

---

Michael Franz

## Das Mem als Symptom und Katalysator

*Kultur als Fortsetzung der biologischen Evolution mit anderen Mitteln?*

---

*Kultureme, Morphomata, Meme:*

*Zur Suche nach Bausteinen und Elementargefügen der Kultur*

Zu den lange nachwirkenden Einflüssen der formalistischen und strukturalistischen Ästhetik und Kulturtheorie im 20. Jahrhundert gehört die Suche nach einem Basisinventar kultureller Einheiten, die sich nach historisch signifikanten Kombinationsregeln zu komplexen Gefügen verbinden lassen. Noch bei Eco fungieren kulturelle Einheiten als Baumaterial einer als Enzyklopädie aufgefassten Kultur. Unter dem Einfluss systemtheoretischer Vorstellungen wurde Kultur vielfach als ein System konzipiert, so plädiert auch Tonio Hölscher für Ansätze, Kultur als spezifisches Modell offener, sich selbst organisierender sozialer Systeme aufzufassen.<sup>1</sup>

Struktur- und musterbildende Systeme setzen in der Regel ein Basisinventar an diskreten Einheiten und syntaktische Regeln voraus, die die formalen Kombinationsmöglichkeiten einschränken. So ist die Suche nach formrelevanten Basiseinheiten nicht zufällig. Sofern sich diskrete Einheiten nicht ermitteln lassen, können formbildende Einheiten nur durch Segmentation komplexer Gefüge gewonnen werden. Vom ersten Typus ist zum Beispiel das von Els Oksaar vorgeschlagene »Kulturem«, vom zweiten Typus ist das vom Kölner Käthe Hamburger Kolleg eingeführte »morphoma«. Oksaar konzipierte Kultureme, denen sie Behavioreme zuordnet, als Einheiten, aus deren Korrelation eine Kultur des Umgangs hervorgehe. Sie schreibt:

Das Kulturemmodell geht von der Voraussetzung aus, dass sich diese kommunikativen Verhaltensweisen mehr oder weniger isolieren lassen: *dass* man sich grüßt, bedankt, seine Emotionen ausdrückt, Thementabus hat, zu schweigen hat oder nicht, je nach verschiedenen Situationen. *Kultureme* sind abstrakte Einheiten: Sie können in verschiedenen kommunikativen Akten unterschiedlich realisiert werden, bedingt u. a. durch generations-, geschlechts- und beziehungspezifische Aspekte. Ihre Realisierung geschieht durch *Behavioreme*, die verbal, parasprachlich, nonverbal und extraverbal sein können und in erster Linie eine Antwort auf die Frage *wie? durch welche Mittel?* ermöglichen.<sup>2</sup>

Das »Kulturem« dient als Kategorie zur Beschreibung und Analyse segmentierbarer sozialer Verhaltensqualitäten und Umgangstugenden. Der Neologismus »Morphoma« oder »Morphom« soll »Gestaltbildungen von kulturtragender Nachhaltigkeit« bezeichnen.<sup>3</sup> Den entscheidenden Vorteil des Terminus »Morphom« sieht Günter Blumberger darin, »dass dieser Terminus Gestaltbildungen in kulturellen Artefakten aller Art bezeichnen kann, unabhängig von Medium, Material, geschichtlicher und kultureller Provenienz und dabei in seiner Definition historisch und systematisch unbelastet ist, was eine vergleichende Kulturforschung diplomatisch erleichtern kann.«<sup>4</sup> Morphomatik will nicht mit Morphologie verwechselt werden, hier geht es vielmehr darum, kulturelle Hervorbringungen unter einem spezifischen Gesichtspunkt zu erfassen. Morphomata können als eine andere Spielart kultureller Einheiten gelten. Sie verweisen auf Bild-, Sprach- und Denkfiguren, deren interkulturelle Verbreitung und Wirkungsgeschichte.

Doch den Morphomata fehlt ebenso wie den Kulturemen die neurophysiologische Anbindung, und das ist, sofern man sich im Problemhorizont der kulturellen Evolution bewegt, ein erhebliches Manko. Gedächtnisspeicher funktionieren nicht ohne neurophysiologische Anbindung, die durchaus kein Epiphänomen ist. Ignoranz ist in diesem Falle keine Abwehr des Neurozentrismus mancher Hirnforscher, der auch schon Kulturwissenschaftler infiziert hat.

Diesem Mangel soll in einem weiteren Vorschlag abgeholfen werden: durch das Konzept der Exogramme, das Merlin Donald in die Diskussion eingebracht hat, um externale Gedächtnisinhalte von den intern wirksamen Engrammen abzugrenzen: »Die biologischen Gedächtnisaufzeichnungen des Gehirns, die wir »Engramme« nennen, unterscheiden sich von externen Symbolen oder Exogrammen in den meisten ihrer Speichereigenschaften. Engramme sind impermanent, punktuell, kaum zu optimieren, nicht bewusstseinsfähig, schwer zu lokalisieren und abzurufen. [...] Im Unterschied dazu liefern externe Symbole stabile, dauerhafte, theoretisch unlimitierte Gedächtnisspeicher, die unbegrenzt überschreibbar sind und problemlos zu Bewusstsein gebracht werden können.«<sup>5</sup>

In den hier skizzierten Kontext kollektiver Selbstverständigung zeitgenössischer Kulturdiagnostiker fügt sich auch das Mem-Konzept ein,<sup>6</sup> dessen Urheber jedoch nicht im Entferntesten daran dachte, einen Beitrag zur Lösung kulturanthropologischer Grundprobleme zu leisten. Der englische Evolutionsbiologe Richard Dawkins, der den Neologismus »Mem« eingeführt hat, ist in einem ganz anderen Kontext beheimatet und verfolgt ganz andere Intentionen. Er knüpft an die von den meisten Evolutionsbiologen geteilte Erkenntnis an, dass die Fähigkeit zur Replikation eine wesentliche Voraussetzung für Leben

bildet. Lebendige Systeme werden durch Informationsübertragung, Replikation und Stoffwechsel charakterisiert. »Wie eine Matrize«, so formuliert der Neurobiologe und Tierpsychologe Gerhard Neuweiler, »geben diese Moleküle ihre Struktur an ihre Tochtermoleküle weiter.«<sup>7</sup> Neuweiler bezeichnet die replizierte Strukturinformation als Matrizenkopie. Zugleich verbreiten sich in einer größeren Population verschiedene Varianten einzelner Gene, die als Allele bezeichnet werden. Hier setzt die natürliche Auslese an: »Erweisen sich Träger eines bestimmten Allels im Wettbewerb um die begrenzten Ressourcen der Population als besonders durchsetzungsfähig, so wird die Häufigkeit dieser Genvariante im Genpool der Population stark anwachsen.«<sup>8</sup> In der Auslese zwischen konkurrierenden Genvarianten im Genpool spielen sich tendenziell ein evolutiv stabiles Gleichgewicht ein, das jeweils so lange anhält, bis es einem neuen Gen gelingt, in den Genpool einzudringen. Dadurch werde Instabilität erzeugt, bis sich Konfliktlösungsstrategien von neuem eingependelt haben. Insgesamt warnt Neuweiler vor der Überschätzung des Egoismus des Gens. Groß sei die Verführung, zu übersehen, »dass diese Gene für sich genommen hilflos sind. Sie brauchen immer eine Zellumgebung. Enzymketten der Zellen liefern den Genen die Energie für »ihre Leidenschaft«, die Replikation. Gene benötigen die zelluläre Reparaturmaschinerie, ohne die das Kopieren sich in Fehlern verheddern würde, und sie benötigen die Zellen, um ihre Instruktionen in entsprechenden Vehikelstrukturen, Phänotypen, umzusetzen und zu realisieren.«<sup>9</sup> Zuletzt zieht Neuweiler eine Bilanz des Forschungsstandes: »Der Riesenvorrat an Genvarianten, die unsere Zellkerne enthalten, und die noch kaum verstandenen epigenetischen Mechanismen, mit denen durch Außeneinflüsse für die aktuelle Situation geeignete Genvarianten aktiviert und andere stillgelegt werden, sorgen dafür, dass sich unsere genetisch determinierten Funktionen und Verhaltenskonzepte schnell an menschengeschaffene, kulturell geprägte neue Situationen anpassen.«<sup>10</sup>

Es war vor allem der Gedanke der Replikation, der Dawkins so fasziniert hat, dass er die Frage stellte, ob nicht auch die kulturelle Evolution als ein autoreproduktiver Replikationsprozess begriffen werden könnte. Aber wer oder was sollte sich replizieren? Ließ sich eine Struktureinheit mit einem variablen Komplexitätsgrad annehmen, die analog zum Gen als ein Replikator fungieren könnte? Die Antwort auf diese Frage war die Mem-Hypothese. Gene stellen als biologische Erbinheiten eine Art von Grundbausteinen der belebten Materie dar. Daran anknüpfend führte Dawkins als Analogon zum Gen die Größe ein, die er Mem nannte. Er definierte Mem als die Einheit kultureller Vererbung, die sich dadurch auszeichnet, dass sie Kopien von sich herstellen kann. Aufgrund eines solchen Wirkungsvermögens können Meme als Quasiakteure der

Replikation betrachtet werden, sie seien die Replikatoren, die die kulturelle Evolution in Gang hielten.

Die Gen-Mem-Analogie reicht nicht allzu weit. Hauptvergleichspunkt ist die Replikation seiner selbst, wobei das Selbst im anthropogenen Kulturzusammenhang eine andere Bedeutung als in der Genreplikation hat. Die nicht abreiende Kette der Replikation stiftet einen bermittlungszusammenhang, der jedoch ohne die Vermittlungsfunktion von Institutionen nicht hergestellt werden kann. Die kulturelle Evolution tritt auf einer bestimmten Stufe in die Gesellschaftsgeschichte ein und gestaltet sich als Kulturgeschichte. Damit wird sie zum Gegenstand, Mittel und Resultat bewusster individueller und kollektiver Gestaltungsaktivitten und geplanter kulturpolitischer Projekte; als eines der einflussreichsten mastabsetzenden Paradigmen gilt auch nach 2500 Jahren Perikles' Akropolis-Programm.

