

Zwischen Kommerz, Kunst und Kritik

Memes und die Bedingungen der digitalkulturellen Produktion¹

Joanna Nowotny

Memes prägen durch ihre Präsenz auf den sozialen Plattformen unseren Alltag und unsere Art, Dinge zu verarbeiten. In ihrer prototypischen Form sind sie Text-Bild-Gefüge²; die im Internet mit viraler Geschwindigkeit verbreitet und transformiert werden; ein *template*, eine Vorlage erfährt immer neue Aktualisierungen. Einst primär als nicht ganz ernstzunehmende Textbildchen abgetan, sind sie heute ubiquitär: Sie werden nicht nur in der populärkulturellen Unterhaltung oder der Kunst verwendet, sie werden auch in der Politik, in lokalen und internationalen Wahlkämpfen oder auf Demonstrationen mobilisiert, und jedes Ereignis mit medialem Echo erfährt seine memetische Aufarbeitung, von der Naturkatastrophe bis zum feststeckenden Frachtschiff (Abb. 2). 2016 gewann eine Form von memetischer politischer Agitation als sogenannter Meme-War im US-amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf Aufmerksamkeit und trug maßgeblich zum Sieg Donald Trumps bei (vgl. Goertzen 2017). Im extremsten Fall spielen Memes im Rahmen von terroristischen Attacken und Hasspropaganda eine Rolle, zieren Waffen und figurieren in menschen- und gruppenverachtenden Manifesten, wie in neuerer Zeit immer wieder im Rahmen von radikal rechter Agitation gesehen (vgl. Kracher 2020; Strick 2021).

Als meist anonym und kollektiv autorisierte digitale Entitäten werfen Memes Fragen zu althergebrachten Kategorien wie Autor*in, Materialität oder Funktion eines kulturellen Artefakts auf; als Teil einer digitalen Bildkultur ermöglichen sie Diskussionen über heutige Strategien des Bildlesens und seine Einbettung beispielsweise in der Kunstpädagogik³; als politisch ausmünzbare und Menschen emotional ansprechende Informationseinheiten spielen sie eine Rolle in der Identitätskonstruktion von Gruppen und In-

1 Die Erkenntnisse aus dem vorliegenden Artikel basieren zu weiten Teilen auf einer Monografie, die die Verfasserin gemeinsam mit Julian Reidy veröffentlicht hat: Nowotny/Reidy 2022.

2 Als multimodale und transmediale Artefakte gibt es aber ebenso reine Text- wie audiovisuelle Videomeme oder Meme im Gif-Format, wobei sich die präferierten Formate über die Zeiten und mit dem wachsenden Datenvolumen der Internet-Infrastruktur ändern. Die »Gattung« *meme* ist offensichtlich fähig, sich jegliche neuen technischen Möglichkeiten einzuverleiben.

3 Vgl. zur Relevanz von *memes* im kunstpädagogischen Bereich Kolb/Schmidt 2022.

dividuen. Mit der Anerkennung von Memes als komplexen Gegenständen mit Wirkung auf die *offline*-Welt geht einher, dass das Forschungsfeld schnell wächst.⁴ Im vorliegenden Artikel sollen zuerst grundlegende Überlegungen zur Form und Entstehung von Memen angestellt werden, um danach in aller Kürze ihre Interaktion mit wichtigen gesellschaftlichen Feldern in den Blick zu nehmen: mit den visuellen Kulturen, dem Feld des Politischen und dem Kunstbetrieb.

Der meme-Begriff und die Memesis

Der Begriff *Meme* stammt aus dem vordigitalen Zeitalter: Der Evolutionsbiologe Richard Dawkins prägte den Neologismus in *The Selfish Gene* (1976) als soziokulturelles Analogon zum Gen. Es bezeichnet einen Bewusstseinsinhalt, der durch Kommunikation weitergegeben wird, sich vervielfältigt und somit vererbbar, damit auch Gegenstand einer soziokulturellen Evolution wird. Um seine Wortschöpfung zu begründen, verwies Dawkins auf das aristotelische Konzept der *Mimesis* beziehungsweise, in seiner Auslegung des Begriffs, der »imitation« (Dawkins 1989: 192), also der Weiterverbreitung eines Inhalts mittels Nachahmung.

