012, S. 235). Vielmehr stehen bei diesen ästhetischen Praktiken »[...] Verteilungskämpfe im Vordergrund und die Chance des Individuums auf Akkumulation, wenn nicht von ökonomischem so zumindest von symbolischem Kapital« (ebd.). Sich mittels viralen Fakes wie der Clinton-Collage in den Wahlkampf einzumischen bedeutet demnach ein »Angriff auf machtvollere Kategorien« (Jäger, 2000), in dem es darum geht, die Legitimation von bestehenden Macht- und Herrschaftsverhältnissen und der gesellschaftlichen und kulturellen Bedeutungsproduktion offenzulegen. Dabei wird auch die paradoxe Doppelung der den Medien zugeschriebenen Machtpotentiale deutlich: Sie sind gleichermaßen systemerhaltend wie systemzersetzend.

4. Fazit

Im vorliegenden Beitrag konnte herausgearbeitet werden, dass den Forderungen Andrew Breitbarts (vgl. Breitbart zit.n. Ebner, 2019), sich die popkulturellen Zeichen anzueignen, nicht nur auf der symbolischen Ebene, sondern auch hinsichtlich ihrer Distribution innerhalb der sozialen Medien Folge geleistet wird. Aus der vorangegangenen Analyse ergibt sich, dass das Clinton-Fake mindestens auf zwei unterschiedlichen Ebenen agiert. Es lässt eine ästhetische Form erkennen, die einerseits auf etwas Hervorgebrachtem beruht, andererseits wird es durch seine virale Distribution in den sozialen Medien inhaltlich moduliert und verarbeitet. Die Dispositivanalyse hat gezeigt, dass die Collage die Rolle eines Pastiches einnimmt, einer Collage, in der verschiedene Dimensionen von Aneignungen und Umdeutungen zum Tragen kommen.

Ausgehend von der Forschungsreise des IFF habe ich danach gefragt, welche Rolle Fakes wie die Clinton-Collage innerhalb der Fake-News-Debatte einnehmen. Im Kontrast zu der Einschätzung von Chelsea Clinton zeigt sich, dass die Bild-Text-Collage keineswegs eine harmlose Form von Fake News ist. Vielmehr leistet ihre virale Distribution einen Beitrag zur publizistischen Machtverschiebung, indem sexistische und antisemitische Narrative durch die Form der Satire visuell angeeignet werden. Die Symbolik des Fakes changiert zwischen verschwörungs-

theoretischen Narrativen und popkulturellen Referenzen, bei der die Rolle des Aliens humorvoll als fremder Doppelgänger hervorgehoben wird. Gleichzeitig knüpft die Symbolik des Aliens implizit an die antisemitische Dimension von Verschwörungstheorien an, mit dem Ziel, das Narrativ der Weltverschwörung zu diskursivieren. Zudem rekurriert die Montage auf das sexistische Ressentiment gegenüber Hillary Clinton als Politikerin, das symbolisch durch das Mittel der Überaffirmation zum Ausdruck gebracht wird, indem normativ auf ihre Rolle als Frau und Mutter innerhalb der »Pizzagate«-Affäre verwiesen wird. Daraus schließe ich, dass mit den Fakes aus Veles, entgegen der Einschätzungen von Laster und Junius (2019), nicht nur ökonomische Ziele verfolgt werden. In der Analyse habe ich veranschaulicht, dass das Fake sowohl ideologisch an die politischen Motive der *Alt Right* anknüpft und deren ästhetische Taktiken der Kommunikationsguerilla exemplarisch vorführt. Hier wurde deutlich, dass die Produktion und Distribution der Clinton-Collage keineswegs auf unschuldigen Praktiken des Umdeutens beruht. Versteht man das Clinton-Fake als ein spezifisches Wissensobjekt des Dispositivs des Gesellschaftswissens, so zeigt sich in der Analyse, dass die Demarkationslinie, die zwischen akzeptiertem und unterdrücktem Wissen verläuft, weniger strikt Abgrenzungen zieht als anfangs gedacht. Die Clinton-Collage als Fake zu deklarieren bedeutet deshalb, darauf zu verweisen, dass es sich dabei um eine materielle Lüge handelt; um ein Artefakt, das nicht so ist, wie es scheint: Nämlich keineswegs harmlos.

Zum Schluss bleibt noch zu sagen, dass die »Pizzagate«-Affäre nicht auf der besagten semiotischen Ebene verbleibt, auf der sie, genau wie das Clinton-Fake, zunächst harmlos erscheint. Am 4. Dezember 2016 dringt ein bewaffneter Mann mit einem Gewehr in die Pizzeria *Comet Ping Pong* ein, um die angeblich dort festgehaltenen und missbrauchten Kinder zu befreien. Dabei gab er zwei Schüsse auf ein Türschloss und einen Computer ab. Nachdem der Angreifer nichts gefunden hatte, ließ er sich widerstandslos festnehmen.

Verletzt wurde niemand. Ob das Clinton-Fake dabei eine Rolle gespielt hat, kann hier nicht geklärt werden.