Der Kulturprozess insgesamt jedoch (in der ganzen Relativität seiner Divergenzen und Ungleichmäßigkeiten) ist kein bewusst geplanter und kontrollierter Gesamtvorgang. Er ist vielmehr die Resultante aus vielen widerstreitenden Interessen und Bewegungen und umfasst auch die transintentionalen strukturellen Effekte individuellen und kollektiven Handelns. Die Eigenschaft, sich selbst replizieren zu können, muss im Fall der Meme modifiziert werden. Sie wird zum Vermögen, in einer Kette von individuellen Rezipienten die Bereitschaft zu wecken und die Fähigkeit zu fördern, abgewandelte Repliken herzustellen und an andere Individuen weiterzugeben; diese bringen ihrerseits Kopien hervor, die nicht einfache Imitate sind, sondern eigensinnige Versionen. Meme rufen phänotypische Auswirkungen hervor, die sich durch sinnliche und mentale Evidenz auszeichnen und ein nicht allein sinnlich fassbares Konkretum darstellen: in Gestalt eines Artefakts, eines Habitus, einer Kulturtechnik, einer Performanz.

Der Neologismus Mem, Plural Meme, bündelt einen ganzen Strauß altgriechischer Ausdrücke, die einen wechselseitigen Verweisungszusammenhang etablieren: *mneme* (Gedanke, Gedenken, Erinnerungsvermögen, Erinnerung, aber auch Schilderung, Erzählung), *mnema*, *mnemeion* (Gedächtnis, Erwähnung, Denkmal), *maomai* (Streben, Trachten, Begehren, Beabsichtigen, Anstrmen), *mimesis/mimema* (Nachahmung, Abbildung, Darstellung). Das Kunstwort Mem zeigt aufgrund der sich anbietenden Konnotationen verschiedene Sinn- und Wirkungsrichtungen an: mimetische, deliberative, narrative, ostensive und andere Bezüge. Das Reizvolle am Mem-Begriff ist seine Komplexität; er umfasst viele Dimensionen, nicht nur rationale, sondern auch nichtrationale Dispositionen, die sich allerdings auch antirational ausprägen können.

Wir können Meme in Anlehnung an Dawkins als Bausteine und Gefüge

kultureller Formen und Prozesse begreifen, die in kurzer Zeit möglichst viele Rezipienten erreichen und von ihnen kopiert, zitiert und anverwandelt werden. Meme sind nicht von den Objektivationen und Zeichenformen zu trennen, in denen sie wirkmächtig werden. Für diesen Sachverhalt können wir den Terminus *Memefakte* einführen. Der Begriff des Memefakts soll den von Dawkins eingeführten semantischen Dualismus von Mem und Vehikel überwinden helfen und hervorheben, dass Meme keine bloßen Mentefakte sind, die zeichenfrei im Gehirn zirkulieren und von Gehirn zu Gehirn überspringen.

*Der Parthenon der Bücher: Ein exemplarischer Memefakt von Marta Minujín*

Als Modellfall eines eigenständigen wirkmächtigen Memefakts, der im Problemhorizont der Gegenwart zu verorten ist, bietet sich ein Beispiel an, das im vergangenen Jahr die Besucher der *Documenta 14* in Kassel (der zweite Hauptschauplatz war Athen) in ihren Bann gezogen hat: die großräumige Installation *Der Parthenon der Bücher* der argentinischen Performancekünstlerin Marta Minujín. Der Parthenon ist als architektonisches Monument zugleich ein Ikon, ein Indicium und ein Symbol der attischen Polisdemokratie. Er hatte, wie die gesamte Akropolis, eine weithin ausstrahlende Bedeutung im kultischen Zusammenhang der symbolischen Reproduktion des Gemeinwesens (Panathenäen, Städtische Dionysien etc.). Und er hatte ein Nachleben, das keineswegs vornehmlich in imitativen Nachbildungen bestand. Die Rezeptionsgeschichte des Parthenon als Aneignungs- und Gebrauchsgeschichte ist voller Widersprüche und Gewaltakte, der Parthenon erfuhr Umwidmungen und durchlief Metamorphosen, er erlitt Zerstörungen und desaströse Restaurierungsarbeiten. Mit dem Parthenon sollte von vornherein ein Maßstab für alle griechischen Poleis und alle weitgereisten Besucher Athens gesetzt werden: ein Muster, ein neuer Standard, an dem sich alle orientieren und dem sie nacheifern sollten. Die Rechnung ging im Hinblick auf die Resonanz und den angestrebten Wettstreit durchaus auf. Der Parthenon wurde zum Vorbild in der Antike wie in der Neuzeit. Die nicht nur kontemplative, sondern auch praxiswirksame Rezeptionsgeschichte stiftete keine stimmige, von Rissen und Brüchen verschonte Kontinuität, sondern eine widersprüchliche Einheit von Kontinuität und Diskontinuität, die im historischen Wandel eine Bewegungsform fand. Der Parthenon überstand Funktionswechsel und Umbauten, Belagerungen und Plünderungen. Widerstreitende Vereinnahmungen verwandelten ihn vorübergehend in eine Ruinenlandschaft, und doch blieb er über alle Metamorphosen und Deformationen hinweg ein kollektives Imaginäres, das trotz aller destruktiven Interventionen seine materielle Gestalt niemals vollständig eingebüßt hat.

Hatte das bewegte Nachleben dem antiken Monument die massive Verdichtung bereits genommen, das geschlossene Volumen perforiert, so verwandelte Marta Minujín den Parthenon in ihrer Replik in ein verstreutes durchlässiges Stahlgerüst. Sie löste ihre freie Kopie vom Felsengrund und schuf ihren imaginären Parthenon in ein *ephemeres Monument* um, ohne das unabgeholte Sinn- und Deutungspotential in touristischer Perspektive zu bagatellisieren.<sup>11</sup>

Minujín hat den Athener Parthenon maßstabgetreu in den Abmessungen 19,5 x 29,5 x 65,5 m nachgebaut: Der komplexe Metallgerüstbau wahrt die 8-Zahl der Frontsäulen sowie die je 17 Säulen an den Längsseiten. Die Säulen türmen sich in rundgeführten Rohrgeflechten bis zu 14 Meter auf und sind mit Stahlmatten ummantelt. Das Entscheidende aber ist: an den Säulen waren tausende von Büchern in bunten Covers aufgehängt. Dies bot von weitem das Erscheinungsbild einer Säulenkleidung mit farbigen Mosaiksteinen, das nachts von innen erleuchtet wird. Jedes einzelne Buch war in eine wetterfeste Plastikfolie eingeschweißt und wurde mit Hilfe von Kabelbindern im Säulengerüst aufgehängt. Die Bücher, Dokumente unterschiedlicher Zeiten, fügten sich zu einem Monument, mit dem sie verschmolzen erschienen: Ins Riesengerüst gehängt, das vor den Augen der Betrachter aufragt, bilden die Bücher – als historische Dokumente von literarischer Eigenart – eine skulpturale Architektur, die sich an die Sinne und an das Sinnverständnis der Documenta-Besucher wendet. Das Gerüst ist aber nicht nur ein Trägersystem von literarischen Dokumenten; diese fungieren vielmehr als Bausteine eines ästhetisch eigenwertigen Monumentenbaus. Und doch hören die Bücher nicht auf, Dokumente zu sein, die nicht nur, sobald sie abgehängt sind, Auskunft geben können über ihren Forminhalt, sondern auch über ihr Schicksal in bestimmten gesellschaftlichen Konstellationen. Der Dokumentcharakter der Bücher ist zugleich aufgehoben und gewahrt. Der Monumentcharakter verschafft ihnen Aufmerksamkeit und verstärkt ihre Signalmacht. Denn es sind nicht irgendwelche Bücher, es sind verbotene Bücher, die zu bestimmten Zeiten in bestimmten Ländern auf dem Index standen oder irgendeiner Form von Zensur unterworfen waren. Der *Parthenon der Bücher* vereint Dokument und Monument. Als Monument ist er die räumlich-skulpturale Vergegenständlichung einer Kunstaktion und eigenwertiger Gegenstand einer ästhetischen Einstellung, der relativ zweckfreien Formwahrnehmung. Als Sammlung von Dokumenten vermag der *Parthenon der Bücher* kritische Aufmerksamkeit zu wecken, vielleicht sogar einen gefühlten Widerstand gegen alle offiziellen und inoffiziellen Praktiken der Zensur und des Bücherverbots. Besucher hatten angefangen, Büchertitel zu entfernen, was mit ansteigender Höhe immer schwieriger wurde. Eine studentische Forschungsgruppe hatte bereits im Vorfeld der Installation damit begonnen,

Listen verbotener Bücher aufzustellen. Mancher wurde motiviert, sich auch inhaltlich mit den Büchern zu beschäftigen.

Der *Parthenon der Bücher* ist ein monumentales Zitat antiker Muster. Dieser Zitatcharakter wird auch dadurch unterstrichen, dass an die Stelle eines massiven Baus ein ephemeres Monument getreten ist, das in einem von Grund auf modifizierten Erscheinungsbild in bestimmten Strukturindizes auf den originalen Parthenon verweist. Ephemere Monumente haben seit Paxtons Crystal Palace Konjunktur. Sie stehen gegen den Anspruch auf Dauerhaftigkeit und Unverrückbarkeit und erweisen sich durch Verwendung neuer Materialien (anfangs Eisen und Glas) auch als transportabel. Ein ephemeres Monument wird für eine zeitlich befristete Dauer errichtet und kann für Demontage, Transport und Neuerrichtung an anderer Stelle vorgesehen sein. Der *Parthenon der Bücher* wurde mit dem Abschluss der Documenta wieder abgebaut und wirkt nunmehr als Erinnerungsbild weiter. Das ist das selbstbereitete Schicksal der ephemeren Monumente zwischen Architektur und Performancekunst – ein Menetekel des Verschwindens.

