

Joanna Nowotny, Julian Reidy

MEMES

**FORMEN UND FOLGEN
EINES INTERNETPHÄNOMENS**



[transcript] Digitale Gesellschaft

Joanna Nowotny, Julian Reidy
Memes – Formen und Folgen eines Internetphänomens

Für Christoph Kammer, meinen meme-Seelenverwandten, mit dem ich das Lachen und Leben teile.

J.N.

Für Alma, in Vorfreude auf gemeinsame Entdeckungsfahrten durch Text und Bild.

J.R.

Joanna Nowotny (Dr. sc. ETH), geb. 1988, arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Schweizerischen Literaturarchiv (SLA) in Bern. Sie promovierte an der ETH Zürich mit einer Arbeit zur jüdischen Kierkegaard-Rezeption und kann auf einen Forschungsaufenthalt an der University of Chicago zurückblicken. Sie ist eine profilierte Comicforscherin und publiziert als freie Mitarbeiterin in der Berner Tageszeitung *Der Bund*.

Julian Reidy (PD Dr. phil.), geb. 1986, ist Lehrbeauftragter an der Universität Genf. Nach seiner Promotion an der Universität Bern und postdoktoralen Forschungs- und Lehrtätigkeit an den Universitäten Bern und Genf sowie am Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich habilitierte er 2017 an der Universität Bern mit einer Arbeit zu Raumsemantiken in Thomas Manns Erzählwerk.

Joanna Nowotny, Julian Reidy

Memes – Formen und Folgen eines Internetphänomens

[transcript]

Die Open-Access-Ausgabe wird publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Gefördert von



Kultur
Stadt Bern



Burgergemeinde
Bern

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© Joanna Nowotny, Julian Reidy

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Korrektur: Anette Nagel

Satz: Francisco Bragança, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6124-8

PDF-ISBN 978-3-8394-6124-2

EPUB-ISBN 978-3-7328-6124-8

<https://doi.org/10.14361/9783839461242>

Buchreihen-ISSN: 2702-8852

Buchreihen-eISSN: 2702-8860

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

1. Einleitung: »Der Multimediarasch findet nicht statt«	7
1.1 Digitalität und Realität: <i>memes</i> als Paradigma der Kultur der Digitalität	10
1.2 Kontexte, Desiderate, Blindstellen: Anliegen und Struktur dieses Buchs	15
2. Referenzialität: Lokale <i>meme</i>-Kultur global vernetzt	19
2.1 Fallstudie: Wenn Plattformen sich lieben und bekriegen	26
2.2 Mutation und Replikation: Memesis	33
2.3 Ästhetik: Memes und die visuelle(n) Kultur(en)	37
3. Humor: Von Pandememes und Wortwitzen, Humortheorien und Subversion	51
3.1 Methodischer Einschub: Einige notgedrungen lückenhafte Bemerkungen zu Strategien der <i>meme</i> -Analyse	65
3.2 Memes und die Humortheorie: Inkongruitäten und Witzzyklen	68
3.2.1 Wortwitze: ›local spices‹ und ›foreign origin‹	76
3.2.2 Der memetische Streich	79
3.3 Frauen, Männer und alle anderen: Internethumor, sex und <i>gender</i> . Befreiung und Subversion oder Keimzelle des Patriarchats? Forschungen zu Sexismus und Feminismus im Internet	83
3.3.1 Von der Intransparenz der Plattformen: Meta-memes und algorithmischer Humor	89
3.3.2 Meta-memes und nicht-menschliche Autorschaft	94
3.3.3 Subversion und Queering	96
3.3.4 Kunst trifft Meme trifft Aktivismus	103

4. Politik: Das ›politische‹ <i>meme</i> zwischen Aktivismus und Sabotage, Aktivität und Passivität, ›links‹ und ›rechts‹	111
4.1 Punch a nazi: Patriotismus, Nationalismus und die linken Kräfte	121
4.2 Interferenzen: Comics und <i>memes</i> als politische Narrative	130
4.3 Ironische Subversion – <i>memes</i> als ›terrorist media‹	136
4.4 Vom Stehpinkler zum Nazi: Pepe the frog	140
4.5 Systematisierung: Eine Typologie politischer <i>memes</i>	147
5. Intermezzo: Memes und der (politische) Mainstream Kriegsverbrecher und Nobelpreisträger	157
5.1 Die Kultur in der Digitalität: Mainstream und Deutungsmacht im kognitiven Kapitalismus	159
5.2 Die Macht der <i>memes</i> : Narration, Folklore und Hegemonie	174
6. Kanonisierung: <i>Know your meme</i> I: Die Memesis und der Kanonbegriff	183
6.1 <i>Know your meme</i> II: <i>trolling</i> als basale memetische Praktik	190
6.2 Fallstudie: Der trollende Professor	205
6.3 Fallstudie und Synthese: Die dichtende Worddatei. Memetische Autorschaft als kreativitätspsychologische Strategie	218
7. Fazit	229
Bibliographie	235
Abbildungsverzeichnis	255

1. Einleitung

»Der Multimediarasch findet nicht statt«¹

1996 war die Welt noch in Ordnung. In einem Artikel mit dem Titel »Mythos Netz« fasste das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* die optimistischen Szenarien, naiven Hoffnungen und raunenden Befürchtungen zusammen, die sich an die nunmehr in den (bundesdeutschen) Mainstream eindringende »weltweite Datenverbindung Internet«² knüpften – um zu resümieren, dass trotzdem alles irgendwie beim Alten bleiben werde, denn nur eine nerdige Minderheit habe doch überhaupt Lust, sich »auf den elektronischen Straßen« zu »tummeln«.³ Wollen sich Nutzer*innen wirklich individuelle Newsfeeds und Unterhaltungsprogramme aus einem »Online-Angebot« zusammenstellen, also beispielsweise den *Spiegel* »am Schirm lesen«?⁴ Rolf S. Müller, der Autor des Artikels, zeigt sich skeptisch. Er verweist dabei auf Autoritäten wie den »Freizeitforscher Horst W. Opaschowski«, der »Multimedia« für einen kurzlebigen Trend hält und darauf setzt, dass sich »Verbraucher« weiterhin vor dem Fernseher »passiv berieseln«⁵ lassen möchten. Zu Wort kommt auch ein »Josef Schäfer, Bereichsleiter für Multimedia beim Essener RWE-Konzern«, der »Multimedia« zwar als »interessante[n] Markt« betrachtet, aber nicht glaubt, dass »der Kunde« [sic!] auch bereit sei, »Geld dafür zu zahlen«.⁶

Dass das »Online-Angebot« dereinst nicht nur zu einem Wirtschaftsfaktor, sondern überhaupt zur medialen, ökonomischen, ja epistemischen Dominante im Leben der meisten Menschen werden könnte, gehört in diesem journalistischen Zeitzeugnis nicht zum Horizont des Vorstellbaren. Hier wird noch nicht antizipiert, was heute längst als »Disintermediation« Tatsache ist: So nennt der Medienwissenschaftler Bernhard Pörksen den Bedeutungsverlust der »Gatekeeper alten Typs, [...] [der] Wächter am Tor zur öffentlichen Welt in Gestalt von Journa-

1 Zit. nach einem Interview vom 17.06.1997: <https://www.heise.de/tp/features/Der-Medienrausch-findet-nicht-statt-3411040.html> (27.11.2020).

2 <https://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecial/d-8889468.html> (27.11.2020).

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Ebd.

listinnen und Journalisten«. ⁷ Ebenso unvorstellbar ist für den *Spiegel* damals der begleitende Prozess der »Hyperintermediation«, also das Aufkommen neuartiger »Medien- und Netzwerkeffekte[] und neue[r] intransparent agierende[r] Gatekeeper[], die als weitgehend unsichtbare Instanzen der Vorfilterung, der Auswahl und Gewichtung sowie der potenziell epidemischen Verbreitung wirken«. ⁸ Das Ineinandergreifen dieser beiden Tendenzen – der Machtverlust »klassische[r] Gatekeeper« und die Entstehung algorithmischer Informationsprismen – formt jedoch in den Zwanzigerjahren des 21. Jahrhunderts unsere Realität. Wir alle »agier[en]« nunmehr weitgehend »befreit von der Vorabkontrolle durch« Journalist*innen, »aber geprägt von den intransparenten Gatekeepern der digitalen Zeit« als Rezipient*innen und Produzent*innen von Bild, Text und Klang »in einem global vernetzten, hochsensiblen Kommunikationsuniversum«. ⁹

Wenn sich noch vor einem Vierteljahrhundert der Bedeutungsverlust der Gatekeeper*innen der Vorstellungskraft eines ebensolchen entzog, so hängt das wohl nicht zuletzt mit einer kuriosen Setzung zusammen, die auch in aktuellen Debatten über das Internet und die Digitalkultur noch zuweilen hervorgekramt wird. Müller postuliert nämlich in seinem *Spiegel*-Artikel eine »unüberbrückbare Kluft zwischen Leben und der mechanischen Simulation von Prozessen«, ¹⁰ also zwischen einer nicht näher definierten »Realität« und einer angeblich immer nur mimetischen, künstlichen, simulativen und insofern nachgeordneten und vernachlässigbaren »Digitalität«. Diese behauptete »Kluft« rettet am Ende des Artikels die Deutungshoheit der mit der Beschreibung und Gestaltung des »Leben[s]« befassten Journalist*innen, und nur naive »Computergläubige[]« könnten auf die Idee kommen, besagte »Kluft« zu »negier[en]«. ¹¹

Nun mag man die Entwicklung der letzten Jahrzehnte positiv oder negativ deuten, man mag das »demokratisierende[] Potential des Webs« ¹² feiern oder bestreiten ¹³ – sicher ist in jedem Fall, dass es keine »Kluft« zwischen »Leben« und Digitalkultur mehr gibt, wenn es sie denn jemals gab. Wir leben längst in einer »Kultur der Digitalität«. ¹⁴ Im digitalen Raum entstehen neue Handlungsräume, Weltbezüge und Deutungsmuster, geprägt von distinkten ästhetischen Verfah-

7 Pörksen 2018: S. 64; Hervorhebung im Original.

8 Ebd.; Hervorhebung im Original.

9 <https://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecial/d-8889468.html> (27.11.2020).

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Stier 2017: S. 20.

13 Einen diachronisch angelegten Überblick über die wechselnden Konjunkturen von Internetoptimismus und Digitalitätsskepsis bietet Stier 2017: S. 13-23, mit einer aufschlussreichen Visualisierung der Debattenzyklen auf S. 16.

14 Vgl. Stalder 2016.

ren, darunter insbesondere Referenzialität, Gemeinschaftlichkeit und schematisierend vorstrukturierende ›Algorithmizität‹.¹⁵

Referentialität [...] [bezeichnet die] Nutzung bestehenden kulturellen Materials für die eigene Produktion [...]. Im Kontext einer nicht zu überblickenden Masse von instabilen und bedeutungs offenen Bezugspunkten werden Auswählen und Zusammenführen zu basalen Akten der Bedeutungsproduktion und Selbstkonstitution. *Gemeinschaftlichkeit* ist die zweite Eigenschaft, die diese Prozesse kennzeichnet. Nur über einen kollektiv getragenen Referenzrahmen können Bedeutungen stabilisiert, Handlungsoptionen generiert und Ressourcen zugänglich gemacht werden. Dabei entstehen gemeinschaftliche Formationen, die selbstbezogene Welten hervorbringen [...]. Die dritte Eigenschaft der neuen kulturellen Landschaft ist ihre *Algorithmizität*, das heißt, sie ist geprägt durch automatisierte Entscheidungsverfahren, die den Informationsüberfluss reduzieren und formen, so dass sich aus den von Maschinen produzierten Datenmengen Informationen gewinnen lassen, die der menschlichen Wahrnehmung zugänglich sind und zu Grundlagen des singulären und gemeinschaftlichen Handelns werden können.¹⁶

Wenn in der so gearteten Kultur der Digitalität jede*r »zum Sender geworden« ist und »barrierefrei öffentlich machen« kann, »was ihn« oder sie »bewegt«,¹⁷ dann verschwinden auch alle »Schonräume der Intransparenz, Sphären der Unschärfe und Unbefangenheit, weil permanent beobachtet, gefilmt oder fotografiert wird, weil alle senden und posten [...]«.¹⁸

Um das »Schwinden«¹⁹ dieser »Schonräume« oder eben die bald witzige, bald befreiende, bald aber auch bedrohliche, aufreibende und destruktive Überbrückung der einst Gewissheit spendenden »Kluft« zwischen ›Internet‹ und ›real life‹ geht es in diesem Buch. Und zwar befassen sich die folgenden Ausführungen mit sogenannten *memes* beziehungsweise – zu Deutsch – Memen, also mit meist humoristisch angelegten Bild-, Ton-, Text- oder Videobeiträgen (oder auch Kombinationen all dieser Elemente), die sich im Netz in Windeseile, das heißt ›viral‹, verbreiten und im Zuge dieses Verbreitungsprozesses vielfältige Modifikationen erfahren. In diesem Zusammenhang muss vom definitiven Ende des Medienzeitalters einer ›passiven Berieselung‹ gesprochen werden. Am Beispiel dieses Phänomens will das vorliegende Buch die von Felix Stalder ausgerufenen Kultur der Digitalität genauer kartographieren – und ihren Bildern, Motiven, Narrativen

15 Siehe zu diesen drei ästhetischen Hauptmerkmalen der ›Kultur der Digitalität‹ ebd.: S. 13f.

16 Ebd.: S. 13.

17 Pörksen 2018: S. 63.

18 Ebd.: S. 94.

19 Ebd.

sowie Rezeptionseffekten mit dem Rüstzeug der Kulturwissenschaften auf den Grund gehen.

1.1 Digitalität und Realität: *memes als Paradigma der Kultur der Digitalität*

Das ›Digitale‹ interessiert uns also weniger als medientechnologisches denn als *kulturelles* Phänomen, eingedenk Hannes Bajohrs Feststellung, dass digitale Technologien nur »das materiale Substrat eines neuen Wirklichkeitsbegriffes« bilden: An der Kultur der Digitalität ist für uns nicht so sehr das »technische[] Fundament«²⁰ von Belang (wobei von der perfiden Funktionsweise von Algorithmen und den handfesten ökonomischen Interessen hinter den bekanntesten Online-Plattformen immer wieder die Rede sein wird). Einschlägig für die Kultur der Digitalität sind unserer Ansicht nach vielmehr genau jene Phänomene, welche die vermeintliche »Kluft« zwischen dem »Leben« und seiner digitalen Simulation und Reproduktion überbrücken, also Phänomene, die das für unsere Gegenwart so charakteristische referenziell, gemeinschaftlich und algorithmisch grundierte »Wirklichkeitsverständnis selbst *zeig[en]*, anstatt es nur zu *sagen*«²¹ (Näheres zum hier vertretenen Kulturbegriff in Kapitel 5.1).

Das leisten *memes* wie kaum eine andere Manifestation dieser von Bajohr beschriebenen ›epistemischen‹ Digitalität. Díaz definiert sie ausführlich:

*An internet meme is a unit of information (idea, concept or belief), which replicates by passing on via Internet (e-mail, chat, forum, social networks etc.) in the shape of a hyper-link, video, image, or phrase. It can be passed on as an exact copy or can change and evolve. The mutation on the replication can be by meaning, keeping the structure of the meme or vice versa. The mutation occurs by chance, addition or parody, and its form is not relevant. An IM depends both on a carrier and a social context where the transporter acts as a filter and decides what can be passed on. It spreads horizontally as a virus at a fast and accelerating speed. It can be interactive (as a game), and some people relate them with creativity. Its mobility, storage, and reach are web-based (Hard disks, cell phones, servers, cloud etc.). They can be manufactured (as in the case of the viral marketing) or emerge (as an offline event taken online). Its goal is to be known well enough to replicate within a group.*²²

20 Bajohr 2016: S. 13f.

21 Ebd.: S. 14; Hervorhebungen im Original.

22 Díaz 2013, S. 97; Hervorhebungen im Original.

Wenn solche *meme*-Definitionen etwas umständlich anmuten, so hat das nicht zuletzt etymologische Gründe. Den Begriff des *meme* gibt es nämlich schon eine Weile; er wurde für seine Verwendung im digitalkulturellen Kontext gleichsam entlehnt: Das *meme* ist ein von Richard Dawkins (in *The Selfish Gene*, 1976) geprägter Neologismus. Bei Dawkins erfüllt das *meme* im sozialen oder kulturellen Bereich die Funktion, die dem Gen in der Biologie zukommt: Es bezeichnet einen Bewusstseinsinhalt, der durch Kommunikation weitergegeben wird, sich vervielfältigt und somit ›vererbbar‹, damit auch Gegenstand einer soziokulturellen Evolution wird. Um seine Wortschöpfung zu begründen, verweist Dawkins auf das aristotelische Konzept der *mimesis* beziehungsweise, in seiner Auslegung des Begriffs, der ›imitation‹,²³ also der Weiterverbreitung eines Inhalts mittels Nachahmung (oder, einfacher und wahrscheinlich genauer: ›Darstellung‹). Auch Dawkins vermerkte schon, wie stark die Selbstbezogenheit solcher *memes* ist, was den Rezeptionsprozess verkompliziert. Er postulierte zudem die Möglichkeit einer Verbindung einzelner *memes* zu *meme-complexes*, zu Clustern von sich gegenseitig bedingenden und nur in der Zusammenschau verständlichen *memes*²⁴ (von solchen Clustern wird im Folgenden mehrfach die Rede sein).

Die Semantik des *meme*-Begriffs entwickelte sich nach dem Siegeszug des Internets freilich in Richtungen, die Dawkins nicht vorhersehen konnte. Durch den Hebeleffekt digitaler Technologien entstanden bestimmte Handlungs- und Interaktionsmöglichkeiten, die zuvor so nicht oder nicht in einem derart hohen Grad existierten. Die »specific affordances« oder Affordanzen (›what an object allows a person to do with it«²⁵), die der *meme*-Produktion immer auch zugrunde liegen, sind Modularität, Modifizierbarkeit, Archivierbarkeit und Zugänglichkeit beziehungsweise Erreichbarkeit. Unter »modularity« verstehen Whitney Phillips und Ryan M. Milner ›the ability to manipulate, rearrange, and/or substitute digitized parts of a larger whole‹, ohne dass dieses »whole« dabei ganz unkenntlich würde. »Modifiability« ist ›the ability [...] to repurpose and reappropriate aspects of an existing project toward some new end‹, »archivability« bezeichnet das lange Gedächtnis des Internets, »accessibility« damit zusammenhängend die Verfügbarkeit digitaler Inhalte für viele Menschen über lange Zeit.²⁶

Diese Möglichkeiten, die der digitale Raum in besonderem Maß bietet, spielen eine zentrale Rolle für die Entwicklung und die Funktion von Internet-*memes*. Denn diese operieren nicht simpel nach dem Prinzip der *imitatio* oder eben der ›mimetischen‹ Nachahmung. *Memes* sind keine stabilen ›Embleme‹, auch wenn sie tatsächlich oft an diese multimediale Kunstform erinnern, da auch sie meis-

23 Dawkins 1989: S. 192.

24 Siehe ebd.: S. 197ff.

25 Milner und Phillips 2017: S. 45.

26 Ebd. Siehe auch ebd.: S. 31.

tens eine Kombination eines Bildelements (*pictura*) mit einem Motto oder Titel (*inscriptio*) beziehungsweise erklärenden Textbausteinen (*subscriptio*) aufweisen. Die Appellstruktur von *memes* beinhaltet vielmehr immer, wie aus Díaz' eingangs zitierter Definition ersichtlich wurde, ein kreatives Potenzial zur Umgestaltung: ein Moment eben nicht nur der Mimesis, sondern einer Memesis, um den Neologismus vorwegzunehmen, von dem (und von dessen adjektivischem Derivat ›memetisch‹) in Kapitel 2.2 noch genauer die Rede sein wird. Mit anderen Worten: Obwohl *memes* zuhauf kopiert werden, sind sie qua ›modularity‹ und ›modifiability‹ mehr als bloß die Produkte von Nachahmungs-, Verdoppelungs- und Wiederholungsprozessen, und sie wollen auch mehr sein. *Memes* sind immer *auch* darauf ausgerichtet, die Bereitschaft und Fähigkeit zu wecken, ein Rezeptionsangebot produktiv in einen *user generated content* umzuformen und umzudeuten; formale Gestalt und semantischer Gehalt sind in diesem Replikationsvorgang untrennbar miteinander verschränkt und von gleicher Relevanz.

Am Ausgangspunkt memetischer Replikationsketten kann dabei auch kulturelles Material stehen, das für sich allein genommen keine *meme*-Qualitäten hat, aber sozusagen auf memetische Ausbeutbarkeit angelegt ist. Giampaolo Bianconi prägte für solche Kalibrierungen der Appellstruktur schon vor einigen Jahren den Begriff der ›GIFability‹: Damit bezeichnet er eine produktionsästhetische Antizipation der rezeptionsseitigen Singularisierung einzelner besonders einprägsamer Filmszenen in Form von GIFs, also kurzen animierten Bildsequenzen, die als ›reaction images‹ und *memes* virale Verbreitung finden.²⁷ Als Beispiel für solche bewusst erzeugte GIFability oder eben ›memeability‹ könnte man hier etwa die Videobotschaft des Schauspielers und früheren kalifornischen Gouverneurs Arnold Schwarzenegger nennen, in der er nach der gewaltsamen Erstürmung des Kapitols in Washington D. C. durch Trump-Anhänger*innen am 6. Januar 2021 (historisch sehr problematische) Parallelen zu den Novemberpogromen von 1938 zog. In einer so dramatischen wie grotesken Szene, an der also auch visuell interponierten ›Peripetie‹ des Videos, zückte Schwarzenegger die Schwertrequisite aus dem Film *Conan the Barbarian*, um die Stärke der US-amerikanischen Demokratie mit dem vielfach vergüteten Stahl der Waffe zu assoziieren. Solche Pointierungen lassen in ihrer bewusst erzeugten Inkongruenzkomik – hier: der mit pathetischem Ernst vorgetragene Vergleich einer demokratischen Tradition mit einer trashigen Requisite – auf eine Sensibilität für die memetische Replikationsfähigkeit digital kursierender Bilder schließen: Das Video, das denn auch tatsächlich ›virak ging, scheint geradezu seine eigene memetische Auswertung provozieren zu wollen (zu einer solchen ist es allerdings trotz unbestreitbarer ›GIFability‹ bisher nicht gekommen; Recherchen fördern nur wenige Arnold-mit-Schwert-memes zutage).

27 Siehe Bianconi 2012.

Abb. 1: Pathos und Übertreibung als »replikationsfördernde« Inszenierungsstrategien



In jedem Fall handelt es sich also bei *memes* um multi-modale, das heißt in unterschiedlichen Medien, »modes of communication« und stilistischen Registern manifeste »[R]eappropriation[en]«²⁸ und Revisionen bestehenden Materials. Der Begriff *meme* ist insofern gewissermaßen die Abkürzung für »mimetisch kopierbarer Forminhalt mit memetischer, also zu modifizierender Replikation anregender Funktion« – und bezieht sich keineswegs gezwungenermaßen nur auf digitale mediale Träger. So gibt es memetische Fotos, Texte, Segmente, Sequenzen, Gesten, Tänze, Skulpturen und anderes mehr; viele solche mediale Konfigurationen werden hier zur Sprache kommen.

Angeichts der Vielfalt und damit der intrinsischen Instabilität von *memes* ist die Forderung nach einer »einheitliche[n] Definition des Phänomens«,²⁹ die aus den Reihen der Sprachwissenschaftler*innen laut wurde, wahrscheinlich falsch gestellt. »Einheitlichkeit« ist im Umgang mit einem semantisch und semiotisch derart heterogenen »Phänomen[]« eine Chimäre. Den online zirkulierenden Informationsfragmenten muss terminologisch und konzeptuell vielmehr mit Offenheit und Kreativität begegnet werden – eingedenk der Tatsache, dass Linearität, Stabilität und Vorhersagbarkeit nicht mehr zu haben sind, sondern jede rezeptive und produktive Beschäftigung mit diesen Fragmenten neue, dynamische und unerwartete »Experimentierreihen«³⁰ in Gang setzt. Der schon nur deshalb gebotene Verzicht auf »Einheitlichkeit« wird durch den Gewinn neuer und unerwarteter Perspektiven belohnt.

28 Milner und Phillips 2017: S. 31.

29 Dürscheid und Frick 2016: S. 69.

30 Porombka 2018: S. 139.

Solche Perspektiven bietet beispielsweise Peter Glasers treffende Formulierung von der »digitale[n] Substanz«: Auch wenn man die im digitalen Raum-Zeit-Gefüge verfügbaren Informationen weder berühren noch riechen oder schmecken kann, sind sie doch im Kern Materialien, vielseitig einsetzbare Bausteine von Weltbildern und künstlerischen Produkten, die sich gerade qua Instabilität und Mannigfaltigkeit allen homogenisierenden Klassifikationsversuchen entziehen:

Diese digitale Substanz hat eine grundlegend neue Offenheit und Leichtigkeit. Digitale Dinge lassen sich ungleich leichter finden und bewegen als zuvor, weltweit versenden, empfangen, verändern, kopieren, mit anderen teilen, neu zusammenfügen, remixen. Musik, Texte, Bilder, Filme, enzyklopädisches Wissen, aber auch die Software selbst befinden sich in der digitalen Sphäre in einem Zustand latenter Zerlegung. Die althergebrachten, gebündelten Darreichungsformen vulgo Moleküle werden aufgeknackt wie in einer Raffinerie oder zerfallen von allein wieder in ihre Grundbestandteile. Auf den ersten Blick findet ein gewaltiger zerstörerischer Prozess statt. [...] Doch der digitale Auflösungsprozess endet nicht im Weltuntergang; die Zerlegungsprodukte, die der Eintritt in die digitale Sphäre erzeugt, lassen sich vielmehr auf überraschend reichhaltige Weise auch rekombinieren und wieder zu neuen Produktmolekülen zusammenstecken.³¹

Dieser volatile Prozess des »Zerfalls« »digitaler Substanz« und der darauf jeweils folgenden Rekombination soll mit dem Konzept der *Memes* beschrieben und analysiert werden. Wir verabschieden uns also von der Illusion definitorischer Uniformität und suchen weiter gefasste und dennoch präzise Kriterien, Konzepte und Kategorien, die dem Facettenreichtum der »digitalen Substanzen« gerecht werden. In diesem Sinne schlagen wir hier nicht eine geschlossene, systematische Theorie der Kultur der Digitalität oder der *memes* an sich vor, sondern praktizieren in Bezug auf einige spezifische Phänomene das, was Andreas Reckwitz als »kritische Analytik der Gegenwart und ihrer Genese« bezeichnet: Wir versuchen, statt »normative[r] Theorie« eine »Sensibilität für die Konfigurationen des Sozialen und ihre Geschichtlichkeit zu entwickeln, dafür, wie sie zu Strukturen der Herrschaft und der Hegemonie gerinnen, die den Teilnehmern möglicherweise nur schemenhaft bewusst sind.«³²

31 Glaser 2015: o. S.

32 Reckwitz 2017: S. 23; Hervorhebungen im Original.

1.2 Kontexte, Desiderate, Blindstellen: Anliegen und Struktur dieses Buchs

Obwohl *memes* Entitäten sind, die Ausdrucksformen für Gemeinschaften aller Art bereitstellen – für Subkulturen, für Fans bestimmter Hobbys oder Künstler*innen, für Satiriker*innen, ja für ganze Generationen –, sind sie bis heute relativ wenig erforscht. Limor Shifman legte zwar vor einigen Jahren eine wichtige Monographie zum Thema vor, *Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter* (2013). Diese bietet grundlegende Erkenntnisse, auf denen wir aufbauen können. Doch ihre Analyse atmet teilweise noch den optimistischen Geist der Nullerjahre, in denen die neuen digitalen Ausdrucksformen vor allem als Mittel ›linker‹ oder ›progressiver‹, im weitesten Sinne demokratiefördernder Anliegen und Politik(en) begriffen wurden.³³ Die problematischen oder sogar destruktiven Aspekte memetischer Kommunikation konnten so kaum in den Blick geraten. In gewisser Hinsicht ist Shifmans Monographie sowohl wegen dieser Stoßrichtung als auch wegen der enorm rasanten Evolution der Gattung *meme* schon jetzt nicht mehr aktuell. Dasselbe Schicksal blüht natürlich dem vorliegenden Buch – das ist die einzige sichere Vorhersage, welche die Verfasser*innen treffen können. Dennoch erheben die hier versammelten Analysen den Anspruch auf Beispielhaftigkeit,³⁴ da sie Aspekte überhellen, die in der Kultur der Digitalität in je und je anderer Form immer wieder vorkommen. Anstatt eine willkürliche Auswahl an *memes* zu analysieren,³⁵ konzentrieren wir uns auf populäre Beispiele, die aus dem einen oder anderen Grund – wie im Einzelfall zu zeigen – interessante Einblicke in die Struktur und Verbreitung von *memes* erlauben und durch die sich grundlegende Eigenschaften der Kultur der Digitalität illustrieren lassen. So geht es denn auch weniger um den genauen Status des einzelnen *meme*. Ein *meme*, das heute

33 Siehe hierzu abermals Stier 2017: S. 13–23.

34 Beispielhaftigkeit allerdings nur für einen im weitesten Sinne ›westlichen‹ kulturellen Kontext: Das vorliegende Buch kann aufgrund des gegebenen Wissenshorizonts der Verfasser*innen nicht konsequent transkulturell argumentieren.

35 Aufgrund der Omnipräsenz und der dauernden Veränderung des Internets ist es praktisch unmöglich, wissenschaftlichen Ansprüchen genügende randomisierte Stichproben durchzuführen (vgl. dazu Weare/Lin 2000). Aus denselben Gründen wird hier auch auf quantitative Analysen verzichtet, also beispielsweise auf statistische Erhebungen zu den ›beliebtesten‹ *memes* (wobei wir solchen Analysen, wie sie z.B. Shifman durchgeführt hat – vgl. Shifman und Lemish 2010: S. 877–879 für die Details der Methode, sowie dies. 2011 – natürlich in keiner Weise ihre Berechtigung absprechen wollen, wenn die Forschungsfrage ein solches Vorgehen sinnvoll erscheinen lässt). Stattdessen unternehmen wir im vorliegenden Buch qualitative Analysen von einzelnen *memes* mit besonderem Augenmerk auf den (formalästhetischen, differenzästhetischen, wirkungsästhetischen) Prozessen, die an ihrer Entstehung, Variierung und Verbreitung beteiligt sind.

aktuell und relevant wirkt, mag schon in wenigen Monaten veraltet, ja vergessen sein. Stattdessen werden die einschlägigen Poetologien und Rezeptionskulturen untersucht, wie sie sich in immer neuen *memes* immer wieder Geltung verschaffen. Unser Ansatz ist somit verwandt mit dem Nowaks, der in *Internet meme as meaningful discourse* im Anschluss an Stuart Halls *Encoding and Decoding in the Television Discourse* eine doppelte Herangehensweise an kulturelle Artefakte überhaupt und *memes* im Besonderen vorschlägt: zwischen dem »micro-approach of deep investigation of how particular media texts' ideologies are negotiated and reproduced (within frameworks of knowledge)« und einem »macro-approach of focusing on systemic, structural factors (relations of production and technical infrastructure) that discursively contextualize mass media communication«. ³⁶

Hier soll also, kurzum, das Desiderat einer monographischen Abhandlung erfüllt werden, die *memes* erstens als eine Gattung formalästhetisch konzise und stringent beschreibbarer kultureller Artefakte begreift; eine Gattung, die sich zweitens differenzästhetisch von anderen Gattungen unterscheidet respektive sich im Wechselspiel mit anderen kulturellen Traditionslinien erst ausbildet und die drittens neuartige rezeptionsästhetische Fragestellungen und Problemfelder eröffnet, also neue Fragen zu Kategorien wie »Autorschaft«, »Publikum« und »Produzent*innen« aufwirft. Zu beachten ist dabei stets die vermeintliche Selbstverständlichkeit, dass Meme ästhetische Produkte sind, die durch (üblicherweise) *anonyme* und *kollektive* Autorschaft entstehen. ³⁷ Sie unterlaufen damit traditionelle Vorstellungen von Autorschaft sowie jede Form von Genieästhetik – nicht zuletzt das mag mit ein Grund dafür sein, dass über eine lange Zeit hinweg ohnehin nicht von einer (ästhetischen) »Gattung« *meme* gesprochen wurde und man *memes* erst seit Kurzem als »Texte« begreift, die einer vertieften Analyse würdig sind. Die ästhetische Eigenwertigkeit und Vielseitigkeit dieser medialen Artefakte geriet kaum in den Blick, auch zu einer Zeit, als verschiedene neue oder auch nicht mehr so neue Medien wie der Film, das Fernsehen oder der Comic schon längst die Aufmerksamkeit diverser kulturwissenschaftlicher Disziplinen auf sich gezogen hatten.

Unser Buch gliedert sich in fünf Hauptteile. Das zweite, also das auf diese Einleitung folgende Kapitel dreht sich um ein gemäß Stalder fundamentales Charakteristikum der Kultur der Digitalität, das in *memes* exemplifiziert wird: die Referenzialität. Auf der Grundlage detaillierter Fallstudien, die über *memes* verhandelte Gruppenidentitäten sowie die »postmoderne« Ästhetik von *memes* in ihr Zentrum stellen, sollen memetische Verweisstrukturen ein schärferes Profil erhalten. Wir zeigen auf, dass und inwiefern *memes* als referenzielle ästhetische Artefakte zu begreifen sind, und spüren verschiedenen *meme*-Kulturen nach, die sich auf diversen Plattformen ausgeprägt haben – nicht unähnlich der Ausprägung verschiedener

³⁶ Nowak 2016: S. 80.

³⁷ Vgl. u.a. Goerzen 2017; vgl. zur Frage der Autorschaft auch Nowak 2016: 83f.

künstlerischer Stile in bestimmten ›Schulen‹. Das Kapitel ist somit von grundlegender Wichtigkeit, da es einerseits konkrete Digitalplattformen und ihre Funktionsweisen untersucht, die immer wieder zur Sprache kommen werden, andererseits mit der Referenzialität *das* formale Kriterium von *memes* überhaupt ergründet.

Im dritten Kapitel steht ein weiteres formalästhetisches Merkmal von *memes* im Zentrum – der Humor. Unter Berufung auf klassische Theorien des Witzes sollen *memes* greifbar werden als humoristische, teilweise gar dadaistische Formationen, die durch Gelächter Gemeinschaften schaffen und Grenzen ziehen – und die Dinge leisten können, die der ›offline‹-Humor nicht zu leisten vermag. Memetischer Humor nimmt also ganz eigene und originelle Formen an, die sich durch ein hohes Maß an Selbstreflexivität auszeichnen können. Die letzten Unterkapitel des Humor-Teils widmen sich anhand von *memes*, die Geschlechterrollen und -identitäten zum Thema haben, der Frage nach der Reproduktion respektive Subversion von Machtstrukturen. Können *memes* kritisches, gesellschaftsveränderndes Potenzial entfalten? Oder stehen sie in einem Verhältnis der Komplizenschaft mit dem, was ohnehin schon Geltung hat?

Das vierte Kapitel vertieft die Auseinandersetzung mit diesem Komplex: Diskutiert wird hier das sogenannte politische *meme*, das in den letzten Jahren virulent wurde und für ideologisch ganz unterschiedlich gefärbte Praktiken anschlussfähig ist. *Memes* können politische Sprengkraft entwickeln, da sie als kulturelle Praktiken schon immer »tied to ideological practices« sind, wie Nowak schreibt.³⁸ Ein besonderes Augenmerk gilt hier dem Stilmittel der Ironie; wir schließen an die Überlegungen im Humor-Kapitel an, fragen aber nach der Bedeutung und Instrumentalisierung von ›ironischen‹ Gesten im Feld des Politischen.

Memes dringen teilweise in den sogenannten *Mainstream* ein: Diese Beobachtung soll in einem als Scharnierstelle konzipierten fünften Kapitel präzisiert und problematisiert werden, bevor dann im sechsten und letzten Kapitel Untersuchungen zu Prozessen der Normalisierung und sogar Kanonisierung von *memes* angestellt werden. Dieses letzte Kapitel bereichert die Versuchsanordnung um memetische künstlerische Konfigurationen, die nicht im ›digitalen‹ Bereich verbleiben – und zeigt so noch einmal, dass die Kultur der Digitalität mit Bajohr als »Wirklichkeitsbegriff[]« zu denken ist, der weit über die Sphäre des Internets hinausreicht und künstlerische Praktiken heute grundlegend prägt. In unseren Analysen gehen wir also von konkreten Internet-*memes* über zu einem breiteren Verständnis einer memetischen Produktion(sästhetik), die in allen möglichen medialen Kontexten wirksam wird. So changiert unser Erkenntnisinteresse zwischen Bestandsaufnahmen, Reflexionen zur ästhetischen Spezifität von *memes* (für deren terminologische Erfassung wir in Kapitel 2.2 das Konzept der *Memesis*

38 Nowak 2016: S. 79.

einführen werden) und Fallstudien zu Manifestationen dieser *Memes* in Form von transmedialen, ›digitalen‹ wie ›analogen‹ kulturellen Verfahren.

In allen Kapiteln wird die Ebene der Geschichtlichkeit mitgedacht. Der Geschichte von *memes* nimmt sich hier kein eigenes, abgeschlossenes Kapitel an, da ein solches Unterfangen eine Kontinuität und Linearität unterstellen würde, die der Gattung zuwiderläuft – zumal überhaupt erst eine ›Archäologie des digitalen Wissens‹ im weiteren Sinne versucht werden müsste. *Memes* haben zwar eine Geschichte insofern, als bestimmte *memes* und *meme*-Formen zu bestimmten Zeiten Konjunktur haben, was in diesem Buch auch reflektiert werden soll (Formate wie *LOLcats*, *Advice Animals* oder *Rage Comics* aktivieren in jeweils unterschiedlicher Weise memetische Wirkungspotenziale).³⁹ Sie haben auch eine Vorgeschichte in den »memetic logics«⁴⁰ diverser humoristischer und folkloristischer Ausdruckstraditionen, die dem Siegeszug des Internets vorangingen.⁴¹ Doch die *meme*-Geschichte und -Vorgeschichte lässt sich nicht losgelöst von anderen Aspekten sinnvoll erzählen. Diachronie und Synchronie müssen hier eng verschränkt bleiben, und Geschichtlichkeit heißt immer auch, dass wir in unserem Buch bestimmte zeitgebundene digitale Formen dokumentieren möchten, die sonst trotz breiter Wirkung vergessen gehen könnten.

Für das Schwanen dieses Buchs zwischen der Mikro-Ebene konkreter *meme*-Analyse und der Makro-Ebene abstrakter, auch historiographischer Reflexion und Thesenbildung ist die Überlegung Pörksens grundlegend, dass »die Wirkungen einer nervösen, hoch reaktionsbereiten Medienmacht gar nicht« erkannt werden können, »wenn man einfach nur die Ereignisgeschichte referiert und sich am gerade Aktuellen orientiert, also allein die gerade diskutierten Inhalte betrachtet«.⁴² Der Blick auf die konkreten Inhalte, etwa auf einzelne auffällige *memes*, die wir als Fallbeispiele herausgreifen, muss durch den distanzierten Blick auf die »Effekte digitaler, vernetzter Medien« ergänzt werden – in der Hoffnung, dass wir in dieser Flughöhe zu einem Modell memetischer Phänomene gelangen, das die »Empörungskybernetik« und die »Dauerirritation«⁴³ unseres hyperstimulierten Zeitalters zu verstehen hilft.⁴⁴ Wir möchten einen Diskussionsbeitrag leisten zum laufenden Prozess einer gesamtgesellschaftlichen Ausbildung und Aushandlung digitaler Kompetenzen der Kommunikation und Weltaneignung.

39 Vgl. Attardo 2014 [Hg.]: S. 392.

40 Milner und Phillips 2017: S. 32.

41 Siehe hierzu vor allem ebd.: S. 30ff.

42 Pörksen 2018: S. 8.

43 Ebd.: S. 7f.; Hervorhebung nicht im Original.

44 In Bezug auf seinen Untersuchungsgegenstand, die ›neue Rechte‹ im Netz, verfolgt Simon Strick ein ähnliches Ziel: »Es reicht nicht, einen ›neuen Faschismus‹ festzustellen, der sich im Netz ausbreitet. Wir müssen ihn und die Parameter seiner Ausbreitung auch neu begreifen.« (Strick 2021: S. 11)

2. Referenzialität

Lokale *meme*-Kultur global vernetzt

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

¹ Vgl. u.a. Shear et al. 2019.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Vgl. Lavin 2020: S. 46ff.

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

Die Ideologie beziehungsweise die politische Ausrichtung einzelner Plattformen, auf denen besonders markante und erfolgreiche Beispiele von *memes* entstanden und entstehen, ist allerdings selten homogen. Auf den meisten Plattformen werden durch unterschiedliche Subkulturen auch unterschiedliche Diskurse gepflegt; die politische Kultur einer Plattform ist kaum je monolithisch. Tendenzen lassen sich aber dennoch ausmachen. 4chan, ein primär auf visuellen *content* ausgerichtetes *imageboard*, zählt (obwohl ursprünglich ideologisch weitgehend indifferent) inzwischen als Bastion der ›Rechten‹, wohl nicht zuletzt wegen der kompletten Anonymität der dort verbreiteten Inhalte, zu denen auch höchst erfolgreiche Memes wie *Pepe the Frog* gehören (vgl. Kapitel 4 und insbesondere 4.4).⁶ Um zu differenzieren, wäre freilich anzufügen, dass diese politische Orientierung 4chans vor allem auf dem Subboard/pol/, *politically incorrect* zu finden ist, das 2011 gegründet wurde; selbst 4chan besitzt Subboards wie/lgbt/, das Lesbian, Gay, Bisexual, & Transgender-Board,⁷ auf dem auch ganz anders gelagerte Diskussionen geführt werden können. Nach dem Vorbild von/pol/, nun aber explizit in der xenophoben und misogynen Ecke verortet, entstand 8kun, vormals 8chan – die Nutzer*innen des dortigen Politik-Forums (/pnd/) können als rechtsradikal eingestuft werden,⁸ wobei Repräsentant*innen der Szene spätestens seit Sommer 2019 eben vermehrt auch *Telegram* nutzen⁹ (und dies trifft Stand 2021 auch auf deutschsprachige Akteure vom rechten Rand zu¹⁰). 4chan mit/pol/, 8kun, aber auch die »Facebook- und Twitter-Klone Parler und Gab« oder der »Youtube-Ersatz Bitchute« gehören nicht zur Welt von *Big Tech*, sondern sie stilisieren sich zu *alt-tech*: »kleine Social-Media-Plattformen, die sich als unabhängige Alternativen zu Facebook, Google, Twitter und Co. positionieren.«¹¹ Und eben diese Plattformen, in deren Sammelbezeichnung *alt-tech* schon die politische *alt-right* mit ihrer diskriminatorischen Agenda anklingt – von dieser Bewegung später mehr –, gelten

5 Massanari 2017: S. 336.

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

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

8 Vgl. Evans 2019.

9 Vgl. Lavin 2020: S. 48.

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

11 Kovic 2021: o. S.

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

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

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

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

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

12 Kovic 2021: o. S.

13 Lavin 2020: S. 18.

14 Massanari 2017: S. 333.

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

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

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

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

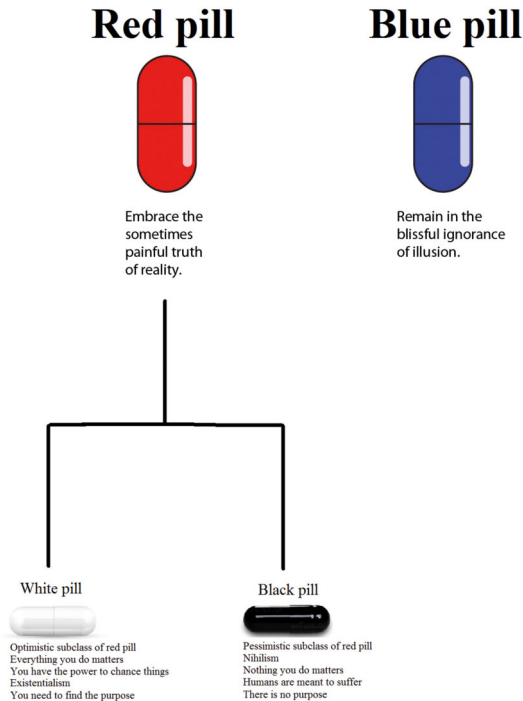
Die Blackpill-Ideologie ist dann die resignative Zuspitzung dieser Verschwörungserzählung, wie die *incels* sie eben vertreten: Wer die schwarze Pille schluckt, akzeptiert alle durch die rote Pille offenbarten konspiratorischen ›Wahrheiten‹, hat aber jegliche Hoffnung aufgegeben, irgendetwas am eigenen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

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

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

18 Ebd.: S. 10.

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



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

¹⁹ Ebd.: S. 37.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

28 Cho 2015: S. 43.

29 Keller 2019: S. 8.

30 Ebd.

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

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

33 Einen Forschungsüberblick bietet Morrissey 2017.

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

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

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

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

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

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

Abb. 4: Eine romantische Szene?³⁸

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

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

38 <https://i.kym-cdn.com/photos/images/original/000/083/131/128977881704820110725-22047-wiy2cb.png> (02.06.2020).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

44 Donath 1998: S. 14.

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

2.2 Mutation und Replikation: Memesis

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

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

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

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

⁴⁵ Stalder 2016: S. 97.

⁴⁶ Ebd.

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

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

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

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

47 Hartmann 2017: S. 6.

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

49 Reckwitz 2017: S. 37.

50 Ebd.: S. 33.

51 Ebd.: S. 37f.

52 Ebd.: S. 38.

53 Shifman 2014: S. 44.

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

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

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

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

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

54 Stalder 2016: S. 98.

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

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

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

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

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

58 Hartmann 2017: S. 6.

59 Knobel und Lankshear 2006: S. 201.

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

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

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

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

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

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

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

61 Stalder 2016: S. 124f.

62 Ross und Rivers 2017: S. 292.

63 Vgl. abermals Knobel und Lankshear 2006.

64 Ebd.: S. 209.

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

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

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

66 Kuipers 2005: S. 80.

67 Gude 2004: S. 9f.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



75 Vgl. Reidy 2021, Kaufmann 2020.

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

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



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

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

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

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

77 Shifman 2014: S. 44.

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

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

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

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

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

81 Eine fundierte Kritik findet sich bei Gleeson 2017.

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

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

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

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

83 Nagle 2017: S. 12.

84 Hawley 2017: S. 11.

85 Ebd.

86 Ebd.: S. 20.

87 Kracher 2020: S. 17.

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

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

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

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

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

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

91 Dickson 2016: o. S.

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

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

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

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

94 Nagle 2017: S. 62.

95 Gude 2004: S. 13.

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

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

96 Strick 2021: S. 12.

97 Vgl. Postman 1985.

98 Horkheimer und Adorno 2004: S. 128.

99 Ebd.: S. 131.

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

101 Siehe Ross und Rivers 2017: S. 293.

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

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

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

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

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

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

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

105 Pörksen 2018: S. 7.

106 Einen kulturwissenschaftlichen Ansatz verfolgt auch Nowak 2016.

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

3. Humor

Von Pandememes und Wortwitzen, Humortheorien und Subversion

Dawkins konzeptualisiert *memes* als quasi-parasitäre kulturelle Sinneinheiten, die sich in den Köpfen ihrer Träger einnisten, selbst gegen deren Willen. Auch die internetbasierte *meme*-Kultur, die Welt der viralen Online-Inhalte, wird seit diesen terminologischen und konzeptionellen Anfängen verschiedentlich mit Metaphern der Ansteckung und epidemischen Verbreitung beschrieben, denn ein Mem »spreads horizontally as a virus at a fast and accelerating speed«,¹ und die »Lebenszyklen« von *memes* wurden mit denen von Viren verglichen.² Virale digitale Inhalte werden durch Rezipient*innen nach dieser Logik weitergetragen, bis ihre Verbreitung nicht mehr einzudämmen ist; dabei mutieren sie, auch wenn ihre ursprüngliche Gestalt noch erkennbar bleibt, und sobald sie in Vergessenheit geraten und damit aus den Köpfen der Rezipient*innen verschwinden, sterben sie aus.

In den ersten Monaten des Jahres 2020³ trafen sich Metapher und Realität: Die virale Internetkultur drehte sich plötzlich um ein Virus, dessen Eindämmung über Monate hinweg kaum gelang und - so scheint es im Januar 2022 - auch nicht mehr gelingen wird. Die Covid-19-Pandemie legte innerhalb kürzester Zeit die Wirtschaft und das öffentliche Leben zahlreicher Staaten lahm. Was vorher undenkbar schien, wurde zur Realität – auf einmal funktionierten zahlreiche Arbeitsfelder fast ausschließlich digital, Angestellte arbeiteten zuhause im Homeoffice, auch in Bereichen, in denen vorher strikte Präsenz erwartet worden war,⁴ und zahlreiche ungeschriebene Gesetze der westlichen Kapitalwirtschaft schienen zeitweilig suspendiert. Internationale Reisen waren monatelang nur

1 Díaz 2013: S. 97, Hervorhebung im Original.

2 Vgl. u.a. Paradowski 2012 und Wei et al. 2013, die auf Basis eines »viralen« Modells voraussagen wollen, welches von zwei generischen Memes sich am schnellsten verbreiten wird.

3 In der westlichen Hemisphäre; in China wurde das Ausmaß der (damaligen) Epidemie schon im Dezember 2019 deutlich.

4 Was zum Beispiel im Bereich des *disability activism* durchaus auch mit Bitterkeit bemerkt wurde, vgl. Cirruzzo 2020.

sehr eingeschränkt möglich und es wurde weit weniger gekauft und konsumiert als sonst üblich,⁵ was zu düsteren Prognosen für die Weltwirtschaft führte.

Es taten sich Abgründe auf – zwischen den ›systemrelevanten‹ Arbeiter*innen, die häufig weiter an ihren Arbeitsplätzen ausharren mussten, oder den Arbeitnehmer*innen, die ihre Jobs verloren, und den oft weit besser bezahlten Angehörigen der *professional managerial class*, die in den wohlhabenden Ländern des globalen Nordens im Homeoffice saßen. Und ebenso zwischen sozialen Schichten und Ethnizitäten, da sich etwa in US-Amerika schnell erwies, dass das Risiko, an Covid-19 schwer zu erkranken oder zu sterben, für Afroamerikaner*innen weit höher war als für andere ethnische Gruppen.⁶ In der ab Herbst 2020 stark von der zweiten Pandemiewelle betroffenen Schweiz glaubte man eine ähnliche Gemengelage zu beobachten: Eine Zeitung kolportierte, dass bis zu 70 % der Intensivbetten durch an Covid-19 erkrankte Migrant*innen, also durch sozial und ökonomisch tendenziell marginalisierte Menschen belegt seien, wobei es zum Zeitpunkt der Publikation keine empirischen Daten gab, die diese Hypothese bewiesen.⁷ Bezeichnend ist aber ohnehin primär deren perfide politische Ausschachtung, die von einschlägiger Seite sofort erfolgte: Der rechtsnationale Parlamentarier Thomas Aeschi (SVP) setzte einen Tweet ab,⁸ in dem er das Gerücht über die besonders hohe coronabedingte Hospitalisierungsrate von Migrant*innen in den Rang einer Tatsache erhob. Er insinuierte somit, dass aufrechte Schweizer*innen nur wegen des leichtsinnigen Gebarens von Ausländer*innen immer stärkere Einschränkungen in Kauf nehmen müssen. Selbstverständlich verschwieg der Politiker dabei, dass – selbst wenn das Gerücht stimmen sollte – viele der besagten Migrant*innen das Virus an vorderster Front als Pfleger*innen und Ärzt*innen bekämpfen und auch sonst häufig in (schlechtbezahlten) ›systemrelevanten‹ Branchen arbeiten, in denen man wegen der zumeist fehlenden Ausweichmöglichkeit ins Homeoffice besonders exponiert ist. Die Evidenz ist also klar: Quarantäne, *Social Distancing* oder Isolation, ungleiche Schutzmaßnahmen, Privilegien und Diskriminierungen trennten Menschen, statt sie in neuer Solidarität zusammenzuführen. Die Pandemie ließ Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten schroff hervortreten, besonders in ihrer zweiten Welle – und während sich das Jahr 2021 dem Ende zuneigt, werden die Gräben nur noch tiefer.

Die üblichen verdächtigen *public intellectuals* übertrafen sich bereits während der ersten Welle im Verfassen von Essays und Manifesten. Giorgio Agamben sah erwartungsgemäß im Gewand einer restriktiven ›Biopolitik‹ einen neuen Faschis-

5 Vgl. Petersen 2020, die für US-Amerika zahlreiche Studien und Statistiken anführt.

6 Vgl. <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-52245690> (02.07.2020).

7 Vgl. <https://www.bazonline.ch/70-prozent-migranten-im-corona-spitalbett-693852787002> (03.12.2020).

8 https://twitter.com/thomas_aeschi/status/1333880232596688904?s=20 (03.12.2020).

mus heraufziehen und warnte vor dem Ausnahmezustand in Permanenz.⁹ Slavoj Žižek dagegen meinte, endlich stehe eine produktive Neuerfindung des Kommunismus bevor, denn der Kapitalismus habe sich vor aller Augen als zerstörerisches System enttarnt – und staatliche Macht gleichzeitig Konsum und Kapital im Rahmen von *Lockdowns* und anderen Maßnahmen gezügelt.¹⁰ In den Hörsälen, die nun im heimischen Wohnzimmer simuliert wurden, diskutierten Geistes- und Kulturwissenschaftler*innen heftig über das Wertsystem des Kapitalismus, über neue digitale Gemeinschaften und den Zugang zur öffentlichen Sphäre.¹¹ Das Internet erschien im Frühling 2020 als Medium, das Menschen verbindet und einer neuen Solidarität den Boden bereitet, was an den digitalen Optimismus der frühen Nullerjahre erinnerte. Man teilte Artikel zum Thema – und haufenweise humoristische *memes*.

In der *Encyclopedia of Humor Studies* wird konstatiert, das Internet habe zu einem »dramatic increase in the scale and speed of humor diffusion« sowie zu »changes in humor themes and formats« geführt.¹² Frühe Forschungen zu *memes* wiederum konstatierten nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 die Entstehung eines »new genre« von »cut-and-paste«-Humor,¹³ unter den sie *memes* subsumierten. Memes wurden also von Anfang an als Teil von Humorkultur(en) begriffen, die unter den Bedingungen der Kultur der Digitalität florieren – und auch und gerade katastrophische Ereignisse als Inspirationsquellen nutzen.¹⁴ Auf der Seite der Rezeption ist eine der verbreitetsten Erwartungen an *memes* denn auch, dass sie »lustig« sein sollen. Wir möchten uns dieses Aspekts annehmen und Meme als humoristische Artefakte analysieren. Welche Erkenntnisse für die Mem-Analyse können aus klassischen Humorthorien gezogen werden? Und welche »changes in humor themes and formats« lassen sich in der Memkultur beobachten? Wie kann das Prinzip memetischer Replikation humoristisch ausgeümt werden?

9 Vgl. Agamben 2020.

10 Vgl. Žižek 2020. Ein weiterer typischer Stichwortgeber, der sich freilich nicht mehr selbst zu Wort melden konnte, war Foucault; vgl. Sarasin 2020. Die Positionen von Agamben, Žižek und anderen Philosophen zur Pandemie diskutiert Delanty in einem Essay für Soziopolis (Delanty 2020). Dass in dieser diskursiven Gemengelage primär oder ausschließlich die Positionen weißer Männer zu Wort kommen, wird von Delanty nicht problematisiert.

11 In diesem Kontext wurden Überlegungen wie die *Sick Woman Theory* relevant, die die Künstlerin Johanna Hedva entwarf, um den Zugang zur »Öffentlichkeit« von »disabled people« zu thematisieren. Vgl. Hedva 2016.

12 Attardo 2014 (Hg.): S. 389.

13 Kuipers 2005: S. 70.

14 Vgl. aber detailliert zur langen, keineswegs erst mit der Kultur der Digitalität einsetzenden Geschichte der humoristischen Ausschachtung katastrophischer Ereignisse Milner und Phillips 2017: S. 38ff.

Im Kontext der Covid-19-Pandemie wurde wieder und wieder konstatiert, wie therapeutisch, lebenswichtig, ja sogar überlebensnotwendig Lachen gerade in diesen schwierigen Tagen sei,¹⁵ und Internetplattformen und Medienseiten übertrafen sich im Zusammenstellen der ›besten‹ Corona-Meme.¹⁶ Verschiedene *memes* schafften es auf zahlreiche Listen, und auffällig ist, dass gerade diese *memes* sich nicht mit den handfesten Ungleichheiten, Ausbeutungsverhältnissen und Grausamkeiten beschäftigen, die in der Pandemie so deutlich zutage traten. Stattdessen thematisieren sie oft Harmloseres und vermitteln die Aspekte der Pandemie, in denen sich vermeintlich jede*r wiederfindet – und ›jede*r‹ ist doch eigentlich wieder vor allem ein Mitglied einer relativ privilegierten Schicht, die nicht tagein, tagaus um ihr Leben und dessen ökonomische Grundlagen fürchtet.¹⁷ Da wäre zum Beispiel ein Mem der kanadischen Satire-Seite *MBA-ish* aus dem Frühjahr 2020, das die Betrachter*in fragt: »Who led the digital transformation of your company? A) CEO; B) CTO; C) COVID-19«,¹⁸ und damit schon früh auf die durch die Krise angestoßenen Transformationsprozesse in der Arbeitswelt von Büroangestellten – und eben nur von Büroangestellten – aufmerksam machte. Viele Corona-*memes* thematisieren das Leben in Isolation und/oder Quarantäne, zum Beispiel der »Dad Joke« »Due to the quarantine... I'll only be telling inside jokes«¹⁹ oder eine Variation des *Monkey Puppet-meme*,²⁰ zwei TV-Einzelbilder einer Affenpuppe, die ertappt in die Kamera und dann beschämt zu Boden blickt, mit dem Text: »When you find out your normal daily lifestyle is called ›quarantine‹«. Dieses *meme* fand weite Verbreitung, obwohl es sich wahrscheinlich ursprünglich an eine relativ eingeschworene Nerd-Gemeinschaft richtete – *memes*, in denen

15 Vgl. z.B. Romano 2020.

16 Hier nur zwei Beispiele: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2020/mar/18/coronaviral-the-best-memes-tweets-and-cartoons-to-get-you-through-open-thread> (27.05.2020); <https://www.forbes.com/sites/rebeccabellan/2020/03/19/laughing-during-a-crisis-the-best-coronavirus-memes/#4172f165499a> (28.05.2020).

17 Einige Gegenbeispiele von Memes über »essential employees« finden sich auf <https://megaphone.upworthy.com/p/essential-employee-meme> (29.06.2020), wobei die meisten gesammelten Memes immer noch relativ harmlos und gut gelaunt daherkommen und eher weniger an substantielle Ungerechtigkeiten rühren. Stattdessen werden die »essenziellen Arbeiter*innen« z.B. als Held*innen gefeiert, eine sehr positive Lesart eines sehr problematischen Machtgefüges.

18 Meme abgebildet unter <https://www.computerwoche.de/a/wie-covid-19-zur-digitalisierung-zwingt.3548770> (27.05.2020).

19 https://www.instagram.com/p/B97fQsNHTMQ/?utm_source=ig_embed (28.05.2020). Zum Komplex der ›Dad Jokes‹: gehört auch eine digitale Publikation mit dem Titel Dad Jokes: It's a PUNdemic! Funny dad jokes for kids and adults about toilet paper, quarantine, the pandemic and everything else!, die von einem John Conrad über Amazon vertrieben wird (<https://www.amazon.com/Dad-Jokes-PUNdemic-quarantine-everything-ebook/dp/B086GCXGXT>; 28.05.2020).

20 <https://knowyourmeme.com/memes/monkey-puppet> (28.05.2020).

nerdige Stubenhocker*innen mit vermeintlich asozialem Lebenswandel über sich selbst lachen, sind auf vielen Plattformen verbreitet, unter Gamer*innen ebenso wie in verschiedenen Fankulturen. Neben diesen *memes* in Bildform gingen auch zahlreiche Videos viral, die den Betrachter*innen die Isolation versüßen sollen: Sie zeigen zum Beispiel Menschen, die neue Formen von Gemeinschaft suchten und sich auf Balkonen zum gemeinsamen Musizieren zusammenfanden.²¹ Eine frühe, schon vom Februar 2020 datierende memetische Bearbeitung der Pandemie schlug in eine ähnliche Kerbe: Das aus dem in der ersten Welle besonders hart getroffenen Italien stammende *meme* zeigt eine Packung der beliebten ›Pan di Stelle‹-Kekse, mit einem Wortspiel zu ›Pan Demia‹ verfremdet und mit einer Illustration des Coronavirus versehen. Hier wird das Eindringen der tödlichen Krankheit in einen gerade eben noch banalen und geschützten Alltag humoristisch fassbar gemacht, aber eben um den Preis einer Ausblendung der eigentlich grauenhaften und traumatisierenden Effekte der Pandemie – des massenhaften, qualvollen und einsamen Sterbens alter Menschen, der ökonomischen Verwerfungen, des politischen Versagens und so weiter.

Abb. 9: Der ›neue‹ Alltag

When you find out your normal
daily lifestyle is called “quarantine”



21 Zahlreiche Beispiele aufgeführt bei Romano 2020.

Abb. 10: Das neue Virus im Gewand eines ›alltäglichen‹ Begleiters



Doch natürlich finden sich im Internet nicht nur solche relativ gutmütigen (bis verharmlosenden) Reaktionen auf die Pandemie. Auf Plattformen wie 4chan und 8chan/8kun florierten schnell antisiasiatische²² und antisemitische²³ Memes. Ein für Außenstehende absurdes und für die unter einem Mainstreampublikum zirkulierenden Listen lustigster Memes sicher nicht geeignetes Covid-19-meme

22 Vgl. z.B. das sogenannte *Disappointed-Black-Guy-Meme* (vgl. <https://knowyourmeme.com/memes/disappointed-black-guy>; 27.05.2020), in dem ein dunkelhäutiger junger Mann zuerst mit einem begeisterten, dann einem enttäuschten bis entsetzten Gesichtsausdruck abgebildet ist und das in der Zeit der Pandemie mit dem Slogan versehen wurde: »There are hot Asian girls in your area«; Begeisterung 2019, Entsetzen 2020. <https://imgur.com/JfNSXOd> (27.05.2020). Auch die anti-Schwarzen Implikationen des memes wären zu diskutieren, tritt hier doch ein Schwarzer Mann als Avatar für exotistische und rassistische sexuelle Begehrlichkeiten auf.

23 Einige Beispiele finden sich gesammelt auf <https://www.adl.org/blog/coronavirus-crisis-elevates-antisemitic-racist-tropes> (27.05.2020).

tauchte schon sehr früh auf 4chan auf: Das *Corona-chan-meme*, im Januar 2020 entstanden,²⁴ ist eine im Anime-Stil gezeichnete weibliche Personifikation des Virus, der manche User*innen »Good luck [...] !!!« wünschten bei der Zerstörung der Menschheit und Chinas im Besonderen.²⁵ Als Personifikation oder allegorische Verkörperung eines abstrakten Sachverhalts steht die Figur in einer altherwürdigen Tradition, für die sich in allen Epochen Beispiele finden lassen, zum Beispiel der Gevatter Tod, der Frühling oder die Tugenden und Laster in der europäischen Kunstgeschichte. Diese Memfigur spielt allerdings speziell auf einen japanischen Kontext an, ist *chan* doch wie erläutert eine japanische Verniedlichungsform (vgl. Kapitel 2.1); das Spiel mit Personifikationen ist zudem typisch für die japanische Manga- und Popkultur im weiteren Sinn,²⁶ der sich die 4chan User*innen ja mit Vorliebe widmen. *Corona-chan* mag äußerst obskur wirken – doch dieses Mem ist nahe verwandt mit erfolgreichen anderen Memen über Epidemien wie dem *Ebola-chan-meme*,²⁷ und es wurde sogar auf der Mainstream-Plattform Twitter verbreitet.²⁸ Auf die Vorurteile und Stigmatisierungen, mit denen Asiat*innen allgemein zu kämpfen hatten, wurde wiederum memetisch reagiert, durch asiatische Jugendliche, die vor allem auf der Kurzvideo-Plattform TikTok aktiv waren.²⁹

Das Pandemiejahr 2020 erwies sich außerdem und wohl nicht zufällig als besonders fruchtbar für eine weitere, eine bereits existierende, ganz eigenartige *meme*-Subkultur rund um den rechtsextremen Verschwörungsmythos *QAnon*. Dieser zieht immer mehr Menschen in seinen Bann.³⁰ Das völlig absurde *QAnon*-Gedankengebäude mit seinen antisemitischen Versatzstücken, das auf anonymen Posts auf 4chans/pol/-Board basierte und zuerst in US-Amerika grassierte, wurde im Pandemiejahr selbst in Europa virulent.³¹ Immer mehr Menschen wanderten allgemein ab zu sogenannten *alt-tech*-Plattformen, die sich als Gegenspieler zu den grossen kapitalistischen Unternehmen wie Facebook oder Twitter zu inszenieren wussten und, wie Kovics Selbstversuch in der *Republik* deutlich zeigte, sich besonders gerne antisemitischen und rassistischen Verschwörungstheorien rund um Corona widmeten.³² Zu den zentralen *QAnon*-»Glaubenssätzen« – die Welt wird von einer geheimen satanistischen Kabale pädophiler Eliten regiert, die

24 <https://knowyourmeme.com/memes/corona-chan> (05.06.2020).

25 <https://archive.4plebs.org/pol/thread/240171730/#240175928> (05.06.2020).

26 Vgl. etwa für eine äußerst grobe Übersicht https://web-japan.org/trends/o9_culture/pop110324.html (23.06.2020).

27 <https://knowyourmeme.com/memes/ebola-chan> (05.06.2020).

28 Die Einträge finden sich unter dem Hashtag #coronachan.

29 Vgl. Kiley 2020; Strapagiel 2020.

30 Vgl. Cosentino 2020, LaFrance 2020; vgl. zur Verbreitung der *memes* auch Greenwood 2020.

31 Vgl. Greenwood 2020, Hern 2020.

32 Vgl. Kovic 2021.

als Verjüngungsdroge Kinderblut trinken, Donald Trump bekämpft sie heldenhaft – kam also das Leugnen der Pandemie oder der Glaube an ihre absichtliche Herbeiführung durch dunkle Machenschaften und Labormanipulationen hinzu, was QAnon-Anhänger*innen mit Bewegungen wie den deutschsprachigen *Querdenkern* zusammenbrachte. Es ist davon auszugehen, dass nicht zuletzt die zunehmende Isolation der Menschen, ihr Verharren in Quarantäne oder im digitalen *Homeoffice*, sowie deren potenzielle emotionale Effekte – Langeweile, Angst, Gefühle der Hilflosigkeit und des Ausgeliefertseins – zum Erfolg von QAnon und seinen *memes* beitrugen.³³ Wie dem auch sei: Auch *Pandemieleugner*innen* werden durch Covid-19 zu einer erhöhten *meme*-Produktion und Verbreitung angeregt. Die memetische Replikation bestehenden kulturellen Materials ermöglicht, wie wir schon am Beispiel des Pfeifen-Pepe zeigten, auch bisher (vermeintlich) randständigen Gruppen – Verschwörungstheoretiker*innen und Rassist*innen – ein nie dagewesenes Maß an diskursiver Partizipation. Das ist die dunkle Kehrseite von lustigen *memes*, »Dad Jokes« und viralen Videos vom gemeinschaftlichen Musizieren, und auch ihr leistet die Kultur der Digitalität Vorschub.

Doch zurück zu Memen, die weniger esoterisch daherkommen als die verschwörungstheoretisch unterfütterten Produkte des QAnon-Kults. Ein plattformübergreifendes Mem war der *Covid-19 Nursery Rhyme*. Hier eine Transkription des textlastigen Mem:

[Twitter Screenshot – Post von Tree Smith, @TreeSmithMusic]

If Ring Around the Rosie is a nursery rhyme about the bubonic plague, then I say we get to work on a covid-19 nursery rhyme for kids to creepily sing for generations to come. We'll call it Six Feet from Grandma's House. On the surface it's about visiting grandma, but you know...

[Screenshot auf Tumblr gepostet von jus-tea, mit dem Kommentar versehen:]

Daddy's at the food store, Mummy's out of town,
She's working at the hospital since Rhona came to town,

33 Vgl. Hern 2020. Einen kompakten Überblick über die empirisch erhärteten psychologischen Grundlagen verschwörungstheoretischen Denkens bieten Nocun und Lamberty 2020: S. 24ff. Sie verweisen in ihrem Forschungsüberblick auf mehrere »Hauptgründe, warum Menschen an Verschwörungserzählungen glauben: Sie kompensieren so einen erlebten Kontrollverlust [...]. Darüber hinaus können Verschwörungserzählungen aber auch Mittel zum Zweck sein. Für Menschen, die sich gerne besonders und einzigartig fühlen wollen [...], sind solche Ideen besonders attraktiv. Allerdings gibt es natürlich noch viele weitere Faktoren, die hier eine Rolle spielen können. Studien haben gezeigt, dass Langeweile ein weiterer möglicher Grund dafür sein kann, warum Menschen an Verschwörungserzählungen glauben.« (ebd.: S. 31). Alle diese »Hauptgründe« – Kontrollverlust, Geltungsbedürfnis und simple Langeweile – dürften den enormen Popularitätsgewinn der verwickelten QAnon-Verschwörungsideologie gerade vor dem Hintergrund einer verheerenden Pandemie befeuert haben.

Hide away, hide away, Miss Rhona's come to town,
 Hide away, hide away, she's come to take us down.
 Miss Rona's at the doorstep, I'll keep 6 feet away,
 But Grandma needs the paper, I'll take her some today,
 Hide away, hide away, Miss Rhona's come to stay,
 Hide away, hide away, I'll keep 6 feet away.
 But Grandma needs the paper, I'll take her some today,
 And here's a note from Rhona, she wanted me to say,
 Hide away, hide away, keep 6 feet away,
 Hide away, hide away, she's brought us down today.
 [Reblogged von xennialrants mit dem Kommentar:]
 Who else is feeling morbid today?
 [Reblogged von the-eldritch-valley-spectrum mit dem Kommentar:]
 Rises [sic!] hand [Emoji einer erhobenen Hand]³⁴

Zuerst einmal ist zu konstatieren, dass das *meme* problemlos zwischen verschiedenen Plattformen zirkuliert und eine entsprechende transformative *Memesis* durchläuft: Der Auslöser ist ein Twitter-Screenshot, die Fortführung fand auf Tumblr statt, und auf Reddit werden statische Screenshots des Memes gepostet, die zu seiner weiteren Verbreitung beitragen. In formaler Hinsicht ist im Schriftbild eine gewisse Spontaneität greifbar, findet sich an einer Stelle doch die wahrscheinlich nicht bewusst gesetzte Schreibweise »Rona«, während sonst immer ein h eingefügt wird. »Rhona«, hier als Ableitung von »Corona« zu lesen, ist ein Frauenname. Die Krankheit wird hier also personifiziert und verweiblicht, ähnlich wie im *Corona-chan-meme*; die Memkultur bedient sich wiederum einer alten rhetorischen Figur und Darstellungsweise. Dass eine Krankheit – oder überhaupt irgendeine Geißel der Menschheit – mittels einer *Frauenfigur* personifiziert wird, hat schließlich eine lange Tradition: Man denke etwa an den mittelalterlichen Topos der »Frau Welt« oder an die Pest, auf die der Kinderreim *Ring Around the Rosie* laut dem Tweet anspielen soll und die in Europa gerne als alte Frau dargestellt wurde.³⁵ Aufgrund der Herkunft des Namens »Rhona« aus dem Schottischen oder Englischen eignet er sich ausgezeichnet für einen Reim, der auf eine britische Tradition verweist; die Reimproduzent*in legt hier also möglicherweise etymologisches Wissen an den Tag.

Das Mem spielt auf den viktorianischen Humor an, der uns heute nicht mehr sehr zugänglich erscheinen mag, und aktualisiert ihn für die Zeit der Covid-

34 <https://i.redd.it/aulh3jistsgr41.png> (03.06.2020). Auf Reddit wurde ein Screenshot des Tumblr-*meme* gepostet, auf den hier verlinkt wird. Aufgrund seines Formats – sehr lang und schmal – eignet er sich nicht für eine Abbildung.

35 Vgl. Chrysanthos 1945: S. 260f.

19-Pandemie. Das passt sehr gut zur Humorgeschichte und -theorie: In der viktorianischen Zeit wurde vielfach argumentiert, Humor sei gesund und humorvolle *Nursery Rhymes* und Ähnliches halfen den Menschen, mit schwierigen Situationen umzugehen. Das *Railway Book of Fun* aus dem Jahr 1875 vermerkt zum Beispiel schon im Motto auf der ersten Seite, dass es wichtig sei, »all proper means to maintain mental hilarity« anzuwenden, denn Humor diene der »health« und dem »comfort« der Menschen, und der Autor selber führt aus: »It is proved by incontrovertible experience that men who are blessed with a tranquil and cheerful disposition, seldom suffer under any diseases though ever so epidemical«. ³⁶ Im Rahmen der Covid-19-Pandemie erwies sich diese Überzeugung nach wie vor als wirkmächtig; Menschen sollten lachen und eben beispielsweise lustige *memes* konsumieren, denn das sei zentral für die eigene Gesundheit und die Verarbeitung der negativen Gefühle, die mit der allgemeinen Krisensituation einhergingen. ³⁷

Der englische *Nursery Rhyme*, also der Kinderreim, auf den im Tweet verwiesen wird, *Ring a Ring o' Roses* oder *Ring a Ring o' Rosie*, existiert in zahlreichen europäischen Sprachen. Es handelt sich um einen Ringelpiez oder Ringelreigen, denn der Reim wird meistens zu einem Bewegungsspiel rezitiert, bei dem eine Kindergruppe einen Kreis bildet und tanzt; das langsamste Kind muss sich als »rosie« (vom Französischen *rosier*, wörtlich Rosenbaum) ins Zentrum des Kreises stellen. Eine Version des Reims ist so überliefert:

Ring-a-ring-a-roses,
A pocket full of posies,
A-tishoo! A-tishoo!
We all fall down. ³⁸

Der Reim stammt wohl aus der vor-viktorianischen Zeit. Ein früher Druck findet sich in einem Roman von 1855; ³⁹ Vorläufer datieren allerdings aus den 1790ern, zudem gibt es in europäischen Sprachen ältere Versionen, zum Beispiel auch eine deutsche Variante in *Des Knaben Wunderhorn* von 1805-1808. ⁴⁰ Und ein populärer Interpretationsansatz, den Twitter-User Tree Smith anzitiert, besagt, der Reim

³⁶ Brisk 1875: S. 5f.

³⁷ Drei zufällig gewählte Beispiele: <https://www.verywellmind.com/it-s-ok-to-laugh-even-during-a-pandemic-4843082> (04.06.2020); <https://oxfamblogs.org/fp2p/why-confront-covid-19-with-cartoons-and-humour/> (04.06.2020); <https://www.psychologytoday.com/us/blog/understanding-grief/202004/don-t-let-humor-become-another-victim-covid-19> (04.06.2020).

³⁸ U. a. bei FitzGerald 2014.

³⁹ Stephens 1855: S. 213.

⁴⁰ In Achim von Arnims und Clemens Brentanos Sammlung von Volksliedtexten beginnt der nahe verwandte Kinderreim mit »Ringel, Ringel, Reihe«.

behandle in spielerischer Weise eine frühere Epidemie, die sogenannte »Great Plague of London«. Der Erklärungsansatz war in den Fünfzigern so anerkannt, dass sich etwa im Standardwerk *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* folgende Ausführungen finden:

The invariable sneezing and falling down in modern English versions have given would-be origin finders the opportunity to say that the rhyme dates back to the Great Plague. A rosy rash, they allege, was a symptom of the plague, and posies of herbs were carried as protection and to ward off the smell of the disease. Sneezing or coughing [im Reim onomatopoetisch durch ›A-tishoo‹ umgesetzt, Anm. d. Verf.] was a final fatal symptom, and ›all fall down‹ was exactly what happened.⁴¹

Die Folkloreforschung betrachtet diese Erklärung allerdings aus verschiedenen Gründen als unzutreffend, zum Beispiel, weil sie erst Mitte des 20. Jahrhunderts aufkam, weil sie auf einem Wortlaut basiert, der in vielen älteren überlieferten Formen von *Ring a Ring o' Roses* nicht zu finden ist, oder weil andere Versionen des Reims es nahelegen, dass es sich beim »fall« nicht etwa um den Tod, sondern um einen Knicks oder eine Verbeugung handelte. Solche Knickse sind in verschiedenen Singspielen und Ringelreigen verbürgt und weisen auf den Charakter eines romantischen Werbespiels unter Kindern hin, der in verschiedenen Abwandlungen des Reims denn auch explizit wird.⁴² Der Tweet, auf den so kreativ und memetisch geantwortet wird, basiert also aus der Forschungsperspektive auf einem Missverständnis – er basiert auf dem, was in der Folkloristik als Metafolklore bezeichnet wird, erfundenen und mithin ihrerseits »folkloristischen« Erzählungen über folkloristische Artefakte.⁴³ Doch wieso wird hier überhaupt ein viktorianischer Kinderreim im Kontext einer Pandemie aufgerufen, in welchem diskursiven Umfeld steht eine solche Äußerung? Um das zu verstehen, müssen zwei weitere *meme*-spezifische Kontexte mit einbezogen werden.

Einerseits ist da die Tatsache, dass der »viktorianische Humor«, der als schwarzhumorig, böse und teils dadaistisch *avant la lettre* zählt, im Zeitalter der *memes* ohnehin Konjunktur hat. Da wäre zum Beispiel ein Projekt, an dem die *British Library* mitwirkt, das Witze des 19. Jahrhunderts aus Büchern und Zeitungen recherchiert und in Mem-Form auf einem beliebten Twitter-Account mit

41 Opie und Opie 1951: S. 365.

42 Vgl. u.a. Opie und Opie 1985: S. 221-227; Winick 2014, auch Mikkelsen 2000; dagegen den Historiker Christopher Spicer, der noch in Romensky et al. 2020 behauptet, der Reim thematisiere die Beulenpest.

43 Vgl. Dundes 1966.

dem Titel *Victorian Humour* postet.⁴⁴ Denken kann man auch an viktorianische Weihnachtskarten mit ihren absurd-drolligen Sujets, die seit einigen Jahren mit Vorliebe memetisch verbreitet werden.⁴⁵ Andererseits ist das Kinderreim-Mem verbunden mit einem anderen Mem, das während der Pandemie populär wurde.

Eines der ersten und erfolgreichsten Covid-19-memes war das instruktive *Wash-Your-Lyrics-meme*,⁴⁶ bestehend aus 13 Einzelbildern, das den Betrachter*innen anhand der Texte berühmter Songs näherbrachte, wie lange es tatsächlich dauert, die Hände 20 Sekunden lang – und damit garantiert viruzid – zu waschen. Das Mem bildete den Anfang einer Reihe von Songparodien, die viral verbreitet wurden.⁴⁷ Ende der ersten Märzwoche 2020 ging der erste automatische *meme*-Generator online, der es Nutzer*innen erlaubt, die Bilder – entnommen den vom britischen *National Health Service* publizierten Handhygienerichtlinien⁴⁸ – mit Songtexten ihrer Wahl zu unterlegen.⁴⁹ Solche *meme*-Generatoren existieren für die meisten beliebten Mem-Subgattungen; sie sind zum einen Symptom des großen Erfolgs eines Mem und zementieren diesen zum anderen, da sie die Memproduktion über alle Maßen ankurbeln. Schon dieses wohl erste Covid-19-Mem, das ein breites Publikum erreichte und über das in Massenmedien zuhauf berichtet wurde, entfernte sich allerdings zunehmend von seinen lehrreichen Anfängen, um stattdessen dem absurden Humor Tribut zu zollen. So ist eher unwahrscheinlich, dass Menschen ihre Hände waschen, während sie zum Beispiel die quadratische Gleichung aufsagen (»x equals negative b plus minus the square root of b squared minus 4ac all over 2a«), wie ein Beispiel des Mem es einem nahelegt.⁵⁰ Und eine Variation des Mem, Ende März 2020 im britischen Satiremagazin *Private Eye* erschienen, behauptete tatsächlich, *Ring a Ring o' Roses* sei angesichts der Pandemie der ideale Reim, zu dem man seine Hände waschen könne.⁵¹ Das *Nursery-Rhyme*-Mem ist somit eingebettet in ein reiches Bezugssystem: vom viktorianischen Humor zur Geschichte von Kinderreimen und der Geschichte ihrer Interpretation zu anderen *memes* über Covid-19.