Literaturverzeichnis

- Allcott, H. & Gentzkow, M. (2017). Social media and fake news in the 2016 election. *Journal of Economic Perspectives*, 2, 211-236.
- Babbage, C. (1989). Reflections on the Decline of Science in England, and on some of its Causes (1830). In M. Campbell-Kelly (Hg.) *Works of Babbage*, (S. 85-93), Band VII. London: William Pickering.

- Benjamin, W. (2006). Bekränzter Eingang – Zur Ausstellung »Gesunde Nerven« im Gesundheitshaus Kreuzberg. *Gesammelte Schriften*. Bd. 4 Teil 1: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen (S. 347-368). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blissett, L. & Brünzels, S. (2001). *Handbuch der Kommunikationsguerilla*. Hamburg/Berlin: Assoziation A.
- Bonz, J. (2006). Sampling: Eine postmoderne Kulturtechnik. In C. Jacke, E. Kimminich & S. J. Schmidt (Hg.), *Kulturschutt – Über das Recycling von Theorien und Kulturen* (S. 333-353). Bielefeld: transcript.
- Bührmann, A. D. & Schneider, W. (2008). Vom Diskurs zum Dispositiv: Eine Einführung in die Dispositivanalyse. Bielefeld: transcript.
- Butler, J. (1998). *Haß spricht*. Berlin: Suhrkamp.
- Certeau, M. de. (2014). *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- Debord, G. (1984). *Society of the Spectacle*. Detroit: Black & Red.
- Debord, G. (2008). *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten*. Hamburg: Nautilus.
- Diehl, P. (2012). Populismus und Massenmedien. bpb.de. Zugriff am 26.9.2019 von www.bpb.de/apuz/75854/populismus-und-massenmedien
- Doll, M. (2012). Fälschung und Fake: Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens. Berlin: Kadmos.
- van Dyk, S. (2017). Krise der Faktizität? PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft, 47(188), S. 347-368.
- Ebner, J. (2019). *Radikalisierungsmaschinen*. Berlin: Suhrkamp.
- Eco, U. (1986). Für eine semiotische Guerilla. In Ders., *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen* (S. 146– 157). München: dtv.
- Engelmann, P. & Nancy, J.-L. (2010). *Das Vergessen der Philosophie*. Wien: Passagen.
- Foucault, M. (1987). *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, M. (1991). *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Foucault, M. (2008). *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve.
- Frankfurt, H. G. (2006). *Bullshit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Frohne, U., Haberer, L. & Urban, A. (2018). Displays und Dispositive: Ästhetische Ordnungen. In Dies., *Display-Dispositiv: ästhetische Ordnungen* (S. 9-60). München: Fink.
- Goldberg, R. A. (2001). *Enemies Within: The Culture of Conspiracy in Modern America*. New Haven: Yale University Press.
- Graw, I. (2004). Wo Aneignung war, soll Zueignung werden. Ansteckung, Subversion und Enteignung in der Appropriation Art. In R. Mayer & B. Weingart (Hg.), *VIRUS!* (S. 293-312). Bielefeld: transcript.
- Groys, B. (2012). *Die Kunst des Denkens*. Hamburg: Philo Fine Arts.

- Hecken, T. (2005). *Witz als Metapher. Der Witz-Begriff in der Poetik und Literatur des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Francke.
- Holly, W. (2010). Medien, Kommunikationsformen, Textsortenfamilien. In S. Habscheid (Hg.), *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen: Linguistische Typologien der Kommunikation* (S. 144-163). Berlin/Boston: de Gruyter.
- Howard, J. E. (2005). *Shadow Kingdoms: The Weird Works of Robert E. Howard*, vol. 1. Rockville: Wildside Press.
- Icke, D. (1999). *The Biggest Secret: The Book That Will Change the World*. Ryde: Bridge of Love Publications.
- Jameson, F. (1984). Postmodernism and Consumer Society. In H. Foster (Hg.), *The Anti Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (S. 115-125). Seattle: Bay Press.
- Jaster, R. & Lanius, D. (2019). *Die Wahrheit schafft sich ab: Wie Fake News Politik machen*. Leipzig: Reclam.
- Jäger, S. (2000). Theoretische und methodische Aspekte einer kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse. Zugriff am 22.09.2019 von www.diss-duisburg.de/Internetbibliothek/Artikel/Aspekte_einer_Kritischen_Diskursanalyse.htm
- Jungen, Thari (i.E). Of Monster and Men: Aesthetics of the Alt-right«, in Stan Rzeczy (State of Affairs), 2/17 (2019).
- Keller R. (2010). *Wissenssoziologische Diskursanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Klein, N. (2005). *No Logo!: Der Kampf der Global Players um Marktmacht*. Frankfurt a.M.: Fischer
- Kristeva, J. (1984). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: University of California.
- Lewis, T. & Kahn, R. (2005). The Reptoid Hypothesis: Utopian and Dystopian Representational Motifs in David Icke's Alien Conspiracy Theory. *Utopian Studies*, 16 (1), 45-74.
- Marsh, M. (2015). *Practically joking*. Logan: Utah State University Press.
- Meyer, T. (2006). Populismus und Medien. In F. Decker (Hg.), *Populismus: Gefahr für die Demokratie oder nützliches Korrektiv?* (S. 81-96). Wiesbaden: VS.
- Nelson, R. S. (1996). Appropriation. In R.S. Nelson & R. Shiff (Hg.), *Critical Terms for Art History* (S. 127). Chicago: University Of Chicago Press.
- Oxford English Dictionary (1989). Hoax, n. In Band VII. Oxford u.a.: Oxford University Press, S. 273.
- Peters, M. A. (2018). The History and Practice of Lying in Public Life. In S. Rider, M. Hyvönen & T. Besley (Hg.), *Post-Truth, Fake News: Viral Modernity & Higher Education* (S. 77-88). Singapore: Springer.
- Pörksen, B. (2018). Die neuen Wahrheitskriege. *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 19, 9-76.