Der *Parthenon der Bücher* war ein individuell erdachtes und vorangetriebenes kollektives Projekt, das nur in planvoller, aber auch in spontaner Kooperation oder Kollaboration zu realisieren war. Es bedurfte der Techniker, die die Konstruktion schufen und umsetzten, der Tüftler, die eine Folie für den Schutz der Bücher vor Regen und intensiver Sonnenbestrahlung entwickelten, der Verlage und Privatpersonen, die Bücher spendeten, der Studenten und Literatursoziologen, die Listen verbotener Bücher aufstellten, und vor allem der Besucher, Einzelpersonen oder Gruppen, die durch spontane schöpferische Aktionen, durch inspirierte Improvisationen das leere Innere des *Parthenon der Bücher* mit Leben erfüllten. So haben viele unmittelbar oder mittelbar mitgebaut. Sie haben das spektatorische Potential des architektonisch-skulpturalen Monuments aktiv genutzt und haben zum Abschluss in Schlange angestanden, um der Aufforderung der Künstlerin zu folgen, Bücher von den Säulen abzuhängen, sie mitzunehmen, zu lesen und weiter kursieren zu lassen.

Das Monument könnte auch als Abgesang auf die Buchkultur, die sogenannte Gutenberg-Galaxis interpretiert werden, ein wehmütiger und doch trotzig monumentaler Abschied vom Medium Buch und von der Kulturtechnik und Lust des Lesens. Doch es ging hier im Hinblick auf das Buch nicht um Nostalgie, sondern um eine streitbare Verteidigung des Buches. Nicht um dessen Abschaffen, das sich in der Geschichte der Zensur immer nur als temporär erwiesen hat.

Das Projekt war ein Beziehungsgeflecht zwischen verschiedenen Medien, Sinnen und Zeichensystemen, aber auch zwischen Antike und Gegenwart, eu-

ropäischer Tradition und kosmopolitischem Neuansatz. Der *Parthenon der Bücher* kommunizierte mit der Akropolis, und es war gut, dass er in Kassel aufgebaut wurde und nicht in Athen; letzteres wäre auf eine unangebrachte Verdopplung hinausgelaufen, deren Verweisungsreichtum sehr viel geringer gewesen wäre. Das Monument stand auf einem Platz, dem Friedrichsplatz in Kassel, dessen Dominante das Friedericianum ist. Im Projektbau gewann der Platz eine zweite, komplementäre, allerdings temporäre Dominante. Auf dem Friedrichsplatz fand 1933 die lokale faschistische Bücherverbrennung statt. Zugleich grenzte der *Parthenon der Bücher* an eine seinerzeit spektakuläre Kunstaktion von Joseph Beuys, die nicht temporär, sondern auf biologische Dauer angelegt war: das soziobiologische Projekt *7000 Eichen*. Alles zusammengekommen ordnete sich Minujíns Monument in ein komplexes Beziehungsgeflecht ein, das es für die Dauer seines Bestands erweitert und durch neue Bezüge bereichert hat. Das Projekt war temporär, aber auch erinnerungsstiftend. Indem es in die Platzgestaltung eingriff, schaffte es ein Beziehungsgeflecht: Monument – architektonische Konfiguration – zum Museum umfunktionsiertes Schloss – Platz – urbaner Verkehr. Solange er stand, war der *Parthenon der Bücher* nicht isoliert zu betrachten.

Marta Minujín hat nichts Geringeres als die maßstabgetreue architektonisch-skulpturale Nachbildung des Parthenon geplant und realisiert. Der Wiedererkennungseffekt war durch den Bekanntheitsgrad des antiken Bauwerks gesichert, aber wie konnte aus dieser abgenutzten Popularität irgendetwas Innovatives, irgendein Neuheitswert erwachsen? Erstens hat Minujín jede Kulturanmutung zerstört, durch Verfremdung, insbesondere durch die Transformation des ›organischen Werkzusammenhangs‹ in einen Montagezusammenhang der Form. Zweitens hat die Künstlerin zwar die Säulenordnung des Parthenon gewahrt, doch sie hat einen innovativen Gestalt-, Funktions- und Strukturwandel in Gang gesetzt. Doch was hat der Parthenon konkret mit Büchern zu tun? In dem Zeitraum, in dem die Akropolis in Athen neu erbaut wurde, begann auch die Buchproduktion sich auszubreiten und es bahnte sich ein Übergang vom lauten Lesen zur stillen Lektüre an, wie Aristophanes in seinem Stück *Die Frösche* im sogenannten Tragiker-Agon zwischen Aischylos und Euripides vermerkt. Drittens muss auf die macht- und finanzpolitische Dimension des Parthenon als Schatzamt und Staatsbank der freien Bürgerschaft Athens hingewiesen werden. Die Kenntnis von diesen macht- und finanzpolitischen Verflechtungen verhindert heute die von allen Interessen gereinigte Idealisierung des Parthenon. Mit dieser Idealisierungstradition bricht auch Marta Minujín. Die maßgeblichen Orte der politischen Willensbildung in der demokratischen Streitkultur waren weniger der Parthenon als die Pnyx, der Schauplatz der

Volksversammlung, und die Agora. Von deren Bebauung sind nur Reste erhalten. Der Parthenon, der seinen Platz im Gesamtgefüge der Akropolisbauten hat, ist die bauliche Dominante der symbolisch-imaginären Reproduktion der Polisgemeinschaft, die weit in die griechische Welt ausstrahlt. Und als ein solches bauliches Symbol der Polisdemokratie in ihren wichtigsten Werten besiegelt der Parthenon auch den Anspruch auf die freie Rede (*parrhesia*), auf Meinungs- und Äußerungsfreiheit – einschließlich der Veröffentlichungsfreiheit im aufkommenden Buchwesen, der Spottfreiheit in der Komödie, der Ausstellungsfreiheit in den Künstlerateliers und in der Öffentlichkeit. Dies ist auch das sinngebende Hauptmotiv in der Parthenon-Replik von Marta Minujín – als Mahnung zur Kritik- und Diskursfreiheit, als Anklage gegen alle Bücherverbote, als ein Teilsieg über die Zensur, die weltweit längst nicht geschlagen ist.

Aber auch der *Parthenon der Bücher* ist eine Wiederholung. 1983 realisierte Marta Minujín erstmals das Projekt, den exemplarischen Repräsentations-, Kult- und Funktionsbau der Polisdemokratie in Athen einer kulturgeschichtlichen Metamorphose zu unterziehen und materiell-funktional in den Problemhorizont der Gegenwart zu versetzen. Das war durchaus innovativ. Wohl war man seit Jahrhunderten gewohnt, dass vor allem die Banken im modernen Kapitalismus ihre Hauptgebäude nach dem Vorbild des klassischen Tempelbaus, insbesondere des Parthenons schufen, denn im Parthenon war die Bundeskasse des von Athen als Hegemonialmacht angeführten Attisch-Delischen Seebundes untergebracht. Hier mussten alljährlich im Kult- und Festzusammenhang der Städtischen Dionysien die Tribute der Bündnispartner ganz repräsentativ entrichtet werden. Im gleichen Rahmen fand übrigens auch der Theateragon statt. Aus finanz- und machtpolitischen Gründen wurde Athena zur Schutzherrin nicht nur der gesammelten Tribute der Verbündeten, sondern aller von den Athenern gehorteten Reichtümer erhoben. Fast von selbst verstand sich daher der Beschluss, der Göttin »auf der Akropolis ein großes tempelähnliches Gebäude zu errichten, das als Behausung der Bundeskasse und zugleich des athenischen Staatsschatzes – wer konnte dies fortan noch unterscheiden? – dienen sollte: den Parthenon.«<sup>12</sup> Der Parthenon kann als eine der ersten Banken der Weltgeschichte gelten. Gegen diese Bankentradition der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Parthenon wollte Minujín das vom Repräsentationskitsch überlagerte demokratische Partizipationspotential vom Phrasenschutz befreien. Das auslösende Moment hierfür war das endgültige Scheitern der sieben Jahre währenden argentinischen Militärdiktatur, das durch die Präsidentschaftswahlen im Jahre 1983 besiegelt wurde. Auch dieser erste Nachbau des Parthenon im Maßstab von 1 zu 4 war ein *Parthenon of Forbidden Books*. An Säulen, Fries

und Giebel waren Bücher befestigt, die während der Militärdiktatur verboten waren. Die Künstlerin hatte dem *Parthenon of Books* eine labile Lage gegeben, die der Labilität der politischen Lage entsprechen sollte. Der stählerne Gerüstbau war auf der rechten Seite schräg angehoben.

Wir können verschiedene historische Stufen der Replikation unterscheiden: (1) Vorauszusetzen ist die Tradition des griechischen Tempelbaus. (2) Der Parthenon selber repliziert strukturelle Invarianten des griechischen Tempelbaus im 5. Jahrhundert v. Chr. und vollbringt dabei innovative Umformungen. Insbesondere setzt er neue Akzente in der Säulenordnung. Zugleich wird der Kontext erneuert, neue funktionale Aspekte werden zur Geltung gebracht. (3) Eine eigenständige Replikation des Tempelbaus und der Säulenordnung setzt mit Beginn der Neuzeit ein (Renaissance, Barock, Klassizismus, Historismus) und durchläuft signifikante Metamorphosen. (4) Dies ist mit einer Replikation auch der funktionalen Formbestimmtheit verbunden: kultische Zusammenhänge werden abgebaut, Banken und Börsen werden in Anlehnung an den Athener Tempel auf der Akropolis (der allerdings auch als Schatzhaus der Athener fungiert hat) architektonisch inszeniert. (5) Als avancierte Replikation des Parthenon kann Marta Minujíns politisch akzentuiertes architektonisches Performanceprojekt des *Parthenon der Bücher* gelten.

Kann man diese Abfolge von Parthenon-Repliken als eine Kette historisch signifikanter Nachahmungen (Imitationen) begreifen? Es kommt darauf an, wie eng oder weit, wie mechanistisch oder komplex Mimesis aufgefasst wird – als passives Abbild, das die Aktivität und Konstruktionsleistung der form-schaffenden Akteure außer Acht lässt oder als aktive Anverwandlung, die das Eigene ebenso dem Übermittelten angleicht wie sie bestrebt ist, das Objekt der Aneignung den Vorstellungen des Subjekts ähnlich zu machen.