Die Semantik des Meme-Begriffs entwickelte sich nach dem Siegeszug des Internets in Richtungen, die Dawkins nicht vorhersehen konnte. Durch den Hebeleffekt digitaler Technologien entstanden Handlungs- und Interaktionsmöglichkeiten, die zuvor so nicht oder nicht in einem derart hohen Grad existierten. Die »specific affordances« oder Rahmenbedingungen (Milner/Phillips 2017: 45), die der Meme-Produktion im Internet immer auch zugrunde liegen, sind in den Worten der Meme-Forscher*innen Whitney Phillips und Ryan M. Milner Modularität, Modifizierbarkeit, Archivierbarkeit und Zugänglichkeit beziehungsweise Erreichbarkeit. Unter »modularity« verstehen Whitney Phillips und Ryan M. Milner »the ability to manipulate, rearrange, and/or substitute digitized parts of a larger whole«, ohne dass dieses Ganze dabei ganz unkenntlich würde. »Modifiability« ist »the ability [...] to repurpose and reappropriate aspects of an existing project toward some new end«, »archivability« bezeichnet das lange Gedächtnis des Internets, »accessibility« damit zusammenhängend die Verfügbarkeit digitaler Inhalte für viele Menschen über lange Zeit (Milner/Phillips 2017: 45).

Diese Möglichkeiten, die der digitale Raum oder Nicht-Raum in besonderem Maß bietet, spielen eine zentrale Rolle für die Entwicklung und die Funktion von Internet-Memes. Denn diese operieren nicht simpel nach dem Prinzip der Nachahmung. Die Appellstruktur von Memes beinhaltet vielmehr immer ein kreatives Potenzial zur Umgestaltung, ein Moment eben nicht nur der *Mimesis*, sondern einer *Memesis* (Nowotny/Reidy 2022), ein Begriff, unter dem wir einen in Form von Umgestaltungen produktiv werden der Rezeptionsprozess verstehen, also eine Replikation, die immer zugleich Reappropriation und Recodierung sein kann und die gemäß ästhetischen und technischen Regelmäßigkeiten funktioniert. *Memesis* erwächst im Unterschied zu simpler Nachahmung

4 Grundlagenarbeit geleistet haben die Monografien von Shifman 2014; Milner/Phillips 2017; Milner 2018.

damit auch aus ironischer Unterwanderung, parodistischer Zitation, absurder Übersteigerung und ähnlichen ästhetischen Praktiken – aus transformativen Praktiken, die keineswegs erst mit dem Internet aufkamen, die aber im digitalen Raum besondere Verbreitung fanden. Memes sind immer auch darauf ausgerichtet, die Bereitschaft und Fähigkeit zu wecken, ein Rezeptionsangebot produktiv in einen *user generated content* umzuformen und umzudeuten; Rezeption und Produktion gehen ineinander über.⁵

Da Memes als kulturelle Artefakte zwar auf vielgestaltiges kulturelles Material verweisen, dieses Material aber im Prozess der Meme-Genese wieder neu zusammensetzen, büßen auch gewohnte produktionsästhetische Kategorien wie Autorschaft, Inspiration oder Originalität an Bedeutung ein. Und weil Memes bestehende kulturelle Materialien und Praktiken aufgreifen, können sie auch bestehende Normen und Zwänge verfestigen. Zugleich ist jedoch die Replikation im Sinne antwortender Variierung ein wesentlicher Bestandteil ihrer kommunikativen Struktur, was eine Form der Subversion und Kritik des Bestehenden ermöglicht. Memes sind in dieser Hinsicht immer ambivalent: Sie können einen Status quo verfestigen oder subvertieren, wie sich beispielhaft am in ihnen häufig präsenten Humor zeigt. Humoristische Memes sind Ausdruck von Humorkulturen und -traditionen und erweitern zugleich das Repertoire solcher Ausdrucksformen; dabei können sie sowohl Vehikel eines in der Humorthorie sogenannten ›konservativen‹, also den Status quo erhaltenden, als auch eines ›subversiven‹, kritischen, ein Veränderungspotenzial enthaltenden Humors sein (Nowotny/Reidy 2022: 51–109). Jegliche Analysen, die die Digitalkultur und Memes als deren omnipräsente Artefakte in der Wertung vereinheitlichen wollen, sie also beispielsweise bloß als Gefahr für die Demokratie verschreien oder als Möglichkeit der politischen Partizipation für Angehörige unterdrückter Minderheiten begrüßen wollen, sie kurz gesagt nur als Bedrohung oder als Chance sehen, greifen zu kurz.⁶