44 <https://twitter.com/victorianhumour?lang=de> (04.06.2020); im September 2021 hatte der Account gut 15.000 *Follower*.

45 Vgl. z.B. die Liste unter https://www.boredpanda.com/creepy-victorian-vintage-christmas-cards/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic (04.06.2020).

46 <https://knowyourmeme.com/memes/sites/wash-your-lyrics> (27.05.2020).

47 Ein paar Beispiele finden sich bei Romensky et al. 2020.

48 <https://www.hey.nhs.uk/patient-leaflet/hand-hygiene-information/> (04.06.2020).

49 Genese dokumentiert auf <https://knowyourmeme.com/memes/sites/wash-your-lyrics> (04.06.2020).

50 <https://twitter.com/MrsRogersIHS/status/1240424353310945283> (29.05.2020).

51 Vgl. *Private Eye*, Nr. 1518. 20.03.2020, S. 21.

Mit dem Kinderreim wird zudem eine Gattung aufgerufen, die sich ausgezeichnet als Vergleichsgröße für Meme eignet. Schon zum wiederholten Mal kann ein *meme* damit auch als Reflexion über die eigene Gattung gedeutet werden – schon das »Ceci n'est pas une pepe«-Meme bezog sich ja auf die Kulturtechniken des Surrealismus und appropriierte sie, um eine Aussage über *memes* und deren Deutung zu machen. Kinderreime sind repetitiv, sie sind wieder und wieder variierte »Meme« – im Sinne Dawkins' –, die unter kollektiver und/oder anonymer Autorschaft entstehen. So sind ja allein zum *Ring-a-Ring-o'-Roses*-Kinderreim zahlreiche verschiedene, kultur- und sprachenübergreifende,⁵² sich manchmal nur leicht, manchmal stärker voneinander unterscheidende Versionen überliefert. Meme und Kinderreime stecken voll von Verweisen auf historische Gegebenheiten und soziale Rituale und können von nicht direkt Beteiligten leicht über- oder falsch interpretiert werden. Sie können instruktiv, ja didaktisch sein – zum Beispiel das ursprüngliche *Wash-Your-Lyrics*-Mem –, aber sich im Zuge der memetischen Replikation ebenso dem dadaistischen Nonsens verschreiben. Kinderreime und *memes* sind sehr häufig humoristische Artefakte, und es finden sich in beiden Gattungen viele Beispiele eines grenzüberschreitenden, provokativen, kranken oder obszönen Humors. Im Fall der Kinderreime führte dies in England im 20. Jahrhundert sogar zu Anstrengungen, sie zu »reformieren«, sie also von ihren ungehörigen, schmutzigen, gewaltvollen Elementen zu reinigen.⁵³ Von Kinderreimen und von *memes* wird zudem behauptet, dass sie eine Entlastungsfunktion haben. Sie erlauben es, sich auf humorvolle Weise mit schwierigen Dingen auseinanderzusetzen, zum Beispiel eben mit einer Pandemie. Zwischen *memes* und der folkloristischen Form des Kinderreims sowie den Diskursen, die über beide Gattungen geführt werden – im Fall von *memes* könnte man hier von einer Art Metamemesis sprechen –, besteht somit eine Familienähnlichkeit. (Später werden wir auf die Verwandtschaft von Memes und folkloristischen Formen wie Kinderliedern zurückkommen und auch auf die Grenzen eingehen, die den Vergleichen von Memes und Folklorekultur gesetzt sind; vgl. Kapitel 5.2).

Die Detaillektüre des voraussetzungsreichen *Nursery-Rhyme*-Mems kann als fallbeispielhafter Aufhänger dieses Kapitels zum *meme*-Humor dienen, da es zweierlei Arten von humoristischer Referenzialität aufweist – es verweist auf die Memkultur und die Humortradition. Das *Nursery-Rhyme*-Mem referenziert als plattformübergreifendes *meme* mit Kollektivautorschaft eine Memkultur im breiteren Sinn, es besteht selber aus mindestens zwei heterogenen Memen oder medialen Äußerungen (dem Twitter-Mem und der Tumblr-Hinzufügung), es

52 Vgl. z.B. die indische oder die Maori-Version in McCavour 2020, o. S.; digital abrufbar auf https://books.google.ch/books/about/Verses_Old_and_New.html?id=DJBTzQEACAAJ&redir_esc=y (04.06.2020).

53 Was u.a. zur Gründung der *Society for Nursery Rhyme Reform* führte; vgl. Dowd et al. 2006: S. 136.

nimmt indirekt Bezug auf das *Wash-Your-Lyrics-meme* und dessen Abwandlungen, und es bezieht sich auf eine heute eher obskur wirkende Humortradition, nämlich die des viktorianischen Zeitalters. Zum einen verortet es sich damit innerhalb der digitalen Kulturen, mit Bezug auf andere *memes* und digitale Artefakte – was für die Gattung *meme* ja wie gezeigt charakteristisch ist –, zum anderen verortet es sich in der Geschichte von humoristischen Formen überhaupt. Diesem Doppelbezug möchten wir in der Folge nachspüren, indem wir Meme anhand klassischer Humortheorien als humoristische Texte analysieren, aber gleichzeitig aufzeigen, wo solche Theorien an ihre Grenzen kommen – und wo in der Kultur der Digitalität, im memetischen Spannungsfeld zwischen Quellenbindung und Modifikation, distinkte Humorformen mit eigenen kommunikativen und ästhetischen Möglichkeiten entstehen.

Solche Möglichkeiten werden vor allem auch dann fruchtbar gemacht, wo *memes* eine dritte Art des Bezugs aufweisen: den sozusagen poetologischen Bezug auf ihre eigene Funktionsweise, auf die Regeln ihrer eigenen Erzeugung und Verbreitung respektive Klassifizierung, ja generell auf die spezifischen kulturellen Bedingungen der Digitalität. Solchen *memes* eignet also eine besonders starke Form der *meme*-typischen Selbstferenzialität.⁵⁴ Wir möchten entsprechende *memes* in der Folge als *Meta-memes* bezeichnen. Das Kapitel wird schließen mit Betrachtungen zu subversivem, *queerem* Humor im Internet, der die Algorithmisierung der digitalen Welt als humoristische Waffe einsetzt. Solche Beispiele eines selbstreflexiven Humors verdeutlichen auch, wie sehr klassische Konzepte von Autorschaft und Kreativität in der Kultur der Digitalität an ihre Grenzen kommen. Und das Bild, das entsteht, ist mehr als ambivalent: Durch ubiquitär vorhandenes »Rohmaterial« und eine nie vorher dagewesene Masse an Menschen, die sich digitaler Kulturtechniken bedienen und damit zu *content producers* werden können, scheint die Handlungsmacht vieler Menschen zu wachsen – und doch schwindet sie gleichzeitig dort radikal, wo das algorithmische Umfeld undurchsichtig wird und/oder durch kapitalistische Firmeninteressen gesteuert ist. Der »subversive« Humor, von dem in diesem Kapitel noch vertieft die Rede sein wird, ist dann zwar aktivistisch, aber er bleibt oft dort machtlos, wo es darum ginge, konkrete politische Ziele durchzusetzen. So leitet der Humorteil denn auch über ins nächste Großkapitel, das sich der Politik von *memes* widmet.

54 Nach der *Encyclopedia of Humor Studies* ist »reflexive humor« ohnehin prävalent im Internet; doch die Verfasser*innen der *Encyclopedia* denken vor allem an Humor »about Microsoft and Google, addicted users, and desperate tech-support representatives. Such humor, which often deals with people's frustration when interacting with their »thinking machines«, underscores the creation of a large, global community of computer users who express their agonies through humor.« (Attardo 2014 [Hg.]: S. 389f.) Hier aber geht es um mehr, nämlich um ein Thematisieren der Entstehungsbedingungen der Meme und der Mechanismen ihrer Verbreitung, um die Algorithmizität überhaupt und deren Stellenwert in der Memproduktion und -rezeption.

3.1 Methodischer Einschub: Einige notgedrungen lückenhafte Bemerkungen zu Strategien der *meme*-Analyse

Zur Rekapitulation: Ein einzelnes Mem kann formal beschrieben werden (zum Beispiel der Sprachgebrauch im Corona-Kinderreim) und seine formale Verfasstheit kann in Kontexte gestellt werden. Genauer kann sie in Verbindung gebracht werden mit anderen *memes* (*Wash Your Lyrics*-Meme), mit gesellschaftspolitischen Debatten (über den Umgang mit einer Pandemie) und kulturellen Gebilden, Traditionen und Interpretationen (der *Ring-a-Ring-o'-Roses*-Reim als Verhandlung der Pest in London). Dieser Vielschichtigkeit müssen Memanalysen gerecht werden, und es lohnt sich hier, kurz die methodischen Prämissen explizit zu machen, die im Hintergrund unserer Überlegungen stehen. Ebenso möchten wir die Vielfalt der Ansätze skizzieren, die im Feld der Mem-Forschung gepflegt werden oder für dieses Feld fruchtbar gemacht werden können. Wir haben diese Ausführungen als Einschub konzipiert, da sie für unseren Argumentationsgang zwar nicht verzichtbar, aber wohl nicht für alle Leser*innen dieses Buchs gleichermaßen spannend sind. Wer also am methodischen *nitty-gritty* weniger interessiert ist, kann ohne schlechtes Gewissen direkt zur Lektüre von Kapitel 3.2 übergehen.

Eine große Gruppe im Gefüge der bisherigen kulturwissenschaftlichen Annäherungen an die *meme*-Kultur bilden semiotische Ansätze, die sich mit den einzelnen Bestandteilen von Memen als ›Zeichen‹ beschäftigen, mit der Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant und der Frage, wie Bedeutung über Zeichen generiert wird. Für das Studium von *memes* sind solche Ansätze dort interessant, wo es um Stilkonventionen oder die Beziehung zwischen Text und Bild geht – ein Beispiel einer semiotischen Analyse wäre Brubakers Vergleich von Intertiteln aus Stummfilmen mit *LOLcat*-Captions.⁵⁵ Auf dieser Zeichenebene ist das ›typische‹ Meme charakterisiert durch seine Multimodalität: Es besteht aus Bild *und* Text, und damit ist es auch nicht einfach ›nur‹ simultan anstatt sequenziell, zwei Kategorien, die spätestens seit Lessings *Laokoon* gerne herangezogen werden, wenn es darum geht, Bilder von Texten zu unterscheiden. Anders und im Sinne der sogenannten Multimodalität ausgedrückt: *Memes* bestehen aus unterschiedlichen semiotischen Elementen, die in ihrem Zusammenspiel als Zeichenmodalitäten Bedeutung konstruieren. Modalitäten sind »Einheiten in einem kommunikativen Artefakt [...], die innerhalb eines bestimmten Kontextes und in spezifischer Kombination mit anderen Zeichenmodalitäten eine Bedeutung tragen bzw. zu der Bedeutung des kommunikativen Artefaktes, die von den Rezipierenden erschlossen werden muss, beitragen.«⁵⁶ Die Bedeutungskonstruktion eines Arte-

⁵⁵ Brubaker 2008.

⁵⁶ Packard et al. 2019: S. 52.

fakts kann also nicht nur durch eine rein sprachbezogene⁵⁷ oder narrative Analyse erschlossen werden, da die Strukturen gesprochener oder geschriebener Sprache nicht vollständig auf nonverbale Äußerungen und Repräsentationen übertragbar sind; die Bedeutung eines Bilds oder eines multimodalen Artefakts kann nicht in einem Wörterbuch nachgeschlagen werden. Die einzelnen Bestandteile eines multimodalen Artefakts müssen erst beschrieben und dann in ihrer Beziehung untereinander, in ihrem intersemiotischen Zusammenspiel, erfasst werden.⁵⁸

Typische *memes* weisen oft Gemeinsamkeiten mit dem Medium Comic auf,⁵⁹ und die multimodale Comicanalyse im Speziellen hat ein Instrumentarium entwickelt, das im Hintergrund unserer Überlegungen steht. Multimodal sind im Falle von Comics nicht nur Bild und Text, also der visuelle und verbale Modus; analysiert werden ebenso kleinere Einheiten, z.B. Farben, Rahmungen oder auch der Einsatz bestimmter Schrifttypen und Interpunktionszeichen. Für die Subgattung der Meme, die eine stark visuelle Komponente aufweisen, gibt es spezifische Ansätze, die an den in anderen Feldern entwickelten Methoden geschult sind. Untersuchungen, die sich an der visuellen Rhetorik oder »Visual Rhetoric«⁶⁰ orientieren, suchen nach jenen Strategien in visuellen Artefakten, die eine überzeugende Wirkung auf die Betrachter*innen ausüben. Ein Beispiel wäre eine Untersuchung der ikonischen Elemente in *memes* im Hinblick auf »subversive« Strategien, die der Betrachter*in eine den Mainstream-Medien widersprechende Botschaft vermitteln.⁶¹ Ein systematischer Perspektivenwechsel in Richtung Rezeption ist mit der dokumentarischen Bildanalyse nach Bohnsack möglich,⁶² die nicht bewusst angewandte rhetorische Strategien auf Seiten der Bildproduzent*innen, sondern das durch Bilder vermittelte implizite Wissen ins Zentrum stellt.

Mit der Multimodalitätsforschung allein sind Meme jedoch nur ungenügend beschrieben. Ihre Wissensproduktion und -vermittlung findet immer in Kontexten statt, weswegen der Sensibilität für verschiedene »Modalitäten« andere Aspekte zur Seite gestellt werden müssen. Unter der Gefahr, eine Binsenweisheit zu formulieren: Jegliche Analyse memetischer Phänomene, die ihrem Anspruch nach

57 Natürlich hat aber gerade die Linguistik sehr wertvolle Ansätze hervorgebracht u.a. im Feld der »Computer-Mediated Communication« oder Internetlinguistik; vgl. u.a. Dainas 2015.

58 Vgl. zur Multimodalität in verschiedenen disziplinarischen Kontexten auch die Handbücher von Jewitt 2014, Jewitt et al. 2016, Klug und Stöckl 2016, Wildfeuer et al. 2019 sowie Wildfeuer et al. 2020.

59 Vgl. dazu z.B. auch Glaser 2018, der Verwandtschaften zwischen Webcomics und *memes* und deren Rezeption und Verbreitung aufzeigt.

60 Foss 2004; auf Cartoons angewandt bei Abraham 2009.

61 Huntington 2018.

62 Bohnsack 2011; auf Memes angewandt bei Moebius 2018.

mehr sein will als präzise Deskription eines kulturellen Artefakts, muss auf der Erkenntnis basieren, dass Wissen stets in und durch Zeichen generiert und disseminiert wird – und dass diese Prozesse in sozialen, historischen und kulturellen Kontexten stattfinden.⁶³ Solche im weitesten Sinne diskursorientierten Analysen interessieren sich für die Beziehungen zwischen Wissen und Macht. Im Feld der *meme*-Studien wären etwa die Fragen relevant, ob und wenn ja, wie Menschen dominantes, in den Massenmedien verbreitetes Wissen durch alternative Forminhalte subvertieren, oder, im Gegenteil, ob und wenn ja, wie Meme an der Konstruktion und Aufrechterhaltung von Differenzkategorien wie *gender*, *race*, *class* etc. mitwirken. Ein Beispiel wären die Untersuchungen zu Humor und Sexismus, die Shifman, Lemish und Maapil Varsano unternommen haben und auf die wir noch zurückkommen werden (vgl. Kapitel 3.3).⁶⁴ Eine Synthese zwischen primär formalästhetisch interessierten (also sozusagen textimmanenten Zugriffen) und Kontextlektüren kann mittels der sogenannten multimodalen Diskursanalyse⁶⁵ versucht werden, die einzelne Merkmale oder Modalitäten eines medialen Artefakts visuell-semiotisch⁶⁶ erfasst und deren Wirkung auf Rezipient*innen in weiteren Zusammenhängen verankert.

Anstatt Methodenkämpfe auszutragen, möchten wir Elemente aus allen genannten Bereichen zur Anwendung bringen, da sie den Blick für jeweils unterschiedliche Aspekte von *memes* schärfen. Unsere Analysen finden jeweils auf vier Ebenen statt – siehe exemplarisch die Ausführungen zum *4chumblr*-Mem oben –, wobei jeweils unterschiedliche Facetten im Zentrum unseres Interesses stehen mögen:

1. Formalästhetische Analyse – Beschreibung eines einzelnen Mems und seiner multimodalen Aspekte
2. Kontextanalyse I – Verortung eines Mems im Kontext anderer Meme/von Mem-Clustern, so zum Beispiel die Kenntlichmachung des zugrundeliegenden *template*
3. Kontextanalyse II – Verortung eines Mems im gesellschaftlichen, historischen und politischen Kontext (z.B. Humortraditionen, Verweise auf real existierende Personen etc.)
4. Rezeptionsanalyse – Frage nach dem ›Erfolg‹ eines Mems, nach seinem Einfluss auf den beziehungsweise seinem Status im ›Mainstream‹ etc. (in den Worten von Knobel und Lankshear: Frage nach der »fecundity« und »longevity« eines Mems)

63 Vgl. z.B. Milner 2012.

64 Shifman 2007, 2013; Shifman und Lemish 2010, 2011; Shifman und Maapil Varsano 2007.

65 Vgl. u.a. Yoon 2016.

66 Vgl. van Leeuwen 2001.

Alle diese Analysekategorien werden im Folgenden angewandt und wechselweise im Zentrum stehen, wobei wir meistens nicht ausdrücklich auf dieses Raster zu sprechen kommen werden, um die Dichte an Fachterminologie nicht noch weiter zu erhöhen und die Inhalte unserer Ausführungen zu priorisieren. In der nächsten Memanalyse, die mit dem Rüstzeug der Humorthorie operiert, werden wir allerdings explizit machen, welche Analyseschritte jeweils vollzogen werden. So kann auch gezeigt werden, dass sich einzelne Schritte in der konkreten Analyse naturgemäß überschneiden und überlagern – um der Vielseitigkeit der Gattung *meme* gerecht zu werden, muss fliegend von formalästhetischen Merkmalen zu Kontextanalysen übergegangen werden, von der Zugehörigkeit eines einzelnen Artefakts zu einer Subgattung zu Fragen der Rezeption(en).

3.2 Memes und die Humorthorie: Inkongruitäten und Witzzyklen

In der Literatur werden *memes* oft mit Witzen oder »jokes« gleichgesetzt,⁶⁷ eine Sichtweise, die zwar zu kurz greift, aber nicht ohne Berechtigung ist, denn viele Meme weisen tatsächlich klassische Merkmale von Witzen auf. Anhand von Humorthorien lassen sie sich als humoristische Artefakte analysieren, die bestimmte gesellschaftliche und gemeinschaftsbildende Funktionen erfüllen. So zum Beispiel das unten abgebildete Mem (Abb. 11), das aus einem *Image macro* mit zwei weißen Schriftzügen in der Schriftart Impact besteht – der »typische« Mem-Font, der z.B. auch für die ersten *LOLcats* verwendet wurde (formalästhetische Analyse). Das *macro* hier ist ein dunkler Hintergrund, vor dem ein krude gezeichnetes weißes Gesicht schwebt. Das Gesicht lächelt, wirkt aber nicht glücklich. Ein riesiges Kinn mit einer Spalte nimmt den größten Teil des unförmigen Gesichts ein; dazu kommen zahlreiche angedeutete Falten, zum Beispiel auf der Stirn, was dem Gesicht einen sorgenvollen Ausdruck verleiht. Die zwei Schriftzüge rahmen das Bild; der obere Schriftzug besagt: »Make dinner for two«, der untere ergänzt: »don't have to cook tomorrow«.

Einen möglichen Rezeptionsvorgang des Memes, der auf dessen formalästhetischen Merkmalen basiert, könnte man etwa so nachzeichnen: Gemäß der in »westlichen« Büchern, Comics etc. etablierten Leserichtung, die auch der Laufrichtung des lateinischen Alphabets entspricht, wird von einer diesem Kulturraum zugehörigen Rezipient*in zuerst der obere Schriftzug gelesen. Er weckt bestimmte Erwartungen, da ein »dinner for two« gemeinhin ein romantisches Essen eines (prospektiven) Liebespaars bezeichnet. Doch das Bild will dazu nicht recht passen – die Comicfigur sieht bei Weitem nicht so glücklich aus, wie man es im Kontext eines Dates vielleicht erwarten würde. Das Gefühl einer Inkongruität intensiviert

67 Dynel 2016: S. 660 u. ö.

sich zuerst bei der Lektüre des zweiten Textteils; er verlangt, dass das vorher Gelesene und Gesehene einer Neuinterpretation unterworfen wird. Die erste Auslegung des oberen Satzes – die Figur oder Person, um die es im Mem geht, hat ein romantisches Date und/oder ein*e Partner*in – wird Schritt für Schritt invalidiert. Zuerst lässt der unglückliche Gesichtsausdruck der gezeichneten Figur Zweifel daran aufkommen, dass es sich hier um eine positive Situation handelt. Nach der Lektüre des zweiten Schriftzugs bestätigt sich: Die Figur hat keine romantische Beziehung, sie kocht nur für zwei, um am nächsten Tag nicht erneut für sich allein kochen zu müssen. Das Mem ist ein visueller Witz mit klarer Pointe; seine Struktur entspricht sehr genau der Struktur eines Witzes, wie ihn die Kontrast- oder Inkongruitätstheorie versteht. Nach dieser Theorie, die historisch breit vertreten wird,⁶⁸ erzeugt das überraschende Zusammentreffen scheinbar unvereinbarer Gegensätze oder inkompatibler Konzepte einen humoristischen Effekt. Das Lachen setzt im Moment der Auflösung ein, also dann, wenn die Objekte oder Konzepte, um die es geht, mental wieder in eine widerspruchsfreie, aber eben neue und witzige Anordnung gebracht werden.⁶⁹

Abb. 11: Ein Rage Comic



68 Der Begriff geht zurück auf Mark Akensides *The Pleasures of Imagination* (1744). Vgl. zur Inkongruenztheorie Mulder und Nijholt 2002: S. 4; andere Humortheorien werden in derselben Publikation behandelt.

69 Vgl. Lewis 1989. Dies erinnert auch an das, was Knobel und Lankshear in ihrer frühen *meme*-Studie eine »anomalous juxtaposition« nennen: Eine Gegenüberstellung von Inhalten und Formen, die auf den ersten Blick nicht zusammenpassen, sei typisch für *memes* und trage zu ihrem Erfolg bei. Sie werde verwendet, um »the susceptibility of the idea being passed from mind to mind« zu maximieren, wie die Autoren in ihrem darwinistisch angehauchten Vokabular schreiben (Knobel und Lankshear 2006: S. 215).

Witz-typisch ist auch die inhaltliche Ausrichtung des Memes (Kontextanalyse II). Der Witz als Humorgenre, das spätestens seit dem 19. Jahrhundert etabliert ist,⁷⁰ ist traditionell maskulin codiert,⁷¹ Frauen spielen in ihm meistens eine Nebenrolle, die Stereotypen entspricht, zum Beispiel als ›Blondine‹, als nörgelnde Ehefrau oder als Objekt sexueller Begierde.⁷² Hier nun kommt zwar keine weibliche Figur vor, aber der Witz ist gerade durch diese Leerstelle, diese Abwesenheit, dann doch wieder stereotyp sexuiert. In der heteronormativ geprägten Landschaft des Internets (und erst recht 4chans)⁷³ wäre schließlich schon ohne weitere Kontextanalysen davon auszugehen, dass Rezipient*innen die gezeichnete Figur als männlich interpretieren, die in »dinner for two« implizierte Figur oder Person, also die potenzielle romantische Partner*in, dagegen als weiblich. Thema des Memes wäre somit der (vergebliche) Wunsch eines Mannes/einer männlich gelesenen Figur, romantisch mit einer Frau/einer weiblich gelesenen Figur involviert zu sein.

Eine solche Auslegung ist durch spezifische *meme*-Traditionen schon vorgegeben, in die sich dieses einzelne *meme* einschreibt (Kontextanalyse I). Das Gesicht erlaubt es, das *meme* im Kontext der sogenannten *Rage Comics* zu verankern, eine Subgattung mit eigenen Regeln, die erstmals 2008 auf dem Imageboard 4chan auftauchte und später auf Reddit und 9GAG verbreitet wurde.⁷⁴ *Rage Comics* zeigen typischerweise vorgefertigte Gesichter, gezeichnet zum Beispiel in Microsoft Paint, die emotionale Ausdrücke überhöht darstellen.⁷⁵ Dass *Rage Comics* und viele andere *memes* Gefühlsausdrücke in so übertriebener Form abbilden, mag damit zusammenhängen, dass der digitalen Kommunikation zum Teil eine zentrale Facette menschlicher Kommunikation fehlt – der Körper, die in Mimik und Gestik verkörperlichte Emotionalität und deren Lesbarkeit in sozialen Zusammenhängen. Manche *memes* scheinen sozusagen einer Überkompensation verpflichtet zu sein, indem sie durch Cartoonisierung *überdeutliche Gesichts- und Körperausdrücke entwerfen*, Bilder dessen, was im memetischen Austausch eben meistens abwesend ist (aber keineswegs immer: Als logische Konsequenz solcher Kompensationsbemühungen könnte man beispielsweise den Trend zu performativen, gleichsam tänzerischen *memes* auf der Kurzvideoplattform TikTok betrachten). Solche und

70 Vgl. u.a. Wickberg 1998.

71 Vgl. Kuipers 2006.

72 Vgl. dazu auch Shifman und Lemish 2011: S. 257. Dort wird auch auf Forschungen verwiesen, die belegen, dass Witze oft so rezipiert werden und Frauen tendenziell »observational/situational humor based on their own personal experiences« dem Witz vorziehen (ebd.).

73 Vgl. für einen Überblick hierzu die Sonderausgabe des Journals *Social Media + Society* zum Thema *Making Digital Cultures of Gender and Sexuality With Social Media* (Burgess et al. 2016).

74 <https://knowyourmeme.com/memes/subcultures/rage-comics> (02.06.2020).

75 Vgl. Glaser 2018, S. 118–120. Glaser weist im Einklang mit der Forschung darauf hin, dass *rage comics* die Ästhetik von allen späteren Webcomics maßgeblich beeinflusst haben; ebd., S. 119f.

ähnliche *memes* dienen denn auch berechenbarerweise oft als sogenannte *Reactions*: Sie werden von User*innen verwendet, um ihre körperlichen und emotionalen Reaktionen ins Bild zu setzen, und zwar in überhöht-persiflierter Form.⁷⁶

Funktional könnte man sagen, dass viele *memes* und vor allem memetische *Rage Comics* dem entsprechen, was der Kunsthistoriker Aby Warburg unter dem Begriff ›Pathosformel‹ fasste (Kontextanalyse II): Dargestellt werden emotional aufgeladene visuelle Tropen, die in der westlichen Kunstgeschichte verbreitet sind, zum Beispiel Gesichtsausdrücke und Gesten, die Verzweiflung oder Wut kommunizieren (und die Warburg in seinem unvollendet gebliebenen *Bilderatlas Mnemosyne* systematisch sammelte). Den Hintergrund dieser Beobachtung bildet eine jahrhundertelange kunstgeschichtliche Tradition der Standardisierung und Katalogisierung von Affektrepräsentation: Beispielfähig wären etwa die einschlägigen mittelalterlichen ›Musterbücher‹ und später die ambitionierten Versuche einer »Systematisierung der Leidenschaften«⁷⁷ durch Giovanni Paolo Lomazzo (*Trattato dell'arte e della pittura*, 1584) oder Charles le Brun (*Conférence sur l'expression générale et particulière*, 1668). Für diese erwiesen sich Motive oder eben Gesichtsausdrücke aus Gemälden von Leonardo da Vinci, Michelangelo und anderen Renaissance-Größen als exemplarisch und mithin ›memetisch‹ *avant la lettre* – eine Qualität, für die Warburg ebenfalls bereits einen Begriff entwickelte, namentlich den des ›Bilderfahrzeugs‹, mit dem er den Transfer formelhaft-topischer Bildlichkeiten durch Raum und Zeit charakterisierte.⁷⁸

Doch *Rage Comics* ordnen sich nicht oder höchstens auf den ersten Blick in eine ehrwürdige kunsthistorische Tradition ein: Die ›Bilderfahrzeuge‹ gelangen sozusagen nicht unversehrt an ihr Ziel, sondern werden lustvoll zum Verunfallen gebracht. Dass die Topizität der *Rage Comics* immer auch – paradoxerweise – einen Bruch mit dem Konformen impliziert, wird schon durch die kritzlige, cartoonisierte, anscheinend nicht ›gekonnte‹, jedenfalls maximal von ›klassischer‹ Beispielhaftigkeit entfernte Darstellungsweise vermittelt. Der Zeichenstil scheint einer Ästhetik des Hässlichen verpflichtet. Die emotionale Stilisierung von Gesichtern und Gesten dient zudem primär dem Amüsement der Betrachter*innen, anders als viele Darstellungen in der klassischen Kunst, die berühren sollen. Und inhaltlich haben sich *Rage Comics* schnell in verschiedene Richtungen differenziert und Gesichter oder Figuren etabliert, die auch anrühigen oder tabuisierten Emotionen und Praktiken Ausdruck verleihen (Kontextanalyse I). Angefan-

76 Hardesty et al. weisen in ihrer allerdings auf Selfies fokussierten Studie zu feministischem Aktivismus im Netz darauf hin, dass die Abwesenheit des Körpers und der Stimme im digitalen Bereich eine Herausforderung für die Kommunikation darstellt, und zwar besonders dort, wo politische Botschaften vermittelt werden sollen, vgl. Hardesty et al. 2019: S. 254 u. ö.

77 Kirchner 2014: S. 14.

78 Für die freundlichen Hinweise sei Dr. Luise Baumgartner (Bern) herzlich gedankt.

gen mit dem »Rageguy«, einem *wütenden*, typischerweise mit dem Schriftzug »FFFFFUUUUUUUU-« (für ›fuck‹) versehenen Gesicht,⁷⁹ wurden bald andere Gefühle und soziale Verhaltensweisen ins Bild gesetzt, zum Beispiel mit der selbstbewussten Pose des *Fuck Yea Guy*⁸⁰ oder der schmierigen Selbstzufriedenheit des *Trollface*,⁸¹ einer Illustration dessen, was gerade Nutzer*innen des Forums 4chan mit Freude betreiben: des *trolling* (hierzu mehr in Kapitel 6.1). Den anzüglichen Spott dieses Gesichts kann man sich nur schwerlich als Sujet eines klassischen Gemäldes vorstellen.

Die ersten *Rage Comics* gliederten sich in Panels, wie klassische Comics – vier aufeinander folgende Bilder erzählen eine kurze Geschichte. Die gezeichneten Protagonist*innen der *Rage Comics* wurden jedoch zu einem Renner (Rezeptionsanalyse) und somit schon bald im Rahmen anderer *meme*-Formate verwendet, zum Beispiel auf Macros im Stil der *Advice Animals* (ein äußerst beliebtes Mem, das sich durch ein ›lustiges‹ Bild, ursprünglich typischerweise ein Tierbild, und zwei Schriftzüge auszeichnet, wobei der untere Schriftzug meistens die Pointe enthält).⁸² Das Mem in Abb. 11 ist eine solche Fusion – es hat das Format eines *Advice-Animals-meme*, aber mit einem *Rage-Comics*-Protagonisten.

Beim abgebildeten Mem handelt es sich um den *Forever Alone Guy*,⁸³ eine der ersten und erfolgreichsten Variationen des ursprünglichen *Rageguy*. Als *Guy* ist die Figur schon dem Namen nach männlich markiert. Typischerweise wird er verwendet, um romantisches Versagen und das einsame Dasein von ›Nerds‹ zu illustrieren. Der Humor von *memes*, die sich dieser Figur bedienen, zielt oftmals auf Beziehungen zwischen den Geschlechtern, oder besser: auf deren Fehlen. *Forever-Alone-memes* schöpfen damit aus einer spezifischen Internetkultur, die das Bild des erfolglosen, asozialen Nerds auf selbstironische Weise weiter verbreitet – und damit auch die diesem Bild inhärenten ideologischen Vorannahmen: zum Beispiel eben, dass Erfolg für einen Mann nicht zuletzt in der Eroberung von Frauen besteht, wobei immer auch ein angeblich legitimer Anspruch auf solche Eroberung insinuiert wird, während *queere* Identitäten oder Lebensentwürfe ausgespart bleiben, von der Autonomie der zu erobernden Frau ganz zu schweigen. Durch das blasse Gesicht wird in diesem Mem auch die für die Nerdkultur charakteristische Vorannahme mittransportiert, dass der ›typische‹ Nerd ein *weißer* Mann ist; in den Worten Lori Kendalls, die sich mit den Verstrickungen von *weißer* Männlichkeit und toxischer Internetkultur beschäftigt: »Nerds are white men«. ⁸⁴ Mit der Sub-

79 <https://knowyourmeme.com/memes/rage-guy-ffffuuuuuuuu> (04.06.2020).

80 <https://knowyourmeme.com/memes/fuck-yea> (04.06.2020).

81 <https://knowyourmeme.com/memes/trollface> (04.06.2020).

82 <https://knowyourmeme.com/memes/advice-animals> (04.06.2020).

83 <https://knowyourmeme.com/memes/forever-alone> (04.06.2020).

84 Kendall 2011: S. 519.

Gattung der *Rage Comics* vertraute Rezipient*innen des oben abgebildeten Mems werden somit humoristische, aber auch exkludierende Effekte am Werk sehen, die der Durchschnittsbetrachter*in entgehen; sie können das *meme* in einer (vor-)selbstironischen Tradition und im Insiderhumor einer Nerd-Subkultur verankern, die komisiertes Selbstmitleid nachgerade zu einem Bestandteil ihrer Gruppenidentität gemacht hat. Sie können aber auch schon eine Assoziation zum keineswegs selbstironischen, sondern hasserfüllten und ressentimentgeladenen *incel*-Kult herstellen, in dem dieser weinerliche *Forever-Alone*-Habitus in bisweilen sogar gewalttätige Misogynie ausartet (vgl. nochmals Kapitel 2).

Wenn man den *meme*-spezifischen Kontext der *Rage Comics* miteinbezieht und das oben analysierte *meme* so als Teil einer Reihe versteht, deren einzelne Elemente besonders gerne für bestimmte Witzarten verwendet werden, wird klar, dass *memes* weniger einem Einzelwitz ähneln. Stattdessen sind sie strukturiert wie sogenannte »joke cycles«,⁸⁵ also Textcluster aus miteinander verwandten Einzeltexten.⁸⁶ Ein Beispiel aus dem Feld des »offline«-Humors wären Glühbirne-Witze, ein standardisiertes Format, in dem es immer darum geht, wie viele Menschen einer bestimmten Gruppe nötig sind, um die banale Aufgabe eines Glühbirnenwechsels zu bewältigen.⁸⁷

»Joke cycles« entwickeln sich nach Salvatore Attardo in Generationen: Die erste Witzgeneration besteht im ursprünglichen Witz, der in der Weitergabe höchstens leicht variiert wird; hier wird der Rahmen festgesetzt, in dem sich alle weiteren Witze bewegen oder auf den sie verweisen. Die zweite Generation, der Para-Witz, verdankt seinen Humor einem impliziten intertextuellen Verweis auf den ursprünglichen Witz. Der Para-Witz ist damit nur lustig, wenn der intertextuelle Verweis verstanden wird. Die dritte Generation ist eine Art Meta-Witz: Der Humor entsteht nach Attardo daraus, dass der Witz eben gerade nicht »erfolgreich« vermittelt, sondern mit der Erwartungshaltung der Rezipient*innen gespielt wird. Ein Glühbirnenwitz der dritten Generation könnte ungefähr so aussehen:

How many lawyers does it take to screw in a light bulb?
How many can you afford?⁸⁸

85 Attardo 2001.

86 Ausführlich mit dem Konzept der »joke cycles« im Kontext von *memes* arbeitet erstmals Dainas in ihrer Masterarbeit, vgl. Dainas 2015.

87 Vgl. Dainas 2015: S. 10, die sich auf eine mittlerweile nicht mehr auffindbare digitale Zusammenstellung von Marcush aus dem Jahr 1996 bezieht: »In 1973 there were only 28 versions of the light bulb joke in the Indiana University Folklore Archives, but now there are more than a thousand variants of the original joke.«

88 Dainas 2015: S. 11.

Sehr viele *memes* entsprechen der zweiten Witzgeneration nach Attardo, dem Para-Witz. In diese Kategorie fiel auch der oben analysierte *Rage Comic*: Er ist Teil einer Reihe von Memen, welche die Nerdkultur zwar aufs Korn nehmen, sie aber gleichzeitig durch die Etablierung eines intertextuellen *meme*-Syntagmas zu einem semiotisch leicht »verfügbaren« Identitätsangebot verfestigen. Doch gerade bei zunehmender Lebensdauer eines *Mem-templates* oder mit zunehmendem Erfolg desselben finden sich vielfach auch Beispiele, die nach Attardo in die dritte Kategorie fallen würden. Solche Meme entstehen vor allem dort, wo *Mem-Subgattungen* so erfolgreich geworden sind, dass eine Vertrautheit mit ihren Regeln bei einer großen Anzahl Betrachter*innen vorausgesetzt werden kann (Rezeptionsanalyse). Meta-Witze finden sich auch zuhauf im *Rage-Comics*-Universum.

Abb. 12: (a) Ein traditioneller *Rageguy*-Comic und (b) *Le fu*



Ein frühes Beispiel eines *Rage-Comic*-Meta-Witzes (Abb. 12b) begründete seinerseits eine neue *Rage-Comic*-Figurenreihe. Das *Mem-template* gehorcht genau den Konventionen der typischen *Rageguy*-Comics (Abb. 12a), mit vier Panels, wobei drei Panels die Figur von einem distanzierteren Standpunkt aus zeigen, das letzte Panel aber sozusagen auf den Gesichtsausdruck der Figur hineinzoomt. Dadurch wird bei mit *Rage Comics* vertrauten Rezipient*innen die Erwartung geschürt, auf dem letzten Panel werde sich der wütende *Rageguy* finden (Abb. 12b). Stattdessen handelt es sich hier aber um eine Figur, deren Gesichtsausdruck über den Comic hinweg praktisch konstant bleibt. In den Panels findet sich der Text: »bonjour, i am jacques from france/in france we do not le rage so vulgarly/we do it like le this in a le sophisticated way/le fu-«. Witzig mag dieses Mem einerseits sein, weil es nationale Stereotypen aufruft – Franzosen sind elegant und wohlgesittet, und wirklich gut Englisch können sie nicht (der französische Artikel »le« taucht im Fahrwasser des Erfolgs, den dieses Mem hatte, als Nonsense-Element in zahlreichen weiteren *Rage Comics* auf). Andererseits und vor allem aber ist das Mem lustig, da es die Erwartungshaltung der Rezipient*innen unterläuft und im Genre

der *Rage Comics* mit seinen überkandidelten, karikaturhaften, enorm extravertierten Emotionen einer Figur die Bühne überlässt, die nicht emotional reagiert. Der typische Witz eines *Rageguy*-Comics, die ausflippende Figur am Ende einer memetischen Erzählung, wird hier eben gerade ausgelassen.

Als Meta-Witz könnte man auch ein *Corona-meme* begreifen, das thematisiert, wie das Verhältnis zur Pandemie und zum Lachen über die Pandemie sich über die Monate hinweg verändert hatte. Das Mem (Abb. 13) besteht aus verschiedenen mit Zeitangaben versehenen Bildern des Musikers Kanye West, dessen Gesichtsausdruck zunehmend zerknirschter oder besorgter wird, mit der Überschrift »Laughing at corona memes like«. ⁸⁹ Die Bilder sind wiederum wie Comicpanels angeordnet, mit »westlicher« Leserichtung von links nach rechts. Die Zeitangaben zeigen immer kleinere Abstände an – »February, March 1, Last week, This morning, A little later this morning«, von einem Monat hin zu wenigen Stunden oder Minuten, was eine Beschleunigung suggeriert; mit dem »Lesen« des Memes vergeht die Zeit immer schneller und ein Stressgefühl stellt sich ein, da die Situation sich anscheinend immer rasanter verändert. Im Kanye-West-Corona-meme⁹⁰ geht es also darum, wie ein zuerst harmloser Spaß zu bitterem Ernst wird. Wenn auch noch so viele Artikel ein Loblied auf das Lachen angesichts der Katastrophe sangen, schien Humor schwierig, sobald man selbst von Isolation, Quarantäne und Krankheit betroffen war, in vielen »westlichen« Ländern also etwa ab Mitte März 2020. Die Grundanlage des Memes ist paradoxal, insofern es gerade dadurch, dass es den zunehmenden Humorverlust thematisiert, zum Lachen auffordert – man lacht auf einer Metaebene über die eigene Unfähigkeit, im Angesicht der Katastrophe weiterhin harmlose Witze oder Meme zu konsumieren. Die »corona memes«, über die Kanye West immer weniger lacht, bleiben unsichtbar. Präsentiert wird stattdessen eine potenzielle Reaktion auf memetische Witze, die die Betrachter*in auf sich selbst zurückwirft und ihre Erwartungshaltung an typische »corona memes« subvertiert – ein Meta-»corona meme«.

89 <https://knowyourmeme.com/photos/1789954-kanye-west> (28.05.2020).

90 Der Musiker ist übrigens das Sujet ganz unterschiedlicher Memes, die in unterschiedlichen Kontexten verwendet werden; einige davon sind archiviert unter <https://knowyourmeme.com/memes/people/kanye-west> (23.06.2020).

Abb. 13: Die Zeit fliegt, das Lachen bleibt im Hals stecken

Laughing at corona memes like



3.2.1 Wortwitze: ›local spices‹ und ›foreign origin‹

Humoristische Elemente von *memes* können mitunter schwer verständlich sein, weil sie Ausdruck von Diskursen einzelner Subkulturen sind. Sie sind zudem auch von geografischen, sprachlichen und kulturellen Kontexten abhängig. In der Datenbank *knowyourmeme.com*, einer Art *meme*-Wikipedia, wird eines der beliebtesten Formate unter dem Namen *Name Puns* geführt: Es handelt sich um eine Reihe von Bildmakros mit zwei oder mehr Bildern, wobei das erste Bild einen Prominenten oder eine Figur mit seinem oder ihrem Namen zeigt, gefolgt von einem Bild mit einem auf dem Namen basierenden Wortspiel.⁹¹ Eines der Bilder ist meistens bearbeitet, um dem Witz seine visuelle Pointe zu geben. Ein Beispiel wäre

91 <https://knowyourmeme.com/memes/name-puns> (08.06.2020).

eine schwarz-weiße Fotografie des US-amerikanischen Musikers Ray Charles mit dem Schriftzug »Ray« und daneben eine bearbeitete Version derselben Fotografie, die ihn mit blauer Haut zeigt: »Blu Ray«, als Anspielung auf das digitale optische Speichermedium, das die DVD ablösen sollte. In dieselbe Kategorie fällt ein Mem der Disney-Figur Jafar, des Bösewichts aus dem Animationsfilm *Aladdin* (1992): Auf dem ersten Bild wird er aus einer beträchtlichen Distanz gezeigt: »Jafar«, auf dem zweiten Bild dagegen von Nahem: »Jaclose«.

Abb. 14a und Abb. 14b: Wortspiele



Die Mem-Subgattung lässt sich zurückverfolgen zu dem Mem, das 2008 zur Vorlage für alle weiteren Variationen wurde (Abb. 14a), sozusagen der Nullpunkt der memetischen Replikation. Im oberen Bild sieht man die Schauspielerin Reese Witherspoon, die ihren Kopf strahlend gegen einen Sessel oder ein Sofa lehnt. In ihrer Hand hält sie einen silbernen Löffel – der nachträglich ins Bild eingefügt wurde, wie man bei einer genaueren Betrachtung des Bilds schnell sieht. Auch hier kommt also das Verfahren der »Bricolage« zur Anwendung, oder anders ausgedrückt: Bestehendes »Rohmaterial« wird modifiziert mit den Mitteln, die in der digitalen Kultur zur Verfügung stehen, also zum Beispiel dem Programm Photoshop, dessen Name heute metonymisch für die digitale Bildbearbeitung und -ma-

nipulation überhaupt verwendet wird.⁹² Im unteren Bild fehlt er, und beschrieben ist es mit »Reese Withoutherspoon«. Der Name der Schauspielerin wird hier also gelesen als »with her spoon«, mit ihrem Löffel, und verändert zu »without her spoon«, ohne ihren Löffel.

Dieses Mem nun wurde auch für die Schweiz aktualisiert respektive »übersetzt«, im Sinne einer Art nutzergetriebenen »Humorglobalisierung«, deren Transformations- und Translationsprozesse paradoxerweise in der Regel auch zu einer Lokalisierung, einer orts- und kulturbezogenen Spezifizierung führen:

Although the international spread of humor is not new, the internet has expedited it dramatically. Each day, numerous jokes, photos, and videos travel across the world. This international spread of humor can be seen as *user-generated globalization* – a process through which content is translated, customized, and distributed across the globe by ordinary internet users.⁹³

Meme mit Schweizbezug sind beliebt. So wird zum Beispiel die Facebookseite *Swissmeme* von gegen 400.000 Personen abonniert,⁹⁴ und es existieren zahlreiche verwandte Seiten wie die *Wallisär Memes*,⁹⁵ eine Seite für Meme mit Bezug zum Schweizer Kanton Wallis. Auf beiden Seiten finden sich zahlreiche *memes* auf Basis von international etablierten *templates* – die heute einfach herzustellen sind, denn für erfolgreiche Makros gibt es Websites, die es den Produzent*innen erlauben, eigene Versionen zu kreieren. Am 5. Dezember 2018 wird also auf *Wallisär Memes* ein Bild mit dem Kommentar »Wier si Bundesrat!« gepostet (Abb. 14b).⁹⁶ Es zeigt eine Frau; im ersten Bild des *templates* ist sie aus einem anderen Bild entfernt und in einer Küche platziert worden, wie man an der inkongruenten Beleuchtungssituation sofort sieht, und darauf steht: »Viola Amherd«. Im zweiten Bild dagegen, das nicht manipuliert scheint, sitzt sie an einem Tisch und gestikuliert mit ihren Händen. Beschriftet ist es mit »Viola Amtisch«.

Abgebildet ist die Politikerin Viola Amherd, die 2018 als Vertreterin der Christlichdemokratischen Volkspartei (CVP) in den Bundesrat, also in die Schweizer Regierung gewählt wurde. Sie stammt aus dem Kanton Wallis, weswegen die *meme*-Seite auf Facebook ja stolz verkünden kann, dass »wier«, also »wir« auf »Walliserdütsch«, nun »Bundesrat« seien, in einer Anspielung auf Kollektivfor-

92 Vgl. zu Adobe Photoshop und dieser Generalisierung, die das Unternehmen als Verletzung seiner Rechte am Markennamen ablehnt, <https://www.slashgear.com/adobe-says-stop-using-photoshop-as-a-generic-term-26399495/> (06.07.2020).

93 Attardo 2014 (Hg.): S. 390.

94 <https://www.facebook.com/swissmeme1/> (08.06.2020).

95 <https://www.facebook.com/WalliserMemes> (08.06.2020).

96 <https://www.facebook.com/WalliserMemes/posts/1986596688054783> (08.06.2020).

mulierungen wie »Wir sind Papst!« (jene legendäre Schlagzeile der *Bild*-Zeitung vom 20. April 2005, einen Tag nach der Wahl Joseph Kardinal Ratzingers zum Papst). Die Schlagzeile wurde selber zu einer Art *offline*-Mem, das in diversen Medien variiert wurde: Nach zahlreichen Zitaten und Abwandlungen entwickelte sie sich schnell zu einem geläufigen Ausdruck und geflügelten Wort. Das Schema entspricht genau dem Reese-Witherspoon-meme: »Amherd« kann auf Deutsch verstanden werden als »am Herd«, also in der Küche stehend; »Amtisch« wiederum hieße »am Tisch«. Auf Basis der Redewendungen »zurück an den Herd« oder »Heimchen am Herd« könnte man das Mem weiter sogar als Kommentar zu einer Art Emanzipation verstehen: Viola Amherd hat es eben vom Herd an den Tisch geschafft, wo politisch verhandelt wird und sie heftig debattiert.

Es handelt sich hier also um eine »nationale«, eine Schweiz-spezifische Variation eines internationalen *memes*. In den Worten der Humortheorie: Ein Format, das »easily across national borders« reist, wird hier »localization processes« unterworfen.⁹⁷ Doch um den Wortwitz an sich zu verstehen, genügt die Kenntnis des Deutschen. Die Pointe hinter dem Witz funktioniert kontextunabhängig und genau wie in der internationalen Mem-Vorlage, bei aller Kontextgebundenheit, die das Mem sonst aufweist, da es eine international wohl eher wenig bekannte Schweizer Politikerin zeigt und ein Geschehnis der politischen Geschichte der Schweiz der Auslöser für seine Entstehung war:

In the process of translation, local »spices« – such as local names, currencies, and sports teams – are added to the jokes. These markers tend to camouflage the jokes' »foreign« (often American) origin, thus forming an impression of a joke that is local. The result is the emergence of a new body of humor that is global in essence but local in »scent«.⁹⁸

3.2.2 Der memetische Streich

Internationale *templates* können also lokal variiert und spezifiziert werden; besonders »starke« Exponenten einzelner Mem-Subgattungen können aber auch quasi unverändert rund um den Globus wandern. Das *Rickroll*-Mem, das User*innen unter falschem Vorwand zum Video zu Rick Astleys Liebeslied *Never Gonna Give You Up* (1987) lockt, wäre ein solches Beispiel (vgl. Kapitel 2.1). Oder anders ausgedrückt: Das Artefakt, auf welches das *meme* zwangsläufig zuläuft, bleibt konstant, handelt es sich doch – das ist schließlich die Pointe des *meme* – um das immer gleiche Video. Die verschiedenen Köder aber, die zum Video führen, sind vielgestaltig, finden sich in unterschiedlichen Ländern, auf unterschiedlichen

97 Attardo 2014 (Hg.): S. 389.

98 Ebd.: S. 391.

Plattformen und in digitalen Subkulturen aller Couleur. Diese Beobachtung ließe sich auch humortheoretisch fassen: *Rickroll* und sein Vorgänger *Duckroll* sind eigentlich Streiche, eine praktische Humorform, bei der das Lachen aus einem absichtlich herbeigeführten Malheur resultiert, und sie unterscheiden sich dadurch deutlich von Wortspielen und anderen in *memes* prominenten Humorformen. Und ein Streich kann eben ein immer ähnliches Resultat haben respektive intendieren, das aber auf ganz unterschiedliche Weise herbeigeführt wird – zum Beispiel können diverse, intentional verursachte Ausgangslagen dazu führen, dass jemand auf einer Bananenschale ausrutscht. Doch nach der *Encyclopedia of Humor* lassen sich *Rickrolls* nicht sauber unter die Kategorien subsumieren, die dem ›Streich‹ entsprächen, die »Pranks« oder »Hoaxes« nämlich. »Hoaxes« sind »bound up with deception, humorous or mischievous, playing on the credulity of victims«, wie *Rickrolls*, doch diese sind auch weniger »serious« als der typische »hoax«, der nach der *Encyclopedia* »well considered«⁹⁹ ist. Von »pranks« wiederum unterscheiden sich *Rickrolls*, da »pranks« »usually directed toward a specific victim« seien und mit »more physicality«¹⁰⁰ einhergingen, was natürlich bei *Rickrolls* schon allein aufgrund der »entkörperlichten« Natur von Memen als digitalen Artefakten nicht gegeben ist. Somit wären *Rickrolls* nach der klassischen Humortheorie am besten als Mischung aus »pranks« und »hoaxes« zu verstehen.

Internetstreiche können zudem auf einer praktischen Ebene Dinge tun, die in klassischen »hoaxes« oder »pranks« nicht möglich sind. Die Analyse eines *Rickroll*-Beispiels von der Plattform Tumblr führt dies vor Augen:

[Der Blog deluxetrashqueen postet:]

Honestly, Rick Rolling is the best practical joke ever. Like, there's nothing offensive or mean spirited about it. It's just like »Oops you thought there would be something else here but it's »Never Gonna Give You Up.« which isn't even a bad song. It's fairly enjoyable to listen to. There's no jumpscare, no screaming, no ill will. Just Rick Astley telling you he's never going to give you up. I think that's great. »You fell into my trap! Here, listen to this completely benign song that will have no negative effect on you.«

[Der Blog moonblossom kommentiert:]

99 Ebd.: S. 337.

100 Ebd. Allerdings wurde *Rickroll* auch schon als klassischer Streich verwendet: Personal und Studierende der Cornell University wurden im Jahr 2017 während mehr als einer Woche aus verschiedenen Ecken des Campus mit Astleys Lied beschallt. Vgl. <https://cornellsun.com/2017/11/10/hundreds-rickrolled-in-mysterious-campus-prank-at-cornell/> (09.06.2020).

I wish this were true. There's a really good article about the problems inherent with rickrolling here.¹⁰¹

Der letzte Satz ist ein Hyperlink – und, man ahnt es schon, dieser führt die User*in direkt zu Astleys Video auf Youtube, das nebenbei Stand September 2021 deutlich über eine Milliarde Aufrufe verzeichnete und damit eines der erfolgreichsten Videos auf Youtube ist, dank *Rickrolling*.¹⁰² Interessant ist, dass es sich hier um einen kooperativen Streich handelt, wobei aber nur der zweite Blog, Moonblossom, die Intention hat, einen Streich zu spielen. Der Streich ist somit schon eine Reaktion auf eine Äußerung und entsteht sozusagen spontan, was bei klassischen Streichen nicht gegeben wäre – er weist weder die »well-considered« Reflektiertheit eines *hoax* noch die Spezifität eines *prank* auf. Durch die Möglichkeit, selber wiederum auf den Streich zu reagieren, ist zudem eine gewisse Durchlässigkeit gegeben, wie sie nach der Humortheorie nur dem »hoax«, nicht aber dem »prank« zukäme, denn »in a hoax audience members are made aware of their victimization and given an opportunity to respond, perhaps with humor, with feedback and/or with revenge. They are both victim and audience and the perpetrator remains on the scene to receive direct messages from them.«¹⁰³ Es ist klar, dass die Autor*innen der *Encyclopedia of Humor* hier nicht an digitale Kontexte dachten, obwohl das Werk 2014 publiziert wurde.¹⁰⁴ Charakteristisch für die Internetkultur ist eben die Tatsache, dass jede*r immer gleichzeitig potenziell Publikum und Produzent*in von Inhalten ist. Auf die Tumblr-*Rickroll* kann immer weiter reagiert werden, was auch geschehen ist, etwa mit Versuchen, weitere Streiche zu spielen, oder simpel mit amüsierten oder anderweitigen Reaktionen auf das gelungene *meme*.¹⁰⁵ Alle

101 <https://moonblossom.tumblr.com/post/119797612109/deluxetrashqueen-honestly-rick-rolling-is-the> (09.06.2020).

102 Es gibt allerdings natürlich verschiedene Versionen von *Never Gonna Give You Up* auf Youtube – diese Zahl bezieht sich auf die Version, die vom Kanal *Official Rick Astley* hochgeladen wurde.

103 Attardo 2014 (Hg.): S. 337.

104 Der Möglichkeit von Internetstreichen wird nur an einer Stelle Rechnung getragen – das Beispiel ist dann aber nicht ein *meme*, sondern einfach eine erfundene Geschichte, die über das Internet verbreitet wurde und der viele Menschen aufsaßen. Es handelt sich damit gerade nicht um eine genuin digitale Humorform, sondern um eine klassische Form – die Lügengeschichte –, die über das Medium Internet nur verbreitet wird. Vgl. Attardo 2014 (Hg.), 339. Bezeichnend für den geringen Stellenwert, der der Kultur der Digitalität in der Enzyklopädie zukommt, ist das Fehlen eines eigenen Eintrags zu »memes«; verbucht wird allein der »Internet Humor« (Attardo 2014 [Hg.], S. 389–393), in dem *memes* nur kurz zur Sprache kommen.

105 Um ein Beispiel zu nennen: Der Blog *sunburstknight* fügt den Kommentar hinzu, »I knew, deep down in the depths of my soul, what that link would lead to, but I wanted to believe otherwise« (<https://sunburstknight.tumblr.com/post/614226667924226048>, 09.06.2020).

und niemand »remains on the scene«, denn der digitale Raum ist bis zu einem gewissen Grad ort- und zeitlos.

Im ersten Post respektive dem ersten Teil des Memes wird auf einer Metaebene über Humortheorie im Internet diskutiert, und im Hintergrund der Bemerkungen scheint die Annahme zu stehen, dass ein großer Teil des Internethumors eben »ill will« mit sich bringt, dass er nicht »benign« wie *Rickroll*, sondern aggressiv und böse ist. In einem Post, der zum Mem wird, wird hier also darüber reflektiert, was Humor in der digitalen Sphäre ist und sein könnte oder sollte; nämlich, so ist anzunehmen, laut dem ersten Blog gutmütiger. Gemäß der *Encyclopedia of Humor* weist Rickroll damit Merkmale eines »pranks« auf, denn Streiche gingen üblicherweise mit »no real hurt or serious consequences to the victims/audiences« einher,¹⁰⁶ eine Formulierung, deren Echo die Beschreibung von *Rickroll* hier ist: »listen to this completely benign song that will have no negative effect on you«.

Die Tumblr-*Rickroll*, die sich ja erst im Kommentar zu diesen quasi humortheoretischen Erörterungen findet, beginnt wie der typische Streich laut der *Encyclopedia of Humor Studies* »in all seriousness and does not draw attention to any play frame or prior signalling about its ultimate humorous purpose. In fact, the setup is deliberately misleading, establishing as thoroughly as possible false expectations of a serious event to follow.«¹⁰⁷ Diese »seriousness« spielt auf der Metaebene damit, dass genau ein solcher Post, der auf ernsthafte Weise »problematische« Alltagsphänomene kritisiert, auf Tumblr gang und gäbe wäre. Die Microblogging-Plattform beherbergt, wie schon gesagt, ein tendenziell aktivistisches Publikum, das Machtstrukturen hinterfragt und Wert legt auf Kommunikation, die keine Ausschlüsse produzieren soll. Weil es eben so plausibel scheint, dass in einem Tumblr-Post tatsächlich ein Artikel über die problematischen Aspekte von Rickroll verlinkt ist, beinhaltet der Streich selber wieder ein kleines Machtspiel: »Like all comedy, the hoax and the prank indulge the spirit of fun but combine it with a power game as the hoaxer pushes to see just how far the audience can be strung along.«¹⁰⁸ Doch das Spiel in diesem Fall ist harmlos und kurz, und damit setzt der Streich auch gleich performativ das um, was der erste Blog an *Rickroll* so schätzt: Er ist »benign«, ohne »ill will« und nicht »offensive«.

Der Internethumor hat mit *Rickroll* eine eigene Art praktischen Streich erfunden, der in diesem Beispiel eine kooperative Ebene hat und der *als* Streich fähig ist, auf einer Metaebene zu thematisieren, was ein Streich überhaupt ist. Diese Tumblr-*Rickroll* ist zugleich ein Streich und eine Reflexion über Streiche und ihre Funktionsweise; sie ist eine Art Meta-Streich. Und der Streich hat eine Offenheit, die weder dem klassischen »hoax« noch dem »prank« gegeben ist: In der Kultur

106 Attardo 2014 (Hg.): S. 340.

107 Ebd.: S. 339.

108 Ebd.: S. 340.

der Digitalität verschwimmen die Grenzen zwischen Publikum und Inhaltsproduzent*innen, zwischen »audience« und »perpetrator« eines Streichs. Damit bringt der digitale Streich Möglichkeiten mit sich, die in der nicht-digitalen Sphäre so nicht gegeben sind.

3.3 Frauen, Männer und alle anderen: Internethumor, sex und gender. Befreiung und Subversion oder Keimzelle des Patriarchats? Forschungen zu Sexismus und Feminismus im Internet

In der Humortheorie wird eine Unterscheidung zwischen konservativem und subversivem Humor vorgenommen, die darauf fußt, welche Art von »Machtspiel« ein humoristisches Artefakt genau betreibt respektive welche Position ein*e Humorproduzent*in in existierenden Machtdynamiken einnimmt. Konservativer Humor geht auf Kosten der »Schwachen« in einer Mehrheitsgesellschaft. Als »agents of the hegemonic structure«¹⁰⁹ reproduzieren an dieser Humorform teilhabende User*innen asymmetrische Machtverhältnisse und Ungleichheiten. Klassische Witze verfahren oft sehr normativ: Sie konstruieren eine »richtige« Art, wie man sich zu benehmen hat, die meistens in Einklang mit dominanten Ideologien, Stereotypen und kulturellen Codes steht,¹¹⁰ und machen Abweichungen davon lächerlich. Auch in Geschlechterfragen verfährt Humor oft äußerst konservativ; zum Beispiel gehören »Blondinenwitze«, also Witze über die Dummheit von attraktiven blonden Frauen, im deutschen Sprachraum seit Jahrzehnten zu den beliebten Klassikern. Ganz anders der subversive Humor: Er wird von Minderheitsgruppen mobilisiert, um die Träger der Macht lächerlich zu machen und damit gängige Hierarchien zu destabilisieren.¹¹¹ Hier nun verbinden sich mit neuen Kommunikationstechnologien im Allgemeinen und dem Internet im Besonderen viele Hoffnungen.¹¹² Geträumt wird von einer Dezentralisierung und neuen Durchlässigkeit des kulturellen Austauschs sowie von einer Form der Partizipation, die es erlaubt, Machtgefüge zu umgehen und dadurch zu erschüttern.¹¹³ Das bezieht sich nicht nur auf Witzinhalte: Ein traditionelles Kommunikationsmodell, in dem Männer Humorproduzenten (spezifisches Maskulinum) und Frauen

109 Shifman und Lemish 2011: S. 268.

110 Vgl. Billig 2005; Boskin 1997.

111 Vgl. Billig 2005.

112 Darauf weisen verschiedene Forscher*innen hin u.a. Shifman und Lemish 2011: S. 256.

113 Die Teilhabe von Frauen an der Sphäre des Digitalen wurde v.a. in nicht-humoristischen Kontexten untersucht; vgl. u.a. Magnet 2007; Plant 1998.

passive Rezipientinnen (spezifisches Femininum) sind, könnte abgelöst werden durch eine Pluralität an Standpunkten.¹¹⁴

Auch die feministische Humorthorie operiert mit diesen Kategorien,¹¹⁵ wobei der konservative Humor als sexistisch,¹¹⁶ der subversive Humor dagegen als feministisch betrachtet wird.¹¹⁷ In den Worten Gallivans: Feministischer Humor »reveals and ridicules the absurdity of gender stereotypes and gender based inequalities.«¹¹⁸ Shifman und Lemish definieren ausführlicher:

We identified three basic characteristics of feminist humor in our review of previous definitions: first, feminist humor is oppositional, as it criticizes the current state of gender inequalities and hegemonic stereotyping. Second, as an expression of empowerment, feminist humor relates to the capability for empowerment and freedom to express critical thoughts. Consequentially, feminist humor often refers to the ability to create humor that mocks men and hegemonic masculinity. Finally, feminist humor requires access to an outlet that is a ›stage‹ or a medium, through which this kind of humor is expressed and spread.¹¹⁹

Somit unterscheidet sich der feministische Humor fundamental vom sexistischen Humor; dieser baut auf »traditional well-established stereotypes« auf, während jener diese Stereotypen hinterfragt, »thus exposing gendered power structures«.¹²⁰ Doch Shifman und Lemish finden in ihren Studien kaum humoristische Meme, die ihre eigenen Kriterien des feministischen Humors erfüllen. Die Autorinnen kommen zum Schluss: »Whereas sexist [...] notions are dominant in these exemplars of popular online humor, critical feminist texts [scil. *memes*] were found to be nearly absent, as was concern for the public sphere or issues of ethnicity, class

114 Das fügt sich in Forschungen zur Partizipationskultur, die festgestellt haben, dass in der Kultur der Digitalität das ›Publikum‹, die Rezipient*innen, immer mehr zu Produzent*innen und Verteiler*innen neuer Inhalte werden; vgl. Bennett 2003; Jenkins 2006.

115 Vgl. Franzini 1996; Kotthoff 2006.

116 Vgl. dazu z.B. Bergman 1986; Shifman & Maapil Varsano 2007.

117 Vgl. zur feministischen Humorforschung u.a. auch Chapman und Gadfield 1976; Crawford 2003; Ford, Boxer und Armstrong 2008; Franzini 1996; Gallivan 1992; Woodzicka und Ford 2010. Allerdings werden z.B. feministische Memes auch von feministischer Seite kritisiert, da der spielerisch-humorvolle Zugang zu systemischen Problemen von tatsächlichem Aktivismus ablenken könne und Meme somit eigentlich apolitisch seien; vgl. u.a. Rentschler und Thrift 2015: S. 349f., die negative Reaktionen zum *Binders full of women-meme* diskutieren.

118 Gallivan 1992: S. 373. Vgl. zur Fähigkeit des Humors, Stereotypen aufzubrechen, auch Zimbar-do 2014.

119 Shifman und Lemish 2011: S. 255; vgl. auch Shifman und Lemish 2010: S. 873.

120 Shifman und Lemish 2010: S. 873.

and sexual preference.«¹²¹ Sogar die zwei »internet texts« – in einem Korpus aus 150 analysierten »Texten« –, denen Shifman und Lemish am ehesten ein kritisches Potenzial zugestehen, zeichnen sich durch das Fehlen von jeder »awareness of the connection between the private and public political spheres«¹²² aus:

[H]ardly any concern for the public sphere or for the structural factors that create and perpetuate inequality were indicated in these texts. Rather, the exemplars identified as post-feminist online humor focused on empowerment that was individual self-satisfaction-directed rather than motivated by any form of organized social activism or protest.¹²³

Somit erteilen Shifman und Lemish in ihren Studien auch den Hoffnungen auf eine »plurale« digitale Gemeinschaft eine Absage: Sie konstatieren, dass »user-generated content is not inherently more subversive or liberating than content produced by mass media«.¹²⁴ In einem gewissen Sinn spiegelt eine solche Aussage Behauptungen, wie man sie auf dem 4chan-Board/pol/und/bmw/auf 8chan/8kun immer wieder findet: Die progressive »Linke« könne eben einfach nicht »memen«, ganz im Gegensatz zur *alt-right*. Mit ihrem kritischen Urteil stehen Shifman und Lemish nicht allein da. Harlow, Ty Rowlett und Huse etwa zeigen in ihrer auf der feministischen Humorthorie basierenden Analyse auf, dass auch scheinbar »progressive« *memes* ambivalent sein können: Meme, die anti-*queere* Einstellungen kritisieren sollen, verfallen ihrerseits in sexistische Klischees, und die Autorinnen schließen, dass »Internet memes are maintaining the status quo, furthering gendered political and communications systems and virtually ignoring the underlying gay rights issue«.¹²⁵

Andere Studien kommen in diesem Punkt aber auch zu anderen Schlüssen. Rentschler und Thrift betonen, dass »practising feminism through meme production and propagation«¹²⁶ eine valide, neue Form des Aktivismus ermögliche. Ringrose und Lawrence wiederum konstatieren, dass feministischer Humor im Netz präsent und sehr kritisch sei.¹²⁷ Die Autorinnen betrachten die Meme, die sie untersuchen, durch eine intersektionale Linse – sie vertreten also eine Perspektive, die »das wechselseitige Ineinandergreifen und Zusammenwirken differenz- und identitätsstiftender Kategorien wie etwa Geschlecht, Sexualität, Alter, Klas-

121 Shifman und Lemish 2011: S. 253.

122 Ebd.: S. 266.

123 Ebd.: S. 267.

124 Ebd.: S. 268.

125 Harlow, Ty Rowlett und Huse 2018: S. 1; vgl. ebd.: S. 13f.

126 Rentschler und Thrift 2015: S. 329.

127 Vgl. Ringrose und Lawrence 2018.

se, Nationalität, *Dis/ability*, Religion oder *Race*« ernst nimmt und die »mit diesem Wechselspiel einhergehenden hierarchischen Machtverhältnisse« analysiert.¹²⁸ Sie untersuchen drei Tumblr-Blogs: Auf dem *Misandry Mermaid Tumblr* werden auf spielerische Art antifeministische Diskurse über den angeblichen Männerhass der Feministinnen verarbeitet, und auf der Seite *savingroomforcats* wird humoristisch die hetero-maskuline Dominanz im (öffentlichen) Raum thematisiert und subvertiert, indem Katzen in Bilder von sich ausbreitenden (*manspreading*) Männern eingefügt werden. Auf *critiquemydickpic* zuletzt werden Penisbilder, die Frauen (beziehungsweise als weiblich gelesene Personen) im Internet und auf den sozialen Medien oft unerwünscht erhalten, in einen neuen Kontext gestellt: nämlich in den Kontext einer »ästhetischen« Bildkritik, in welcher der Penis selber nebensächlich wird, was einen phallozentrischen Diskurs überhaupt aushebelt.¹²⁹ Während nicht all diesen Blogs das gleiche kritische Potenzial zugestanden werden kann – der *Misandry Mermaid Tumblr* zum Beispiel bleibt binären Geschlechterantagonismen verhaftet –,¹³⁰ zeigen sie doch, dass Humorformen im Internet in Sachen *sex* und *gender* divers sein können.

Solche unterschiedlichen Befunde resultieren schon aus den jeweiligen Versuchsanordnungen, die in den Studien auch reflektiert werden: Während Shifman und Lemish mittels quantitativer Methoden *mainstream*-Plattformen durchkämmt haben,¹³¹ verwenden Forscher*innen wie Ringrose und Lawrence bewusst qualitative Analysemethoden und Detaillektüren. Dieses Vorgehen trägt der Tatsache Rechnung, dass Memkulturen unter verschiedenen Blickwinkeln untersucht werden müssen, nicht nur im Hinblick auf die größte Verbreitung einzelner *memes*, die ohnehin nur schwer festzustellen ist. Interessiert man sich für die formalästhetische Verfasstheit von *memes*, hat es nicht nur seine Berechtigung, auch vermeintlich »obskurere« Beispiele zu analysieren; es erweist sich sogar als

128 Sina 2019, S. 151.

129 Vgl. ebd. Alle diese Blogs existieren nicht mehr oder sind nicht mehr aktiv – *critiquemydickpic* fiel einem Tumblr-weiten Bann von pornographischen Bildern zum Opfer (hierzu später mehr) und kann nur noch in der Archivversion von registrierten Nutzern eingesehen werden, der *Misandry Mermaid Tumblr* postete zuletzt im Jahr 2018, und *savingroomforcats* wurde gelöscht. Wahrscheinlich ist das kein Zufall, sondern hängt zusammen mit der Abwanderung von aktivistischen, *queeren* User*innen, die durch das erwähnte Nacktheitsverbot eingeläutet wurde.

130 Ringrose und Lawrence werfen zudem die Frage auf, ob hinter *memes* einer »weißen Göttin«, die sich an Männern rächt, nicht unreflektierte heteronormative Vorstellungen und eine normative *whiteness* mit wenig intersektionalen Sensibilitäten stehen (Ringrose und Lawrence 2018: S. 693f.).

131 In einem Nebensatz erklären die Forscher*innen, dass alle Artefakte, die ihnen »unclear, or esoteric« erschienen, ausgeschlossen wurden (Shifman und Lemish 2011: S. 258). Ein quantitativer Ansatz zur *meme*-Analyse wird auch im Dokumentarfilm *Feels Good Man* (2020) ab Minute 69 vorgestellt, von dem später noch die Rede sein wird.

notwendig, da manche Verfahren der Memesis gerade dort deutlich zutage treten. Durch das Studium des Humors von »marginalisierten« Gruppen – wie es zum Beispiel Ono und Sloop empfehlen¹³² – wird zudem die Prämisse ernst genommen, dass sich im digitalen Bereich auch (noch) nicht mehrheitsfähige Positionen äußern können, ohne daraus zwingend auf eine digitale Utopie zu schließen.

Wie auch immer man sich zu den Argumenten im Detail stellt: Nicht bestritten werden kann nach dieser Bestandsaufnahme, dass Internetwitze oft strukturell konservativ sind, besonders »in relation to ethnicity and gender«.¹³³ Das hat auf der Ebene der Rezeption Folgen. Empirisch gut belegt ist, dass humoristisch intendierte oder als humoristisch interpretierte kulturelle Artefakte bei den Rezipient*innen andere Interpretationsstrategien aktivieren als vermeintlich ernsthafte Artefakte. Die Modi der Verarbeitung von »ernsthaften« Informationen werden suspendiert und eine kritische Evaluation der Botschaft, die in humoristisch gelesenen Artefakten mitschwingen kann, findet oft nicht mehr statt.¹³⁴ Wenn Witzkonsument*innen die Verunglimpfung bestimmter sozialer Gruppen als »bloße Scherze« abtun, dann stimmen sie stillschweigend dem normativen Standard zu, der besagt, es sei akzeptabel, Äußerungen von Vorurteilen herunterzuspielen, sofern sie in humoristischem Gewand daherkommen. Bill und Naus zum Beispiel fanden heraus,¹³⁵ dass Männer sexistische Vorfälle als »akzeptabel« und »harmlos« einstufen, wenn sie besagte Vorfälle als lustig empfanden, wenn sie also in der Deutung der Ereignisse zu einer nicht ernsthaften Haltung übergingen. Shifman und Lemish konstatieren, dass die Verwendung von Ironie es den Produzent*innen und -rezipient*innen von sexistischen Witzen erlaube, das Gesicht zu wahren: Reaktionäres Gedankengut kann ausgedrückt werden, während man eine sichere Distanz zu ihm hält und sich im Zweifelsfall immer auf die Position zurückziehen kann, dass es sich ja »nur« um Ironie gehandelt habe.¹³⁶ Gauntlett wiederum schreibt, dass ironische Distanz darauf hinauslaufe, »that sexism can be both ridiculed and enjoyed within the same moment«.¹³⁷ In diesem Sinne

132 Vgl. Ono und Sloop 1995.

133 Attardo 2014 (Hg.): S. 390.

134 Vgl. u.a. Attardo 1993; Berlyne 1972; McGhee 1972; Mulkay 1988.

135 Bill und Naus 1992.

136 Vgl. Shifman und Lemish 2011: S. 256.

137 Gauntlett 2008: S. 166. Derartige ironische Tarnspiele und taktische Rückzugspositionen scheinen jedoch in dem Maß an Relevanz einzubüßen, in dem rechte Begriffe und Glaubensinhalte normalisiert werden – Beispiele dafür werden wir in unseren Überlegungen zum Zusammenhang zwischen *Memesis* und »Mainstream« anführen. In jedem Fall ist bedenkenswert, was Strick 2021: S. 42ff. festhält: Der im »Mainstream« liberaler demokratischer Öffentlichkeiten geradezu automatisierte diskursive »Überführungsmodus« (ebd.: S. 42) gegenüber extremistischen Minderheiten ist einer Aufmerksamkeitsökonomie unangemessen, in der auch »solche« Diskursteilnehmer*innen vermehrt ganz offen zu ihren Ressentiments stehen. Schließlich

können *memes*, wie Stefka Hristova stark zugespitzt festhält, trotz einer auf den ersten Blick ironisch-dekonstruktiven Appellstruktur bestehende kulturelle und politische Herrschaftsverhältnisse stützen, indem sie diese hegemonialen Strukturen in berechenbarer Weise zu Objekten impotenter Spöttelei statt radikaler, revolutionärer Infragestellung machen:

[Memes] provide [a] safe space in which through mockery images and imaginaries of repression are rendered mundane and even humorous, assuring the central and commonsense primary purpose of the state to defend itself against internal and external threats. In other words, visual memes act as an informal autoimmunity mechanism.¹³⁸

Gauntlett und Hristova legen damit den Finger in die Wunde, die durch die Trope der Ironie immer schon geschlagen wird – es ist äußerst schwierig bis unmöglich zu entscheiden, ob ›ironisches‹ Sprechen wirklich ›ironisch‹ ist, ob es also sexistisches, misogynies, homophobes etc. Gedankengut einfach nur reproduziert oder es tatsächlich auf kritische Weise subvertiert.

Wird bei einem Blondinenwitz über die in ihm ausgedrückten klischierten Geschlechtervorstellungen gelacht, weil sie absurd und unzutreffend sind, wird also sozusagen auf der Metaebene über den Witz gelacht – oder findet man es doch einfach nur lustig, zu kolportieren, dass bestimmte Frauen eben ›dumm‹ und leichtgläubig seien? Wird auf einer Metaebene *über* toxische Stereotypen gelacht, oder werden sie affirmativ wiedergegeben? Und spielt eine im Einzelfall sowieso kaum zu erschließende Intention von Witzproduzent*innen überhaupt eine Rolle, wenn ihre Artefakte teilweise den weiten Weg durchs Internet antreten und auch in Kontexten über sie gelacht wird, die nichts mehr mit ihrem Ursprungsort und den dort geltenden Ideologien zu tun haben? Wenn diskriminierende Transgressionen für humoristische Zwecke genutzt werden, tritt dann nicht irgendwann ein Abnutzungseffekt ein, durch den aus »shock as entertainment«¹³⁹ das ›Schockmoment‹ verschwindet – und besagte Diskriminierungsformen normalisiert werden, vom Bereich des ›Humors‹ in den des ›Ernsts‹ übergehen? Solche Differenzierungen müssen bei einer Analyse von humoristischen Artefakten immer mitbedacht

setzt eine derartige ›Entlarvung‹ noch immer eine beschämte Eskamotierung faschistischer, sexistischer, homophober, antisemitischer und ähnlicher Ideologeme voraus, während doch die »vielbeschworenen Brandmauern nach Rechts« schon »lange eingestürzt« sind (ebd.: S. 44).

138 Hristova 2014: S. 273.

139 Lavin 2020: S. 106. Eine solche Enthemmungswirkung beobachtet Lavin exemplarisch auf dem *incel*-Forum www.incel.co: »[its] users [are] intoxicated by the freedom of a space where they are free to express prejudice with as much violence as they wish. There's a sense of one-upmanship [...], a desire to heighten the level of extremity of speech, graphic images rendered, racism expressed« (ebd.: S. 118).

werden. Auch ein Mem, das aus einem ›progressiven‹ Umfeld stammt, zum Beispiel von feministischen Tumblr-Blogs, kann ganz anders rezipiert werden, wenn es in die Hände anderer Subkulturen gerät – zumal es unter den Bedingungen der Kultur der Digitalität ja jederzeit nach dem Gusto der neuen Rezipient*innen-Gruppe verändert werden kann. Ein besonders prägnantes Beispiel für diese semantische und semiotische Veränderbarkeit von *memes* wird uns in der Fallstudie zum *Pepe-the-frog-meme* begegnen (vgl. Kapitel 4.4).