#### *Vom Genpool zum Mempoool*

Wie bilden sich Meme? Sie entstammen zwei Quellen: Innenspeichern, das heißt internen neurophysiologisch fundierten Gedächtnisspeichern, und Außenspeichern, das heißt Speichermedien, die als Trägermedien der kulturbildenden Übermittlung fungieren. Der Übergang von physiologisch fundierten Innenspeichern in Zeichensysteme, die in kulturellen Außenspeichern verankert sind, markiert einen Qualitätssprung in der Entstehungsgeschichte von Kultur. Doch die Entwicklung von Speichermedien hat die Kultivierung der Gedächtnisspeicher nicht überflüssig werden lassen. Vielmehr wirken Innen- und Außenspeicher zusammen, bedingen und fördern einander, auch wenn etwa die

alphabetische Schriftkultur, wie von Platon befürchtet, die Gedächtnisspeicher nicht nur entlastet, sondern ihre Leistungsfähigkeit auch gemindert hat. Auf der anderen Seite zeigte sich die Überlegenheit kultureller Langzeitspeicher gegenüber rein mündlicher Überlieferung, die von Generation zu Generation wachgehalten werden musste. Langzeitspeicher konnten das Gespeicherte im Zustand der Latenz erhalten, selbst wenn es im Bewusstsein der Zeitgenossen nicht gegenwärtig war. Verschüttete Speicher und Speicherinhalte konnten wieder ausgegraben und dem Vergessen entrissen werden. Erst das Zusammenspiel von Gedächtnisspeichern und Speichermedien ermöglichte Kontinuität in kulturellen Prozessen. Dies hatte aber seine Grundlage in der »Einschreibung« von Reizwirkungen in den Neuronen des Gehirns als Gedächtnisspur, die der deutsche Biologe Richard Semon als Engramm bezeichnet hatte. Semons Grundbegriff war »Mneme«, verstanden als Inbegriff der engraphischen Wirkung von Reizen, die sich »in die organische Substanz sozusagen eingräbt oder einschreibt. Die so bewirkte Veränderung der organischen Substanz bezeichne ich als das Engramm des betreffenden Reizes«. <sup>13</sup> Das Engramm beinhaltet die physiologische Spur von Reizwirkungen, die heute in den Neuronen des Gehirns verortet wird. Die entsprechenden Gedächtnisspuren und Erlebniseindrücke sind später durch vom Originalreiz unabhängige Reize abrufbar. Soweit der Originalreiz in einen Situationskontext eingebunden gewesen war, genügte die Wiederkehr eines winzigen Details der vormaligen Situation, um das Engramm zu reaktivieren. Ein Engramm verweist in heutiger Sicht insbesondere auf »alle einem spezifischen Gedächtnisinhalte (die Erinnerung an eine Situation) zugrunde liegenden elektrochemischen Vorgänge (Kurzzeitgedächtnis) oder biochemischen Veränderungen im ZNS«. <sup>14</sup> Die Gesamtheit aller Engramme wird als *mneme* bezeichnet. Dawkins, der trotz seiner Elogen auf das Gen kein Neurozentriker ist, überließ die neuronale Verortung der von ihm postulierten Meme künftiger Forschung. Dawkins schreibt:

Ein Mem sollte als Informationseinheit betrachtet werden, die in einem Gehirn existiert. [...] Es hat eine bestimmte Struktur, die aus dem besteht, was auch immer an »Substanz« das Gehirn benutzt, um Information zu speichern. Wenn das Gehirn Information in Form von synaptischen Verbindungsmustern speichert, sollte ein Mem im Prinzip unter einem Mikroskop als ein bestimmtes Muster der synaptischen Struktur erkennbar sein. Wenn das Gehirn Information in »verteilter« Form speichert [...], dann könnte das Mem nicht auf einem Mikroskopträger lokalisiert werden, aber ich würde es immer noch als physikalisch im Gehirn vorhanden bezeichnen. Das muss man unterscheiden von seinen phänotypischen Auswirkungen, die dessen Folgen in der Außenwelt sind. [...] Die phänotypischen Auswirkungen eines Mems können auftreten in der Form von Worten, Musik, sichtbaren Bildern, Kleidermoden,

Mimik oder Gestik, als Fähigkeiten, wie etwa das Öffnen von Milchflaschen durch Meisen oder das Waschen von Weizen durch Japanmakaken. Dies sind die nach außen gerichteten und sichtbaren (hörbaren usw.) Zeichen der Meme im Gehirn. Sie können durch die Sinnesorgane anderer Individuen empfangen werden und können sich so in die Gehirne der Empfängerindividuen einprägen, dass eine Kopie des Original-Mems (nicht unbedingt genau) im Empfängerhirn eingegraben wird. Die neue Kopie des Mems ist dann in der Lage, seine phänotypischen Auswirkungen auszusenden, mit dem Ergebnis, dass weitere Kopien von ihm in noch anderen Gehirnen hergestellt werden.<sup>15</sup>

Eine neurophysiologische Grundlage für Bildung, Verbreitung und Anverwandlung von Memen hat man bisher nicht finden können.

Dawkins hat parallel zum Genpool auch einen Mempool eingeführt. Den Genpool hat er wie folgt definiert: »Der vollständige Satz von Genen in einer sich fortpflanzenden Population.«<sup>16</sup> Die Pool-Metapher überspielt den Tatbestand, »dass Gene in Wirklichkeit in getrennten Körpern umherlaufen, und betont die Vorstellung von Genen, die in der Welt wie in einer Flüssigkeit umherströmen.«<sup>17</sup> »Genpool« ist also ein metaphorisches Konstrukt: das betrifft auch die Vorstellung von einem Reservoir, einem Bassin oder Sammelbecken, aus dem man etwas herausfischen kann.

Doch es ist kaum möglich, die Existenz eines Mempools nachzuweisen, der analog zum Genpool das Eindringen neuer Meme abwehrt. Kultur braucht neuen Zufluss, und auch in Vergessenheit geratene Kulturgüter können insbesondere an auffälligen Bruchstellen der Kulturgeschichte reaktiviert werden. Der Kulturprozess (in der Vielfalt ethnokultureller Traditionen) setzt auf der Ebene der individuellen Kulturträger voraus, dass sich seine Errungenschaften »von einem Gehirn zum anderen ausbreiten«, wie Dawkins ausführte: »So wie Gene sich im Genpool vermehren, indem sie sich mit Hilfe von Spermien oder Eizellen von Körper zu Körper fortbewegen, verbreiten sich Meme im Mempool, indem sie von Gehirn zu Gehirn überspringen, vermittelt durch einen Prozess, den man im weitesten Sinne als Imitation bezeichnen kann.«<sup>18</sup> Davon ausgehend können wir den Mempool als den gesamten Vorrat an Memen und Memverbindungen in einer speziellen Population begreifen, der sich durch Zu- und Abfluss jeweils vergrößert oder verringert. Die Frage ist, ob der Mempool nur in den Gehirnen der Mitglieder einer solchen Population existiert oder auch in den kulturellen Außenspeichern, die in technologischer Hinsicht von Speichermedien getragen werden. Wenn Meme im Gehirn isoliert betrachtet werden, dann braucht man allerdings Vehikel, die die Zirkulation der Meme in Gang halten. Ohne den Austausch zwischen den Individuen, die im Verein mit entsprechenden Übertragungsmedien die Träger der Mem-Zirkulation

sind, können die gespeicherten Meme niemals aus toten zu lebenden Signalen werden.

*Prozedurale Imitation als ein Grundbegriff der Memetik*

Zur Konzeption des Mems wurde Dawkins durch die gegen den Gendeterminismus gerichtete Frage geführt, ob es nicht auch andere, nichtgenetische Replikationsmechanismen gäbe. Wodurch können kulturelle Repliken erzeugt werden? Hierfür hat Dawkins vor allem eine Antwort parat: Der kulturelle Replikationsmechanismus könne letztlich nichts anderes sein als das in vielen Lebensbereichen empirisch nachweisbare Nachahmungsverhalten. Da bot sich das altgriechische Konzept der Mimesis nachgerade an, und zwar in Form einer prozeduralen, nicht auf Darstellung begrenzten Mimesis. Schon bei Aristoteles wird die Mimesis in der *Physik*-Vorlesung prozedural oder operational aufgefasst – imitiert wird die Art und Weise, wie die Natur Effekte und Produkte hervorbringt. Die *Techne* beginnt als prozedurale Mimesis der Naturproduktivität, bevor sie Verfahren erfindet, herzustellen, was die Natur nicht hervorbringen vermag. In Aristoteles' *Physik*-Vorlesung heißt es: »*Techne* bringt teils zustande (*epiteleo*), was die Natur (*physis*) nicht herzustellen vermag (*apergazomai*), teils ahmt sie (die Natur) nach (*mimetai*).« (Aristoteles, *Physik*-Vorlesung, 199b) Das Nachschaffen verbindet sich mit dem Umschaffen und zeitigt ein Neuschaffen. Das gilt für den mimetisch-produktiven Umgang mit der Natur ebenso wie für den Umgang mit von Menschen erfundenen und angewendeten Verfahren und Instrumenten. Technik funktioniert ja nur durch die Weitergabe technischen Wissens als eines Wissens, wie vorzugehen sei. Methodisches Vorgehen muss durch Einübung, Wiederholung, Anwendung angeeignet werden. Dawkins gibt vor allem Beispiele für prozedurale Mimesis, so das Falten von Origami-Dschunken aus Papier, die Weitergabe von Kettenbriefen, das Kinderspiel »Stille Post« und vor allem – auf einer ganz anderen Ebene – die Liturgien der christlichen Kirchen. Als Beispiele für die Replikation gedanklicher Konstrukte und künstlerischer Kompositionen nennt er ziemlich wahllos das Nachleben der sokratischen Gedankenwelt, den klugen Gedanken eines Wissenschaftlers, der einen Kollegen inspiriert, das Cover legendärer Popsongs usw. Allerdings gibt es in der Rezeptionsgeschichte von Künstlern, Philosophen, Erfindern immer wieder längere Zeiträume, in denen das memetische Potential in der Latenz verbleibt. Das gilt für Aristoteles ebenso wie für die Sophistik, für Bosch wie für Bach. Die Replikationsgeschichte, in der sich die Reproduktion kultureller Gestaltungen und ihrer Formprinzipien als kreativ erweisen kann, ist nicht mit einer Rezeptionsgeschichte gleichzusetzen.