Die Ästhetik von Memes

Speziell die kreative, memetische Verwendung von Bildern ist in der Digitalkultur zu einer überall präsenten und niederschweligen Praxis geworden, die sich zum Beispiel über zahlreiche Webseiten kanalisiert, auf denen typische Meme-Formate mit sehr wenig Aufwand generiert werden können. Die frühen Meme-Forscher Knobel und Lankshear sprachen von ›remixing‹, einschließlich der Verfahren des ›modifying, bricolaging, splicing, reordering, superimposing etc.‹ als wichtige Praxen bei ihrer Herstellung (Knobel und Lankshear 2007: 209). So lassen sich visuelle Memes als Teil der visuellen Kulturen begreifen und in einschlägige ästhetische Traditionslinien einordnen.⁷

5 Alvin Toffler bezeichnete eine verwandte Praxis schon 1980 als »Prosuming«, als eng miteinander verschränktes Konsumieren und Produzieren (Toffler 1980).

6 Zu konkurrierenden ›Thesen‹ über den Wert oder Unwert der Digitalkultur auch Stier 2007.

7 Vgl. zu Bild-Text-Strategien, die Plakat, Collage und *meme* gemeinsam sind auch Windt 2021.

Abb. 1: Ein Kunst-Meme von Katrina Karkazis – Frida Kahlo als Hund



Dem kommt entgegen, dass die Referenzialität als Kernmerkmal von Memes oft nicht implizit bleibt, geschweige denn versteckt wird, wie es zum Beispiel im großen Feld der literarischen Transtextualität gang und gäbe ist. Es ist vielmehr charakteristisch für viele Meme, dass sie ihre verschachtelten Referenzstrukturen stolz ausstellen; sie legen es geradezu darauf an, dass die Verweise durch die Rezipient*innen erkannt werden, wie im Fall der zahlreichen Memes, die klassische Gemälde variieren und deren Pointe das Erkennen der Referenz voraussetzt (Abb. 1). Diese Geste findet auf zwei Ebenen statt: den Ebenen der »Bedeutung« und der »Ästhetik«, um Felix Stalders Worte aus *Kultur der Digitalität* zu zitieren (Stalder 2016: 97). Als Inhaltselement leben Memes oftmals von Zitaten, die als solche kenntlich gemacht werden; über die Quellenbindung soll erkannt werden, worauf sich ein neues Meme bezieht und welche Vorlage es originell variiert. Memes stellen ihre diversen Quellen und Verweistexte und die daraus resultierende Heterogenität des Endprodukts aber oftmals auch auf einer formalästhetischen Ebene deutlich aus. Zu den für visuelle Memes charakteristischen Verfahren gehören beispielsweise bewusst heterogene Photoshop-Bildkollagen oder das Hinzufügen und Überschreiben von Schrift, wobei auf den ersten Blick erkannt werden soll, dass es sich um nachträgliche Modifikationen handelt (Abb. 2). Soll ein Meme lustig sein, dienen

solche ästhetischen Verfahren oft auch dem Ziel der Parodie. Kuipers betonte bereits 2005, dass Memes Teil der visuellen Medienkultur seien und sich dabei insbesondere durch eine Sprache des »parodying, mimicking, and recycling« auszeichnen (Kuipers 2005: 80).

Abb. 2: Ein Meme über das 2021 im Suez-Kanal feststeckende Frachtschiff Ever Given, das seine Heterogenität zur Schau stellt