3.3.1 Von der Intransparenz der Plattformen: Meta-memes und algorithmischer Humor

Im Dezember 2017 erschien auf Gizmodo ein Artikel von Melanie Ehrenkranz mit dem aussagekräftigen Titel *British Cops Want to Use AI to Spot Porn—But It Keeps Mistaking Desert Pics for Nudes*.¹⁴⁰ Auf Twitter ging er viral, und ein User mit Namen Ben M-J kommentierte den Link mit den Worten: »Send dunes«.¹⁴¹ Der Tweet ist ein Wortspiel mit der im Internet verbreiteten Phrase ›Send nudes‹, die selber zum sehr populären und oft variierten Mem geworden ist.¹⁴² »Send Nudes« bezieht sich darauf, dass im Internet und über die sozialen Medien oft pornographische Fotografien verlangt werden. Die Anweisung ist implizit gegendert: Dem Stereotyp gemäß verlangt eine männliche Person Bilder von einer weiblichen Person, und hier erübrigt sich tatsächlich das sprachliche und konzeptionelle *Queering*, da Geschlechteridentitäten in diesem Kontext vorwiegend binär gedacht werden. Die geschlechtliche Markierung zeigt sich schon in einem der ersten Beispiele des Begriffs respektive Konzepts, das über digitale Archive noch zugänglich ist. Der User madmaxxx trägt am 4. März 2005 einen Eintrag zur von User*innen mit Inhalt gefüllten Plattform *Urban Dictionary* bei, in dem er »nudes« definiert als: »Nude pics a chick posts of herself in a forum. Often times if a hottie posts a regular pic, the other posters will keep asking for ›nudes?‹ or ›Noodz plz«.¹⁴³ Das »Send Nudes«-Mem spielt in alte Machtschemata hinein; Frauen sind Objekte, weibliche Körper sind begehrenswert, der männliche Blick begehrt und besitzt den weiblichen Körper über dessen Repräsentationen.

Weitere Beispiele machen den Machtaspekt explizit, indem sie diese Dynamik bedrohlich erscheinen lassen: Eine bekannte und oft variierte Version des *meme* besteht im Bild einer jungen Katze mit feucht glänzenden Augen, die wir aus menschlicher Perspektive als tränend interpretieren können (Abb. 15a). Eingefügt in dieses Bild ist eine Hand mit einer Pistole, die mitten auf die Stirn der Katze

140 Vgl. Ehrenkranz 2017.

141 https://twitter.com/v_ben/status/942797795366506496?lang=de (05.06.2020).

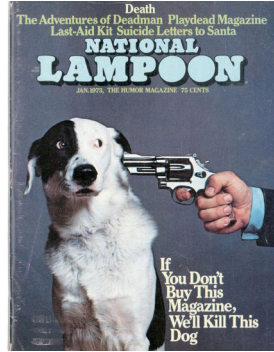
142 <https://knowyourmeme.com/memes/send-nudes> (05.06.2020).

143 Archiviert bei <https://knowyourmeme.com/memes/send-nudes#fm18> (10.06.2020).

zeigt, darunter findet sich der Schriftzug »Send Nudes Or I Shoot The Fucking Cat«. Auch ohne Zusatzinformationen oder Kontextrecherche ist das Mem verständlich – hier soll durch die karikaturesk überspitzte Androhung von Gewalt Kontrolle über einen implizit weiblichen Körper erzwungen werden, und durch die Absurdität des Sujets und die Kollision des Niedlichen mit dem Brutalen liegt das Mem irgendwo zwischen einem schwarzen Humor und einer verstörenden Repräsentation von ausbeuterischen Verhältnissen. Die Referenzstruktur des Mem freilich ist so noch nicht umfassend erschlossen, denn es verankert sich in der amerikanischen Humortradition: Die Darstellung nimmt Bezug auf ein ikonisches Cover des Humorhefts *National Lampoon* aus dem Januar 1973 mit dem Thema »Death«; ein Hund mit besorgtem Blick wird durch eine Pistole bedroht, und darunter steht der Slogan: »If You Don't Buy This Magazine, We'll Kill This Dog« (Abb. 15b). Das Mem imitiert auch die Großschreibung der einzelnen Wörter, doch aus dem Hund wird die im Internet omnipräsente süße Katze (man denke nur an *LOLcat-memes*), und aus dem Zwang, ein Heft zu kaufen, also ökonomische Ressourcen einzusetzen, wird der Zwang, den eigenen Körper respektive dessen Repräsentationen zu »verkaufen«. Aus kapitalistischer Gewalt wird patriarchale Gewalt. Zwar werden diese beiden Machtformen hier »nur« humoristisch fingiert und vorgeblich sogar durch hyperbolische Komisierung und grelle Inkongruenzeffekte persifliert, doch schimmern hinter der lustigen Fassade die entsprechenden Gewalt**potenziale** sehr wohl durch. In der memetischen Bildlichkeit wird ja auf tatsächlich existierende Ausbeutungsverhältnisse verwiesen, ohne dass diese in irgendeiner Weise in Frage gestellt oder unterwandert würden (die memetische Karriere des *National-Lampoon-Cover* ist im Übrigen auch nicht weiter erstaunlich, wenn man bedenkt, dass kapitalistische und patriarchale Gewaltförmigkeiten ohnehin miteinander verschränkt sind, wie etwa das Beispiel ausgebeuteter Care- oder Sex-Arbeiter*innen zeigt¹⁴⁴). Die selbstreflexive Verankerung des Katzen-memes in der amerikanischen Humorgeschichte ersetzt dann einfach nur das Lachen über ökonomische Zwänge mit einem Lachen über sexistische Machtstrukturen – unklar bleibt aber, ob man hier mit den Opfern oder den Tätern lacht, ob man also selbstzufrieden über die eigene Macht oder verbittert über die eigene Ohnmacht lacht.

144 Dieses Syndrom ist inzwischen so gut erforscht, dass ihm schon in einer 1997 erstmals aufgelegten Einführung in die Soziologie ein eigenes Kapitel gewidmet wurde (vgl. Treibel 1997: S. 67-85).

Abb. 15a und Abb. 15b: Memetische Variation eines berühmten Zeitschriftencovers



Im Jahr 2017 wird also eine Anspielung auf die ›Tradition‹ der *send-nudes*-Meme in einen neuen Kontext gestellt – den der maschinellen Bilderkennung im Rahmen von Versuchen, Kinderpornografie zu identifizieren. Der »send dunes«-Tweet von Ben M-J ging viral: Im September 2021 zählte er fast 150.000 »Gefällt mir«-Angaben sowie über 46.000 Retweets. Zum oft variierten Mem wurde er allerdings erst im Kontext der Umwälzungen, die die Plattform Tumblr Ende 2019 heimsuchten.

In seinen frühen Tagen war das später in Internetauseinandersetzungen so ›weiblich‹ sexuierte Tumblr ironischerweise gerade unter Männern bekannt, und zwar als Quelle pornographischer Inhalte.¹⁴⁵ Über lange Jahre hatte die Plattform den Ruf, extrem offen mit Pornografie umzugehen. Während zahlreiche andere Seiten explizite Inhalte auf die eine oder andere Art zensierten, war die Politik auf Tumblr, die User*innen alle Inhalte posten zu lassen – und dies beinhaltete eben viel Erotik und Pornografie, die teilweise auch illegal von anderen, zahlungspflichtigen Seiten übernommen wurde. Die Firmenphilosophie schien einfach und durchaus typisch für ein Unternehmen, das als kleines Start-up begann: Man verließ sich auf eine professionelle, ›saubere‹ Fassade, die Gelegenheitsnutzer*innen und potenziellen Investor*innen präsentiert wurde, und darauf, dass gleichzeitig alle regelmäßigen Nutzer*innen und Subkulturen sehr genau wussten, wie dahinter Erotika in allen Farben und Formen gefunden werden konnten. In den Nutzungsbedingungen fand sich lange das folgende Frage-Antwort-Spiel: »Is adult-oriented content allowed on Tumblr?« ›Sure. We have no problem with that kind of stuff. Go nuts. Show nuts. Whatever.«¹⁴⁶ Die Multimediaplattform Tumblr eignete sich aufgrund ihrer Architektur auch besonders für pornografi-

¹⁴⁵ Vgl. Perez 2013.

¹⁴⁶ Archiviert in Form eines viralen Tumblr-Posts unter <https://i.pinimg.com/originals/6c/fb/bo/6cfbbooff1b6d084bee221dd7dfac194.jpg> (10.06.2020).

sche Inhalte, anders als das damals zu textlastige Twitter oder das zu sehr an persönliche *offline*-Identitäten gebundene Facebook mit seinen pruden Standards.¹⁴⁷

Im Jahr 2010 war die erotische Community auf Tumblr genug etabliert, dass der offizielle *staff account* ein Verzeichnis erotischer Tumblr-Seiten kuratierte.¹⁴⁸ 2013 berichtete *TechCrunch*, dass explizite, ›adult-oriented‹ Blogs 11,4 % der beliebtesten 200.000 Domains stellten.¹⁴⁹ Doch mit dem Ankauf durch *Yahoo!* im Jahr 2013 begann sich die Situation zu ändern:

By July of that year, Tumblr had set up a complicated filtering system where blogs featuring nudity were now marked either NSFW or adult, with adult blogs disappearing from search and tag pages entirely (a precursor of the ›shadowbanning‹ tactic that would later become the norm on sites like Twitter and Patreon).¹⁵⁰

Als Tumblr von Verizon aufgekauft wurde (2017), kamen weitere Verschärfungen hinzu, unter anderem ein *safe mode*, der sämtliche Nacktheit filterte und der schon bald zum Standard wurde. Im November 2018 bekamen Blogs mit expliziten Inhalten die Nachricht, dass Nacktheit auf Tumblr sehr bald überhaupt nicht mehr erlaubt sein werde. Ab dem 17. Dezember 2018 wurden sämtliche expliziten, ›adult-oriented‹ Inhalte auf Tumblr blockiert. Zahlreiche Blogs wurden gelöscht, manche ohne Grund, da bei genauerer Betrachtung keine Inhalte vorzufinden waren, die gegen die Nutzungsbedingungen verstießen.¹⁵¹

Was das nun konkret bedeutete, war nicht nur der Ausschluss aller Sexarbeiter*innen, die auf Tumblr aktiv waren, und sämtlicher Blogs, die zum Beispiel pornografische Inhalte kuratierten. Betroffen von dieser neuen Regelung waren und sind auch sämtliche *queer*-aktivistischen Blogs mit sexuell expliziten Inhalten – darunter *critiquemydickpic* (vgl. Kapitel 3.3) –,¹⁵² alle erotischen Subkulturen und ebenso alle visuellen Faninhalte erotischer Natur, zum Beispiel erotische *Fanart* zu *Ships*. Die großen, kreativen, weiblich geprägten *Fandoms* auf Tumblr waren damit in einer ähnlichen Position wie zuvor auf der Plattform LiveJournal, die ab 2007 eine restriktive Politik durchsetzte. Auch LiveJournal war früher ein Begegnungsort von Fans, die sich für *Shipping* und erotische Fanwerke

147 Vgl. zu Tumblrs proaktiver Einstellung gegenüber Pornographie auch Alptraum 2018.

148 Vgl. Alptraum 2018.

149 Vgl. Perez 2013.

150 Alptraum 2018.

151 Vgl. Hannes Brecher: Tumblr verbannt NSFW-Content, zensiert dabei Garfield & co.; <https://www.notebookcheck.com/Tumblr-verbannt-NSFW-Content-zensiert-dabei-Garfield-co.374236.0.html> (20.04.2020).

152 Vgl. zum Schaden, welcher der online aktiven *queer community* durch Löschen von Inhalten zugefügt wurde, auch Hale-Stern 2018.

interessierten, und nachdem die Plattform durch automatisches Filtering explizite Inhalte löschte,¹⁵³ begann eine Massenabwanderung, die viele Fans eben zu Tumblr brachte. Aufgrund des Verbots von »Erwachseneninhalten« verlor Tumblr bis März 2019 ein Drittel seiner Nutzer;¹⁵⁴ es kam also zu einem erneuten Exodus besonders auch der Fan-Communities,¹⁵⁵ was im selben Jahr wiederum zu einem Verkauf von Tumblr führte – von Verizon an Automatic, die Muttergesellschaft des freien Content-Management-Systems WordPress. Tumblr war folglich mit und durch Erotik groß geworden, »but the minute Tumblr graduated into the corporate world, it was obvious that porn wouldn't be welcome by its side for that much longer«.¹⁵⁶ Dem heutigen Internet, weniger »a Wild West« denn »a sanitized corporate playground«,¹⁵⁷ ist Pornografie in den meisten Mainstream-Ecken nicht willkommen, egal ob sie kommerziell oder nicht-kommerziell orientiert ist.

Neben dieser allgemeinen Tendenz gibt es verschiedene mögliche konkrete Gründe für die Kehrtwende. Manche glauben, sie sei auch eine Reaktion auf den *Allow States and Victims to Fight Online Sex Trafficking Act* (FOSTA), ein Gesetz, das in den USA 2018 in Kraft trat.¹⁵⁸ Es schwächte den rechtlichen Status von Online-Plattformen und machte sie haftbar für die Inhalte, die User*innen posten, und so sahen vor allem die Sexarbeiter*innen in Tumblrs neuen Regeln einen Präventivschlag. Die neuen *Community Guidelines* mögen aber unter anderem auch darauf zurückgehen, dass Tumblr zunehmend mit Pornografie-Bots kämpfte, also mit einer Masse von Blogs, die explizite, automatisch generierte Inhalte verbreiteten und massiv Serverleistung in Anspruch nahmen.¹⁵⁹ Wieder andere wiesen auf einen Streit zwischen Tumblr und Apple hin – nachdem auf Tumblr kinderporno-graphische Inhalte gefunden wurden, nahm Apple im November 2018 die Tumblr-App aus ihrem AppStore, und kurz darauf verkündete Tumblr besagte neue Politik bezüglich expliziter Inhalte. Im ersten Post mit dem Titel »A better, more positive Tumblr« schreibt der Tumblr-staff denn auch explizit: »posting anything that is

153 Vgl. Stephen 2018, der LiveJournal und Tumblr vergleichend diskutiert.

154 *Nach Porno-Bann: Tumblr verliert ein Drittel seiner Nutzer*; <https://futurezone.at/digital-life/nach-porno-bann-tumblr-verliert-ein-drittel-seiner-nutzer/400436524> (20.04.2020).

155 Vgl. Sands 2018.

156 Alptraum 2018.

157 Ebd.

158 Vgl. <https://www.theverge.com/2018/4/11/17223720/trump-signs-fosta-sesta-sex-trafficking-section-230-law> (10.06.2020).

159 Vgl. den Tumblr-Blog <https://purgethebots.tumblr.com/> (11.06.2020), der vor dem Pornographie-Verbot zum Kampf gegen diese nicht-menschlichen Akteure aufrief und auf dem das Verbot eben auch auf die Zunahme von Bots im Jahr 2018 zurückgeführt wird (<https://purgethebots.tumblr.com/post/180872809633/my-thoughts-on-december-17>; 11.06.2020. Von Interesse ist in diesem Post auch die »memetische« Sprache, wenn zum Beispiel in Anlehnung an den *Rage-Comic*-Typen »le fu« oder »le X« von »le Porn Bot Apocalypse« gesprochen wird).

harmful to minors, including child pornography, is abhorrent and has no place in our community». ¹⁶⁰ Welche Gründe auch immer ausschlaggebend waren: Hier sieht man in aller Deutlichkeit, wie letztlich intransparente Geschäftsentscheidungen profitorientiert agierender Unternehmen den Rahmen der vermeintlichen ›Freiheit‹ im Netz vorgeben – und beschneiden.

Noch gibt es kaum eine gesamtgesellschaftliche Debatte darüber, was die Verflechtung von vermeintlich totaler netzbasierter Redefreiheit und gleichzeitigem Kontrollverlust über die *Umstände* dieses ›freien‹ Sprechens – von den persönlichen Daten ganz zu schweigen – für demokratische Gemeinwesen bedeutet. Bernhard Pörksen schlägt den bereits erwähnten Begriff der »Hyperintermediation« vor, um die Situation zu erfassen:

[D]ie Welt [ist] durchdrungen von Medien- und Netzwerkeffekten und neuen intransparent agierenden Gatekeepern, die als weitgehend unsichtbare Instanzen der Vorfilterung [...] wirken – ein Phänomen, das sich mit dem [...] Begriff *Hyperintermediation* bezeichnen lässt. Es sind Suchmaschinen und soziale Netzwerke, die es überhaupt erst ermöglichen, all die Ideen und Einfälle, all die Daten und Dokumente ausfindig zu machen und dann zu verbreiten. Sie werden von Milliarden von Menschen täglich genutzt. Und sie organisieren das, was öffentlich wirksam wird, mit Hilfe von Algorithmen und wirken als Weltbildmaschinen eigener Art, als globale Monopole der Wirklichkeitskonstruktion, die längst mächtiger sind als die klassischen Nachrichtemacher und die traditionellen Massenmedien. Die algorithmische Vorfilterung ist, entgegen anderslautender Behauptungen, nicht notwendig neutral. ¹⁶¹

3.3.2 Meta-memes und nicht-menschliche Autorschaft

Tumblr setzte bei der Implementierung seiner neuen Politik der Hyperintermediation auf automatische Zensurmechanismen – auf genau jene alles andere als »neutral[en]« Techniken der »algorithmische[n] Vorfilterung«, die Pörksen erwähnt:

[F]iltering this type of content versus say, a political protest with nudity or the statue of David, is not simple at scale. We're relying on automated tools to identify adult content and humans to help train and keep our systems in check. We know there will be mistakes, but we've done our best to create and enforce a policy that acknowledges the breadth of expression we see in the community. ¹⁶²

160 <https://staff.tumblr.com/post/180758987165/a-better-more-positive-tumblr> (11.06.2020).

161 Pörksen 2018: S. 64; Hervorhebung im Original.

162 <https://staff.tumblr.com/post/180758987165/a-better-more-positive-tumblr> (11.06.2020).

Sehr schnell aber merkte die User*innenbase von Tumblr, dass auch der auf ihrer Plattform verwendete Algorithmus nur begrenzt imstande war, Dünen von Brüsten zu unterscheiden. Und da wurde der Artikel *British Cops Want to Use AI to Spot Porn—But It Keeps Mistaking Desert Pics for Nudes* respektive das aus ihm abgeleitete »Send Dunes«-Mem wieder relevant. Nachdem ein Link auf den Artikel mit Dünen-Vorschaubild als »expliziter Inhalt« blockiert wurde, frohlockte etwa der Blog *ericvilas*: »FUCK YES WE DID IT FOLKS«. ¹⁶³ Zahlreiche User*innen schickten sich in der Folge Dünen hin und her, manchmal mit, manchmal ohne Kommentar, und erfreuten sich daran, wie ihre harmlosen Bilder wieder und wieder blockiert wurden. Da blockierte Einträge nur für die Ersteller*innen sichtbar blieben, wurden Screenshots der Meldungen erstellt und wiederum hochgeladen, zum Vergnügen der User*innenbase – bis auch diese Screenshots selber vom Algorithmus entdeckt und entfernt wurden, ein Zirkel der Zensur.

Witzig war das »Send Dunes«-Mem auf Tumblr, weil es die Absurdität einer digitalen Zensur im Zeitalter sehr imperfekter Algorithmen thematisierte. Tumblr traf die vermeintlich »moralische« Entscheidung, erotische Inhalte zu verbieten – und zensierte in einem Rundumschlag gleich alles Mögliche mit. Witzig war es aber auch, weil das Mem ja eben auf eine Phrase und ein weiteres Mem Bezug nahm, welches genau das ausdrückte, was nun nicht mehr erlaubt war: »Nudes« gehen nicht mehr, aber »dunes« sollten doch bitteschön noch als Ersatz taugen. Aber nein, auch die Ersatzhandlung, die sexuelle Inhalte durch Wüstenbilder austauschte, wurde von den Algorithmen vereitelt; ihr Resultat wurde zensiert. Hier migrierte folglich ein *meme* von einer Plattform zu einer anderen, wo es verändert und »weaponized«, ¹⁶⁴ also für bestimmte ideologische Zwecke instrumentalisiert wurde: Während das originale, textlastige Mem »nur« aus einem Wortspiel in einem Tweet besteht, hat seine Tumblr-Variation eine sehr praktische Dimension, nämlich das Spiel mit einem algorithmischen Kontrollsystem und das Enttarnen seiner repressiven Unfähigkeit.

Man könnte also von einem genuine *Meta-meme* sprechen, und zwar der besonders zugespitzten Art. *Meta-meme* soll hier nicht einfach heißen, dass es sich um ein Mem über Meme handelt – das träfe ja auf sehr viele Meme zu. Vielmehr verstehen wir unter einem *Meta-meme*, wie schon erwähnt, eine mediale Konfiguration, die erstens ihren Status als digitales Artefakt mitreflektiert, also Bezug nimmt auf die Mechanismen ihrer Verbreitung. Zweitens und vor allem aber verdankt sich der Erfolg von *Meta-memes*, das heißt ihre Weiterverbreitung, einer aktiven Herausforderung der algorithmischen und aufmerksamkeitsökonomischen Strukturen, in denen sie existieren. Die Tumblr-Version des »Send Dunes«-Mems entsteht im Zusammenspiel mit einer digitalen Umgebung, die auf gepos-

¹⁶³ Eintrag archiviert bei Radulovic 2018.

¹⁶⁴ Vgl. Wilson 2017.

tete Inhalte reagiert, und zwar in diesem Fall repressiv. Das »Send Dunes«-meme war paradoxerweise dort erfolgreich, wo es nicht mehr sichtbar war: Hatte der Tumblr-Algorithmus wieder vermeintlich Brüste entdeckt, war der Witz gelungen, aber das Bild für niemanden mehr zu sehen und an seine Stelle eine Nachricht wie »This post was flagged« getreten. Solche Iterationen des Memes erinnern an Attardos Witze der dritten Generation eines »joke cycle«, die wir oben in Entsprechung zum Meta-meme Meta-Witze genannt hatten. Die komische Wirkung entsteht in diesen Fällen eben daraus, dass ein Witz gerade nicht »erfolgreich« vermittelt wird. Man könnte hier in Anlehnung an Karlheinz Stierle auch von einem *komischen Scheitern* sprechen, einem »Umschlagen einer Subjekt-Objekt-Relation in eine Objekt-Subjekt-Relation«.¹⁶⁵ Das »Send Dunes«-Mem reüssiert dann und nur dann, wenn das humoristisch tätige Subjekt zum Objekt eines übermächtigen, aber tollpatschigen Algorithmus wird. Mit dem Entstehungsprozess solcher Meme geht einher, dass die Autorschaft von Mem-Varianten, die vom Algorithmus markiert werden, nicht einfach kollektiv ist; an ihr wirkt immer auch etwas nicht-Menschliches mit. Der Algorithmus selber produziert *memes*, da seine »Äußerungen« wie »this reblog was flagged« zentraler Bestandteil, sogar die Pointe des *memes* sind. Erst wenn die technische Entität »gehandelt« hat, ist das Mem eigentlich erfolgreich – und so richtig lustig. Autorschaft ist hier gemeinschaftlich, wie so oft im Fall von Memen, aber sie ist auch nicht mehr ein nur menschliches Privileg. (Mehr zu nicht-menschlicher Autorschaft in Kapitel 6.3).

3.3.3 Subversion und Queering

Dies trifft auch auf ein Mem zu, das vielleicht am prägnantesten auf den Punkt bringt, wie die Algorithmisierung der Inhaltskontrolle auf sich selber zurückgeworfen wird. Tumblr legte nämlich ausweislich einer Mitteilung vom Dezember 2018 Wert darauf, explizite Inhalte nicht etwa pauschal zu zensieren, sondern trennscharf zwischen erlaubter und nicht erlaubter Nacktheit zu unterscheiden. Erlaubt bleiben sollten zum Beispiel

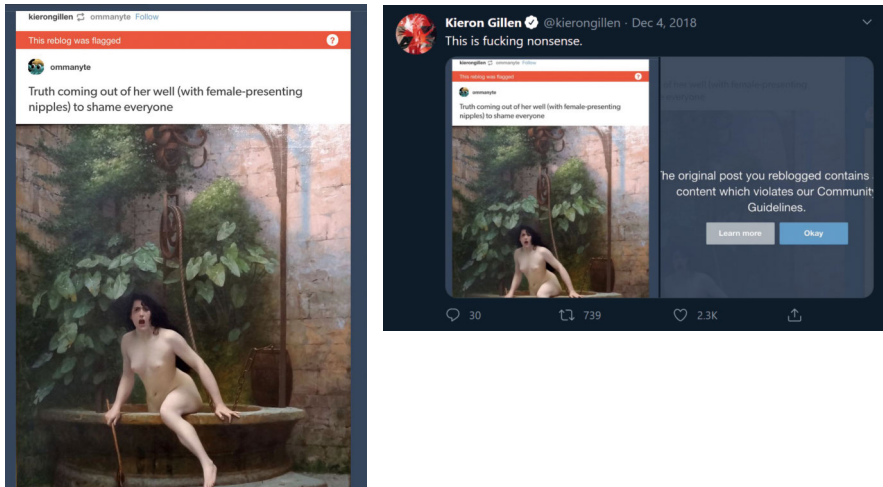
exposed female-presenting nipples in connection with breastfeeding, birth or after-birth moments, and health-related situations, such as post-mastectomy or gender confirmation surgery. Written content such as erotica, nudity related to political or newsworthy speech, and nudity found in art, such as sculptures and illustrations, are also stuff that can be freely posted on Tumblr.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Stierle 1976: S. 242f.

¹⁶⁶ <https://support.tumblr.com/post/180758979032/updates-to-tumblrs-community-guidelines> (10.06.2020).

Das System funktionierte allerdings kaum, und von Anfang an wurden zahlreiche klassische Kunstwerke, harmlose Cartoons, historische Fotografien und sogar Bilder von Knochen oder Stillleben gefiltert.¹⁶⁷

Abb. 16: (a) Tumblr zensiert ›die Wahrheit‹; (b) das Mem wandert auf Twitter



Dieses Versagen wurde wiederum auf anderen Plattformen memetisch aufgegriffen, wenn zum Beispiel der britische Comickünstler Kieron Gillen auf Twitter postete: »This is fucking nonsense.«, begleitet von einem Screenshot eines blockierten Tumblr-Posts. Der Tumblr-Post selber ist eine memetische Reaktion auf den Bann »pornographischer« Bilder. Der Blog *ommanyte* postete das Gemälde *La Vérité sortant du puits armée de son martinet pour châtier l'humanité* (1896) von Jean-Léon Gérôme mit dem Kommentar: »Truth coming out of her well (with female-presenting nipples) to shame everyone«. Beim Versuch, den Post zu rebloggen, wurde Gillen blockiert. Ein Kunstwerk, das über den nackten Körper einer Frau als Personifizierung der Wahrheit einen moralischen Aufruf vermittelt, wird hier also ›Opfer‹ einer digitalen Zensur. Oder, zugespitzt ausgedrückt: Die ›Wahrheit‹ wird zensiert.

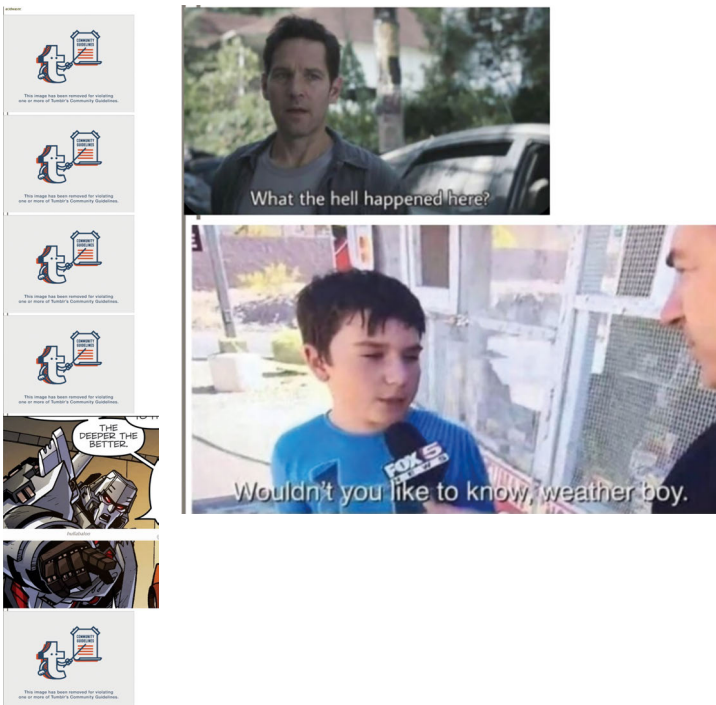
Besonders amüsant wurde die Situation für die Memproduzent*innen auf Tumblr, als der »A better, more positive Tumblr«-Post¹⁶⁸ sowie ein Eintrag des Tumblr-*staff*, der anhand von Beispielen erklärt, welche Bilder noch zulässig sind,

¹⁶⁷ Vgl. Radulovic 2018.

¹⁶⁸ Archiviert unter https://www.reddit.com/r/tumblr/comments/a3ebr3/the_flagging_system_flags_the_staff_post_lol/ (11.06.2020).

vom eigenen Algorithmus geblockt wurde.¹⁶⁹ Meme, die gerade durch geblockte oder teilweise geblockte Inhalte und ihr eigenes ›Scheitern‹ lustig werden, haben auf Tumblr seither Konjunktur, zum Beispiel in der Form extrem harmloser Bildinhalte, die fälschlicherweise geblockt werden,¹⁷⁰ oder in der Form von Bildreihen, deren humoristischer Effekt aus der partiellen Blockierung von Inhalten entsteht und die wiederum durch andere Meme kommentiert werden, zum Beispiel durch *Reactions* (Abb. 17), die jeweils wieder eigene Meme-Cluster bilden.¹⁷¹

Abb. 17: (a) Der Eintrag, der durch die blockierten Inhalte memetisch wurde; (b) die memetischen Reaktionen auf ihn



169 Archiviert bei <https://gizmodo.com/tumblrs-porn-filter-flags-its-own-examples-of-permit-1831151178> (11.06.2020).

170 Verschiedene Beispiele von fälschlicherweise geblockten Einträgen finden sich auf <https://www.lifehacker.com.au/2018/12/tumblrs-algorithm-is-failing-miserably-at-identifying-adult-content/> (05.06.2020).

171 Vgl. das *What-The-Hell-Happened-Here-Meme* (<https://knowyourmeme.com/memes/what-the-hell-happened-here>; 11.06.2020) und das *Weather-Boy/Boi-Meme*; das Video, das seinen Ursprung bildete, ist u.a. in einem Reddit-Thread archiviert (https://www.reddit.com/r/videos/comments/6yoh74/wouldnt_you_like_to_know_weather_boy/; 11.06.2020).

Zum Ziel des memetischen Spotts wurde besonders die Formulierung »female-presenting nipples«, die ja etwa im variierten Titel des zum Mem gewordenen Bilds von Jean-Léon Gérôme auftaucht. Die Formulierung erschien zuerst in den *Community Guidelines*, die auf Tumblr 2018 neu eingeführt wurden:

Adult Content. Don't upload images, videos, or GIFs that show real-life human genitals or female-presenting nipples—this includes content that is so photorealistic that it could be mistaken for featuring real-life humans (nice try, though). Certain types of artistic, educational, newsworthy, or political content featuring nudity are fine. Don't upload any content, including images, videos, GIFs, or illustrations, that depicts sex acts.¹⁷²

Die Formulierung »female-presenting nipples«, die nur nackte Brüste von in Sachen *sex* weiblich gelesenen Menschen tangieren will, nackte männlich gelesene Oberkörper aber von der Regel ausnimmt, brachte der Plattform viel Spott ein. So kommentiert z.B. der/die User*in CoJ auf Twitter: »»Female presenting nipples« is the best using [sic!] corporate PC language to still be broadly misogynistic I ever heard of.«¹⁷³ Wogegen hier protestiert wird, ist einerseits die besonders im US-amerikanischen Kontext extrem verbreitete Prüderie und Doppelmoral, die das Entblößen der sekundären Geschlechtsorgane von Männern toleriert, Frauen aber praktisch durchs Band zensiert – weil weibliche Brüste für Männer als erregend zählen, während einem potenziell begehrlichen »weiblichen« oder anderen Blick auf männliche Brüste nicht Rechnung getragen wird. Andererseits handelt es sich bei der Phrase »female-presenting nipples« offensichtlich um eine perfide Instrumentalisierung inklusiver, geschlechtersensibler Sprache, was ja auch der soeben zitierte Tweet festhält: Es handelt sich also um den zynischen Versuch einer Firma, noch im Akt der oberlehrerhaften Festschreibung sexistischer Normen des Sehens und Begehrens »politisch korrekt« und offen zu erscheinen und so die eigene Tätigkeit als repressive Zensurinstanz zu beschönigen. Suggestiert werden hier Toleranz gegenüber beziehungsweise Sensibilität für Trans-Identitäten und das Wissen darum, dass der Parameter »Geschlecht« das Resultat eines soziosemiotischen Prozesses (»presenting«) ist – und dass weibliche und männliche Geschlechtermerkmale ohnehin auf einer Skala verortet sind. Die Betreiber*innen von Tumblr wollten anscheinend beweisen, dass ihnen der Unterschied zwischen *sex* und *gender* ebenso geläufig ist wie die performative Natur von Geschlechteridentität, die Tatsache, dass Körper erst durch den sozial verorteten Akt einer Präsentation, eines mit Bedeutung aufgeladenen Handlungsvollzugs, als »männlich« oder »weiblich« intelligibel werden können (oder, etwa im Fall einer nicht-bi-

172 <https://www.tumblr.com/policy/en/community> (05.06.2020); Hervorhebung im Original.

173 <https://twitter.com/ABCBTom/status/1069645544329539590> (11.06.2020).

nären ›Präsentation‹, eben auch nicht). Da Tumblr berühmt dafür ist, zahlreichen Geschlechteridentitäten eine Heimat zu bieten und das Arsenal möglicher Labels für sexuelle Identitäten und Orientierungen andauernd zu erweitern,¹⁷⁴ klaffen Rhetorik und Realität hier besonders eklatant auseinander: Man will sich bei der eigenen User*innenbase anbieten – und zugleich massiv einschränkende Maßnahmen umsetzen.

Dieser Versuch kam erwartungsgemäß nicht gut an. Sofort nahm sich die Memcommunity auf Tumblr des Themas an: Ein erstes populäres *meme* zeigt Senatorin Amidala aus den Star-Wars-Filmen (in diesem Fall aus *Episode III*), die im Original verkündet: »So this is how liberty dies. With thunderous applause.« Das Tumblr-Mem besteht aus zwei im Hochformat angeordneten Screenshots mit Schrift: »So this is how liberty dies«, steht über dem ersten Bild, doch dann wird modifiziert: »with female presenting nipples«,¹⁷⁵ wobei die Phrase »female presenting nipples« relativ nahtlos an die dunkle Umgebung und die Typographie der *Caption* angepasst ist und so nicht auf den ersten Blick als Modifikation erkennbar ist (Abb. 18a). Das Ziel ist anscheinend das möglichst ›authentische‹ Nachahmen eines Film-Stills. Eine nahe verwandte Version ersetzt hier: »with no female-presenting nipples«,¹⁷⁶ und dieses Mal wird die krude Herstellung des Mem im Rahmen einer heterogenen *Do-it-yourself*-Ästhetik – oder eben der zuvor erwähnten ›Ästhetik des Hässlichen‹ – zelebriert: »no« fällt völlig aus dem Rahmen, ebenso wie die »Female presenting nipples«, die Ränder der eingefügten Schrift sind uneben und das ganze Mem erhält dadurch den Anstrich eines Erpresserbriefs mit einem aus verschiedenen Quellen zusammengesetzten Schriftbild (Abb. 18b). Dieses *meme* präsentiert sich als eine Art naiver Scherenschnitt, dessen krude Machart einem kritischen Impetus verpflichtet zu sein scheint. Die Mem-Produzent*in zeigt, wo genau in ein bestehendes Artefakt eingegriffen wurde, und schreibt somit einen Verweis auf jene Mechanismen der Hyperintermediation in die Formalästhetik des Mem ein, die Tumblr in seiner offiziellen Kommunikation hinter glattgehandeltem *corporate*-Sprech zu verstecken versuchte. Die ›postmodernen‹ ästhetischen Praktiken des »modifying, bricolaging, splicing, reordering, superimposing etc.« werden hier also stolz ausgestellt, während sie im ersten Mem

174 Nagle 2017: S. 70ff. Die Liste von ›Geschlechtsidentitäten‹, die Nagle auf diesen Seiten präsentiert, ist allerdings mit Vorsicht zu genießen. Die Labels wirken böswillig zusammengesucht und beinhalten zahlreiche Begriffe, denen zum Beispiel die Autor*innen des vorliegenden Buchs bei all ihren Tumblr-Recherchen nie begegnet sind. Einmal mehr zeigt sich an diesem Beispiel, dass Nagles Ausführungen zwar das Verdienst zukommt, die Debatte über die Kultur der Digitalität relativ früh befeuert zu haben, sie aber unter problematischen, regressiven ideologischen Vorzeichen stehen (siehe abermals Berlatsky 2017; Cummings 2017; Davies 2017; Gleeson 2017; Serano 2018).

175 <https://knowyourmeme.com/photos/1437196-female-presenting-nipples> (11.06.2020).

176 <https://knowyourmeme.com/photos/1437197-female-presenting-nipples> (11.06.2020).

möglichst stark kaschiert werden, um ›Professionalität‹ zu imitieren und dem *meme* den Anstrich eines offiziellen Stillbilds aus dem Film zu geben: Zwei ganz ähnliche Meme mit ähnlichen *templates* und einer ähnlichen inhaltlichen Stoßrichtung verfahren in ästhetischer Hinsicht ganz unterschiedlich, nehmen aber kritisch auf denselben Problemkomplex Bezug.

Abb. 18: Zwei Memästhetiken



Zahlreiche *memes* folgten diesen ersten Beispielen des »Female-presenting Nipples«-Mem, zum Beispiel eine noch relativ nahe verwandte Version: eine Fotografie einer Karte aus dem beliebten Spiel *Cards Against Humanity*, ein schwarzhumoriges Gesellschaftsspiel, dessen Spielziel das Füllen von Lücken in Aussagen (oder das Beantworten von Fragen) mit möglichst humoristischen Antworten ist. Auf der abgebildeten Karte steht hier: »This is the way the world ends/This is the way the world ends/Not with a bang but with«, gefolgt von der Zeile, die von Spieler*innen ergänzt werden soll. Es handelt sich hierbei um ein bekanntes Zitat aus T. S. Eliots Gedicht *The Hollow Men* (1925), das im Original mit »whimper« ergänzt wird – eine Anspielung also auf ein Werk der sogenannten Hochkultur. Das Mem ergänzt hier, nun schon erwartet: »female-presenting nipples«. ¹⁷⁷ Ein Mem, das mit der bildenden Kunst spielt und somit wiederum auf die ›Hochkultur‹ verweist, zeigt Eugène Delacroix' Gemälde *La Liberté guidant le peuple* (1830) (Abb. 19). *La Liberté guidant le peuple* ist eine idealisierte Darstellung der sogenannten Julirevolution der Pariser Bevölkerung gegen die reaktionäre Politik Karls X., dessen Ziel es war, die Vorherrschaft des Adels wieder durchzusetzen, wie sie vor 1789 gegeben war. Auf dem Bild zu sehen ist Marianne, die Nationalfigur der Französischen Republik und eine Allegorie der Freiheit, die als Anführerin des Volks erscheint – mit entblößten Brüsten, die Delacroix durch die Lichtführung farblich stark hervorhebt. Über dieser epischen Figur platziert das Mem den Schriftzug:

177 <https://knowyourmeme.com/photos/1437204-female-presenting-nipples> (11.06.2020).

»Female Presenting Nipples«, der damit das Abgebildete auch sozusagen »taggt«. Zu ihren Füßen kniet eine verletzte Figur, gewandet in den französischen Nationalfarben. Über dieser Figur prangt der Schriftzug: »Tumblr Users trying to save their work«. Es ist unklar, wie genau man das *meme* verstehen soll, sofern die Schrift zu dieser Figur gehört – bettelt ein*e User*in hier die expliziten Bilder selber an oder doch eher die Plattform respektive ihren Algorithmus, der ihr die Bilder vorenthält oder entreißt, die mit »female-presenting nipples« »getaggt« wurden? Der Schriftzug könnte sich allerdings auch auf eine Figur zu Mariannes Linken beziehen, einen Mann mit Zylinder oder Kastorhut und Gewehr, den die Forschung lange für eine Selbstdarstellung von Delacroix hielt – eine heute nicht mehr populäre Interpretation.¹⁷⁸ Wenn man das Mem so versteht, würden die User*innen zu Waffengewalt greifen, möglicherweise, um ihre Bilder zurückzuerobern respektive zu schützen. Wie dem auch sei: Beide Versionen erheben den Konflikt zwischen den Betreiber*innen von Tumblr und der User*innenbase zu einem Konflikt zwischen Freiheit und Gefangenschaft, zwischen konservativen und progressiven Kräften, dem zentralen Thema des Gemäldes. Doch solche memetische Agitation, wenn man sie denn so nennen will, hatte keinen Erfolg – Stand 2021 sind sind, trotz des erneuten Besitzer*innenwechsels 2019, keine expliziten Bilder auf Tumblr erlaubt.

Abb. 19: *Der Kampf um die Freiheit*



178 Vgl. Toussaint 1982.

3.3.4 Kunst trifft Meme trifft Aktivismus

Tumblr ist nicht die einzige Plattform, die mit einer Zensur weiblicher Brüste von sich reden machte und deren Politik mit memetischer Agitation begegnet wurde. Instagram und dessen Muttergesellschaft Facebook verbieten gleichermaßen »female nipples« (außer wenn sie am Stillen beteiligt sind und es einen direkten Mund-Nippel-Kontakt gibt, so Facebooks Richtlinien, oder es sich um Fotos handelt, die Narben nach einer Brustamputation zeigen, so Instagram). Dies wird bis heute oftmals als Doppelmoral kritisiert – nicht nur in Sachen *sex* und *gender*, sondern auch, da die Netzwerke gleichzeitig dafür bekannt sind, rechter Agitation relativ entspannt zu begegnen (vgl. Abb. 20).

Abb. 20: Kritik am selektiven Filtern von Inhalten



Auch in der *offline*-Welt führte die Filterpolitik der sozialen Netzwerke zu Protesten: Vor dem Facebook-Hauptsitz in New York versammelten sich zum Beispiel im Juni 2019 mehr als 100 Menschen, die nackt unter dem Hashtag #wethenipple

gegen die Restriktionen protestierten. Organisiert wurde die Aktion durch die *National Coalition Against Censorship*, eine Allianz von 50 amerikanischen gemeinnützigen Organisationen,¹⁷⁹ sowie den Künstler Spencer Tunick, der zu Protokoll gegeben hatte, die Nutzungsbedingungen hinderten ihn an der Präsentation und Bewerbung seiner Kunst: »To me, every pixelated nipple only succeeds in sexualizing the censored work. As a 21st-century artist, I rely on Instagram. It's the world's magazine and to be censored on it breaks my spirit.«¹⁸⁰ Die Protestierenden bedeckten ihre nackten Körper mit vergrößerten Fotos von »männlichen« Nippeln, die den freiwillig zur Verfügung gestellten Fotografien von verschiedenen Berühmtheiten entnommen wurden.

Der Protest, der wiederum ohne Wirkung blieb, bezieht sich auf zahlreiche Meme, Mem-Cluster und memetische Kampagnen, die im Kontext der Zensurdebatten in den sozialen Medien entstanden.¹⁸¹ Die Filmemacherin Lina Esco startete im Jahr 2012 in New York City eine wichtige Vorgängerkampagne: Sie schuf einen Dokumentarfilm mit dem Titel *Free The Nipple* über sich selbst und eine Gruppe feministischer Frauen, die oben ohne durch die Straßen der Stadt liefen mit dem Ziel, das öffentliche Zeigen nackter weiblicher Brüste straffrei zu machen. Als der Dokumentarfilm gedreht wurde, veröffentlichte sie Teaser-Clips unter dem Hashtag #FreeTheNipple. Im Jahr 2013 entfernte Facebook diese Clips von seiner Website wegen Verletzung der Richtlinien. In der Folge posteten zahlreiche Prominente unter demselben Hashtag Fotos, die ihre Unterstützung von Esco signalisierten und die Politik der Plattformen kritisierten.

Kunst, Aktivismus und Memesis trafen sich nur ein Jahr später. 2014 publizierte die Künstlerin Micol Hebron eine viral geteilte Anleitung,¹⁸² die User*innen helfen sollte, die Einschränkungen der Plattformen zu umgehen (Abb. 21). Es handelt sich um ein *template*, im typischen Meme-Stil, das einen akzeptablen »männlichen« Nippel zeigt und User*innen dazu auffordert, ihre eigenen Nippel mit dem Bild zu »überkleben«. Hier wird nun eine aktivistische Kampagne, die ungleiche Standards aufzeigt und zu zahlreichen erfolgreichen Einzelposts führt, zu einem Mem im engeren Sinn.

179 Vgl. <https://ncac.org/we-the-nipple> (10.07.2020).

180 Zitiert in <https://www.theguardian.com/technology/2019/jun/03/facebook-nude-nipple-protest-wethenipple> (11.06.2020).

181 Und im Kontext des Films *Free the Nipple* (2012), der eine Kampagne auslöste und den Hashtag #FreeTheNipple prägte, der mittlerweile für die Zensurdebatte in den sozialen Medien allgemein verwendet wird.

182 Einige Zahlen zum viralen *meme* und seiner Verbreitung finden sich auf <https://news.chapman.edu/2015/07/22/male-nipple-template-to-freethenipple-and-micol-hebron-go-viral/> (11.06.2020). Der Artikel beinhaltet ein Interview mit Hebron, die über ihr Engagement in ähnlichen Kontexten und die Inspiration für das *template* spricht.

Abb. 21: Das Internet Acceptable Male Nipple Template von Micol Hebron



Das Mem besteht aus mehreren semiotischen Einheiten – verschiedenen Schriften und Texttypen, einer Zeichnung und einer Fotografie. Es ist in der Horizontale durch Striche in vier Teile geteilt. Im Titel oben im Bild wird der Betrachter*in erklärt, was sie*er sieht: einen männlichen Nippel nämlich. Ein Doppelpunkt weckt die Erwartung, dass die zentralen Inhalte erst unter dem Titel folgen, und leitet somit über in den zweiten Bildteil. Dort befinden sich eine gezeichnete Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger und ein vergrößerter Nippel, dessen vermeintliche ›Männlichkeit‹ natürlich nicht auszumachen ist. Ironischerweise nimmt die Hand in der Breite mehr Raum ein als der Nippel; das Zeichen, das nur auf den Hauptinhalt des Mem hinweisen soll, ist prominenter als der Nippel selber. Diese Größen- oder sogar Machtverhältnisse könnte man auch als ironischen Kommentar dazu verstehen, dass in der Zensurpolitik der sozialen Netzwerke um eine ›kleine Sache‹, einen Nippel, unglaublich viel Lärm gemacht wird; auf etwas, das möglicherweise nur wenige Nutzer*innen stören würde, wird so ostentativ hingewiesen, dass es zum Problem und Gegenstand zahlreicher Debatten wird. Um den Nippel befindet sich eine gestrichelte Linie – aus Kinderbastelbüchern wissen zumindest die Betrachter*innen in der westlichen Hemisphäre, dass diese Linien potenzielle Schnittlinien sind; sie zeigen an, dass hier etwas ausgeschnit-

ten werden kann. Auf einer semiotischen Ebene sind diese Zeichen damit anders zu verstehen als die anderen Modalitäten des Mems, denn sie haben eine praxeologische Dimension: Der*die Betrachter*in wird dazu aufgefordert, etwas zu tun. Diese Dimension ist jedoch auch ironisch zu verstehen, da es sich ja von Anfang an um ein digitales Bild handelt; mit einer tatsächlichen Schere wird hier niemand zu Werke gehen. ›Ausschneiden‹ kann hier wenn schon nur heißen, dass man das Bild in ein Bildbearbeitungsprogramm überträgt und dort den Nippel isoliert, und diese sehr abstrakt gewordene ›praktische‹ Tätigkeit könnte auch schön illustrieren, wie körperlos ein Teil des Internetaktivismus geworden ist.¹⁸³ Die nächste Zeile des Mems ist eine Anweisung, die dem Mem seine Appellstruktur gibt: »(Simply Cut, Resize and Paste)«. Und größer noch als diese Gebrauchsanleitung ist der moralische Appell, der im vierten Bildteil den Abschluss des Mems bildet und der Rezipient*in ironischerweise dafür dankt, die Welt durch den männlichen Nippel zu einem »safer place« gemacht zu haben, ein höhnischer Abschluss einer humoristischen ›Anleitung‹, die die Absurdität der Zensurpolitik der sozialen Netzwerke ausstellt.

Zahlreiche Personen und auch Berühmtheiten¹⁸⁴ leisteten der Anleitung tatsächlich Folge und posteten manipulierte Fotos ihrer Brüste – mit männlichen Nippeln.¹⁸⁵ Und das ›Isolieren‹ von Nippeln wurde weitergetrieben: Ein Instagram-Account mit dem Namen *genderless_nipples*,¹⁸⁶ betrieben von Morgan-Lee Wagner, Marco Russo sowie der Schweizerin Evelyne Wyss,¹⁸⁷ spezialisierte sich im Jahr 2016 darauf, *Close Ups* von Nippeln zu posten. Manche Fotos sind simple Nahaufnahmen, andere weisen spielerische Elemente auf, zum Beispiel eine Beleuchtung in Regenbogenfarben. Manche zeigen Körperschmuck wie Tattoos oder Piercings, andere Körpermerkmale wie Narben. Die Selbstbeschreibung des Kontos ist ein aktivistischer Aufruf: »Men are allowed to show their nipples, women's get banned. Support ALL genders! Let's change this policy!« In Kurzform wird ausgedrückt, worin die Kontroverse besteht, dann folgt ein Appell. Es geht darum, die Politik der Plattform zu ändern, was übrigens bisher wiederum nicht

183 Hardesty et al. untersuchen, inwiefern ›entkörperlichte‹ Protestformen einerseits sehr effizient, andererseits aber auch problematisch sein können; vgl. Hardesty et al. 2019.

184 Diverse Prominente hatten sich auch schon im Kontext von #freethenipple auf den sozialen Medien exponiert u.a. Miley Cyrus, Lena Dunham und Rhianna.

185 Einige Beispiele finden sich auf <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/shortcuts/2015/jul/07/instagram-facebook-female-nipple-ban-use-male-nipples-instead> (11.06.2020). Vergleichbar waren Bilder von Menschen, die z.B. auf Bikinis Nippel aufdruckten und testeten, ob die sozialen Plattformen die Bilder zensierten; vgl. https://www.huffingtonpost.co.uk/2014/06/24/tata-top-free-the-nipple-campaign_n_5525668.html?guccounter=1 (11.06.2020).

186 https://www.instagram.com/genderless_nipples/ (11.06.2020).

187 Vgl. z.B. <https://www.creative-conscience.org.uk/winners/evelyne-wyss-morgan-lee-wagner-marco-russo/> (11.06.2020).

gelang. Und durch die Formulierung »ALL genders« verankert sich das Konto in einer *queer*-feministischen Tradition, die Geschlecht nicht binär denkt. Es geht nicht nur darum, dass sich anhand von Nahaufnahmen von Nippeln nicht entscheiden lässt, ob sie sogenannten »männlich« oder »weiblich« sind – eine Frage, die in Bezug auf einen isolierten Körperteil ohnehin absurd anmutet. Es geht darum, dass es mehr als »nur« Männer und Frauen gibt, dass sich Menschen jenseits der geschlechtlichen Binarität verorten und dass Geschlecht damit weit diverser gedacht werden muss, als es die Nutzungsbedingungen der Plattformen nahelegen, die ja – mit Ausnahme von Tumblr mit seinen »female-presenting nipples« – immer nur von »weiblicher« oder »männlicher« Nacktheit sprechen. Ob es somit eigentlich tatsächlich um *genderless nipples* geht, also Nippel ohne Geschlecht, ist unklar. Ageschlechtliche Nippel scheinen nur insofern Thema zu sein, als ein*e Betrachter*in eben nicht zu entscheiden vermag, welchem Geschlecht die gezeigten Nippel zuzuordnen wären – geschweige denn, welchem Geschlecht sich die Person, zu der die Nippel gehören, selber zuordnet. Auf der Ebene der Bildproduzent*innen zielt das Konto auf eine geschlechtliche Vielfalt, auf »ALL genders«, auf zahlreiche, vielseitige, dynamische Labels und Inklusion aller geschlechtlichen Identitäten.

In eine ähnliche Richtung zielte das Engagement der Transaktivistin Courtney Demone, die im Jahr 2015, also kurz vor der Eröffnung des *genderless nipples*-Kontos, auf Facebook und Instagram eine Kampagne mit dem Hashtag #DoI-HaveBoobsNow? startete. Sie plante, über einen längeren Zeitraum Fotos ihres nackten Oberkörpers zu posten, während sie sich einer Hormontherapie unterzog,¹⁸⁸ immer darauf wartend, von Facebook zensiert und damit als Frau anerkannt zu werden. Als trans Frau wollte sie diese Anerkennung erreichen, doch gleichzeitig war Demone bewusst, wie ambivalent sie sein kann:

My excitement often bleeds into confusion. Shortly after coming out as a woman and before I had started HRT, I was sunbathing topless in my yard when a roommate asked, »Since you're a girl now, does that mean I'm not allowed to look at you shirtless anymore?« Though he said it jokingly, that thought stuck with me. The next day I went swimming and left a top on, because as a woman I feel ashamed when my nipples are showing, regardless whether the world sees them as a problem.

When people start to consistently see me as a woman, my privilege to be comfortably topless in public will be gone for good.

We can challenge that.

188 Vgl. Demone 2015.

[...] People treat you much differently when they see you as a trans woman instead of as a cis man. I already have a long list of privileges lost in transition.¹⁸⁹

Demone thematisiert übergriffige erotische Begehrlichkeiten von Männern, mit denen sie plötzlich konfrontiert ist, und die soziale Kontrolle, die über ihr Aussehen ausgeübt wird (Ganzkörperrasur, aber langes Kopfhaar). Obwohl sie sich, nach eigener Aussage, nur wenig verändert hat, wird ihr gesellschaftlich ganz anders begegnet, seit sie sich als Frau präsentiert. In ihrer Kampagne bezieht sie sich explizit auf den Aktivismus, der unter dem Hashtag #FreeTheNipple betrieben wurde:

#FreeTheNipple has failed to show the diverse ways in which people with differing bodies are sexualized, fetishized, exoticized and shamed. It has also failed to recognize that baring her nipples doesn't mean freedom for every woman. To further explore those ideas and examine these same issues through the experiences of people with different bodies, #FreeTheNipple needs to be pushed beyond narrow definitions of femininity.¹⁹⁰

All diesen *memes* und memetischen Aktionen ist eine kritische Stoßrichtung gemein. Sie sind feministisch im Sinne der Kriterien von Shifman und Lemish: Sie sind »oppositional« und »criticize[] the current state of gender inequalities and hegemonic stereotyping«; sie sind Ausdruck eines »empowerment« und drücken die Freiheit aus, sich zu äußern, auch wenn die digitalen Plattformen die Meinungsäußerungen immer wieder zensieren. Die memetischen Interventionen sind allerdings, anders als Shifmans und Lemishs Beispiele, nicht bloß »individual self-satisfaction-directed«, sondern vielmehr tatsächlich motiviert durch Formen von »organized social activism or protest«. Die Kampagne #FreeTheNipple etwa arbeitete mit Protesten in der *offline*-Welt und verfolgte klare (gesellschafts)politische Ziele. Und auch inhaltlich gehen die Interventionen zum Teil beträchtlich weiter als das, was Shifman und Lemish als feministischen Humor begreifen, der ja angeblich vor allem auch die Möglichkeit zelebrierte, sich über Männer und hegemoniale Männlichkeit lustig zu machen (»feminist humor often refers to the ability to create humor that mocks men and hegemonic masculinity«). Die verschiedenen Kampagnen, Aktionen und Mem-Cluster haben unterschiedliche und unterschiedlich radikale Stoßrichtungen. Zuerst und beim Hashtag #FreeTheNipple ging es noch vor allem um das Recht von Frauen, ihren Körper ebenso in der Öffentlichkeit zu zeigen, wie es Männern schon erlaubt ist, und um die unangemessene Sexualisierung des weiblichen Körpers – es war, kurzum,

189 Vgl. ebd.

190 Vgl. ebd.

eine klassische Aktion gegen ›hegemoniale Männlichkeit‹. In späteren Projekten verschiebt sich der Fokus: Schon Hebrons Anleitung weist durch die absurde Isolierung und Fokussierung eines einzelnen Nippels und durch seine Zelebrierung als ›moralisch‹ auf die Frage hin, worin Geschlecht überhaupt besteht. *genderless_nipples* hat es sich dann explizit zum Ziel gesetzt, Geschlechterbinaritäten und den Geschlechtsbegriff überhaupt zu hinterfragen. Es geht hier um ein *Queering*, das verbal – in der Kontobeschreibung – und visuell betrieben wird, also auf multimodale Weise, denn tatsächlich ist es für die Betrachter*in nicht möglich, die einzelnen Nippel respektive die Personen, zu denen sie gehören, ›einem‹ Geschlecht zuzuordnen. Demones Engagement zielt ebenso auf eine Pluralität von Geschlechtervorstellungen und die Abschaffung von Systemen, die Körper von Individuen kontrollieren: »Whether you are transgender, have had a mastectomy, are bigger-bodied, are breastfeeding, have a disability, have scarring, are a person of color, or have a unique view from a unique body, we want you to help challenge oppressive censorship policies and share your experiences of your own body.«¹⁹¹ Ein solcher Aktivismus findet zwar statt vor dem Hintergrund einer hegemonial-repressiven Männlichkeit und eines ›patriarchalischen‹ Diskurses über normative Körper. Er verschiebt aber den Fokus hin zur Vision einer Gesellschaft, in der Geschlechterbegriffe keine Rolle mehr spielen. Er erschöpft sich nicht in einem *Gegen*, sondern arbeitet an einer *queeren* Zukunft, die Vielfalt feiert.

191 Vgl. ebd.

4. Politik

Das ›politische‹ *meme* zwischen Aktivismus und Sabotage, Aktivität und Passivität, ›links‹ und ›rechts‹

Alle Kampagnen und *memes* rund um »female-presenting« oder »genderless« Nippel blieben im legalen Sinn wirkungslos. Die Techkonzerne reagierten eher rat- und strategielos auf den memetischen Aktivismus, der im Kontext der Zensurdebatte betrieben wurde. Sie blockierten einzelne Beiträge, ließen andere aber online; ihre Nutzungsbedingungen allerdings blieben in der Frage der weiblichen Nacktheit gleich restriktiv. Auch wenn diese explizit als politische Interventionen gestalteten Meme bisher ihre Zielsetzung nicht erreichten, muss man sie an dieser Stelle taxonomisch von harmlos-diffusem »Internethumor« unterscheiden: Sobald memetische kulturelle Artefakte Teil politischer Auseinandersetzungen werden, können sie anscheinend zu genuinen »Formen der politischen Partizipation«¹ geraten. Im Folgenden wird genau diese Qualität der Digitalkultur auch immer wieder zu problematisieren sein – für den Moment genügt es, sie mit Melissa Hardesty, Caterina Girona und Erin P. Belleau als zutiefst ambivalent zu markieren:

In its early years, the technological affordances of social media were lauded as a boon for democratic participation in an accessible, online public sphere. More recently, the Economist and the Washington Post have featured op-ed pieces detailing the danger of social media to democracy. [...] [W]e argue that social media is a powerful tool for protest because its requisite technologies allow participants to transcend the limitations imposed by time and space in typical street-based protest movements. Social media also seem to give women greater control over how their bodies are represented in the public sphere. But these very affordances disrupt the intelligibility of online protest by troubling the ontology of voice, as space-time disruptions and editing software make it increasingly difficult to discern the source and intention of the mediated, embodied voice. [...] [T]he anti-oppressive

1 Shifman 2014: S. 114.

ethic of privileging the voices of the marginalized[] can be co-opted and manipulated by anti-progressive contingencies.²

Noch deutlich optimistischer nimmt sich Shifmans ein halbes Jahrzehnt älterer Beitrag zur Forschungsdiskussion aus. Sie schreibt in ihrer *meme*-Monographie den politischen *memes* »drei miteinander verflochtene Funktionen« zu. Diese laufen sie und je auf dasselbe optimistische Szenario hinaus:

(1) Meme als Formen der Überzeugung oder politischen Fürsprache

Der massive Einsatz von Memen in den letzten Wahlkämpfen [Stand 2013, Anm. d. Verf.] hat deren Überzeugungskraft demonstriert.

[...]

(2) Meme als Graswurzelaktion

[*Memes* haben eine] wichtige Funktion [...] bei der Verknüpfung des Persönlichen mit dem Politischen zur Unterstützung koordinierter Aktionen von Bürgern [...].

(3) Meme als Formen des Ausdrucks und der öffentlichen Diskussion

Die Erzeugung von Memen ist ein leicht zugänglicher [...] Weg, um seine politischen Ansichten zum Ausdruck zu bringen. [...] Meme [bilden] Räume des vielstimmigen Ausdrucks [...], in denen vielfältige Meinungen und Identitäten verhandelt werden [...].³

Diese Typologie attestiert den politischen *memes* also die Qualität eines »boon for democratic participation«, in den Worten von Hardesty et al.: Sie attestiert ihnen ein partizipatives, ja emanzipatorisches Potenzial – und implizit attestiert sie ihnen eine Eindeutigkeit, eine semantische Glätte, die noch in jüngster Zeit in Krachers Definition des politischen *meme* nachhallt.⁴ Wenn in der »Offline-Welt«

2 Hardesty et al.: S. 254. Allerdings konzentrieren sich Hardesty et al. wie schon erwähnt nur auf sogenannte Selfies, Selbstporträts, die sie im Gegensatz zu *memes* als »politisch« begreifen. *Memes* nehmen sie nur als eher lächerliche humoristische Artefakte in den Blick, die keiner ernsthaften Analyse würdig scheinen.

3 Shifman 2014: S. 116f.; Hervorhebungen im Original. Shifmans Optimismus in Bezug auf *memes* könnte mit der Entstehungsphase ihres 2014 auf Deutsch erschienenen Buchs zusammenhängen: Bevor die *alt-right* nämlich ab etwa 2015 massiv mit »rechten« *memes* in die US-Politik eingreifen versuchte, waren viele Beobachter*innen geneigt, primär oder ausschließlich das positive Potenzial dieser »digitalen Einheiten« wahrzunehmen (vgl. hierzu auch Haddow 2016).

4 »Politische Memes sind in sich geschlossene Botschaften und wesentlich einfacher zu rezipieren als etwas lästig Komplexes und von Widersprüchen Durchzogenes wie kritische Gesellschaftstheorie, die im schlimmsten Falle auch noch die Auseinandersetzung mit der eigenen Position innerhalb herrschender Verhältnisse verlangt. Memes werden in der Regel in einer politischen Echokammer konsumiert.« (Kracher 2020: S. 18). Über das »Vermitteln von [...] widerspruchs-

die Möglichkeit besteht, aktiv zu werden – zu wählen, abzustimmen, zu demonstrieren, an Kampagnen teilzunehmen etc. –, so gibt es tatsächlich Szenarien, in denen sich memetische Praktiken und politische Partizipation synergetisch ergänzen und prägnante, eindeutige Botschaften kommunizieren. Zum Beispiel können *memes*, ein aufnahmebereites Publikum vorausgesetzt, hervorragende Plakatsujets für Demonstrationen und Protestveranstaltungen abgeben (was im Folgenden unter anderem am *Captain-America-meme* anschaulich gezeigt werden soll). Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang auch, dass memetische Ästhetiken eine spezifische Anschlussfähigkeit für marginalisierte Communities bereithalten können, was Aria Dean ausgreifend zeigte:

[G]iven how formations like Black Twitter now foster connections and offer opportunities for intense moments of identification, we might say that, at this point in time, the most concrete location we can find for this collective being of blackness is the digital, on social media platforms in the form of viral content — perhaps most importantly, memes. [...] On the contemporary internet, things have been turned inside out. Exchanges that have historically taken place in the underground of black social spaces are now vulnerable to exposure, if not already exposed. The call-and-response creativity of Black Twitter is overheard and echoed by White Twitter, and viral dance phenomena like the whip are seized on by the likes of Hillary and Ellen. Together these objects — and the countless others in circulation, literally countless — create widespread visibility for blackness online.⁵

Dass viele US-*memes* auf eine Schwarze Internetkultur zurückgehen, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass Schwarze Menschen – und vor allem Schwarze Männer – oft *meme*-Sujets hergeben, wie sich am schon erwähnten Kanye West oder auch an Michael Jordan zeigen ließe, der unter anderem in Form des *Crying-Jordan-meme* in der digitalen Sphäre immortalisiert ist.⁶ Doch die Verwandtschaft geht weiter: *Blackness* ist zentral für US-zentrische *memes*, da deren Sprache bis in ihren Kern durch Schwarzes Sprechen, durch »black vernaculars« geprägt ist, wie Laur M. Jackson zeigt. Von der humoristisch wirkenden »copula deletion« bis hin zu

freien, oberflächlichen Inhalten« können *memes* in Krachers definitorischem Schema höchstens dann hinausweisen, wenn sie »tiefere ideologische Bedeutungsebene[n] transportieren«, die nur von »Eingeweihten« verstanden werden (ebd.: S. 19). Dass es mit dieser angeblichen »Widerspruchsfreiheit« gerade politischer *memes* nicht weit her ist und die vermeintlichen »Echokammern« in Wirklichkeit sehr durchlässig sind, sollte bereits deutlich geworden sein – unsere beiden Fallbeispiele in diesem Kapitel werden es nochmals zeigen.

5 Dean 2016: o. S.

6 Dieses Mem besitzt nicht nur einen Eintrag auf knowyourmeme.com (<https://knowyourmeme.com/memes/crying-michael-jordan>), sondern hat es aufgrund seiner langanhaltenden Popularität sogar auf Wikipedia geschafft: https://en.wikipedia.org/wiki/Crying_Jordan (22.04.2021).

»multiplicable negatives« erweist sich die »typische« Mem-Sprache als »Schwarz«, ohne dass dies zwingend einer Mehrheit der Internetnutzer*innen bewusst wäre: »Black language itself works as a sort of metastasized meme, seized by non-Black entities and replicated (not so clumsily, anymore) to gain access to a kind of mass appealing Cool.«⁷

Weder Jackson noch Dean schwingen sich angesichts der affektiven, gemeinschaftsstiftenden, ja emanzipatorischen Potenziale der *Memesis* zu unbegründetem Optimismus auf. Mag sein, dass »Blackness« in der Kultur der Digitalität »once again« zur »coolen« engine of American popular culture« wird, aber es scheint sich, wie schon »in the 1920s with jazz, in the 1950s with rock 'n' roll, in the '80s with both house and hip-hop«, die altbekannte Dynamik einzustellen, »wherein black people innovate only to see their forms snaked away, value siphoned off by white hands«.⁸ Wir möchten hier hinzufügen, dass natürlich auch genau gegenteilige, rassistische und exkludierende Tendenzen in der Digitalkultur nicht vergessen gehen dürfen.⁹ Generell muss Dean die Frage offenlassen, wie die potenziell subversive »blackness of memes« mobilisiert werden könnte, um »any sort of liberatory politics«¹⁰ zu realisieren.

Eine verallgemeinerbare Antwort auf diese Frage kann auch hier nicht formuliert werden, aber eine kasuistische Annäherung an politisch produktive Indienstnahmen der *Memesis* ist durchaus möglich. So konnte man eine beispielhafte konstruktive Nutzbarmachung memetischer Kommunikationsformen durch eine heterogene Community in den Massenprotesten von US-amerikanischen Schüler*innen nach dem Amoklauf an der Marjory Stoneman Douglas High School in Florida vom 14. Februar 2018 beobachten. Die jugendlichen Aktivist*innen, die sich für eine Verschärfung der Waffengesetze starkmachten, erhoben bedruckte Preisschilder mit dem Betrag von einem Dollar und fünf Cent zum *meme*,

7 Jackson geht noch weiter – sie macht auch eine strukturelle Verwandtschaft aus zwischen *memes* und einer »Black vernacular«, denn »memes appear to model the circulatory movement of Black vernacular itself«:

»Memes not only contain components of Black language, gravitate towards a Black way of speaking, but in their survival latch onto Black cultural modes of improvisation to move through space and subsist in an ultra-competitive visual-verbal environment. Simply said: the way memes change, adapt, fold into themselves, make old like new... their movement looks very very Black.« Jackson trägt allerdings auch Sorge, hier nicht essenzialisierend zu verfahren; sie zeichnet kurz die vielfältigen historischen und kulturellen Bewegungen nach, die zu einer vielgesichtigen »black vernacular« und verschiedenen Schwarzen kulturellen Praktiken geführt haben, und schließt mit der Feststellung, dass »[n]ot every Black person speaks the vernacular, the vernacular isn't limited to just Black people« (Jackson 2016: o. S.).

8 Dean 2016: o. S.

9 Für den Internethumor vgl. hier u.a. Yoon 2016.

10 Dean 2016: o. S.

das im Rahmen der sogenannten *March-for-our-Lives*-Demonstrationen öffentlich zur Schau gestellt und viral im Internet weiterverbreitet wurde. Der Geldbetrag beziffert die genaue Summe, die der republikanische Senator Marco Rubio in Form von Spenden der Waffenlobby pro Schüler*in im Bundesstaat Florida eingenommen hatte: 3,3 Millionen Dollar geteilt durch 3,1 Millionen Schüler*innen ergibt einen Pro-Kopf-Betrag von – eben – 1,05 Dollar. Dieses politische *meme* wirkt zweifellos als Instrument politischer Mobilisierung, weil es in besonders plastischer Weise auf die dubiosen Interessenbindungen eines Politikers aufmerksam macht und dabei suggeriert, dass dieser nicht nur »gekauft«, sondern im Zuge einer zynischen Güterabwägung auch bereit ist, Menschenleben mit einem monetären »Preis« zu versehen.

Allerdings können memetische Aktivitäten und politische Partizipation auch in einem spannungsvollen Verhältnis stehen, und die Bedeutung politischer *memes* muss keineswegs immer eindeutig und verständlich sein (ein Thema, dem sich das vorliegende Kapitel widmet). Deshalb ist Shifmans Modellbildung auf der Grundlage von Parametern wie »Überzeugung«, »Fürsprache«, »koordinierter Aktion[]« und verhandelndem »Ausdruck« auch nicht hinreichend: Sie impliziert einen hohen Grad an Intelligibilität und Intentionalität, den digitalkulturelle Kommunikationsakte kaum je aufweisen oder erst nach komplexen Prozessen der Pointierung, der Zurichtung, der Radikalisierung und »Aufschäumung« erlangen.¹¹ Vorerst ist die Affektstruktur solcher Kommunikationsakte jedenfalls selten von einem konkreten Willen zur »Fürsprache« geprägt, sondern vielmehr von »diffuse[r] Performativität«,¹² von noch ungerichteten Befindlichkeiten und Beobachtungen, die höchstens das *Potenzial* haben, sich zu Handlungsabsichten und firmen Denkweisen zu verdichten. So entstehen in einer zunehmend pluralen digitalen Kultur schließlich ganze Subkulturen, die nur für Insider*innen verständliche Meme produzieren – Meme, die sich zunächst eben nicht in Shif-

11 Siehe hierzu programmatisch Strick 2021: S. 70ff. Vgl. zur »Prä-Intentionalität« und zum diffusen Affektcharakter der kulturellen Aneignungsvorgänge innerhalb der Kultur der Digitalität auch Reckwitz 2017: S. 70f. über die Dominanz des »Erleben[s]« in der Spätmoderne (Hervorhebungen im Original): »Als Erleben erschöpft sich sinnliches Wahrnehmen nicht in einer Informationsfunktion, wie sie die Perzeption im Rahmen des zweckrationalen Handelns im Wesentlichen kennzeichnet. Das Erleben ist ein Wahrnehmen um seiner selbst willen – ein selbstbezügliches Wahrnehmen. Während die Aneignung innerhalb der sozialen Logik des Allgemeinen die Struktur einer Weltbearbeitung hat, mittels deren ein gestecktes Ziel erreicht werden soll, handelt es sich beim Erleben um einen Modus der Weltverarbeitung, um eine *Rezeption*. Zentral für die Praktiken des Erlebens [...] ist, dass die singulären Einheiten den Rezipienten *affizieren*. [...] Indem singuläre Einheiten affizieren, stellt sich in der Aneignung eine psychophysische Erregungsintensität ein, die aber nicht behavioristisch als Reiz-Reaktion-Sequenz zu verstehen ist, sondern als eine interpretative Praxis [...].«

12 Strick 2021: S. 66.

mans auf Transparenz, Verständlichkeit und Intentionalität gestelltes Modell einordnen lassen und erst durch eine intrikate memetische Replikationsdynamik in eine im weiteren Sinn ›öffentliche‹ Sphäre eindringen, wo sie dann zu Verwirrung und/oder zu heftigen Debatten führen können. Solche Kontroversen sind ein durchaus neuartiges Phänomen. Die durch das Internet konkurrenzierten Massenmedien Print und Fernsehen hatten einst mehr oder weniger erfolgreich bestimmte Haltungen und Sensibilitäten erzeugt, befördert und befestigt: etwa eine für demokratische »deliberation« grundlegende »mass culture sensibility«, den gefühlten Konsens eines »mainstream sense of culture and the public«,¹³ einen geordneten Informationsfluss und eine gemeinschaftliche Verpflichtung auf einen mehr oder weniger intersubjektiven Realitätsbegriff (oder eben auf den Primat von »Überzeugung« und »Fürsprache«). Diesen »mainstream sense of culture« gibt es in der Digitalkultur nicht mehr. Die »monologic« Massenmedien der ›Gutenberg-Galaxis‹ wie Fernsehen, Print und Radio sind durch einen »never-ending feedback loop[]« verdrängt worden, in dem realweltliche, ›demokratische‹ »participation« keineswegs notwendigerweise aus »interaction«¹⁴ folgt. Es kann stattdessen beispielsweise zur interaktiven, digital mediatisierten *Simulation* von Partizipation ohne Alltagsbezug kommen, oder anders ausgedrückt: Man(n) teilt ein politisches *meme* auf Instagram, verpasst aber auf dem Ruhekissen der eigenen Privilegiertheit schlummernd den Wahl- oder Abstimmungstermin.¹⁵ Wenn in dieser Gemengelage *memes* als ›digitale‹, als ›referenzielle‹, ›gemeinschaftliche‹ und ›algorithmische‹ kulturelle Erzeugnisse in die politische Sphäre eindringen, so muss das also keineswegs einen Gewinn an Partizipation, Prägnanz und Engagement bedeuten (auch wenn sich online natürlich, um es immer wieder zu betonen, bereichernde, kritische, erhellende und anregende »Archive von Gegen-

13 Nagle 2017: S. 2.

14 Turner 2019: S. 173.

15 Ein Luxus, den sich tendenziell eher Angehörige einer privilegierten, in US-Amerika und Europa meist weißen Schicht leisten können. Für US-Amerika prägt Eitan Hersh den Begriff »political hobbyists«, um ein primär ›symbolisches‹, auf die nationalen Wahlen konzentriertes (Schein-) Engagement von College-Abgänger*innen zu fassen und es gegen den handfesten Aktivismus u.a. von Angehörigen marginalisierter Gruppen zu differenzieren: »political hobbyists are disproportionately college-educated white men. They learn about and talk about big important things. Their style of politics is a parlor game in which they debate the issues on their abstract merits« (Hersh 2020). Oder aber der politische ›Stil‹ dieser privilegierten Hobbyisten könnte eben auch ein Spiel sein, das primär über digitalkulturelle Handlungen und eben *memes* ausgetragen wird, anstatt auf Veränderungen ›auf der Straße‹ abzielen. Solche Unterscheidungen sind allerdings natürlich immer überspitzt und politische Kämpfe müssen auch auf dem symbolischen Feld ausgetragen werden. Bedacht werden muss zudem auch der genau gegenteilige Effekt – die Tatsache, dass politische Partizipation Zeit und Energie verlangt und damit Privilegien voraussetzt, über die nicht alle Schichten und Gruppen im gleichen Maße verfügen, was zu einer ›politischen Abstinenz‹ von Teilen marginalisierter Gruppen führen kann.

wissen«¹⁶ konstituiert haben und immer neu konstituieren). Aktivitäten, die nur den Anschein von Partizipation erzeugen, sind womöglich symptomatisch für Gemeinwesen, die sukzessive zu »Postdemokratien«¹⁷ gemäß Jacques Rancière verkommen. In solchen Demokratien *in name only* sind Ablenkungen und »Spektakel« wichtiger als ergebnisoffene Aushandlungsprozesse, und eine »Mehrheit der Bürger« hat sich längst mit einer »passive[n], schweigende[n], ja sogar apathische[n] Rolle«¹⁸ abgefunden. Unter diesen Umständen böten *memes* höchstens eine Art Partizipation zweiter Ordnung oder wären gar als Ersatzhandlungen für tatsächliche politische Teilhabe zu betrachten, die primär affektive, stimmungsmäßige Gratifikation ermöglichen – und wenig sonst. Diese Ersatzhandlungen werden zudem in einer *digitalen* Öffentlichkeit getätigt, das heißt in einem gemeinhin in Privatbesitz befindlichen und Profitinteressen unterworfenen kommunikativen Kontext. *Memes* haben folglich eine janusköpfige Qualität, wie andere Facetten der Internetkultur auch: eine Ambivalenz, von der oben im Zusammenhang mit den Zensurbestrebungen auf *Tumblr* bereits die Rede war. »Gerade jene« digitalen »Umgebungen« nämlich, die »neue Handlungsoptionen eröffnen« (unter anderem die Teilhabe an memetisch-politischer Kulturtätigkeit), »erweisen sich dann, wenn es um grundlegende Entscheidungen geht [...], als völlig unbeeinflussbar.«¹⁹ Denn diese Handlungsumgebungen sind nun wirklich »postdemokratisch« organisiert: Sie sind kein Gemeingut und unterliegen entweder äußerst schwachen gesetzlichen Kontrollmechanismen oder werden durch Gesetze wie den erwähnten FOSTA zu repressivem Verhalten gezwungen; sie sind proprietäres Privateigentum einer Handvoll mächtiger »Plattform-Giganten«, die eine »Refeudalisierung des Kommunikationsraumes«²⁰ vorantreiben. Die in diesem Raum entstehenden »connections and forms of participation«, schreibt Joseph Turner, »are dominated by protocols, algorithms, and consumer surveillance«;²¹ Auf diese Weise wird »die vermeintlich gelockerte Kontrolle über soziales Handeln«, wie sie sich für Shifman in der angeblich besonders partizipativen *meme*-Praxis zeigt, jederzeit »mit einer verstärkten Kontrolle über die Daten und die Strukturbedingungen des Handelns selbst kompensiert«.²²

Statt kritische Alternativen zum Gegebenen zu formulieren, kann die Kultur der Digitalität also auch einfach das ohnehin schon Gültige und Hegemoniale reproduzieren; »the representation of social media« kann folglich als »extension

16 Strick 2021: S. 458.

17 Siehe hierzu z.B. Rancière 1995; Crouch 2008.

18 Crouch 2008: S. 10.

19 Stalder 2016: S. 230.

20 Pörksen 2018: S. 204.

21 Turner 2019: S. 174.

22 Stalder 2016: S. 240. Vgl. zum Plattformkapitalismus auch Glaser 2018, S. 120f.

of the political system itself«²³ fungieren und im Extremfall eine Art eingehegte, kastrierte Kreativität hervorbringen.²⁴ Oder anders ausgedrückt:

23 Turner 2019: S. 174.

24 Manifestationen einer gleichsam durch unüberwindliche, axiomatisch gültige Machtverhältnisse beschränkten Kreativität, selbst unter Bedingungen, die für widerständiges Verhalten günstig sein sollten, können auch am Schnittpunkt der Kultur der Digitalität und der modernen Arbeitswelt beobachtet werden. Der Anthropologe David Graeber hat eine vielbeachtete Studie zu sogenannten »Bullshit Jobs« vorgelegt, also zu eigentlich unnötiger Lohnarbeit, deren offensichtliche Sinnlosigkeit aber angesichts eines nebulösen kapitalistischen Arbeitsimperativs weder vom Arbeitnehmer noch vom Arbeitgeber offen eingestanden werden kann. Graeber wirft die berechtigte Frage auf, weshalb die unzähligen inhaltsleeren Stunden in öden Büros (jedenfalls vor der Covid-19-Pandemie) bislang nicht zu einem enormen Aufschwung an Kreativität, an künstlerischer Produktivität, an aktivistischer Vernetzung und Solidarisierung geführt haben. Er antwortet mit einer Hypothese, die durchaus auch für die *Memes* von Belang sein könnte: Die durch die Kultur der Digitalität und die »bullshitization« vieler Berufe geschaffenen Freiräume sind, so Graeber, nicht von kapitalistischen Verwertungslogiken ablösbar und ermöglichen nur augenblickhafte Ausbrüche aus dem Korsett des mehr oder weniger stark reglementierten Arbeitsalltags. So müssen auch Inhaber*innen von »Bullshit Jobs« immer wieder zumindest so tun, als würden sie sinnvolle Arbeiten verrichten, und nutzen unter diesem subtilen Performanzdruck ihre »freie«, aber eben doch nicht wirklich *freie* Zeit eher, um Tweets zu lesen oder auf Instagram zu posten, statt eine Oper zu komponieren oder mit anderen Leidtragenden eine Revolution anzuzetteln. In Graebers Worten: »The most common complaint among those trapped in offices doing nothing all day is just how difficult it is to repurpose the time for anything worthwhile. One might imagine that leaving millions of well-educated young men and women without any real work responsibilities but with access to the internet – which is, potentially, at least, a repository of almost all human knowledge and cultural achievement – might spark some sort of Renaissance. Nothing remotely along these lines has taken place. Instead, the situation has sparked an efflorescence of social media [...]: basically, forms of electronic media that lend themselves to being produced and consumed while pretending to do something else. [...] [E]ven in the best of cases, the need to be on call, to spend at least a certain amount of energy looking over one's shoulder, maintaining a false front, never looking too obviously engrossed, the inability to fully cooperate with others – all this lends itself much more to a culture of computer games, YouTube rants, memes, and Twitter controversies than to, say, the rock 'n' roll bands, drug poetry, and experimental theater created under the midcentury welfare state. What we are witnessing is the rise of those forms of popular culture that office workers can produce and consume during the scattered, furtive shards of time they have at their disposal in workplaces where even when there's nothing for them to do, they still can't admit it openly. [...] It requires ingenuity and determination to take time that's been first flattened and homogenized – as all work time tends to be [...] – then broken randomly into often unpredictably large fragments, and use that time for projects requiring thought and creativity. Those who manage to do so have already sunk a great deal of their – presumably finite – creative energies just into putting themselves in a position where they can use their time for anything more ambitious than cat memes. Not that there's anything wrong with cat memes. I've seen some very good ones. But one would like to think our youth are meant for greater things.« (Graeber 2018, S. 137ff).