Es gibt allerdings auch ein Kopieren, das keine Eigenproduktivität des kopierenden Subjekts entbindet. Bereits Horaz hat vor sklavischer Imitatio gewarnt. So heißt es im *Brief an die Pisonen*, in dem Horaz ohne peinlichen Überschwang gleichsam im Gesprächston seine poetologischen Grundpositionen skizziert hat:

Publica materies privati juris erit, si  
nec circa vilem patulumque moraberis orbem,  
nec verbum verbo curabis reddere fidus  
interpres, nec desilies imitator in arctum,  
unde pedem proferre pudor vetet, aut operis lex.  
(Horaz, *Epistula ad Pisones*, V. 131–135)

Ein Sujet, das der ganzen Welt gehört,  
wird wieder *Eigentum*, wenn du dich weder  
auf einem Plan, der zum Gemeinplatz schon  
geworden, tummelst; noch, wie ein getreuer  
demütiger Übersetzer, Wort für Wort  
dem Griechen nachtrittst; noch, um nachzuahmen,  
in eine Enge dich zusammendrückst,  
woraus du weder ohne Scham *zurück*,  
noch ohne größeren Fehler *vorwärts* kannst.<sup>19</sup>

Der Horaz-Kommentator Adolf Kiessling hat diese Stelle treffend erklärt:

Der römischen Dichtung in ihrer dauernden Abhängigkeit von der griechischen ist das Verhältnis sowohl wörtlichen Übersetzens (Catulls *coma*, Varros *Argonautica*), wie freierer Nachbildung (Horaz' eigene Lyrik, die *Palliata*, Virgils *Bukolik*) ein ganz Geläufiges. Aber wenn die Arbeit des bloßen Übersetzers, *interpres*, selbstverständlich kein eigenes Recht begründet, ist auch die Anlehnung an fremde Muster in Gefahr, zur sklavischen *imitatio* zu werden, wenn sie sich selbst in zu enge Grenzen einengt, *desilit in arctum*, statt eine gewisse Bewegungsfreiheit und damit Selbständigkeit sich zu wahren.<sup>20</sup>

Römische Imitation war speziell auf literarische Vorbilder bezogen, auf Traditionen, vor allem griechische, die man fortbilden wollte. Hier wird ein Bewusstseinszwang, ein Formzwang zu mimetischer Produktivität gesetzt – sich an einem Standard (einem »Materialstand«, Hanns Eisler) zu orientieren, um Eigenes hervorzubringen, das dem Vergleich standhält: Mimesis als Angleichung, als Wiederholung, als Formzitat, als Wetteifer, als Verbesserung, als Überbietung und als Umschaffen. So gut wie keine Beachtung fand bis heute

in Ästhetik und Kunsttheorie der Mimesis-Begriff von Aristoteles wie er abseits der *Poetik* in der *Physik*-Vorlesung definiert wird. Diese spielt auch bei Dawkins keine Rolle, obwohl der Gegenstandsbereich der Memetik nicht auf Kunst im dominant ästhetischen Sinn beschränkt ist, sondern Praxisformen und Kulturtechniken unterschiedlicher Art einbegreift. Die *Techne* gründet in der Naturproduktivität, wie der Stoiker Poseidonios an Beispielen beschrieben und erörtert hat,<sup>21</sup> die entscheidende Leistung der *Techne* besteht jedoch darin, dass mit neuartigen Verfahren eine neue Welt praktischer und technischer Gegenstände hergestellt wird. Es ist eine erstaunliche Ausnahme in der Geschichte der deutschen Ästhetik, dass der Kunstkenner und Publizist Wilhelm Hebenstreit 1843 in seiner *Enzyklopädie der Ästhetik* im Eintrag zum Lemma *Nachahmung* überraschenderweise die Bestimmung zugrunde legt und kommentiert, die Aristoteles in der *Physik*-Vorlesung gibt: »[...] die Kunst *vollendet* theils, was die Natur nicht zu vollbringen vermag, theils ahmt die Kunst die Natur nach [...]«. <sup>22</sup> So habe die Natur für die Musik und die Architektur im eigentlichen Sinne keine Vorbilder, und es ließe sich auch mit guten Gründen die Frage stellen, »was dramatische und epische Poesie seyn würden, wenn sie nur nachahmen sollten, was ihnen die Natur zeigt«. <sup>23</sup> Die Mimesis der »Künstlerin Natur« (ein Grundbegriff der Stoa) bleibt für die Griechen die Grundlage der Entwicklung der *Techne*. Schon im Kontext der Nachahmung der Natur war ein forschender Blick auf die Umwandlungs- und Verfahrensmöglichkeiten gerichtet, die in der Naturproduktivität »schlummerten«. Aristoteles dachte beide Formen der Anverwandlung des Naturwüchsigen zusammen: Mimesis und *Techne*. Die Einheit deutet sich in Dawkins' Mem-Konzept an (Weitergabe der kopierten Memstruktur in veränderter phänotypischer Gestalt), wird aber nicht konzeptionell bedeutsam.

Memefakte sind nicht auf sklavische *Imitatio* ausgelegt, sondern auf ein inspiriertes Neuschaffen. Sie informieren nicht in erster Linie, sie evozieren, rufen Einstellungen nicht nur ab, sondern auch hervor, sind von Erinnerungsspuren gezeichnet, lassen imaginäre Besetzungen wirksam werden, motivieren und stimulieren ein produktives Antwortverhalten.

#### *Unruhe im Mempool: Die evozierende Signalmacht zirkulierender Meme*

Jeder Versuch, evolutionstheoretische Gesichtspunkte auf die Meme als kulturelle Einheiten und komplexe Gefüge zu übertragen, muss eine Antwort auf die Frage finden, in welcher Hinsicht eine Selbstreplikation von Memefakten festgestellt werden kann, was da eigentlich repliziert wird, wodurch kulturelle Replikation erfolgt, und welche Ergebnisse sie zeitigen kann. Werden Einzel-

werke repliziert? Ja, aber nur wenn sie als Paradigmen eines Stilwandels etwas Prototypisches haben, das zu ›mutierender‹ Imitatio herausfordert. Repliziert werden formrelevante Parameter von Kunstgattungen und Medienformaten, Formprinzipien, Standards, Genrekonventionen und gestalterische Neuerungen, also überindividuelle Merkmale und Tendenzen ästhetischer Struktur- und Musterbildung. Repliziert wird auch im Falle der Meme eine spezifische Strukturinformation, der forminhaltliche Strukturgehalt eines Memefakts. Traditionenbrüche und Neuansätze können schulbildend und stilprägend wirken. Vor diesem Hintergrund kann Replikation nur bedeuten, in einem gegebenen Schul- und Stilzusammenhang neue Werke zu produzieren. Hierbei werden formsyntaktische Stiltendenzen kopiert und eigenständig weiterverfolgt.

Vor allem der intertextuelle Schaffensprozess ist als mutierender Replikationsprozess zu betrachten. Einen Versuch, mit dem Replikationsbegriff zu arbeiten, hat bereits vor Jahrzehnten der amerikanische Kunsthistoriker George Kubler in seinem programmatischen Buchessay *Die Form der Zeit* (1962) unternommen. Kubler begreift die Kunst- und Kulturgeschichte als eine Dialektik von Erfindungen und Repliken. Er schreibt:

Zeit und Geschichte verhalten sich zueinander wie Regel und Variation: Zeit ist das regelhafte Fundament für die Unberechenbarkeit der Geschichte. Replik und Erfindung sind in derselben Weise aufeinander bezogen: eine Reihe von wirklichen Erfindungen, in der alle möglichen Formen der Reproduktion ausgeschlossen sind, käme einem Chaos nahe. Eine unendliche und alle Möglichkeiten erfassende Menge von Repliken, in der es keine Variationen gäbe, näherte sich der Formlosigkeit. Die Replik steht in einem Verhältnis zur Regelmäßigkeit und zur Zeit, die Erfindung zur Variation und zur Geschichte.<sup>24</sup>

Verallgemeinernd fügt Kubler hinzu: »Keine Handlung ist jemals vollständig innovatorisch, und ebenso kann keine Handlung je vollständig ausgeführt werden ohne Variation. [...] Wenn jedoch die Variation in zu hohem Maße vom Vorbild abweicht [...], dann handelt es sich um eine Erfindung.«<sup>25</sup> Kubler klassifiziert die Stilgeschichte in Sequenzen, die sich als eine Kette früherer und späterer Lösungsansätze für ein formales Problem darstellen, das sich ebenfalls historisch verändert. Er bedient sich einer evolutionsbiologischen Metapher, wenn er das von ihm eingeführte »primäre Objekt« vom gewöhnlichen in dem Maße unterscheidet, »wie der Träger eines mutierten Gens sich von dem Standardvertreter derselben Spezies« unterscheidet.<sup>26</sup> Die Analogie wird ausgeführt: »Das primäre Objekt als Mutantenträger bringt die Möglichkeit für Veränderungen mit sich, während ein ganz allgemein schönes oder abstoßendes Objekt lediglich rituelle Nachbildungen oder Umgehungen hervorruft.«<sup>27</sup> Diese

Kennzeichnung erstreckt sich jedoch nicht auf das artefaktische Objekt als Ganzes, sondern nur auf dessen »mutierenden Teil«. Das »mutationsbedingte Bruchstück« fungiert als dynamisches Merkmal, das Veränderungen ermöglicht, »während die Wirkung des ganzen Gegenstandes nur eine exemplarische ist, indem eher Gefühle der Zustimmung oder Ablehnung hervorgerufen werden als das aktive Bemühen um neue Möglichkeiten«.<sup>28</sup>

Kultur hat ein Eigenleben und ein Nachleben in individuellen Aneignungsgeschichten und überindividuellen Struktureffekten. Es geht um individuelle Aktivitäten in allen Formen geistiger Weltaneignung. Was man als gesellschaftlichen Erkenntnisprozess bezeichnet, ist letztlich nichts anderes als deren sozial verallgemeinerter Rahmen. Das Individuum bedient sich der Formen und Verfahren, die die Gattungsgeschichte bereitstellt. Individuelle Erkenntnis- und Gestaltungsaktivitäten, Einstellungen und Praktiken oder Vorgehensweisen aktivieren Gattungspotentiale, die als subjektive Dispositionen angeeignet werden. Der Einzelne wird hineingeboren in eine sozial geschichtete und funktional gegliederte Gesellschaftsform. Er findet etablierte Funktionssysteme und soziale Verkehrsformen (Interaktionsordnungen) vor (politisches System, Ökonomie, Rechtswesen, Bildungswesen, Gesundheitswesen, System der Künste, Kommunikationsagenturen und andere); und in all diesen strukturierten und organisierten Bereichen des gesellschaftlichen Lebens werden Meme produziert und ihre Muster kopiert oder imitiert.