- Reulecke, A.-K. (2006). Einleitung. In A.-K. Reulecke (Hg.), *Fälschungen: Zu Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten* (S. 7-43). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Römer, S. (2001). *Künstlerische Strategien des Fake: Kritik von Original und Fälschung*, Köln: DuMont.
- Said E.W. (2009). *Orientalismus*. Frankfurt/M: Fischer.
- Schaub, M. (2016). Radikaler Dinggebrauch oder ästhetische Wiederverwertung? Vom Fehlen eines Gebrauchsbegriffes in der ästhetischen Theoriebildung. In K. Busch, B. Meltzer & T. von Oppeln (Hg.), *Ausstellen – Kritik der Wirksamkeit in den Künsten* (S. 57-92). Zürich: Diaphanes.
- Schober, A. (Hg.) (2005). *Ästhetik des Politischen*. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, 15 (3), 22-50.
- Schober, A. (2009). *Ironie, Montage, Verfremdung*. München: Fink.
- Stein, N. (1994). *Arbeit, Eigentum und Wissen: Zur Theorie von Wissensgesellschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Stiegler B. (2009). *Technik und Zeit*. Zürich: Diaphanes.
- Viehöver, W. (2001). Diskurse als Narrationen. In R. Keller, A. Hirsland, W. Schneider & W. Viehöver (Hg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse: Band I: Theorien und Methoden* (S. 177-206). Wiesbaden: VS.
- Wetzel, J. (2005). Die »Protokolle der Weisen von Zion« im World Wide Web. Die Vernetzung radikaler politischer Gruppen über antisemitische Verschwörungstheorien, in *Jahrbuch für Antisemitismusforschung*, 14, 179-194.

Webverzeichnis

- Backof, P. (2019). Kunstschau zur Alt-Right – »Nicht so blauäugig durch Netz und Welt gehen«. Deutschlandfunk, 29.03.2019, Zugriff am 27.10.2019 von https://www.deutschlandfunk.de/kunstschau-zur-alt-right-nicht-so-blau-aueugig-durch-netz-und-807.de.html?dram:article_id=445015
- Clinton C. (@ChelseaClinton) (2017). »I'd forgotten about my alien sibling from the early 90s. Oh the good old days when #fakenews was about aliens...«, Twitter, 22.02.2017, Zugriff am 30.11.2019 von <https://twitter.com/ChelseaClinton/status/834417963650392064>
- Kühl, E. (2017). Memes: Sei kein Nazifrosch! Zeit Online, 19.09.2017, Zugriff am 22.09.2019 von <https://www.zeit.de/digital/internet/2017-09/memes-pepe-frosch-alt-right-rechtspopulismus-usa>
- Ladurner, U. (2016). Fake News: Stadt der Lügner. In: Die Zeit, 15.12.2016, Zugriff am 22.09.2019 von <https://www.zeit.de/2016/52/fake-news-hersteller-unternehmen-mazedonien>

- Silverman, C., Feder, J. L., Cvetkovska, S. & Belford, A. (2018). Macedonia's Pro-Trump Fake News Industry Had American Links, And Is Under Investigation For Possible Russia Ties. BuzzFeed News, 18.07.2018, Zugriff am 30.10.2019 von <https://www.buzzfeednews.com/article/craigsilverman/american-conservatives-fake-news-macedonia-paris-wade-libert>
- Uscinski, J. E. (2017). The election was rigged, the news is fake, and the deep state is out to get us. Eurozine, 29.09.2017, Zugriff am 1.9.2018 von <https://www.eurozine.com/the-election-was-rigged-the-news-is-fake-and-the-deep-state-is-out-to-get-us/>
- Willmann, T. (2004). The truth is a threat. heise online, 9.3.2004, Zugriff am 27.10.2019 von <https://www.heise.de/tp/features/The-truth-is-a-threat-3524606.html>

Bildverzeichnis

Bild 1: Cover der Weekly World News, Juni 1993.