[S]ocial media platforms are not inherently open, neutral, or egalitarian but instead discursively situated amid the competing interests of users, companies, advertisers, and policymakers. Indeed, this understanding of social media platforms points to the need to understand platforms as designed spaces [...] with particular technological affordances that are built into the hardware and software of social media platforms, delimiting particular modes of user engagement and actions.²⁵

Die vermeintlich hyperpartizipative ›Interaktivität‹ der Digitalkultur kann somit im politischen Bereich eine Form von ›Interpassivität‹ sein. Darunter versteht der Philosoph Robert Pfaller »jede Bewegung [...], welche die Konsumtion eines Produkts von den Konsumenten zu einer stellvertretenden Konsumtions-Instanz verlagert«.²⁶ ›Interpassiv‹ in diesem Sinne ist für ihn dann etwa das »Dosengelächter«²⁷ in Fernsehkomödien, das unsere eigene »Konsumtion« – unser potenzielles Lachen über das Geschehen auf dem Bildschirm – in Form einer penetranten Übertragung vorwegnimmt und eigentlich substituiert. Frei nach Pfaller darf man dann auch in der *Memes* eine Art ›Interpassivität‹ am Werk sehen: Latente politische Energien können in *memes* »verlagert« werden, sodass die digitalen Sinneinheiten, die wir lachend rezipieren oder auch selber produzieren, an unserer Stelle für uns ›tätig‹ werden. So oder so waren wir in diesem Fall gleichsam ästhetisch aktiv, aber politisch eben möglicherweise nur (inter-)passiv.

Vom zeitlichen Abstand zwischen Shifmans optimistischer *meme*-Konzeption und den später erfolgten politischen Erschütterungen (und insofern von der geringen Halbwertszeit auch der vorliegenden Studie) zeugt auch die 2017 von Flora Hartmann für die Amadeu-Antonio-Stiftung erarbeitete Handreichung zum Thema *memes*. Dort wird nämlich im Unterschied zu Shifman die manipulative und gerade auch ›rechte‹ Funktionalisierbarkeit memetischer Artefakte betont:

Das Potential von Memes, Inhalte überhöht und plakativ zu verbreiten und fortzuschreiben, ist auch in der Propaganda seit je eingesetzt worden. Besonders aus dem Nationalsozialismus sind uns Plakatelemente und Botschaften zur ›bolschewistisch-jüdische[n] Gefahr‹ präsent, die sich bis heute als Bilder eingepägt haben. [...] Ein beredtes Beispiel aus der jüngeren Vergangenheit für diese Wirksamkeit und die Beständigkeit und zugleich enorme Wandelbarkeit von Memes ist die Entwicklung des Slogans ›Wir sind das Volk!‹ über ›Wir sind ein Volk!‹ zu ›Wir sind das Volk!‹, der die gleiche Sinneinheit für drei sehr verschiedene Kampagnen anwendet: erst als Ausdruck der Opposition zum Regime, dann als

25 Keller 2019: S. 4.

26 Pfaller 2002: S. 29.

27 Ebd.

Ausdruck des Wunsches nach deutscher Einheit und nun aktuell als Ausdruck einer populistisch-ausgrenzenden Bewegung.²⁸

Wir möchten in diesem Kapitel neue Kategorien der Beschreibung und Analyse etablieren, die das von Shifman selbst betonte »polyseme[] Potenzial«²⁹ politischer *memes* ernst nehmen – dabei berücksichtigen wir aber auch die propagandistische und kapitalistische Ausmünzbarkeit memetischer Praktiken, auf die Hartmann mit Recht hinweist, und die in *memes* potenziell wirksame »Interpassivität«.

Wir stellen uns memetisch-politisches Handeln auf einer Skala vor: Ein Pol bestünde sozusagen in *memes* statt Politik, im spaßhaften Teilen von Inhalten, aus dem keine im engeren Sinn politische Partizipation, kein Gang an eine Urne oder Ähnliches folgt – in »Interpassivität«. Genau auf der Mitte einer solchen Skala kämen dann politische *memes* zu liegen, wie Shifman und andere Digitaloptimist*innen sie konzipieren – *memes* also als Erweiterung demokratischer Partizipationsmöglichkeiten. Doch der andere Pol der Skala ist besorgniserregend: Hier findet man *memes*, die es oder mittels derer es Diskursteilnehmer*innen darauf anlegen, demokratische Deliberation zu (zer)stören. Politische *memes* gewährleisten nämlich keineswegs zwingend eine idealtypische Diskursteilnahme im Sinne einer Verhandlung »vielfältige[r] Meinungen und Identitäten«. Stattdessen verfolgen manche *memes* einen aggressiven, kämpferischen kommunikativen Impetus, wie durch empirische Diskursanalysen belegt werden konnte. Ziel ist dann die Delegitimierung durch Komisierung:

The most common intention expressed through Internet memes can be understood as an attempt to delegitimize a particular person, idea, or position that is circulating within the wider social sphere or community (often circulated via mainstream media). Indeed, memes are more likely to mock and to deride a particular person, idea, or position more than to offer messages of support [...].³⁰

»Delegitimization«³¹ kann zweifellos eine essenzielle Form der politischen Partizipation sein. Sie ist aber ein deutlich engeres, fokussierteres Kommunikationsziel als die von Shifman den *memes* zugeschriebene ergebnisoffene »Verhandlung« – und vermag ein destruktives, nachgerade toxisches Wirkungspotenzial zu entfalten. Das soll nun am Beispiel von zwei auf den ersten Blick ideologisch komplementären *memes* oder *meme*-Konfigurationen gezeigt werden. Beide haben ihren Ursprung im Medium Comic (im einen Fall in einem eher abseitigen, einem so-

28 Hartmann 2017: S. 2.

29 Shifman 2019: S. 143.

30 Ross und Rivers 2017: S. 289.

31 Ebd.

genannten Indie-Comic, im anderen Fall in einem Mainstream-Comic der Firma Marvel). Die Rede ist zum einen vom schon erwähnten *Pepe-the-frog-meme*, das im Zuge des US-Wahlkampfs 2016 auf 4chan von der rechtsextremen *alt-right*-Bewegung appropriiert wurde. Zum anderen sollen mit Blick auf die Plattform Tumblr und andere liberale oder linke Widerlager dieses *alt-right*-Kontexts verschiedene *memes* diskutiert werden, die sich um den Superhelden Captain America gebildet haben. Allen voran ist das *Cap-punches-Hitler-meme* zu nennen, das Donald Trumps Gegner*innen im Nachgang von dessen Wahlsieg für Proteste gegen den neuen Präsidenten fruchtbar machten.

4.1 Punch a nazi: Patriotismus, Nationalismus und die linken Kräfte

Eine besondere Rolle kam bei diesen Protesten der Bildlichkeit von Superheld*innen zu.³² Als eines der wenigen künstlerischen und populärkulturellen Genres, die in US-Amerika erschaffen wurden, war das Superheld*innengenie immer besonders verstrickt in Diskussionen um die amerikanische Identität und den politischen Kurs des Landes. In den späten Dreißigern erschienen Superheld*innen erstmals auf den Comicseiten, ersonnen vornehmlich von jungen Amerikanern aus jüdischen Familien, Söhnen von Einwanderern, die dem *American Dream* angingen. Superman (erschaffen von Jerry Siegel und Joe Shuster), bis heute eine der berühmtesten Superheldenfiguren, ist zuerst eine Art Übermensch – ein Außerirdischer vom Planet Krypton, der die Immigrationerfahrung vieler Amerikaner*innen (und solcher, die es noch werden sollten) exemplifizieren konnte, sämtliche Probleme dieser Erfahrung aber mit außerordentlichen physischen Fähigkeiten zu bewältigen wusste. Der Figurentyp des Superhelden oder der Superheldin wurde schnell sehr erfolgreich, zuerst vor allem bei Heranwachsenden und nicht zuletzt aufgrund des Kontexts des Zweiten Weltkriegs, in den die Held*innen auf vielerlei Weisen involviert waren, auf der fiktionalen und der meta-fiktionalen Ebene. Sie kämpften gegen ausländische Spione in Amerika, teilweise traten sie selber an der Front auf. Selbst aus dem nationalsozialistischen Deutschland ließen die Reaktionen nicht lange auf sich warten: »Superman ist ein Jude!«³³, rief Joseph Goebbels, als Propagandaminister verantwortlich für Druckgenehmigungen in Deutschland, an einer Reichstagssitzung des Jahres 1942. Die Veröffentlichung der *Superman*-Comics blieb somit im nationalsozialistischen Deutschland untersagt.

32 Vgl. zum Phänomen allgemein Salkowitz 2017.

33 Couperie 1968: S. 63. Die Äußerung stand im Zusammenhang mit einer Geschichte, in der Superman eine amerikanische Invasion Europas vorbereitet.

Doch schon bevor Amerika offiziell in den Krieg eintrat, machten die Schöpfer der Superheld*innen Stimmung für eine amerikanische Intervention, schockiert von dem, was sie über das Schicksal der europäischen Jüd*innen erfahren mussten. Auf dem Jack-Kirby-Cover von *Captain America* 1, 1941, wird Hitler vom titelgebenden Superhelden ein saftiger Faustschlag versetzt (Abb. 22). Eine Kugel prallt nutzlos am Schild des Captains ab, das die amerikanische Flagge ziert. Gewandet ist auch er in den einfachen Farben der amerikanischen Flagge: Rot, Weiß und Blau. Die Geschichte im Heft selber zeigt keinen Kampf gegen Hitler; das Titelbild steht für sich. Doch wird das Heft eröffnet durch einen Aufruf an die »youth of our country«, das »peace-loving America« gegen die »ruthless warmongers of Europe«³⁴ zu verteidigen.

Abb. 22: Der Kampf des Captain



34 Captain America 1, 1941 (Joe Simon und Jack Kirby).

Aus diesem Bild nun wurde ein *meme*, das Amerikas Widerstand gegen jede Art von Faschismus und rechter Ideologie illustrieren und die von Trump und Konsorten angeführte politische Bewegung dementsprechend delegitimieren sollte. Der Bezug auf Comics ist für Meme, wie nun schon mehrfach gezeigt, ja durchaus typisch – auch in ästhetischer Hinsicht bedienen sich verschiedene beliebte Mem-Subgattungen der Stilmittel des Mediums Comic u.a. der Anordnung in Panels und einer cartoonisierten Darstellung. Hier nun wird ein ganzes Bild eins zu eins entlehnt und für die memetische Agitation fruchtbar gemacht.

Besonders während des Präsidentschaftswahlkampfes und in der Zeit unmittelbar nach der Wahl Trumps wurde das Bild im Internet massenweise weiterverbreitet und transformiert.³⁵ Als Sinnbild Amerikas bietet sich der Captain geradezu an, als politisches *meme* eingesetzt zu werden.³⁶ Eine populäre Version des *meme* zeigt etwa den Captain, der unter dem Schriftzug »make Captain America great again« einem altmodisch gekleideten Trump einen Kinnhaken versetzt (Abb. 23a).³⁷ Eine andere Version aus Zeiten des Wahlkampfes stellt Bernie Sanders ins Zentrum, den Präsidentschaftsanwärter des »sozialistischen« Demokratenflügels, der gegen einen Trump in Nazi-Uniform antritt: »Bernie Sanders for president. Now is the time to vote for Bernie Sanders, the people's choice! Join the political revolution!« (Abb. 23b)³⁸ Ein solches direkt zur Partizipation aufrufendes Mem übernimmt in Shifmans Begrifflichkeit die Funktion »der Überzeugung oder politischen Fürsprache«.

35 Vgl. z.B. https://img.memecdn.com/captain-america-punching-hitler_o_493519.jpg; https://4.bp.blogspot.com/--k3AcaKtn2E/V6V6l5lloil/AAAAAAAAAWI/vZbVPWQLJop-hldPGleurwpRWkVCbFMQCEw/s1600/TrumpPunch_color_v1.jpg; <http://i.imgur.com/zlpaQ8o.jpg>; https://68.media.tumblr.com/81c036cbb8a39562bdf1be61e1fdf13/tumblr_oqe8skkXYg1uoqbhg01_1280.jpg; https://res.cloudinary.com/teepublic/image/private/s--GRlB4tp--/b_rgb:eaeoc7,c_limit,f_jpg,h_800,q_90,w_800/v1486359855/production/designs/1184970_1.jpg (5.11.2020). Auch in offiziellen Comics finden sich Transformationen des Covers, wenn zum Beispiel die Figur America Chavez, eine lesbische Latina, Hitler einen Hieb versetzt. *America 1* (Gabby Rivera und Joe Quinones), <https://www.bleedingcool.com/wp-content/uploads/2017/04/America-Issue-1-pic-2-768x1085.jpg> (5.11.2020).

36 Vgl. für eine kritische Relektüre von *Captain-America*-Comics als Vehikel von Nationalismus Dittmer 2012.

37 <http://sobored.org/wp-content/uploads/2016/05/CaptainAmerica-Punches-Trump-intheface-DenisCaron.png> (5.11.2020).

38 <http://media.breitbart.com/media/2016/06/Bernie-Captain-America.jpeg> (5.11.2020).

Abb. 23a und Abb. 23b: Aktualisierte Faustschläge



Die Bildlichkeit wird weiter variiert, wenn zum Beispiel die muslimische Superheldin Kamala Khan, Ms. Marvel, Trump einen saftigen Faustschlag versetzen darf.³⁹ Der Symbolwert einer amerikanischen Muslimin, die den damaligen islamophoben Präsidentschaftskandidaten tötlich angreift, liegt auf der Hand. Der Künstler, Matt Stefani, legt Zeugnis ab von der großen Nachfrage nach einem *Cap-punches-Hitler*-Meme mit der jungen Heldenin:

After Trump made those comments about requiring all Muslims to wear ID cards and be heavily monitored, there were a lot of comic fans asking specifically for Kamala Khan v. Trump in the style of Kirby's Captain America no.1. Not my original idea, but when I saw the outcry for it, I knew I could take a decent crack at realizing the image.⁴⁰

Das *Cap-punches-Hitler-meme* beziehungsweise der entsprechende Cluster ist auf den ersten Blick einfach lesbar und symbolisch prägnant. Dem *meme* scheint tatsächlich ein partizipatorisches Potenzial zu eignen, wenn beispielsweise Demonstrant*innen gegen Trump in der Uniform Captain Americas erscheinen

39 Gezeichnet von Matt Stefani. Bild abrufbar unter <https://19818-presscdn-pagely.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/e5c/65/kamala1.jpg> (5.11.2020).

40 <https://www.dailydot.com/parsec/kamala-khan-marvel-donald-trump-fanart/> (5.11.2020).

oder wenn es eben Wähler*innen dazu aufruft, für Sanders an die Urne zu gehen. Das Bild des Superhelden, der einen ›Faschisten‹ durch einen Faustschlag demütigt, wird zum Symbol für Widerstand gegen Faschismus oder faschistoide Tendenzen, wie sie Gegner*innen Trumps in dessen Wahlkampf und Administration wahrnahmen. »Captain America fought fascism«, antwortet ein solcher Aktivist an Trumps *inauguration*, also an seiner Amtseinsatzzeremonie, auf die Frage, was sein Captain-America-Kostüm bedeute. »Donald Trump is a fascist so I think this is appropriate«. ⁴¹

Das Bild Captain Americas, mit zivilem Namen Steve Rogers, der einen ›Nazi‹ verprügelt, wurde zu Beginn der Präsidentschaft Trumps nicht nur mit anderen populärkulturellen, sondern auch mit realweltlichen Bildern kurzgeschlossen, die den Widerstand gegen den Faschismus und rechte Ideologien auf den Punkt zu bringen schienen. In einer für die Internetkultur typischen Hybridisierung prägnanter Bilder verschmolzen also gleichsam mehrere unterschiedliche Bildquellen miteinander, die in den Augen einer politischen und ideologischen Gemeinschaft einen ähnlichen Komplex illustrieren. Am 20. Januar 2017 wird dem *white nationalist* Richard Spencer an Trumps *inauguration* von einem Passanten ein Faustschlag versetzt. Spencer sprach gerade in einem Interview über seinen *Pepe-the-frog*-Anstecker: »It's Pepe, he's become kind of a symbol –.« ⁴² Der Vortrag über das *Pepe-meme*, von dem hier später noch die Rede sein soll (vgl. Kapitel 4.4), wird jedoch durch den Hieb abrupt unterbrochen, der ironischerweise seinerseits (als kurzer Filmclip) zu einem äußerst populären ›linken‹ *meme* werden sollte. Das Video der Szene wurde massenweise verbreitet und fand unter Trump- und *alt-right*-Gegner*innen großen Zuspruch. Die Szene wurde mit dem *Cap-punches-Hitler-meme* in Verbindung gebracht, da der Faustschlag zwar kurz nach dem Ereignis selber publik wurde, aber vorerst kein Bildmaterial vorlag. In Ermangelung des Videos postete ein Twitter-User das Cover von *Captain America 1*: »Artist's depiction of Richard Spencer getting punched in the face« (Abb. 24).

41 <http://nation.com.pk/blogs/27-Jan-2017/captain-america-fought-fascism-dispatches-from-the-inauguration-of-donald-trump> (5.11.2020).

42 <https://www.youtube.com/watch?v=9rh1dhur4al> (5.11.2020).

Abb. 24: meme statt Video



Bob Calhoun
@bob_calhoun

...

Artist's depiction of Richard Spencer getting punched in the face.



9:46 pm · 20 Jan 2017 from Daly City, CA · Twitter for iPhone

Die memetisch produktive Idee eines »nazi punch«, eines wahren Amerikaners, der einen Faschisten körperlich züchtigt und dessen Ideologie also durch einen unmissverständlichen, »handfesten« Kommunikationsakt »delegitimiert«, vereint das Captain-America-meme und das seinerseits memetische und virale Spencer-Video.⁴³ Ein*e Twitter-User*in schreibt zu einem Reblog des Spencer-Videos: »this is as patriotic as I've felt in a long time«. Aus diesem neuen »Supermem« resultierte auch eine ethische Frage – ist es in Ordnung, Nazis zu schlagen? –, die auf den sozialen Netzwerken⁴⁴ und in Publikationen wie *The Guardian*⁴⁵ debattiert wurde. Reiterationen des *meme* tauchen in regelmäßigen Abständen auf, so etwa nach den rechtsradikalen Protesten und dem Terroranschlag in Charlottesville im Jahr 2017,⁴⁶ als die Comickünstlerin Gail Simone auf Twitter den #ComicsHateNazis-

43 Vgl. z.B. <https://s-media-cache-akopinimg.com/originals/53/12/3a/53123a0bbe45781519177ad8e5185fac.jpg> (5.11.2020). Zur Transformation des viralen Videos in ein Meme vgl. <http://knowyourmeme.com/memes/richard-spencer-punched-in-the-face> (5.11.2020).

44 Vgl. zur Geschichte des *memes* auch Ohlheiser 2017.

45 Vgl. Moosa 2017.

46 Vgl. zu Reaktionen aus der Comicszene allgemein <https://www.bleedingcool.com/2017/08/12/twitterverse-protests-charlottesville/> (5.11.2020).

Hashtag initiierte.⁴⁷ Zahlreiche Bilder von Superheld*innen, die gegen Nazis kämpfen, wurden gepostet; viele davon sind selber wieder im Rahmen des *Cap-punches-Hitler-meme* zu verstehen.

Die Sachlage scheint also eindeutig: Das *meme* mobilisiert auf den ersten Blick »progressive«, linke Kräfte, sich entschieden den Rechten, den *white nationalists* und *white supremacists* entgegenzustellen und den Superhelden sowie den unerkannt gebliebenen Passanten zu imitieren. Die partizipative Qualität des *meme* wird ratifiziert durch sein Potenzial, die politischen Gegner*innen als »unamerikanisch« zu brandmarken, sie also durch eine humoristisch aufgeladene, durch den mitschwingenden Hitler-Vergleich sehr konkrete Bildlichkeit einer direkt auf ihre Person gerichteten »delegitimization« zu unterziehen. Natürlich hat die Verbreitung des *meme* im Netz vorwiegend performativen Charakter; es ist nicht davon auszugehen, dass allzu viele seiner Verbreiter*innen den dargestellten Handlungen im realen Leben nacheifern. Doch die Möglichkeit einer konkreten politischen Mobilisierung ist sicher vorhanden, so problematisch diese dann wieder sein mag – glorifiziert sie doch körperliche Gewalt und den Akt eines vermeintlich mutigen, wahrhaft patriotischen Individuums, anstatt auf gemeinschaftlich organisierten, ideologisch fundierten Widerstand zu setzen, der nicht zwingend unter dem Banner eines amerikanischen Patriotismus stehen müsste.

Unter den Gegner*innen des Beifalls, den das *punch-a-nazi-meme* fand, war unter anderem der damalige Autor der *Captain-America-Comics*, Nick Spencer (der das Unglück hat, den Nachnamen des *white nationalist* Spencer zu teilen). Er schrieb als Reaktion auf zahlreiche Reblogs und neue Posts über den Faustschlag: »Today is difficult, but cheering violence against speech, even of the most detestable, disgusting variety, is not a look that will age well«.⁴⁸ In der Folge wird er von anderen Twitter-User*innen vehement angegriffen, die ihm vorwerfen, die Essenz des Charakters nicht zu verstehen, dessen Narrative er bei Marvel entwickelte, des *nazi punchers* Captain America nämlich. »This aged well«, schrieb ein*e User*in als Antwort an Nick Spencer, und postete wiederum das Kirby-Cover zur ersten Folge von *Captain America*. Auch andere Comickünstler*innen schalteten sich in die Kontroverse ein: So postete Gerry Duggan (*Deadpool*, *Hulk*) am 20. Januar 2017 auf Twitter eine Gegenüberstellung des Covers zu *Captain America* 1, eines Film-Stills aus *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989) und eines Standbilds des Faustschlags, den der anonyme Demonstrant Richard Spencer versetzte, und kommentierte: »As American as apple pie« (Abb. 25).

47 Vgl. zum *hashtag* auch <https://www.bleedingcool.com/2017/08/12/comichatenazis-hashtag-america-needs/> (5.11.2020).

48 Spencer führte nach zahlreichen Angriffen in einem späteren Tweet aus: »Just because I see people drawing an inaccurate line: once the nazi takes a swing, totally fair game. That's my read.«

Abb. 25: Amerikanische Werte?



So eindeutig das Captain-America-meme und ähnliche *memes* aus seinem Umfeld anscheinend als partizipativ und progressiv gewertet werden können, so viel komplexer präsentiert sich die Lage, wenn man einen weiteren Kontext in die Analyse einbezieht. Gerade Captain America als politisches *meme* – beziehungsweise der ihm innewohnende Delegitimierungsimpetus – muss nämlich notwendig ambivalent bleiben. Von den linken, progressiven Kräften als Sinnbild des Amerikas vereinnahmt, für dessen Ideale *sie* eintreten, bietet der Captain sich doch gleichzeitig ebenso als Bild für ein nationalistisches, rechtes Amerika an. In dieser Hinsicht sind die Captain-America-memes und die politische ›Partizipation‹, die solche Bilder zu erlauben scheinen, doppeldeutig. Der blonde, blauäugige Captain kann ebenso für das Ideal eines ›ethnisch reinen‹ Amerikas der rechtskonservativen Werte stehen, das Galionsfiguren der *alt-right* und *white supremacists* und *white nationalists* wie Richard Spencer postulieren und das im Trump-Slogan ›make America great again‹ evoziert wird.

Zahlreiche Videos und Textbeiträge aus dem Internet kritisieren scharf eine Vereinnahmung Captain Americas für die sogenannte *social-justice*-Bewegung der progressiven Kräfte in US-Amerika und insistieren auf der Anschlussfähigkeit des Superhelden für die *alt-right*- und Trump-Anhänger*innen und/oder die Gegner*innen eines angeblich emergenten oder schon dominanten »cultural

marxism«. ⁴⁹ Ein *meme* zeigt beispielsweise Captain America aus den Comics, mit dem Text: »Chris Evans« – der Schauspieler, der den Captain in den Marvel-Filmen verkörpert – »Alt Right Hero. A White Nation For A White People«. ⁵⁰ Ein anderes *meme* zeigt den Schauspieler in der Uniform des Superhelden und bezeichnet ihn als »Aryan Hero of the Alt-Right«. ⁵¹ Internetaffine Anhänger*innen der *alt-right*-Bewegung protestieren mit Attrappen des Schilds von Captain America für ihren vermeintlichen »free speech«, gegen die verhasste »political correctness«. ⁵²

Diese beiden an die gleiche Bildlichkeit gebundenen, doch völlig konträren Interpretationen dessen, was Amerika und der nach ihm benannte Held sein sollen, interagieren ihrerseits auf komplexe Weise mit den Narrativen, die zuerst Träger des einprägsamen Bilds waren: mit den Superheldencomics. ⁵³ Die *memes*, als eigenständige Mikro-»Erzählungen«, interagieren also mit einem weit größeren erzählerischen Universum. Sie besitzen nicht nur eine semantisch reiche referenzielle Binnenstruktur, sondern sind in weit gefasste Rezeptions- und Narrationszusammenhänge eingebettet. Diese Narrationszusammenhänge sind, zumindest gemäß der gängigen Auffassung, bereits auf eine bestimmte *politische*

49 Vgl. z.B. <https://www.youtube.com/watch?v=2UV-hFufM4Y>; <https://www.youtube.com/watch?v=Z6jFzCfSV7w> (5.11.2020). Der Begriff des »cultural marxism« ist erklärungsbedürftig. Die entsprechende Konspirationstheorie scheint ihren Ursprung im angelsächsischen Raum zu haben (siehe Woods 2019a und Jamin 2014). Andrew Woods zeigt im Anschluss an Martin Jay, dass wahrscheinlich ein Aufsatz von Michael Minnicino aus den frühen Neunzigerjahren den Ausgangspunkt dieser inzwischen in neurechten Kreisen salonfähigen Verschwörungserzählung bildet, wonach Georg Lukács und/oder die (als monolithische Institution imaginierte) »Frankfurter Schule« gezielt die »westliche Zivilisation« marxistisch unterwandert und zersetzt hätten. Das Schlagwort des »Kulturmarxismus« fällt bei Minnicino noch nicht, aber die verführerische Brüche aus frenetischem Antikommunismus und paranoidem Antisemitismus ist bereits angeführt (siehe hierzu Woods 2019a: S. 40ff. und Woods 2019b). Erzkonervative Theoretiker wie William Lind beackerten dieses Feld im Lauf der Neunzigerjahre munter weiter, nun unter eifriger Verwendung des Begriffs »cultural marxism« im Sinne einer Übertragung des agonalen Klassenkampfmotivs aus dem Schlachtfeld materieller Verteilungskonflikte in den Bereich des Intangiblen und Unteilbaren, eben des »Kulturellen«. Diesen Theoretikern gilt der »Kulturmarxismus« als dezidiert unamerikanischer, namentlich europäischer, insbesondere »jüdischer« Ideologieimport, dem von der verhassten »political correctness« über die Zerstörung der heteronormativen Familienstruktur bis hin zur angeblichen »Sexualisierung« von Kindern durch schulischen Aufklärungsunterricht alles angelastet werden kann, was »Western culture and Christianity« bedroht (siehe etwa Lind 2009).

50 <https://i.imgur.com/1nbx6b.jpg> (5.11.2020).

51 <https://imgflip.com/i/1nbwua> (5.11.2020).

52 https://3.bp.blogspot.com/-Hwiy3rIFYUw/WS-cN6PjG4I/AAAAAAAAAM1Y/5QQF17WbXPoD9mxatZs9FuJd-r3PUB6_wCLcB/s1600/Screen%2BShot%2B2017-06-01%2BBat%2B12.43.58%2BBAM.png (5.11.2020).

53 Der Begriff wird hier nicht gegendert, da es sich im Deutschen um eine stehende Wendung handelt.

Weise formatiert. Dem Superheldencomic ist gemäß Rob Salkowitz nämlich immer schon ein Keim des Widerstands gegen autoritäre Regimes eingeschrieben:

Since their inception in the depths of the Great Depression, American superhero comics have always been about standing up for the little guy against the arbitrary power of bullies and malevolent power-seekers. They are also largely the product of first-generation Jewish American creators who had no affection for fascism, either European or homegrown, and little sympathy for anti-immigrant sentiment. With all of that coded into their DNA, it's no surprise that comics have been a vehicle for anti-authoritarian themes over the years, rarely veering into outright political advocacy but nevertheless standing for cultural values associated more with tolerance, hope and inclusion than fear, bigotry and nativism.⁵⁴

4.2 Interferenzen: Comics und memes als politische Narrative

Doch betrachtet man die Comicgeschichte kritisch, mag man einem solchen Sentiment nur teilweise zustimmen. Von Anfang an partizipierten Superheldencomics zum Beispiel an rassistischen Diskursen über die jeweiligen Feinde Amerikas. Vor allem die Darstellung von asiatischstämmigen Menschen allgemein und Japanern im Besonderen (spezifisches Maskulinum!), die praktisch nur in der Rolle von Antagonisten auftraten, entspricht allen rassistischen Klischees.⁵⁵ Und auch in den Jahrzehnten des Kalten Kriegs beteiligten sich Comics an xenophoben und militaristischen Diskursen, die die Stärke US-Amerikas auf Kosten des ›schwachen‹ Auslands feierten.⁵⁶ Bis in die heutige Zeit erstrecken sich Darstellungen von Alleingängen amerikanischer Helden, die etwa ohne juristische Legitimation in souveräne Staaten einmarschieren; auch und gerade nach 9/11 häuften sich propagandistisch-interventionistische Superheld*innennarrative.⁵⁷ Überhaupt wurden die Figuren des Superhelden und der Superheldin an sich, also der Individuen, die sich zum Beispiel aufgrund ihrer physischen Überlegenheit über die Masse und über demokratisch legitimierte Regierungen stellen, immer wieder als krypto-faschistisch gelesen, zum Beispiel durch den Kulturkritiker Umberto Eco⁵⁸ und zuletzt in der auf Garth Ennis' Comicreihe basierenden Amazon-Serie *The Boys* (2019–).

54 Salkowitz 2017: o. S.

55 Vgl. zu Rassismus in *Superman*-Comics Munson 2012: S. 5-15.

56 Vgl. zur Darstellung Captain Americas in der Reagan-Ära z.B. DuBose 2007.

57 Vgl. Scott 2007.

58 Vgl. Eco 1984 [1964].

An diese dunkle Seite der Geschichte von Superheldennarrativen und an ihre philosophische und kulturkritische Problematisierung kann eine Erzählung über Captain America alias Steve Rogers angeschlossen werden, die über ein Jahr lang die Seiten der nach ihm benannten Comics füllte. Am 25. Mai 2016 waren Comicfans und, durch die extensive Berichterstattung, Teile der breiten Öffentlichkeit schockiert von der letzten Seite von *Captain America: Steve Rogers*. Die erste Folge einer neuen Serie, geschrieben von Nick Spencer – dem Kritiker des *punch-a-nazi-meme* – und gezeichnet von Jesus Saiz, endete mit einer verblüffenden Wendung. Der Captain, für viele ja schon lange Symbol des Kampfs gegen den Faschismus, entpuppt sich als Anhänger eben der Organisation, die in den Comics lange⁵⁹ für die realweltlichen Nazis stand: HYDRA. »Hail HYDRA«, proklamiert der Held scheinbar gelassen (Abb. 26), nachdem er einen seiner Superheldenkollegen aus einem Flugzeug gestoßen und damit, wie anzunehmen ist,⁶⁰ getötet hat.⁶¹ In den nächsten Folgen stellt sich heraus, dass Captain Americas größter Feind, Johann Schmidt alias Red Skull, mittels eines übermächtigen Artefakts die Realität des Captain umgeschrieben hat. Diese pervertierte Version von Steve Rogers wurde schon als in prekären Umständen lebendes Kind in die faschistische Organisation rekrutiert. Empörung machte sich breit auf den sozialen Netzwerken. Aus der Seite, die in den Wochen nach der Veröffentlichung massive Verbreitung fand,⁶² wurde übrigens ihrerseits ein eher dadaistisches als aktivistisches *meme*.⁶³

59 Vgl. zur Geschichte der fiktionalen Organisation <http://marvel.com/universe/Hydra#axzz4q1p7fvqY> (5.11.2020).

60 Später stellt sich heraus, dass der fragliche Held, Jack Flag, schwer verletzt überlebt hat und in einem Koma liegt. In *Captain America: Steve Rogers* 10, 2017, erfährt Rogers, dass Flags Familie die lebenserhaltenden Maßnahmen einstellen lässt, was ihm einen weiteren Mordversuch erspart.

61 *Captain America: Steve Rogers* 1, 2016.

62 Vgl. z.B. Twitter hashtag #SayNoToHydraCap: https://twitter.com/hashtag/SayNoToHydraCap?src=hash&ref_src=twsrc%5Etfw (5.11.2020). Auf 4chan fanden sich ebenfalls zahlreiche Threads, in denen sich Befürworter und Gegner der narrativen Entscheidung Dispute lieferten. Das kurzlebige 4chan archiviert jedoch keine Konversationen. Vgl. zu den Reaktionen allgemein auch <https://www.themarysue.com/say-no-to-hydra-cap/>; www.mtv.com/news/2885635/captain-america-hydra-nazi-allegiance-comics-marvel-fan-reactions/ (5.11.2020).

63 <http://knowyourmeme.com/memes/captain-hydra-captain-america-hail-hydra-edits> (5.11.2020). Das Hail-Hydra-meme selber überschneidet sich teilweise wieder mit dem *Cap-punches-Hitler-meme*, wenn der »echte« Captain etwa den HYDRA-Captain-America schlagen darf; <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/63/4b/6c/634b6coba80c929cf05d95b3f4ed4178--captain-american-hail-hydra.jpg> (5.11.2020).

Abb. 26: Die dunkle Seite des Captain



Die Comicgeschichte entwickelte sich in den folgenden Monaten und noch vor der Wahl Trumps zu einem eindringlichen Narrativ über Nationalismus und Patriotismus, über Ängste vor Überfremdung, über Fanatismus und Intoleranz. Gerade der Held, der seine patriotische Einstellung so demonstrativ auf dem und am Körper trägt, wird zum Zerrbild eines amerikanischen Ideals, wie man es sich aus ›linker‹ Warte vorstellt. Nach monatelangen Manipulationen im Verdeckten tritt Steve Rogers ans Licht der Öffentlichkeit, reißt die politische Macht an sich und errichtet einen quasi-totalitären Staat, in dem zahlreiche Minoritäten unterdrückt, sogar – in wenig subtiler Anspielung auf den Nationalsozialismus und/oder die Internierung japanischstämmiger Amerikaner*innen während des Zweiten Weltkriegs – in Lager verfrachtet werden. Er hält Reden, die fast wort-

wörtlich auf die Rhetorik Trumps verweisen,⁶⁴ und bildet sich anscheinend tatsächlich ein, für das ›gute‹ US-Amerika einzustehen, gegen ein korruptes Establishment, das den durchschnittlichen, das heißt hier: *weißen* Amerikaner und seine Bedürfnisse vergessen habe. Das Narrativ gipfelte im großen *Event-Comic Secret Empire*, der im Herbst 2017 seinen Abschluss fand. Der Captain, einst das Ideal des Amerikas, für das progressive, linke Kräfte kämpften, wurde hier zum ultimativen Feindbild eben der Kreise, die das *punch-a-nazi-meme* in seinen verschiedenen Variationen verbreitet hatten.

In den sozialen Medien und auf anderen digitalen Plattformen wurde die Versuchsanordnung anscheinend bloß von wenigen ›linken‹ Leser*innen oder Fans gewürdigt:

Also, it isn't like America as a country is above being suckered into rooting for racists when they feel like their livelihoods are in danger. A Cap who's been a secret HYDRA operative all along might not be a symbol of the ›ideale‹ America, but perhaps now he's a symbol of what America actually is, or has become.⁶⁵

Aber das Comicnarrativ ist trotz dieser Dekonstruktion des Helden durch und durch patriotisch. Als Gegenfigur zu Steve Rogers tritt der afroamerikanische Superheld Sam Wilson auf, der die superheldische Identität Captain Americas übernommen hatte, als Rogers zeitweise arbeitsunfähig war. Der blonde, blauäugige, krypto-faschistische Rogers und der afroamerikanische Wilson teilten sich die superheldische Rolle bis zu Rogers' Demaskierung als HYDRA-Anführer. Nun tritt dieses andere Amerika gegen die faschistische Ideologie des ›alten‹ Captain an, was auch visuell prägnant umgesetzt wird. In einem Panel von *Secret Empire* hält der immer noch in die amerikanische Fahne gekleidete Rogers den Hammer des mythologisch inspirierten Superhelden Thor hoch über seinen Kopf, in einer Symbolik, die überdeutlich an nazistische Aneignungen der nordischen Mythologie erinnert.⁶⁶ Das Gegenstück dieses Bilds findet sich einige Comicfolgen später, als Sam Wilson zum Anführer des Widerstands wird, ebenfalls in die Nationalfarben gehüllt und den charakteristischen Schild eines Captain America hoch er-

64 Was in der Internetkultur wiederum von Trump-Anhängern oder allgemein von Gegnern der progressiven, linken Kräfte in Amerika aufgegriffen und scharf kritisiert wurde; vgl. z.B. <https://www.youtube.com/watch?v=Z6jFzGfSV7w> (05.11.2020). Vgl. zur fiktionalen Präsenz Trumps im Universum der Marvelcomics auch [http://marvel.wikia.com/wiki/Donald_Trump_\(Earth-616\)](http://marvel.wikia.com/wiki/Donald_Trump_(Earth-616)) (05.11.2020).

65 <https://www.themarysue.com/say-no-to-hydra-cap/> (05.11.2020).

66 *Free Comic Book Day: Secret Empire* (Nick Spencer, Andrea Sorrentino), 2017.

hoben. Im Hintergrund fliegt der Falke, der Sam Wilson als Helfer dient und hier mehr als deutlich für den typisch ›amerikanischen‹ Adler entsteht.⁶⁷

Die moralische Stoßrichtung des Narrativs ist eindeutig – der weiße, blonde, blauäugige Steve Rogers als Antagonist steht ein für ein ›rechtes‹ Amerika oder ein *alt-right*-Amerika, in dem Rassismus und faschistoide Tendenzen herrschen, während der afroamerikanische Sam Wilson die ›guten‹ amerikanischen Werte repräsentiert, für die Gleichheit aller kämpft und den Widerstand gegen totalitäre Tendenzen anführt. Erst im Finale des Narrativs wird die klassische Ordnung von Superheldencomics wiederhergestellt. Der ›wahre‹ Steve Rogers kehrt zurück, kämpft als »champion«⁶⁸ der Amerikaner, als patriotisches Ideal und als Inspirationsfigur gegen das Zerrbild seiner selbst, das er zuletzt besiegt. Trotz der progressiven Tendenzen der Comicgeschichte wird der weiße Captain als patriotisches Ideal zuletzt wieder auf seinen Sockel gestellt. Plötzlich findet der Comic auch (vorsichtigen) Beifall, wo er vorher nur auf Ablehnung stieß: »watching the real steve rogers beat the crap out of a nazi version of himself gave me warm fuzzies inside«,⁶⁹ »So glad to see real! Steve kick Nazi butt. None of that ›no punching nazis violence doesn't solve anything‹ crap from him!«⁷⁰

Solch halbherzige Würdigungen gehen jedoch fast unter im Sturm der Empörung, den das Narrativ von Anfang an auf den sozialen Netzwerken und vor allem auf Tumblr auslöste. Nick Spencer wurde als Autor der *storyline* teilweise massiv angegriffen.⁷¹ Im harmlosesten Fall wurde Spencer vorgeworfen, den Zeitgeist völlig zu missachten, denn unter der Trump-Administration bräuchten die Comicleser einen positiv codierten Captain America, der sie dazu inspiriere, für wahre amerikanische Werte einzustehen (und Nazis Faustschläge zu versetzen).⁷² Aus dieser Haltung resultierte sogar eine Petition auf www.change.org, die sich ironischerweise der Rhetorik Donald Trumps bediente, um den ›wahren‹ Captain America zurückzufordern:

67 *Secret Empire* 7, 2017.

68 *Secret Empire* 10, 2017.

69 <http://bartony.tumblr.com/post/164794662230> (05.11.2020).

70 <https://sabrecmc.tumblr.com/post/164803787183/i-teared-up-at-realsteve-talking-to-that-little>; vgl. auch <http://jayleeg.tumblr.com/post/164790595677/classic-realsteve-rogers-speech-i-missed-him-so>; <http://jayleeg.tumblr.com/post/164789987152/finally-the-hellscape-is-over-our-steve-is-back> (05.11.2020).

71 Die Reaktionen reichten bis hin zu Todesdrohungen; vgl. z.B. <https://www.bleedingcool.com/2016/05/25/captain-america-writer-nick-spencer-gets-death-threats-on-social-media/> (05.11.2020).

72 Vgl. z.B. <https://www.bleedingcool.com/2017/08/30/secret-empire-10-review-better-ending/> (05.11.2020).

Alright who's [sic!] hot idea was it to make Captain America apart of Hydra? (why?) Someone who's always been a sign of justice and hope, is now a symbol of racial and religious discrimination. So many young boys and girls look up to Steve and his fellow heroes, It's not fair that one of their role models gets to be taken from them, and turned into something he never was ever intended to be. #LetsMakeCaptainAmericaGreatAgain.⁷³

Um nur einige der drastischeren Argumente zu nennen: Durch die Transformation von Captain America in den Agenten einer faschistoiden Organisation legitimiere Nick Spencers Geschichte durch die Hintertür den Faschismus, »normalisiere« faschistische Ideologien;⁷⁴ oder aber Nick Spencer sei höchstpersönlich schuld an »rechten« Aneignungen Captain Americas, wenn zum Beispiel ein Aufzug von *alt-right*-Demonstrant*innen Symbole des Captain verwendet. »I hope Nick Spencer is fucking proud of himself«, schreibt eine Twitter-Userin, und postet das Bild eines rechten Demonstranten in Charlottesville, dessen geflügelter Helm auf das klassische Outfit des Superhelden anspielt.

Und weiter: Nick Spencers eigene politische Vergangenheit weise ihn ohnehin als »Rechten« mit »fascist tendencies« aus, der auf den Seiten der *Captain-America*-Comics seine Fantasien auslebe (wobei eine »rechte« oder konservative Gesinnung, wie sie dem jungen Spencer nachgewiesen werden soll, anscheinend problemlos in die Nähe des Faschismus gerückt und dem Comicautor als statische Haltung untergeschoben werden kann).⁷⁵ Und die Verwandlung eines von zwei Juden erschaffenen Helden in einen Nazi sei schon an sich rassistisch, sozusagen eine Verletzung des verbindlichen »interpretativen Rahmens«,⁷⁶ den Teile der Rezipient*innencommunity um die Captain-America-Bildlichkeit gezogen wissen

73 <https://www.change.org/p/marvel-say-no-to-hydra-cap-211463b1-9d7d-4327-acb5-9e1631a2044d> (05.11.2020).

74 Vgl. z.B. <http://onemuseleft.tumblr.com/post/159925031125/sabrecmc-colonelrogers-i-know-hes-hydra-in> (5.11.2020), mit dem Verweis, die HYDRA-Captain-America-Geschichte sei »basically propaganda at this point«. Auf die zahlreichen entsprechenden Angriffe reagierte Spencer mit einem Tweet: »It's a weird fuckin world where writing a story where fascists are the unambiguous villains makes you a fascist sympathizer.«

75 <https://amazingcavalieri.blogspot.ch/2017/05/a-primer-on-nick-spencers-shitty.html> (05.11.2020). Eine längere Antwort auf den aus diesem Blogbeitrag resultierenden Aufschrei verfasste Rich Johnston, der auch auf die Differenz zwischen gewissen »konservativen« Überzeugungen und den Ideologien hinwies, wie sie etwa die *white supremacists* vertreten. Vgl. <https://www.bleedingcool.com/2017/05/11/a-primer-on-nick-spencers-cincinnati-politics/> (05.11.2020). Auch nach dem Finale der Geschichte und der Rückkehr des »guten« Captain findet sich auf den sozialen Netzwerken Kritik an Leserinnen und Lesern, die nun willig seien, dem »liberal« »scumbag« Nick Spencer mit seiner »horribly racist platform« zu vergeben (<http://krusca.tumblr.com/post/164793317378/mao-holy-fuckballs-ofc-i-come-back-to-txmbler-for>; 05.11.2020).

76 Stalder 2016: S. 137.

wollen: »You're disgusting for turning a character by Jewish people to be an anti-Nazi symbol into a Nazi. Bravo. ???«; »you made an anti nazi soldier originally created by jewish writers a nazi sympathiser. can you not see how disgusting that is«; »yeah, no. Considering that the original authors were Jewish men writing against Nazi oppression this makes no sense at all.«⁷⁷ Was dabei völlig unreflektiert bleibt, ist die problematische Comicgeschichte, in der die Figur des Steve Rogers ja immer wieder für Positionen zu stehen kam, die aus heutiger Sicht als »rechts«, militaristisch, sogar rassistisch betrachtet werden müssen. Damit Hand in Hand gehen die Geschichte der Figur als Symbol eines konservativen bis rechten Amerikas, die lange vor Nick Spencers Narrativ begann,⁷⁸ sowie die grundlegende Fragwürdigkeit einer weißen, männlichen, extralegal operierenden und in die Nationalflagge gehüllten Heldenfigur als Aushängeschild einer ganzen Nation. Man ist versucht, darauf hinzuweisen, dass auch das »linke« US-Amerika anscheinend teilweise erstaunlich wenig über die Natur und Geschichte patriotischer Symbole reflektiert.

4.3 Ironische Subversion – *memes* als »terrorist media«

Auf besonders absurde Weise kollidieren die zwei unvereinbaren Bilder Captain Americas also in der Beurteilung eines Comicznarrativs, das auf eine Kritik an der Trump-Administration und an faschistoiden Tendenzen in den USA überhaupt angelegt ist. Nick Spencer schreibt auf Twitter: »Goes to right wing web site: Spencer's captain america is liberal sjw [social justice warriors, s.o., Anm. d. Verf.] propaganda. Goes to twitter: Spencer's captain America is Nazi propaga [sic!]«. Eine und dieselbe Erzählung, ein und dasselbe narrativ grundierte *meme*, ein und derselbe Mem-Cluster kann also von genau konträren politischen Gruppierungen in Anspruch genommen werden; ein und derselbe Bildkomplex kann diametral entgegengesetzte, einander sozusagen neutralisierende Aufrufe zur politischen Partizipation enthalten. Daran erweist sich die Problematik der komisierenden Delegitimierung als »most common intention expressed through Internet memes«: Wer oder was eigentlich mit welcher »intention« »delegitimiert« werden soll, ist in Ermangelung einer positiven, »legitimierenden« Kommunikationsabsicht unter Umständen und trotz vermeintlich eindeutiger Frontstellungen nicht zu entscheiden.

Auch für *memes* gilt damit, was Albrecht Koschorke als basale Eigenschaft aller Erzählungen ausmacht, und insofern ist der *Memesis* eine dezidiert narrative Qualität zuzusprechen: *Memes* können wie Erzählungen »die Welt [...] in eine

77 Alle zitiert in <https://www.bleedingcool.com/2016/05/25/captain-america-writer-nick-spencer-gets-death-threats-on-social-media/> (05.11.2020).

78 Vgl. z.B. <https://twitter.com/WeaponXKP21/status/898079731916173312> (05.11.2020).

intelligible Form« bringen und dabei neue, unerwartete Bedeutungen schaffen, also beispielsweise Captain America in *memes* oder neuen Comic-Storylines als progressiven, »woken« Amerikaner resemantisieren. »[E]bensogut« aber können sie »in den Dienst des *Abbaus* von Sinnbezügen gestellt werden, etwa durch die Demontage von hegemonialen Sinnzwängen«.⁷⁹ Es spielt keine Rolle, was Nick Spencer über die Wirkungsabsicht seiner Comic-Erzählung sagt; diese kann von ihren Rezipient*innen (den späteren Produzent*innen von Captain-America-memes) völlig frei und eben auch konträr zur (angeblichen) Autorintention ausgelegt werden. Die trotz ihres durch Roland Barthes proklamierten symbolischen Ablebens nach wie vor als kulturell signifikant geltende Autorinstanz wird also in der und durch die *Memesis* entmachtet. In diesem Aspekt wird die enge Verwandtschaft der inter- und multimedialen Trägerform *meme* zum Medium des (erzählenden) Texts offenbar. Aber selbst ohne diese Strukturäquivalenz wären *memes* im Sinne des durch den *interpretive turn* seit den Siebzigerjahren erweiterten Textbegriffs immer schon *als Texte* zu verstehen: als »kulturelle Bedeutungsmedien«, die »Wahrnehmungen organisieren und Gefühle modellieren«.⁸⁰ Die Wirkung dieser ambivalenten Narrative beziehungsweise Texte ist dabei sowohl eso- als auch exoterisch, und das kann für alle *memes* gelten, nicht nur die explizit politischen. Sie fungieren zum einen, wie hier schon an diversen Beispielen gezeigt wurde, als Bedeutungsträger für eingeschworene Gemeinschaften und können in übergeordnete semiotische und narrative Kontexte eingebettet sein. Zum anderen vermögen sie – zum Beispiel über ihre Verwendung in öffentlich-politischen Kontexten – eine Breitenwirkung bei einem Publikum zu entwickeln, das ihre Ambivalenzen womöglich nur bedingt oder überhaupt nicht nachvollziehen kann. Gerade weil *memes* oft aus Insiderwitzen hervorgehen, auf das notorisch missverständliche Stilmittel der Ironie setzen und gegebenenfalls auf weiter gefasste Erzählausammenhänge verweisen, etwa ein komplexes Comicuniversum – aus all diesen Gründen, kurzum, ist es oft schwierig, ihren Produzent*innen und Rezipient*innen eindeutige Intentionen zuzuschreiben und die Form oder die Motiviertheit ihrer »Partizipation« am politischen Prozess zu interpretieren. Allzu zahlreich sind die »layers of faux-irony, playfulness and multiple cultural nods and references«, ⁸¹ in die sich zeitgenössische Online-(Sub-)Kulturen hüllen. Nagle wirft sogar die berechtigte Frage auf, ob »those involved in such [political] memes« überhaupt selbst »any longer know what motivated them and if they themselves are being ironic or not«: »Is it possible that they are both ironic parodists and earnest actors in a media phenomenon at the same time?«⁸²

79 Koschorke 2012: S. 11; Hervorhebungen im Original.

80 Bachmann-Medick 2014: S. 70.

81 Nagle 2017: S. 62.

82 Ebd.: S. 7.

Dabei ist einschränkend anzumerken, dass Ironie eine profilierte eigene Haltung nicht ausschließt, die sich durch unterschiedliche Ironiesignale kundtun kann. Ironie kann als rhetorisches Verfahren – und vor allem als tolerante, gelassene, ambiguitäts offene Lebenshaltung im Sinn, den Richard Rorty der Ironie verlieh⁸³ – durchaus eine Herausforderung zur Mitarbeit, zum Mitdenken und zur Erschließung der ironischen Verfremdung transportieren: So können auch ›ironisch‹ gemeinte *memes*, das sei einmal mehr betont, als »creations of dissent or forms of resistance«⁸⁴ fungieren. Aber erstens ist (eingehegter, ästhetisierter) Dissens immer auch ein sogar eminent vermarktbarer Teil der kapitalistischen Ordnung und insofern keine Abweichung von der herrschenden Norm – im Gegenteil, diese benötigt ein Widerlager zur Betonung ihrer angeblichen Legi-

83 Rortys philosophische Konzeption der Ironie geht weit über die rhetorische Bedeutung des Begriffs hinaus, auf die wir in diesem Buch primär referieren. Ein ›ironist‹ ist für Rorty eine Person, die sich auf eine bestimmte Weise zu ihrem »final vocabulary« verhält, also zu jenen Begriffen, die Menschen nutzen »to justify their actions, their beliefs, and their lives« und die insofern ›final‹ sind, als sie axiomatisch lebensprägend wirken und keine über sie hinausweisenden argumentativen Begründungen dulden (Rorty 1989: S. 73). Ein ›ironist‹ gemäß Rorty ist nun eine Person, die »radical and continuing doubts about the final vocabulary she currently uses« empfindet, »because she has been impressed by other vocabularies [...] taken as final by people or books she has encountered« (ebd.). Zudem begreift diese Person, dass »argument phrased in her present vocabulary can neither underwrite nor dissolve these doubts«, und schließlich glaubt sie nicht, »that her vocabulary is closer to reality than others« (ebd.). ›Ironiker‹ oder eben »ironists« sind solche Menschen für Rorty, weil sie sich selbst nie ganz ernst nehmen können, immer in einer gewissen ironischen Distanz zu sich selbst verortet sind: Sie haben eben, ganz in der Nachfolge von Nietzsches Vorstellung eines ›Perspektivismus‹, verstanden, dass »anything can be made to look good or bad by being redescribed« (ebd.). Diese Semantik des Ironischen – Ironie als Lebenspraxis, als gelebte Ambiguitätstoleranz, als Ethos der selbstdistanzierten Gelassenheit – vermag sich in den ›meme wars‹ erwartungsgemäß kaum Geltung zu verschaffen; weder ›linke‹ noch ›rechte‹ *meme*-Schmiede sind ›ironists‹ in Rortys Verständnis. In der *meme*-Kultur dominiert vielmehr rhetorische Ironie, bei deren Mobilisierung höchstens *ein* Aspekt der Rorty'schen Ironiedefinition gilt, unter Ausblendung der anderen – und zwar eben die Rede von der Kontingenz aller Dinge, von der Umwertbarkeit aller Phänomene durch ›Neubeschreibung‹. Bei Rorty bildet die Einsicht in diese Kontingenz – kombiniert mit ›ironischer‹ Selbstdistanz – denn auch keineswegs eine nihilistische Rechtfertigung für Akte der Grausamkeit, sondern im Gegenteil die argumentative Grundlage für eine Konzeption von zwischenmenschlicher Solidarität, die keine metaphysischen, essenzialistischen Begriffe nötig hat: »The view I am offering says that there is such a thing as moral progress, and that this progress is indeed in the direction of greater human solidarity. But that solidarity is not thought of as recognition of a core self, the human essence, in all human beings. Rather, it is thought of as the ability to see more and more traditional differences [...] as unimportant when compared with similarities with respect to pain and humiliation« (ebd.: S. 192). Eine solche Erweiterung des Geltungsspektrums von Solidarität und Empathie ist wohl eher selten im Spiel, wenn in memetischen Kontexten (rhetorische) Ironie operationalisiert wird.

84 Ross und Rivers 2017: S. 289.

timität und zur ›Naturalisierung‹ ihres hegemonialen Status. Zweitens können sich diese anregenden Qualitäten immer auch in toxischer Weise manifestieren. »User-generated content«, hält der Kulturwissenschaftler und Spieldesigner Ian Bogost provokativ fest, »has always been terrorist media«: »Given a little freedom, even the simplest of tools becomes weaponized subversion.«⁸⁵ Solche »subversion« kann eine kultur- oder gesellschaftskritische Dynamik entwickeln, wenn beispielsweise Internetuser*innen, wie in verschiedenen von Bogost geschilderten Fällen, auf kreative Weise Online-Werbekampagnen großer Unternehmen kapern und die einlullende, anbietende Werbeästhetik durch Techniken der Verfremdung und Komisierung ins Leere laufen lassen. Auch die kritisch-humorvolle Auseinandersetzung mit den sexistischen Zensuralgorithmen, von denen oben die Rede war, schlägt in diese Kerbe. Doch wie schon gezeigt (vgl. Kapitel 2.3 und 3.3), findet »Subversion« natürlich nicht nur gleichsam »von links« statt. In den Händen der ›Rechten‹ kann das rhetorische Stilmittel der Ironie zur besonders vernichtenden Waffe geraten, ohne je in das von Rorty beschriebene Telos eines liberalen Toleranzdenkens zu münden – und so vermögen politische *memes* eben die Qualität von »terrorist media« anzunehmen: »irony has a strategic function«, schreibt Alice Marwick, Co-Autorin eines vom US-amerikanischen Data & Society Institute in Auftrag gegebenen Rapports über *Media Manipulation and Disinformation Online*,⁸⁶ denn »[i]t allows people to disclaim a real commitment to far-right ideas while still espousing them.«⁸⁷ Wie im Humor-Kapitel schon thematisiert, erlaubt es Ironie den Witzkonsument*innen und -rezipient*innen etwa, bestimmte soziale Gruppen zu verunglimpfen und sich dann strategisch auf die Position zurückzuziehen, es habe sich ja »nur« um Witze gehandelt. Reproduktion und Subversion von repressiven Stereotypen und Dynamiken sind im ironischen Modus oft kaum voneinander zu unterscheiden. ›Weaponized irony‹ in Gestalt von politischen *memes* kann somit rechtsextremen Online-Communities als Schutzschild dienen, hinter dem jegliche inhaltlichen und formalen Tabus gebrochen werden – und als Rekrutierungstool für alle, die mehr oder weniger ernsthaft zu dieser zutiefst ambivalenten Kommunikationskultur beitragen wollen.⁸⁸ Dass die Instrumentalisierung der *meme*-Kultur durch konservative und rechtsextreme Kräfte derart überrumpeln konnte, mag, wie Douglas Haddow kurz vor den Präsidentschaftswahlen 2016 im *Guardian* festhielt, eben mit einem auf eine antiautoritäre Stoßrichtung verkürzten Verständnis von ›Subversion‹ und ›Kritik‹ generell zu tun haben:

85 Bogost 2016: o. S.

86 https://datasociety.net/pubs/oh/DataAndSociety_MediaManipulationAndDisinformationOnline.pdf (05.11.2020).

87 Siehe abermals Wilson 2017 zur ›weaponized irony‹.

88 Diese beiden Abschnitte entstammen mit einigen Anpassungen Reidy [in Vorbereitung].

Back in 2010, the idea of using memes to political ends was still housed within a fairly slim leftist-activist corridor – it was a tool that seemed entirely of our own creation, and entirely under our control. We viewed memes as a vehicle through which activists could speak truth to power – they were molotov Jpegs to be thrown at corporate hegemony's bulletproof limousine. Never in our most ironic dreams did we the think that the spirit of our tired, lager-fueled pisstakes would end up leading to a resurgence of white nationalism and make the prospect of a fascist America faintly realistic. But the internet is weird like that. It takes things and twists them.⁸⁹

4.4 Vom Stehpinkler zum Nazi: Pepe the frog

»It takes things and twists them«: Schillernde Formen der Ironie, die nun im »rechten« politischen Lager gepflegt werden, kennzeichnen das *Pepe-the-frog-meme*. Wie gezeigt, wurde es ab etwa 2015 von einem harmlosen und vielseitig einsetzbaren Spaß-*meme* zu einem einschlägig politisch besetzten Symbol, nachdem es zuvor schon in provokative memetische Zusammenhänge eingebunden und auf 4Chan zu einem Symbol des *incel*-Kults erhoben worden war (siehe für eine genauere Rekonstruktion der Entwicklung den 2020 erschienenen Dokumentarfilm *Feels Good Man*). Zwar ist kaum anzunehmen, dass Trump und Konsorten mit der eingeweihten Kreisen vorbehaltenen Bedeutungsebene des *Pepe-meme* vertraut waren, als sie es nutzten, wie das beispielsweise Trump selbst im Oktober 2015 in Form eines Retweets tat. Sie werden die ganzen Ausmaße des grotesken, tabulosen Humors der 4chan-Foren und die rechtsextremen Konnotationen des *meme* nicht im Detail gekannt haben (und vielleicht noch immer nicht kennen). Eine solche Kenntnis der »esoterischen« Bedeutungsebene des *meme* ist indes gar nicht nötig: Auch so stieß die plötzliche »exoterische« Replikation der Bildlichkeit im Mainstream auf große Begeisterung bei der 4chan-Community. In einem mittlerweile gelöschten Post jubilierte ein 4chan-Anonymus nach dem Trump-Tweet vom Oktober 2015: »Trump PEPE confirmed«. ⁹⁰/Pol/– »politically incorrect«, das schon erwähnte Politik-Forum von 4chan – erklärte den Republikaner zu »seinem« Kandidaten und glaubte in ihm eine Personifikation des sogenannten »smug Pepe«, einer selbstzufriedenen, boshaft lächelnden Version des Froschs, zu erkennen (siehe Abb. 27), die auch im Film *Feels Good Man* auftaucht und einem 4Chan-Post vom 29. Oktober 2015 entstammt).

89 Haddow 2016: o. S.

90 Zit. nach www.thedailybeast.com/4chan-4-trump (12.11.2020).

Abb. 27: Donald Trump als »smug Pepe«



Dabei ist anzunehmen, dass die Positionierung Pepes als *alt-right*-Figur und als Avatar Trumps zunächst auf Zufall beruhte, auf der wohlbekannten Freude an Zündelei, Blödelei und Provokation (bevor diese Vereinnahmung dann allerdings von Trumps Wahlkampfteam gezielt vorangetrieben wurde, so etwa durch den Digitalstrategen Matt Braynard, der auch in *Feels Good Man* zu Wort kommt). Als im Frühling des Wahljahrs 2016 journalistische Versuche unternommen wurden, das Auftauchen des Froschs auf der »politischen Bühne« zu verstehen, erklärten zwar zwei vermeintliche Insider gegenüber einer Journalistin, die Recherchen zum Thema anstellte, Pepe sei durch eine breit abgestützte Verschwörung rechter Internetnutzer*innen planvoll zum Aushängeschild von *alt-right* und *white nationalism* gemacht worden.⁹¹ Das aber war, wie sich einige Monate später herausstellte (und wie auch die Rekonstruktion der Ereignisse im Film *Feels Good Man* zeigt), nichts als Desinformation, oder, um es in der Lingo der digitalen Kulturen auszudrücken, *trolling*:⁹² lustvolle Erzeugung von Verwirrung und Ambivalenz (zu dieser Form memetischen Tuns später mehr; vgl. Kapitel 6.1). Pepes Transformation zur politischen Ikone war offenbar gerade nicht »by design«⁹³ geschehen, als Resultat von Meetings, geheimen Absprachen und zielgerichteten Strategien. Diese Trans-

91 Siehe www.thedailybeast.com/how-pepe-the-frog-became-a-nazi-trump-supporter-and-alt-right-symbol (12.11.2020).

92 Siehe <http://dailycaller.com/2016/09/14/heres-how-two-twitter-pranksters-convinced-the-world-that-pepe-the-frog-meme-is-just-a-front-for-white-nationalism/> (12.11.2020).

93 www.thedailybeast.com/how-pepe-the-frog-became-a-nazi-trump-supporter-and-alt-right-symbol (12.11.2020).

formation scheint vielmehr zufällig abgelaufen zu sein, entsprechend dem inhärenten »polyseme[n] Potenzial« aller *memes* und mit einigem *nudging* seitens der offiziellen Trump-Kampagne.

Digitale Medialität, kollektive Bearbeitung, schrankenlose Referenzialität, kreative Formen der Replikation, Transformation und Dissemination – alle diese Eigenschaften eines typischen *meme* weist *Pepe the frog* auf. Zudem entstand das *meme* in einem Kontext, der eine charakteristische Gleichzeitigkeit von suggerierter Freiheit und Freiwilligkeit einerseits und scharfer Kontrolle des »interpretativen Rahmens« andererseits aufweist.⁹⁴ 4chan mag sich anarchisch geben und den Tabubruch zelebrieren, aber die Community hat keinerlei Verfügungsgewalt über die in Privatbesitz⁹⁵ befindliche Plattform, und Postings und *memes*, die nicht den etablierten interpretativen *framings* entsprechen, werden durch die User*innen scharf sanktioniert. Wie gezeigt gliedert sich der Internet-Kosmos in eine Vielzahl an gemeinschaftlichen Formationen, also in »informelle Organisationsformen, die auf Freiwilligkeit basieren«,⁹⁶ wobei sich diese Freiwilligkeit angesichts der zumeist impliziten, mit sanfter Gewalt durchgesetzten sozialen und kulturellen »Protokolle[]« der gemeinschaftlichen Formationen als hochgradig ambivalent erweist.⁹⁷ Die gemeinschaftlichen Formationen »lenken« »die Aufmerksamkeit der einzelnen Mitglieder aufeinander«, »strukturier[en]« dabei, »wie die Mitglieder die Welt wahrnehmen und wie sie sich selbst und ihre Handlungsmöglichkeiten darin entwerfen können«, und fungieren insgesamt als »kooperativer Filter-, Interpretations- und Konstitutionsmechanismus«.⁹⁸ Sie bilden also, wenn man so will, das »eigentliche[] Subjekt« oder Kollektivsubjekt der Kultur der Digitalität, indem sie Prozesse der »Auswahl, Interpretation und [K]onstitu[tion] [von] Handlungsfähigkeit«⁹⁹ von der individuellen auf eine gemeinschaftliche Ebene transponieren: In dieser Weise erzeugen gemeinschaftliche Formationen »auf sich selbst bezogene Welten«,¹⁰⁰ deren Verführungskraft aus der Illusion einer totalen, nur durch kaum spürbare, gleichsam organisch entstehende Normen und Sanktionen demarktierten Handlungsfreiheit erwächst.

Diese Welten berühren sich zwar punktuell (so beispielsweise Twitter und 4chan, wenn Donald Trump ein *Pepe-meme* tweetet, oder Tumblr und 4chan im *4chumblr*-Mem), sie bleiben aber oft auch distinkt, wird doch den einzelnen

94 Siehe zu dieser Dynamik ausführlich Stalder 2016: S. 138-141.

95 Gegründet wurde 4chan 2003 vom damals fünfzehn Jahre alten Christopher Poole. 2015 verkaufte er das Forum an seinen heutigen Besitzer Hiroyuki Nishimura.

96 Stalder 2016: S. 138.

97 Ebd.: S. 156.

98 Ebd.: S. 146.

99 Ebd.: S. 151.

100 Ebd.: S. 138.

User*innen, wenn sie sich einer gemeinschaftlichen Formation zugehörig fühlen, zumeist »nur ein Ausschnitt einer vorgängig bestehenden Ordnung« gezeigt: »Die Welt wird nicht mehr repräsentiert; sie wird für jeden User eigens generiert und anschließend präsentiert« – ihrem Namen zum Trotz sind *memes* eben nicht »mimetische« Formen der Weltabbildung, sondern memetische Mechanismen der »Welterzeugung«¹⁰¹ auf Basis bereits bestehender Kontexte und Materialien. So gesehen spielt es nicht die geringste Rolle, ob Pepes Recodierung zum Fascho-Frosch geplant war oder nicht: In dem Moment, da diese »twisted transformation«¹⁰² öffentlich postuliert und journalistisch aufgearbeitet wurde, erlangte sie Tatsachencharakter. Ein *meme* hat somit zwar fast immer eine je nach Stadium des »joke cycle« mehr oder weniger erkennbare Quelle – das haben auch noch die übelsten rechtsextremen Pepe-*memes* –, aber ein autoritatives *Original*, dem sozusagen eine stärkere ontologische Geltung zukäme als den von ihm abgeleiteten Derivaten, gibt es in der Welt der digital operierenden gemeinschaftlichen Formationen nicht. Entsprechend hilflos nehmen sich Versuche aus, tradierte Vorstellungen von Originalität in digitalkulturelle Kämpfe um die Diskurshoheit einzubringen.

Die *Anti-Defamation League* (ADL), eine US-amerikanische NGO, die sich dem Kampf gegen Antisemitismus widmet, hat jedenfalls den Vollzug der »twisted transformation« anerkannt: Pepe figuriert in ihrem Register von »General Hate Symbols«.¹⁰³ Auch die ADL hält fest, dass Pepe »originally« keine »racist or anti-Semitic connotations« hatte und diese Konnotationen erst durch gemeinschaftliche Appropriation auf einschlägigen Plattformen wie 4chan erhielt (und zwar, als sei es ein Naturgesetz, dass Internetphänomene in Richtung »Hate« abdriften, »inevitabl[y]«¹⁰⁴). An eine vermeintliche Autorität des Originals wird hier folgerichtig nicht appelliert – Pepe ist nun eben ein »Hate symbol« geworden. So sah sich in einer besonders absurden Volte des Wahlkampfs von 2016 sogar das Strategieteam von Präsidentschaftskandidatin Hillary Clinton gezwungen, auf das *meme* zu reagieren und einen »explainer«¹⁰⁵ auf ihre offizielle Webseite zu stellen. Dieser Text markiert sozusagen den *terminus post quem*, den Punkt, ab dem die Gesetzmäßigkeiten der memetischen Replikation Pepe endgültig zu einem Neonazi-Symbol gemacht hatten – und an ihm erweist sich beispielhaft, dass die »lin-

101 Ebd.: S. 189.

102 www.thedailybeast.com/how-pepe-the-frog-became-a-nazi-trump-supporter-and-alt-right-symbol (12.11.2020).

103 Vgl. <https://www.adl.org/education/references/hate-symbols/pepe-the-frog> (12.11.2020).

104 Vgl. ebd.

105 Dieser Pepe-»explainer« ist inzwischen nicht mehr auf Clintons Website aufgeschaltet; vgl. für eine Reaktion auf den Originaltext <https://www.theverge.com/2016/9/15/12926976/hillary-clinton-trump-pepe-the-frog-alt-right-explainer> (12.11.2020).

ken« Kritiker*innen des Pepe-memes an der Durchsetzung dieser Gesetzmäßigkeiten fleißig mitgewirkt hatten, bescherte doch gerade ihre scharfe Ablehnung dem *meme* zusätzliche Aufmerksamkeit und zusätzliches Provokationspotenzial. Pepes »twisted transformation«, seine semantische Festschreibung, wurde durch öffentlichkeitswirksame Hinweise auf seine vorgeblich eindeutige Toxizität und durch hilflose Verweise auf das harmlose Original sicherlich unfreiwillig befördert.¹⁰⁶ Dass selbst der Pepe-Erfinder Matt Furie tradierte Autorschafts- und Originalitätskonzeptionen aufrief, indem er eine Erklärung auf der Webseite seines Verlags veröffentlichte¹⁰⁷ und in Zusammenarbeit mit der ADL einen Monat vor den Wahlen 2016 eine Informationskampagne mit dem Hashtag #SavePepe¹⁰⁸ startete, bestätigte die »twisted transformation« nur noch und affirmierte gleichzeitig die bekannte These vom ›Tod des Autors‹: eine Maxime, die in der von altergebrachten Originalitätsbezügen unberührten *meme*-Kultur neuartige Gültigkeit erhält.¹⁰⁹ Kurz und gut, Pepe war nicht mehr zu retten. Im Mai 2017 zog Furie die Konsequenzen und brachte Pepe in einem Comicstrip zu Tode.¹¹⁰

Um auf Shifmans Kategorien zurückzukommen: Die politische Funktionalisierung des Comicfroschs dient nicht der »Überzeugung oder politischen Fürsprache« (oder höchstens insofern, als Trump in gewisser Weise mit dem Frosch assoziiert wird und er symbolisch für ihn eintreten kann, aber das dürfte unschlüssige Wähler*innen, die nicht Teil einer eingeschworenen digitalen Gemeinschaft sind, eher verwirrt als überzeugt haben). Sie kann nicht als »Graswurzelaktion« taxiert werden (denn die Verwendung Pepes als Trump-meme war

106 In diese Kerbe schlägt auch Matt Goerzen: »Versuche von liberalen Autoritäten, wie der Kampagne von Hillary Clinton und der Anti-Defamation League, das Narrativ eines Memes wie ›Pepe der Frosch‹ als böse umzuwerten (und ihm dadurch eine Eindeutigkeit und Macht zuzuschreiben, die es vorher nicht besaß), signalisieren gegnerischen Beobachtern nur erhebliche Schwachstellen in der linken/liberalen Machtstruktur. Und natürlich fördern solche [...] Versuche der Zensur (die wohl gemeint, aber letztlich naiv sind) nur die Ausbreitung des rechts-extremen Memplexes [d.h. des *meme*-Komplexes, Anm. d. Verf.]. [...] Man kann sich nur schwer vorstellen, wie diese Ideen ohne den eigenen, unbeabsichtigt beschleunigenden Aufmerksamkeitsrausch der liberalen Medien überhaupt Teil der Mainstream-Konversationen hätten werden können – was die liberalen Medien auch in den Augen des breiteren Publikums vor allem Glaubwürdigkeit gekostet hat.« (Goerzen 2017: o. S.)

107 Vgl. <http://fantagraphics.com/flog/truthaboutpepe/> (12.11.2020).

108 Vgl. https://www.adl.org/news/press-releases/adl-joins-with-pepe-creator-matt-furie-in-social-media-campaign-to-savepepe#.WakCn_krLcs (12.11.2020).

109 So auch Stalder 2016: S. 125.

110 <https://www.bleedingcool.com/2017/05/07/matt-furie-killed-off-pepe-frog-free-comic-book-day/> (12.11.2020). In der Zwischenzeit wehrte Furie sich erfolgreich gegen die Urheberrechtsverstöße der *alt-right*-Exponent*innen, die seinen Frosch instrumentalisiert hatten, schaffte es aber nicht, die ADL zu überzeugen, Pepe wieder vom Hasssymbolindex zu nehmen – diese Abläufe werden in der schon erwähnten Dokumentation *Feels Good Man* (2020) geschildert.

keine »koordinierte[]« und konzertierte Aktion, sondern arbiträre Spielerei mit ungeahntem Momentum), und wenngleich Pepe als »Hate Symbol« in der Tat eine Form des (allerdings kryptischen und nerdigen) politischen »Ausdrucks« geworden ist und gewissermaßen Eingang in den Mainstream gefunden hat, so ist er doch keineswegs ein Vehikel »der öffentlichen Diskussion«. Shifmans Kategorienliste müsste also erweitert werden um den Typus des memetischen *hate speech*, des korrosiven politischen *meme*. Diese *memes* wollen die »good political practice« der »deliberation«, das heißt des »free exchange« von Ideen und Positionen unter den für alle beteiligten Akteure geltenden Bedingungen von »[p]ublicity, reciprocity, accountability«,¹¹¹ nicht konstituieren oder auch nur an ihr teilhaben. Im Gegenteil, sie intendieren die Zerstörung dieser Praxis, indem sie Hass, Spaltung, Unklarheit, Verwirrung und Ambivalenz evozieren. Solche *memes* entsprechen dann der pessimistischen Maximalhypothese, die der eingangs zitierte Politologe Sebastian Stier als eine von mehreren diskursiven Optionen im Umgang mit der Kultur der Digitalität identifiziert: also der »antidemokratischen Hypothese«,¹¹² wonach die Phänomene und die kommunikativen Gepflogenheiten der Digitalkultur immer auch das Potenzial haben, Prozesse der Meinungsbildung, der Aushandlung und der Konsensfindung zu stören und zu sabotieren. Shifmans Beobachtung, wonach *memes* »in Demokratien« das »Angebot an Partizipationsmöglichkeiten«¹¹³ erweitern und in »nichtdemokratischen Kontexten« gar eine Form »demokratische[r] Subversion«¹¹⁴ darstellen können, muss also durch eine wichtige und gegenläufige Tendenz bereichert werden: Gerade in nominell demokratischen, aber de facto zumindest partiell »postdemokratischen« Gemeinwesen können *memes*, wie das Beispiel Pepe zeigt, auch eine Form un- oder antidemokratischer Subversion sein.

Die Tendenz von *memes* zu irritierender Mehrdeutigkeit und hoher Informationsdichte kann solcher Subversion Vorschub leisten: Die in widersprüchlichen und/oder enorm facettenreichen semiotischen Clustern organisierten memetischen Informationen sind, wie gezeigt, an alle möglichen politischen Wirkungsabsichten adaptierbar. In diesem Sinne gilt also: »[m]ore information does not equal more understanding«, und »[t]he limitless banquet of information has left us sick«. ¹¹⁵ »Mehr Information« bedeutet nicht automatisch »mehr Verständigung«, »mehr Konsens« oder »mehr Partizipation«, sondern kann Überdruß und Überforderung erzeugen, lähmende Resignation begünstigen – und schlimmstenfalls die Maschinerien von Ausgrenzung und Diskriminierung ölen, sie umso effizien-

111 Gomart und Hajer 2003: S. 45.

112 Stier 2017: S. 15.

113 Shifman 2014: S. 137.

114 Shifman 2014: S. 117; Hervorhebungen im Original.

115 Turner 2019: S. 179.

ter arbeiten lassen. Davon zeugt ein weiteres, noch eindeutiger als Pepe toxisches und agonales *meme*, das allerdings vielleicht gerade wegen dieser Eindeutigkeit eher marginal blieb: die auf *4chan* ausgerufene memetische Graswurzelaktion ›Operation Blue the Jew‹.¹¹⁶ Diese beruhte auf einer beiläufigen Bemerkung des rechtsextremen Attentäters, der 2015 im Bundesstaat South Carolina einen rassistisch motivierten Massenmord an neun Afroamerikaner*innen beging. In seinem ›Manifest‹ hatte er das gängige Verschwörungsnarrativ bedient, wonach ›die Juden‹ als Strippenzieher*innen die Vernichtung der ›weißen Rasse‹ durch Schwarze Menschen mittels »agitation«¹¹⁷ organisieren würden. Daraus ergebe sich das (aus der Geschichte des Antisemitismus wohlbekannte) »problem«, dass diese angebliche ›Unterwanderung‹ nahezu unmerklich geschehe, denn »Jews look White, and in many cases are White« – und deshalb stellt er folgendes Gedankenexperiment an: »If we could somehow turn every jew blue for 24 hours, I think there would be a mass awakening, because people would be able to see plainly what is going on«.¹¹⁸ Diesen Impuls nahm die digitalisierte Neonaziszene begeistert auf, indem ihre Mitglieder im Kontext der ›Operation Blue the Jew‹ systematisch ›Jüd*innen‹¹¹⁹ auf leicht greifbaren Fotografien blau einfärbten (beispielsweise innerhalb einer Reihe von Porträts einflussreicher Medienunternehmer*innen und Chefredakteur*innen), um den angeblichen Einfluss jüdischer ›Strippenzieher*innen‹ zu veranschaulichen.¹²⁰ Die ästhetischen Mittel der *Memes* werden hier – anders als beim Fall Pepe tatsächlich in koordinierter Manier – den politischen Zielen von Neonazis dienstbar gemacht, also zum Zweck der Hassrede, ja der Anstachelung zu politisch motivierter Gewalt operationalisiert: Auch diese Toxizität ist eine in der und durch die Kultur der Digitalität jederzeit garantierte Affordanz und insofern ein integraler Bestandteil jeder ernst zu nehmenden Konzeption einer spezifisch ›politischen‹ *meme*-Kategorie.