Mem ist nicht auf eine einzige kulturelle Form beschränkt – weder auf eine Bewusstseins- oder Wissensform noch auf eine Kunstform, eine Symbolform, eine Technikform, eine Medienform: Meme umfassen das ganze Spektrum theoretischer und praktischer Aktivitätsformen. Mem ist nicht der Grundbaustein der kulturellen Reproduktion, sondern ein autoreproduktives Kommunikat mit evozierender Signalmacht und einem weiterverweisenden »Weitergabegehalt« (Toulmin). Es geht nicht um eine kontemplative Rezeption, die die Möglichkeiten des Empfängers, aktiv zu werden, auf eine mentale Interaktivität beschränkt. Vielmehr soll sich der Rezipient zu einer produktiven Antwort, zu einer »Kopie in veränderter Gestalt« (Dawkins) herausgefordert oder inspiriert fühlen.

Doch wie lässt sich die evozierende Signalmacht von Memen beschreiben und erklären? Offenbar handelt es sich um unterschiedliche Formen des Affiziertwerdens und Involviertseins. Es lassen sich ekphorische und traumatische Wirkungen, suggestive und miasmische Effekte unterscheiden. Neben materiellen Zwängen kennen wir auch Bewusstseinszwänge, die über Zeichenzwänge wirken, in frühgeschichtlicher Form vor allem als Sprach- und Bildmagie, die eine ganz eigene, auch heute noch wirksame Replikationsgeschichte haben.

Einer der ersten, der dieses thematisiert und problematisiert hat, war der Sophist und Mitbegründer der Rhetorik Gorgias von Leontinoi in seinem *Helena*-Enkomion. Gorgias hat nicht nur das doppelsinnige Pharmakongleichnis (Heilmittel und Gift) eingeführt und weit vor Aristoteles die tragischen Affekte *phobos* und *eleos* zur Sprache gebracht, er hat auch Bezauberung (*goeteia*) als Wirkungsvermögen rhapsodischer Poesie namhaft gemacht. Hier werden memetische Effekte negativ als Betörung und Täuschung charakterisiert. Einer Bezauberung unterliegen nach Platon diejenigen, »welche ihre Meinung ändern, entweder von einer Lust (*hedone*) gekirrt oder von einer Furcht (*phobos*) geängstigt« (Platon, *Politeia*, 413a–c). Entscheidend sei hierbei der plötzliche Wechsel von Angst und Lust als affektiven Zuständen, in die vor allem junge Menschen leicht versetzt werden können. Platon hat aber auch den aktivierenden Effekt des Enthusiasmus hervorgehoben und als göttliche Kraft positiv bewertet, die nicht nur Philosophen, sondern auch Poeten und Rhapsoden ergreift. Hierfür hat Platon das bereits von Euripides verwendete Magnetsteingleichnis herangezogen:

Denn auch dieser Stein zieht nicht nur die Eisenringe selbst an, sondern er verleiht den Ringen auch die Kraft, so daß sie ihrerseits dasselbe zu bewirken vermögen wie der Stein, nämlich andere Ringe anzuziehen, so daß bisweilen eine ganz lange Kette von Eisenringen aneinander geheftet ist; diesen allen aber haftet von jenem Stein her die Kraft an. So bewirkt aber auch die Muse eine göttliche Ergriffenheit teils unmittelbar, teils heftet sich, indem an diesen göttlich Ergriffenen sich andere begeistern, eine ganze Kette an. (Platon, *Ion*, 533d)

Das Magnetsteingleichnis trifft den Sachverhalt der (memetischen) Replikation und Applikation sehr viel genauer als die strapazierte Metapher der viralen Ausbreitung. Mit den Worten von Sascha Langner: »Der Term »viral« besagt, dass Informationen über ein Produkt oder eine Dienstleistung innerhalb kürzester Zeit, ähnlich einem biologischen Virus, von Mensch zu Mensch weitergetragen werden.«<sup>29</sup> Die Konnotation der Infektion liegt dem Magnetsteingleichnis hingegen fern. »Weißt du denn, daß so ein Zuschauer der letzte von jenen Ringen ist,« fragt die Dialogfigur Sokrates den berühmten Rhapsoden Ion:

Der mittlere bist Du, der Rhapsode und Schauspieler, der erste der Dichter selbst. Der Gott aber zieht durch alle diese Glieder hindurch die Seele der Menschen, wohin er immer will, indem er ihre Kraft fortlaufend aneinander bindet. Und wie an jenen Stein so heftet sich eine ganz große Kette von Tänzern, Chorlehrern und Unterlehrern, die seitwärts an den Ringen haften, die an der Muse aufgehängt sind. Und von den Dichtern heftet sich der eine an diese, der andere an jene Muse an l.l. (Platon, *Ion*, 536a)

Das Bild des Steins, der seine magnetische Anziehungskraft von Ring zu Ring weitergibt, trifft den Umstand, dass nicht nur primordiale Meme rezipiert werden, sondern auch Memekopien, die sich jeweils durch eigene Anziehungskraft von Replik zu Replik in Varianten und Mutationen fortpflanzen – so bildet sich eine ›magnetische‹ Kette memetischer Replikation.<sup>30</sup>

Es bleibt die Frage, wie memetische Wirkungen zu bewerten sind: als Macht der Suggestion, die Rezipienten gleichsam zu Somnambulen macht, oder als Anstiftung und Verführung zu eigener Aktivität.

*Suchaspekte und Schwerpunkte der Memetik: Zwischenbilanz und Ausblick*

Dawkins interessiert sich weniger für das Archiv als für den lebendigen Kulturprozess der aktiven Umwandlung toter in lebende Signale durch die kommunizierenden Individuen. Lebende Signale sind mehr und anderes als Exogramme, die lediglich als Objektivierung oder Veräußerung von Engrammen definiert sind. Meme lassen Kultur im sozialen Verkehr zirkulieren, der auch emotive Kommunikation einschließt.

Dass Dawkins die Methode der Analogie wählte und eine Gen-Mem-Analogie weniger konstruierte als postulierte, markiert zugleich die Begrenztheit seines Ansatzes, der letztlich doch einer evolutionsbiologischen Grundbegrifflichkeit verhaftet bleibt. Die von Dawkins initiierte Memetik ist daher keine ausgearbeitete Theorie oder methodisch entwickelte Hypothese, sondern eine vage umrissene Fragestellung, ein skizzenhafter Entwurf zu einem möglichen Forschungsprogramm. Von einer kulturellen Evolution kann nur dann gesprochen werden, wenn dem Überlieferungsprozess mit einem neuen nichtlinearen Verständnis von Kontinuität begegnet wird, das allen Diskontinuitäten und Zäsuren Rechnung trägt. Dies kann jedoch keine ungebrochene Entwicklungskontinuität sein, die alles Heterogene homogenisiert und ›versöhnt‹. Eine Kontinuität mit offenem Ausgang kann die kulturelle Evolution nur dann gewinnen, wenn sie alle Brüche und Widersprüche austrägt und aushält.

Im Kontext der kommunikations- und medienorientierten Kulturgeschichte ist das Wechselverhältnis von individuellem und gesellschaftlichem Bewusstsein erstmals in der griechischen Sophistik zum Problem geworden. Durch den methodischen Ausbau der funktionalen Rhetorik wurden dem Einzelnen Mittel an die Hand gegeben, sich an der Zirkulation der kursierenden Meinungen zu beteiligen, eigene Meinungen zu bilden, Redefreiheit in Anspruch zu nehmen und dadurch zur öffentlichen Meinungsbildung und verbindlichen Beschlussfassung beizutragen.

Aus sozial verallgemeinerten Erfindungen und Angeboten bildeten sich

Kulturtechniken und Wissensordnungen in Gestalt neu eingeführter Technai. Diese reichten von spezialisierten Aktivitätsformen über die innovative Regierungsform demokratischer Partizipation bis zu rechtlichen Verfahren und Regeln, vom Aufbau wissenschaftlicher Fachdisziplinen bis zu Programmen der Allgemeinbildung, von der Begründung vielfältiger Zeichensysteme und Diskursgattungen bis zur Herausbildung ästhetischer Formbereiche und Gestaltungsdispositive. Diese Gefüge von Wirkungs- und Aktivitätsformen, von praktischen, technischen, sozialen und ästhetischen Künsten, von Medien und Kommunikationsweisen bildeten Strukturen und Prinzipien aus, die sich eigengesetzlich, das heißt formgesetzlich veränderten. Diese eigengesetzliche kulturelle Evolution ist durch keine Analogie zur Gen-Replikation zu erklären.

Kulturschöpferisches Neuschaffen setzt die Naturproduktivität voraus, die es nachahmt und zu übertreffen sucht. Dies ereignet sich jedoch nicht ins Blaue hinein, sondern folgt Konstruktionsentwürfen und Berechnungen wie sie in bestimmter Hinsicht auch Platons Eidos-Modell zugrunde lagen: dieses ließ alle konkret erschaffenen Gebilde als Replikation, als Mimesis der Eidos-Vorgaben erscheinen; dabei behandelt er künstlerische Gebilde als Kopien von Kopien, da sie keine nützlichen Gebilde, sondern lediglich (mimetische) Darstellungen seien. Platon ignorierte einfach, dass sich künstlerische Mimesis primär als ein Schaffen eigenen Rechts, als Poiesis gestaltete. Er billigte bildenden Künstlern nicht zu, schöpferisch nach seinem Verständnis zu sein, nämlich ein Seiendes hervorzubringen, das vorher nicht in der Welt war. Wollte Dawkins ohne Verweisung auf den Faktor Kreativität auskommen oder glaubte er diesen auf den möglichen Nutzen von zufälligen Mutationen reduzieren zu können? Er billigt der Kultur zwar eine vermehrte und größere Radikalität von Mutationen zu. Aber daran sind die genprogrammierten Akteure in seiner Sicht nur in geringem Maße beteiligt.

