

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/aulh3istsgr41.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 Nonsense 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 Selbstreferenzialität.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 Humorthorien 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 jahrhundertlange 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 Nonsens-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



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 Mems 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 autoimmunitary 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).

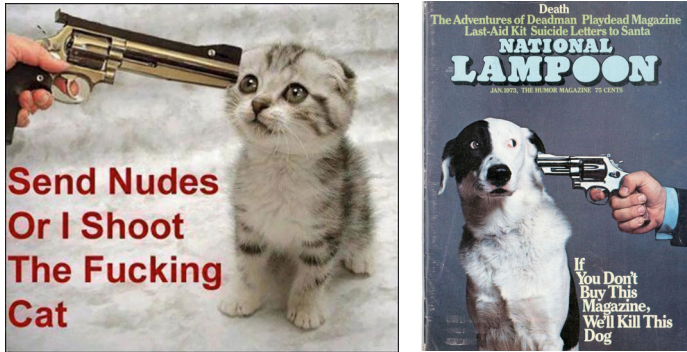
¹⁴² <https://knowyourmeme.com/memes/send-nudes> (05.06.2020).

¹⁴³ Archiviert bei <https://knowyourmeme.com/memes/send-nudes#fn18> (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 Memes 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/6c6fbbooff1b6d084bee221dd7dfac194.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 prüden 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 Nachrichtensmacher 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

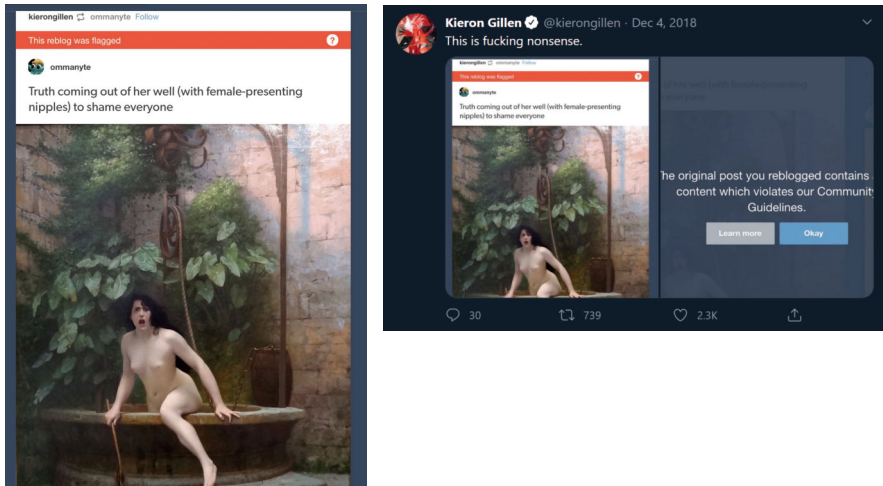
exposed female-presenting nipples in connection with breastfeeding, birth or after-birth moments, and health-related situations, such as post-mastectomy or gender confirmation surgery. Written content such as erotica, nudity related to political or newsworthy speech, and nudity found in art, such as 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.

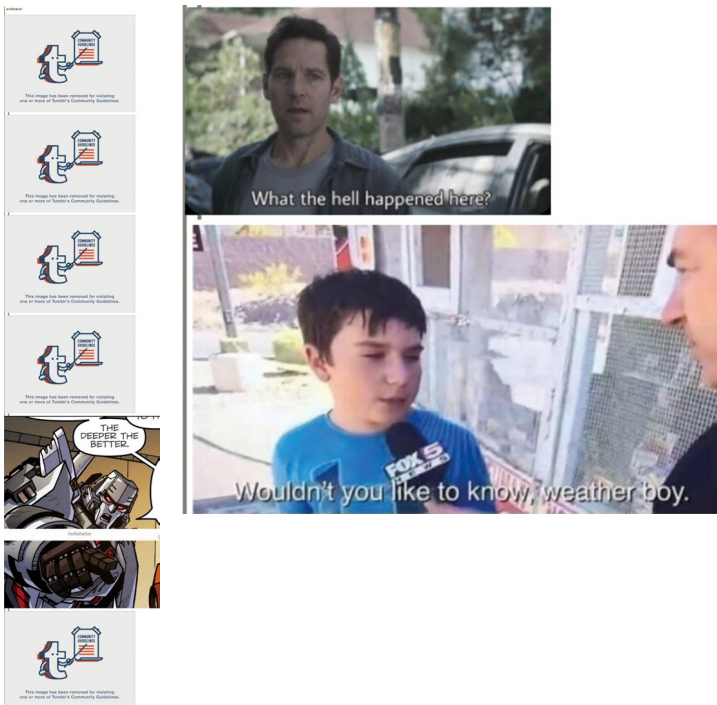
Besonders amüsant wurde die Situation für die Memproduzent*innen auf Tumblr, als der »A better, more positive Tumblr«-Post¹⁶⁸ sowie ein Eintrag des Tumblr-*staff*, der anhand von Beispielen erklärt, welche Bilder noch zulässig sind,

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 glattgehobeltem *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's 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 Kopfhhaar). 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.