116 Der entsprechende Thread ist nicht mehr verfügbar, aber der *Telegram*-Kanal, auf dem die Neonazis ihr Unternehmen koordinierten, ist noch zugänglich: <https://t.me/s/operationbluethejew> (29.10.2020).

117 Zit. nach <https://www.haaretz.com/charleston-shooter-s-racist-manifesto-blames-jewish-agitation-1.5373330> (29.10.2020).

118 Zit. nach ebd.

119 Was sowohl Menschen umfasst, die sich religiös, kulturell und/oder ihrer Herkunft nach dem Judentum zuordnen, als auch Personen, denen dies zugeschrieben wird.

120 Siehe hierzu auch Zannettous erklärenden Twitter-Thread: <https://twitter.com/zsavvas90/status/1200430045342453760?s=20> (29.10.2020) sowie Lavin 2020: S. 21f.

4.5 Systematisierung: Eine Typologie politischer *memes*

Um zusammenzufassen: *Memes* sind, produktionsästhetisch betrachtet, als ›interpassive‹ Surrogate politischen Handelns herstellbar und rezipierbar und werden nicht auf einer Allmende oder agora, sondern auf demokratisch weitgehend »unbeeinflussbar[en]« gewinnorientierten Plattformen ausgetauscht. Zudem verfügen sie wegen ihrer intrinsisch verspielten Machart über eine grundlegende wirkungsästhetische Ambivalenz. Mit anderen Worten: Wenn ihre »delegitimizing capacity«¹²¹ immer schon verunklärt, ob *memes* eine wie auch immer geartete ›positive‹ Form politischer Partizipation überhaupt intendieren, geschweige denn befeuern, dann wäre ebenfalls zu fragen, ob solche Partizipation gegebenenfalls nur einen Nebeneffekt einer spielerischen, funktionsentlasteten Tätigkeit darstellt – und sollte sie beabsichtigt sein, welchem konkreten Impetus, welchen Zielsetzungen folgt sie dann? Politische *memes* wollen nicht unbedingt mehr sein als ›postdemokratisches‹, ironisch-spielerisch ›delegitimierendes‹ Spektakel.

An *meme*-Konfigurationen rund um Captain America und Pepe the Frog haben wir gezeigt, wie die *Memesis* zwischen Spiel und Ernst, Partizipation und Passivität, konstruktiver politischer Intervention und Sabotage schwankt. Wegen der Vieldeutigkeit, die Superheld*innen und Memen immer schon eignet, konnte Captain America zur Galionsfigur sowohl der Linken als auch der Rechten werden, die sich denn auch im digitalen Raum eifrige Streite um Deutungshoheit liefern. Und diese Debatten stehen in einem komplexen narrativen Kontext, der die scheinbar einfache Symbolkraft der Bilder Lügen straft. An den Captain-America-*memes* kondensieren sich Debatten um ›wahre‹ amerikanische Identität und Patriotismus, wie sie von Linken und Rechten gleichermaßen geführt werden. Denn auch für die progressiven Kräfte Amerikas ist der Captain vornehmlich als *patriotische* Superheldenfigur ein relevantes politisches Symbol. Auch sie verstehen angemessenes politisches Handeln teilweise als genuin ›amerikanische‹ Qualität und bleiben damit einem patriotischen Diskurs verhaftet, demgemäß ausgerechnet ein blonder, blauäugiger, weißer Mann, der in die amerikanischen Nationalfarben gekleidet ist, sich als Aushängeschild für Pluralismus, Multikulturalität und Toleranz anbieten kann.

Im Gegensatz zum Pepe-*meme* kann im Fall der widersprüchlichen politischen Captain-America-*memes* nicht davon gesprochen werden, dass sie das ›Bild‹ des Captain von der Wirkungsästhetik seiner Quelle abkoppeln. Die jahrzehntelange widersprüchliche Geschichte der Superheldencomics bietet tatsächlich Anhaltspunkte sowohl für ›rechte‹ wie für ›linke‹, auf Toleranz abhebende Lektüren des Charakters. Das rätselhaft-esoterische Pepe-*meme* scheint seinerseits geradezu auf die *Erzeugung* von Volatilität und Verunsicherung abzielen. Das Spiel mit

121 Ross und Rivers 2017: S. 289.

vorgelblich festen Verständigungsnormen, die Präferenz für das Chaos anstelle von intersubjektiv gesicherter kommunikativer Stabilität: Das sind die Prinzipien der 4chan-Provokationen und der Kategorie des politischen Hass-*meme*. Man könnte im Hinblick auf das Beispiel Pepe also im Sinne größerer Präzision von »toxischen politischen memes« sprechen.

Somit wird auch klar, dass und weshalb es sich bei memetischer Replikation um ein Tun handeln kann (aber natürlich nicht *muss*), das nicht nur kommunikativen, sondern eben auch destruktiven Zwecken dient. Semiotisch volatile politische *memes* passen nicht in einfach gestrickte, optimistisch grundierte Kategorien. Sie tragen ihr Ziel eigentlich immer schon in sich selbst, insofern, als sie nicht nur mobilisieren wollen, nicht primär über sich selbst hinausweisen wollen; vielmehr intendieren sie die Verunsicherung und/oder Herabsetzung der Adressat*innen durch »transgression and irreverence for its own sake«. ¹²² Es geht also in solchen Fällen nicht oder nicht nur um die Übermittlung einer Botschaft, um Überzeugung oder Meinungs Ausdruck, sondern um die Schaffung größtmöglicher semiotischer und semantischer Instabilität und Verwirrung durch ästhetische, inhaltliche und kommunikative Grenzüberschreitungen. ¹²³ Diskursanalytisch gesprochen, können Meme folglich die Grenzen des Sagbaren verschieben; sie dienen

als Mittel, um das sogenannte Overton-Fenster, das Diskursfenster, zu öffnen und die politischen Konversationen des Mainstreams mit Ideen zu versetzen, die über normative Kanäle nicht den Raum für Betrachtung bekämen. Dadurch erhielten aufgrund der zähen Eigenschaften der Memetik rechtsextreme Vorstellungen über Rasse, Geschlecht und nationale Grenzen Sendezeit – wobei alle Versuche der etablierten Autoritäten, sie angemessen zu fassen und zu entlarven, diese Ideen nur weiter verbreiteten und ihre memetische Wirkung in immer mehr Köpfen beladen [...]. ¹²⁴

So ließe sich vielleicht in kulturwissenschaftlicher Terminologie erklären, was 4chan-Exponent*innen meinen, wenn sie mantraartig behaupten, ihre Online-Aktivitäten »for the lulz« zu betreiben:

122 Nagle 2017: S. 67.

123 Nagle postuliert eine gewagte diachrone Verbindung zwischen der *meme*-Praxis und der Entdeckung von »extreme transgression« als Remedur und »counterforce« gegen »ennui, boredom and inertia« in der Romantik (ebd.: S. 35). Die von Nagle herausgearbeitete pikante Pointe dieser Perspektivierung besteht dann darin, dass die *meme*-Rassisten der *alt-right* in eine phasenweise durchaus »linke« Traditionslinie ästhetischen Nonkonformismus zu stehen kommen, also beispielsweise als zum Nihilismus tendierende Erben der Situationisten und überhaupt der provokativen Gegenkultur der Sechzigerjahre verstanden werden können.

124 Goerzen 2017: o. S.

›Lulz‹ is how trolls keep score. A corruption of ›LOL‹ or ›laugh out loud,‹ ›lulz‹ means the joy of disrupting another's emotional equilibrium. ›Lulz is watching someone lose their mind at their computer 2,000 miles away while you chat with friends and laugh,‹ said one ex-troll who, like many people I contacted, refused to disclose his legal identity.¹²⁵

Die ›lulz‹ als Freude am Zündeln, Beleidigen, Einschüchtern und Bloßstellen sind ein Effekt transgressiv-destruktiver Kommunikationsformen – und diejenigen Polit-*memes*, die, wie Pepe, solchen gemeinschaftlichen Aktivitäten in der digitalen Sphäre Vorschub leisten, sind keine oder zumindest ganz sicher nicht nur Träger von Partizipation, Kommunikation und Emanzipation. Eher sind solche *memes* Mittel einer drastischen Form des *trolling* (vgl. Kapitel 6.1), wie sie etwa der soeben zitierte unter dem Pseudonym Weev firmierende Hacker und Neonazi Andrew Auernheimer praktiziert. Indem solche *memes* nämlich die Grenzen des guten Geschmacks und der sogenannten ›political correctness‹ verletzen, scheiden sie die – amüsiert lächelnden – Eingeweihten von den – sich irritiert und verstört abwendenden – *normies* (dies der abwertende Begriff für ›normale‹ Menschen, die nicht an der Chan-/Kun-Kultur teilhaben). So dienen toxische *memes*, drastisch ausgedrückt, jener ›Internet eugenics‹,¹²⁶ die Weev anstrebt, also einer brutalen Selektion, einer Abschottung der Insider-Wagenburg gegen die ›normale‹ Außenwelt und ihre Zumutungen, und so gesehen sind sie nicht ein Mittel der, sondern ein Statement *gegen* Partizipation: »I make people afraid for their lives. I want everyone off the Internet. Bloggers are filth. [...] Blogging gives the illusion of participation to a bunch of retards.«¹²⁷ Oder anders gefasst, mit einer luziden Aussage Joel Finkelsteins im Film *Feels Good Man*: »It's not just that *memes* generate the violence, it's that the violence becomes a *meme*«¹²⁸ – in ihrer Extremform können toxische politische *memes* zu Hassrede, also zu einer Form von Gewalt, geraten oder auch eine Aufforderung zur Gewaltausübung kommunizieren (das scheint uns etwa bei ›Blue the Jew‹ der Fall zu sein). Gemeinhin aber ist ihre ›Toxizität‹, ihre zersetzende Kraft, subtilerer Natur: Sie verharmlosen Gewalt (und Ausgrenzung, Diskriminierung, Herabsetzung etc.), indem sie sie komisieren, ironisieren, für leichthändige vulgäre Provokationen verfügbar machen – und sie formulieren in eins damit ein Identifikationsangebot, das allein auf der Verletzung, der

125 Schwartz 2008: o. S.

126 Zit. nach ebd.: o. S.

127 Zit. nach ebd.: o. S. Weev machte diese Äußerung im Jahr 2008; heute würde er wohl nicht mehr von ›Bloggern‹ sprechen, sondern von denen, welche die ›Blogger‹ beerbt haben, wenn es um die digitale Produktion und Rezeption von tagebuchartigen, subjektiv gefärbten Inhalten geht: von User*innen auf Plattformen wie Twitter und Tumblr.

128 *Feels Good Man* (2020): 38.48.

Verstörung, der Befremdung der ›anderen‹ beruht, also auf einer trennscharfen Scheidung von einer ›out-group‹, mit der keine Verständigung möglich oder überhaupt wünschenswert ist.¹²⁹

Politische *memes* und *meme*-Konfigurationen ließen sich also am ehesten anhand der folgenden drei *fließend ineinander übergehenden* Kategorien fassen, wobei Shifmans *meme*-Typologie in einen einzigen – den ersten – Subtypus zusammengefasst werden kann. Hinzu kommen im Lichte der hier analysierten Dynamiken zwei weitere Dimensionen des politischen *meme*, wobei ein *meme* auch mehreren Kategorien angehören kann, wie die untenstehende Visualisierung zeigen sollte (Abb. 28):

1. Das politische *meme* als mit bestehenden erzählerischen und bildlichen Kontexten verknüpfbares Medium, dessen ›Botschaften‹ und Semantiken hart umkämpft sind. Diese referenzielle Bindung ist eine formalästhetische Grundkonstante der *Memesis*, die allerdings im Falle politischer *memes* signifikante rezeptionsästhetische Weiterungen hat: Aus verschiedenen Kontexten und Bildlichkeiten können konträre und in der Folge umkämpfte Auslegungen abgeleitet werden. Diese Dynamik wurde hier am Beispiel des Superhelden Captain America herausgearbeitet; es ist exemplarisch dafür, dass und wie politische *memes* zu Trägern widerstreitender Bedeutungen werden können. Das geht einher mit Konflikten um die Deutungshoheit in der digitalen und der ›realen‹ Welt im Zuge der »online culture wars«¹³⁰ (die sich zunehmend auch »offline«¹³¹ manifestieren): Der konkrete Gebrauch der Bildlichkeiten stößt auf verfestigte Rezeptionserwartungen beziehungsweise einen rigiden »interpretativen Rahmen[]«; die den *memes* innewohnende Doppelcodierung von *imitatio* und Mutation wird problematisiert, und zwar, wie die allseitige Ablehnung von Nick Spencers Captain America deutlich macht, auf ›linker‹ wie ›rechter‹ Seite.
2. Das politische *meme* als produktiver Beitrag zur politischen Kultur. Hier greifen die kommunikativen und partizipatorischen Funktionsbestimmungen im Sinne Shifmans (Überzeugung, Fürsprache, Graswurzelaktionen, Ausdruck und Diskussion). Als Ausdruck ›politischer‹ oder ideologischer Meinungen, die wiederum zu Diskussionen anregen, ließen sich zum Beispiel zahlreiche

129 Als paradigmatische memetische Repräsentation dieser toxischen Destruktion von Kommunikation kann der ›smug Pepe‹ gelten, eine schon erwähnte ›selbstzufriedene‹ Variierung des Froschgesichts, die eine spezifische replikatorische ›Innovation‹ der 4Chan-Gemeinde darstellt: Sie zeigt einen souverän über den Dingen stehenden, wissend, distanziert und ironisch lächelnden Pepe und wird als ›reaction image‹ eingesetzt, wann immer es einen diskursiven ›Sieg‹ über die ›Normies‹ zu feiern und die Kohäsion der eigenen gemeinschaftlichen Formation zu affirmieren gilt. Siehe hierzu auch *Feels Good Man* (2020): 38.59.

130 Nagle 2017: S. 120.

131 Ebd.: S. 117.

memes verstehen, die im Kontext der Debatten rund um die Zensur weiblicher Brüste entstanden, wie im Humor-Kapitel aufgezeigt, also etwa die *memes* unter dem Hashtag #FreeTheNipple oder das *Internet Acceptable Male Nipple Template*. Ebenso fiel die Verwendung memetischer Darstellungs- und Kommunikationsstrategien im Zuge der *March-for-our-lives*-Bewegung seit 2018 unter diesen Subtypus.

3. Das politische *meme* als semantisch volatile, toxische Form der Sabotage, also der intendierten Disruption und Provokation. Am Pepe-meme wurde gezeigt, dass memetische Kommunikation auch und gerade auf die Unterminierung deliberativer Prozesse und politischer Partizipation abzielen kann. Diese Form memetischen Handelns fügt sich ebenfalls in einen interpretativen Rahmen, von dem nicht abgewichen werden darf und aus dem die fragliche Bildlichkeit kaum rekonstruiert werden kann, wie Matt Furies vergebliche Bemühungen um eine ›Dekontaminierung‹ Pepes belegen. Das toxische politische *meme* kann in bestimmten Fällen derart zugespitzt werden, dass es der *meme*-typischen Ambivalenz verlustig geht und zur eindeutigen memetischen Hassrede gerät (vgl. exemplarisch ›Operation Blue the Jew‹).

Abb. 28: Venn-Diagramm politischer memes

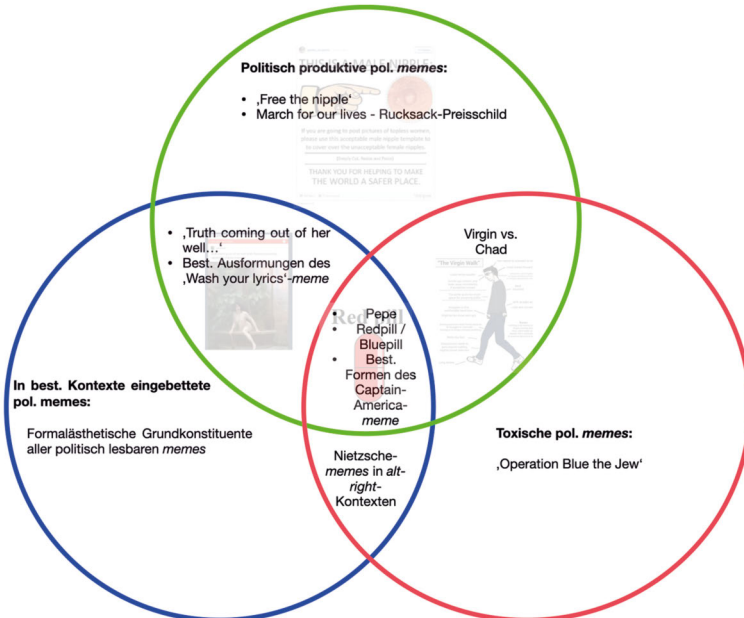


Abb. 29a und Abb. 29b: »Linke« Pepe-memes



Gerade in Bezug auf diese dritte, agonale *meme*-Kategorie ergibt sich (wiederum am Beispiel Pepe) ein weiterer, nämlich ein Rezeptionsästhetischer Befund: Unabhängig von ihrer politischen Gesinnung gehorchen die allermeisten Nutzer*innen toxischer politischer *memes* dem diesen zugeschriebenen interpretativen Rahmen und vermeiden Ambivalenz tunlichst. So gibt es zwar vereinzelt ›linke‹ Versuche, Pepe zu (re-)appropriieren (Abb. 29a und b), doch zumeist lässt man sich auf die von der *alt-right* vorgegebene Dramaturgie ein und produziert so wiederum toxische *memes*, die kaum als einer demokratischen Debatte und der politischen Deliberation förderlich bezeichnet werden können. Es überwiegen Darstellungen, in denen Pepe Gewalt erleidet, wodurch er vollends zum Symbol der *alt-right* hypostasiiert, mithin aufgegeben und den Rechtsextremen überlassen wird. In diesem Sinne kreierten etwa linke Demonstrant*innen im Rahmen der Proteste in Charlottesville eine Barrikade, auf der unter der Parole »alt-right scum your time has come« ein geköpfter Pepe mit Ku-Klux-Klan-Kapuze zu sehen war (Abb. 30a), und im Internet kursieren *memes*, in denen Pepe (zuweilen in Trump-Form) brutale Faustschläge einstecken muss (Abb. 30b und c, eine entsprechende memetische Darstellung ist sogar als T-Shirt-Design erhältlich, s.u.).

Die ursprüngliche Polysemie des *memes* scheint erst dann wieder zur Geltung zu kommen, wenn man den kulturellen Kontext wechselt: Wie Attardo festhält, können *memes* gerade in autokratischen, nicht-demokratischen Staatswesen am ehesten die ›demokratisierende‹ kritische Wirkung entfalten, die dem ersten oben beschriebenen Subtypus des politischen *meme* entspricht¹³² – und in einer solchen Gemengelage kann dann selbst ein semantisch festgefahrener, gründlich vergifteter *meme* wie Pepe wieder mit ganz neuer, ganz anderer politischer Bedeutung versehen werden. Denn ausgerechnet der Nazi-Frosch wurde 2019 zu einem der wichtigsten Symbole der pro-demokratischen Proteste in Hongkong, und die Demonstrant*innen distanzierten sich auf Nachfrage dezidiert von den rechtsextremen Konnotationen des *meme*: ein seltenes Beispiel also für eine semantische Neuaneignung, die so wohl nur in einem von den bisherigen Instrumentalisierungen dieser Bildlichkeit geschiedenen Kulturraum – also in einem anderen interpretativen Rahmen – möglich war (Abb. 31).¹³³

132 »Humorous memes are currently applied in nondemocratic contexts as well. In China, for instance, Internet users crafted memes such as the ›grass mud horse‹ (which, with a shift of tone, is pronounced in Mandarin the same as ›fuck your mother‹) as critical responses to the vast censorship and ›purifying‹ actions carried out by the government. The widespread circulation of subversive memes in such controlled settings serves as a powerful public display of criticism and distrust« (Attardo 2014: S. 392).

133 Siehe hierzu <https://www.nytimes.com/2019/08/19/world/asia/hong-kong-protest-pepe-frog.html> (12.11.2020), dort besonders folgende Aussage eines Demonstranten: »Mari Law, a 33-year-old protester, knows how Pepe is perceived elsewhere, but said it did not matter because Pepe did not carry the same toxic reputation in Hong Kong. Most of the protesters don't know

Abb. 30a, Abb. 30b und Abb. 30c: Anti-Pepe-Darstellungen



about the alt-right association, he said. »To me, Pepe is just a Hello Kitty-like character,« he said. Few Hong Kongers have shown awareness online about Pepe's sinister side. There has been little discussion about what symbolism he carries, and in the few occasions it has been pointed out, it has mostly been met with a shrug. To Hong Kongers, he is just one of them« (ebd.: o. S.).

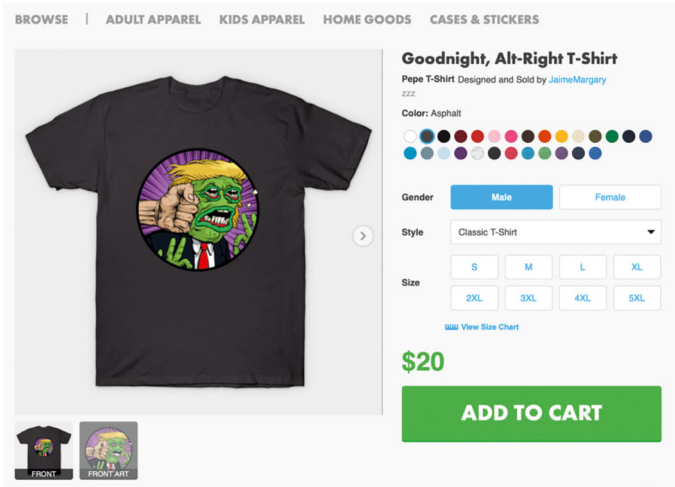


Abb. 31: Pro-demokratische Pepe-Darstellung im Zuge der Hongkonger Proteste 2019/20 – eigenwillige Kombination des Froschs mit einem berühmten Freiheitslogo aus dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg



Am Beispiel dieses einschlägigen, toxisch gewordenen politischen *meme* lassen sich also die Grenzen memetischer Quellenbindung und semantischer Fixierung beobachten, ebenso wie schließlich die Grenzen des memetischen *hate speech*, an die man zu stoßen scheint, solange noch eine Restambivalenz vorhanden ist. Zwar können politische *memes* offensichtlich binnen kürzester Zeit ein fatales Ausmaß an Aufmerksamkeit erregen, propagandistische Wirkung entfalten und verwirrende Überlappungen der ›esoterischen‹ und der ›exoterischen‹ Rezeptionskreise bewirken. Doch scheint sich die Überführung der (toxischen) memetischen in eine (toxische) ›politische‹ Praxis, die Schaffung tatsächlicher aktivistischer Teilhabe jenseits der ›lulz‹-Generierung, dann doch nicht immer einfach zu gestalten. Davon zeugt ein virales Video,¹³⁴ das einen jungen Trump-Anhänger mit mutmaßlichem *alt-right*-Hintergrund an einer rassistischen Demonstration in Houston zeigt: Die offenbar nicht besonders internetaffinen Rechtsextremen entfernen den Demonstranten gewaltsam, als er Transparente mit dem Pepe-meme aufstellt; seine Proteste (›but these are good *memes*!‹) fruchten nichts (›dude, this isn't Comic-Con!‹¹³⁵). Diejenigen Akteure, die sich nicht an der digital und memetisch replizierten und vermittelten Realität orientieren, sondern genuinen rechts-extremen Aktivismus betreiben, akzeptieren Pepe (noch?) nicht. Das inhärente »polyseme[] Potenzial« selbst der korrumpierten Bildlichkeit des Cartoonfroschs wird augenscheinlich von jenen intuitiv als Bedrohung empfunden, die sich in ihrem gemeinschaftlichen Handeln vollkommener und gänzlich unironischer Eindeutigkeit verschrieben haben: Wo die eingefleischten Rassisten und Sexisten am Werk sind, werden ›lulz‹ und Mehrdeutigkeit, wird kommunikative Ambivalenz nicht toleriert – und würde allenfalls nur die maximal pointierte memetische Hassrede etwa der ›Operation Blue the Jew‹ goutiert.

134 <https://streamable.com/ypyeo> (12.11.2020).

135 Comic-Cons sind in verschiedenen Städten vornehmlich US-Amerikas und Europas stattfindende Comic-Veranstaltungen, auf der Comicliebhaber*innen und -Autor*innen aus aller Welt zusammenkommen.

5. Intermezzo: Memes und der (politische) Mainstream Kriegsverbrecher und Nobelpreisträger

Was haben der rechtsextreme Terrorist, der am 15. März 2019 einen Anschlag auf zwei Moscheen im neuseeländischen Christchurch verübte, und der Schriftsteller Peter Handke gemeinsam? Es mutet anstößig an, die beiden überhaupt im gleichen Atemzug zu nennen: Der Erstgenannte ermordete 51 Muslim*innen, Letzterem wurde im Oktober 2019 trotz seiner kontroversen Haltung zu den Jugoslawienkriegen der Literaturnobelpreis zugesprochen. Und doch berühren sich die Gedankenwelten des Massenmörders und des poeta laureatus an einem gar nicht einmal so entlegenen, für die Sache dieses Buchs einschlägigen Punkt.

Der Terrorist, der hier nicht namentlich genannt werden soll, komplementierte seine Bluttat durch audiovisuelle memetische *signifier*, gestaltete sie als eine Art perverse *meme*-Performance – und bewies dadurch, konträr zur Anekdote, mit der das vorangehende Kapitel endete, dass der Transfer von memetischer Polysemie zu terroristischer Eindeutigkeit inzwischen vollzogen werden kann. Seine Waffe trug den Schriftzug »Kebab remover«, und in seinem Auto spielte er ein Lied ab, das den bosnisch-serbischen Kriegsverbrecher Radovan Karadžić verherrlicht.¹ Der Song wie auch der Slogan verweisen auf ein serbisches Propagandavideo, das während der Jugoslawienkriege entstand und schon vor Jahren unter dem Schlagwort »Remove Kebab« zu einem unzählige Male in ebenso unzähligen Variationen geteilten *meme* mit deutlichen islamophoben Untertönen wurde.² Das Video zeigt drei serbische Soldaten oder Paramilitärs, die das Propagandalied »Бог је Србин и он ће нас чувати« – etwa: Gott ist ein Serbe und wird uns behüten – zum Besten geben. Einer der Soldaten hat dabei besonderen memetischen Rang erlangt,

1 Siehe zu diesen Begleitumständen des Attentats: <https://www.aljazeera.com/news/2019/03/zealand-mosque-gunman-inspired-serb-nationalism-190315141305756.html> (27.03.2020); https://www.vice.com/en_us/article/vbwn9a/decoding-the-racist-memes-the-new-zealand-shooter-used-to-communicate (27.03.2020).

2 Siehe zum Ursprung und zur Verbreitung des Videos <https://knowyourmeme.com/memes/serbia-strong-remove-kebab> (27.03.2020).

wurde sozusagen zu einem *meme* im *meme*: Der grimmig dreinblickende Akkordeonspieler ist als »dat face soldier« in den *meme*-Kanon eingegangen (Abb. 32).³

Abb. 32: Novislav Đajić, der »dat face soldier«



Hier kommt nun Peter Handke wieder ins Spiel, denn bei besagtem Musikanten handelt es sich um Novislav Đajić: jenen verurteilten Kriegsverbrecher, auf den Handke in seinem Stück *Die Fahrt im Einbaum oder das Stück zum Film vom Krieg* (1999) womöglich in einer apologetischen oder zumindest entsprechend angehauchten Rolle anspielt und als dessen Trauzeugen er Gerüchten zufolge fungiert haben soll.⁴ In zugegebenermaßen maximaler formalästhetischer Distanz – hier stupide, ressentimentgesättigte *memes*, dort das elaboriert-allegorische Theaterstück eines feinsinnigen Literaten – werden doch vergleichbare Appelle evoziert: Sowohl in seinem grotesken Nachleben in Form millionenfach geklickter »Remove Kebab«-*memes* wie auch in seiner (mutmaßlichen) dramatischen Stilisierung zum »schuldlos-schuldigen« »Waldläufer« durch Handke erscheint Đajić als memetische, als wahlweise komische oder tragische Faszinations- und Identifikationsfigur. Die Demarkationslinie, die man intuitiv zwischen unflätigem *meme*->Humor« und kanonisierten dichterischen Erzeugnissen ziehen würde, scheint also permeabel, diffus, alles andere als trennscharf – die Grenze zwischen *Memes* und sogenannter Hochkultur ist porös, kann jederzeit kollabieren, und Letztere

3 Siehe ebd.

4 Siehe hierzu: <https://www.tagesanzeiger.ch/ausland/europa/iein-blinder-auf-dem-balkani/story/12073937> (27.03.2020); zur angeblichen Trauzeugenrolle Handkes siehe: <https://www.welt.de/print-welt/article589675/War-Handke-Trauzeugen-von-Kriegsverbrecher.html> (27.03.2020). Zu den von Handke in der *Fahrt im Einbaum* aufgegebenen Inszenierungsstrategien siehe Denka 2010: S. 259f.

vermag an sinistren Formen memetischer Replikation ebenso leicht zu partizipieren wie Erstere.

5.1 Die Kultur in der Digitalität: Mainstream und Deutungsmacht im kognitiven Kapitalismus

Nach diesem anekdotischen Einstieg – und vor seiner methodischen und thesenhaften Klärung – eine Binsenweisheit: Was wir ›Kultur‹ nennen, ist das (zumeist medial fixierte) Ergebnis kollektiver Prozesse der Bedeutungs-genese und der Wertung, die gesellschaftliche Normen und Zwänge subvertieren, affirmieren oder allererst erzeugen können. Wir gehen also im Wesentlichen von der Annahme aus, dass Raymond Williams' kanonische Kulturdefinition ihre Gültigkeit bewahrt hat. Williams begreift Kultur als »the signifying system through which necessarily [...] a social order is communicated, reproduced, experienced, and explored.«⁵ Diese Praxis der Sinnbildung ist keineswegs eine autonome Provinz hehrer menschlicher Schaffenskraft, wie das vielleicht noch etwa der elitären Kulturkonzeption der Weimarer Klassik mit ihrer Idealisierung der griechischen und römischen Antike entsprechen würde. Das kulturelle »signifying system« ist vielmehr eben als Teilaspekt einer bereits bestehenden, sich stets von Neuem bestätigenden oder auch neu konstituierenden Ordnung zu begreifen: Kulturelle Hervorbringungen sind nicht »derived from an otherwise constituted social order but are themselves major elements in its constitution.«⁶

An diesen Kulturbegriff schließt in jüngerer Zeit auch Stalders eingangs behandeltes Konzept einer ›Kultur der Digitalität‹ an. Für Stalder ist ›Kultur‹ ebenfalls das in weiter gefassten Zusammenhängen situierte Resultat von Handlungen und Aushandlungen, nämlich die Gesamtheit »jener Prozesse [...], in denen soziale Bedeutung, also die normative Dimension der Existenz, durch singuläre und kollektive Handlungen explizit oder implizit verhandelt und realisiert wird« – und insofern wirken diese Prozesse »handlungsleitend und gesellschaftsformend«,⁷ eben als »major elements« in der Herausbildung einer »social order«. So umfasst das »Feld des Kulturellen« schlechterdings alle »Bereiche[...], in denen »konkurrierende Optionen«⁸ als »verhandelbar[e]«⁹ Variablen manifest werden. Jegliche normative Differenzierung zwischen einer angeblichen Hoch- und einer angeblichen Populärkultur spielt also für den hier vertretenen Kulturbegriff (auch das

5 Williams 1981: S. 13.

6 Ebd.: S. 12f.

7 Stalder 2016: S. 16.

8 Ebd.: S. 58.

9 Ebd.: S. 16.

ist spätestens seit der ›Postmoderne‹ eine Binsenweisheit) keine Rolle; unser Erkenntnisinteresse am memetischen »signifying system« ist deskriptiver Natur.

Dieses Erkenntnisinteresse ist deshalb aber nicht minder selektiv und zielgerichtet. Wir orientieren uns grundsätzlich an der Unterscheidung zwischen einem »weiten« und einem »spezifischen Begriff der Kultur«, wie sie Reckwitz vor einiger Zeit traf. Eingedenk der Tatsache, dass »sämtliche soziale als kulturelle Praktiken« (›weite‹ Kulturkonzeption) zu begreifen und Unterscheidungen zwischen ›high‹ und ›low culture‹ eben hinfällig sind, untersuchen wir in dieser Studie die kulturelle ›Tokens‹ im ›engeren‹ Sinne, das heißt: spezifische

Einheiten des Sozialen (Objekte, Subjekte, Räumlichkeiten, Zeitlichkeiten, Kollektive), die eine besondere Eigenschaft haben: ihnen wird gesellschaftlich nicht oder nicht nur Nutzen oder Funktion, sondern *Wert* zugeschrieben. Neben diesem Wertcharakter haben die Kultureinheiten eine zweite signifikante Eigenschaft: Sie affizieren, sie produzieren in beträchtlichem Umgang [...] Affekte.¹⁰

›Werte‹ versteht Reckwitz hier nicht als axiomatische Größen, sondern als praxeologisch konstituierte, also immer wieder neu ausgehandelte und letztlich »ergebnisoffen[e] und konflikthaft[e]«¹¹ Zuschreibungen.

Memes als ›Forminhalte mit memetischer Funktion‹ (siehe Kapitel 1.1) sind nun kulturelle »Einheiten« in diesem Sinn: Sie sind Bausteine eines gemeinschaftlich erzeugten »signifying system«, in dem sich eine »social order« herausbildet und stabilisiert oder in dem sie kritisch gespiegelt wird; sie sind »durch singuläre und kollektive Handlungen [...] realisiert[e]« Beiträge zur Produktion von »Bedeutung«; sie repräsentieren »konkurrierende Optionen« der Weltwahrnehmung; sie erfahren im Zuge einer »Zirkulationsdynamik«¹² eine Valorisierung, die sie in irgendeiner Weise aus dem »Meer des Kulturellen«¹³ heraushebt, und sie vermögen es, ihre Betrachter*innen zu »affizieren«.¹⁴ Mit ihrer replikatorischen Appellstruktur überführen *memes* dabei den ästhetischen Code der aristotelischen *Mimesis*, der »möglichst vollständige[n] Nachahmung der Wirklichkeit«, den schon Friedrich Schiller dem längst verlorenen »Zustand[]«¹⁵ einer Einheit von Mensch

10 Reckwitz 2017: S. 76; Hervorhebungen teils im Original, teils von den Verfasser*innen.

11 Ebd.: S. 80.

12 Ebd.

13 Ebd.: S. 77.

14 Wodurch im Übrigen keineswegs schon konkrete Handlungsoptionen vorgespurt sind; affektive Betroffenheit ist erst einmal ein amorpher Zustand, der in ganz unterschiedlicher Weise kanalisiert werden kann – und auch gar nicht in Handlungen überführt werden muss (siehe hierzu Strick 2021: S. 65ff.).

15 Schiller 1795: S. 734.

und Natur zuordnete, in denjenigen einer *Memesis*. Darunter verstehen wir, um es nochmals zu wiederholen, eine *replikatorische*, zu eigenständiger, ›antwortender‹ Produktivität anregende Produktionsästhetik, die *referenziell* ist, sich folglich auf bestehendes kulturelles beziehungsweise memetisches Material bezieht, dabei in *gemeinschaftliche* Formationen eingebunden ist und gemäß nachgerade *algorithmisch* fundierten Regularitäten funktioniert. Die so konzeptualisierte *Memesis* bildet Gegebenes nie einfach ab, sondern leistet der *Erzeugung* neuer kultureller Sinngebungen, Valorisierungen und Affizierungen Vorschub, die wiederum in Konkurrenz zu anderen memetisch generierten Texten, Narrativen und Bildlichkeiten treten.

Memetische Sinngebungen können also ›alte‹ Bedeutungszusammenhänge im hegelianischen Sinne ›aufheben‹: Sie können sie gleichzeitig überwinden, bewahren und erweitern, und dasselbe kann ihnen durch neu emergierende memetische Sinngebungen widerfahren. So kassiert die *meme*-Ästhetik, wie ebenfalls bereits angemerkt, alle tradierten Vorstellungen von Originalität. »Produktion und Rezeption« kultureller Sinnoptionen verlaufen im digitalen Kontext »nicht« – oder nicht *mehr* – »linear«,¹⁶ sondern beziehen sich auf vielfältige Weise aufeinander. Rezeption kann sofort in Produktion münden, und deren Resultate sind nicht Produkte ›zweiter Ordnung‹, sondern können den gleichen Originalitätsstatus beanspruchen wie ihre ›Vorlage‹. Das »eigentliche Subjekt der Kulturproduktion unter den Bedingungen der Digitalität« ist mithin »nicht der Einzelne, sondern die nächstgrößere Einheit«:¹⁷ Bei dieser Einheit handelt es sich um die bereits beschriebene gemeinschaftliche Formation,¹⁸ die zwar de facto immer noch im Schatten ›kulturindustrieller‹ Homogenität operieren mag, aber immerhin über das verfügt, was Adorno und Horkheimer im Kulturindustriekapitel der *Dialektik der Aufklärung* so schmerzlich vermissten – über die »Apparatur[en] der Replik«,¹⁹ die passive Rezipient*innen zur aktiven Kulturproduktion ermächtigen.

Part and parcel des referenziellen, gemeinschaftlichen und algorithmischen *Prinzips der memetischen Replikation* (siehe Kapitel 2.3) sind Prozesshaftigkeit und Performativität: Eigenschaften, die ohnehin jeder Partizipation an einer als »signifying system« verstandenen Kultur innewohnen. *Memesis* muss somit als von technischen »Apparatur[en] der Replik« getragene *kulturelle Praxis* gemäß Alasdair MacIntyre begriffen werden: und zwar als

coherent and complex form of socially established co-operative human activity through which goods internal to that form of activity are realised in the course of

16 Stalder 2016: S. 16.

17 Ebd.: S. 128.

18 Siehe hierzu abermals Stalder 2016: S. 138; S. 146ff.; S. 151.

19 Horkheimer und Adorno 2004: S. 130.

trying to achieve those standards of excellence which are appropriate to [...] that form of activity, with the result that human powers to achieve excellence, and human conceptions of the ends and goods involved, are systematically extended.²⁰

Zweierlei spricht für die Einbettung memetischer Praktiken in einen solchen begrifflichen und methodischen Rahmen. *Erstens* impliziert die an Williams, Reckwitz und MacIntyre geschulte Vorstellung einer ›Kulturpraxis‹ keine moralische Wertung von kulturellen Artefakten im Sinne einer καλοκάγαθία (*kalokagathía*), eines Zusammenfallens von ästhetischer ›Schönheit‹ und moralischer ›Gutheit‹, und doch lässt sie Raum für die Analyse jener (amoralischen) Prozesse der »Valorisierung«, der Zuschreibung oder des »Absprechens von Wert«, durch die »zertifiziert wird, was überhaupt [...] als Kultureinheit zählt«²¹. Die Vorstellung einer ›Kulturpraxis‹ umfasst also auch jene hochgradig ambivalenten, dubiosen, gemeinschaftlich hervorgebrachten Produktionen, wie sie unter anderem im vorangehenden Kapitel zu politischen *memes* analysiert wurden. Im Kontext des kulturellen »signifying system« sind Formen von »co-operative human activity« denkbar, die ausnehmend ›hässlich‹ sind und moralisch bedenkliche Implikationen haben, die destruktive Effekte zeitigen und an verwerflichen ›Werten‹ beziehungsweise »standards of excellence« gemessen sein wollen. Es sind daher keine terminologischen Verrenkungen oder sonstige Legitimationsbemühungen vonnöten, um memetische Kulturpraktiken als adäquate Gegenstände *kulturwissenschaftlichen* Interesses erkennbar zu machen.

Zweitens macht eine solche Kontextualisierung überhaupt erst deutlich, dass es ein Fehler wäre, *memes* in einem semiotischen Ghetto, sozusagen jenseits der ›Kultur‹ zu verorten, bei marginalen Nerds und kauzigen Chan- oder Tumblr-Außenseiter*innen. Eine derartige Klassifizierung memetischer Phänomene entspräche ganz dem verbreiteten Klischee, wonach ›das Internet‹ gar keine spezifische ›Kultur‹, geschweige denn eine näherer Betrachtung würdige ›Kultur der Digitalität‹ gestiftet habe, sondern tendenziell jeglichen Kulturcharakter vermissen lasse. Einer solchen These liegt natürlich genau jenes Kulturverständnis zugrunde, das wir in diesem Buch nicht teilen – die Vorstellung nämlich, dass es eine Hoch- und eine deutlich von ihr geschiedene und minderwertige Massenkultur gibt, eine Massenkultur, die gegebenenfalls nicht einmal der Analyse wert ist. Wir hingegen verstehen Kultur als geteilten Horizont der Sinngebung und Wertzuschreibung, der medial ausgehandelt und dokumentiert wird, und damit prägt gerade das allgegenwärtige Massenmedium Internet die momentane ›Kultur‹ (oder besser: die meisten Kulturen) über alle Maßen: Wenn Kultur immer

20 MacIntyre 1987: S. 187.

21 Reckwitz 2017: S. 78; Hervorhebung im Original.

»dort« ist, »wo gesellschaftlich Wert zugeschrieben wird«²², dann ist die digitale Sphäre der Aushandlungsort »des« Kulturellen schlechthin.

Ein geteilter Sinnhorizont, der sich online konstituiert, kann nun durchaus extremistisch und für Außenstehende unzugänglich sein (beziehungsweise unzugänglich sein *wollen*), wie wir unter anderem in der Analyse des Pepe-meme und seiner Rezeptionsgeschichte gezeigt haben (vgl. Kapitel 4.4). Gesamtgesellschaftlich, auf der Makroebene, können Internet(sub)kulturen somit zu Spaltungen und Polarisierungen beitragen.²³ Auf der Mikroebene hingegen, der Ebene der einzelnen Internet(sub)kultur, fördern die sozialen Medien einen geradezu exzessiven Konsens. Anders ausgedrückt: Die gemeinschaftlichen Formationen in der Kultur der Digitalität produzieren nicht Spaltung, sondern im Gegenteil eine jeweils mit anderen Weltbildern konkurrierende Einigkeit – und dieser durch gewitzte Algorithmen beförderte Konsens kann eben auch in geteilten faschistischen, rassistischen und verschwörungstheoretischen Überzeugungen bestehen. Dementsprechend florieren Verschwörungsideologien wie lange nicht mehr, man denke wiederum an »querdenkende« Corona-Leugner*innen oder Anhänger*innen des QAnon-Kults, die ihre Weltsichten ja jeweils besonders gerne über memes vermitteln (vgl. Kapitel 3). Die von Lavin beobachtete²⁴ Migration rechtsextremer User*innen auf immer hermetischere Plattformen – von öffentlich zugänglichen Foren zu privaten Telegram-Kanälen, von Twitter zu Parler und Gab, also zu sogenannten *alt-tech*-Plattformen – leistet solchem kollektivem *confirmation bias* nur noch Vorschub. Das zeigte sich in exemplarischer und geradezu grotesker Weise während der gewaltsamen Proteste von Trump-Anhänger*innen am 6. Januar 2021 anlässlich der parlamentarischen Bestätigung des Wahlsiegs von Joe Biden: Ein durch den scheidenden Präsidenten aufgehetzter Mob stürmte das Kapitol in Washington D. C., besetzte zeitweise die Parlamentssäle, bedrohte demokratisch

22 Ebd.: S. 79.

23 Vgl. dagegen Rau und Stier 2019, die belegen, dass noch keine dem Internet anzulastende »Fragmentierung öffentlicher Aufmerksamkeit entlang politischer Präferenzen feststellbar« sei, wie es im Abstract ihres Artikels heißt. Ein Report von 2016 hat zudem für die Schweiz aufgezeigt, dass die »Veränderungen der Nutzungsgewohnheiten von Nachrichtenmedien« zumindest in diesem Land »nicht zu einer größeren Fragmentierung der politischen Öffentlichkeit« geführt haben: Es bestehen »weiterhin große Überschneidungen zwischen den Publika der verschiedenen Informationsmedien, und diese werden nicht geringer, wenn sich die Menschen überwiegend oder ausschließlich online informieren«. Problematisch sei allerdings die »Zunahme der indirekten Nutzung von Nachrichtenmedien über soziale Netzwerke und zwar insbesondere, wenn diese nicht ergänzt ist durch die regelmäßige Nutzung traditioneller Nachrichtenmedien«. Die Untersuchung konstatierte, dass auf solchen sozialen Netzwerken oftmals nicht unterschieden werden kann zwischen »seriösen« Informationsangeboten, Satire-Seiten und »alternativen« Medien. Vgl. <https://www.defacto.expert/2017/03/24/dd-individualisierter-medien-nutzung/> (09.03.2020).

24 Vgl. nochmals Lavin 2020: S. 46ff.

gewählte Mandatsträger*innen und demolierte deren Büros²⁵ – und die Protestierenden taten all das im Glauben, als aufrechte Verteidiger*innen der Verfassung gegen versuchten Wahlbetrug zu agieren, einem Glauben, der ganz wesentlich in den immer engeren, immer geschlosseneren Zirkeln ›alternativer‹ Social-Media-Plattformen festigt und befeuert worden war.²⁶

Wenn also rechtsextreme Terrorist*innen mit *meme*-Flaggen und Pepe-Masken (siehe Abb. 33) ein Parlamentsgebäude stürmen, zeigt sich in aller Deutlichkeit, dass es keinen Grund gibt, *memes* in irgendeiner Weise anders zu analysieren als jede andere kulturelle Praxis auch. Sie sind nicht von der ›wirklichen Welt‹ ge-

25 Interessant ist dabei nicht nur, was die Randalierer*innen im Kapitol taten, sondern gerade auch, was sie *nicht* taten: Sie machten Selfies (unter anderem auch mit Polizist*innen) und übertrugen ihren Putschversuch per Livestream. Selbst die zeitweise Besetzung des Zentrums der (legislativen) Gewalt – nota bene des vermeintlichen Nexus einer ›deep state‹-Verschwörung aus Wahlbetrüger*innen und Kinderschänder*innen –, selbst dieser nicht nur propagandistische, sondern ganz konkrete ›Erfolg‹ also, konnte augenscheinlich nur in mediatisierter Form, als memetisch reproduzierter Bilderstrom genossen werden. Es schien folglich nicht die gewaltsam herbeigeführte physische Präsenz im Parlamentsgebäude zu sein, die ein Gefühl euphorischer Selbstwirksamkeit erregte; vielmehr stellte sich dieses Gefühl erst durch die Einspeisung von besonders spektakulärem Content in die immergleichen digitalen Kanäle her. Oder anders gesagt: Einmal ›drinnen‹ angekommen, machten die Möchtegernputschist*innen dasselbe, was sie ›draußen‹ ohnehin schon getan hatten. Dass sie offenbar nicht so recht wussten, was sie mit sich anfangen sollten, ist im Grunde nur folgerichtig: Für diese im digitalen Raum radikalisierten Menschen hat ›Macht‹ keinen physischen Ort und ist schon gar nicht das konkrete, in Verordnungen und Gesetzestexten manifeste Resultat von Deliberation und Kompromissbildung; sie ist vielmehr ein flüchtiger, intangibler Rausch, den man als Mitglied von online operierenden, *memes* und Ideologeme produzierenden gemeinschaftlichen Formationen mitunter empfindet. In diesen Formationen hatten die Pseudo-Revoluzzer*innen allererst das Selbstkonzept und die Wahnvorstellungen geformt, die sie zum Eindringen in das Kapitol bewogen, und so ist es denn auch nicht erstaunlich, dass die Versorgung dieser Communities mit neuen Bildern und Streams für die Terrorist*innen auch dann noch höchste Priorität hatte, als sie längst machttrunken und ratlos im Parlamentssaal standen. Zu ähnlichen Beobachtungen kam unmittelbar nach der Terrorattacke auch die Journalistin Elise Thomas, siehe <https://twitter.com/elisethomas/status/1347052842419245058> (08.01.2021). Siehe zur Aufbereitung des Putschversuchs in den sozialen Medien auch: <https://www.buzzfeednews.com/article/elaminabdelmahmoud/trump-social-media-insurrection> (12.01.2021).

26 Siehe hierzu <https://www.nytimes.com/2021/01/06/us/politics/protesters-storm-capitol-hill-building.html#story:-:text=Renee%20DiResta%2C%20a%20researcher%20at%20the,the%20claims%20of%20voter%20fraud%20and> (07.01.2021). Schon am Tag nach den Protesten erhielten diese einen Eintrag in knowyourmeme.com: <https://knowyourmeme.com/memes/events/2021-save-america-rally-dc-protest> (07.01.2021). Vgl. auch Barry, McIntire und Rosenberg 2021.

schieden; ihre affektive Appellstruktur macht sie unter Umständen sogar zu besonders geeigneten Katalysatoren ›wirklicher‹ Gemeinschaftsbildung.²⁷

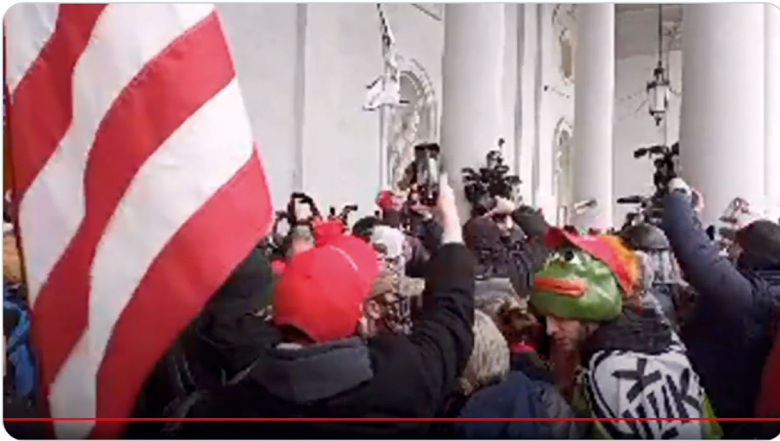
Abb. 33: Memetische Bildlichkeiten finden einmal mehr den Weg ins ›real life‹



Kevin Roose ✓
@kevinroose

...

Hard to overstate how online this mob is. Here's a guy outside the Capitol in a Pepe mask and a Kekistan flag.



9:44 PM · Jan 6, 2021 · Twitter Web App

Die realweltliche Wirkung und Bindungskraft memetischer Texte lässt sich natürlich nicht nur beim Aufmarsch (noch) marginaler, durch memetische Konsensbildung fanatisierter Gruppierungen beobachten. Generell sind *memes* in vielfältiger Weise mit jener besonders sichtbaren Teilöffentlichkeit verschränkt, die man gemeinhin den ›Mainstream‹ nennt und, wiederum mit Williams' Vokabular, als »the ›dominant‹«²⁸ bezeichnen könnte. Die Produktion und Rezeption meme-

27 Siehe hierzu auch Strick 2021: S. 22 (Hervorhebung im Original), der diese emotionalen Affordanzen als konstitutives Merkmal der sich online formierenden Extremismen begreift: »Ich verstehe das ›Was‹ dieses Faschismus vor allem als eine affektive Struktur, als eine *Gefühlswelt*. In den intimen Öffentlichkeiten des Internets sind rechte Gefühle omnipräsent und für Nutzer*innen beheimatend.« In diesem Sinne spricht Strick denn auch von einer »intime[n] Rechten« (ebd.: S. 27), die mit den technologischen und ästhetischen Mitteln der Kultur der Digitalität ganz unverhohlen und offen agitiert und um neue Anhänger*innen wirbt.

28 Williams 1977: S. 120.

tischer Inhalte ist immer auch und immer schon an hegemoniale Normen und Prämissen geknüpft, an Vorstellungen, welche die bestehende soziale Ordnung stützen. Daraus folgt, dass der von Ross und Rivers konstatierten ›delegitimierenden‹ Grundtendenz aller *memes* (siehe Kapitel 4) eine bislang wenig beachtete Gegentendenz zur *Legitimierung* herrschender Verhältnisse entsprechen kann. In Sachen Humor (vgl. Kapitel 3) wäre hier die Tendenz anzuführen, zum Beispiel sexistische und rassistische Stereotypisierungen in *memes* zu reproduzieren und somit zu ›legitimieren‹. Der konservative Humor, den Shifman und Lemish in ihren Studien populärer *memes* überwiegend nachweisen konnten, stützt bestehende Machtdynamiken; Gruppen, die dem politischen, religiösen, geschlechtlichen, sexuellen etc. Mainstream angehören, lachen über Minoritäten, marginalisierte und machtlose Gruppen.

Nun stellt sich natürlich die Frage, was je und je unter dem ›Dominanten‹ zu verstehen ist. Sind sexistische *memes* Ausdruck der kruden Gedanken einer Minderheit oder repräsentieren sie doch das durch oberflächliche Höflichkeitsstandards notdürftig verschleierte Denken einer Mehrheit? Auch im vorliegenden Buch schillert die Semantik des ›Mainstream‹: Mal sprechen wir von der *alt-right* als randständiger Gruppe, die einen im weitesten Sinne liberalen und demokratischen ›Mainstream‹ bedroht, dann wiederum begreifen wir große Teile der rechtsextremen Weltanschauung als Elemente ebendieses ›Mainstream‹. Diese Ambivalenz ist (hoffentlich) keinem terminologischen oder methodischen Defizit geschuldet, sondern der Tatsache, dass kulturelle Phänomene nicht vereindeutigt werden können und je nach Zeitpunkt der Analyse und je nach eingenommener Perspektive einen anderen Status haben. Sie sind eben, wieder mit Reckwitz gesprochen, Teil einer ›Zirkulationsdynamik‹, in der »eine Praxis der Valorisierung« und eine Praxis der »Entvalorisierung«²⁹ ineinandergreifen, in der also Sinn und Bedeutung umkämpfte Qualitäten sind, die bald verliehen, bald entzogen werden. Anders ausgedrückt: Weil auch »Kritiken an der liberalen Mehrheitsgesellschaft ständig aus ebendiesen Gesellschaften selbst entstehen«³⁰ – sonst wären sie ja nicht ›liberal‹ –, gibt es nicht immer trennscharfe Grenzen zwischen dem, was noch ›Kritik‹ und mithin marginal, und dem, was schon Konsens und mithin hegemonial ist.

Um die *alt-right* als konkretes Beispiel zu nennen: Diese Bewegung ist *noch* emergent, sie inszeniert sich als revolutionäre, manchmal auch als demokratische³¹ (und jedenfalls als vorderhand unterdrückte) Kraft, die erst den Anspruch erhebt, hegemonial zu *werden* und die verhassten alten ›Eliten‹ in die Wüste zu schicken; zugleich *ist* ihre Ideologie in Teilen schon, noch oder wieder »domi-

29 Reckwitz 2017: S. 80f.

30 Strick 2021: S. 28.

31 Vgl. hierzu ebd.: S. 31ff.

nant«, also Element der »ruling definition of the social«³² – immerhin zu einem so hohen Grad, dass ihr beispielsweise ein US-amerikanischer Präsident nicht nur rhetorische Zugeständnisse machte, sondern auch ihren Exponenten wie Steve Bannon oder Stephen Miller hohe Beamtenposten verschaffte und die menschenfeindliche Deportations- und Grenzsicherungspolitik seines angeblich »linksliberalen« Amtsvorgängers noch intensivierte. Aspekte der *alt-right*-Ideologie sind zugleich aber im Begriff, in den Zustand des »Residualen« überzugehen, respektive sind bereits Manifestationen »regressiver«, »entvalorisierter« Denkweisen. Nach Williams handelt es sich bei dieser Residualität um den Zustand, in dem ein kulturelles Phänomen noch alltagspraktische Bindungskraft hat, aber in gewissen Belangen überholt und schon »archaisch« ist. So mag ein mit der *alt-right* sympathisierender Sexist zwar glauben, dass Frauen aufgrund ihrer biologischen Beschaffenheit nicht in der Lage sind oder sein sollten, ein politisches Amt auszuüben – eine residuale Denkweise, die nicht mehr ganz salonfähig, aber doch noch oft anzutreffen ist. Auf der »dominanten« Ebene kultureller Normen lässt sich das Rad der Zeit dagegen nicht mehr zurückdrehen. In demokratisch organisierten Staaten können sich Frauen heute üblicherweise zur Wahl stellen und auch tatsächlich gewählt werden.

Langer Rede kurzer Sinn: Dass in diesem Buch und anderswo bestimmte kulturelle Gegebenheiten, begriffen als die Ergebnisse von Praktiken der Valorisierung, paradoxerweise zugleich als geltende Norm *und* als marginale Irrlichtereien erscheinen, hat mit dieser Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu tun – mit der Simultaneität »emergenter«, »residualen« und »dominanter« Erscheinungsformen der Kultur, mit der Gleichzeitigkeit von »Valorisierung« und »Entvalorisierung«. Diese Gleichzeitigkeit erweist sich auch oder erst recht, wenn man mit dem von Reckwitz erarbeiteten theoretischen und terminologischen Rüstzeug konkrete rezeptionsästhetische *Praktiken* der (Be-)Wertung und Entwertung kultureller Gegebenheiten in den Blick nimmt. Reckwitz unterscheidet zwischen verschiedenen Formen der Valorisierung, die jeweils entweder für die soziale Logik der (auf Formalisierung, Standardisierung und Effizienzsteigerung abzielenden) »Moderne« beziehungsweise »des Allgemeinen« charakteristisch sind – oder eben die »soziale Logik der« Spätmoderne mit ihrer Prädilektion für »Singularitäten«³³, für das Besondere und Einzigartige, prägen. So betrachtet, ist das »Bewerten« innerhalb einer auf das »Allgemeine« geeichten sozialen Logik

darauf aus, festzustellen, ob etwas dem gewünschten Standard entspricht oder nicht, ob etwas als normal und akzeptabel gilt. Besonderheiten werden dort zum Opfer negativer Sanktion, das Bewerten ist ein *evaluatives Einsortieren* in Dualis-

32 Williams 1977: S. 125.

33 Reckwitz 2017: S. 66.

men, Rangfolgen und Skalen. In der Logik der Singularitäten bedeutet Bewerten hingegen das *Zuschreiben von Wert* im starken Sinne. Es bezeichnet eine Praxis der *Valorisierung*, in deren Kontext die singuläre Entität einen Status als wertvoll erhält (oder nicht) – Bewerten heißt hier *Zertifizieren*. Ganz generell werden die Kriterien des Erstrebenswerten umgekehrt: Nun ist das Singuläre wertvoll, während die bloßen Exemplare des Allgemeinen *profan* erscheinen und abgewertet werden.³⁴

Zur grundstürzenden Popularität der Kultur der Digitalität und insbesondere der *Memes* dürfte nun beitragen, dass sich hier diese für Reckwitz eigentlich inkompatiblen Logiken der Valorisierung vermengen: *Memes* werden massenhaft produziert und blitzschnell rezipiert, wobei es zu (Be-)Wertungen im erstgenannten Sinn kommt – zu »evaluative[n] Einsortier[ungen]« auf einem Spektrum zwischen den Polen des »Gelungenen« und »Misslungenen«. Gleichzeitig wird natürlich die Variierung des »Allgemeinen« – der Quellenbindung, der erkennbar bleibenden Verpflichtung auf ein bestimmtes formalästhetisches oder inhaltliches Muster – durch Elemente des »Besonderen« prämiert, werden also *memes* immer auch als »singuläre« »zertifiziert«. Diese spannungsvolle produktions- und rezeptionsästhetische Hybridisierung disparater wertender Codes kreiert ein nachgerade explosives künstlerisches Gemisch: In der Kultur der Digitalität kann sich eine Insistenz auf authentischer Singularität problemlos mit einer Rückbindung an vermeintlich allgemeinverbindliche Standards, Wertungsskalen oder eben auch – auf der Inhaltsebene – Ideologeme vertragen. Ein rechtsextremes *Pepe-meme* zum Beispiel kann einerseits Anspruch auf »zertifizierbar« singuläre Witzigkeit erheben und sich andererseits »evaluativ«, also mit einem besonderen Qualitätsanspruch, in der Gesamtheit *aller Pepe-memes* »einsortieren« – und dabei auch inhaltlich den brutalstmöglichen Logiken der »Dualismen, Rangfolgen und Skalen« verpflichtet sein, nämlich der Rassenideologie, dem Antisemitismus, der Misogynie und so weiter.

So sind *memes* zugleich randständig und omnipräsent, nerdig und trendy, subkulturell und breitenwirksam, Exempel kultureller »Singularität« und ästhetischer »Standardisierung«: »Internet memes are a key fixture of digital culture that have spread from the fringe corners of the web into mainstream culture with the shift to a more user-friendly web environment [...].«³⁵ Dementsprechend konnte eine quantitative Analyse nachweisen, dass/pol/sowie *alt-right*-Gruppierungen auf Reddit großen Einfluss auf die News haben, die auf Twitter geteilt werden und Prominenz erlangen; ihre »alternativen« Fakten und Narrative dringen auf diese Weise in den Mainstream ein und werden validiert beziehungsweise ver-

34 Ebd.; Hervorhebungen im Original.

35 DeCook 2018: S. 485.

schieben den Geltungsbereich des ›Dominanten‹.³⁶ Doch was macht ein *meme* zu einem ›erfolgreichen‹, vielfach geteilten kulturellen Artefakt, das vielleicht sogar – wie Pepe – eine Karriere vom ›emergenten‹ zum ›dominanten‹ kulturellen Phänomen durchläuft? Wie kommt es zur kontraintuitiven Kombination von Abseitigkeit und Geltung, von an ›Standards‹ messbarer ›Exzellenz‹ und ›Singularität‹?

Zuerst einmal wäre zu konstatieren, dass bestimmte Plattformen und Communities besonders erfolgreich darin zu sein scheinen, ›ihre‹ *memes* zu verbreiten, ein Prozess, der im Internet auch mit den Begriffen ›attention hacking‹ oder ›weaponizing‹ bezeichnet wird. Zannettou et al.³⁷ haben eine Methode entwickelt, die es erlaubt, die Verbreitung von einzelnen Memen über das Internet zu messen,³⁸ und sie auf die vier Plattformen Twitter, Reddit, 4chan und Gab angewandt. Der breit genutzte und in keiner Weise ›subkulturelle‹ Dienst Twitter – man denke nur an die Tweets von Donald Trump – wird dabei als die Plattform betrachtet, die Aussagen über den Erfolg von *memes* in einer breiten Öffentlichkeit oder eben im Mainstream erlaubt. Besonders geschickt darin, *memes* in den Mainstream zu bringen, sind oder waren laut den Forscher*innen 4chans Subboard/pol/sowie der inzwischen geschlossene Sub-Reddit The_Donald, auf dem sich Unterstützer*innen von Donald Trump tummeln. Es zeigte sich, dass/pol/mit rassistischen und politischen Memen den stärksten Gesamteinfluss hatte, The_Donald aber gemessen an der Anzahl produzierter *memes* weit effizienter darin war, ›seine‹ *memes* breit zu streuen.³⁹ Viele *memes* wanderten von/pol/zum Sub-Reddit The_Donald und von dort aus in den Mainstream, also auf Plattformen wie Twitter, Facebook und Instagram und womöglich sogar in journalistisch aufbereitete Nachrichten-gefäße.

Allgemein stellen Zannettou und Kolleg*innen fest, dass »one of the key components to ensuring they [scil. die *memes*] are disseminated is ensuring that new ›offspring‹ are continuously produced«, ⁴⁰ eine Terminologie, die natürlich an die Biologie und speziell den Vulgär-Darwinismus erinnert, ebenso wie an Knobels und Lankshears Rede von der ›fecundity‹. *Memes* werden hier wiederum als eine Art Organismen imaginiert, die sich fortpflanzen (oder als Viren, die sich eben ›viral‹ verbreiten). Dabei haben die Studien von Zannettou et al. in einer Art meme-

36 Zannettou et al. 2017; Zannettou et al. 2018. Siehe zu diesem Phänomen der »Informationswätsche« auch Pörksen 2018: S. 36; mehr dazu später.

37 Ebd.

38 Sehr vereinfacht ausgedrückt: Meme wurden anhand von Bilderkennungsverfahren identifiziert und nachverfolgt, was ihre Häufung in bestimmten Communities und zu bestimmten Zeiten sichtbar werden lässt. Die so entdeckten *meme*-Cluster wurden mit der Datenbank KnowYourMeme abgeglichen, um zu etablieren, welche Botschaft (z.B. Alltagshumor, Rassismus, Antisemitismus etc.) durch ein *meme* vermittelt wird.

39 Vgl. Zannettou et al. 2018: S. 16f. u. ö.

40 Zannettou et al. 2018: S. 15.

tischen Variation des Beobachterparadoxons selber dazu beigetragen, gewissen *meme*-Subgattungen Selektionsvorteile zu verschaffen. Da wäre zum Beispiel eine Art Meta-Mem, das einen Artikel über die Forschungsergebnisse illustrierte, und zwar eine Variation des *Galaxy-Brain-meme*⁴¹ (eine über mehrere Panels nutzbare Bildreihe, die den »Erleuchtungsgrad« einer Person durch ihre Hirngröße in Relation zu bestimmten Aussagen visualisiert). Das neue *meme* nun beschriftet die Bilder der zunehmend »klügeren« Figur mit: »Look at memes – Join 4chan – Use a meme template – Create a new meme – Write paper about memes«.⁴²

Die Rückkoppelungseffekte zwischen vermeintlich marginalen Internetcommunities und der »Normalität« sind aber nicht nur diskursiver Natur. Sie können auch handfeste Formen annehmen, und zwar in einem besonders grausamen Sinn. Das zeigen die rechtsextremen Terrorattacken in Christchurch oder El Paso (2019), deren Täter sich vorgängig im Internet radikalisiert hatten und die dann kurz vor der Durchführung der Anschläge ihre kruden, *meme*-gesättigten »Manifeste« auf 8chan/8kun publizierten. Vermittels der perversen Performativität ihres Tuns verließen sie die digitalen gemeinschaftlichen Formationen, die sie geprägt hatten, und erbrachten den Nachweis, dass der Hass problemlos aus dem ortlosen Digitalraum in reale physische Räume exportiert werden kann. Der Attentäter von Christchurch ging gar so weit, seine Tat mit memetischen Sprüchen, Bildlichkeiten und Klängen zu untermalen (siehe oben) und seinem Anschlag eine mit dem für internetbasierte Communities üblichen Fachvokabular durchgesetzte »Produktionsästhetik« zuzuschreiben. Der Massenmörder kündigte nämlich seinen Anschlag auf dem imageboard 8chan/8kun mit folgender Formulierung an: »Well lads, it's time to stop shitposting and time to make a real life effort post«.⁴³ Der Terrorist profilierte mit dieser Aussage sein Handeln in Rekurrenz auf die Polarität von *shitposting* und *effort posting*: Ersteres bezeichnet die unreflektierte und unsorgfältige Produktion massenhafter Wortmeldungen in internetbasierten Kommunikationszusammenhängen, Letzteres das genaue Gegenteil, also korrekt formulierte, durchdachte und originelle *Posts*, die ein gewisses Maß an Aufwand, an *effort*, erfordern. In der Eigenlogik des Terroristen gibt es offenbar eine Art Scharnierstelle zwischen *shitposts* – in diesem Fall wohl etwa der Absonderung islamophober, rassistischer Aussagen auf 4chan und 8chan/8kun – und »real life« *effort posts* – konkretem gewaltsamem, ja terroristischem Handeln. Wenn man zusätzlich bedenkt, dass der Täter seine Attacke per Livestream übertrug und eben, wie gesagt, in actu mit allerhand memetischen Sprüchen kommentierte, so liegt eine *Kongruenz* digitalkulturellen und »realen« Handelns vor.

41 Vgl. hierzu <https://knowyourmeme.com/memes/galaxy-brain> (05.06.2020).

42 Auf <https://qz.com/1296094/most-popular-memes-finally-a-scientific-list-of-the-most-popular-memes-on-the-internet/> (05.06.2020).

43 Zit. nach Macklin 2019.

Von solchen Übereinstimmungen zeugt auch generell die Tatsache, dass memetische Bilder, Slogans und Darstellungsmodi sich nicht nur kulturelles Material aneignen, es persiflieren etc. Sie strahlen selber längst in den Alltag, den Slang, die Jugendsprache, die Werbung und die Produktionen der Kulturindustrie aus. Kurzum: Die vermeintlich abseitige Nerdkultur und die Phänomene der Kultur der Digitalität sind schon lange (auch) Teil des kulturell ›Dominanten‹, was sich zum Beispiel auch am Erfolg einer Fernsehserie wie *The Big Bang Theory* (2007–2019) mit ihren ›nerdigen‹ Hauptfiguren und vermeintlichen Insiderwitzen zeigen ließe.⁴⁴ Diese Entwicklung wird von eingefleischten Postern, die sich einer ›nerdigen‹ Subkultur zurechnen, sehr wohl registriert – und scharf abgelehnt: »Versuchen von Nicht-Usern (›Normies‹), [...] Meme[s] zu appropriieren und damit zu verdinglichen, wird mit virulentem Widerstand begegnet.«⁴⁵ Ohne Erfolg – bereits 2014 musste die *New York Times* halb belustigt, halb schockiert feststellen: »we're all nerds now«.⁴⁶

Die Kommerzialisierung, Normalisierung, ja Universalisierung der Nerdkultur hat natürlich auch eine alles andere als harmlose Kehrseite: Die besonders unappetitlichen Auswüchse dieser Subkultur sind ebenso Teil unserer ›Normalität‹ wie ihre ›charmanten‹ und lustigen Seiten. So hält Kracher etwa mit Recht fest, dass es verfehlt wäre, die bereits erwähnte *incel*-Subkultur als Ansammlung »psychisch krank[er] [...] Freaks« und Nerds abzutun, also »als etwas, mit dem der ganz normale Mann überhaupt nichts zu tun hat«: Im Gegenteil, »der durchschnittliche Mann und der Incel [sind] ideologisch gar nicht so weit voneinander entfernt« – wie könnte es auch anders sein in einer Gesellschaft, die nach wie vor »systematische Unterdrückung von Frauen« kennt und in der keineswegs nur *incels* »mit Gewalt auf die narzisstische Kränkung« reagieren, »von einer Frau abgelehnt zu werden«⁴⁷? Und Strick konstatiert mit Blick auf die große Resonanz, die rechtsextremen Ideologen und Ideologemen in und dank der Kultur der Digitalität zuteil wird:

Was heißt es [...], die ›Rechten‹ ernst zu nehmen? Es bedeutet zuerst, sie nicht auf dem Dachboden, im Keller oder im Untergrund zu vermuten – also in einer obskuren Phantasiewelt, aus der ab und zu Nachrichten und Gewalttaten herausfallen. Heute gelten *4chan* und zahllose andere Chatboards als Nachfolger dieses Hinterzimmerfaschismus [...]. Ich stelle [...] [die Abseitigkeit dieser Plattformen]

44 Vgl. dazu z.B. Bednarek 2012.

45 Goerzen 2017: o. S. Die vielleicht einschneidendste Manifestation des *Backlash* gegen die Normalisierung und Mainstreamisierung der Nerdkultur war die sogenannte *GamerGate*-Bewegung ab 2014, siehe hierzu zusammenfassend Lavin 2020: S. 101ff. sowie Strick 2021: S. 215–231.

46 <https://www.nytimes.com/2014/09/14/sunday-review/were-all-nerds-now.html> (31.03.2020).

47 Kracher 2020: S. 13.

aber grundlegend in Frage, und damit auch die vermeintliche Ferne der *far right* [ein Begriff des Politologen Cas Mudde, Anm. d. Verf.]: 4chan, BitChute, DeinTube und Telegram sind von jedem gewöhnlichen Computer und Smartphone mit wenigen Klicks einsehbar [...]. Mithilfe der Digitalisierung haben rechte Strategien und Inhalte die Parlamente, den Journalismus und breite Öffentlichkeiten erreicht.⁴⁸

Memes und die Kultur der Digitalität generell lassen sich, um es auf den Punkt zu bringen, nicht auf *eine* Form kultureller ›Geltung‹ – auf ›Dominanz‹, ›Residualität‹ oder aufstrebende ›Emergenz‹, auf eine Logik des ›Allgemeinen‹ oder des ›Singulären‹ – vereindeutigen; sie sind alles zugleich. Sie bilden sozusagen ›öffentliche Gegenöffentlichkeiten‹, die dann eben auch und gerade in ihren extremistischen Erscheinungsformen »etwas über die brüchige und poröse Welt des sogenannten ›Normalen‹«⁴⁹ verraten. In diesem Sinne erzeugt *Memes* neben neuartigen Ausdrucksmöglichkeiten und emanzipatorischen Gruppendynamiken auch Toxizität und Hass und befördert extremistische Symboliken und Inhalte in »breite Öffentlichkeiten«. Es wäre also, um es nochmals in aller Deutlichkeit zu sagen, abwegig, die memetische Produktion solcher Symboliken und Inhalte zu pathologisieren und als ›abnormal‹ zu brandmarken: Die so gewonnene vermeintlich »unbeteiligte« und objektive Beobachterposition verkennt, dass die Akteur*innen der *Memes* aus dem Bereich des ›Normalen‹ kommen und auf ihn einwirken – auch die Formationen und Produkte der Kultur der Digitalität partizipieren am »Wandel dessen, was ›Normalität‹ sein soll«.⁵⁰

Die ästhetische Regelhaftigkeit der *Memes* ist mithin immer auch verschränkt mit spezifischen »Agitations- [...] Emotionspraktiken«,⁵¹ mit ideologischen Axiomen darüber, wie die Welt ›sein sollte‹. Diese Regelhaftigkeit ist, kurzum, auch denkbar als eine Anhäufung neuer Zwänge und als Persistenz bereits vorhandener apodiktischer Vorannahmen – und insofern als ein Symptom der Funktionsweise und Zumutungen des sogenannten ›kognitiven Kapitalismus‹. Die dem Konzept des kognitiven Kapitalismus zugrunde liegende These, wonach »sich der Kapitalismus die kognitiven Kapazitäten menschlicher Arbeitskraft immer mehr aneignet«, kann in einer optimistischen Haltung münden, wenn man von der Annahme ausgeht, dass das »Kapital im kognitiven Kapitalismus erneut stärker von Arbeitskraft abhängig ist und dies zu einer möglichen Unabhängigkeit und Selbst-Organisation des ›Kognitariats‹ führen kann«.⁵² In der schrankenlosen Verbreitung kultureller, im weitesten Sinne ›kognitiver‹ Inhalte läge dann neues

48 Strick 2021: S. 18.

49 Ebd.: S. 22.

50 Ebd.: S. 46f.

51 Ebd.: S. 50.

52 Beverungen 2018: S. 37.

»emanzipatorisches Potential«,⁵³ wie es optimistische Stimmen ja auch der Digi-talkultur zuschreiben. »Was« aber, fragt Armin Beverungen,

wenn kognitive Kapazitäten nicht nur menschlicher Arbeitskraft zuzuschreiben [sind], sondern [...] auch und gerade in digitalen Medientechnologien verfestigt werden können? Was also, wenn sich Kapital die kognitiven Kapazitäten digitaler Medientechnologien aneignet und sich somit weiter von Arbeitskraft unabhängig und das Kognitariat von sich abhängig macht?⁵⁴

In dieser Ablösung kognitiver Prozesse von (bezahlter) menschlicher Produktivkraft liegt selbstverständlich eines der großen Versprechen von Algorithmisierung, Digitalisierung und der sogenannten künstlichen Intelligenz. Man könnte diesbezüglich von einer doppelzängigen Entwicklung sprechen. Zum einen kommt es (nicht nur in der kognitiven Ökonomie der Kultur der Digitalität, dort aber in beispielhafter Form) zur Autonomisierung entmaterialisierter, wissensbasierter Wertschöpfungsketten: Prozesse der Bedeutungsgenese, der Semiose, flottieren »frei« im Internet und sind losgelöst von den Intentionen der Produzent*innen und Rezipient*innen. So hatte und hat Matt Furie als Erfinder der Pepe-Figur keine Kontrolle über deren memetische Funktionalisierung(en), und auch für die Mem-Konsument*innen ist es, wie oben gezeigt, nicht ohne Weiteres möglich, einen »linken« Gegenentwurf zum von der *alt-right* monopolisierten *Pepe-meme* zu kreieren. Zum anderen und damit zusammenhängend sind kapitalistische Akteur*innen generell dank »digitaler Medientechnologien« in immer geringerem Maß von bezahlter Arbeitskraft abhängig. Die Datenspuren, die man ohnehin im Internet hinterlässt, werden monetisiert, und alle ästhetischen Artefakte, die man produziert oder variiert, können freimütig appropriiert werden – bis hin zur Jugendsprache, die in »witzige« Tweets von Firmenaccounts Eingang findet.⁵⁵ Wir alle sind in der Kultur der Digitalität rund um die Uhr als »Geistesarbeiter*innen« tätig.

Natürlich gehören gewiefte semiotische Aneignungskunstgriffe stets zum Instrumentarium des Kapitalismus – man denke an das schon klischeehaft anmutende Beispiel des zum T-Shirt-Motiv gewordenen Revolutionärs Che Guevara –, nur markiert der »kognitive Kapitalismus« eine neue Entwicklungsstufe dieser Strategien. Er zehrt von einer Verselbständigung der »kognitiven Kapazitäten digitaler Medientechnologien«, welche die Möglichkeit neuer Abhängigkeiten

53 Vercellone 2007: S. 35, zitiert in Beverungen 2018: S. 40.

54 Beverungen 2018: S. 37.

55 Beispiele von »corporate accounts«, die sich (sehr gekonnt) an der *meme*-Produktion beteiligen, wären die Fast-Food-Ketten Denny's und Wendy's. Atad 2019 analysiert exemplarisch, wie der Streaming-Dienst und Film- sowie TV-Produzent Netflix auf Twitter agiert.

begründet, indem Datenspuren und semantisch gesättigte kulturelle Artefakte nun mit nie dagewesener, nachgerade ›algorithmischer‹ Leichtigkeit in das symbolische Arsenal von Werbekampagnen und Firmenkommunikation eingespeist werden können. So werden *memes* und ihre Ästhetik in einem ganz handfesten Sinn ›kanonisiert‹ (mehr dazu in Kapitel 6) – sie werden in quasi standardisierten, berechnen- und bis zu einem gewissen Grad dereinst wohl auch automatisierbaren Formen und Formeln zu Teilen einer ›allgemeinen‹ Kultur, einer Kultur, der ein*e Einzelne*r in kapitalistisch geprägten und von Werbung gesättigten Gesellschaften kaum ausweichen kann. Das wäre dann die dystopische Seite des ›kognitiven Kapitalismus‹, wie sie Bernard Stiegler anschaulich beschreibt: »[W]ith cognitive technologies, it is the cognitive itself which has been proletarianized. In this consists, then, cognitive capitalism [...]. And this is concretely expressed in the fact that *the cognitive has been reduced to calculability* [...]«.⁵⁶

5.2 Die Macht der *memes*: Narration, Folklore und Hegemonie

Zusammenfassend und rekapitulierend ist also abermals zu betonen, dass allen »fixture[s] of digital culture« eine ideologische Indifferenz eignet, die sie mit anderen narrativen Formen, mit anderen *Texten*, teilen: eine Adaptierbarkeit an alle möglichen Wirkungsabsichten, an ›subversive‹ Inszenierungsstrategien aus dem ganzen ideologischen Spektrum, aber auch an Herrschaftsinteressen, die bestehende Hierarchien bewahren und Profit aus »kognitive[n] Kapazitäten« schlagen wollen. Gleichzeitig weisen *memes* eine bisweilen überraschende, durch ihre zuvor beschriebene Quellenbindung erzeugte semiotische Stabilität auf, deren Beharrlichkeit das spielerische Replikationsprinzip immer spannungsvoll konterkariert.⁵⁷ Ist die Semantik eines *meme* erst einmal in einer bestimmten gemeinschaftlichen Formation etabliert, wird es, wie das Exempel Pepe zeigt, schwierig, sie durch gezielte Aktionen ›umzupolen‹, also sozusagen eine neue Quellenbindung zu etablieren. Die scheinbar schrankenlose Gestaltungsfreiheit der memetischen Form interferiert immer mit der ›witzzyklisch‹ variierenden Quellenbindung und den Erwartungen, die sich in der entsprechenden Rezeptionsgemeinschaft bereits verfestigt haben. Oder anders gesagt: Wenn der Co-

⁵⁶ Stiegler 2010: S. 46.