Eine selbstgewählte aktive Erbebeziehung ist kein Nachschaffen, sondern schließt ein Umschaffen und Neuschaffen ein, das eigene Profilierung und Kreativität voraussetzt und erfordert. Es geht um Emergenz, die sich nicht durch Reduktion auf Bekanntes erklären lässt. Die Abhängigkeit vom zuvor Geschaffenen wurde im 18. Jahrhundert durch das (vielfach absolut gesetzte) Originalitätspostulat der Autonomieästhetik aufgekündigt. Dieses Postulat wird heute auch durch das Memkonzept relativiert.

Es wird zwar überwiegend von Memen als eigenständigen kulturellen Replikatoren gesprochen, doch diese sind Produkte kultureller Aktivitäten gesellschaftlich tätiger Individuen. Im Meme-Diskurs werden die kulturellen Prozesse auf die Ebene der Individuen heruntergebrochen, denen verbal nur der Status von Überlebensmaschinen der Meme zugewilligt wird. Doch eben diese

Individuen sollen aktiviert werden. Sie sollen motiviert werden, eine Replik des empfangenen Mems als Kopie in veränderter Gestalt zu produzieren. Das Nachahmen bietet einen Spielraum für Modifikationen, Abweichungen, Umformungen. Die Empfänger werden nicht gezwungen, einen entgegengenommenen Meme-Komplex zu imitieren, sie tun dies freiwillig, wenn man nicht unterstellen will, sie handelten im Sog einer Suggestion, unter dem Einfluss einer Infektion oder im Ergebnis eines epidemischen Effekts, wie es die Metapher der Viralität nahelegt.

Die Memetik bringt in die Betrachtung der Kulturgeschichte neue Gesichtspunkte ein, die in bestimmter Hinsicht veranlassen, das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität zu überdenken. Wir stehen nämlich vor dem Fall, dass auch in der Vergangenheit Memefakte geschaffen wurden, ohne dass dieser Terminus eine Rolle gespielt hätte. In langen Perioden wurde die Mem-Funktion kaum wahrgenommen. Wenn es ein erstes Meme-Zeitalter gab, dann war es, wie bereits angedeutet, die Sophistik, der die Einführung der *technè rhetorike*, der Kunstlehre einer wirkungsgerichteten Kommunikation gutgeschrieben werden muss. Nach dem historischen Auseinanderfallen grundlegender Kommunikationsfunktionen – Darstellung, Ausdruck, Appell –, die in der Kommunikationsform der Mimesis noch vereinigt waren, ist es der Sophistik gelungen, in der rhetorisch strukturierten Kommunikation eine neue, nunmehr reflektierte Einheit funktional differenzierter Redegattungen zu begründen. Mit der selbstreflexiven zeigenden Darstellungsform der Epideixis, die stets auch auf sich selber zeigt, wurde zugleich ein Übergang zur ästhetischen Kommunikation eingeleitet.

Memetischer Natur ist die Anwendung rhetorischer Kunstmittel wie Sprach- und Bildfiguren, die sowohl eine funktionale Bestimmtheit als auch einen epideiktischen Eigenwert aufweisen. Das gilt insbesondere für die Einladung und Herausforderung der Zuhörer und Zuschauer zur Mitarbeit, zur Beteiligung am Spiel mit Doppelcodierungen und Mehrdeutigkeiten. Das gilt ebenso für die Verunsicherung durch Paradoxien wie für die Verwicklung in Widersprüche, für Strategeme der List wie für ironische Irritationen durch Simulation und Dissimulation. Solche Kunstmittel forderten mitdenkende Zuhörer und Zuschauer zur Nachahmung und Überbietung heraus. Meme werden belebt durch den Geist der sophistischen Eristik, die Lust am Wettstreit, die kommunikative Agonistik in Wort, Bild und szenischer Präsentation.

Meme sind Kommunikate, die bestimmte Muster variieren oder anders gesagt das Strukturpotential eines kulturellen Zeichensystems aktivieren und gleichwohl spontan zustande kommen und sich häufig viral verbreiten. In semiotischer Hinsicht sind Meme ein Fall für die Pragmatik, zwingen zugleich

aber dazu, eine Brücke zur Semantik zu schlagen, denn Meme haben in der Regel einen Gegenstandsbezug, einen Einstellungsrahmen und einen oftmals ambivalenten Verweisungsgehalt. Meme überbrücken die Dichotomie zwischen Semantik und Pragmatik. Dies teilen sie mit den rhetorischen Figuren. Meme haben etwas mit Topoi gemeinsam, denn sie sind sowohl in Expertenkulturen als auch in Laienkulturen kommunikativ wirksam. Soweit Meme ein deliberatives Potential haben, lassen sie sich als eine Spielart der Topik auffassen. Im wissenschaftlichen Bereich erfüllen Paradigmen der Problemfindung und -lösung indirekt eine Memfunktion. Meme finden sich vor allem im Bereich der Meinungen und Einstellungen, aber es gibt auch Meme im Bereich der Forschung, heuristische Meme, die im Trial-and-Error-Vorgehen eine Rolle spielen. Ebenso gibt es eine imaginative Erfindungskunst oder bildschöpferische Argumentation, die nicht alle Folgerungsschritte expliziert, sondern vielfach überspringt. Meme sind imitativ, imaginativ, memorativ, evozierend, argumentativ. Meme bewähren sich und zirkulieren vielfach vor allem in der Alltagskommunikation, weniger in Expertenkulturen wie den Diskursen der Geisteswissenschaften oder in Konzeptmonologen ambitionierter Künstler. Meme können Witze, Idioms oder Zitate sein, Metaphern, Gleichnisse, Aphorismen, Sinnsprüche oder Zeitgeistparaphrasen, Anekdoten, Sentenzen, Ulenspiegelien, Cartoons, Comics, Graphic Novels, Rap Songs, Performances, Fotos, Fotomontagen, Videoclips.

Meme können Exponate der kleinen Form sein (Abkürzungen, Situationsbilder, Karikaturen, Werbesprüche, Epigramme, Refrains). Und sie können Formate der großen Form gleichfalls in Wort, Bild, Szene und Sound sein (Romane, Filme, TV-Serien, ikonische Gebäude etc.). Meme können Klischees häufen oder Wahrnehmungsweisen deautomatisieren. Sie können Muster der Klarheit und Transparenz sein oder Konfigurationen von enigmatischer Dunkelheit. Sie können von großer Dichte und Triftigkeit sein oder von erschreckender Oberflächlichkeit und Dürftigkeit. Sie können Äußerungsformen der schrecklichen Vereinfacher und ebenso der schrecklichen Verwirrer sein, sie können aber auch Heureka-Effekte der plötzlichen Erhellung und tieferen Einsicht auslösen. Sie können eine kritische oder eine apologetische, eine konformistische oder nonkonformistische Haltung bekunden. Sie sind Medien der Ambiguität, aber auch Exempel des *tertium datur* und der altrömischen Forderung, jede Sache von zwei Seiten her zu betrachten.

Die Memetik könnte, gerade weil sie der Kultur der Digitalität und ihren soziokommunikativen Verkehrsformen entgegenkommt, Nachfolgerin der Topik in der digitalen Gegenwart werden oder eine modifizierte Form der Topik im aktuellen Weltzustand sein. Ob sie in ihrer weiteren Ausgestaltung solchen

Anforderungen genügen kann, darüber kann in der jetzigen Phase noch nicht befunden werden. Es ist auch möglich, dass sich der gegenwärtige Meme-Boom als kulturelle Mode von begrenzter Halbwertszeit erweist.

Profile unterschiedlicher Lebensformen schärften sich stets im Streit um angemessene Handlungsanweisungen und Präferenzen. Daraus erwachsen Orientierungs- und Bewertungsprobleme, vor deren Hintergrund auch die Selektion von Memen stattfand. In diesem Sinne können auch die griechischen Telos-Formeln, konkurrierende Anweisungen für ein erfülltes Dasein, als Meme aufgefasst werden. Nicht nur subjektives Belieben entschied darüber, was sich jeweils als Mem oder Memkomplex ausbreiten konnte. Es kam sowohl auf den spezifischen ›Weitergabegehalt‹ als auch auf Kontexte, Codes und Zwänge an, die ein Bewusstseinsprodukt oder eine Anwendungsofferte zum Mem werden ließen. Der Weitergabegehalt ist für jeden Empfänger etwas anderes und er gestaltet sich auch in jedem Memefakt anders. Einen Wissenschaftler kann der Gedanke eines Kollegen so sehr beschäftigen, dass er ihn weiterdenkt und das Ergebnis weitergibt.

Meme wirken nicht isoliert, sondern in Konstellationen der Konkurrenz, des Meinungsstreits, des ›Kampfes um die Köpfe‹. Das heißt, Meme liegen oft im Widerstreit, die Meme der einen sind nicht die der anderen, und doch können beider Meme ihren Platz im Meinungspool einer Population finden, wenn diese groß genug ist und sich in Parteien teilt. Meme treffen auf leidenschaftliche Zustimmung oder Ablehnung, aber diese müssen sich replizierend mitteilen – als polemisierende oder parodierende, affirmative oder subversive Kopien. Es wurden und werden Meme-Agone ausgetragen, und es werden Meme der einen Partei von der gegnerischen Partei totgeschwiegen oder unterdrückt.