Marisa Olson verwendete bereits 2006 den Begriff der »Post-Internet-Art«, um einen neuen Umgang mit Bildern in der Digitalkultur zu umreißen, darauf folgten diverse weitere Begrifflichkeiten wie »New Aesthetic«, »Meme-Art« oder »Tumblrism«. Sie alle verweisen allerdings weniger auf einen bestimmten ästhetischen Stil, sondern sie bezeichnen das Verfahren, in der digitalen Kunst und beeinflusst durch sie mithilfe technischer Geräte wie Computern Kunst zu schaffen (Zybok 2021). Die Widerstände bei der Ausrufung einer Meme-Kunst als genuin ästhetisches oder stilistisches Phänomen gehen darauf zurück, dass die grundlegenden Verfahren, mit denen Memes operieren, also der Remix, die Bricolage, die Parodie und so weiter, keineswegs neu sind: Sie erinnern an die postmoderne Kunst. Sie entsprechen beispielsweise fast eins zu eins Olivia Gudes *Postmodern Principles*. Gude definiert »appropriation«, »juxtaposition«, »recontextualization«, »layering« und »hybridity« als charakteristische ästhetische Verfahren (Gude 2004: 9f.) und als Techniken, die im Rahmen einer Kunstbildung für das 21. Jahrhundert gefördert werden müssen. Diese Verfahren haben auch eine politische Komponente: Gude betont »the importance of art education to a democratic society«, und es geht ihr bei der Ausarbeitung ihrer Prinzipien auch darum, diskriminierende Machtstrukturen auszuhebeln und Menschen eine Stimme zu geben, die in der gesellschaftlichen Ordnung marginalisiert sind (ebd.: 7f.). Eine Kunst, die sich auf selbstreflexive Weise aus einem Reservoir kultureller Bilder bedient, kann tatsächlich eine in dieser Weise politische Kunst sein: Sie macht deutlich, dass jeder kulturelle Ausdruck vielstimmig ist, und sie denkt über die historischen Bedingungen nach, unter denen sie erschaffen wurde. *Postmodern Principles* sind damit auch ein progressives Anliegen – durch selbstreflexive Verfahren wird eine kritische politische Praxis möglich.

Memes als Vehikel politischer Handlungen

Wie schon erwähnt, kann eine kritische politische Praxis auch mit der postmodernen Form der Memes arbeiten. Ein Beispiel aus dem digitalkulturellen Kontext sind die Debatten rund um die Zensur weiblicher Brüste und das Verbot ›weiblicher Brustwarzen‹, so die tatsächliche Formulierung in verschiedenen *Terms of Service*⁸ auf zahlreichen Plattformen wie Facebook, Instagram oder Tumblr. Mit ihnen einher gingen Memes, die unter den Hashtags #FreeTheNipple oder #wethenipple verbreitet wurden. Kampagnen brachten *offline*- und Meme-Protest zusammen: Vor dem Facebook-Hauptsitz in New York versammelten sich zum Beispiel im Juni 2019 mehr als 100 Menschen, die bloß mit Bildern von männlichen Brustwarzen bedeckt unter dem Hashtag #wethenipple gegen die Restriktionen protestierten. Der Künstler Spencer Tunick, Mitorganisator der Aktion, hatte zu Protokoll gegeben, 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« (zit. in Paul 2019; vgl. zur Kampagne und zur Vorgeschichte Nowotny/Reidy 2021: 103f.). Die Digitalkultur eröffnet Künstler*innen so neue Möglichkeiten der Kunstproduktion und -verbreitung, beschneidet sie aber zugleich. Kunst, Aktivismus und Memesis trafen sich in dieser Weise schon im Jahr 2014, als die Künstlerin Micol Hebron eine viral geteilte und memetisch umgesetzte Anleitung publizierte, die User*innen helfen sollte, die Einschränkungen der Plattformen zu umgehen (Abb. 3). Es handelt sich um ein *template* im typischen Mem-Stil, das einen akzeptablen männlichen Nippel zeigt und User*innen dazu auffordert, ihre eigenen Nippel nach dem durch in der digitalen Welt fast archaisch anmutende Schnittlinien angezeigten Ausschneiden mit dem Bild zu überkleben; zahlreiche Bilder oder eben Memes von aufgeklebten Nippeln machten zu dieser Zeit die Runden.

8 Vgl. z.B. <https://help.instagram.com/477434105621119>; <https://www.facebook.com/business/help/725672454452774?id=208060977200861>; <https://support.tumblr.com/post/180758979032/update-s-to-tumblrs-community-guidelines> (26.08.2024).