⁵⁷ Stefka Hristova spitzt diesen Aspekt dergestalt zu, dass sie *memes* nur den Anschein anarchischer und neuartiger Sinnpotenziale zuschreibt und in Wirklichkeit eine Persistenz untergründiger Festschreibungen am Werk sieht: »memes *appear* to be democratic in their widespread use and mutation as they survive and grow through participation, while they *remain* structurally autocratic in their conservation of a key idea« (Hristova 2014: S. 266; Hervorhebung nicht im Original).

mic-Frosch erst von einer genügend großen Zahl von Rezipient*innen als Hasssymbol wahrgenommen wird, kann auch die Insistenz auf seiner ursprünglichen Harmlosigkeit nichts mehr an dieser gemeinschaftlich erzeugten und geteilten Semantik ändern. Man denke nur an die berührende Szene in der Pepe-Dokumentation *Feels Good Man* (2020), in welcher der Pepe-Erfinder Matt Furie vergeblich bei der *Anti-Defamation League* um eine Streichung des Froschs vom Index der »hate symbols« ersucht: Die originäre Quellenbindung der Bildlichkeit wurde sozusagen im Verlauf des »joke cycle«, im Prozess der memetischen Replikation, durch eine »evolutionär« stärkere, ideologisch firmere ersetzt.

Ryan Milner und Whitney Phillips assoziieren diese Ambivalenz der memetischen Kulturpraxis mit folkloristischen Ausdrucksformen. Das *tertium comparationis* zwischen *memes* und »traditionelle[r] Volkskultur« besteht dabei zunächst, wie auch Stalder festhält, in der Tatsache, dass »Produktion und Rezeption, aber auch Reproduktion und Kreation« in beiden Bereichen »weitgehend zusammenfallen«, weil es kaum Hürden gibt, welche die »aktive Teilnahme«⁵⁸ an diesen kulturellen Praktiken verhindern könnten. *Memes* und Folklore basieren indes auch auf vergleichbaren »Poetologien«: memetische und folkloristische Produktionen können inhaltlich, medial und produktionsästhetisch neuartig sein, verharren aber in der Regel zumindest partiell im Bereich des wirkungsästhetisch und semiotisch Vertrauten. »[F]olklore«, heißt es bei Trevor J. Blank,

is the traditional knowledge of individuals and/or their community that is acquired through oral, print, or mediated communication. What makes something »traditional« is not its origin or the influence of time but rather continuities and consistencies that allow a person or group to perceive expressions as traditional, locally derived, or community generated.⁵⁹

Folklore denotiert also nicht das immer schon Vertraute, Tradierte und Gegebene, sondern dessen regelhafte Fortschreibung in Rekurrenz auf ästhetische »continuities«, die auch neue »expressions« als erkennbar traditionsgebunden markieren. »Folkloristische« Kultur erwächst dann aus der »transformation of familiar expressions as they spread through new moments and audiences« und folgt insofern den »twin laws of *conservatism* and *dynamism*«:

conservative folkloric elements are stable; they are the aspects of a particular tradition that are passed down from generation to generation. Dynamic elements

58 Stalder 2016: S. 124.

59 Blank 2013: S. XIV.

are those that evolve over time, and allow participants to personalize an event or behavior while still maintaining ties to tradition.⁶⁰

Alle in dieser Monographie beschriebenen Kriterien der *Memesis*, einschließlich der Aspekte der niederschweligen und zur Produktion anregenden Rezeption, der Quellenbindung und der digitalkulturellen ›unfreiwilligen Freiwilligkeit‹ innerhalb gemeinschaftlicher Formationen, sind also auch in folkloristischen Kulturpraktiken zu beobachten.

Hier ist allerdings präzisierend anzumerken, dass Milner und Phillips den Folklore-Vergleich überdehnen, indem sie ihn verabsolutieren und »the folkloric lens« zum »natural fit for internet memes«⁶¹ erklären. Zwar sind *memes* mit folkloristischen Produktionen *vergleichbar*, aber das bedeutet noch nicht, dass sie platterdings – im Sinne eines »natural fit« – Folklore *sind*. *Memes* wie der Corona-Kinderreim (vgl. Kapitel 3) appropriieren folkloristische Formen, doch sie gehen über die Funktionsweisen der Folklore hinaus. Diese Differenzierung ist wichtig, weil memetische Verfahren als »joke cycles« im Vergleich zu folkloristischen Verfahren eine stärkere Lockerung, ja gegebenenfalls sogar eine Resemantisierung der Quellenbindung, also eine größere Distanz zur ›Tradition‹ ermöglichen. Das erweitert das Spektrum insbesondere der wirkungsästhetischen Potenziale: Folklore bleibt, mit Pierre Bourdieu gesprochen, an »äußerliche[] Referenten«⁶² gebunden, ist eben »locally derived«, wohingegen *memes* im Verlauf der referenziellen Replikation zu beinahe vollständiger semantischer, formaler und ›lokaler‹ Autonomie gelangen können – wie der harmlose Slacker-Comicfrosch Pepe, der zur Nazi-Ikone wird.

Wenngleich der Konnex zwischen *Memesis* und Folklore nicht ganz so tragfähig sein mag, wie Phillips und Milner behaupten, so besteht doch zumindest eine erhellende Familienähnlichkeit: Es gibt offenkundig Wechselwirkungen zwischen *memes* und dem kulturell Hegemonialen; in der *meme*-Kultur wie in der Folklore wirken das Neue und das schon Gegebene, wirken Dynamisierung und Bewahrung zusammen. Für diese Interdependenzen und Interferenzen ist ein im weitesten Sinne ›folkloristisches‹ Zusammenspiel von Konservieren und Dynamisieren, von ›Volksausdruck‹ (»populist expression«) als Alternative zur »dominant power«⁶³ von eminenter Wichtigkeit. Ausgehend von allen diesen Befunden scheint nun doch eine Klärung des spannungsvollen Verhältnisses zwischen den Feldern des ›Kulturellen‹ und des ›Politischen‹, zwischen den Polen ›conservatism‹ und ›dynamism‹, angezeigt, zumal in jüngerer Zeit auffälligerweise gerade in Be-

60 Milner und Phillips 2017: S. 24.

61 Ebd.: S. 31; Hervorhebung nicht im Original.

62 Bourdieu 1987: S. 22.

63 Ebd.: S. 27.

zug auf die Digitalkultur eine Trennung dieser Bereiche postuliert wurde – paradigmatisch ist etwa Hristovas Behauptung, »that digital space has remained the space of the civil and the cultural, and not of the political«,⁶⁴ die einfach voraussetzt, dass »the cultural« und »the political« gerade in der Digitalkultur zwei trennscharf voneinander zu scheidende Sphären sind.

Memes und das »Politische« – diese Beziehung bleibt immer spannungsvoll. Durch *Memes* werden Ideologeme, Positionen, Meinungen, Inhalte etc. zwar scheinbar dynamisiert, komisiert, subvertiert und kritisiert, doch könnte man mit Blick auf die dabei greifenden ästhetischen Kriterien und Voraussetzungen ebenso gut von der gegenteiligen Möglichkeit sprechen, von der Möglichkeit also einer »interpassiven« Stabilisierung, ja Erstarrung des politischen Denkhorizonts im Zeichen (kognitiv-)kapitalistischer Verwertungslogik. Es wäre ja auch kurios, wenn sich ausgerechnet *memes* jener Stimmung entziehen könnten, die der Kulturkritiker Mark Fisher präzise als hegemonialen »capitalist realism« bezeichnete: Auch die Kultur der Digitalität ist vom diffusen Gefühl durchdrungen, dass »it is easier to imagine the end of the world than it is to imagine the end of capitalism«⁶⁵ – und dass es geradezu unmöglich geworden sei, sich eine »coherent alternative«⁶⁶ zur herrschenden Gesellschaftsordnung auch nur vorzustellen.

Die bleierne Atmosphäre des »capitalist realism«, »acting as a kind of invisible barrier constraining thought and action«,⁶⁷ verdankt sich einem altbekannten und bereits erwähnten Mechanismus: Innerhalb des »signifying system« der Kultur ist, mit dem zuvor zitierten Raymond Williams gesprochen, das Neue und Emergente steten Appropriierungsversuchen durch das bereits »Dominante« ausgeliefert (das Che-Guevara-Shirt!). Solche Versuche sind dann in der Regel auch er-

64 Hristovas Argument lautet in seiner ganzen polemischen Zuspitzung: »I argue that digital space has remained the space of the civil and the cultural, and not of the political. Considering the predominant use of the Internet by users for entertainment purposes as well as the ever-expanding corporate control of cyberspace, I argue that digital democracy, as participatory and decentralized as it might be, functions within the hegemonic political narrative of the state. Its revolutionary potential [...] is curtailed to a large extent by its highly structural nature, which often becomes translated into structured formulaic content as well. Used to advocate for Presidential candidates or to make other specific political demands, it reworks traditional politics but does not transform the political itself« (Hristova 2014: S. 274).

65 Fisher 2009: S. 2. *Case in point*: Während der Covid-19-Pandemie priorisierten Politiker*innen in Westeuropa und den USA die »Wiedereröffnung« der im Zuge diverser »Lockdowns« entschleunigten Volkswirtschaften gegenüber den Ratschlägen einer Mehrheit von Epidemiolog*innen und Virolog*innen. Es resultierten zusätzliche »Wellen« der Pandemie, die nun zwar nicht gerade das »end of the world« bedeuteten, aber doch unfassbares Leid verursachten – eben weil kapitalistische Erwägungen vorgängig Priorität gegenüber medizinwissenschaftlichen Genossen hatten.

66 Fisher 2009: S. 2.

67 Ebd.: S. 16.

folgreich, gerade wegen der perfid-genialen Fähigkeit des Kapitalismus, sich allen möglichen Umständen anzupassen und sich alle Hervorbringungen menschlicher Denk- und Arbeitsleistung einzuverleiben. Um diese Tendenz zur Arretierung und Homogenisierung aller Kulturtätigkeit, zur Einschläferung aller utopischer Fantasie durch einen schleichend lähmenden »capitalist realism«, wussten schon Marx und Engels in ihrem *Kommunistischen Manifest* – Fisher verweist seinerseits auf die entsprechende Schlüsselpassage:

Sie [die kapitalistisch wirtschaftende Bourgeoisie] hat die buntscheckigen Feudalbande, die den Menschen an seinen natürlichen Vorgesetzten knüpften, unbarmherzig zerrissen und kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übriggelassen, als das nackte Interesse, als die gefühllose ›baare [sic!] Zahlung‹. [...] Sie hat die persönliche Würde in den Tauschwert aufgelöst und an die Stelle der zahllosen verbrieften und wohlerworbenen Freiheiten die eine gewissenlose Handelsfreiheit gesetzt.⁶⁸

Antonio Gramsci spannt diesen Gedanken zu Ende, indem er die Hegemonie des Kapitalismus – den Primat der ›baaren Zahlung‹ – eben auch als *kulturelle* Hegemonie begriff. Dabei war ihm klar, dass solche kulturelle und politische Hegemonie nie allein durch Gewalt und Indoktrination zustandekommt, sondern eines integrativen Moments bedarf, um potenziell ›revolutionäre‹ Bestrebungen durch (kulturelle) Aneignungsprozesse zu entschärfen, sie also gleichsam in einer Umarmung zu ersticken. Wenn ›Hegemonie‹ darauf basiert, dass Partikularinteressen erfolgreich als universelle Interessen ausgegeben werden,⁶⁹ dann vermag sie sich immer nur durch eine »Kombination von Zwang und Konsens«⁷⁰ zu konstituieren. Entstände Hegemonie nämlich ausschließlich durch Zwang und Gewalt, wäre die Substitution des Universellen durch das Partikulare zu offensichtlich als Verblendungszusammenhang erkennbar. Das vermeintlich Marginale und Oppositionelle kann folglich sehr wohl zur Erzeugung und Aufrechterhaltung einer ›dominanten‹ gesellschaftlichen Realität beitragen. Es tut dies unter Umständen schon allein dadurch, dass es überhaupt in seiner ›Partikularität‹ existieren darf, also implizit oder zuweilen auch explizit Aufnahme in den kulturellen ›Konsens‹ findet: So ratifiziert es die angebliche Offenheit und universelle Gültigkeit des Bestehenden und überdeckt die ihm innewohnenden Zwänge und Asymmetrien (vgl.

68 Marx und Engels 1848: https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/marx_manifestws_1848?p=1 (04.02.2021); auch zitiert in Fisher 2009: S. 4.

69 Siehe zu dieser für alle ›Hegemonie‹ zentralen Dynamik Laclau 2000: S. 55f.; Hinweis auch bei Wullweber 2014: S. 275.

70 Zit. nach Wullweber 2014: S. 274; Hervorhebung nicht im Original.

in diesem Zusammenhang nochmals die Ausführungen zur Trope der Ironie in Kapitel 4.3).

Mehr noch: Die Maschinerie solcher ›Konsensbildung‹ im Sinne eines »capitalist realism« ist in Fishers Augen mittlerweile so gut geölt, dass die von Williams beschriebene Aufnahme des ›Emergenten‹ ins ›Dominante‹ gar nicht mehr zwingend vonnöten ist. Diese ist vielmehr immer schon ein *fait accompli*, weil der Kapitalismus das Denken der Menschen gleichsam *in toto* kolonisiert hat. In diesem Sinne hält er fest:

What we are dealing with now is not the incorporation of materials that previously seemed to possess subversive potentials, but instead, their *precorporation*: the pre-emptive formatting and shaping of desires, aspirations and hopes by capitalist culture. Witness, for instance, the establishment of settled ›alternative‹ or ›independent‹ cultural zones, which endlessly repeat older gestures of rebellion and contestation as if for the first time. ›Alternative‹ and ›independent‹ don't designate something outside mainstream culture; rather, they are styles, in fact *the* dominant styles, within the mainstream.⁷¹

Zu dieser Einsicht kam Tiziana Terranova schon einige Jahre vor Fisher in einem visionären Aufsatz über die ›free labor‹, die digitalem *content* in aller Regel eben zugrundeliegt:

[I]t is not [...] about the bad boys of capital moving in on underground subcultures or subordinate cultures and incorporating the fruits of their production [...] into the media food chain. [...] Rather than capital incorporating from the outside the authentic fruits of the collective imagination, it seems more reasonable to think of cultural flows as originating within a field that is always and already capitalism. Incorporation is [...] about [...] a more immanent process of channelling collective labor (even as cultural labor) into monetary flows and its structuration within capitalist business practices.⁷²

Und mit Jackson wäre hier für eine US-zentrische digitale Kultur zu ergänzen, dass die Appropriierung von symbolischem Kapital in Sachen *race* nicht neutral ist, sondern sich besonders gerne die »collective imagination« und die Sprache von Schwarzen Menschen aneignet, Prozesse, die nur mit intersektionaler Sensibilität angemessen analysiert werden können:

⁷¹ Fisher 2009: S. 9; Hervorhebungen im Original.

⁷² Terranova 2013 [2000]: S. 38.

We know that internet culture depends on Black people. We know that, much like culture at large, the internet circulates and derives capital from content created by my skinfolk; that in the tenuous trade of meme profiteering, the actual authors remain largely absent from the monetary benefits of their own creations. We know that a lot of popular memes employ diasporically Black vernaculars. That Black language itself works as a sort of metastasized meme, seized by non-Black entities and replicated (not so clumsily, anymore) to gain access to a kind of mass appealing Cool.⁷³

An *memes* erweist sich also die Allgegenwart, die totalitäre epistemische Gewalt des »capitalist realism«. Gerade weil die politische, institutionelle und ökonomische Verabsolutierung dessen, was Marx und Engels das »nackte Interesse« nennen, auch *kulturelle* Hegemonieeffekte zeitigt, können »kulturelle« und »politische« Machtansprüche nie voneinander getrennt werden, und das gilt nun eben selbstverständlich auch für die Hervorbringungen der Kultur der Digitalität. Das haben wir in unseren bisherigen Ausführungen und Fallstudien gezeigt, ja im Grunde stillschweigend vorausgesetzt. Nach der nun erfolgten Pointierung dürfte aber abschließend klar geworden sein, dass memetische Phänomene zwar einerseits das Potenzial haben, Kritik und Subversion manifest zu machen und Rezipient*innen zu mobilisieren (siehe Kapitel 4) – also vielleicht sogar im Sinne jener Alternative zum »capitalist realism« zu wirken, die Fisher vor dem Hintergrund seiner apokalyptischen Zeitdiagnose dann doch noch entwirft: Mit ihrem tabulosen Humor und ihren überraschenden »Verfremdungseffekten« können *memes* einer »politicization« Vorschub leisten, die das Selbstverständliche, das »taken-for-granted«, in ein Verhandelbares, ein »up-for-grabs«⁷⁴ transformiert und somit neue Diskussionen oder gar neue Formen von Öffentlichkeit jenseits der vom »capitalist realism« okkupierten Zonen ermöglicht. Die Produkte der Digitalkultur sind jedoch andererseits stets integrierbar in einen kulturindustriellen Machtzusammenhang und mithin immer auch Objekte politischer Begehrlichkeiten, Träger von Ideologie. Gesten des Widerstands und utopische Sehnsüchte nach dem »ganz Anderen« werden entschärft, indem sie, wie auch der Habitus des »Rebellischen« und »Alternativen« überhaupt, platterdings zu einem *Teil* dieses Machtzusammenhangs beziehungsweise der durch ihn konstituierten »Normalität« erklärt werden – eine Art vorwegnehmende Inbesitznahme, die Fisher eben als »precorporation« bezeichnet.

Wollte man also allen Ernstes behaupten, dass die Felder des »Kulturellen« und des »Politischen« einander in der Digitalkultur nicht berühren, würde man ungewollt eine Apologie für die ja wohl zweifelsohne »politischen« Einhegungs-

73 Jackson 2016: o. S.

74 Fisher 2009: S. 79.

strategien des »capitalist realism« formulieren – und darüber hinaus für die in der *meme*-Kultur zweifellos vorhandenen toxischen, destruktiven, menschenfeindlichen oder auch einfach nur affirmativen und unkritischen Sinnstiftungsoptionen.⁷⁵ Diese sind schließlich eminent »politisch« und nicht »nur« symbolische, semiotische, »kulturelle« Spielerei: Sie können, wie das Beispiel des Pepe-*meme* anschaulich gezeigt haben sollte, geeignet sein, den Begriff des Politischen selbst zu »transformieren« und radikal zu erweitern. In der Auseinandersetzung mit digitalkulturellen Phänomenen ist also auf jeden Fall ein Rückfall in jenes – eben – »seit Gramsci«, streng genommen aber doch eigentlich schon seit dem *Kommunistischen Manifest* aufgebrochene Denkmuster einer »Entgegensetzung von Kultur und Ökonomie« zu vermeiden. Das »Kulturelle« ist selbstverständlich ebenso ein »gesellschaftlicher Strukturgeber«⁷⁶ wie das explizit »Politische«. Das vermeintlich »Andere« (mit großem A) von »Kultur« und »Demokratie« kann zu deren besonders adäquater Formel geraten. Oder, um es mit Benita Heiskanen einfacher und klarer auszudrücken: »Politics do not take place outside of culture, just as culture does not take place outside of politics«.⁷⁷

Um diesen Befund mit Bezug auf die Thematik der *Memesis* zu präzisieren und zu erweitern: Wer digitalkulturellen Handlungen und Gebilden eine irgendwie geartete politische Wirkung zuschreibt, stößt zwar auf nicht gänzlich unberechtigte Kritik.⁷⁸ Diese kann subtil und reflektiert sein oder auch äußerst kurzsichtig, wie zum Beispiel im mittlerweile reflexartigen Naivitätshabitus vieler Spielentwickler*innen, wonach *games* vollkommen apolitisch seien.⁷⁹ Solcher Kritik oder (vorgeschützten) Naivität muss aber eine elaborierte Auffassung von kultureller Praxis und ihrer vielfältigen Verstrickung in *politische* Praxis entgegengestellt werden, damit schon nur terminologisch klar wird, was gemeint ist, wenn wir *memes* und anderen Internetphänomenen ein *sowohl subversives als auch affirmatives* Wirkungspotenzial zuschreiben. Dementsprechend ist an dieser Stelle im Anschluss an Eugen Pfister festzuhalten, dass der »Kultur der Digitalität« und ihren Produktionen nicht nur ein erweiterter Kulturbegriff, sondern zusätzlich ein »möglichst inklusive[r] Politikbegriff«⁸⁰ adäquat ist, der nicht hinter bereits geführte Diskussionen und längst geleistete Begriffsklärungen zurückfällt.

75 Siehe Strick 2021: S. 15ff. zur Rhetorik solcher Distanzierungsgesten, mit denen »rechte« Bestrebungen vom »Mainstream« abgegrenzt statt als *Teil* des »Mainstream« begriffen werden.

76 van Dyk 2019: o. S.

77 Heiskanen 2017: o. S.

78 Siehe beispielhaft abermals Hristova 2014.

79 Siehe zu diesem Diskurs insbesondere Pfister 2017 und 2018 sowie Pfister und Winnerling 2020. Siehe zur wechselseitigen »affektiv[en]« Durchdringung »[d]igitale[r] Spiele- und rechter Gefühlswelten« (Strick 2021: S. 347) auch Strick 2021: S. 346ff.

80 Pfister 2018: o. S.

Einen solchen maximal inklusiven Politikbegriff bietet in jüngerer Zeit Ute Frevert, die »das Politische« auch »in seinen sprachlich-bildlichen Symbolstrukturen« terminologisch zu fassen versucht und somit eine rein institutionelle oder »sozioökonomische Verkürzung« des Politischen vermeidet. »Das Politische« fasst Frevert als Konglomerat von »vielfältige[n] Machtbeziehungen, die sich als politische dort konstituieren, wo es um die Begründung, Verteidigung und Ablehnung ungleicher sozialer Beziehungen geht«, wobei »diese Machtbeziehungen in einer symbolischen Praxis« dingfest zu machen sind, »die Sinndeutungen sowohl vorgibt als auch kommunikativ verhandelt«.⁸¹ Damit schließt sie an ein Politikverständnis an, das zuvor beispielsweise Bourdieu starkgemacht hatte, das heißt an eine Konzeption von Politik, für welche die Aushandlung von Differenzen nie allein auf die ökonomische Dimension reduzierbar ist, sondern stets eine »symbolische«, eine kulturelle, eine ästhetische Komponente aufweist. »Politik«, hält Bourdieu fest, ist immer »ein Kampf um die Durchsetzung eines legitimen Prinzips der Anschauung und Einteilung, das als [...] verdienstermaßen vorherrschend anerkannt wird, also ausgestattet mit symbolischer Macht«.⁸² Um eine »symbolische Praxis« mit dem Anspruch auf »symbolische[] Macht« handelt es sich nun auch bei der in »folkloristischer« Manier zwischen »conservatism« und »dynamism« schwankenden, dabei »Machtbeziehungen« bald legitimierenden, bald delegitimierenden *Memes*: Die Erzeugnisse der Digitalkultur, die unter diesen Begriff fallen, können somit niemals distinkt vom Politischen oder diesem gänzlich vor- oder untergeordnet sein; sie gehören zum Feld des Politischen als Schlachtfeld im Kampf um Hegemonie, der immer eine ökonomische und eine symbolische Dimension aufweist.

81 Frevert 2005: S. 23.

82 Bourdieu 2013: S. 280.

6. Kanonisierung

Know your meme I: Die Memesis und der Kanonbegriff

Damit ist in aller Deutlichkeit ausgedrückt, worum es nun gehen soll: um das kulturelle Spannungsfeld zwischen ›Valorisierung‹ und ›Entvalorisierung‹, zwischen der Stabilisierung und der Destruierung von Normen, in dem memetische Praktiken angesiedelt sind. Thema ist also die Intersektion der ›Kultur der Digitalität‹ (im Sinne Stalders) und des Politischen (im Sinne einer stets auch symbolisch und ästhetisch grundierten Verhandlung von »Machtbeziehungen«). Zwei Punkte im zwischen den Polen ›dynamism‹ und ›conservatism‹ aufgespannten Koordinatensystem sollen gegen Ende des Kapitels als Fallbeispiele genauer unter die Lupe genommen werden: einerseits die memetischem *trolling* verpflichtete Normalisierung von Dominanzhierarchien und Geschlechterdeterminismus, wie sie sich im durchschlagenden Erfolg des Pop-Psychologen Jordan Peterson zeigt, andererseits das ›dynamische‹ und ›subversive‹ Spiel mit memetischen Kulturpraktiken, das beim österreichischen Autor Clemens J. Setz neuartige Hybridformen hervorbringt. Um dieses Vorhaben noch in einen weiteren Kontext zu setzen, sind allerdings zunächst weiterführende konzeptuelle und begriffliche Klärungen vonnöten. Denn die erstgenannte Trajektorie, also diejenige der Normalisierung, des Zusammenfallens von *Memesis* und dem kulturell ›Dominanten‹, dem »capitalist realism«, soll im Folgenden genauer mit dem Begriff der *Kanonisierung* erfasst werden – und das ist erst einmal legitimationsbedürftig.

Memes sind wie alle Texte Prozessen der Kanonbildung ausgesetzt. Auch von *memes* gibt es einen ›Kanon‹, gibt es ›Kanones‹. Unter einem ›Kanon‹ ist hier schlicht eine finite Menge von Texten, also ein Korpus von Sinneinheiten zu verstehen, »das eine Gesellschaft oder Gruppe für wertvoll hält und an dessen Überlieferung sie interessiert ist«.¹ Die Kanonisierung, das heißt, der Prozess der Valorisierung, durch den sich ein *meme*-Kanon bildet oder memetische Phänomene Eingang in etablierte Kanones finden, verläuft wie im Fall literarischer Texte gemäß »historisch und kulturell variab[le]n« »Kriterien«: Die Setzung von Kanones ist kein neutraler Vorgang, sondern zumeist wenigstens partiell durch spezifische Institutionen geprägt und sowieso abhängig »von der jeweiligen Träger- oder In-

1 Winko 2003: S. 585.

teressengruppe [...], die die Kanonisierung vollzieht.«² Konstant bleibt dabei allerdings das identitäts- und sinnstiftende Bedürfnis, dem sich diese Prozesse allererst verdanken und das sich in »drei wichtige[] Funktionen« aufgliedern lässt. Erstens tragen die Kanones

zur Selbstdarstellung und Identitätsstiftung einer Gruppe oder Gesellschaft bei: Die Mitglieder der Gruppe sehen in ihnen Normen und Werte repräsentiert, die die Gruppe konstituieren. Zweitens haben Kanones Legitimationsfunktion; sie dienen der Rechtfertigung und Abgrenzung der Gruppe gegen andere. Und drittens liefern Kanones Handlungsorientierung. Kanonisiert werden Texte, die prägnante Formen von Wissen, ästhetische Normen, Moralvorstellungen und Verhaltensregeln kodieren [...]. Diese Funktionsbestimmung kann die Kanonpluralität, also das Neben- und Gegeneinander verschiedener Kanones erklären: Verschiedene Trägergruppen haben abweichende Selbstdarstellungs- und Legitimationsbedürfnisse und kanonisieren daher unterschiedliche Texte.³

Das nun etablierte terminologische und methodische Fundament macht die heuristische Setzung dieses Buchs, die *Memesis*, also das *Prinzip der memetischen Replikation*, als Kulturpraxis lesbar, die an folkloristische Ästhetiken gemahnt und eine spezifische Form von *Text* erzeugt. Dieser memetische Text kann ebenso Eingang in diverse Kanones finden wie jeder andere Text auch, wobei nicht nur dieselben oder ähnliche Logiken der Valorisierung greifen, sondern zuweilen gar dieselben kanonisierenden Instanzen und Institutionen im Spiel sind.⁴ Damit sollte klar geworden sein, dass die Kulturwissenschaften den selbstbewussten Anspruch formulieren müssen, in der Auseinandersetzung mit der »Kultur der Digitalität« als Leitdisziplinen anerkannt zu werden, denn hier sind ihre Begriffe, Konzepte und Methoden gefragt, hier geht es um dieselben produktions- und rezeptionsästhetischen Prozesse, die sie auch anderwärts untersuchen – hier wird ihre Sache verhandelt.

Insbesondere unterliegen *memes* wie alle Produktionen des gesellschaftlichen Teilsystems »Kunst« oder »Kultur« einer – um es mit Bourdieu auszudrücken und um Reckwitz' Rede vom »Wert« zuzuspitzen – potenziell distinktionssteigernden Unterscheidung zwischen den Codes des ästhetisch(-memetisch) »Gelungenen« und des »Nicht-Gelungenen«. Diese Differenzierung wird in der digitalkulturel-

2 Ebd.: S. 596.

3 Ebd.: S. 597.

4 So archiviert etwa in den USA die Library of Congress schon seit Jahren akribisch exemplarische Facetten der Internetkultur und stützt sich dabei unter anderem auf die Expertise von Folklore-Forscher*innen. Siehe hierzu: <https://www.nytimes.com/2020/04/07/style/internet-archive-library-congress.html?action=click&module=Editors%20Picks&pgtype=Homepage> (08.04.2020).

len Metakommunikation der verschiedenen gemeinschaftlichen Formationen genauso selbstverständlich praktiziert und forciert wie im Feuilleton einer traditionellen gedruckten Zeitung oder in gymnasialen Lehrplänen: Es gibt ›schlechte‹ *memes*, die scheinbar verdienstermaßen dem Vergessen anheimfallen, und dann gibt es ›gute‹, ja nachgerade ›klassische‹ *memes*, deren Kenntnis bei internetaffinen Nutzer*innen oder sogar bei einem breiteren Offline-Publikum vorausgesetzt wird. Zu verstehen ist diese für die Wirkungsästhetik der jeweils in Frage stehenden *memes* augenscheinlich wichtige Scheidung nur mit Hilfe etablierten kultur- und literaturwissenschaftlichen Rüstzeugs: eben auf der Grundlage eines Kulturbegriffs, der Dynamiken der ›Valorisierung‹ und ›Entvalorisierung‹ berücksichtigt. Mitlachen oder gar bei der *meme*-Produktion mitmachen kann jedenfalls nur, wer die memetischen Referenzstrukturen auch zu ›lesen‹ und sich im *meme*-Kanon zu orientieren vermag, wer also eine Vorstellung von den wertzuschreibenden und wertabsprechenden »Zirkulationsdynamiken« hat.⁵

So ist eine der Verschlagwortungen auf der zuvor erwähnten *meme*-Datenbank *knowyourmeme.com* denn auch das *tag* ›classic‹, mit allen Konnotationen der Höherwertigkeit und zeitlosen Gültigkeit, die dem ›Klassischen‹ innewohnen. Ein aktuelles Beispiel für ein dergestalt ›klassisches‹ (obwohl es Stand Dezember 2020 noch nicht mit dem entsprechenden *tag* versehen wurde), ja kanonisiertes, in den Mainstream eingedrungenes *meme* ist ›OK Boomer‹: eine resignativ-herablassende Kurzformel, mit der jüngere Menschen seit einiger Zeit nicht nur in den sozialen Medien auf Äußerungen privilegierter Babyboomer reagieren und sie somit implizit als dümmlich, ermüdend und nicht diskussionswürdig markieren. Der in den Mainstream eingegangene Spruch hat es nämlich – als Paradebeispiel für memetische Klassizität – in Sitzungsprotokolle des neuseeländischen Parlaments,⁶ in Zeitungskolumnen⁷ und auf Merchandising-Gegenstände wie Tassen und T-Shirts⁸ geschafft.

5 Siehe zu solchen Prozessen der Relevanzzuschreibung innerhalb gemeinschaftlicher Formationen generell Stalder 2016: S. 147f. und abermals Reckwitz: S. 78ff.

6 Vgl. <https://knowyourmeme.com/memes/ok-boomer#fn27> (26.12.2019).

7 Vgl. <https://www.theguardian.com/world/commentisfree/2019/nov/09/my-ok-boomer-comment-in-parliament-symbolised-exhaustion-of-multiple-generations> (26.12.2019).

8 Vgl. abermals <https://knowyourmeme.com/memes/ok-boomer#fn27> (26.12.2019).

Abb. 34: Typische memetische reaction aus dem ›OK boomer‹-meme-Cluster (hier basierend auf dem sogenannten doge-meme)

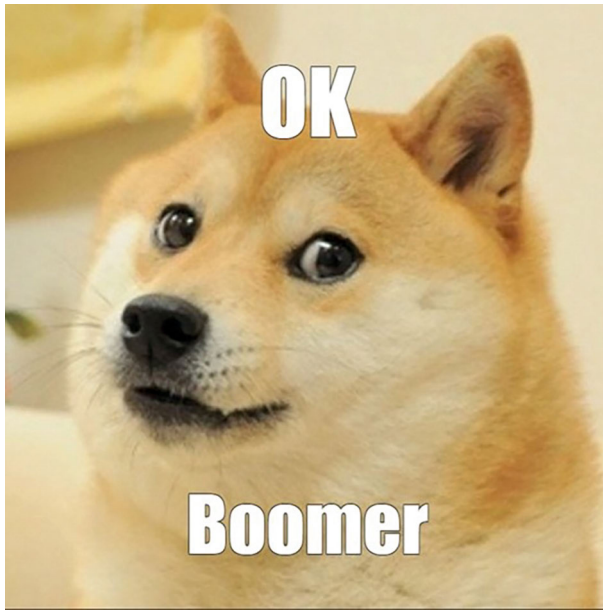


Abb. 35: Eine beliebte Variation des ›OK boomer‹-meme



Die Strenge der qualitativen Scheidung in ›classic‹ oder eben ›nicht-klassisch‹ und die verblüffende Stringenz, mit der solche Valorisierungen im digitalen Diskursraum durchgesetzt und in ›analogen‹ Archiven wie der Library of Congress repro-

duziert werden,⁹ weisen memetische Kulturpraktiken sogar als besonders raffiniert aus. Über diese Raffinesse unterscheiden sich memetische Aktivitäten und Produkte dann doch dezidiert von genuin folkloristischen Kulturpraktiken. Denn in ihrer trotz niederschwelliger Produzier- und Rezipierbarkeit oft esoterisch anmutenden Komik sind *memes* Ausflüsse dessen, was Bourdieu als »Autonomie der Produktion« bezeichnet: Es besteht, ähnlich dem *l'art-pour-l'art*-Prinzip, ein Vorrang der (*meme*-spezifischen) »Form« vor dem (im Grunde beliebig wählbaren) »Inhalt«, und es gelten die in der bestehenden memetischen »Tradition [...] sedimentierten« formalen »Notwendigkeit[en]«. ¹⁰ *Memes* gehören damit nicht zur Kategorie einer mimetischen, »die Natur imitierenden Kunst«, sondern konstituieren qua *Memesis* eine eigentlich enorm anspruchsvolle, autoreferenzielle, geradezu ästhetizistische, eine »die Kunst imitierende[] Kunst«:¹¹ Sie werden keineswegs »unter dem Aspekt ihres Nutzens und ihrer Funktion klassifiziert«, ihnen eignet vielmehr »ein Wert im starken Sinne, ein Eigenwert, das heißt ein nicht abgeleiteter Wert«, der aus ihrer »anerkannte[n] Eigenkomplexität«¹² erwächst. So speist sich auch die *meme*-Kultur aus »Kunst«, indem sie existierendes »Rohmaterial«¹³ nutzt und auf Traditionen und topische Stilmittel rekurriert, die nicht exogen sind, sondern aus anderen *memes* oder aus bereits memetisch genutztem kulturellem Material bezogen werden. Die Vorstellung einer »Kanonizität«, und zwar einer *meme*-spezifischen Form der Kanonizität, die scharf zwischen »guten« und »schlechten« Erzeugnissen differenziert, schwingt bei der *meme*-Produktion mit, und so verlangt einem die gekonnte *Rezeption* eines *Mems* einen nachgerade »historischen Blick«¹⁴, einen »Expertenblick« ab – in diesem Sinne behalten die von Reckwitz der »klassischen Moderne« zugeordneten, auf ein normatives »*evaluatives Einsortieren*« ausgerichteten Bewertungsmodalitäten überraschenderweise auch und gerade in der Kultur der Digitalität ihre Gültigkeit.

Der beste Beleg dafür ist vielleicht, dass diese ästhetizistische Raffinesse, dieses »Qualitätsbewusstsein«, selbst memetisch geworden ist und *Meta-memes* hervorgebracht hat: Ein bekanntes *meme* (Abb. 36), das auch auf *Know your meme* verzeichnet ist, stellt die Zyklen und Konjunkturen der »*meme economy*« beziehungsweise ihrer hier im Wortsinn verstandenen »Valorisierungen« dar. Die komisierenden Brüche – die Parodie auf Investoren-*buzzwords* und gängige Visualisierungen von Expertenwissen und komplexen Daten, die autoreferenzielle Anspielung auf

9 Vgl. abermals <https://www.nytimes.com/2020/04/07/style/internet-archive-library-congress.html?action=click&module=Editors%20Picks&pgtype=Homepage> (08.04.2020).

10 Bourdieu 1987: S. 21f.

11 Ebd.: S. 22f.

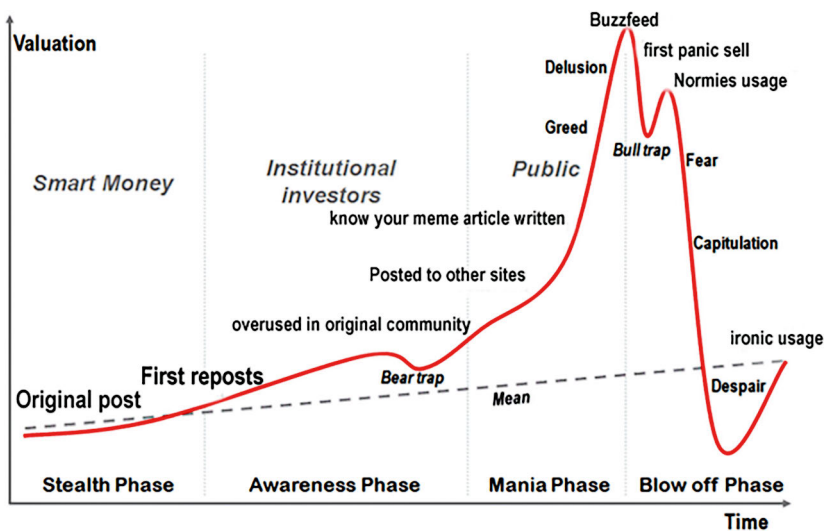
12 Reckwitz 2017: S. 78.

13 Stalder 2016: S. 97.

14 Bourdieu 1987: S. 22.

Know your meme – sollten nicht über den durchaus ›ernsten‹ Tatbestand hinwegtäuschen, der hier vorliegt. Die Gemeinschaft der *meme*-Produzent*innen und -Rezipient*innen pflegt im Umgang mit den Produkten der ›meme economy‹ eine klassifikatorische Hypersensibilität; auf dem *meme*-Markt ist die Unterscheidung zwischen ›guten‹ und ›schlechten‹ *memes* gemäß strengen Kriterien eine Selbstverständlichkeit – und mit zunehmender Popularisierung (›overuse[]‹, »Normies usage«) verliert ein *meme* denn auch an ›Wert‹ (beziehungsweise an esoterischer Aura) und kann von den Kenner*innen nur noch ›ironisch‹ verwendet werden.

Abb. 36: Ein meme über den Lebens- und Popularitätszyklus von memes



Die ästhetische Wertung eines gegebenen *meme* gehorcht also genau der Dynamik von ›Valorisierung‹ und ›Entvalorisierung‹, die Reckwitz zur Grundkonstituente des kulturellen Felds im engeren Sinne erklärt – und sie bleibt in einem weiteren Sinne einer auf Standards und Normen gestützten evaluativen Valorisierungspraxis der sozialen Logik des ›Allgemeinen‹ verhaftet, auch wenn *memes* zugleich einen Anspruch auf formale und inhaltliche ›Singulartität‹ erheben mögen. Diese Wertungen entsprechen damit auch jenen Parametern intellektualisierter Kennerschaft, die man bereits als Möglichkeitsbedingungen einer seriösen Auseinandersetzung mit längst etablierten und funktional autonomen Kunstformen kennt: Eine solche Wertung muss, wenn sie denn Anspruch auf Gültigkeit erheben will, »auf den Gesamtbereich der vergangenen und gegenwärtigen« memetischen

»Kunstwerke« bezogen sein, nicht aber auf irgendeinen »äußerlichen Referenten«¹⁵ (einen »äußerlichen« Wertmaßstab bildet höchstens der jeweilige Bekanntheitsgrad eines *meme*, wie obige Abbildung zeigt – also ein abstraktes Kriterium, das ja auch und gerade elitären Produktionen eines ›l'art-pour-l'art‹-Ethos innewohnt). Entscheidend ist, kurzum, sowohl bei der wertenden Auseinandersetzung mit Werken der sogenannten ›Hochkultur‹ als auch mit *memes*, ein Bewusstsein für die »anerkannte Eigenkomplexität« der in Frage stehenden Artefakte. Einem konkreten *ästhetischen* werkexternen Standard sind aber nun eben folkloristische Kunstwerke durch ihre unauflösliche Rückbindung an eine immer auch lebensweltliche, gemeinschaftlich gepflegte, niemals nur auf das jeweilige ›folkloristische‹ Kunstwerk bezogene Tradition unweigerlich verpflichtet. Dagegen sind *memes*, zumindest wenn sie intrikate *meme*-Cluster bilden, imstande, ihre eigenen, ›eigenkomplexen‹ Wertmaßstäbe zu setzen, neue Traditionen zu generieren: Sie entspringen referenziell-replikatorischen Gestaltungsverfahren, und diese haben, um nochmals Stalder zu zitieren, »keinen Anfang und kein Ende«. Nur die wahren *Connaissseure* werden also zu einer adäquaten »ästhetischen Wahrnehmung« vorstoßen, womöglich unter Zuhilfenahme von Ressourcen wie eben *knowyourmeme.com*, in Zukunft wohl auch von Nationalbibliotheken wie der Library of Congress. Dem »naiven« Betrachter« dagegen entzieht sich »die genuine Wahrnehmung von Kunstwerken, deren Sinn oder besser *Wert* sich einzig im Kontext der spezifischen Geschichte einer künstlerischen Tradition erschließt«. ¹⁶

Eine provokative Konsequenz dieser Überlegungen wäre dann, dass selbst das nicht mehr zeitgemäße und in diesem Buch ja auch nicht praktizierte Beharren auf überkommenen normativen *ästhetischen* Wertmaßstäben konsequenterweise zur *Integration* der Mem-Ästhetik in das Paradigma der ›Hochkultur‹ führen müsste. Denn wie alle »Produktionen eines zu hoher Autonomie gelangten künstlerischen Feldes« erfordern, wie soeben gezeigt, auch *memes* eine spezifische »ästhetische Einstellung«¹⁷ auf Seiten der Rezipient*in, zuvorderst den erwähnten »historischen Blick«. Triviale Hervorbringungen der angeblichen *low culture* dagegen, der »populären Ästhetik«, in deren Ecke viele Betrachter*innen das Mem wohl instinktiv stellen würden, gründen gemeinhin wie die Folklore »auf dem Postulat eines bruchlosen Zusammenhangs von Kunst und Leben« und sind an »externe« *ästhetische* Kriterien oder gar an ein »ethisch fundiertes Normensystem«¹⁸ gekoppelt. Der Genuss *ästhetisch* (wenn auch eben nicht politisch oder moralisch) ›autonomer‹ Kunstwerke, die ihre eigenen formalen Normen setzen und komplexe Referenzbeziehungen zu bestehendem kulturellem Rohmaterial

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.; Hervorhebung im Original.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.: S. 23f.

eingehen, bedingt im Kontrast dazu eine »besondere[] kulturelle[] Kompetenz«.¹⁹ Er müsste insofern auch einen stärkeren Distinktionsgewinn für die ›richtig‹ und verstehend Genießenden mit sich bringen – und er tut das tatsächlich, wenn sich die memetisch ›geschulten‹ User*innen hochnäsiger von den ›Normies‹ abgrenzen, die *memes* nur aus dritter Hand auf Mainstream-Plattformen wie Facebook und 9GAG rezipieren.

6.1 Know your meme II: trolling als basale memetische Praktik

Erst durch das semantische Feld des ›Kanons‹ beziehungsweise der ›Kanonisierung‹ und der ›Valorisierung‹ wird klarer, welche Leistungspotenziale *Meme als Texte* eigentlich bereithalten. Wie alle kulturellen *tokens*, die durch bestimmte Rezipient*innengruppen gemäß bestimmten Wertungskriterien klassifiziert werden, können auch sie Gemeinschaft stiften – zum Beispiel die temporäre, ironisch gebrochene Gemeinschaft der Tumblr- und 4chan-User*innen im *4chumblr-meme* –; sie können Ein- und Ausschlüsse legitimieren und »Handlungsorientierung« bieten. Konkurrierende Kanones (Stichwort »Kanonpluralität«) können alle diese Funktionsbestimmungen wiederum (zer-)stören; fortschreitende »joke cycles« etablieren neue und konfligierende Quellenbindungen und Kanonisierungseffekte. *Memes* vermögen die distinkten Ausdrucksformen verschiedener Communities mit einer spezifischen Tonalität, einer angemessenen inhaltlichen und formalen Textur zu versehen; sie sind, abermals in Anlehnung an Bourdieu formuliert, Äußerungen »within certain fields and a certain *habitus*«.²⁰ Pointiert ausgedrückt: Am Ende einer memetischen Replikationskette können Salonfähigkeit und Identitätsstiftung stehen, kann das *meme* seine Einsatzfähigkeit als gemeinschaftsstiftender Sinnträger in einem ›nicht-digitalen‹ Diskursraum wie dem Parlamentssaal unter Beweis stellen.

Weil *memes* bislang nicht selbstverständlich einem kulturwissenschaftlichen Geltungsbereich zugeordnet, also nicht selbstverständlich als Texte beziehungsweise als »linguistic utterances« in einem sozialen Handlungsfeld gelesen wurden, sind die Mechanismen ihrer affirmativen Kanonisierung und ihrer delegitimierenden ›Entvalorisierung‹ wie auch der dabei mitzudenkenden Kanonkonkurrenz noch kaum verstanden. Denn wenn wir *Memes* als die konkrete Operationalisierung der replikatorischen *meme*-Ästhetik begreifen, so muss auch die Rede vom pragmatischen, vom performativen und ästhetischen Rahmen sein, in dem sich diese kulturelle Praxis gemeinhin abspielt. Diesen Rahmen bildet, nicht immer, aber sehr oft und in geradezu symbiotischer Verschränkung mit der *Memes*,

19 Ebd.: S. 22.

20 DeCook 2018: S. 488f.

das sogenannte *trolling*. Die hier vorgeschlagene Lokalisierung memetischer Phänomene an der Schaltstelle zwischen hegemonialen und subversiven gesellschaftlichen Standorten, am Nexus von ›conservatism‹ und ›dynamism‹, von Kanon und Kritik, von ›Valorisierung‹ und ›Entvalorisierung‹, wird erst vor dem Hintergrund einer differenzierten Konzeption des *trolling* verständlich: einer Konzeption des *trolling* nämlich, die den engen Zusammenhang zwischen *trolling* und *Memesis* ebenso freilegt wie das soeben untersuchte, beiden digitalkulturellen Aktivitäten inhärente Zusammenspiel von Subversion und Affirmation – ihre kontraintuitive, bald untergründige, bald offen zutage liegende Komplizenschaft mit dem, was als ›normal‹ gilt.

Das Syndrom von *trolling* und *Memesis* lässt sich im europäischen Kontext etwa an den Strategien des (inzwischen aufgelösten) rechtsextremen *troll*-Netzwerks ›Reconquista Germanica‹ demonstrieren. Angehörige dieses Netzwerks nutzten den Chatdienst Discord, um Kampagnen zu planen. Diese basierten ganz wesentlich auf der Flutung sozialer Medien mit ›trollenden‹ memetischen Posts, wie die Plattform Netzpolitik.org 2018 zeigen konnte.²¹ Wenn also durch Exponent*innen der Gruppe auf Discord zum »Sturmangriff«²² geblasen wird und sich der »Oberbefehlshaber« Nikolai Alexander mit einem »Chefappell«²³ zu Wort meldet, dann geht es nicht nur um Hinweise auf neue Propagandavideos oder geplante Aufmärsche: Es geht dabei immer auch um »Metapolitik«, wie sie die kulturkämpferische ›Neue‹ oder ›Alternative Rechte‹ mit memetischer Inbrunst praktiziert, also um »das dem unmittelbar Politischen vorgelagerte« (aber eben eng mit diesem verwandte) »Feld des Kulturellen«.²⁴ So fanden sich auf dem Reconquista-Discord-Server Aufrufe, »sinnvolle Kommentare«²⁵ unter den Youtube-Videos von Verbündeten zu hinterlassen, und im Discord-Kanal #memwerkstatt wurden – sozusagen als toxischer Widerpart zu den ›sinnvollen Kommentaren‹ – pfannenfertige rechte *memes* geteilt, bereit zum Einsatz in Posts von »Veteranen [sic!] des Meme-Wars«²⁶ (Abb. 37). Das Unterfangen der ›trollenden‹ Diskursstörung beziehungsweise der Prägung neuer Diskurse von rechtsextremer Seite ist hier also ganz selbstverständlich mit der visuellen Rhetorik der *memes* verknüpft. Dabei müsste man solche auf den ersten Blick befremdlichen Tendenzen zur Militarisierung der Digitalkultur streng genommen als eine folgerichtige Bewegung

21 Siehe Reuter und Biselli 2018: <https://netzpolitik.org/2018/getarnt-als-gamer-einblicke-in-eine-rechtsradikale-troll-armee/> (03.02.2021).

22 Zit. nach ebd.: o. S.

23 Zit. nach ebd.: o. S.

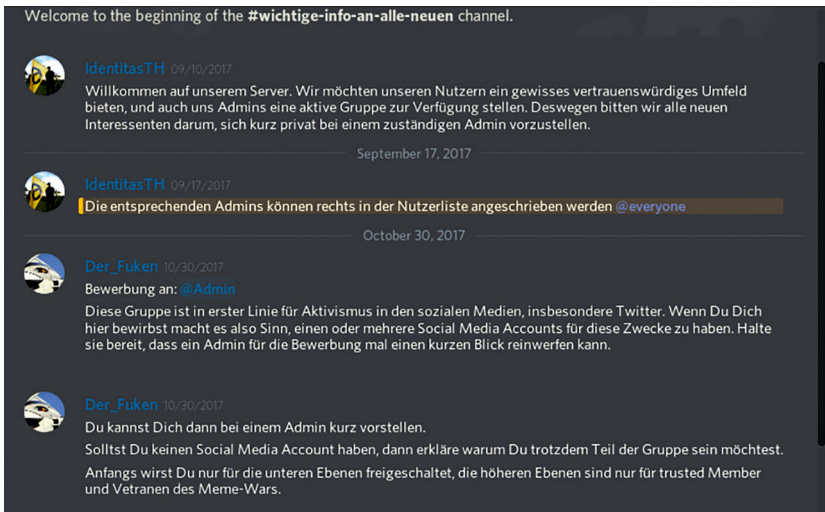
24 Weiß 2017: S. 54. Siehe zur ›Metapolitik‹ auch die von einem memetischen Fallbeispiel ausgehenden Erläuterungen in Strick 2021: S. 74ff.

25 Zit. nach Reuter und Biselli 2018: o. S.

26 Zit. nach ebd.

»back to the roots« taxieren: Schließlich hat das Internet seine Wurzeln in Forschungen der Advanced Research Projects Agency (ARPA), also des Forschungs- und Entwicklungsarms des US-Militärs – und dessen aktuelle Ausprägung, die Defense Advanced Research Projects Agency (DARPA), betreibt selbstverständlich Recherchen zur »strategischen« Nutzbarkeit von Social-Media-Kanälen.²⁷ Die »Mainstreamkompatibilität« der also nur auf den ersten Blick kuriosen Rede von den »meme-Kriegen« erweist sich dann ebenfalls in wünschbarer Deutlichkeit, wenn etwa das »official Journal of the NATO Strategic Communications Centre of Excellence« einen Aufsatz mit dem Titel »It's Time to Embrace Memetic Warfare«²⁸ publiziert.

Abb. 37: Memetischer Internetaktivismus von rechts



Um zu verdeutlichen, wie diese agonale, ja im Extremfall geradezu martialische Kollusion von *trolling* und *Memesis* genau funktioniert – und zwar, wie ein weiteres Beispiel zeigen wird, über sprachliche und kulturelle Grenzen hinweg –, sind einige definitorische Differenzierungen angezeigt.

Gemäß einer bis heute dominanten Bestimmung wird *trolling* als »game about identity deception« begriffen,

albeit one that is played without the consent of most of the players. The troll attempts to pass as a legitimate participant [in an online discussion, Anm. d. Verf.],

27 Vgl. <https://www.darpa.mil/program/social-media-in-strategic-communication> (09.10.2020).

28 Giese 2015; Hinweis auch bei Goerzen 2017.

sharing the group's common interests and concerns; the [...] [other participants, Anm. d. Verf.], if they are cognizant of trolls and other identity deceptions, attempt to both distinguish real from trolling postings and, upon judging a poster to be a troll, make the offending poster leave the group.²⁹

Diese einflussreiche *trolling*-Definition von Judith S. Donath hallt bis in die jüngste Vergangenheit nach, so etwa noch in Flora Hartmanns bereits zitiertem Leitfaden der Amadeu-Antonio-Stiftung zum Thema *memes*, wobei hier der Zusammenhang von *Memesis* und *trolling* in die Begriffsbestimmung einbezogen wird. *Trolling* ist dann gemäß Hartmann eine dezidiert »memetische Technik«: Ein *troll* ist ein*e Akteur*in, der*die »durch das eigene Verhalten negative, erboste, erhitzte Reaktionen zu provozieren versucht. [...] [D]as Hauptziel des Trollens [ist] die Störung normaler Diskussionsabläufe«.³⁰ Diese dichotomischen Modellierungen von *trolling* sind so diskursprägend wie problematisch: Sie postulieren eine scharfe Grenze zwischen dem trollenden Subjekt und einer wie auch immer gearteten »Normalität«. *Trolls* sind aus dieser Warte Verkörperungen oder Agent*innen eines »Anderen«, die »Alterität« performen und dadurch »Identität« im Sinne einer Normkonformität »stören«. Diese Sichtweise greift in ähnlicher Weise zu kurz wie die höchstens intuitiv schlüssige Annahme, dass *memes* in einem pauschal kritischen, irreverenten Verhältnis zu kulturellen Normen stehen. Sie klammert nämlich aus, dass das vermeintlich »Alternative«, um nochmals Mark Fisher zu zitieren, keineswegs »outside mainstream culture« lokalisiert ist, sondern eben im Gegenteil eine stabilisierende Funktion »within the mainstream« erfüllen kann.

Natürlich ist es verführerisch, *trolling* durch die Linse der Definitionen von Donath und Hartmann zu betrachten. Mit Recht hält Whitney Phillips in ihrem Standardwerk *This is why we can't have nice things* fest, dass »cultural aberration« nur als solche verständlich wird, wenn bereits »the context of an existing social system« besteht:

Thus by examining that which is regarded as transgressive within a particular culture or community, one is able to reconstruct the values out of which problematic behaviors emerge. Trolls' behaviors, which are widely condemned as being bad, obscene, and wildly transgressive, therefore allow one to reconstruct what the dominant culture regards as good, appropriate, and normal.³¹

29 Donath 1998: S. 14: <http://vivatropolis.com/papers/Donath/IdentityDeception/IdentityDeception.pdf> (05.01.2021).

30 Hartmann 2017: S. 6, Anm. 5; Hervorhebung nicht im Original.

31 Phillips 2015: S. 7.

Soweit zumindest die Theorie. Denn, und das ist der Schönheitsfehler der ›klassischen‹, dichotomischen *trolling*-Definitionen, »the demarcation between ›good‹ and ›bad‹ [...] is never so straightforward in practice«. ³² Gerade ein differenzierterer Blick auf das *trolling* als privilegierte Erscheinungsform der *Memesis* kann deshalb geeignet sein, den »overlap between negative and positive, transgressive and acceptable, even cruel and just behavior« ³³ freizulegen, also das sich ›alternativ‹ Gebende als *Teil* der Mainstreamkultur zu entlarven: »[T]he more carefully one examines trolling, the more one struggles to differentiate this ostensibly abnormal, deviant pursuit from pursuits that are [...] natural, necessary, and downright normal«. ³⁴

Deshalb formuliert Phillips eine nuanciertere, eine *integrative* Definition des *trolling*. Ausgehend von der Prämisse, dass *trolls* nicht als »counterpoint to ›correct‹ online behavior« agieren, sondern als »the grimacing poster children for the socially networked world«, ³⁵ erhellt sie anhand einer Vielzahl von Fallstudien die normbildende und -stabilisierende Funktion, die memetischem *trolling* innerhalb der Kultur der Digitalität zukommt:

[T]rolling behaviors are similar in form and function to ›normal‹ behaviors [...]. [...] [T]rolls are born of and embedded within dominant institutions and tropes, which are every bit as damaging as the trolls' most disruptive behaviors. [...] [O]nline trolling is par for the mainstream course. [...] Not only do trolls scavenge, repurpose and weaponize myriad aspects of mainstream culture [...], mainstream culture normalizes and at times actively celebrates precisely those attitudes and beha-

32 Ebd.

33 Ebd.: S. 7f.

34 Ebd.: S. 8.

35 Ebd. Das gilt natürlich immer schon für ›harmlose‹, spielerische, auf humoristische Effekte statt Verletzung zielende Formen des *trolling*, die in Phillips' kritisch gefärbter, stark auf ›Transgressivität‹ und Aggressivität abhebender Perspektivierung höchstens am Rande auftauchen. Man denke etwa an den viral gegangenen und memetisch gewordenen ›sharks are smooth-troll‹, der darin bestand, dass ein Comiczeichner stur auf der irrigen Annahme beharrte, Haifischhaut sei glatt, nachdem ihm mehrere Besserwisser*innen einen entsprechenden Fehler nachgewiesen hatten: Er vertrat keine Position außer der gespielten Insistenz auf seinem Fehler und lockte durch diese trollende Provokation seine Gesprächspartner*innen aus der Reserve – das *trolling* besteht in diesem Beispiel also in einer spezifischen, sehr produktiven Kommunikationsstrategie, die darauf abzielt, blasierte Pedanterie zu entlarven und der Lächerlichkeit preiszugeben, ganz ohne ›Transgressionen‹ und persönliche Angriffe. Solches Verhalten dürfte in etwa der von Donath als für das *trolling* konstitutiv behaupteten ›identity deception‹ entsprechen, bildet aber eben, wie Phillips aufzeigen konnte, höchstens eine hinreichende, nicht eine notwendige Komponente des *trolling* (vgl. https://www.boredpanda.com/comics-shark-skin-smooth-rough-people-correct/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic, 03.12.2020).

vivors that in trolling contexts are said to be aberrant, antisocial, and cruel. [...] [T]rolls are hardly anomalous. They fit comfortably within the contemporary American media landscape, and they effortlessly replicate the most pervasive [...] tropes in the Western tradition. In that sense, trolls are model ideological subjects. [...] [I]f you want to know what food sources are available to, say, a bear, then find a pile of excrement and figure out what it's been eating. Similarly, if you want to understand the contours of the contemporary media environment, then study the content trolls adopt, the jokes trolls make, and the groups trolls most frequently target. In short, there is a great deal of cultural information embedded in the shit trolls produce [...].³⁶

Und der »shit trolls produce«, das sind in der Regel eben *memes*. Ähnlich wie sich also im Rückgriff auf kulturtheoretische und kultursoziologische Modelle ein enger Zusammenhang zwischen *Memes* und *Mainstream* beobachten lässt, kann von einer ausgeprägten Komplizenschaft zwischen *trolling* als der memetischen Kulturtechnik schlechthin und dem besagten *Mainstream* gesprochen werden. *Memes* können im kulturellen Valorisierungsprozess Kanonizität erlangen, und ebenso können *trolls*, die vermeintlichen Schmuttelkinder der Digitalkultur, zu Akteur*innen und Instanzen der Kanonbildung beziehungsweise zu Vertreter*innen des bereits Kanonischen werden. Die »*meme*-Soldat*innen« von »Reconquista Germanica« mögen noch die tradierte *trolling*-Konzeption im Sinne Donaths verkörpern: Hier haben wir es tatsächlich mit extremistischen Außenseiter*innen zu tun, die durch rechte *memes* einen liberalen, demokratischen *Mainstream* zu schockieren und zu unterwandern versuchen.

Aber die memetisch aktiven *trolls* stehen nicht zwingend in einem derartigen Oppositionsverhältnis zum »Gültigen«, »Akzeptierten« und »Normalen«. Ihre primäre Funktion ist, anders als Ross und Rivers behaupten, eben nicht die »delegitimation«, die »Entvalorisierung«:³⁷ Sie sind wie alle kulturellen Produkte auch Teil von Prozessen der »Valorisierung«, der Wertzuschreibung, und können in diesem Sinne stabilisieren, stützen und affirmieren, was ohnehin schon als Norm, als »Wert«, als Regel anerkannt ist. *Memes* können also, anders gesagt, als »Brechungs-linsen für das »Normale«³⁸ fungieren, und ihre trollenden Produzent*innen sind dann »agents of cultural digestion«, deren »grotesque displays« das »surrounding

36 Phillips 2015: S. 10f.; S. 49; S. 134f.

37 Wenn in den hier unternommenen Analysen toxische, extremistische oder sonstwie destruktive Formen des *trolling* im Vordergrund stehen, soll dadurch nicht suggeriert werden, dass konstruktive, produktive und inklusive Formen der trollenden »Valorisierung« oder »Entvalorisierung« unmöglich sind. Eine entsprechende Strategie des Gegenangriffs auf extremistische *Troll*-Netzwerke skizziert etwa Strick 2021: S. 460f. unter dem Begriff des »Countertrolling«.

38 Strick 2021: S. 22.

cultural terrain«³⁹ nicht etwa im Vollzug einer »identity deception« destabilisieren, sondern spiegeln, beackern und (stärker) normalisieren – so wie ja oben am Beispiel der *alt-right* bereits erläutert wurde, dass widerstreitende »dominante«, »residuale« und »emergente« Tendenzen oft in einer spezifischen gemeinschaftlichen Formation zusammenfallen,⁴⁰ und wie ja auch das von »Reconquista Germanica« vertretene rechtsextreme Gedankengut zumindest teilweise, wenngleich zumeist im Gewand euphemistischer Rhetorik, auch schon zur demokratischen Norm geworden ist, verkörpert beispielsweise durch die (Stand März 2021) 88 Abgeordneten der AfD im deutschen Bundestag.

Ein Beleg für diese »verdauende«, »valorisierende«, normbildende und normstabilisierende Funktion des memetischen *trolling* im Unterschied zu seiner meist überhellten und überschätzten destruktiven Stoßrichtung ist der »trolling day«. Diesen rief 2015 eine »Hacktivist*innen«-Gruppe aus, die sich – wie viele andere, etwa auch Teile der 4chan-User*innen – »Anonymous« nannte (vgl. Kap. 2.1). Dieser »trolling day« richtete sich gegen die Terrororganisation ISIS/Daesh: Während eines »day of rage« versuchten die selbsternannten Netzaktivist*innen die Terrorist*innen zu »trollen«, und das heißt, *memes* zu teilen, welche die gewalttätigen Fundamentalist*innen verspotten.⁴¹ Zwar betonten die *meme*-Krieger*innen wie üblich die »offen[sive]«, also die normbrüchigen, verletzenden Qualitäten ihres bevorzugten memetischen Kriegsmittels.⁴² Dennoch klangen ihre platten Verlautbarungen zum »day of rage« in Teilen wie eine Pressemitteilung einer westlichen Regierung:

They thrive off of fear [sic!] they hope that by their actions they can silence all of us and get us to just lay low and hide in fear. But what many forget and even they do is that there are many more people in the world against them than for them. And that is the goal of this mass uprising, on December 11th we will show them that we are not afraid, we will not just hide in our fear, we are the majority and with our

39 Phillips 2015: S. 10.

40 Zu einem ähnlichen Befund kommt Lavin in ihrer Analyse exemplarischer »Manifeste« von rechtsextremen Terroristen: »[I]nternet slang and memes were threaded throughout manifestos that referenced ancient deeds. Sacred texts, poems, and papal decrees rubbed elbows with the casually dropped racial slurs and staccato sentences that fill anonymous message boards daily. [...] [The] documents shift wildly in register, reflecting a desire to synthesize 4chan-friendly rhetoric and high-minded statements of purpose.« (Lavin 2020: S. 139f.).

41 Siehe hierzu <https://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/news/anonymous-trolling-day-against-isis-begins-with-group-s-day-of-rage-mostly-consisting-of-posting-a6769261.html> (03.12.2020).

42 Siehe hierzu den *Anonymous*-Tweet, in dem die Gruppe sich über diejenigen lustig macht, die »ourt [sic!] tweets« verletzend fanden: <https://twitter.com/YourAnonNews/status/675263040141582338?s=20> (21.04.2020).

strength in numbers we can make a real difference. We will mock them for the idiots they are.⁴³

Diese Rhetorik ist alles andere als transgressiv. Sie steht ganz im Dienst der Stabilisierung und der Affirmation der angeblich ›westlichen‹ Errungenschaft der Freiheit, insbesondere der Redefreiheit, in Abgrenzung zu ›orientalischem‹, zu ›muslimisch‹ konnotiertem autoritärem Stumpfsinn – im Dienst also einer Essenzialisierung und eines *othering* des Terrors, wodurch eben dieser Terror als etwas intrinsisch ›anderes‹ erkennbar gemacht werden und sein Zusammenhang mit der Außenpolitik westlicher Staaten überdeckt werden soll. Man wäre insofern nicht überrascht, diese Prosa in George W. Bushs berüchtigter Ansprache vor dem US-Kongress zu lesen, die er am 20. September 2001 im Ausgang der Attentate vom 11. September hielt:

Americans are asking »Why do they hate us?« They hate what they see right here in this chamber: a democratically elected government. Their leaders are self-appointed. They hate our freedoms: our freedom of religion, our freedom of speech, our freedom to vote and assemble and disagree with each other.⁴⁴

Natürlich begegnete die US-amerikanische Regierung der islamistischen Bedrohung nicht mit *memes*, sondern mit Angriffskriegen und extralegalen Drohnentötungen. Indes sind der rhetorische Gestus und die epistemische Feindbildproduktion, auf deren Grundlage die Frontstellung zwischen der unschuldigen, freiheitsliebenden *in-group* und der bedrohlichen, freiheitsverachtenden *out-group* (»they hope that [...] they can silence all of us«) hergestellt und legitimiert wird, in den Verlautbarungen des *troll*-Kollektivs und der Rede des US-Präsidenten sehr ähnlich. Agonales, memetisches *trolling* mag ästhetisch grotesk sein – inhaltlich aber kann es sich problemlos auf die Verteidigung einer herrschenden Ordnung und auf die Ausklammerung und Alterisierung der durch diese Ordnung teilweise selbst erst erzeugten Bedrohungen verpflichten.

Das wird auch dann offenbar, wenn man die memetische Aktivität des *trolling* historisiert und kontextualisiert, statt sie einfach als Spezifikum der Kultur der Digitalität zu betrachten. So lässt sich etwa zeigen, dass Fernsehsender wie der ultrakonservative US-amerikanische Kanal *Fox News* regelmäßig trollenden Gestalten und ihren Plattformen ein Forum bieten und dergestalt zur Verbreitung

43 Zit. nach <https://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/news/anonymous-trolling-day-against-isis-begins-with-group-s-day-of-rage-mostly-consisting-of-posting-a6769261.html> (03.12.2020).

44 Wortlaut der Rede gemäß https://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress_092001.html (21.04.2020).

ihrer Inhalte und vor allem zur Normalisierung ihres Tuns beitragen.⁴⁵ Weit davon entfernt, auf das Transmissionsmedium Internet beschränkt zu sein, erweisen sich memetische Darstellungsformen und die Rhetorik des *trolling* in solchen Kontexten als geradezu universell einsetzbar. So kommt es auch zu Rückkopplungseffekten, wenn Medienkonzerne nicht nur als »catalyst[s]« für *trolls* und ihre *meme*-Produktion agieren, sondern durch die Publikation von Nachrichten über *trolls* und ihre Aktivitäten wiederum »the trolling lexicon«⁴⁶ erweitern, also sozusagen ihrerseits zu *meme*-Produzent*innen werden. Und Medienkonzerne können sich gar, beispielsweise durch kumpelhaft-humoreske, offen parteiische Berichterstattung über einen mit *Fox News* freundschaftlich verbundenen US-Präsidenten, als genuine *trolls* betätigen. Auch wenn die Vertreter*innen der »alten Medien« dabei weitgehend bestrebt sind, »trolls' exploitative behaviors«⁴⁷ als unmoralisch, normbrüchig und marginal zu verurteilen,⁴⁸ legen besagte Journalist*innen doch oftmals »similarly exploitative behaviors«⁴⁹ an den Tag. Das ist wenig überraschend: Solche »behaviors« sind naheliegend, bedenkt man die Orientierung eines Großteils der journalistischen Branche an einer in der Logik des profitorientierten »Medienmarkts« besonders attraktiven Ästhetik des Spektakels und an primär quantitativen Erfolgskriterien (zum Beispiel in Form von Klickzahlen und empörten Leser*innenkommentaren). Die kulturellen Voraussetzungen, unter denen *trolling* entsteht, gelten eben auch abseits der dunkelsten Ecken des Internets.⁵⁰

Aber nicht nur vermeintlich objektive, seriös arbeitende, fest im Mainstream verankerte Medienhäuser und Journalist*innen der Gegenwart sind den *trolls* vielleicht näher verwandt, als man denken könnte. Phillips zeigt akribisch auf, dass zentrale Aspekte trollender *Memes* weder im Flackerschein von PC-Monitoren noch auf dem Mist aufmerksamkeitsgieriger Medienkonzerne gedeihen, sondern im Grunde konstitutiv für die Geschichte »westlichen Denkens«, den intellektuellen Kanon der »okzidentalischen Kultur« sind. Das *troll*-typische »privileging of cool rationality over emotionalism, coupled with their emphasis on »winning«, der Wunsch, Kontrahent*innen rhetorisch zu »dominieren« und dabei stets »cool,

45 Siehe hierzu z.B. Phillips 2015: S. 58ff. zu einer am 27. Juli 2007 durch *Fox News* ausgestrahlten Reportage über »Anonymous«, durch welche die Plattform *4chan* einem breiteren Publikum bekannt gemacht wurde. Phillips hält mit Recht fest: »Although Fox News didn't create Anonymous, the [...] News Report gave Anonymous a national platform, upon which trolls built larger and ever-more conspicuous structures. What once had been an underground site, known only to the few thousand active participants, became a household name [...].« (ebd.: S. 59f.).

46 Ebd.: S. 61.

47 Ebd.: S. 69.

48 Für ein Beispiel siehe ebd.: S. 60f.

49 Ebd.: S. 69.

50 Übersetzt aus ebd.

calm, and unflinchingly rational«⁵¹ zu bleiben: Das alles entspricht in Sachen Rhetorik, wie Phillips mit Recht festhält, ziemlich genau dem, was die feministische Philosophin Janice Moulton schon in den Achtzigerjahren als ›adversary method‹ beschrieb und kritisierte, nämlich einem hegemonialen, männlich sexuierten (und dabei weiß rassifizierten) »paradigm of philosophy« – einem »paradigm«, in dem das »philosophical enterprise« immer schon und immer nur darin besteht, im Rahmen einer »unimpassioned debate between *adversaries* who try to defend their own views«⁵² die ›korrekte‹ Position zu identifizieren. Die epistemologische Prämisse dieses Denk- oder Diskursparadigmas ist also, dass »the only, or at any rate, the best, way of evaluating work in philosophy is to subject it to the strongest or most extreme opposition«: Je konfrontativer und kontroverser die Debatte, desto eher ist angeblich gewährleistet, dass die in Rede stehenden Argumente in ihrem Rahmen einer »value-free«⁵³ Prüfung ausgesetzt werden. Moulton unterzieht dieses »paradigm of philosophy« einer Ideologiekritik, indem sie belegt, dass seine »conceptual conflation of aggression with positive concepts«⁵⁴ – die Übertragung eines »normative status on styles of behavior stereotypically described as male«⁵⁵ – keineswegs einem objektiven Rasonieren entspricht. Vielmehr führt es zu Fehlschlüssen und Irrtümern und befördert dabei »androcentrism«, indem »male-focused thinking« normalisiert und »naturalisiert« wird:

[T]he adversary method presupposes the superiority of male-gendered traits (rationality, assertiveness, dominance) over female-gendered traits (sentimentality, cooperation, conciliation). In the process, it privileges and in fact reifies an explicitly androcentric worldview while simultaneously delegitimizing less confrontational discursive modes.⁵⁶

Man muss nicht lange suchen, um in dieser Charakterisierung einer androzentrisch-agonalen Diskursivität den (also nicht zufällig stereotyp männlichen) *troll* wiederzuerkennen. Zwar kann man einwenden, dass die ›adversary method‹ immerhin auf Erkenntnisgewinn abzielt und die Normalisierung destruktiver, maskulin gegenderter Verhaltensweisen nur ein Epiphänomen seriöser Denkarbeit sei. Für die antike Tradition, der diese Methode des Rasonierens und Diskutierens entstammt, mag das stimmen. Tatsächlich lässt die ›adversary method‹ etwa in überlieferten Dialogen Ciceros Raum für diskursive Ergebnisoffenheit,

51 Ebd.: S. 124.

52 Moulton 1983: S. 152f.

53 Ebd.: S. 152.

54 Ebd.: S. 150.

55 Code 1991: S. 23.

56 Phillips 2015: S. 124.

für Kommunikation auf Augenhöhe – für »civilized openness« im Rahmen eines »exchange of views among social and intellectual equals«⁵⁷, wie das Stephen Greenblatt formuliert. Nur ist es gemeinhin nicht diese konstruktive, erkenntnisfördernde Qualität der »adversary method«, die in der Rezeptionsgeschichte der antiken Philosophen überhellt wird. Dass es sehr wohl eine dem *trolling* eng verwandte philosophiegeschichtliche Tradition der provokativen Anstößigkeit um ihrer selbst willen gibt, zeigt Whitney Phillips an zwei Beispielen auf.

Als erstes Beispiel nennt sie Arthur Schopenhauers nachgelassene Schrift *Eristische Dialektik* (entstanden ca. 1830, veröffentlicht 1864 aus dem Nachlass), in der die »Kunst, Recht zu behalten«, als Selbstzweck affirmiert wird, der um jeden Preis, »per fas et nefas«⁵⁸, also mit erlaubten und unerlaubten Mitteln zu erreichen sei. Wie viele gute *trolls* instrumentalisiert Schopenhauer dabei die Kluft zwischen der »objektive[n] Wahrheit eines Satzes« und der »Gültigkeit desselben in der Approbation der Streiter und Hörer«.⁵⁹ In genau dieser epistemischen Liminalität, dieser Spalte zwischen der »Wahrheit« und ihrer gelingenden oder misslingenden diskursiven Geltendmachung nisten die *trolls*; aus dieser rhetorisch ausbeutbaren Differenz zwischen den Tatsachen und ihrer argumentativen Affirmation oder Widerlegung erwächst ihre Lust an Provokation und Verunsicherung – hier setzen ihre memetischen Stratageme an. Dass diese sogar im Angesicht überwältigender gegenteiliger Evidenz ihre Wirkung entfalten können (man denke an die memetisch gewordene Prägung »alternative facts« durch die Trump-Beraterin Kellyanne Conway⁶⁰), liegt laut Schopenhauer an der »natürlichen Schlechtigkeit des menschlichen Geschlechts«.⁶¹ Sie führt dazu, dass wir in gemäß der »adversary method« ablaufenden Konfrontationen keinesfalls »bloß darauf ausgehen, die Wahrheit zutage zu fördern, ganz unbekümmert, ob solche unsrer zuerst aufgestellten Meinung oder der des Andern gemäß ausfiele«⁶² (also etwa die eigentlich unstreitige »Wahrheit« darüber, wie viele Zuschauer*innen denn nun Trumps Amtseinsetzungszeremonie im Januar 2017 beiwohnten). Eher noch sehen sich die Gesprächspartner*innen (oder besser: Gesprächsgegner*innen) durch ihre »angeborene [sic!] Eitelkeit«⁶³ gezwungen, überzeugende Gegenargumente, ja selbst die dem eigenen Standpunkt widersprechende Evidenz als scheinhaft abzulehnen, auf ihrer Position zu beharren und die Kontrahent*innen

57 Greenblatt 2011: S. 69f.

58 Schopenhauer 2014 [1864]: S. 10.

59 Ebd.

60 Vgl. etwa <https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2017/01/22/kellyanne-conway-says-donald-trumps-team-has-alternate-facts-which-pretty-much-says-it-all/> (09.12.2020).

61 Schopenhauer 2014 [1864]: S. 10.

62 Ebd.: S. 10.

63 Ebd.: S. 10f.

durch allerlei um die »Approbation der [...] Hörer« buhlende rhetorische und intellektuelle Tricks zu »besiegen«.

Ganz im Sinne einer auf die Tradition der antiken Sophisten rekurrierenden »Eristik«, eben einer Kunst, um jeden Preis Recht zu behalten, expliziert Schopenhauer in seiner Schrift achtunddreißig »Kunstgriffe«, mit denen man in jedem Disput bestehen kann – und die sich bisweilen wie eine Art Handbuch für die *trolls* der Gegenwart lesen. Besonders einschlägig: »Kunstgriff« Nummer 27, in dem Schopenhauer emotionale Reaktionen des Kontrahenten auf »trollenden« Starrsinn als Zeichen der Schwäche und Indikatoren für seine baldige »Niederlage« deutet:

Wird bei einem Argument der Gegner unerwartet böse, so muss man dieses Argument eifrig urgieren: nicht bloß, weil es gut ist, ihn in Zorn zu versetzen, sondern, weil zu vermuten ist, dass man die schwache Seite seines Gedankenganges berührt hat und ihm an dieser Stelle wohl noch mehr anzuhaben ist, als man vor der Hand selber sieht.⁶⁴

Und wenn alles nicht verfängt, weiß schon Schopenhauer um den Königsweg aller *trolls*. Im letzten, achtunddreißigsten »Kunstgriff« heißt es:

Wenn man merkt, dass der Gegner überlegen ist und man unrecht behalten wird, so werde man persönlich, beleidigend, grob. Das Persönlichwerden besteht darin, daß man von dem Gegenstand des Streites (weil man da verlornes Spiel hat) abgeht auf den Streitenden und seine Person irgend wie angreift [...]. [...] Beim Persönlichwerden [...] verläßt man den Gegenstand ganz, und richtet seinen Angriff auf die Person des Gegners: man wird also kränkend, hämisch, beleidigend, grob. Es ist eine Appellation von den Kräften des Geistes an die des Leibes, oder an die Tierheit. Diese Regel ist sehr beliebt, weil Jeder zur Ausführung tauglich ist, und wird daher häufig angewandt.⁶⁵

Was Schopenhauer mit diesen und anderen argumentativen »Kunstgriffen« unwissentlich antizipiert, ist der zuvor beschriebene Primat der »Iulz« (siehe Kapitel 4.5): Auch wenn es *trolls* weniger ums »Rechthaben« als vielmehr um Provokation geht (und der von Phillips vorgeschlagene Vergleich mit Schopenhauers Eristik insofern nicht ganz passend ist⁶⁶), kann man doch festhalten, dass Schopenhauer

64 Ebd.: S. 56.

65 Ebd.: S. 75.

66 Hinzu kommt, dass Schopenhauer sich natürlich *nicht* in der Position dessen imaginiert, der »unrecht behalten wird« und Lustgewinn durch Provokationen anstrebt. Im Gegenteil, er antizipiert, dass er der »Sieger« sein werde, der mit »[g]roße[r] Kaltblütigkeit« reagieren wird, »sobald der Gegner persönlich wird« (ebd.: S. 76) und sich wie ein »Tier« gebärdet. Schopenhauer kann

bereits eine Form der agonalen Kommunikation beschreibt, in der die Partizipant*innen nicht *nur* auf Erkenntnisgewinn aus sind, sondern *auch* auf Gratifikation qua Provokation – und schlimmstenfalls nur so tun, als würden sie sich »zur Sache« äußern. »[T]he joy of disrupting another's emotional equilibrium«⁶⁷ ist kein postmodernes, digitalkulturelles Phänomen, sondern philosophiegeschichtlich vorgeprägt. Vorgeprägt ist es streng genommen nicht in der rhetorischen Tradition per se, sondern in der Rhetorik der Sophisten, deren Vertreter Protagoras bereits in Aristoteles' *Rhetorik* zitiert und gescholten wird. Wer sophistisch argumentiere, so Aristoteles, schrecke nicht davor zurück, wie Protagoras »das schwächere Argument zum stärkeren zu machen«, um den »Sieg in einem Disput davonzutragen: Darüber »gerieten die Leute auch zu Recht in Zorn«, denn durch dieses Manöver werde die Suche nach der Wahrheit durch »scheinbare Wahrscheinlichkeit« ersetzt und die Redekunst zu einem Instrument der »Lüge«.⁶⁸ Oder anders gesagt: Die Lust an der beckmesserischen Empörung, die einem entgegenschlägt, wenn man wissentlich etwas Falsches behauptet, ist beim Sophisten und beim troll grösser als die Lust an der Suche nach Wahrheit. Die Priorisierung von Provokation, lustvoller Pedanterie und »scheinbare[r] Wahrscheinlichkeit« (die antike Version von »alternative facts«?) weist also das *trolling* als äußerst traditionsreiche Kulturpraktik im Geiste des griechischen Sophismus aus.