Memegeprägte Kommunikation äußert sich auch in einem epigonalen Verhalten, das teilweise ebenbürtige Kopien hervortreibt, das oft auch Neuerungen überhaupt erst ausbaut, verbreitet und durchsetzt, in anderen Fällen aber auch popularisiert, entschärft und simplifiziert. Selbst im sogenannten Qualitätsjournalismus wird häufig ein und derselbe Nachrichten Kern paraphrasiert und nahezu gleichlautend kommentiert. Sachbücher sind vielfach ein Eldorado epigonaler Multiplikatoren. Epigonales Aufgreifen und Ausformen memetischer Anregungen verbinden sich oft mit einem eklektizistischen Vorgehen, wie es sich in vielen Bereichen – von der Philosophie bis zur Popmusik – beobachten lässt. Epigonales Vorgehen schließt jedoch solide Ausformung, gewissenhafte Verbesserung und systematische Anwendung nicht aus. Es behandelt Neuerungen als Algorithmus, dem es methodisch folgt. Alles kreative Schaffen vollzieht sich im Wechselverhältnis von Regelbefolgung, -verletzung und Neusetzung.

Memkomplexe können aufgrund der vielfältigen Kombinationsmöglichkei-

ten Neues in die Welt setzen. Dann sind sie mehr und anderes als Kopien, obwohl sie aus Kopien hervorgehen. Von einem bestimmten Punkt an verliert die wertende Unterscheidung von Mem und Kopie ihren Sinn. Dass Gestaltungen in einer generationsübergreifenden Kette von Repliken ihren Ursprung haben, wiegt weniger als die Tatsache, dass die in der Kette entstandenen Varianten etwas Neuartiges hervorrufen können. Man könnte im Falle solcher innovativen Kopien, die durch eine lange Replikationsgeschichte vom ›Ursprung‹ entfernt sind, auch von abgeleiteten Memen sprechen. Von einer bestimmten Stufe an weisen Meme-Kopien eine Unmittelbarkeit (Evidenz und Präsenz) auf, die einem prinzipiell unabschließbaren Vermittlungs- und Übermittlungsprozess entspringen sind. Abgeleitete Meme tragen die ganze Geschichte in sich und sind zugleich kulturelle Symptome eines bestimmten historischen Weltzustandes.

Die Gen-Mem-Analogie verleiht dem Mem eine verallgemeinerte anthropologische Bedeutsamkeit. Dadurch wird Mem zu einer gesamtkulturellen Zentralkategorie erhoben. Diese wird herangezogen, um die Mechanismen kultureller Übermittlung zu erklären. Ausgangspunkt ist weniger der Produktionsvorgang als der Rezeptionsprozess, der in produktive Replikation umschlägt. Meme sind Kommunikationsfiguren, die sich aus verschiedenen Quellen herleiten: Erinnerungen, Imaginationen oder Phantasmata, Wirkungsintentionen unter Einbeziehung nichtargumentativer Gedankenfolgen. Sie durchbrechen die Grenzziehung zwischen Fach- und Allgemeinbildung, Experten- und Laienkulturen, esoterischen und exoterischen Kommunikationsweisen, elitären und gewöhnlichen Verkehrsformen, Ernsthaftigkeit und Verspieltheit, Pathos der Betroffenheit und Komik der Herabstufung jeglicher Verstiegtheit. Der evolutionäre Effekt besteht darin, einen überindividuellen Übermittlungszusammenhang herzustellen, in welchem sich eine Kultur überhaupt erst formieren und lebendig erhalten kann. Es geht ja, wenn von Evolution die Rede ist, um *longue-duree*-Prozesse. Meme haben nur dann eine evolutionäre Dimension, wenn sie fruchtbar und langlebig sind, und dies lässt Übermittlung (Transmission) zu einem zentralen Problem der Memetik werden. Ohne die Langlebigkeit der Meme, die sich in permanenter Replikation bewährt, wäre eine kulturelle Kontinuität nicht möglich. Ohne Traditionsbrüche und Neuansätze würde der historische Kulturprozess erstarren. Würde aber Kultur dem verwertungsökonomischen Marktimperativ des Neuen um jeden Preis unterworfen, so gäbe es nur noch wechselnde kulturelle Moden, deren Halbwertszeit sich immer weiter verkürzt. Diese Konstellation wirkt sich problematisch auf die Memfunktion aus. Das Memformat ist im Begriff, mehrheitlich eine populäre Denk- und Zeichenfigur mit aufmerksamkeitsheischender *signal power*

und einer schlagkräftigen Pointe zu werden, die ohne größeren Reflexionsaufwand zugänglich ist. Meme können spontan und anonym *bottom up* entstehen (Graswurzelprinzip), sie können aber auch als »aggregiertes Symbol« (Georg Klaus) in manipulativer Absicht in den Pool geworfen werden, in der Hoffnung, dass sie von vielen herausgefischt und weitergetragen werden. Erst dadurch wird ein wie immer beschaffenes Kommunikat zum Mem. Ob etwas zum Mem wird, das kann kein Manipulator entscheiden. Memetik kann nicht auf der Strukturebene individueller Akteure und Aktivitäten verbleiben, sie muss die überindividuellen Struktureffekte einbeziehen, die Einzelaktivitäten in ihren Wechselbeziehungen untersuchen. Kulte, Zeremonien, Rituale, Tabus, organisierte Gemeinschaften, staatliche Einrichtungen – sie alle können jeweils in bestimmter Hinsicht auch als memetische Institutionen begriffen werden. Eine Besonderheit der memetischen Prozesse ist die Entwicklung von Langzeitspeichern, sie ist die medientechnologische Voraussetzung dafür, der Übermittlung größtmögliche Dauer zu verleihen. Die Langzeitspeicher bilden den eigentlichen Mempoil.

#### Anmerkungen

---

- 1 Vgl. Tonio Hölscher, *Klassische Archäologie. Grundwissen*, Darmstadt 2002, 90.
- 2 Els Oksaar, *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung*, Hamburg 1988, 27.
- 3 Günter Blumberger, *Gestaltgebung und ästhetische Idee. Morphomatische Skizzen zu Figurationen des Todes und des Schöpferischen*, in: ders., Dietrich Boshung (Hg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen. Genese, Dynamik und Medialität*, München 2011, 17.
- 4 Ebd., 18.
- 5 Merlin Donald, *I mind so rare. The evolution of human consciousness*, New York/London 2001, 309. Zit. in der Übersetzung von Harald Welzer in: *Über Engramme und Exogramme. Die Sozialität des autobiographischen Gedächtnisses*, in: ders., Hans J. Markowitsch (Hg.), *Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte in der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, Stuttgart 2006, 117.
- 6 Zu den Grundlagen der nachfolgenden Überlegungen gehören: Susan Blackmore, *The Meme Machine*, Oxford 2000; Eve-Marie Engels (Hg.), *Charles Darwin und seine Wirkung*, Frankfurt/Main 2009; Cath Ennis, Oliver Pugh, *Epigenetik. Ein Sachcomic*, Mühlheim/Ruhr 2018; Hellmut Flashar, *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie*, Berlin 1958; Richard Dawkins: *Der Gotteswahn*, Berlin 2007; ders., *Der erweiterte Phänotyp. Der lange Arm der Gene*, Berlin 2010; ders., *Die Poesie der Naturwissenschaften. Autobiographie*, Berlin 2016; Daniel C. Dennett, *Darwin's Dangerous Idea. Evolution and the Meanings of Life*, New York 1995; ders., *Von den Bakterien zu Bach - und zurück. Die Evolution des Geistes*, Berlin 2018; Karl Popper, John C. Eccles, *Das Ich und sein Gehirn*, München-Zürich 1982; Stephen Toulmin, *Kritik der kollektiven Vernunft*, Frankfurt/Main 1978.
- 7 Gerhard Neuweiler, *Und wir sind es doch. Die Krone der Evolution*, Berlin 2008, 17.

- 8 Ebd., 64.
- 9 Ebd., 70.
- 10 Ebd., 215.
- 11 Vgl. Michael Diers (Hg.), *MO(NU)MENTE. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlin 1993.
- 12 Lambert Schneider, Christoph Höcker, *Die Akropolis von Athen. Antikes Heiligtum und modernes Reiseziel*, Köln 1990, 123.
- 13 Richard Semon, *Die Mneme*, Leipzig 1911, 15.
- 14 Hartmut Häcker, Kurt H. Stapf, *Dorsch Psychologisches Wörterbuch*, Bern 1998, 223.
- 15 Richard Dawkins, *Der erweiterte Phänotyp. Der lange Arm der Gene*, Berlin 2018, 115.
- 16 Ebd., 294.
- 17 Ebd.
- 18 Richard Dawkins, *Das egoistische Gen*, Hamburg 1996, 309.
- 19 Horaz, *Episteln*, Lateinisch und Deutsch, übersetzt und erläutert von C. M. Wieland, bearbeitet und hg. von Gerhard Wirth, Reinbek/Hamburg, 1963, 236f.
- 20 Q. Horatius Flaccus, *Briefe*, erklärt von Adolf Kiessling, 3. Aufl., besorgt von Richard Heinze, Berlin 1908, 311.
- 21 Vgl. L. Annaeus Seneca, *An Lucilius. Briefe über Ethik 70–124*, übers., eingel. und mit Anm. versehen von Manfred Rosenbach, (90. Brief), Darmstadt 1999, 341–373.
- 22 Wilhelm Hebenstreit, *Wissenschaftlich-literarische Encyclopädie der Aesthetik. Ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache*, Wien 1843, 492f.
- 23 Ebd.
- 24 George Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt/Main 1982, 122. Die amerikanische Originalausgabe *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* erschien 1962 in New Haven und London.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd., 80.
- 27 Ebd.
- 28 Ebd.
- 29 Sascha Langner, *Viral Marketing. Wie Sie Mundpropaganda gezielt auslösen und Gewinn bringend nutzen*, Wiesbaden 2007, 27.
- 30 Zu Platons Magnetsteingleichnis vgl. Hellmut Flashar, *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie*, Berlin 1958. Eine Erklärung magnetischer Effekte aus atomistischer und epikureischer Sicht sucht Lukrez in *De rerum natura* zu geben. Zur neuzeitlichen Problem- und Diskursgeschichte des Magnetismus vgl. Gereon Wolters (Hg.), *Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus. Wissenschaft, Scharlatanerie, Poesie*, Konstanz 1988; ferner Robert Darnton, *Der Mesmerismus und das Ende der Aufklärung in Frankreich*, München 1983.