Abb. 3: Micol Hebrons »male nipple«-meme



Meme und memetische Aktionen können so auf kritische Weise die Grundbedingungen der Kultur der Digitalität thematisieren, hier die Tatsache, dass die Plattformen keine utopisch-freie, demokratische Agora darstellen, sondern nach uns oft nicht zugänglichen algorithmischen Regeln operieren, die den finanziellen Interessen von Privatkonzernen dienen und die Diskriminierungen fortschreiben können. Solche Meta-Memes können nicht nur ihren Status als digitales Artefakt und ihre Verbreitung (oder das Beschneiden eben dieser Verbreitung, da die Memes mit aufgeklebten Nippeln oft der Zensur anheimfallen) mitreflektieren; sie können im Extremfall sogar eine aktive Herausforderung der algorithmischen und aufmerksamkeitsökonomischen Strukturen darstellen, in denen sie existieren (vgl. Nowotny/Reidy 2022: 94–96). Zu bemerken ist jedoch, dass jegliche Meme-Produktion in den sozialen Medien, egal wie kritisch sie sich präsentieren mag, notwendigerweise immer eingebettet bleibt in gegebene Zusammenhänge: Im kognitiven Kapitalismus, also einem Kapitalismus, in dem alle mentalen, intellektuellen und kreativen Fähigkeiten der Menschen als Ressource und als Teil der Arbeitskraft begriffen werden, wird jeglicher *content* Teil der Wertschöpfung von international agierenden Unternehmen (vgl. z.B. Stiegler 2010). Wir haben auf intransparent agierenden Plattformen nur eine sehr begrenzte Kontrolle über unsere Daten, wir arbeiten auch dort, wo wir ein lustiges oder kritisches Meme erstellen, mit an der globalen kapitalistischen Wertschöpfung, ob wir wollen oder nicht.

Memes und die Kulturpolitik

Meme gelangen meist nur in spezifischen Kontexten in den Fokus der institutionellen Politik und Kulturpolitik im engeren Sinne: negativ etwa im Falle ihrer extremistischen Ausmünzung, positiv dort, wo Künstler*innen oder Ausstellungen explizit memetische Verfahren in Anschlag bringen, wie etwa die visuelle Konzeptkünstlerin Pamela Rosenkranz, die 2015 die Schweiz bei der Biennale in Venedig vertrat, in der Ausstellung *House of Meme* im Kunsthaus Bregenz (2021). In solchen Fällen wird auch offensichtlich, dass Memesis als kreativ-rekonfigurierender Prozess keineswegs dem Bereich des Digitalen vorbehalten ist: Memetische Konfigurations- und Variationsprozesse erinnern nicht nur an folkloristische Ausdrucksweisen, sie wirken auch zurück auf eine Kunst, die auch oder primär *offline* operiert. Memes sind heute ohnehin fest in der Kunst angekommen, was sich etwa zeigt, wenn eine renommierte Zeitschrift wie *Kunstforum* ihnen eine ganze Ausgabe widmet (Nr. 279, 2021).

Zugriff auf die Meme-Kulturen hat die Kulturpolitik und -förderung somit meist nur über einzelne bekannte Akteur*innen oder eben Künstler*innen und Kollektive, die Memes in ihrer Arbeit verwenden und die als Personen auf die eine oder andere Weise in Erscheinung treten wollen. Herausfordernd ist demgegenüber, dass die meisten Meme-Szenen, die es in zahlreichen lokalen und hochspezifischen Ausprägungen gibt, anonym, kollektiv und in Opposition zu existierenden institutionellen Netzwerken operieren. So existiert in Bern (Schweiz) etwa eine blühende und höchst kreative, politisch links geprägte Meme-Landschaft (vgl. Achermann 2024), deren Vertreter*innen aber meist unsichtbar bleiben wollen und sich somit auch nicht als Vertreter*innen einer Kulturszene begreifen, die Zugang zu Museen, Kunsthallen oder *Off Spaces* erhalten will. Ohnehin verschließt sich das transnationale, über alle Grenzen hinweg relevante Phänomen der Memes einem Denken auf der Ebene von Bund, Ländern und Kommunen, und damit auch den zentralen Akteur*innen im Bereich der Kulturpolitik in Deutschland.