Phillips zweites Beispiel für die unerwartet enge Verstrebung von *Memes*, *trolling* und *Mainstream*, nach Schopenhauer, bezieht sie von den *trolls* selbst. Sie verweist auf die »obsession«⁶⁹ der vermeintlich marginalen *troll*-Kultur mit einer regelrechten Personifikation dessen, was man gemeinhin als »westliche Kultur« versteht und valorisiert: mit dem antiken Philosophen Sokrates. In der *Encyclopedia Dramatica*, einer Art *troll*-Wikipedia,⁷⁰ ist ihm ein eigenes Lemma gewidmet, in dem er als »a famous IRL troll of pre-internets [sic!] Greece« bezeichnet wird, »credited with

also keineswegs als Modell-troll beansprucht werden: Er formuliert zwar eine treffende *Beschreibung* »trollender« Verhaltensweisen, will aber selber keinesfalls die Rolle des troll besetzen. Vielmehr plädiert er am Ende seiner Ausführungen über die Eristik für einen konsequenten diskursiven Elitarismus, um den *trolls* möglichst aus dem Weg gehen zu können: »Die einzig sichere Gegenregel ist daher die, welche schon Aristoteles im letzten Kapitel der *Topica* gibt: Nicht mit dem Ersten Besten zu disputieren; sondern allein mit solchen, die man kennt, und von denen man weiß, dass sie Verstand genug haben, nicht gar zu Absurdes vorzubringen und dadurch beschämt werden zu müssen; und um mit Gründen zu disputieren und nicht mit Machtsprüchen, und um auf Gründe zu hören und darauf einzugehn; und endlich, dass sie die Wahrheit schätzen, gute Gründe gern hören, auch aus dem Munde des Gegners, und Billigkeit genug haben, um es ertragen zu können, unrecht zu behalten, wenn die Wahrheit auf der andern Seite liegt. Daraus folgt, dass unter Hundert kaum Einer ist, der wert ist, dass man mit ihm disputiert« (ebd.: S. 76f.).

67 Schwartz 2008: o. S.

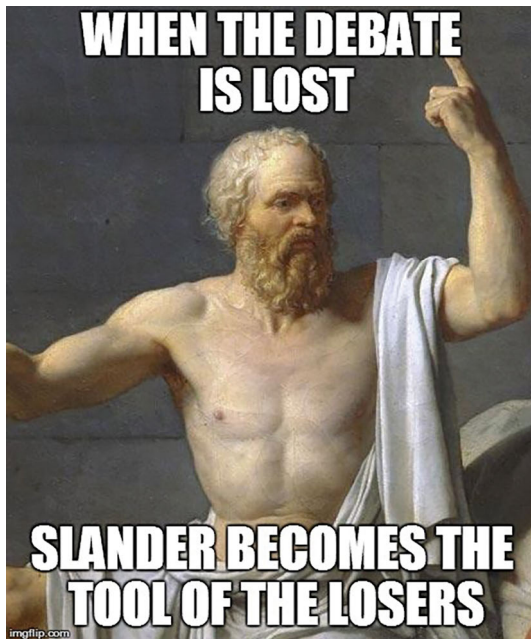
68 Aristoteles 2019: 1402a.

69 Phillips 2015: S. 126.

70 Vgl. www.encyclopedia-dramatica.se (09.01.2020).

inventing the first recorded trolling technique and otherwise laying the foundation of the science of lulz«⁷¹ (vgl. Abb. 38). Die *trolls* vereinnahmen Sokrates also nicht einfach als einen der ihren, sondern nachgerade als ersten und zugleich übelsten *troll* überhaupt: »He is widely considered to be the most irritating man in history«.⁷² Natürlich ist das eine humoristisch-hyperbolische Verkürzung – die Selbstbeschreibung der *trolls* im *troll*-Kanon der Encyclopedia Dramatica ist ihrerseits ein Akt des *trolling* –; natürlich zielt die »adversary method«, wie Sokrates sie praktizierte, auf mæeutischen Erkenntnisgewinn ab, nicht auf »the joy of disrupting another's emotional equilibrium«. Und dennoch verrät die Attraktivität der Identifikationsfigur Sokrates sowie der »adversary method« für die *trolls* etwas vom »inherent sexism« bestimmter Trajektorien der »Western tradition«.⁷³ Sie verrät, salopp ausgedrückt, dass der »figure of the asshole white-male intellectual« in unserer »culture« eine »totemic quality«⁷⁴ eignet (uneingedenk der Tatsache, dass moderne Kategorien wie »whiteness« natürlich nicht ohne Weiteres auf die griechische Antike übertragen werden können, denn das scheint die *trolls* wenig zu kümmern).

Abb. 38: Memetische Vereinnahmung des Philosophen Sokrates



71 <https://encyclopedia.dramatica.se/Socrates> (09.01.2020).

72 Ebd.

73 Phillips 2015: S. 126.

74 Penny 2017: o. S.

Man kann und sollte auf die qualitative produktions- und wirkungsästhetische Differenz zwischen den von Sokrates und Schopenhauer formulierten Philosophemen und deren ›trollender‹ Vereinnahmung pochen (und darf kritisieren, dass Phillips das nicht in ausreichendem Maße tut). Es ist aber kaum zu bestreiten, dass sich in den Schriften oder Aussagen solcher und vergleichbarer (männlicher) Denker immer auch Tendenzen zeigen, die für *trolls* hochgradig anschlussfähig sind. Die ›sokratische Methode‹ (eine Schöpfung Platons, nicht Sokrates', aber das ist hier nicht weiter relevant) und Schopenhauers ›Kunstgriffe‹ sind philosophiegeschichtlich einschlägige Beispiele dafür, wie »the borders of ›correct‹ philosophical engagement« gezogen werden, innerhalb deren sich »a particular discursive mode«⁷⁵ manifestiert oder manifestieren darf. Dieser »discursive mode« ist demjenigen der *troll*-Nervensägen zumindest familienähnlich, und insofern ist »the fact that trolls have chosen as their intellectual mascot one of the most venerated and fetishized figures in the Western tradition, whose rhetorical method is taught to every college undergraduate in the United States«, ein wichtiger Befund:

[W]hile trolls and trolling behaviors are condemned as aberrational, similarly antagonistic – and highly gendered – rhetorical methods are presumed to be something to which every eighteen-year-old should aspire. This is, to say the very least, a curious double standard. Trolling might be more consciously outrageous, offensive, and damaging than traditional discursive modes, but what does it say about the cloth if misogyny can so easily be cut from it?⁷⁶

Zu erklären ist dieser »curious double standard« nur dann, wenn man die memetische Praxis des *trolling* als Facette einer umfassenden Kultur der Digitalität denkt und diese wiederum als Teilmenge ›dominanter‹, ›hegemonialer‹ oder ›kanonisierter‹ Denk- und Handlungsweisen. Dann zeigt sich, dass der vermeintliche »double standard« keiner ist, weil *trolls* und *memes* nicht zwingend das Widerlager (›aberrational [behavior]‹) des Mainstream (›venerated [...] tradition‹) bilden, sondern als dessen ›Verdauungssystem‹ fungieren können und somit eine ganz bestimmte kulturelle Funktion wahrnehmen: die normstabilisierende Funktion von Agenten des ›Dominanten‹, die sich als Repräsentanten des ›Emergenten‹ ausgeben; die Funktion der Hofnarren, die Subversion performen dürfen und in Wahrheit nur gerade eine aus »Zwang und Konsens« gebildete Hegemonie stützen; die Funktion, kurzum, eines unter kapitalistischen Bedingungen produzierten und vertriebenen Che-Guevara-T-Shirts.

75 Phillips 2015: S. 127.

76 Ebd.: S. 128.

Trolling und *Memes* sind also auch und gerade in ihrer Ambivalenz eng verwandte Kulturpraktiken. Den folkloristischen »twin laws of conservatism and dynamism« unterworfen, ermöglichen sie zugleich scharfe, schockierende Abgrenzungen vom »Normalen« und dessen Affirmation. *Memes* und memetisches *trolling* unterliegen beide einer spannungsvollen Produktions- und Rezeptionslogik, in der das Postulat des Neuartigen und Originellen mit strengen Erwartungen an bestimmte Formen von Konventionalität und mit als selbstverständlich begriffenen Vorgängen der Wertung – der Kanonkonformität – zusammenwirkt. Für beide Phänomene gilt folglich, was Pörksen mit Bezug auf online grassierende »Fake-News-Inhalte« festhielt: Wie diese »kombinieren« *memes* und *trolling* »den Wow-Effekt der Überraschung mit dem Sedativum der Bestätigung dessen, was man ohnehin« schon kennt oder »für richtig hält«. ⁷⁷ So können im weitesten Sinne memetische, im engeren Sinne »trollende« Aktivitäten Prozesse der Kanonisierung, der normativen Stabilisierung des herrschenden »capitalist realism« anstoßen. Insofern dürften die vielfältigen, hier vor allem an den Beispielen Sokrates' und Schopenhauers aufgezeigten Interferenzen zwischen memetischem *trolling* und kanonisierter Tradition niemanden mehr überraschen. Umgekehrt kann es an der Intersektion von *Memes* und *trolling* aber auch zur Erschütterung vermeintlich unverbrüchlicher Normen kommen, können etablierte Wertungskategorien und Prämissen der Kanonisierungsvorgänge in Frage gestellt werden. Das kritische Potenzial von Hervorbringungen der Kultur der Digitalität soll hier, das sei einmal mehr betont, keinesfalls negiert, sondern um eine Mahnung an das ebenso gegebene Potenzial zur Erzeugung von Komplizität und Konformität ergänzt werden.

6.2 Fallstudie: Der trollende Professor

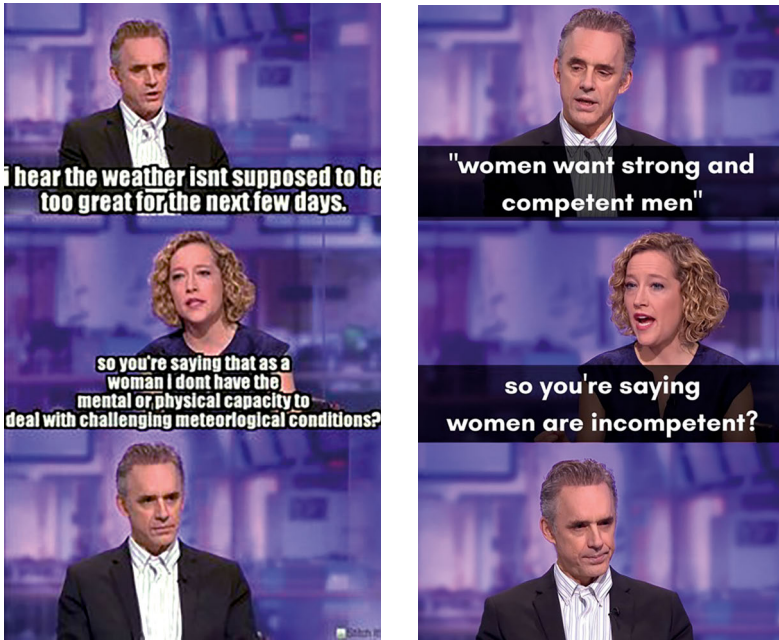
Im Januar 2018 führte die Fernsehjournalistin Cathy Newman auf dem britischen Channel 4 ein Interview mit dem kanadischen Psychologieprofessor Jordan Peterson. Aus dieser auf den ersten Blick wenig spektakulären Konstellation entstanden unzählige *memes*; das Interview ging viral und verzeichnet Stand Dezember 2020 über 24 Millionen *views*. Wie wird aus einem unscheinbaren konservativen Professor ein *meme*? Was an seiner Rhetorik, seinem Habitus, seinem Gebaren macht ihn sowohl für die »Kultur der Digitalität« als auch für die etablierte Massen- und Feuilletonkultur, hier repräsentiert durch eine zumindest der Ambition nach seriöse Interviewsendung auf dem öffentlich-rechtlichen Channel 4, derart anschlussfähig?

⁷⁷ Pörksen 2018: S. 34.

Die Viralität und memetische Ausschlachbarkeit des Interviews beruht wohl primär auf Petersons stoischer Weigerung, Newman irgendwelche Zugeständnisse zu machen und sich durch kritische (durchaus überspitzt formulierte) Interviewfragen aus der Reserve locken zu lassen. Eine substantielle Verteidigung seiner kuriosen Faszination für angeblich naturgegebene Dominanzhierarchien – auch und gerade zwischen Mann und Frau – lieferte er in diesem Gespräch keineswegs, was aber auch gar nicht nötig war. Sein diskursiver ›Sieg‹ über eine Repräsentantin der verhassten liberalen Medien- und Deutungselite ist in den Augen von tausenden schadenfreudigen YouTube-Kommentator*innen allein schon dadurch verbürgt, dass hier einer im Gegenwind angeblicher ›political correctness‹ mit cooler Standhaftigkeit noch auf seinen provokativsten Standpunkten beharrte und sermonartig reiterierte, er habe nun einmal alle Fakten auf seiner Seite, ganz im Sinne der ›adversary method‹, also, wie oben gezeigt, im Sinne eines zugleich kanonisierten, mainstreamkompatiblen Kommunikationsmodus *und* eines im Kern dem *trolling* verpflichteten Gestus.

Genau in diese Kerbe schlagen jedenfalls die meisten aus der Interviewsendung hervorgegangenen *memes*, die – eine typische Trajektorie – aus/pol/und 4chan in den Internetmainstream übergingen. Basierend auf leicht variierten *templates* aus vertikal angeordneten Screenshots legen diese *Image Macros* Peterson banale, völlig unkontroverse Aussagen in den Mund – in Form von einer Art Untertiteln – und rücken Newman in die Position der ›getriggerten‹, hypersensiblen, zugleich erfolgreich ›getrollten‹ und durch einen überlegenen Intellekt ›besiegten‹ Diskutantin. Diese kann sich nur mit irrationalen Provokationen, mit Übertreibungen und Lügen behelfen, während der stoische Professor derart skandalösen ›bad faith‹ keiner Erwiderung mehr würdigt, sondern in den jeweils die Pointe bildenden *reaction shots* mit einer Mischung aus Resignation, Überlegenheit und Weltschmerz auf die schamlose Kontrahentin blickt (siehe Abb. 39a und 39b unten):

Abb. 39a und Abb. 39b: Aus dem Channel 4-Interview abgeleitete Peterson-memes



Peterson bietet nun ein Paradebeispiel für genau die Dynamik des *trolling*, die wir oben beschrieben haben. Als respektierter »Pundit«⁷⁸ verbindet er meisterhaft sein Fachwissen oder zumindest die Legitimation, die ihm seine universitäre Karriere verleiht, mit Kompetenzen im Bereich der modernen Medien, ja im Bereich der Kultur der Digitalität mit all ihren Facetten. Nur eben diese Beispielhaftigkeit ist hier von Interesse. Es wird im Folgenden also weniger um die konkreten Inhalte gehen, die Peterson artikuliert, als vielmehr um seine exemplarische Position innerhalb des »signifying system« der Kultur der Digitalität und um die kommunikativen und semiotischen Mechanismen, die diese Position begründen und absichern. Und was ist das für eine Position? Es ist die Position eines Diskurs-teilnehmers, der nicht trotz, sondern wegen seiner *troll*-affinen Rhetorik und mithin seines konsequent memetischen Gestus sowohl in den düstersten Ecken des Internets als auch in den Mainstream-Medien Gehör findet – der Myriaden nerdiger Fans auf Plattformen wie 4chan, Reddit und YouTube gefunden hat, aber auch Sendezeit auf anerkannten öffentlich-rechtlichen Kanälen erhält und im

78 Vgl. Joffe 2003.

Feuilleton gemeinhin als respektabel geltender Tageszeitungen zu »eine[m] der wichtigsten Intellektuellen der Gegenwart«⁷⁹ geadelt wird.

Hier ist nicht der Ort für eine fundierte, kulturwissenschaftlich informierte inhaltliche Kritik an Petersons Wortmeldungen, obwohl auch und gerade eine solche Kritik ein Desiderat darstellt: Schließlich greift Peterson mit Vorliebe und weitgehend unbeleckt von genaueren Kenntnissen der entsprechenden theoretischen Debatten die kulturwissenschaftlich ausgerichteten *humanities* als Keimzellen einer großangelegten »kulturmarxistischen« Verschwörung an.⁸⁰ Aber was er dabei erzählt, ist weder besonders originell noch besonders interessant und insofern weniger wichtig als die Art und Weise, *wie* er es erzählt – und *wen* er dabei adressiert:

Peterson is popular partly because he criticizes social justice activists in a way many people find satisfying, and some of those criticisms have merit. He is popular partly because he offers adrift young men a sense of heroic purpose, and offers angry young men rationalizations for their hatreds.⁸¹

Mit Recht führt Nathan J. Robinson hier Petersons Beliebtheit nicht auf den Inhalt seiner Ergüsse zurück, sondern auf den Trost und die Befriedigung, die ein ganz bestimmtes Zielpublikum aus ihrem hyperbolischen, pathetischen und polemischen, ihrem durch *trolling* und memetische Dissemination amplifizierten Stil zu beziehen vermag. Laurie Penny erfasst die Lage noch klarer: »It is the idea of Peterson that matters, not Peterson's actual ideas. He doesn't have a cohesive philosophy so much as he has an aesthetic«.⁸²

Diese »aesthetic« interessiert uns hier. Sie macht Peterson allererst zu einem geeigneten Fallbeispiel für die in diesem Kapitel verhandelten Anliegen. Die Performativität, die Petersons im Mainstream und in den abseitigen Winkeln des Internets gleichermaßen verankerter (oder kanonisierter) Persona zugrunde liegt, hat memetische Qualitäten, sodass man dem Kanadier durchaus attestieren könnte, eine »objectifying[] transition from person to meme«⁸³ durchlaufen

79 So beispielhaft die *Neue Zürcher Zeitung*: <https://www.nzz.ch/feuilleton/jordan-peterson-der-bessere-feminist-ld.1491223?reduced=true> (14.01.2020).

80 Gute Ansätze zu einer Peterson-Dekonstruktion bieten Penny 2018; Southey 2017; Manne 2018b und insbesondere Robinson 2018. Sehr aufschlussreich ist außerdem der von der YouTuberin und Kulturwissenschaftlerin Contrapoints (Natalie Wynn) produzierte Video-Essay über Peterson: Wynn 2018. Vom verschwörungstheoretischen Konzept eines subversiven »Kulturmarxismus« war bereits die Rede; siehe hierzu abermals grundsätzlich Woods 2019a.

81 Robinson 2018: o. S.

82 Penny 2017: o. S.

83 Phillips 2015: S. 119. Dafür spricht auch, dass Peterson auf www.knowyourmeme.com ein eigenes Lemma gewidmet ist – als wäre er selbst ein *meme* (<https://knowyourmeme.com/memes/people/jordan-peterson>, 09.10.2020).

zu haben. Diese Persona kann sozusagen als lebender Beweis für eine hier vertretene Leitthese gelten, namentlich die These, dass allein die zuvor als *integrativ* beschriebene Konzeption des *trolling* zu erklären vermag, wie das komplexe Verhältnis zwischen der Kultur der Digitalität und den ›dominanten‹ Aspekten des existierenden gesellschaftlichen »signifying system« beschaffen ist – und in welcher Weise digitalkulturelle Aktivitäten geeignet sind, ›dominante‹, ›hegemoniale‹ Interessen zu legitimieren und abzusichern.

Mit Blick auf Petersons populärwissenschaftlichen Weltbestseller *12 Rules for Life* (2018) und seine Auftritte und Interviews lässt sich grob eine erstaunlich konsistente tripartite Appellstruktur beschreiben, sodass die sozusagen von den Rändern in den Mainstream diffundierende Faszinationskraft dieses *public intellectual* ein schärferes Profil erhält. In einem ersten Schritt geht seine Argumentationsdramaturgie für gewöhnlich von empirisch gesicherten, wenig umstrittenen Tatsachen aus, die der Psychologe aufgrund seiner wissenschaftlichen Qualifikationen und seiner Eloquenz auch glaubwürdig und verständlich zu vermitteln vermag. So enthält sein Buch, im Stil eines *self-help*-Ratgebers gehalten, jede Menge unkontroverse, unmittelbar einsichtige, im Grunde banale Empfehlungen wie etwa die, dass man grundsätzlich die Wahrheit sagen und sich mit Menschen umgeben sollte, die es gut mit einem meinen. Und so bestreitet er, um ein weiteres Beispiel zu nennen, im Fernsehinterview mit Cathy Newman keineswegs die Existenz des *gender pay gap*, sondern formuliert lediglich eine Hypothese über die Gründe für dessen Existenz, die er, so kontrovers sie auch sein mag, immerhin mit empirisch fundierten Argumenten stützt. Der eigentliche Kniff folgt erst zweitens im Zuge der eigentlichen Präsentation dieser Meinungen und Tatsachen, in der *performance* des professoralen Habitus oder, rhetorisch ausgedrückt, in *elocutio* und *actio*. Auf dieser Analyseebene besteht die Appellstruktur der Peterson'schen Gedanken gleichsam in der konsequenten Affirmation einer Norm oder einer Tatsache. Dabei kann dunkel bleiben, welche Handlungsfolgen sich aus der behaupteten Norm oder Tatsache ergeben (sollten). Oder aber ein bestehendes Übel kann relativiert, wenn nicht gar legitimiert werden, indem Peterson es ohne weitere Begründung auf eine vermeintliche oder wirklich erfolgte Abweichung von der behaupteten Norm oder Tatsache zurückführt und ihm somit eine gewisse Folgerichtigkeit zuspricht. Wenn Peterson etwa im Interview mit Newman festhält, dass Frauen im gesellschaftlichen Durchschnitt stärker zum Persönlichkeitsmerkmal der ›agreeableness‹ tendieren als Männer (also zu Freundlichkeit, Konzilianz etc.), so ist das vorerst nur eine empirisch verifizierbare Tatsachenaussage.⁸⁴ Wenn er darüber hinaus argumentiert, dass diese Ten-

84 Siehe etwa Weisberg et al. 2011. Die Tatsache, dass dieser Forschungsbeitrag als erstes Google-Resultat auftaucht, wenn man Petersons entsprechende Äußerung im Newman-Interview zu verifizieren versucht, sollte nicht als Indikator für die Faulheit der Verfasser*innen dieses Buchs

denz zur ›agreeableness‹ ein Grund dafür sein könnte, dass Frauen in Gehaltsverhandlungen schlechtere Resultate erzielen als ihre im Durchschnitt forscher, offensiver agierenden männlichen Kollegen, so ist das immer noch keine allzu spektakuläre oder schockierende Hypothese, wenngleich sie natürlich auch nicht unumstritten ist.⁸⁵ Sie wird aber, wie alles Vorangehende, in einer von professoralem Nimbus getränkten Manier vorgebracht, und das von einem Menschen, der qua seiner Expertise dazu befugt scheint, zwischen Normalität und Abnormalität zu unterscheiden. Und dieser vermeintlich objektive Experte sieht nun keinerlei Gründe, an einer gesellschaftlichen Realität, die Frauen offensichtlich systematisch benachteiligt, irgendetwas zu ändern. Ändern sollen sich vielmehr die unter dieser Benachteiligung leidenden Frauen, indem sie ihr Verhalten an die vermeintlich unumstößlichen und legitimen Normen anpassen.

Aus seinen weitgehend unkontroversen rhetorischen Eröffnungsmanövern zieht Peterson also im Akt der *elocutio* entweder gar keine Schlüsse – das heißt, er lässt einfach ihr Provokationspotenzial wirken, das implizit bleiben darf –, oder aber er formuliert auf Nachfrage Handlungsempfehlungen, welche die Schuld an jeglichen Missständen beim Individuum verorten und die herrschende Ordnung mit ihren Asymmetrien und Ungleichheiten als naturgegebene und deshalb vermeintlich gerechtfertigte Norm setzen. Im Fall des *gender pay gap* heißt das dann etwa, dass Peterson betroffenen Frauen ein professionelles ›assertiveness training‹ empfiehlt; eine Dienstleistung, die man zufälligerweise bei Fachleuten wie ihm für gutes Geld in Anspruch nehmen kann. Ob nicht auch eine Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung denkbar wäre, die ›agreeableness‹ stärker valorisiert als das womöglich gar nicht so produktive und effiziente Dominanzgehebe, ob nicht alle, also auch Männer oder als männlich gelesene Personen unter vergeschlechtlichten Rollenerwartungen leiden und ob bei der Beseitigung von Ungerechtigkeiten nicht ohnehin die Gemeinschaft oder ihre demokratisch legitimierten Institutionen in die Pflicht genommen werden sollten statt das zum Einzelkämpfertum verdammt Individuum – diese Fragen stellt er nicht einmal. Was ist, ist qua seiner Existenz auch moralisch legitim und wünschenswert.⁸⁶

dienen, sondern die Funktionsweise von Petersons ›Poetologie‹ veranschaulichen: Am Anfang seiner Äußerungen stehen in aller Regel unkontroverse, gesicherte, leicht zu bestätigende und kaum zu widerlegende Positionsbezüge. Problematisch werden seine Schriften und Äußerungen erst, wie im Fließtext ausgeführt, im rhetorischen Vollzug, also in der Art und Weise, wie diese Tatsachen vorgebracht werden und was aus ihnen abgeleitet wird – oder eben gerade nicht abgeleitet wird.

85 Siehe hierzu etwa <https://www.thecut.com/2019/03/women-do-ask-money-work-salary-raise.html> (30.07.2020).

86 Auf diese basale Volte von Petersons Denken macht auch die Philosophin Kate Manne in ihrer Rezension von *12 Rules for Life* aufmerksam: »Critiquing [...] hierarchical structures and finding,

Spätestens hier, bei dieser Operationalisierung seiner wissenschaftlichen *credentials* und seines rhetorischen Geschicks, wird Peterson unredlich, und spätestens hier manifestiert sich die Sprengkraft seiner Positionen. Er ist im Grunde eine wandelnde *is-ought-fallacy* respektive eine Personifikation von *Hume's Law*: Immer wieder schließt er von einem *Sein* auf ein *Sollen*, von mehr oder weniger objektiven *Beschreibungen* der Realität auf normative *Bestimmungen* der Realität – oder er lässt, noch eleganter, seine Aussagen über Ist-Zustände einfach stehen und überlässt es seiner Zuhörerschaft, die *is-ought-fallacy* zu begehen, den unzulässigen, aber verführerisch-gemütlichen Schluss vom *Sein* aufs *Sollen* zu ziehen. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass Peterson in seiner Debatte mit Newman und anderwärts oft wie der ›Sieger‹ wirkt. Wer überzeugend, distanziert und rhetorisch geschickt darlegen kann, dass ihm die Kritikpunkte des Gesprächspartners schlicht egal sind, gibt sich das Ansehen eines souveränen Zeitgenossen, der, *au-dessus de la mêlée*, die Welt einfach so sieht und nimmt, wie sie ›ist‹. Dass er besagte Kritikpunkte damit keineswegs widerlegt oder entkräftet hat, fällt unter dem Eindruck von so viel Coolness vielleicht gar nicht auf. Die misogynen Implikationen der Ist-Zustände, auf die sich Peterson bezieht und für deren Gültigkeit er einsteht, müssen dabei gar nicht explizit genannt werden, sondern dürfen jedes Gespräch als implizite Vorannahmen, als vermeintlich neutrale, axiomatische Komponenten einer angeblich objektiven Realitätsbeschreibung vorstrukturieren. Peterson operiert hier also insgesamt sozusagen in Analogie zu jenem Diskriminierungsparadigma, das Stuart Hall als ›inferential racism‹ bezeichnete: Im Gegensatz zum expliziten ›overt racism‹ umfasst jener ›inferential racism‹ die

apparently naturalized representations of events and situations relating to race, whether ›factual‹ or ›fictional‹, which have racist premises and propositions inscribed in them as a set of *unquestioned assumptions*. These enable racist statements to be formulated without ever bringing into awareness the racist predicates on which the statements are grounded.⁸⁷

Man ersetze ›race‹ durch ›gender‹ und ›racist‹ durch ›misogynist‹ oder ›sexist‹ und man wird eine akkurate Beschreibung von Petersons *modus operandi* erhalten, weshalb man für diesen in Anlehnung an Hall den Begriff ›inferential misogyny‹ oder auch ›inferential sexism‹⁸⁸ geltend machen könnte.

when possible, a way to live outside of them in more co-operative ways are obvious alternatives for human beings about which Peterson says little» (Manne 2018b: o. S.).

87 Hall 1981: S. 36.

88 Ob in Bezug auf eine gegebene Kommunikationssituation von ›inferential sexism‹ oder ›inferential misogyny‹ zu sprechen wäre, ist abhängig vom jeweiligen pragmatischen Äußerungszusammenhang und von der Perspektive und Position der Rezipientin, getreu der von Kate Manne

Angesichts von Petersons Penchant für Verletzungen von *Hume's Law*, durch die er sich in ›inferential sexism/misogyny‹ ergehen kann, ist es somit keineswegs verwunderlich, dass er beispielsweise den *gender pay gap* für eine vollkommen akzeptable, nicht einmal diskussionswürdige Tatsache hält: Es gibt ihn, weil Frauen im Durchschnitt nicht ›assertive‹, nicht genug durchsetzungsstark sind, und das heißt dann, dass die Welt wohl so sein soll. Begründungspflichtig ist aus dieser Sicht nicht die Aufrechterhaltung eines ungerechten Zustands, die Perpetuierung einer Ungleichheit. Deren Vorhandensein ist Teil eines »set of *unquestioned assumptions*«, einer »naturalized representation« von Weiblichkeit, die man(n) evozieren darf, ohne dass ihre sexistischen Prämissen überhaupt ›into awareness‹ geraten. Begründungspflichtig wird aus Petersons durch *Hume's Law* und ›inferential sexism/misogyny‹ informierter Position im Gegenteil jede emanzipatorische Haltung, die nicht bereit ist, im schon Gegebenen, im *Sein*, auch eine Norm, ein *Sollen*, impliziert zu sehen. Eine solche Umkehr der eigentlich erwartbaren argumentativen Bringschuld ist natürlich attraktiv für ein Publikum, das von den bestehenden gesellschaftlichen Zuständen profitiert.⁸⁹

vorgelegten Unterscheidung zwischen Sexismus und Misogynie: »I propose taking sexism to be the branch of patriarchal ideology that *justifies and rationalizes* a patriarchal social order, and misogyny as the system that *polices and enforces* its governing norms and expectations. So sexism is scientific; misogyny is moralistic.« (Manne 2018a: S. 20; Hervorhebungen im Original) Will man also den pseudowissenschaftlichen, auf die Naturalisierung von Ungleichheit abzielenden Impetus von Petersons Aussagen betonen, muss man von ›inferential sexism‹ sprechen. Betrachtet man dagegen den konkreten kommunikativen Zusammenhang, in dem diese Äußerungen getätigt werden – zum Beispiel gegenüber der eine traditionell männlich konnotierte ›diskursmächtige‹, nämlich eine Gatekeeper-Position besetzenden Journalistin Cathy Newman –, springt die ihnen eignende ›inferential misogyny‹ ins Auge, also der Versuch, männliche Suprematie angesichts einer durch eine Frau vertretenen Gegenposition zu affirmieren beziehungsweise zu restituieren.

- 89 Diesen spezifischen Appell von Petersons Ratgeberprosa hat Manne als Erste luzide benannt: »Peterson's advice is primarily directed towards, and has resonated with, a very particular audience: those predominantly white, straight, cis, and otherwise privileged men who fear being surpassed by their historical subordinates – people of colour and white women, among others – and losing their loyal service. [...] Peterson's *12 Rules For Life* is a fast-acting, short-term analgesic that will make many of his readers feel better temporarily, while failing to address their underlying problem. On the contrary, the book often fuels the very sense of entitled need which, when it goes unsatisfied, causes such pain and outrage. Peterson might have done a good thing by reaching and trying to talk young white men out of their unwarranted resentment, which is the predictable result of social norms changing for the better and the fairer. Some historically subordinate group members can sometimes now compete with and defeat the historically dominant person, who may subsequently have to master the art of losing gracefully. This might have been said with the candour, and sometimes ruthlessness, which Peterson clearly prides himself on being capable of elsewhere. Unfortunately, when it comes to this morally important battle, Peterson shrinks from conflict, and thereby avoids provoking – or improving – his readers« (Manne 2018b: o. S.).

Die auf maximale Reaktionsbereitschaft fragiler (zumeist männlicher) Egos getrimmte Appellstruktur von Petersons Duktus ist schließlich perfekt, wenn der Kanadier seine Ergüsse in einem dritten Schritt auch noch mit einem Potpourri kulturpessimistischer Versatzstücke aus den letzten circa 150 Jahren anreichert, mit Topoi und Denkfiguren, die sich so oder ähnlich schon bei Denkern und Autoren finden, deren Frauenverachtung zumindest im Modus der indirekten Bezugnahme ebenfalls »inferential« bleiben kann, weil sie ja nicht mitzitiert zu werden braucht. Das so entstehende diskursive Gemisch ist widersprüchlich, kaum verständlich oder wenigstens polysemisch⁹⁰ – und explosiv: »panting with moralistic propaganda, but exuding a disingenuous appeal to the scientific method«.⁹¹

Nun ist Peterson natürlich nicht der einzige konservative Intellektuelle, der seine Expertise und sein ganzes rhetorisches Arsenal in den Dienst der Zementierung des Status quo und der Rechtfertigung von Dominanzstrukturen stellt. Er ist aber in singulärer Weise beispielhaft für die Übergänglichkeit von *Memes* und *Mainstream*, von »Kultur der Digitalität« und Kanonizität. Denn Peterson geriert sich einerseits als eine Art *Edel-troll*: Dafür sprechen seine konsequente Mobilisierung der »adversary method« und seine Maximierung der eigenen Reichweite mittels unermüdlicher autoreferenzieller Replikation, also mittels memetisch replizierbarer Bildlichkeiten⁹² und Schlagworte in Streams, Videos, Tweets, Podcasts etc. Man ginge nicht zu weit, wenn man ihm attestierte, dass er gerade qua der Digitalkulturtechnik des *trolling* seine riesige memetische Strahlkraft entfaltet.⁹³ Dennoch darf Peterson andererseits, wie gezeigt, unwidersprochen als maßgeblicher *public intellectual* gehandelt werden, zumal er es versteht, die problematischsten Seiten seiner Ideologie im Bereich des »inferential«, des Impliziten, zu

90 Robinson 2018: o. S. zeigt zum Beispiel im Detail auf, dass Peterson eine Vorliebe für Schopenhauers 36. *troll*-Kunstgriff zu hegen scheint, also für die Technik, den Gesprächsgegner mit besonders komplizierten, fremdwortgesättigten und inkohärenten Formulierungen zu verwirren – die so resultierende Deutungs Offenheit maximiert das wirkungsästhetische Potenzial seiner Äußerungen und verstärkt seinen Nimbus als »Intellektueller«: »[H]is vacuous words are a kind of Rorschach test onto which countless interpretations can be projected. [...] Obscurantism is more than a desperate attempt to feign novelty, though. It's also a tactic for badgering readers into deference to the writer's authority.« (Robinson 2018: o. S.).

91 Penny 2017: o. S.

92 Als besonders fruchtbar erwies sich in dieser Hinsicht Petersons Vergleich zwischen Dominanzhierarchien unter Hummern und Menschen, gekoppelt an die vulgärevolutionsbiologische Empfehlung, sich doch den Hummer zum Vorbild zu nehmen. Eine einfache Google-Bildersuche offenbart eine Vielzahl von Peterson-Hummer-memes. Mehr zum memetischen Potenzial von Petersons Prosa und Persona: Weller 2018.

93 Die schon mehrfach erwähnte Datenbank knowyourmeme.com gibt Aufschluss über die quantitativ beeindruckende memetische Anschlussfähigkeit und Inspirationskraft von Petersons Persona – siehe hierzu das oben schon verlinkte Peterson-Lemma unter <https://knowyourmeme.com/memes/people/jordan-peterson> (09.10.2020).

belassen. Auch wenn Peterson also zweifelsohne in der Kultur der Digitalität, der Kultur von *Mimesis* und *trolling* zu Hause ist, ja ein *Produkt* dieser Kultur ist (seinen Status als Galionsfigur der Rechten erlangte er durch virale Youtube-Videos), werden seine Meinungen durch die Presse kanonisiert, das heißt, ihnen wird zugestanden, dass sie »prägnante Formen von Wissen, ästhetische Normen, Moralvorstellungen und Verhaltensregeln kodieren«.⁹⁴ Er kann ein Kündler unangenehmer, vermeintlich marginalisierter Wahrheiten sein, der angeblich fürchten muss, von Agenten einer oppressiven ›linken‹ Hegemonie und einer ›politisch korrekten‹ Sprachpolizei mundtot gemacht zu werden – und gleichzeitig einer »der wichtigsten Intellektuellen der Gegenwart«, der mit der Welt, wie sie ist, ganz zufrieden sein darf, zumal ihm der Status quo seine Privilegien als weißer, heterosexueller Mann sichert und er nach seinem *coming out* als Neoreaktionär in besonders guten Zeiten monatlich 80.000 US-Dollar an Spenden einnahm.⁹⁵

Die grundlegende Kompatibilität von Digitalkultur und ›kanonisiertem‹ Mainstream ist damit einmal mehr erwiesen – und die gesicherte Tatsache, dass verschiedene gesellschaftliche Gruppen unterschiedliche »Kanones«⁹⁶ pflegen, erlaubt es uns zudem, die Kontroversen um Figuren wie Peterson als Phänomene einer *Kanonkonkurrenz* zu begreifen. Wenn in dieser agonalen Gemengelage ein liberaler, emanzipatorischer Meinungskanon seine Gültigkeit behalten soll, ist es eminent wichtig, Phänomene wie Peterson ernst zu nehmen und sich nicht der tröstlichen Illusion einer impermeablen Membran zwischen den *troll*-Zonen des Internets und den Instanzen der ›Kanonisierung‹, der Codierung und Konstituierung von Wissen, Moral und Normativität hinzugeben.

Dass von einer solchen Membran nicht (mehr?) die Rede sein kann, lässt sich anschaulich am Umgang des Schweizer *paper of record*, der *Neuen Zürcher Zeitung*, mit Peterson zeigen. Dort rechnete etwa der Kolumnist Milosz Matuschek im April 2019 den kanadischen Professor – nota bene einen Leugner des anthropogenen Klimawandels,⁹⁷ einen paranoid raunenden Verteidiger des »masculine spirit«⁹⁸ (was immer das sein soll) gegen nebulöse feministische Anfechtungen, einen Anhänger der Verschwörungstheorie von den kommunistisch beziehungs-

94 Winko 2003: S. 597.

95 Siehe <https://www.theguardian.com/technology/2018/may/14/patreon-rise-jordan-peterson-online-membership> (17.01.2020). Inzwischen ist Peterson nicht mehr auf der Crowdfundingplattform Patreon aktiv.

96 Winko 2003: S. 597.

97 Siehe <https://www.theguardian.com/education/2019/mar/20/cambridge-university-rescinds-jordan-peterson-invitation> (15.09.2021).

98 <https://www.nytimes.com/2018/05/18/style/jordan-peterson-12-rules-for-life.html> (10.12.2020).

weise ›kulturmarxistisch‹ unterwanderten ›cultural studies‹⁹⁹ – diesen Professor also rechnete Matuschek zu einem »Bollwerk kritischer Intellektueller«, die sich gegen die Machtansprüche anmaßender Linksliberaler wehren und »freiheitliche[] Standards«¹⁰⁰ verteidigen. Petersons Kritiker bezeichnet Matuschek dabei schlankerhand als »Kulturmarxisten«,¹⁰¹ unter Verwendung also eines bei der *alt-right* und der deutschsprachigen Neuen Rechten beliebten, beispielsweise auch im ›Manifest‹ eines bekannten norwegischen Terroristen prominent figurierenden verschwörungstheoretischen Labels.¹⁰² Dieses Schlagwort dürfte keine seriöse Redaktion, kein seriöses Lektorat passieren, zum einen wegen seiner problematischen politischen Besetztheit, zum anderen und damit zusammenhängend wegen seiner primären Funktion als ›Feindbegriff‹ im Sinne Reinhart Kosellecks: Es handelt sich beim ›Kulturmarxismus‹ um einen Terminus, der keinen anderen Zweck hat als die perlokutionäre Erzeugung von Hass und Feindschaft durch die Instrumentalisierung »semantische[r] Opposition[en]«. ¹⁰³ Wenn also die seit fast drei Jahrzehnten von der extremen Rechten beackerte, im Kern »antisemitische Verschwörungserzählung«¹⁰⁴ über die zersetzenden Aktivitäten der ›Kulturmarxisten‹ ungeschützt, unironisch und ungefiltert in einer wenigstens ihrer Reputation nach seriösen, einer ›kanonischen‹ und ›kanonisierenden‹ Tageszeitung herumgeistert, dann zeugt das von einem diskursiven Dammbbruch.

Dieser Befund ist repräsentativ für jene Makro-Trendlinie, durch die sich gemäß dem Politologen Cas Mudde rechtsextreme Tendenzen seit etwa dem Jahr 2000 von früheren entsprechenden Bestrebungen unterscheiden. Neu und besorgniserregend ist für Mudde nicht irgendeine inhaltliche Innovation rechts-extremer Diskursteilnehmer, sondern in erster Linie die Ausweitung des Sagarkeitsspektrums, des Meinungskorridors – das in vollem Gang befindliche »mainstreaming of the far right«. ¹⁰⁵ Zu den Werkzeugen, mit denen dieser Pro-

99 Siehe etwa https://www.theepochtimes.com/jordan-peterson-explains-how-communism-came-under-the-guise-of-identity-politics_2259668.html (10.12.2020).

100 Siehe Matuschek 2019: o. S.

101 Ebd.: o. S.

102 Siehe zu den US-amerikanischen Wurzeln dieser antisemitischen Verschwörungsideologie und ihrer Popularität bei neurechten Strömungen abermals Woods 2019a und 2019b.

103 Koselleck 1993: S. 282.

104 Quent und Rathje 2019: S. 171. Dieser Aspekt schwingt in den diversen Evokationen des ›Kulturmarxismus‹ bald mehr, bald weniger deutlich mit, ist aber konstitutiv für seine ›feindbegriffliche‹ Semantik und immer zumindest als Hintergrundrauschen präsent, wenn die ›kulturmarxistische‹ Zerstörung ›des Westens‹ konsequent jüdischen Denkern wie Lukács, Horkheimer, Adorno oder Walter Benjamin angelastet wird. Eine offen und stringent antisemitische Verwendung des Schlagworts findet sich etwa im bereits erwähnten terroristischen ›Manifest‹, siehe hierzu ebd.: S. 171ff.

105 Mudde 2019: S. 20.

zess bewusst oder unbewusst vorangetrieben wird, zählen nun eben, wie das vorliegende Buch an vielen Beispielen zu zeigen versucht, immer auch digitalkulturelle Bedeutungsträger und Inhalte, und ganz besonders *memes*.¹⁰⁶ Ein weiterer Mainstreamingeffekt im Sinne Muddes ist, wiederum am Beispiel der *Neuen Zürcher Zeitung*, in der Berichterstattung über die medial schamlos ausgeschlachtete Debatte zwischen Peterson und Slavoj Žižek zu beobachten, die im April 2019 in Toronto stattfand. Das Gespräch zwischen dem slowenischen Intellektuellen und dem klinischen Psychologen aus Kanada wurde im *framing* der *Neuen Zürcher Zeitung* kurzerhand zum »Philosophenduell«, zum Clash zweier »Philosophen«, zum veritablen »Philosophieseminar«.¹⁰⁷ Handstreichartig wird hier der »adversary method«-*troll* Peterson, der zwar ein Meister der memetischen Selbstinszenierung ist, in der Fachwissenschaft der Philosophie aber allenfalls dilettiert, zum ebenbürtigen Gegner eines – was immer man sonst von ihm halten mag – promovierten Philosophen. Diese paradigmatischen Beispiele für die unkritische Faszination, mit der das Feuilleton dem Phänomen Peterson begegnet, belegen in wünschbarer Deutlichkeit, dass sich die folkloristisch-memetischen Strukturelemente des »dynamism« (des aufsehenerregenden Tabubruchs) und des »conservatism« (des Beharrens auf Traditionen, Werten und althergebrachten Rollen und Hierarchien) ohne Weiteres innerhalb *einer* wirkungsmächtigen öffentlichen Persona in Einklang bringen lassen.

Für die Logik der Kanonisierung memetischer, digitalkultureller Formen und Inhalte – für die Gesetzmäßigkeit ihres Aufstiegs aus den Niederungen der Chans in die Spalten der NZZ – hat Pörksen im Zusammenhang mit dem Problem der Fake News den anschaulichen Begriff der »Informationswäsche« geprägt. In diesem Begriff bündeln sich sozusagen die Erkenntnisse aus den zuvor erwähnten Forschungen von Zannettou et al. (vgl. Kapitel 5.1):

106 Siehe zum eminent memetisch grundierten Prozess dieses »mainstreaming« Goerzen 2017: o. S.; Hervorhebungen im Original: »Hier ein Wort zur ›Neuigkeit‹: Faschistische und rassistische Ideen sind mit Sicherheit *nicht neu*. Doch diese Ideen wurden wie ein lahmer Konsumartikel, der mit WiFi-Empfang und einer zeitgenössischen Politur aufgepeppt wird, durch die zeitgenössische Rechte so neu verpackt und umgelabelt, dass sie ganz besonders *neuartig* erscheinen. Medien-Gatekeeper wiederum haben sich auf die Meme der Rechten gestürzt und sie ihrem jeweiligen Publikum sogar erklärt (und damit ganz freiwillig einen Teil der memetischen Arbeit übernommen). [...] Dadurch erhielten aufgrund der zähen Eigenschaften der Memetik rechtsextreme Vorstellungen über Rasse, Geschlecht und nationale Grenzen Sendezeit – wobei alle Versuche der etablierten Autoritäten, sie angemessen zu fassen und zu entlarven, diese Ideen nur weiter verbreiteten und ihre memetische Wirkung in immer mehr Köpfen abladen [...]«.

107 <https://www.nzz.ch/feuilleton/iek-ich-wollte-sie-irritierslavoj-iek-und-jordan-peterson-haben-sich-in-toronto-duellierten-peterson-das-haben-sie-geschafft-ld.1476563> (24.01.2020).

[Mit ›Informationswäsche‹] ist gemeint, dass im leichtgängigen Prozess des Kopierens, des wechselseitigen Zitierens und Verlinkens auch komplett unseriöse Behauptungen schrittweise aufgewertet werden und von bestenfalls randständigen Medien aus in die Mitte und die Breite der Gesellschaft diffundieren können, weil zunehmend unklar wird, aus welchen seltsamen Kanälen und zweifelhaften Quellen die Urbotschaft eigentlich stammt.¹⁰⁸

Der »leichtgängige Prozess des Kopierens«, »Zitierens« und »Verlinkens« ist charakteristisch für das Prinzip der memetischen Replikation. Es ist also seinerseits geeignet, die memetisch verbreiteten Bildlichkeiten und Informationen »aufzuwerten«, indem es sie auch »in die Mitte und die Breite der Gesellschaft diffundier[t]«. Das Beispiel Peterson belegt somit die im ersten Teil dieses Kapitels geäußerte kultursemiotische Befürchtung: Die Praktik der *Memesis* hat ihre Unschuld nicht verloren, sie hatte sie nie. Wo immer Informationen und Bedeutungen erzeugt und disseminiert werden, stellt sich die Frage der Legitimität, der Kanonizität, der Normkonformität, und die Antwort auf diese Frage kann immer auch zu Gunsten der herrschenden Ordnung ausfallen. So vermag die virale Faszinationskraft eines konservativen kanadischen Professors die *meme*-Produktion in den obskuren Regionen des Internets anzutreiben und gleichzeitig die Edelfedern respektabler Feuilletonredaktionen in Andacht zu versetzen. Die konkreten Bildlichkeiten und Aussagen variieren, aber es besteht in jedem Fall die Gefahr, dass dubiose Positionen durch memetische Replikationsrhetorik und einen dem *trolling* verwandten agonalen Duktus ein »mainstreaming« erfahren – und so das Ressentiment »reingewaschen« wird, das alledem zugrunde liegt, im Falle Petersons eben »inferential sexism/misogyny« und generell jenes distinkt männlich und weiß konnotierte Affektkonglomerat, das Michael Kimmel als »aggrieved entitlement«¹⁰⁹ bezeichnet hat.

Am Beispiel Peterson erweist sich auch endgültig die oben beklagte Insuffizienz »klassischer« *trolling*-Konzeptionen, die solche Figuren als memetisch gewiefte Störer »normaler« diskursiver Prozesse klassifizieren. *Trolls* lassen sich im Licht der hier vorgebrachten Überlegungen und des Fallbeispiels Peterson nicht länger als Akteure begreifen, die irgendeine Form von »identity deception« betreiben. Ja, sie sind destruktiv eingestellte, sich diverser humoristischer, rhetorischer und in erster Linie memetischer Praktiken bedienende Diskursteilnehmer, aber die Logik ihres kommunikativen Handelns konstituiert sich *nicht* außerhalb »nor-

108 Pörksen 2018: S. 36.

109 Siehe Kimmel 2013: S. 32: »aggrieved entitlement – that sense that ›we‹, the rightful heirs of America's bounty, have had what is rightfully ›ours‹ taken away from us by ›them‹, faceless, feckless government bureaucrats, and given to ›them‹, undeserving minorities, immigrants, women, gays, and their ilk.«

maler Diskussionsabläufe«. Vielmehr werden die *trolls* von genau jenem Mainstream mit hervorgebracht, von dem sie sich abzugrenzen eben nur scheinen und als dessen wertvolle Stützen sie sich wider Erwarten erweisen können. Deshalb soll hier die von Matt Goerzen vorgeschlagene *trolling*-Definition starkgemacht werden, der gemäß *trolling*

die Praxis [ist], durch das Provozieren von peinlichen, oftmals kompromittierenden Reaktionen [...] zu Lulz (eine überschreitende Form des Schadenfreude-artigen Humors) zu kommen. [...] Bei dieser Aktivität erwiesen sich Internetmeme – sei es als Baits, Shibboleths oder iterative Archive, in denen die Lulz für die Nachwelt aufbewahrt werden konnten – als besonders geeignete Technē.¹¹⁰

In dieser Definition wird *trolling* als memetische Kulturtechnik begriffen, ohne dass eine letztlich unhaltbare Frontstellung zwischen *trolls* und Mehrheitsgesellschaft affirmiert würde, denn eben und immer wieder: »trolls« actions are imbricated in the same cultural systems that constitute the norm – a point that casts as much aspersion on the systems themselves as it does on the trolls who harness and exploit them«. ¹¹¹ Im *meme*-affinen *troll* tritt uns kein*e Außerirdische*r, kein*e Fremde*r, kein*e »andere*r« entgegen, sondern immer nur die zur Kenntlichkeit entstellte Logik unseres eigenen kulturellen Kanons. Wenn der *troll* ein »Feind« ist, dann ausschließlich im engen Sinn, den Carl Schmitt diesem Begriff gibt: Er ist »unsere eigene Frage als Gestalt«. ¹¹² Das Fallbeispiel Peterson zeigt anschaulich, dass und in welcher Weise Interferenzen und Interdependenzen das Verhältnis zwischen der Kultur der Digitalität und der Politik, zwischen Marginalität und Mainstream prägen – und dass in ebendiesem Mainstream das »Digitale«, das Nerdige, die Rhetorik und die memetischen Replikationsstrategien des *trolling* längst zu Machtfaktoren geworden sind, die auch und gerade zu Gunsten reaktionärer Interessen ausgemünzt werden.

6.3 Fallstudie und Synthese: Die dichtende Worddatei. Memetische Autorschaft als kreativitätspsychologische Strategie

Ähnliche Befunde, allerdings mit harmlosen Implikationen, legt unser zweites Fallbeispiel nahe, das nun nicht die politische Adaptierbarkeit memetischer Phänomene vor Augen führt. Vielmehr soll es belegen, dass auch die *Ästhetik* der memetischen Replikation längst kanonisiert worden ist. Dieses letzte Fallbeispiel

¹¹⁰ Goerzen 2017: o. S.

¹¹¹ Phillips 2015: S. 115.

¹¹² Schmitt 1963: S. 87.

führt am weitesten weg vom ›klassischen‹ *meme*, von der humorvollen Kombination von Medien wie Bild und Text im Raum des Digitalen. Während Peterson, der sich memetischer Techniken bedient, noch selber zum Sujet zahlreicher konkreter *memes* wurde, steht nun vollends die *Memesis* als Kulturtechnik im Zentrum – als Kulturtechnik mit einer ›kanonisierten‹ Ästhetik, die ›prägnante Formen von Wissen‹ und ›ästhetische Normen‹ zu transportieren vermag.

Dieser Beleg findet sich im von Angelika Klammer erarbeiteten, aber unter Clemens J. Setz' Namen publizierten Buch *Bot. Gespräch ohne Autor* (2018). Dieser Text ist auch unbeschadet seiner memetischen Qualitäten paradigmatisch für eine der ›Kultur der Digitalität‹ adäquate Produktionsästhetik. Konzipiert war *Bot* zunächst als »eine Art Gesprächsband«,¹¹³ als konventionelles Interview in Buchlänge, das Setz mit Klammer führen sollte. Allerdings stellte sich schnell heraus, dass mit den »transkribierten Antworten« des Autors »wenig anzufangen war«.¹¹⁴ Statt das Projekt »ab[zu]brechen«, stellte Setz seiner Gesprächspartnerin daraufhin seine »Journale«, eine »elendslange[] Worddatei«, zur Verfügung: So wurde »anstatt des verstockt dahinplaudernden Autors einfach diese Datei [...] befrag[t] [...], als wäre das Worddokument ein lebender Gesprächspartner«.¹¹⁵ Klammer »stellte also ihre vorbereiteten Fragen und suchte in der Datei nach Antworten«, scrollte aber auch zuweilen »nach dem Zufallsprinzip auf eine beliebige Seite« – so entstand ein »in gewissem Sinne[] postumes« Buch, in dem »der Autor selbst fehlt«¹¹⁶ oder jedenfalls zu fehlen scheint.

In *Bot* ist somit nicht nur der ›Tod des Autors‹ zur in noch nie dagewesener Deutlichkeit spürbaren Tatsache geworden. Das Buch vollzieht zusätzlich anscheinend eine Substitution des gestaltenden Akts durch die Autopoiesis algorithmisch »kombinierbaren«¹¹⁷ Rohmaterials und damit eine Verabschiedung tradierter Vorstellungen von Originalität. Schließlich gilt, um nochmals Stalder zu zitieren: »Referentielle Verfahren haben keinen Anfang und kein Ende«. Neben vielen anderen digitalkulturellen Strategien erprobt *Bot* genau das: Ein literarisches Schreibverfahren ohne klar determinierten Anfang und ohne klar determiniertes Ende, das man mit einer Möbiusschleife vergleichen und, wie gleich genauer zu zeigen sein wird, als ›memetisch‹ bezeichnen könnte. Da die Autorinstanz mattgesetzt ist, situiert sich dieses Schreibverfahren außerdem zumindest auf den ersten Blick jenseits der Kategorien von Originalität, Inspiration, Autorschaft, Kreativität und wie die seit der ›Genieästhetik‹ des 18. Jahrhunderts sattsam bekannten ästhetischen Parameter alle heißen mögen. Im glei-

113 Setz 2018: S. 9.

114 Ebd.

115 Ebd.: S. 10.

116 Ebd.: S. 10f.

117 Ebd.: S. 11.

chen Zug und in einem paradox anmutenden Manöver aber beansprucht der Text doch auch die ›Kanonisierung‹ dieses neuartigen Schreibverfahrens, da er es in Rezeptionszusammenhänge und kulturelle Domänen einschwärzt, in denen alle diese vermeintlich obsoleten Parameter durchaus noch Geltung beanspruchen (*Bot* erschien beim renommierten Suhrkamp-Verlag und wurde in zahlreichen respektablen Feuilletons besprochen). Und: Ermöglicht wird diese eben nur vermeintliche Autopoiesis erst durch die von einer dienstbaren weiblichen Co-Autorin vollzogenen Gestaltungsakte – die Suggestion einer entkörperlichten, ›algorithmischen‹ Autorschaft ist also um den Preis einer durchaus problematischen Eskamotierung weiblicher Autorschaft erkaufte.

Das alles lässt sich an einer exemplarischen Passage zu Beginn des *Gesprächs ohne Autor* festmachen. Auf die Interviewfrage, »[w]as« man sich »von der Literatur abschauen« könne, findet Klammer in Clemens Setz' Word-Datei eine Antwort, die es wert ist, hier ausgiebig zitiert zu werden:

Wolfseule twitterte einen Gedichtbandtitel, *Ich bin ein Bauer und mein Feld brennt*.

Das lädt sehr zum Übernehmen und Weiterdichten ein:

Ich bin ein Vatikan und mein Papst brennt.

[...]

Ich bin ein Plattenladen und mein Jazz brennt.

[...]

Ich bin ein Kalender und mein Mai brennt.

Ich bin ein Zahnarzt und meine Schi-Alpin-Poster überall an jeder Wand brennen.

[...]

Ich bin ein Salzburg und mein Mönchsberg brennt.

[...]

Ich bin ein Geld und meine Kaufkraft brennt.

[...]

Ich bin eine Kirche und mein Chor brennt.

[...]

Ich bin eine Luther-Bibel und mein Hiob brennt.

[...]

*Ich bin eine Wolfseule und mein Twittergenie brennt.*¹¹⁸

Die regelhafte, komisierende und mutierende Replikation einer erkennbar bleibenden Quelle – des von der Userin ›Wolfseule‹ getwitterten Titels eines Gedichtbands von Halldór Laxness Haldórsson (der allerdings nicht namentlich genannt wird) – in potenziell unzähligen Variationen: Das ist, wie Ségolène Colin als Erste bemerkt hat, die Ästhetik der *Memes*, die von Setz allerdings mit einem be-

118 Ebd.: S. 14f.

merkenswerten *twist* aktualisiert wird. Hier tauchen nämlich »in einem Buch, in einem Medium der Gutenberg-Galaxis, Elemente der Kultur der Digitalität, Meme,« auf, es wird also »ein Phänomen der Kultur der Digitalität in ein Medium der Gutenberg-Galaxis [...] übertragen.«¹¹⁹

Alle Elemente der *Memesis* und der Kultur der Digitalität sind in Setz' Anverwandlung von Halldórssons Titelei gegeben. Seine Improvisationen sind, ihrer kommunikativen Situierung nach, replikatorischer Natur, wobei diverse Schattierungen der *Referenzialität*, der Bezugnahme auf existierendes kulturelles Rohmaterial, den Produktionsprozess durchkreuzen und als *de facto gemeinschaftlichen* ausweisen (am Anfang steht der intertextuelle Verweis auf Halldórsson, der seinerseits über eine Twitter-Bekanntschaft vermittelt ist und ohnehin nicht vom Autor selbst, sondern von Angelika Klammer ausgewählt und aufbereitet wird). Schließlich folgen die von Setz formulierten Sätze einer spezifischen Eigenlogik, die eben nicht *mimetisch*, sondern *memetisch* fundiert ist. Sie referieren nicht abbildend auf eine Realität, auf ein Referenzsystem, das außerhalb der Sprache beziehungsweise des als *meme*-Quelle auserkorenen Titels situiert ist; stattdessen unterliegen die Propositionen einer generativen Struktur, welche die regelhafte Produktion neuer Beiträge zum kulturellen »signifying system« unter Wahrung einer (je nach dem Stadium, in dem sich der »joke cycle« befindet) relativ lockeren Quellenbindung garantiert. Diesen produktionsästhetischen Mechanismus kann man mit Fug und Recht als *algorithmisch* bezeichnen, basiert er doch auf der Operationalisierung konstant bleibender Handlungs- und Gestaltungsschritte. Nach dem Vorbild der Quelle gestaltet Setz alle seine memetischen Variationen als durch Konjunktionen verbundene Satzverbindungen, in denen zwei Elemente in einem bald wörtlichen, bald metaphorischen oder metonymischen Besitzverhältnis zueinander stehen.¹²⁰

Auf den ersten Blick ist hier *in nuce* jenes poetologische Prinzip realisiert, von dem *Bot* überhaupt geprägt scheint: Das von Kenneth Goldsmith geprägte Prinzip des »uncreative writing«, also einer mit der *conceptual art* verwandten Schreibweise, welche die Modalitäten der Textproduktion aufwertet und die Kategorie des geschlossenen, kohäsiven, originellen und singulären ›Werks‹ verabschiedet.

In uncreative writing the idea or concept is the most important aspect of the work. When an author uses a [sic!] uncreative form of writing, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the text. This kind of writing is not

119 Colin 2019: o. S.

120 Colin 2019 unterzieht in ebd.: o. S. alle memetischen Setz-Sätze einem sehr aufschlussreichen, an Aristoteles' Kategorienlehre ausgerichteten *close reading*, um die ihnen zugrundeliegenden Komisierungsstrategien freizulegen.

theoretical or illustrative of theories; it is intuitive, it is involved with all types of mental processes and it is purposeless. It is usually free from the dependence on the skill of the writer as a craftsman.¹²¹

Auch in *Bot* herrscht grundsätzlich der Primat des Konzepts – die »idea« eines »autorlosen Werks«, der Ersetzung der kreativ produzierenden und ordnenden Instanz durch die Selektions- und Konfigurationstätigkeit von Angelika Klammer – über jegliche tradierte Vorstellung vom »Werk« und vom »Autor«. Die Einschaltung einer (jedenfalls angeblich) aller auktorialen Kontrolle entzogenen interaktiven Schlaufe in den Prozess der Textgenese erweist sich als Kunstgriff, der die Operationalisierung memetischer (replikatorisch variierender) und »epistemisch digitaler« (referenzieller, gemeinschaftlicher und algorithmischer) Verfahren im auf den ersten Blick »falschen« Medium erlaubt, im Medium des gedruckten Buchs. Einmal mehr wird deutlich, dass solche Darstellungsmodi gerade nicht für »digitale Einheiten« spezifisch sind, wie es etwa Shifmans mehrfach zitierte *meme*-Definition statuiert, sondern in alle möglichen, auch in ganz unerwartete mediale und semantische Zusammenhänge hineinwirken.

Die qua »Befragung« eines Word-Dokuments »interaktive« Machart von *Bot* vollzieht jenen »grundlegenden Wechsel im Konzept des Autors« nach, der gemeinhin mit der Einbindung »maschinelle[r] Feedback-Strukturen« in künstlerische Prozesse assoziiert wird: eben die Entmachtung der Autorinstanz. Die entsprechende ideengeschichtliche Zäsur – Stichwort »Tod des Autors« – fällt zusammen mit einer mediengeschichtlichen Umwälzung. Diese führt Angela Krewani auf die Etablierung der Kybernetik ab der Mitte des 20. Jahrhunderts zurück, also auf die Emergenz einer neuen »Wissensform, die sich auf kommunizierende Systeme [...] bezog« und neuartige »ästhetische Experimente«¹²² erlaubte. Ein Beispiel dafür, das auch Krewani anführt, ist Gordon Pasks *Musicolour System* (1953), eine Maschine, »die einen Feedback Loop (Rückkoppelung) zwischen dem Musiker, dem Tonerzeuger und dem musikalischen Instrument erzeugte, welcher [...] in Form einer Lichtinstallation an das Umfeld abgegeben wurde«.¹²³ Zu den Affordanzen von Interaktivität zählt augenscheinlich das Aufbrechen einst tendenziell linearer (wenn auch nicht unidirektionaler¹²⁴) Produktions- und Rezeptionska-

121 Goldsmith (o.J.): http://ubu.com/papers/kg_ol_goldsmith.html (20.03.2020).

122 Krewani 2017: S. 78.

123 Ebd.

124 Der Gedanke, dass es einen »Rezeptionsmodus zwischen Beobachtung und Identifikation« gibt, der für interaktive Medien wie das Computerspiel typisch sei und im Unterschied zu traditionellen Medien »beobachtbares identifikatorisches Handeln in medialen Räumen und Szenarien unter Einbezug des Körpers der Spielenden« voraussetzt, ist weit verbreitet und intuitiv einsichtig, fällt aber hinter die Erkenntnisse der Rezeptionsästhetik zurück (Krotz 2008: S. 166). Denn selbstverständlich kommt es auch bei der Lektüre literarischer Texte oder beim

nale durch die Erzeugung »operative[r] Ketten«,¹²⁵ durch die Algorithmisierung der Kunst, wenn man so will. Der Punkt ist: Sobald »der Maschine« im Prozess der Genese künstlerischer Werke ein »Spielraum« »ein[ge]räumt« wird, schwindet »die Vorherrschaft des autorisierenden Subjekts«,¹²⁶ in die Position des inspirierten, genialen Individuums rückt »der kommunikative [...] Mensch-Maschine-Austausch«. ¹²⁷ Ein ähnliches Beispiel konnten wir im Kapitel zum memetischen Humor beobachten: »Send Dunes«-Meme sind von Menschen *und* von einem zensierenden Algorithmus geschaffen; besonders »gelingen« sind sie, wenn der Algorithmus gegriffen und »blockiert« hat, wenn also nicht nur die menschliche Memproduzent*in als »autorisierende[s] Subjekt« gewirkt, sondern auch der Algorithmus sichtbare Spuren auf der »Memoberfläche« hinterlassen hat.

Das *meme* wäre dann die algorithmisch-konzeptualistische Keimzelle eines neuartigen »unkreativen« Schreibens, das als referenzielles Verfahren ohne klaren »Anfang«¹²⁸ oder jedenfalls ohne auratisierten, gegenüber seinen Derivaten aufgewerteten Anfang zu verstehen ist. In diesem Sinne erwiese sich die Produktionsästhetik der *Memesis* nicht nur, wie bereits ausgreifend gezeigt, als äußerst kompatibel mit kanonisierten, universell akzeptierten Formen kultureller Tätigkeit: Die *Memesis* könnte darüber hinaus eine veritable *Befreiung* vom Kanon leisten, von der Verpflichtung auf das Mustergültige, »Klassische«, Normative. Sie könnte eine Kreativität ohne Kreativität begründen, eine literarische Produktivität ohne den erdrückenden Stempel dessen, was Harold Bloom als *anxiety of influence* bezeichnete.

Bloom begreift die ganze Literaturgeschichte als »Konkurrenzmodell[]«, ¹²⁹ in dem die künstlerische Fruchtbarkeit des Nach- und Spätgeborenen, des »ephebe«, erst durch die agonale Beziehung zum Vorgänger, zum »precursor«, ermöglicht wird, und zwar durch eine produktive Überformung von dessen Schaffen.¹³⁰

Poetic Influence [...] always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence [...] is a history of anxiety and self-saving caricature, of

Gang ins Kino und ins Theater zu »beobachtbare[m] identifikatorische[m] Handeln in medialen Räumen und Szenarien«: Könnte man Kunstwerke völlig passiv als »output« rezipieren, wäre jegliche Textexegese hinfällig und gäbe es die Philologie als solche nicht. Mehr zu dieser und verwandten Fragen in Nowotny und Reidy 2017.

125 Krewani 2017: S. 79.

126 Ebd.: S. 80.

127 Ebd.: S. 79.

128 Stalder 2016: S. 124.

129 Zumsteg 2011: S. 80.

130 Diese Formulierung entstammt mit leichten Anpassungen Reidy 2014: S. 339.

distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist.¹³¹

Bloom beschreibt sechs Strategien, sogenannte »revisionary ratios«,¹³² mit deren Hilfe die Einflussangst abgewehrt werden kann. Ein *siebtes* Verfahren, das der in der Gutenberg-Galaxis beheimatete Bloom noch gar nicht auf dem Schirm haben konnte, müsste nun angesichts des in *Bot* beispielhaft erprobten memetisch-»unkreativen« Schreibens ebenfalls profiliert werden: Die Durchbrechung der Einflusskette und die Überwindung der Notwendigkeit, einer tief empfundenen »anxiety« mit »wilful revisionism« zu begegnen, dank der Ersetzung von Kreativität und Originalität durch Algorithmizität und Konzeptorientierung. Wer gar nichts vollständig Neues schaffen, sondern sich qua Referenzialität in eine memetische Replikationskette einschreiben will, muss zwar den mehr oder weniger diffusen Normen der dabei in Betracht kommenden gemeinschaftlichen Formationen und den Modalitäten der *Memesis* Genüge tun – Einflussangst muss man aber nicht empfinden, geschweige denn zu irgendeinem »precursor« in ein »agonales« Verhältnis treten.

Diese ganze Versuchsanordnung scheint beispielhaft zu sein für das von Gregory Turner-Rahman geprägte Konzept einer »abductive authorship«,¹³³ auf das auch Krewani hinweist. Turner-Rahman knüpft an Charles S. Peirces Begriff der »abduction« an, der sich auf eine vorläufig-spontane, noch nicht theoriegeleitete (»preparatory«) Form des logischen Schließens bezieht: »In abduction the consideration of the facts suggests the hypothesis«, das heißt, ein abduktives Schließen erfolgt noch ohne Vorannahmen und entspricht im Grunde allererst dem »process of choosing a hypothesis« – zunächst ist »abduction [...] nothing but guesswork«. ¹³⁴ Dieses spielerische, ergebnisoffene, lustvoll spekulative Moment veranlasst Turner-Rahman zur Übernahme des Abduktionsbegriffs, wenn er als Schlüsselmerkmale des »abductive authorship« einerseits die »distinct exploratory interactions with seemingly limitless digital toolsets«, andererseits »the spontaneity of communal discourse«¹³⁵ bestimmt. Beide Aspekte sind in *Bot* in beispielhafter Weise realisiert. »Intradiegetisch« (wenn man so will) zehren Setz' Notate offensichtlich von einer systematischen, nachgerade algorithmisch grundierten »exploratory interaction[]« mit den Möglichkeiten und Quellenreservoirs der »Kultur der Digitalität« (der Abschnitt mit den memetischen Variationen auf Laxness' Buchtitel ist

131 Bloom 1997: S. 30. »Be me but not me« is the paradox of the precursor's implicit charge to the ephobe« (ebd.: S. 70).

132 Ebd.: S. 14.

133 Turner-Rahman 2013: S. 151.

134 Peirce 1966: S. 136f.

135 Turner-Rahman 2013: S. 151.

nur das augenfälligste Beispiel). Darüber hinaus ist hier der subjektive Schreibimpuls ganz auf den »communal discourse« ausgerichtet (man denke an die Inspirationsquelle des Textbeispiels, die Twitter-Freundin ›Wolfseule‹). ›Extra-‹ oder ›metadiegetisch‹ lässt sich sodann das ganze Buch als Manifestation einer »exploratory interaction[] with seemingly limitless digital toolsets« und eines »communal discourse« lesen, entsteht es doch aus der maschinengestützten ›Befragung‹ einer digitalen Ressource durch eine nicht mit dem Autor identische Person, die das Buch im Rahmen einer projekthaften Kollaboration ›erzeugt‹ (aber eben nicht im konventionellen Sinn ›autorisiert‹).

So, im Geist dieser abduktiven Poetologie, kann *Bot* – kann Clemens Setz oder kann Angelika Klammer – den von Halldór Laxness Haldórsson unwissentlich angestoßenen Prozess memetischer Poiesis freimütig fortschreiben, ohne dabei den ursprünglichen Gedichtbandtitel in ›agonaler‹, den *precursor* überschattender oder verneinender Manier ›revidieren‹ oder ›pervertieren‹ zu müssen. Die Zurückdrängung des »autorisierenden Subjekts« durch einen »Mensch-Maschine-Austausch« (Angelika Klammers Autopsie der Word-Datei) ermöglicht in Kombination mit der Operationalisierung digitalkultureller, memetischer Darstellungsmodi eine spielerische literarische Produktivität; diese ist insofern von Einflussangst unbelastet, als sie sich auf semi-aleatorische, abduktive Vorläufigkeit und memetische Replikation verpflichtet, nicht auf den Mythos individueller Selbstwirksamkeit, Originalität und Genialität. Dank diesem *sleight of hand* vollzieht *Bot* gleichsam eine Emanzipation vom Kanon und den durch ihn potenziell ausgelösten paralysierenden Ängsten, und das – hier kommt der eigentliche Clou – in einem von Kanonizität und Konvention, vom Nimbus der Genialität und bildungsbürgerlichen Konventionalität nachgerade imprägnierten medienästhetischen Träger: in einem bei Suhrkamp erschienenen gedruckten Buch.

All das wäre schon Beleg genug, dass die Ästhetik der *Memesis* ebenso Teil des als gültig, normativ und kanonisch Akzeptierten ist wie ihre oben am Fallbeispiel Peterson untersuchten politischen Ramifikationen. Der Befund einer Integrierbarkeit des vermeintlich Neuartigen und Subversiven – der Kultur der Digitalität und der *Memesis* – in das formal und medial Bekannte bewahrt seine Gültigkeit nun auch oder sogar *gerade* dann, wenn man die soeben vorgeschlagene Lesart von *Bot* umkehrt, den Text also *nicht* als Generalprobe neuer auktorialer Verfahren versteht, sondern im vermeintlich Kühnen auch die residuale Beharrungskraft des Konventionellen zu erkennen versucht. Deshalb war oben denn auch die Rede davon, dass sich *Bot* nur nahtlos in das Paradigma des ›uncreative writing‹ (und letztlich auch der ›abductive authorship‹) einzupassen *scheint*. Zwar *kann* man das Buch als Resultat einer ›abduktiven‹ Mensch-Maschine-Kommunikation lesen, aber die Maschine weiß am Ende doch immer nur das, was der ›Mensch‹, also Clemens J. Setz als Autor der von Angelika Klammer bearbeiteten Word-Datei, schon wusste und in sie einspeiste. Der Autor als »autorisierendes Subjekt[]« wird hier

in einer paradoxen Geste zugleich zurückgenommen und restituiert, als Zentrum, um welches der Text dann eben doch kreist. Somit eignet *Bot* auch eine womöglich unbeabsichtigte, aber doch bedenkliche Genderdynamik, von der oben schon die Rede war: »aufgeschrieben« und »angeordnet« wurde der Text von einer als Instanz der Mensch-Maschine-Kommunikation eingesetzten Frau, im eigentlichen Sinne »geschrieben« – und unter seinem Namen publiziert – hat ihn aber dann doch der hinter dem Bescheidenheitstopos der »uncreativity« als »Genie« wirkende männliche Autor. Und von dessen Ruf als »genialer Autor« zehrt der Erfolg des Buchs, das es eben in die feinsten Feuilletons der deutschsprachigen Welt geschafft hat.

Obwohl also mit Bezug auf *Bot* durchaus die Rede davon sein kann, dass ein »Konzept« die Parameter des »Werks« und der »Originalität« überwächst, wird bei genauem Hinsehen kein »uncreative writing« im eigentlichen Sinne präsentiert, sondern eine neue Schattierung von Kreativität, sozusagen eine *achte* »revisionary ratio«. Das »autorisierende[] Subjekt[]« ist immer noch der *prime mover* der Textproduktion, es versteckt sich nur unter der Tarnkappe einer auf eine dritte am kreativen Prozess beteiligte Person verschobenen Mensch-Maschine-Relation. Und unter dieser Tarnkappe, gerüstet mit memetischen Verfahren der apotropäischen Einflussangstabwehr, schleicht es sich von neuem in seine schon verloren geglaubte Machtposition, indem es den vom *precursor* Haldórsson verfassten Buchtitel dann doch memetischen Persiflagen und Mutationen unterzieht. Das Kriterium des »skill of the writer as a craftsman« wird in *Bot* nämlich nur scheinbar kassiert. Es bleibt eine ebenso relevante produktions- und rezeptionsästhetische Kategorie wie der Kanon als Speicher »prägnante[r] Formen von Wissen« und »ästhetische[r] Normen«. Setz' »revisionistische« Fortschreibungen des Laxness-Titels sind aus dieser Warte gerade keine »uncreative« Schreibakte, sondern hochgradig regelhafte Sprachspiele in guter modernistischer und postmoderner Tradition.¹³⁶ Diese können wie alle *memes* als »structurally autocratic«¹³⁷ gelten, sind sie doch in einem Spektrum ästhetischen Ge- oder eben Misslingens zu situieren, im Spannungsfeld eben einer mehr oder weniger gelungenen »witzzyklischen« Variierung der einmal etablierten und im Sinne einer »Quellenbindung« auch einigermaßen stabil bleibenden memetischen Replikationsregeln. Der Überführung digitalkultureller, memetischer Darstellungsverfahren in die Gutenberg-Galaxis eignet also eine doppelte Lesbarkeit. Sie kann den Abschied vom

136 Dieser Eindruck bestätigt sich bei der Lektüre von Setz' Tübinger Poetikvorlesungen aus dem Jahr 2015, in denen er ausgehend von der *captatio benevolentiae*, doch nur »interessante Anekdoten über das seltsame Verhalten von Menschen auf der Erde« erzählen zu wollen, seine Poetologie gewitzt in die Tradition der ästhetischen Verfahren der »Situationistischen Internationalen« einordnet – und nicht etwa in ein ganz neuartiges, »digitales« oder »abduktives« Paradigma (vgl. Setz und Passig 2016: S. 23 und S. 60).

137 Hristova 2014: S. 266.

Kanon, die Überwindung der Einflussangst durch die ›unkreative‹ Ausschaltung von Traditionsbindung und Originalitätszwang bedeuten. Oder sie kann das autorisierende Subjekt erneut heimlich an die Macht bringen und somit gegen die Einflussangst wirksam werden, indem ausgerechnet altbekannte, tradierte Kreativitätspsychologische Normen aufgerufen werden.

So oder so erweist sich mit Blick auf *Bot* immer wieder die Kompatibilität von *Mimesis* und Digitalkultur mit dem, was man intuitiv für davon distinkt halten könnte: mit ›der‹ Kultur als »signifying system« schlechthin, ihren etablierten, tradierten, kanonisierten, im Mainstream fixierten Formen, Medien und Motiven. Diese Kompatibilität umfasst, wie dieses Kapitel in seiner Gänze zu zeigen versuchte, alle Facetten der *Mimesis*, von der produktionsästhetischen Mikro-Ebene bis hin zur Makro-Ebene ihrer politischen Ausbeutbarkeit. Immer wieder zeigt sich also, wie man im Anschluss an Goerzen reiterieren könnte, dass das, was neu zu sein *scheint*, eben nicht zwangsläufig neu *ist* oder auch nur neuen Tendenzen Vorschub leisten muss. Das längst Bekannte, Dominante und Kanonische rettet sich seine Hegemonie sogar – und manchmal gerade – im Angesicht seiner vorgeblichen Entmachtung durch die *Mimesis* und die Kultur der Digitalität.

7. Fazit

Der bereits mehrfach erwähnte Politologe Sebastian Stier hat ein dreischichtiges Begriffsmodell vorgeschlagen, um den Diskurs über ›das Internet‹ – oder genauer: über die Kultur der Digitalität – in seiner widersprüchlichen Mannigfaltigkeit zu erfassen. Er unterscheidet zwischen drei konkurrierenden ›Thesen‹ über die Interferenzen zwischen Digitalkultur und Öffentlichkeit, zwischen Internet und Politik, die je nach Debattenlage und in Abhängigkeit von äußeren Einflüssen Konjunktur haben. So betont die optimistische »Mobilisierungsthese« die gemeinschaftsstiftende Wirkung der Kultur der Digitalität; sie geht davon aus, dass zunehmende interaktive »Vernetzung« einen höheren demokratischen Organisationsgrad ermögliche und »Machtstrukturen egalisieren[en]«¹ werde. Shifmans Ausführungen zum politischen *meme* ließen sich grob dieser Prämisse zuordnen. Ob die neuen Affordanzen der Digitalkultur jedoch wirklich emanzipativ und demokratisierend zu wirken vermögen, wird immer wieder in Zweifel gezogen, und zwar durchaus zu Recht, wie unsere Ausführungen zu dieser Frage gezeigt haben sollten: Vertreter*innen einer »sozialdeterministisch[en]« Position, die Stier als »Normalisierungsthese« bezeichnet, gehen denn auch davon aus, dass im digitalen Raum primär reproduziert wird, was offline schon gilt – und dass dieser Raum früher oder später gänzlich von jenen Akteuren kontrolliert werde, die sowieso »institutionell und finanziell«² dominant seien. Aus dieser Warte hätte die Kultur der Digitalität dann weder ausschließlich »mobilisierende« noch ausschließlich demobilisierende Konsequenzen, sondern würde einfach nur bestehende »Machtverhältnisse« spiegeln oder sogar noch verstärken.³ Eine Pointierung erfährt diese eher pessimistische Sichtweise dann in Form jener Diskursbeiträge, die Stier unter das Stichwort der »antidemokratischen Hypothese« einordnet: Darunter versteht er grundsätzliche Problematisierungen der Internet-öffentlichkeit(en) aus demokratietheoretischer Sicht, die etwa auf die digitalkulturellen Tendenzen zur »Fragmentierung«,⁴ die Oberflächlichkeit der Internet-

1 Stier 2017: S. 15.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Ebd.

kommunikation oder mangelnden Datenschutz als Bedrohungen für deliberative demokratische Prozesse hinweisen.

Jede dieser Sinnoptionen bestimmt bald die Diskussion, tritt bald in den Hintergrund; meistens konkurrieren gleich alle drei Perspektiven um Aufmerksamkeit und Deutungshoheit. Äußere Faktoren spielen dabei eine entscheidende Rolle: Ökonomische Entwicklungen wie die ›New Economy‹ in den Neunzigerjahren oder historische Zäsuren wie der wesentlich auf den sozialen Medien organisierte ›Arabische Frühling‹ 2011 gaben der optimistischen Mobilisierungsthese Auftrieb, während die Konsolidierung großer Internetkonzerne und die Kommerzialisierung der Nerdkultur die Normalisierungsthese bekräftigt. Anhänger*innen der antidemokratischen Hypothese wiederum dürften sich durch die Snowden-Enthüllungen über die allgegenwärtige nachrichtendienstliche Internetüberwachung oder durch Donald Trumps totalitarismusverdächtige Twitter-Exzesse bestätigt sehen.

Die hier vorgestellten Überlegungen zum digitalkulturellen Phänomen der *memes* beziehungsweise zu ihrer spezifischen Produktions- und Wirkungsästhetik, für die wir den Neologismus *Memesis* vorschlugen, bestätigen und widerlegen alle drei Maximalhypothesen über die Kultur der Digitalität im gleichen Maße. Unsere Studie legt nahe, dass man der Sphäre der digitalen Kommunikation mit ihren Normen, Ästhetiken und Ideologemen nur dann analytisch gerecht werden kann, wenn man ihren ganzen Facettenreichtum anerkennt. Um es auf den Punkt zu bringen: Stiers Deutungsschema eignet sich wunderbar zur Beschreibung der polarisierten, zyklisch verlaufenden und oft von einem gewissen Vereindeutigungseifer geprägten Debatten *über* die Kultur der Digitalität, bietet aber kein adäquates Interpretationsraster für die Auseinandersetzung mit den gemeinhin ambivalenten *Produkten* der Kultur der Digitalität. In diesen sind nämlich so gut wie immer mehrere und widersprüchliche diskursive Energiepotenziale enthalten, die sich erst durch Akte der Rezeption, der memetischen Replikation und Mutation und der humoristischen und/oder politischen Operationalisierung je und je konkretisieren.

Memes können sich produktiv auf die sogenannte Hochkultur beziehen, sie können komplexe Verweisstrukturen aufweisen und sich inspirieren lassen durch die Kunst- und Literaturgeschichte, avancierte ästhetische Verfahren zur Anwendung bringen und sie gleichzeitig ironisieren. In ihrer ganzen formalen Vielschichtigkeit können sie konkrete aktivistische Zwecke verfolgen und gleichzeitig über die Kultur der Digitalität reflektieren respektive deren Instrumente und Limitationen gekannt und selbstreflexiv einsetzen, zum Beispiel, wenn die Zensurpolitik und -algorithmen großer Plattformen ins Kreuzfeuer humoristischer Kritik geraten. Die Algorithmen werden sogar in den Rang von ›Memeproduzenten‹ erhoben, wenn man sie durch aufgeklebte Nippel austrickst oder bestimmte

Inhalte gezielt ›blockieren‹ lässt, um offenzulegen, dass die Zensurmechanismen Dünen für Brüste halten – und ihre vermeintliche Autorität so einem befreienden Lachen auszusetzen. Solche *memes* stehen insofern im Dienst ›progressiver‹ Anliegen, als sie einem antiautoritären, im weitesten Sinne emanzipatorischen Impetus folgen. Sie zeigen, wie User*innen in der Digitalkultur jederzeit gegen die Plattformen memetisch agitieren können, auf denen sie ihre Inhalte posten und Gruppenidentitäten ausbilden, die durch Selbst- und Fremdzuschreibungen geprägt sind. Das geschieht freilich nicht ohne die Ironie, dass auch die erfolgreichste, kreativste und frechste *meme*-Kampagne ihrerseits nur wieder zum Erfolg der jeweils doch eigentlich kritisierten oder lächerlich gemachten Plattform beiträgt, ohne dass deren Eigentümer*innen irgendwelche Konsequenzen aus den artikulierten Anliegen ziehen müssen.

Ein ganz anders gearteter ›Aktivismus‹ lässt sich beim Cartoonfrosch Pepe beobachten: Er ist eine memetisch fruchtbare, aber harmlose Comicfigur, kann also im Netz dasselbe ›bedeuten‹ wie offline, ganz im Sinne der Normalisierungshypothese. Gleichzeitig ist er ein Symbol des Neofaschismus und eine Ikone der Hongkonger Demokratiebewegung, ›mobilisiert‹ folglich widersprüchliche Kräfte und Kollektive ›im wirklichen Leben‹, darunter auch so unheilvolle, dass man den Frosch als Beleg für eine demokratiezersetzende Wirkung der Internetkultur zitieren könnte – die Bilder der Pepe-Masken und -Flaggen beim Sturm auf das Kapitol in Washington D. C. am 6. Januar 2021 sind prägnant. Ähnliches ließe sich über den Superhelden Captain America sagen, der in ›seinen‹ Comicgeschichten mal als aus heutiger Sicht höchst zweifelhafter Hyper-Nationalist und Repräsentant eines weißen US-Amerikas auftrat, in neueren Geschichten dagegen als progressive Figur und Verkörperung von Toleranz erscheint, und der memetisch sowohl von den amerikanischen ›Linken‹ als auch von der sogenannten *alt-right* als Emblem reklamiert wurde.

Mehrdeutig und facettenreich sind sodann schon nur die basalen Techniken der Komisierung, die in der *meme*-Welt zur Anwendung kommen: Sie sind, wie wir zu zeigen versuchten, anschlussfähig an bestimmte komikgeschichtlich einschlägige Traditionen, mit denen sie sogleich wieder lustvoll brechen. Sie leisten so einem semantisch kaum zu fassenden, schwierig zu rezipierenden Para- oder Meta-Humor im Sinne Attardos Vorschub. Mit dem Rückgriff auf passende literatur- und kulturwissenschaftliche Konzepte arbeiteten wir schließlich heraus, dass die Kultur der Digitalität allen möglichen wirkungsästhetischen Zwecken dienstbar gemacht werden kann. Die Kunstform des *meme* in ihrer schillernden Vieldeutigkeit, in ihrer bald subtilen, bald drastischen und brachialen Komik, in ihrer wechselweise appellierenden, witzigen, rührseligen, gemeinschaftsbildenden oder ausgrenzenden Rhetorik – diese Kunstform, kurzum, ist das Prisma, durch das die grundständige Widersprüchlichkeit, Fluidität und leider auch In-

strumentalisierbarkeit der Kultur der Digitalität besonders scharf in den Fokus rücken.

Das vorliegende Buch versteht sich im Lichte all dessen auch als Ausbruchversuch aus den von Stier nachgezeichneten ›Debattenzyklen‹. Es will, ganz im Sinne Pörksens, »der vielgestaltigen Welt der digitalen Öffentlichkeit und ihren Krisen weder« mit »pauschale[r] Euphorie« noch mit »pauschale[m] Pessimismus« begegnen, sondern »Schönheit und Schrecken, Ambivalenz und Polymorphie, mediale Zwänge und individuelle Freiheiten gleichermaßen sichtbar [...] machen«. ⁵ Erst wenn die neuen medialen und kommunikativen Umgebungen als »bewegliches Korsett« ⁶ verstanden werden, dessen referenzielle, gemeinschaftliche und algorithmische Möglichkeiten immer wieder neu verhandelt und vor allem genutzt werden müssen, erst dann also bietet sich die Chance, die »Phase der mentalen Pubertät im Umgang mit neuen Möglichkeiten« zu überwinden und die »Wachstumsschmerzen der Medienevolution« ⁷ zu stillen.

In diesem Sinne sind die Verwerfungen, die Gräben, die konstruktiven, lustigen, schockierenden oder gar gewaltförmigen Sprechakte, von denen dieses Buch handelt, nie als eindeutige Argumente für eine der drei ›Thesen‹ über ›das‹ Internet zu verstehen. Sie sprechen vielmehr für ein Klima der Unsicherheit, Überforderung und Vieldeutigkeit, oder positiv gewendet: der Offenheit und Indeterminiertheit, das nicht erst seit dem *annus terribilis* 2020 unsere ganze Lebenswelt durchdringt. *Memes* sind eben, mit anderen Worten, paradigmatisch für die Tatsache, dass inzwischen jede*r »zum Sender geworden« ⁸ ist. Und wenn sich immer mehr und vor allem immer mehr »unterschiedliche Menschen« ⁹ zu Wort melden, werden viele bislang totgeschwiegene Konfliktlinien überhaupt erst sichtbar.

Der Chaotisierung und der vermeintlichen Verhärtung des öffentlichen Diskurses durch die Internetkultur im Allgemeinen und durch die *Memes* (und das *trolling*!) im Besonderen ist dann vielleicht doch noch eine optimistische Pointe im Sinne der ›Mobilisierungsthese‹ abzugewinnen. Die Überhitzung, für die *memes* und die Kultur der Digitalität immer auch stehen, ist nämlich auch ein Symptom der Sichtbarmachung und der beginnenden Nivellierung von Ungleichheit. Das affirmierte jüngst in anderem Zusammenhang die feministische Denkerin Franziska Schutzbach mit Verweis auf das sogenannte Tocqueville-Paradox:

Es kommt nicht in dem Moment zu Auseinandersetzungen, in dem die Ungleichheit besonders gravierend ist – in einer Situation unhinterfragter Unterdrückung

5 Pörksen 2018: S. 21.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Ebd.: S. 63.

9 Schutzbach 2020: o. S.

ist es nämlich schwierig, Ungleichheit anzuprangern, Kritik zu formulieren und Forderungen zu stellen. Es kommt vielmehr dann zu Auseinandersetzungen, wenn mit Reformen begonnen wurde und bereits mehr Partizipation möglich ist. [...] Anders gesagt: In dem Moment, in dem wir mehr Teilhabe und Gleichheit haben, erscheint die Gesellschaft paradoxerweise erst einmal besonders ungerecht. Umso lauter und wütender fallen entsprechend Empörung, Kritik und die Forderungen nach Veränderung aus. Die gute Nachricht also lautet: Die vielen Kontroversen der Gegenwart bedeuten nicht, dass alles immer schlechter wird, im Gegenteil. Sie sind auch ein Effekt zahlreicher Fortschritte beim Kampf um eine gerechtere, inklusivere Gesellschaft. Daneben gibt es aber auch die – je nach Perspektive – schlechte Nachricht: Die Auseinandersetzungen um Gerechtigkeitsfragen werden bis auf weiteres nicht ab-, sondern eher zunehmen.¹⁰

In diese Gemengelage möchten wir *memes*, *Memesis* und unsere Überlegungen dazu abschließend einordnen: Womöglich ist einiges gewonnen, wenn wir sie in einem spannungsgeladenen Diskursklima verorten, das zwar stets in Brutalität und Toxizität zu kippen droht (und das oft tatsächlich tut), aber durch seine schiere Existenz bereits einen Teilerfolg emanzipatorischer Bestrebungen verbürgt. Dass die Kultur der Digitalität Wut und Bedrängnis sicht- und hörbar macht, kann verstören, weil auch die Wut und Bedrängnis der Diskriminierenden, der Hassenden sicht- und hörbar gemacht werden – aber zugleich entsteht so ein rhetorischer, ästhetischer und kommunikativer Möglichkeitshorizont, vor dessen Hintergrund bestimmte »Auseinandersetzungen« erstmals überhaupt ausgefochten werden können. In diesen »Auseinandersetzungen« werden *memes* und *Memesis* immer eine Rolle spielen, und je besser wir diese Phänomene verstehen, desto produktiver und konstruktiver wird besagte Rolle ausfallen. Das ist nun wirklich eine eindeutig gute Nachricht.

10 Schutzbach 2020: o. S.

Bibliographie

- Abraham, Linus (2009). Effectiveness of cartoons as a uniquely visual medium for orienting social issues. In: *Journalism & Communication Monographs* 11 (2), 117-165.
- Agamben, Giorgio (2020). Nach Corona: Wir sind nurmehr das nackte Leben (27.05.2020). In: *Neue Zürcher Zeitung*, 18.03.2020.
- Alptraum, Lux (2018). How Tumblr went from being the most porn-friendly social media site to banning porn. In: *The Verge* (05.12.2018); <https://www.theverge.com/2018/12/5/18126451/tumblr-porn-social-media-ban> (10.06.2020).
- #AltWoke Companion (13.06.2017); <https://tripleampersand.org/altwoke-companion/> (18.05.2020).
- Anselmo, Diana W. (2018). Gender and Queer Fan Labor on Tumblr: The Case of BBC's Sherlock. In: *Feminist Media Histories* 4 (1), 84-114.
- Aristoteles (2019). *Rhetorik*. Stuttgart: Reclam.
- Atad, Corey (2019). The Netflix-Twitter Complex. An anatomy of a corporate smokescreen. In: *The Baffler* (24.04.2019); <https://thebaffler.com/latest/the-netflix-twitter-complex-atad> (06.11.2020).
- Attardo, Salvatore (1993). Violation of conversational maxims and cooperation: The case of jokes. In: *Journal of Pragmatics* 19, 537-558.
- Attardo, Salvatore (2001). *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Humor Research Series 6. Berlin, New York: de Gruyter.
- Attardo, Salvatore (2014) (Hg.). *Encyclopedia of Humor Studies*. Los Angeles et al.: Sage.
- Bachmann-Medick, Doris (2014). *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bajohr, Hannes (2016). Das Reskilling der Literatur. Einleitung zu Code und Konzept. In: Hannes Bajohr (Hg.). *Code und Konzept. Literatur und das Digitale*, Berlin: Frohmann, 7-21.
- Barry, Dan; McIntire, Mike & Rosenberg, Matthew (2021). ›Our President Wants Us Here: The Mob That Stormed the Capitol. In: *The New York Times*, 09.01.2021; <https://www.nytimes.com/2021/01/09/us/capitol-rioters.html> (13.05.2021).
- Bateman, John A. & Wildfeuer, Janina (2014). A Multimodal Discourse Theory of Visual Narrative. In: *Journal of Pragmatics* 74, 180-218.

- Bateman, John A.; Hiippala, Tuomo & Wildfeuer, Janina (2020). *Multimodalität. Grundlagen, Forschung und Analyse. Eine problemorientierte Einführung.* Berlin, New York: de Gruyter.
- Bednarek, Monika (2012). Constructing ›nerdiness‹: Characterisation in The Big Bang Theory. In: *Multilingua* 31, 199-229.
- Benkler, Yochai (2006). *The wealth of networks: How social production transforms markets and freedom.* New Haven, CT: Yale University Press.
- Bennett, W. Lance (2003). New media power: The internet and global activism. In: Nick Couldry & James Curran (Hg.). *Contesting media power: Alternative media in a networked world.* Lanham, MY: Rowman & Littlefield, 17-36.
- Bergman, Merrie (1986). How many feminists does it take to make a joke? Sexist humor and what's wrong with it. In: *Hypatia* 1 (1), 63-82.
- Berlatsky, Noah (2017). Angela Nagle Critiques Angela Nagle. Auf: *patreon.com* (14.08.2017); <https://www.patreon.com/posts/angela-nagle-13837778> (09.12.2020).
- Berlyne, Daniel E. (1972). Humor and its kin. In: Jeffrey H. Goldstein & Paul E. McGhee (Hg.). *The psychology of humor.* New York: Academic Press, 43-60.
- Beverungen, Armin (2018). ›Kognitiver Kapitalismus? Nichtbewusste Kognition und Massenintellektualität. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 10.18, 37-49.
- Bianconi, Giampaolo (2012). GIFABILITY; <https://rhizome.org/editorial/2012/nov/20/gifability/> (20.04.2021).
- Bill, Brigitte & Naus, Peter (1992). The role of humor in the interpretation of sexist incidents. In: *Sex Roles* 27, 645-664.
- Billig, Michael (2005). *Laughter and ridicule: Towards a social critique of humor.* London: Sage.
- Blank, Trevor J. (2013). *The Last Laugh. Folk Humor, Celebrity Culture, and Mass-Mediated Disasters in the Digital Age.* Madison WI: University of Wisconsin Press.
- Bloom, Harold (1997). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry.* Oxford: Oxford University Press.
- Bogost, Ian (2016). Things You Can't Talk About in a Coca-Cola Ad. In: *The Atlantic*; <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2016/01/things-you-cant-talk-about-in-a-coca-cola-ad/431628/> (05.11.2020).
- Bohnsack, Ralf (2011). *Qualitative Bild- und Videoanalyse: Die dokumentarische Methode.* 2. Auflage. Farmington Hills, Opladen: Verlag Barbara Budrich.
- Boskin, Joseph (1997). *The humor prism in 20th-century America.* Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Bourdieu, Pierre (2013). Politik, Sozialwissenschaften und Journalismus. In: Franz Schultheis & Stephan Egger (Hg.). *Pierre Bourdieu. Politik. Schriften zur Politischen Ökonomie* 2. Berlin: Suhrkamp, 265-290.

- Bourdieu, Pierre (1987). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brisk, Richard (1875). *The Railway Book of Fun*. Wakefield: W. Nicholson and Sons; London: S. D. Ewins Jr. & Co. Digital verfügbar auf [https://archive.org/details/railwaybookoffunobris/](https://archive.org/details/railwaybookoffunobris/04.06.2020) (04.06.2020).
- Brubaker, Jed R. (2008). wants moar: Visual media's use of text in LOLcats and silent film. In: *gnovis journal* 8 (2), 117-124.
- Burgess, Jean (2008). ›All your chocolate rain are belong to us?‹ Viral video, YouTube and the dynamics of participatory culture. In: Geert Lovink & Sabine Niederer (Hg.). *Video vortex reader: Responses to YouTube*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 101-109.
- Burgess, Jean; Cassidy, Elija; Duguay, Stefanie & Light, Ben (Hg.) (2016). *Making Digital Cultures of Gender and Sexuality With Social Media*. In: *Social Media + Society* 2 (4), 1-4.
- Busch, Caitlin (2019). *An Archive of Our Own: How AO3 built a nonprofit fanfiction empire and safe haven*; <https://www.syfy.com/syfywire/an-archive-of-our-own-how-a03-built-a-nonprofit-fanfiction-empire-and-safe-haven> (12.02.2019; Zugriff 18.05.2020).
- Changm Yi et al. (2014). What Is Tumblr: A Statistical Overview and Comparison; arXiv:1403.5206 [physics] (20.03.2014); <http://arxiv.org/abs/1403.5206> (20.12.2020).
- Chapman, Antony J. & Gadfield, Nicholas J. (1976). Is sexual humor sexist? In: *Journal of Communication* 26 (3), 141-153.
- Cho, Alex (2015). Queer reverb: Tumblr, affect, time. In: Ken Hillis, Susanna Paasonen & Michael Petit (Hg.). *Networked affect*. Cambridge, MA: The MIT Press, 43-58.
- Chrysanthis, Kypros (1945). The Personification of Plague and Cholera According to the Cypriots. In: *Folklore* 56 (2), 259-266.
- Cirruzzo, Chelsea (2020). Disabled people have worked remotely for years, and they've got advice for you and your bosses. In: *Washington Post* (17.03.2020); https://www.washingtonpost.com/lifestyle/wellness/disabled-people-have-worked-remotely-for-years-and-theyve-got-advice-for-you-and-your-bosses/2020/03/17/f99dfd54-67d1-11ea-b313-df458622c2cc_story.html (02.07.2020).
- Code, Lorraine (1991). *What Can She Know? Feminist Theory and the Construction of Knowledge*. Ithaca und London: Cornell University Press.
- Cohn, Neil (2016). A Multimodal Parallel Architecture. A Cognitive Framework for Multimodal Interactions. In: *Cognition* 146, 304-323.
- Cohn, Neil; Taylor, Ryan & Pederson, Kaitlin (2017). A Picture Is Worth More Words Over Time. Multimodality and Narrative Structure across Eight Decades of American Superhero Comics. In: *Multimodal Communication* 6.1, 19-37.

- Colin, Ségolène (2019). »Ich bin eine Wolfseule und mein Twittergenie brennt«. Die literarische Umsetzung des digitalen Phänomens des Mems in *Bot. Gespräch ohne Autor* von Clemens J. Setz. Genf, unpubl. Manuskript.
- Cosentino, Gabriele (2020). From Pizzagate to the Great Replacement. In: Gabriele Cosentino (Hg.). *Social Media and the Post-Truth World Order: The Global Dynamics of Disinformation*, Wiesbaden: Springer VS.
- Couperie, Pierre (1968). *A History of the Comic Strip*. New York: Crown Pub.
- Crawford, Mary (2003). Gender and humor in social context. In: *Journal of Pragmatics* 35 (9), 1413-1430.
- Crouch, Colin (2008). *Postdemokratie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Cummings, Jordy (2017). I Know Who Else Was Transgressive: Teen Vogue has better politics than Angela Nagle. In: *Red Wedge Magazine* (02.08.2017); www.redwedgemagazine.com/online-issue/nagle-review (09.12.2020).
- Dainas, Ashley (2015). *Keep Calm and Study Memes* (Masterarbeit). Case Western Reserve University (Department of Cognitive Science), Cleveland, Ohio. <https://www.semanticscholar.org/paper/Keep-Calm-and-Study-Memes-Dainas/O9c039d60b49d20e52f68de78ca74798ed5fa4fc> (08.05.2020).
- Davies, Josh (2017). »Tumblr Liberalism« vs The Serious Authentic Left: On Angela Nagle's *Kill All Normies*. In: *Ceasefire* (08.09.2017); <https://ceasefiremagazine.co.uk/tumblr-liberalism-authentic-left-review-kill-normies/> (09.12.2020).
- Dawkins, Richard (1989). *The Selfish Gene*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Dean, Aria (2016). Poor Meme, Rich Meme; <https://reallifemag.com/poor-meme-rich-meme/> (20.04.2021).
- DeCook, Julia R. (2018). Memes and symbolic violence: #proudboys and the Use of Memes for Propaganda and the Construction of Collective Identity. In: *Learning, Media and Technology* 43.4, 485-504.
- Delanty, Gerard (2020). Sechs politische Philosophien auf der Suche nach einem Virus. Auf: soziopolis.de (23.06.2020); <https://soziopolis.de/beobachten/gesellschaft/artikel/sechs-politische-philosophien-auf-der-suche-nach-einem-virus/> (23.06.2020).
- Demone, Courtney (2015). Do I have boobs now? Auf: mashable.com; <https://mashable.com/2015/09/30/do-i-have-boobs-now/> (11.06.2020).
- Denka, Andrzej (2010). *Vom Bocksgesang* (1993) zum *Krebsgang* (2002). Das Tragische im inszenierten Erinnerungsraum bei Botho Strauß, Peter Handke und Günter Grass. In: Carsten Gansel & Pawel Zimniak (Hg.) *Das »Prinzip Erinnerung« in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*, Göttingen: V&R unipress, 241-264.
- Dettwiler, Gabriela (19.02.2020). »Können Sie mich für die Vorwahlen cool aussehen lassen?« – der demokratische Präsidentschaftsbewerber Bloomberg setzt im Wahlkampf auf Memes. In: *Neue Zürcher Zeitung*; <https://www.nzz.>

- ch/digital/us-wahlen-michael-bloomberg-setzt-im-wahlkampf-auf-memes-ld.1541405 (30.10.2020).
- Díaz, Carlos M. C. (2013). Defining and Characterizing the Concept of Internet Meme. In: *Revista CES Psicología* 6.2, 82-104.
- Dibbell, Julian (2009). The Assclown Offensive: How to Enrage the Church of Scientology. Auf: *wired.com* (21.09.2009); <https://www.wired.com/2009/09/mf-chanology/?currentPage=all> (05.06.2020).
- Dickson, Caitlin (12.09.2016). Trump's Son, adviser share image featuring white nationalists' favorite cartoon frog. In: *Yahoo News*; <https://www.yahoo.com/news/trumps-son-adviser-share-image-featuring-white-nationalists-favorite-cartoon-frog-170540004.html> (30.10.2020).
- Dittmer, Jason (2012). *Captain America and the Nationalist Superhero: Metaphors, Narratives, and Geopolitics*. Philadelphia: Temple University Press.
- Dix, Peyton (2020). Meme and My Squad. The Teens Tagging their Way to Queer Utopia. Auf: *bitchmedia.org* (20.10.2020); <https://www.bitchmedia.org/article/queer-teens-create-meme-utopia> (22.10.2020).
- Donath, Judith S. (1998). Identity and Deception in the Virtual Community. In: Peter Kollock & Marc A. Smith (Hg.) *Communities in Cyberspace*. London: Routledge (<http://vivatropolis.com/papers/Donath/IdentityDeception/IdentityDeception.pdf>, 05.01.2021).
- Dowd, Nancy E.; Singer, Dorothy G. & Wilson, Robin Fretwell (2006). *Handbook of Children, Culture, and Violence*. California et al.: Sage.
- DuBose, Mike S. (2007). Holding Out for a Hero: Reaganism, Comic Book Vigilantes, and Captain America. In: *The Journal of Popular Culture* 40.6, 915-935.
- Dundes, Alan (1966). Metafolklore and Oral Literary Criticism. In: *The Monist* 50.4, 505-516.
- Dunst, Alexander; Laubrock, Jochen & Wildfeuer, Janina (Hg.) (2019). *Empirical Comics Research. Digital, Multimodal and Cognitive Approaches*. London: Routledge.
- Dürscheid, Christa & Frick, Karina (2016). *Schreiben digital. Wie das Internet unsere Alltagskommunikation verändert*. Stuttgart: Kröner.
- Dynel, Marta (2016). »I Has Seen Image Macros!«. Advice Animal Memes as Visual-Verbal Jokes. In: *International Journal of Communication* 10, 660-688.
- Eco, Umberto (1964/1984). Der Mythos von Superman. In: ders., *Apokalyptiker und Integrierte: Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 187-222.
- Ehrenkranz, Melanie (2017). British Cops Want to Use AI to Spot Porn – But It Keeps Mistaking Desert Pics for Nudes. Auf: *gizmodo.com* (18.12.2017); <https://gizmodo.com/british-cops-want-to-use-ai-to-spot-porn-but-it-keeps-m-1821384511> (05.06.2020).

- Evans, Robert (2019). Ignore The Poway Synagogue Shooter's Manifesto: Pay Attention To 8chan's/pol/Board. Auf: [bellingcat.com](https://www.bellingcat.com/news/americas/2019/04/28/ignore-the-poway-synagogue-shooters-manifesto-pay-attention-to-8chans-pol-board/) (28.04.2019); <https://www.bellingcat.com/news/americas/2019/04/28/ignore-the-poway-synagogue-shooters-manifesto-pay-attention-to-8chans-pol-board/> (02.06.2020).
- FitzGerald, James (2014). Five London Nursery Rhymes Depicting Death And Ruin. In: *Londonist* (08.07.2014); <https://londonist.com/2014/07/five-london-nursery-rhymes-actually-about-death-and-ruin> (03.06.2020).
- Ford, Thomas E., Boxer, Christie F., Armstrong, Jacob & Edel, Jessica R. (2008). More than »just a joke«: The prejudice-releasing function of sexist humor. In: *Personality and Social Psychology Bulletin* 34 (2), 159-170.
- Foss, Sonja K. (2004). Framing the study of visual rhetoric: Toward a transformation of rhetorical theory. In: Charles A. Hill & Marguerite Helmers (Hg.). *Defining visual rhetorics*, Mahwah, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates, 303-313.
- Franzini, Louis R. (1996). Feminism and women's sense of humor. In: *Sex Roles* 35, 811-819.
- Frei, Norbert; Maubach, Franka; Morina, Christina & Tändler, Maik (2019). *Zur rechten Zeit. Wider die Rückkehr des Nationalismus*. Berlin: Ullstein.
- Frevert, Ute (2005). *Neue Politikgeschichte. Konzepte und Herausforderungen*. In: Ute Frevert & Heinz-Gerhard Haupt (Hg.). *Neue Politikgeschichte. Perspektiven einer historischen Politikforschung*, Frankfurt und New York: Campus, 7-26.
- Gallivan, Joanne (1992). Group differences in appreciation of feminist humor. In: *Humor* 5, 369-374.
- Gauntlett, David (2008). *Media, gender and identity: An introduction*. 2. Auflage. London: Routledge.
- Gill, Rosalind (2007). *Gender and the media*. London: Polity.
- Glaser, Peter (2015). Die digitale Atomkraft. In: *D-Time. Die Zeitenwende der Digitalisierung* (= GfM Swissmarketing, Forschungsreihe, 03/2015), o. S.
- Glaser, Tim (2018). oh no – this comic is literally me. *Webcomics im Zeitalter ihrer memetischen Rezeption*. In: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 4.5, 118-133; www.closure.uni-kiel.de/closure4.5/glaser (22.04.2021).
- Gleeson, Jules Joanne (2017). Normietivity: A Review of Angela Nagle's *Kill all Normies*. In: *New Socialist* (17.09.2017); <https://newsocialist.org.uk/normietivity-a-review-of-angela-nagles-kill-all-normies/> (09.12.2020).
- Goerzen, Matt (2017). Über die Meme der Produktion. In: *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 106/June 2017 »Die Neue Neue Linke«; <https://www.textezurkunst.de/106/uber-die-meme-der-produktion/> (04.05.2020).
- Goldsmith, Kenneth: *Sentences on Conceptual Writing*; http://ubu.com/papers/kg_ol_goldsmith.html (20.03.2020).
- Gomart, Emilia & Hajer, Maarten (2003). »Is that politics?« For an Inquiry Into Forms in Contemporary Politics. In: Bernward Joerges & Helga Nowotny (Hg.).

- Social Studies of Science and Technology. Looking back, Ahead, Dordrecht: Springer, 33-61.
- Graeber, David (2018). *Bullshit Jobs. The Rise of Pointless Work and What We Can Do About It*. London: Penguin.
- Greenblatt, Stephen (2011). *The Swerve. How the World Became Modern*. New York: Norton.
- Greenwood, Sue (2020). How QAnon conspiracy theory memes are spreading on Facebook in the UK. Auf: *The Conversation* (25.09.2020); <https://theconversation.com/how-qanon-conspiracy-theory-memes-are-spreading-on-facebook-in-the-uk-145820> (02.12.2020).
- Grey Ellis, Emma (2017). The Alt-Right Found Its Favorite Cartoonist – and Almost Ruined His Life. Auf: *wired.com* (06.19.2017); <https://www.wired.com/story/ben-garrison-alt-right-cartoonist/> (04.06.2020).
- Griffin, Roger (2007). *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. New York: Palgrave Macmillan.
- Gude, Olivia (2004). Postmodern principles: In search of a 21st century art education. In: *Art Education* 57.1, 6-14.
- Hale-Stern, Kaila (2018). In a Catastrophically Bad Move, Tumblr Will Ban All Adult Content. In: *The Mary Sue*, 03.12.2018; <https://www.themarysue.com/tumblr-will-ban-all-adult-content/> (06.05.2021).
- Hall, Stuart (1981). *The Whites of Their Eyes: Racist Ideologies and the Media*. In: George Bridges & Rosalind Brunt (Hg.). *Silver Linings: Some Strategies for the Eighties*, London: Lawrence and Wishart, 28-52.
- Hardesty, Melissa; Gironda, Caterina & Belleau, Erin P. (2019). This is what a #FEMINIST, #ANTIFEMINIST Looks Like? Political Selfies and the Paradox of Giving Voice to Virtual Bodies. In: *Feminist Formations* 31 (2), Summer 2019, 229-261.
- Harlow, Summer; Ty Rowlett, Jerrica & Huse, Laura-Kate (2018). ›Kim Davis be like ...‹: a feminist critique of gender humor in online political memes, *Information, Communication & Society*; <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1369118X.2018.1550524?journalCode=rics20> (04.05.2020).
- Hartmann, Flora (2017). *Meme: Die Kunst des Remix. Bildsprache politischer Netzkultur*. Berlin: Amadeu Antonio Stiftung.
- Hawley, George (2017). *Making Sense of the Alt-Right*. New York: Columbia University Press.
- Hedva, Johanna (2016). Sick Woman Theory. In: *Mask*; www.maskmagazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory (26.05.2020).
- Heiskanen, Benita (2019). Meme-ing Electoral Participation. In: *European Journal of American Studies* 12.2; <https://journals.openedition.org/ejas/12158#bo-dyftn16> (18.07.2019).

- Hern, Alex (2020). Facebook, QAnon and the world's slackening grip on reality. In: *The Guardian* (11.11.2020); <https://www.theguardian.com/technology/2020/nov/11/how-2020-transformed-big-tech-the-story-of-facebook-qanon-and-the-worlds-slackening-grip-on-reality> (02.12.2020).
- Hersh, Eitan (2020). College-Educated Voters Are Ruining American Politics. In: *The Atlantic* (20.01.2020); <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2020/01/political-hobbyists-are-ruining-politics/605212/> (02.12.2020).
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. (192004). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Hristova, Stefka (2014). Visual Memes as Neutralizers of Political Dissent. In: *tripleC* 12.1, 265-276.
- Huntington, Heidi E. (2018). Subversive Memes: Internet Memes as a Form of Visual Rhetoric. *AoIR Selected Papers of Internet Research*, 3; <https://journals.uic.edu/ojs/index.php/spir/article/view/8886> (04.05.2020).
- Jackson, Laur M. (2018). The Blackness of Meme Movement. In: *Model View Culture* 35; <https://modelviewculture.com/pieces/the-blackness-of-meme-movement> (22.04.2021).
- Jamin, Jérôme (2014). Cultural Marxism and the Radical Right. In: Paul Jackson und Anton Shekhovtsov (Hg.). *The Post-War Anglo-American Far Right: A Special Relationship of Hate*. New York: Palgrave Macmillan, 84-103.
- Jane, Emma A. (2016). »Dude ... stop the spread«: antagonism, agonism, and #manspreading on social media. In: *International Journal of Cultural Studies*, 20.5, 459-475.
- Jenkins, Henry (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York, NY: New York University Press.
- Jewitt, Carey (Hg.) (2014). *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge.
- Jewitt, Carey, Bezemer, Jeff & O'Halloran, Kay L. (2016). *Introducing Multimodality*. London: Routledge.
- Joffe, Josef (2003). The Decline of the Public Intellectual and the Rise of the Pundit. In: Arthur M. Melzer & Richard M. Zinmann (Hg.). *The Public Intellectual, Between Philosophy and Politics*. Rowman & Littlefield Publishers, 109-22.
- Kaindl, Klaus: Sprache und Bild in der Comicübersetzung (1998). In: Bernhard Kettemann, Martin Stegu & Hartmut Stöckl (Hg.). *Mediendiskurse. verbal-Workshop Graz*. Frankfurt a.M.: Lang, 93-105.
- Kanai, Akane (2015). WhatShouldWeCallMe? Self-Branding, Individuality and Belonging in Youthful Femininities on Tumblr. In: *M/C Journal* 18 (1); <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/936> (29.04.2020).
- Kaufmann, Sebastian (2020). Nietzsche und die Neue Rechte: Auch eine Fortführung der Konservativen Revolution. In: Sebastian Kaufmann & Andreas Urs

- Sommer (Hg.). *Nietzsche und die Konservative Revolution*. Berlin, Boston: de Gruyter, 591-620.
- Keller, Jessalynn (2015). *Girls feminist blogging in a postfeminist age*. New York, NY: Routledge.
- Keller, Jessalynn (2019). »Oh, She's a Tumblr Feminist«: Exploring the Platform Vernacular of Girls' Social Media Feminisms. In: *Social Media + Society*, July-September 2019, 1-11.
- Kendall, Lori (2011) »White and nerdy«: Computers, race, and the nerd stereotype. In: *The Journal of Popular Culture* 44, 505-524.
- Kiley, Rachel (2020). Asian teens make fun of coronavirus racism through TikTok videos. In: *daily dot*; <https://www.dailydot.com/irl/coronavirus-racism-tiktok/> (27.05.2020).
- Kimmel, Michael (2013). *Angry White Men. American Masculinity at the End of an Era*. New York: Bold Type Books.
- Kirchner, Thomas (2014). Ausdruckstheorien von der Antike bis zum 18. Jahrhundert. In: Dagmar Hirschfelder & Léon Krempel (Hg.). *Tronies. Das Gesicht in der Frühen Neuzeit*. Berlin: Gebr. Mann, 11-24.
- Kovic, Marko (2021). Eine Woche Hass. In: *Republik*, 12.05.2021 [Animationen von Doug Chayka]; <https://www.republik.ch/2021/05/12/eine-woche-hass> (13.05.2021).
- Klug, Nina-Maria & Stöckl, Hartmut (Hg.). (2016). *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Berlin: de Gruyter.
- Knobel, Michele & Lankshear, Colin (2007). Online memes, affinities and cultural production. In: dies. (Hg.). *A new literacy sampler*, New York, NY et al.: Peter Lang, 199-227.
- Koschorke, Albrecht (2012). *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Koselleck, Reinhart (1993). Feindbegriffe. In: *Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, 83-90.
- Kotthoff, Helga (2006). Gender and humor: the state of the art. In: *Journal of Pragmatics* 38 (1), 4-25.
- Kracher, Veronika (2020). *Incels. Geschichte, Sprache und Ideologie eines Online-Kults*. Mainz: Ventil Verlag.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (1998). Visual and Verbal Modes of Representation in Electronically Mediated Communication. The Potentials of New Forms of Text. In: Ilana Snyder (Hg.). *Page to Screen. Taking Literacy into the Electronic Area*, London: Routledge, 53-79.
- Krewani, Angela (2017). Mobile Medien und kommunikative Praxis: Überlegungen zu einer Ökologie der Autorschaft. In: Christina Hoffmann & Johanna Örtl (Hg.). *Digitalität und literarische Netz-Werke*, Wien: Turia + Kant, 73-91.

- Krotz, Friedrich (2008). *Mediatisierung. Fallstudien zum Wandel von Kommunikation*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Kuipers, Giselinde (2005). »Where was King Kong when we needed him?« Public discourse, digital disaster jokes, and the functions of laughter after 9/11. In: *The Journal of American Culture* 28 (1), 70-84.
- Kuipers, Giselinde (2006). *Good humor, bad taste: A sociology of the joke*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Laclau, Ernesto (2000). Identity and Hegemony: The Role of Universality in the Constitution of Political Logics. In: Judith Butler, Ernesto Laclau & Slavoj Žižek (Hg.). *Contingency, Hegemony, Universality*. London: Verso, 44-89.
- LaFrance, Adriene (2020). The Prophecies of Q. In: *Writers of The Atlantic: The American Crisis. What Went Wrong. How We Recover*. London: Simon & Schuster, 71-79.
- Lavin, Talia (2020). *Culture Warlords. My Journey into the Dark Web of White Supremacy*. New York: Hachette.
- Lewis, Paul (1989). *Comic Effects: Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Lind, William S. (2009). The Roots of Political Correctness. In: *The American Conservative*; <https://www.theamericanconservative.com/the-roots-of-political-correctness/> (24.01.2020)
- MacIntyre, Alasdair (1987). *After Virtue. A Study in Moral Theory*. London: Duckworth.
- Macklin, Graham (2019). The Christchurch Attacks: Livestream Terror in the Viral Video Age. In: *CTC Sentinel* 12.6; <https://ctc.usma.edu/christchurch-attacks-livestream-terror-viral-video-age/> (05.02.2020).
- Magnet, Shoshana (2007). Feminist sexualities, race and the internet: An investigation of suicidegirls.com. In: *New Media & Society* 9 (4), 577-602.
- Manne, Kate (2018a). *Down Girl. The Logic of Misogyny*. Oxford: Oxford University Press.
- Manne, Kate (2018b). Reconsider the Lobster. <https://www.the-tls.co.uk/articles/jordan-peterson-12-rules-kate-manne-review/> (05.01.2021).
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (1848). *Manifest der Kommunistischen Partei*; https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/marx_manifestws_1848?p=1 (04.02.2021).
- Matuschek, Milosz (2019). Die folgsame Schar der Moralisten. In: *Neue Zürcher Zeitung*; <https://www.nzz.ch/meinung/der-ungeist-der-politischen-korrektheit-ld.1473914> (10.12.2020).
- McCavour, Thomas (2020). *Verses Old and New*. o. O., FriesenPress.
- McGhee, Paul E. (1972). On the cognitive origins of incongruity humor: Fantasy assimilation versus reality assimilation. In: Jeffrey H. Goldstein & Paul E. McGhee (Hg.). *The psychology of humor*, New York: Academic Press, 61-79.

- Menninghaus, Winfried (2011). *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*. Berlin: Suhrkamp.
- Mikkelsen, David (2000). Is ›Ring Around the Rosie‹ About the Black Plague? Auf: snopes.com (17.11.2000); <https://www.snopes.com/fact-check/ring-around-rosie/> (03.06.2020).
- Milner, Ryan M. (2012). *The world made meme: Discourse and identity in participatory media* (Dissertation). University of Kansas, Lawrence, KS. <https://ku-scholarworks.ku.edu/handle/1808/10256> (08.05.2020).
- Milner, Ryan (2013a). FCJ-156 Hacking the Social: Internet Memes, Identity Antagonism, and the Logic of Lulz. In: *The Fibreculture Journal* 22, 62-92. Online verfügbar auf: <http://twentytwo.fibreculturejournal.org/fcj-156-hacking-the-social-internet-memes-identity-antagonism-and-the-logic-of-lulz/> (04.05.2020).
- Milner, Ryan (2013b). Pop Polyvocality: Internet Memes, Public Participation, and the Occupy Wall Street Movement. In: *International Journal of Communication* 7, 2357-2390.
- Milner, Ryan & Phillips, Whitney (2017). *The Ambivalent Internet. Mischief, Oddity, and Antagonism Online*. Cambridge UK: polity.
- Moebius, Simon (2018). Humor und Stereotype in Memes: Ein theoretischer und methodischer Zugang zu einer komplizierten Verbindung. In: *kommunikation @ gesellschaft* 19, 1-23.
- Moosa, Tauriq (2017). The ›punch a Nazi‹ meme: what are the ethics of punching Nazis?. In: *The Guardian*; <https://www.theguardian.com/science/brain-flapping/2017/jan/31/the-punch-a-nazi-meme-what-are-the-ethics-of-punching-nazis> (05.11.2020).
- Morrissey, Katherine E. (2017). Gender and Fandom. From Spectators to Social Audiences. In: Kristin Lené Hole et al. (Hg.). *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 352-360.
- Moulton, Janice (1983). A paradigm in philosophy: The adversary method. In: Sandra Harding & Merrill B. Hintikka (Hg.). *Discovering reality*, Boston: Kluwer Academic Publishers, 149-164.
- Mudde, Cas (2019). *The Far Right Today*. Cambridge: Polity.
- Mulder, Marijn P. & Nijholt, Anton (2002). *Humour research: state of the art*. Enschede: Centre for Telematics and Information Technology, University of Twente.
- Mulkay, Michael (1988). *On humor: Its nature and its place in modern society*. New York: Basil Blackwell.
- Munson, Todd S. (2012). ›Superman Says You Can Slap a Jap!‹ The Man of Steel and Race Hatred in World War II. In: Joseph Darowski (Hg.). *The Ages of Super-*

- man: *Essays on the Man of Steel in Changing Times*, Jefferson, NC: McFarland, 5-15.
- Nagle, Angela (2017). *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*. Zero Books.
- Nagle, Angela (2018). The Left Case Against Open Borders. In: *American Affairs* 2.4; <https://americanaffairsjournal.org/2018/11/the-left-case-against-open-borders/> (05.11.2020)
- Nagle, Angela & Tracey, Michael (2020). First as Tragedy, then as Farce: The Collapse of the Sanders Campaign and the ›Fusionist‹ Left. In: *American Affairs* 4.2; <https://americanaffairsjournal.org/2020/05/first-as-tragedy-then-as-farce/> (05.11.2020).
- Nocun, Katharina & Lamberty, Pia (2020). Fake Facts. Wie Verschwörungstheorien unser Denken bestimmen. Köln: Quadriga.
- Nowak, Jakub (2016). Internet meme as meaningful discourse: Towards a theory of multiparticipant popular online content. In: *Central European Journal of Communication* 9.1 (16), 73-89.
- Nowotny, Joanna & Reidy, Julian (2017). Ac/ktion. Immersion und Metafiktion im Medium Computerspiel. In: *Action. Artefakt, Ereignis, Erlebnis*. Hg. von Ingrid Tomkowiak, Manuel Trummer und Brigitte Frizzoni. Würzburg: Königshausen & Neumann, 161-177.
- Nowotny, Joanna & Reidy, Julian (2018). Helden und Frösche. Zur Semantik und Typologie politischer ›memes‹. In: *Weimarer Beiträge* 64.4, 511-541.
- Ohlheiser, Abby (2017). A step-by-step guide to a meme about punching a Nazi in the face. In: *Washington Post*; https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2017/01/23/a-step-by-step-guide-to-a-meme-about-punching-a-nazi-in-the-face/?utm_term=.94044c95d32b (05.11.2020).
- Ono, Kent A. & Sloop, John M. (1995). The critique of vernacular discourse. In: *Communication Monographs* 62, 19-46.
- Opie, Iona & Opie, Peter (1951). *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford: Oxford University Press.
- Opie, Iona & Opie, Peter (1985). *The Singing Game*. Oxford: Oxford University Press.
- Osterroth, Andreas (2015). Das Internet Meme als Sprache-Bild-Text. In: *Image: Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 22, 26-46. Online verfügbar auf: www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/upload/f2dad21b204e03e1552f-983bco414e96.pdf (04.05.2020).
- Peirce, Charles S. (1966). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Volume VII: Science and Philosophy and Volume VIII: Reviews, Correspondence, and Bibliography. Hg. von Arthur W. Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Penny, Laurie (2018). Peterson's Complaint; <https://longreads.com/2018/07/12/petersons-complaint/> (05.01.2021).
- Perez, Sarah (2013). Tumblr's Adult Fare Accounts For 11.4 % Of Site's Top 200K Domains, Adult Sites Are Leading Category Of Referrals. In: TechCrunch.com (20.05.2013); <https://techcrunch.com/2013/05/20/tumblrs-adult-fare-accounts-for-11-4-of-sites-top-200k-domains-tumblrs-adult-fare-accounts-for-11-4-of-sites-top-200k-domains-adults-sites-are-leading-category-of-referrals/> (10.06.2020).
- Petersen, Anne Helen (2020). I Don't Feel Like Buying Stuff Anymore. In: Buzzfeed News, gepostet am 18.05.2020; <https://www.buzzfeednews.com/article/annehelenpetersen/recession-unemployment-covid-19-economy-consumer-spending> (26.05.2020).
- Pfaller, Robert (2002). Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Pfister, Eugen (2017). »Keep your Politics out of my Games!«; <https://spielkult.hypotheses.org/1566> (18.07.2019).
- Pfister, Eugen (2018). Politische Kommunikation in digitalen Horrorspielen; <https://hgp.hypotheses.org/176> (18.07.2019).
- Pfister, Eugen & Winnerling, Tobias (2020). Digitale Spiele und Geschichte. Ein kurzer Leitfaden für Student*innen, Forscher*innen und Geschichtsinteressierte. Glückstadt: vvh.
- Plant, Sadie (1998). Zeros and ones: Digital women and the new technoculture. London: Fourth Estate.
- Pörksen, Bernhard (2018). Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung. München: Hanser.
- Porombka, Stephan (2018). Auf der Suche nach den neuen Bewegungsfiguren. Über das Lesen im Netz. In: Steffen Martus & Carlo Spoerhase (Hg.). Gelesene Literatur. Populäre Lektüre im Medienwandel. Text + Kritik XII/18, 137-148.
- Postman, Neil (1985). Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business. London: Penguin.
- Quent, Matthias & Rathje, Jan (2019). Von den Turner Diaries über Breivik bis zum NSU: Antisemitismus und rechter Terrorismus. In: Samuel Salzborn (Hg.). Antisemitismus seit 9/11. Ereignisse, Debatten, Kontroversen, Baden-Baden: Nomos, 165-178.
- Radulovic, Petrona (2018). Tumblr's wonky algorithm is flagging innocent posts as adult content. Auf: Polygon.com (04.12.2018); <https://www.polygon.com/2018/12/4/18125997/tumblr-nsfw-guidelines-flagging-algorithm> (11.06.2020).
- Rancière, Jacques (1995). Das Unvernehmen. Politik und Philosophie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2017). Die Gesellschaft der Singularitäten. Berlin: Suhrkamp.

- Reidy, Julian (2014). »Es ist eben schon zuviel Gutes gemacht worden«: Zum Problem der Einflussangst in *Doktor Faustus*. In: *The German Quarterly* 87.3, 333-350.
- Reidy, Julian (2021). »I forgot how hilarious Nietzsche is«: »Politischer« Nietzsche bei der internationalen »Neuen Rechten« als Figuration des »Unpolitischen« bei Thomas Mann [in Vorbereitung].
- Reißmann, Ole; Stöcker, Christian & Lischka, Konrad (2012). Das dunkle Herz des Internets (Auszug aus dem Buch »We are Anonymous«, Goldmann 2012). In: *Spiegel* (26.03.2012); <https://www.spiegel.de/netzwelt/web/4chan-die-ursuppe-von-anonymous-a-823255.html> (02.06.2020).
- Renninger, Bryce J. (2014). »Where I Can Be Myself ... Where I Can Speak My Mind«: Networked Counterpublics in a Polymedia Environment. In: *New Media & Society* 17 (9), 1513-1529.
- Rentschler, Carrie & Thrift, Samantha (2015). Doing Feminism in the Network: Networked Laughter and the »Binders Full of Women« Meme.« In: *Feminist Theory* 16 (3), 329-359.
- Reuter, Markus & Biselli, Anna (2018). Getarnt als Gamer. Einblicke in eine rechtsradikale Troll-Armee. <https://netzpolitik.org/2018/getarnt-als-gamer-einblicke-in-eine-rechtsradikale-troll-armee/> (03.02.2021).
- Ringrose, Jessica & Lawrence, Emilie (2018). Remixing misandry, manspreading, and dick pics: networked feminist humour on Tumblr. In: *Feminist media studies*, 18 (4), 686-704.
- Robinson, Nathan J. (2018). The Intellectual we deserve. In: *Current Affairs* (14.03.2018); <https://www.currentaffairs.org/2018/03/the-intellectual-we-deserve> (05.01.2021).
- Romano, Aja (2020). Coronavirus memes let us see internet humor evolving overnight. In: *Vox*; <https://www.vox.com/2020/3/23/21185078/coronavirus-memes-handwashing-tiktok-balcony-music> (28.05.2020).
- Romensky, Larissa; Dowling, Emmie & Middlemast, Anne-Marie (2020). Coronavirus songs aren't new: Storytelling songs have been adapted through the ages in times of disaster. In: *ABC News* (Central Victoria; 31.03.2020); <https://www.abc.net.au/news/2020-03-31/coronavirus-songs-latest-in-long-history-of-singing-in-disasters/12102164> (03.06.2020).
- Rorty, Richard (1989). *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ross, Andrew S. & Rivers, Damian J. (2017). Internet Memes as Polyvocal Political Participation. In: Dan Schill & John A. Hendricks (Hg.). *The Presidency and Social Media. Discourse, Disruption, and Digital Democracy in the 2016 Presidential Election*, New York: Routledge, 285-308.
- Sands, Mason (2018). *Tumblocalypse: Where Tumblr And Its Users Are Headed After The Ban*. Auf: *Forbes.com* (20.12.2018); <https://www.forbes.com/sites/>

- masonsands/2018/12/20/tumblocalypse-where-tumblr-and-its-users-are-headed-after-the-ban/#34ddf87d7020 (11.06.2020).
- Salkowitz, Rob (2017). Superheroes Are Being Recruited Into The Anti-Trump Resistance. In: Forbes; <https://www.forbes.com/sites/robsalkowitz/2017/01/30/super-heroes-are-being-recruited-into-the-anti-trump-resistance/#7b4f60524c10> (05.11.2020).
- Sarasin, Philipp (2020). Mit Foucault die Pandemie verstehen?. In: Geschichte der Gegenwart; <https://geschichtedergegenwart.ch/mit-foucault-die-pandemie-verstehen/> (26.05.2020).
- Schiller, Friedrich (1795). Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Rolf-Peter Janz (Hg.). Friedrich Schiller. Theoretische Schriften, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2008, 706-810.
- Schmitt, Carl (1963). Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen. Berlin: Duncker & Humblot.
- Schutzbach, Franziska (2020). Wer oder was wird ›gecancelt? In: Republik (14.08.2020); <https://www.republik.ch/2020/08/14/was-steckt-hinter-der-pranger-kultur> (04.02.2021).
- Schwartz, Mattathias (2008). The Trolls Among Us. In: New York Times Magazine; www.nytimes.com/2008/08/03/magazine/03trolls-t.html (30.10.2020).
- Scott, Cord (2007). Written in Red, White, and Blue: A Comparison of Comic Book Propaganda from World War II and September 11. In: The Journal of Popular Culture 40.2, 325-343.
- Scott, Ellen (2014). The Women Against Feminism Tumblr is a thing and it makes us really sad. In: Cosmopolitan, gepostet am 12.07.2014; <https://www.cosmopolitan.com/uk/reports/a27916/women-against-feminism-tumblr-depressing/> (30.04.2020).
- Serano, Julia (2018). Leftist Critiques of Identity Politics; auf: medium.com (21.02.2018); <https://juliaserano.medium.com/leftist-critiques-of-identity-politics-897cb57af277> (09.12.2020).
- Setz, Clemens J. (2018). Bot. Gespräch ohne Autor. Berlin: Suhrkamp.
- Setz, Clemens & Passig, Kathrin (2016). Verweilen unter schwebender Last. Tübingen Poetik-Dozentur 2015. Künzelsau: Swiridoff Verlag.
- Shear, Michael D.; Haberman, Maggie; Confessore, Nicholas; Yourish, Karen; Buchanan, Larry & Collins, Keith (2019). How Trump Reshaped the Presidency in Over 11,000 Tweets. In: New York Times (02.11.2019); <https://www.nytimes.com/interactive/2019/11/02/us/politics/trump-twitter-presidency.html> (02.06.2020).
- Shifman, Limor (2007). Humor in the age of digital reproduction: Continuity and change in internetbased comic texts. In: International Journal of Communication 1, 36-21.

- Shifman, Limor & Maapil Varsano, Hamutal (2007). The clean, the dirty and the ugly: A critical analysis of clean humor websites; www.firstmonday.org/issues/issue12_2/shifman/index.html (24.04.2020).
- Shifman, Limor & Lemish, Dafna (2010). Between feminism and fun(ny)mism: Analyzing gender in popular internet humor. In: *Information, Communication and Society* 13 (6), 870-891.
- Shifman, Limor (2011). An anatomy of a YouTube meme. In: *New Media & Society* 14 (2), 187-203.
- Shifman, Limor & Lemish, Dafna (2011) »Mars and Venus« in Virtual Space: Post-feminist Humor and the Internet. In: *Critical Studies in Media Communication* 28 (3), 253-273.
- Shifman, Limor (2013). Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker. In: *Journal of Computer-Mediated Communication* 18, 362-377.
- Shifman, Limor (2014). *Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter*. Berlin: Suhrkamp.
- Sina, Véronique (2019). Intersektionale Comicanalyse. In: Stephan Packard, Andreas Rauscher, Jan-Noël Thon, Lukas R. A. Wilde und Janina Wildfeuer (Hg.). *Comicanalyse: Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, 151-184.
- Smirnova, Michelle (2018). Small Hands, Nasty Women, and Bad Hombres: Hegemonic Masculinity and Humor in the 2016 Presidential Election. In: *Socius: Sociological Research for a Dynamic World* 4, 1-16.
- Southey, Tabatha (2017). Is Jordan Peterson the stupid man's smart person? <https://www.macleans.ca/opinion/is-jordan-peterson-the-stupid-mans-smart-person/> (05.01.2021).
- Stalder, Felix (2016). *Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp.
- Stephen, Bijan (2018). Tumblr's porn ban could be its downfall — after all, it happened to LiveJournal. In: *The Verge* (06.12.2018); <https://www.theverge.com/2018/12/6/18127869/tumblr-livejournal-porn-ban-strikethrough> (11.06.2020).
- Stephens, Ann S. (1855). *The Old Homestead*. London: Sampson, Low, Son & Co.
- Stiegler, Bernard (2010). *For a New Critique of Political Economy*. Cambridge: Polity.
- Stier, Sebastian (2017). *Internet und Regimetyp. Netzpolitik und politische Online-Kommunikation in Autokratien und Demokratien*. Wiesbaden: Springer.
- Stierle, Karlheinz (1976). Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie. In: Wolfgang Preisendanz & Rainer Warning (Hg.). *Das Komische*. München: Fink, 237-268.
- Strapagiel, Lauren (2020). Asian Teens Are Addressing Coronavirus Racism On TikTok. In: *Buzzfeed News*; <https://www.buzzfeednews.com/article/laurensstrapagiel/asian-racism-coronavirus-tiktok> (27.05.2020).

- Strick, Simon (2021). Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus. Bielefeld: transcript.
- Terranova, Tiziana (2013/2000). Free Labor. Producing Culture for the Digital Economy. In: Trebor Scholz (Hg.). Digital Labor. The Internet as Playground and Factory, New York, London: Routledge, 33-57.
- Toussaint, Hélène (1982). La Liberté guidant le peuple de Delacroix. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Treibel, Annette (1997). Einführung in soziologische Theorien der Gegenwart. Wiesbaden: Springer.
- Turner, Joseph (2019). Death by a Thousand Hyperlinks: The Commodification of Communication and Mediated Ideologies. In: Christine M. Battista & Melissa R. Sande (Hg.). Critical Theory and the Humanities in the Age of the Alt-Right, o. O.: Palgrave Macmillan, 173-192.
- Turner-Rahman, Gregory (2013). Abductive Authorship of the New Media Artifact. In: Media Authorship. Hg. von Cynthia Chris und David A. Gerstner. New York und London: Routledge, 151-163.
- van Dyk, Silke (2019). Identitätspolitik gegen ihre Kritik gelesen. Für einen rebellischen Universalismus; <https://www.bpb.de/apuz/286508/identitaetspolitik-gegen-ihre-kritik-gelesen-fuer-einen-rebellischen-universalismus?p=all> (02.12.2020).
- van Leeuwen, Theo (2004). Ten reasons why linguists should pay attention to visual communication. In: Philip LeVine & Ron Scollon (Hg.). Discourse and technology: Multimodal discourse analysis. Washington, DC: Georgetown University Press, 7-19.
- van Leeuwen, Theo (2009). Discourse as the recontextualization of social practice: A guide. In: Ruth Wodak & Michael Meyer (Hg.). Methods of critical discourse analysis, 2. Auflage. Los Angeles: SAGE Publications, 144-161.
- Veloso, Francisco O. D. & Bateman, John A. (2013). The Multimodal Construction of Acceptability. Marvel's *Civil War* Comics Books and the PATRIOT Act. In: Critical Discourse Studies 10 (4), 427-443.
- Vercellone, Carlo (2007). From Formal Subsumption to General Intellect. Elements for a Marxist Reading of the Thesis of Cognitive Capitalism. In: Historical Materialism 15.1, 13-36.
- Walker, Rob (2012). Can Tumblr's David Karp Embrace Ads without Selling Out? In: New York Times; https://www.nytimes.com/2012/07/15/magazine/can-tumblrs-david-karp-embrace-ads-without-selling-out.html?pagewanted=all&_r=0 (29.04.2020).
- Warfield, Katie (2016). »Reblogging someone's selfie is seen as a really nice thing to do«: spatiality and emplacement within a non-dominant platform vernacular on Tumblr. Vortrag an der AoIR 2016, Berlin; https://www.academia.edu/35252980/_Reblogging_someones_selfie_is_seen_as_a_really_nice_

- thing_to_do_spatiality_and_emplacement_within_a_non-dominant_plat
form_vernacular_on_Tumblr (29.04.2020).
- Waters, Richard & Bradshaw, Tim (2013). Yahoo Buys Start-up Tumblr for \$1.1bn.
In: Financial Times, 20.05.2013; www.ft.com/cms/s/0/f65828a6-c0c9-11e2-aa8e-00144feab7de.html#axzz3qRyZnP23 (02.07.2020).
- Weare, Christopher & Lin, Wan-Ying (2000). Content Analysis of the World Wide
Web: Opportunities and Challenges. In: Social Science Computer Review 18
(3), 272-292.
- Wei, Xuetao; Valler, Nicholas C.; Prakash, B. Aditya; Neamtiu, Iulian; Faloutsos,
Michalis & Faloutsos Christos (2013). Competing Memes Propagation on Net-
works: A Network Science Perspective. In: IEEE Journal on Selected Areas in
Communications 31 (6), 1049-1060.
- Weisberg, Yanna J. et al. (2011). Gender Differences in Personality across the Ten
Aspects of the Big Five. In: Frontiers in Psychology 2, 1-11.
- Weiß, Volker (2017). Die autoritäre Revolte. Die Neue Rechte und der Untergang
des Abendlandes. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Weller, Maurice (2018). Von Hummern und Menschen. Jordan Petersons fehlge-
leiteter Liberalismus. In: Geschichte der Gegenwart (13.05.2018); [https://ge-
schichtedergegenwart.ch/von-hummern-und-menschen-jordan-petersons-
fehlgeleiteter-liberalismus/](https://geschichtedergegenwart.ch/von-hummern-und-menschen-jordan-petersons-fehlgeleiteter-liberalismus/) (25.01.2020).
- Wickberg, D. (1998). The senses of humor: Self and laughter in modern America.
Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Wildfeuer, Janina & Bateman, John A. (2014). Zwischen gutter und closure. Zur
Interpretation der Leerstelle im Comic durch Inferenzen und dynamische
Diskursinterpretation. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 1,
3-24.
- Wildfeuer, Janina; Pflaeging, Jana; Bateman, John A.; Seizov, Ognyan & Tseng,
Chiao-I (Hg.) (2019). Multimodality. Disciplinary Thoughts and the Challenge
of Diversity. Berlin, New York: de Gruyter.
- Williams, Raymond (1977). Marxism and Literature. Oxford, New York: Oxford
University Press.
- Williams, Raymond (1981). The Sociology of Culture. Chicago: University of Chi-
cago Press.
- Wilson, Jason. Hiding in plain sight: how the ›alt-right‹ is weaponizing irony to
spread fascism. In: The Guardian (23.05.2017); [https://www.theguardian.
com/technology/2017/may/23/alt-right-online-humor-as-a-weapon-facism](https://www.theguardian.com/technology/2017/may/23/alt-right-online-humor-as-a-weapon-facism)
(22.09.2020).
- Winick, Stephen (2014). Ring Around the Rosie: Metafolklore, Rhyme and Rea-
son. Auf: blogs.loc.gov/folklife (Blog *Folklife Today* der *Library of Congress*;
24.07.2014); [https://blogs.loc.gov/folklife/2014/07/ring-around-the-rosie-me-
tafolklore-rhyme-and-reason/](https://blogs.loc.gov/folklife/2014/07/ring-around-the-rosie-metafolklore-rhyme-and-reason/) (03.06.2020).

- Winko, Simone (2003). Literarische Wertung und Kanonbildung. In: Heinz Ludwig Arnold & Heinrich Detering (Hg.). *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München: dtv, 585-600.
- Woods, Andrew (2019a). Cultural Marxism and the Cathedral: Two Alt-Right Perspectives on Critical Theory. In: Christine M. Battista & Melissa R. Sande (Hg.). *Critical Theory and the Humanities in the Age of the Alt-Right*, o. O.: Palgrave Macmillan, 39-59.
- Woods, Andrew (2019b). The American Roots of a Right-Wing Conspiracy. In: *Commune 4*; <https://communemag.com/the-american-roots-of-a-right-wing-conspiracy/> (24.01.2020).
- Woodzicka, Julie A. & Ford, Thomas E. (2010). A framework for thinking about the (not-so-funny) effects of sexist humor. In: *Europe's Journal of Psychology* 6 (3), 174-195.
- Wullweber, Joscha (2014). Leere Signifikanten, hegemoniale Projekte und internationale Innovations- und Nanotechnologiepolitik. In: Eva Herschinger & Judith Renner (Hg.). *Diskursforschung in den internationalen Beziehungen*, Baden-Baden: Nomos, 270-306.
- Wynn, Natalie (2018). Jordan Peterson; <https://www.youtube.com/watch?v=4LqZdkkBDas> (05.01.2021).
- Yoon, InJeong (2016). Why is it not Just a Joke? Analysis of Internet Memes Associated with Racism and Hidden Ideology of Colorblindness. In: *Journal of Cultural Research in Art Education* 33, 92-123.
- Zamanian, Parisa (2014). *Queer Lives: The Construction of Queer Self and Community on Tumblr*. M. A., Sarah Lawrence College, 2014; <http://search.proquest.com/pallas2.tcl.sc.edu/pqdtft/docview/1535729447/> (02.07.2020).
- Zannettou, Savvas; Caulfield, Tristan; De Cristofaro, Emiliano; Kourtellis, Nicolas; Leontiadis, Ilias; Sirivianos, Michael; Stringhini, Gianluca & Blackburn, Jeremy (2017). The Web Centipede: Understanding How Web Communities Influence Each Other Through the Lens of Mainstream and Alternative News Sources. *Proceedings of the 2017 Internet Measurement Conference*. ACM, 405-417. Online verfügbar auf <https://conferences.sigcomm.org/imc/2017/papers/imc17-final145.pdf> (05.06.2020).
- Zannettou, Savvas; Caulfield, Tristan; Blackburn, Jeremy; De Cristofaro, Emiliano; Sirivianos, Michael; Stringhini, Gianluca & Suarez-Tangil, Guillermo (2018). On the Origins of Memes by Means of Fringe Web Communities. Online verfügbar auf <https://arxiv.org/abs/1805.12512> (05.06.2020).
- Zimbardo, Zara M. (2014). Thinking Twice: Uses of Comedy to Challenge Islamophobic Stereotypes. In: *Understanding and Dismantling Privilege* 4 (2), 220-240.
- Žižek, Slavoj (2020). *Pandemic! Covid-10 Shakes the World*. New York: Polity Press 2020.

Zumsteg, Simon (2011). ›poeta contra doctus‹. Die perverse Poetologie des Schriftstellers Hermann Burger. Wien, New York: Springer.

Film

Feels Good Man (2020). Dir. by Arthur Jones.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Pathos und Übertreibung als »replikationsfördernde« Inszenierungsstrategien. Quelle: <https://www.screenslate.com/articles/arnold-schwarzeneggers-conan-sword-video> (09.12.21) | 13
- Abb. 2: Ideologie im Pillenformat – die visuelle Leitmetapher der *incel*-Community. Quelle nicht mehr eruierbar. | 25
- Abb. 3: »virgin vs. chad« – memetische Selbstbespiegelung des incel-Kults. Quelle: <https://qz.com/1092037/the-alt-right-is-creating-its-own-dialect-heres-a-complete-guide/> (09.12.21) | 26
- Abb. 4: Eine romantische Szene? Quelle: <https://i.kym-cdn.com/photos/images/original/000/083/131/128977881704820110725-22047-wiy2cb.png> (09.12.21) | 30
- Abb. 5: Ben Garrison, *Ceci n'est pas une pepe*. Quelle: <https://medium.com/@connorstockton/networked-media-the-author-function-and-the-limits-of-reinterpretation-in-medea-and-internet-memes-83a775e639be> (09.12.2021) | 39
- Abb. 6: Referenzialität und Memesis – Bernie Sanders und Botticellis Geburt der Venus. Quelle: <https://www.facebook.com/artstudentthoughts/photos/and-heres-the-birth-of-bernie-in-the-birth-of-venus-1485-1486-by-sandro-botticel/897338347686902/> (09.12.21) | 41
- Abb. 7: Zu toxischen Zwecken vereinnahmte Geistesgrößen: Nietzsche erwürgt Kant im Namen »natürlicher« Dominanzhierarchien. Quelle nicht mehr eruierbar. | 41
- Abb. 8: René Magritte, *La trahison des images* (1929). Quelle: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/b9/MagrittePipe.jpg> (09.12.21) | 42
- Abb. 9: Der »neue« Alltag. Quelle: https://www.reddit.com/r/2007scape/comments/fm2rrj/i_sure_hope_i_dont_have_to_stay_in_quarantine_for/ (09.12.21) | 55
- Abb. 10: Das neue Virus im Gewand eines »alltäglichen« Begleiters. Quelle: <https://www.facciabuco.com/post/10759734e4/vaccata-post-by-detenu-toinfuga.html> (09.12.21) | 56
- Abb. 11: Ein Rage Comic. Quelle: <https://in.pinterest.com/pin/9148005462609695/> (09.12.21) | 69

- Abb. 12: (a) Ein traditioneller Rageguy-Comic und (b) Le fu. Abb. 12a: Quelle: <https://h4nq.files.wordpress.com/2010/11/rageguy-orange.png> (09.12.21). Abb. 12b: <https://knowyourmeme.com/photos/125163-rage-comics> (09.12.21) | 74
- Abb. 13: Die Zeit fliegt, das Lachen bleibt im Hals stecken. Quelle: <https://www.forbes.com/sites/rebeccabellan/2020/03/19/laughing-during-a-crisis-the-best-coronavirus-memes/> (09.12.21) | 75
- Abb. 14: Wortspiele. Quelle nicht mehr eruierbar / <https://www.memesmonkey.com/topic/reese+witherspoon> (09.12.21) | 76
- Abb. 15: Memetische Variation eines berühmten Zeitschriftencovers. Abb. 15a: Quelle: <https://i.kym-cdn.com/photos/images/facebook/001/195/692/fz.jpg> (09.12.21).
- Abb. 15b: <https://toddleopold.wordpress.com/2020/09/06/sunday-read-if-you-dont-read-this-blog-entry-you-wont-find-out-what-happened-to-this-dog/> (09.12.21) | 91
- Abb. 16: (a) Tumblrisiert »die Wahrheit«; (b) das Mem wandert auf Twitter. Abb. 16a: Quelle: <https://me.me/i/this-reblog-was-flagged-ommanyte-truth-coming-out-of-her-4b63bcfd134747f8850c70eb8c30b205> (09.12.21). Abb. 16b: Tweet nicht mehr verfügbar / Quelle nicht mehr eruierbar. | 97
- Abb. 17: (a) Der Eintrag, der durch die blockierten Inhalte memetisch wurde; (b) die memetischen Reaktionen auf ihn. Abb. 17a: Quelle: <https://mysteryofobscurity.tumblr.com/post/616191567759278080> (09.12.21). Abb. 17b: <https://mysteryofobscurity.tumblr.com/post/616191567759278080> (09.12.21) | 98
- Abb. 18: Zwei Memästhetiken. Quelle: <https://knowyourmeme.com/photos/1437196-female-presenting-nipples> (09.12.21) / <https://knowyourmeme.com/photos/1437197-female-presenting-nipples> (09.12.21) | 101
- Abb. 19: Der Kampf um die Freiheit. Quelle: <https://i.kym-cdn.com/photos/images/original/001/437/206/215.jpg> (09.12.21) | 102
- Abb. 20: Kritik am selektiven Filtern von Inhalten. Quelle: <https://twitter.com/leanindersprite/status/1313769841145319425?s=20> (09.12.21) | 103
- Abb. 21: Das *Internet Acceptable Male Nipple Template* von Micol Hebron. Quelle: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/shortcuts/2015/jul/07/instagram-facebook-female-nipple-ban-use-male-nipples-instead> (09.12.21) | 105
- Abb. 22: Der Kampf des Captain. Quelle: https://www.marvel.com/comics/issue/7849/captain_america_comics_1941_1 (09.12.21) | 122
- Abb. 23: Aktualisierte Faustschläge. Quelle: <https://www.pinterest.com/pin/426223552219894209/> (09.12.21) / <https://fineartamerica.com/featured/captain-bernie-vs-donald-trump-miguel-vega.html> (09.12.21) | 124

- Abb. 24: *meme* statt Video. Quelle: https://twitter.com/bob_calhoun/status/822545750152376320 (09.12.21) | 126
- Abb. 25: Amerikanische Werte? Quelle: <https://me.me/i/gerry-duggan-gerrydugan-as-american-as-apple-pie-7-35-pm-56135f4d6547446b90ebdd36068cc1f6> (09.12.21) | 128
- Abb. 26: Die dunkle Seite des Captain. Quelle: <https://knowyourmeme.com/photos/1127634-captain-hydra-captain-america-hail-hydra-edits> (09.12.21) | 132
- Abb. 27: Donald Trump als »smug Pepe«. Quelle: <https://evansiapoe.blogspot.com/2020/11/fleapit-revisitedpepe-frogfeels-good-man.html> (09.12.21) | 141
- Abb. 28: Venn-Diagramm politischer *memes*. Eigene Darstellung. | 151
- Abb. 29: »Linke« Pepe-memes. Quelle: <https://knowyourmeme.com/photos/1176371-nazi-pepe-controversy> (09.12.21) / <https://i.imgur.com/DGReVUq.png> (09.12.21) | 152
- Abb. 30: Anti-Pepe-Darstellungen. Quelle: https://www.reddit.com/r/Fuckthealtright/comments/5e3g5r/good_night_altright/ (09.12.21) / <https://theintercept.com/2018/06/12/charlottesville-protest-alt-right-anti-fascist/> (ähnliches Bild, 09.12.21) / Eigener Screenshot | 154
- Abb. 31: Pro-demokratische Pepe-Darstellung im Zuge der Hongkonger Proteste 2019/20 – eigenwillige Kombination des Froschs mit einem berühmten Freiheitsslogan aus dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg | 155
- Abb. 32: Novislav Đajić, der »dat face soldier«. Quelle: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Give_Me_Liberty_-_Hong_Kong_Graffiti_6_October_2019_\(48851461613\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Give_Me_Liberty_-_Hong_Kong_Graffiti_6_October_2019_(48851461613).jpg) (09.12.21). <https://me.me/t/dat-face-soldier> (09.12.21) | 158
- Abb. 33: Memetische Bildlichkeiten finden einmal mehr den Weg ins »real life«. Quelle: <https://knowyourmeme.com/photos/1984175-2021-storming-of-the-united-states-capitol> (09.12.21) | 165
- Abb. 34: Typische memetische *reaction* aus dem »OK boomer«-*meme*-Cluster (hier basierend auf dem sogenannten *doge-meme*). Quelle: <https://imgur.com/gallery/aDDAsDI> (09.12.21) | 186
- Abb. 35: Eine beliebte Variation des »OK boomer«-*meme*. Quelle: <https://www.derstandard.de/story/2000110844690/generationenkonflikt-wieso-nutzer-ploetzlich-ok-boomer-sagen> (09.12.21) | 186
- Abb. 36: Ein *meme* über den Lebens- und Popularitätszyklus von *memes*. Quelle: https://www.reddit.com/r/MemeEconomy/comments/5ua4vl/meme_bubbles_chart/ (09.12.21) | 188
- Abb. 37: Memetischer Internetaktivismus von rechts. Quelle: <https://netzpolitik.org/2018/getarnt-als-gamer-einblicke-in-eine-rechtsradikale-troll-armee/> (09.12.21) | 192

Abb. 38: Memetische Vereinnahmung des Philosophen Sokrates. Quelle: <https://imgflip.com/i/2a8uvc> (09.12.21) | 203

Abb. 39: Aus dem Channel 4-Interview hervorgegangene Peterson-memes. Quelle: <https://knowyourmeme.com/photos/1335540-jordan-peterson> (09.12.21) / <https://stianchrister.medium.com/24-memes-that-sum-up-jordan-peterson-vs-cathy-newman-7c7b9229f2f> (09.12.21) | 207

Medienwissenschaft



Tanja Köhler (Hg.)

Fake News, Framing, Fact-Checking: Nachrichten im digitalen Zeitalter Ein Handbuch

2020, 568 S., kart., 41 SW-Abbildungen

39,00 € (DE), 978-3-8376-5025-9

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5025-3



Geert Lovink

Digitaler Nihilismus Thesen zur dunklen Seite der Plattformen

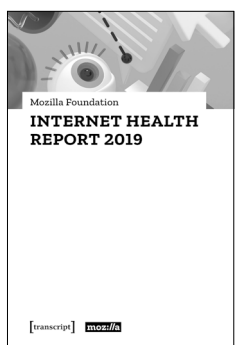
2019, 242 S., kart.

24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2

EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8



Mozilla Foundation

Internet Health Report 2019

2019, 118 p., pb., ill.

19,99 € (DE), 978-3-8376-4946-8

E-Book: available as free open access publication

PDF: ISBN 978-3-8394-4946-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Medienwissenschaft



Ziko van Dijk

Wikis und die Wikipedia verstehen Eine Einführung

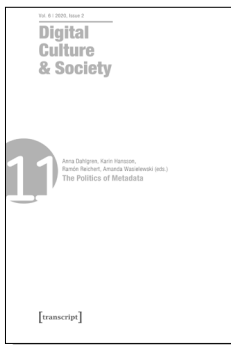
März 2021, 340 S., kart.,
Dispersionsbindung, 13 SW-Abbildungen
35,00 € (DE), 978-3-8376-5645-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5645-3
ISBN 978-3-7328-5645-9



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)

Zeitschrift für Medienwissenschaft Jg. 13, Heft 2/2021: Spielen

September 2021, 180 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-5400-4
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5400-8
ISBN 978-3-7328-5400-4



Anna Dahlgren, Karin Hansson,
Ramón Reichert, Amanda Wasielewski (eds.)

Digital Culture & Society (DCS) Vol. 6, Issue 2/2020 – The Politics of Metadata

June 2021, 274 p., pb., ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4956-7
E-Book:
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4956-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**