Somit stellt sich die Frage, wo in Bezug auf Memes und über einzelne Künstler*innen mit memetischer Praxis hinausgehend das Handlungsfeld für eine Kulturpolitik im engeren Sinn liegt. Zentral könnte in Zukunft das Bereitstellen von Infrastrukturen sein, auf denen memetisches Handeln tatsächlich der kapitalistischen Wertschöpfung entzogen ist und die Urheber*innen die Kontrolle über ihre Daten behalten. Wenn sie Eingang in die Kunstszene im engeren Sinn finden, sind Memes ohnehin stärker abgelöst von ökonomischen Kontexten. Im deutschsprachigen Raum werden sie in kritischer Weise etwa vom in Berlin aktiven Kunstkollektiv Clusterduck mobilisiert, eine transnationale Gruppe, die sich der experimentellen Erforschung digitaler Subkulturen und memetischen Widerstandstechniken verschrieben hat. Damit verbunden ist das ebenso subversiv-produktive Projekt #MEMEMANIFESTO über das transformative Potenzial digitaler Subkulturen, gefördert etwa durch das EU-Programm European Media Art Platform/ European Media Artist in Residence Exchange (vgl. Zaremba 2021). Ziel von Clusterduck ist es, in der Zeit eines kognitiv gewordenen, unsere Vorstellungskraft kolonisierenden Kapitalismus politische und gesellschaftliche Zukunftsszenarien und -alternativen zu entwickeln, und es liegt auf der Hand, wieso Memes in solchen Kontexten selbst für die EU interessant werden. Kultureinrichtungen können sich in solche Debatten einbringen, indem sie als offener Raum für Experimente fungieren und ihre Handlungsoptio-

nen im digitalen Feld auf vielfache Weise ausbauen, sei es durch das Öffnen ihrer Türen auch für Akteur*innen, die nicht in der Öffentlichkeit in Erscheinung treten wollen, oder durch das Stärken ihrer eigenen, nicht profitorientierten digitalen Infrastrukturen.

Literatur

- Achermann, Benedikt (2024): Kei Chappe. A Multimodal Analysis of Swiss-German Internet Memes (Thesis Bern University of Applied Sciences), <https://zenodo.org/records/10798628> [15.03.2024]
- Dawkins, Richard (1989): *The Selfish Gene*, Oxford/New York: Oxford University Press
- Goerzen, Matt (2017): Über die Meme der Produktion, in: *Texte Zur Kunst*, Nr. 106, S. 87–108
- Gude, Olivia (2004): Postmodern Principles: In Search of a 21st Century Art Education, in: *Art Education*, Bd. 57, Nr. 1, S. 6–14
- Knobel, Michele/Lankshear, Colin (2007): Online Memes, Affinities and Cultural Production, in: Knobel, Michele/Lankshear, Colin (Hg.): *A New Literacies Sampler*, New York et al.: Peter Lang, S. 199–227
- Kolb, Gila/Schmidt, Helena (2022): *The Art of Memes*, <https://zkmb.de/the-art-of-memes/> [08.03.2024]
- Kracher, Veronika (2020): *Incels. Geschichte, Sprache und Ideologie eines Online-Kults*, Mainz: Ventil Verlag
- Kuipers, Giseline (2005): »Where was King Kong when we needed him?« Public discourse, digital disaster jokes, and the functions of laughter after 9/11, in: *The Journal of American Culture*, Bd. 28, Nr. 1, S. 70–84
- Milner, Ryan/Phillips, Whitney (2017): *The Ambivalent Internet. Mischief, Oddity, and Antagonism Online*, Cambridge UK: polity
- Milner, Ryan (2018): *The World Made Meme*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press
- Nowotny, Joanna/Reidy, Julian (2022): *Memes. Formen und Folgen eines Internetphänomens*, Bielefeld: transcript
- Paul, Kari (2019): *Naked Protesters Condemn Nipple Censorship at Facebook Headquarters*, <https://www.theguardian.com/technology/2019/jun/03/facebook-nude-nipple-protest-wethenipple> [08.03.2024]
- Shifman, Limor (2014): *Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter*, Berlin: Suhrkamp
- Stalder, Felix (2016): *Kultur der Digitalität*, Berlin: Suhrkamp
- Stiegler, Bernard (2010): *For a New Critique of Political Economy*, Cambridge: Polity
- Stier, Sebastian (2017): *Internet und Regimotyp. Netzpolitik und politische Online-Kommunikation in Autokratien und Demokratien*, Wiesbaden: Springer
- Strick, Simon (2021): *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*, Bielefeld: transcript
- Toffler, Alvin (1980): *The Third Wave: The Classic Study of Tomorrow*, New York: Bantam
- Windt, Rosa (2021): *Protect Me From What I Want. Bild-Text-Strategien in Plakat, Collage und Meme*, in: *Kunstforum*, Nr. 279, S. 86–103

Zybok, Oliver (2021): Memes – Ursprünge und Gegenwart, in: *Kunstforum*, Nr. 279, S. 46–85

Zaremba, Jutta (2021): Meme-Manifeste. Transmediale Strategien des Clusterduck Kollektivs, in: *Kunstforum*, Nr. 279, S. 126–133