

Robert Dörre

Aus dem Netz in den Kinosaal. Anmerkungen zur Diskussion um den Dokumentarfilm LORD OF THE TOYS

2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15875>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Dörre, Robert: Aus dem Netz in den Kinosaal. Anmerkungen zur Diskussion um den Dokumentarfilm LORD OF THE TOYS. In: *ffk Journal* (2021), Nr. 6, S. 120–136. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15875>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=141&path%5B%5D=140>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Robert Dörre

Mainz

Aus dem Netz in den Kinosaal

Anmerkungen zur Diskussion um den Dokumentarfilm *Lord of the Toys*

Abstract: 2018 hat der Dokumentarfilm *Lord of the Toys* die Goldene Taube im deutschen Wettbewerb des Festivals *DOK LEIPZIG* gewonnen und zugleich eine Diskussion über die ästhetischen Verfahren ausgelöst, mit Hilfe derer Dokumentarfilme Akteur_innen porträtieren, die unter Verdacht stehen, menschenfeindliche Diskurse und Ideologien zu reproduzieren. Der Artikel versteht sich als Kommentar zu dieser Debatte und verfolgt dabei zwei Anliegen: Zum einen möchte ich Anhaltspunkte dafür aufzeigen, warum die Reaktionen auf den Film ungleich heftiger ausgefallen sind als auf die Selbstdokumentationen der porträtierten Akteur_innen im Internet, obwohl diese dort weit größere Publika generiert haben. Zum anderen möchte ich mich der Rhetorik der Akteur_innen widmen, die nicht nur deutliche Parallelen zur neuen Rechten aufweist, sondern auch in spezifischen Sprechweisen der Digitalkultur gründet, die durch den Film nicht zugänglich gemacht werden. In diesem Sinne bildet der Beitrag eine notwendige Ergänzung, um die im Film dokumentierten Praktiken verorten zu können.

Robert Dörre (M.A.), ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im BMBF-Projekt „Dschihadismus im Internet“ der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Zuvor Studium der Filmwissenschaft, Soziologie und Medienkulturwissenschaft in Mainz und Köln sowie Promotion im DFG Graduiertenkolleg „Das Dokumentarische“ an der Ruhr-Universität Bochum mit einer Arbeit zur Selbstdokumentation in sozialen Medien. Forschungsinteressen: Digitalkultur, Rezeptionsästhetik, Selbstdokumentation, Affektkultur, Online-Extremismus.

1. Die Kontroverse

Während der 61. Ausgabe des *Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm*, besser bekannt als *DOK LEIPZIG*, sorgte ein Beitrag des deutschen Wettbewerbs bereits vor dem ersten öffentlichen Screening für Kontroversen: *Lord of the Toys* (D 2018). Im Stil einer teilnahmslosen Beobachtung porträtiert der Film eine juvenile Gruppe von Dresdner YouTuber_innen, deren Alltag sich zwischen gemächlichem Abhängen und exzessivem Feiern, zwischen männlichen Wettbewerbsritualen und homosozialer Zuneigung, zwischen Spielhalle und Pfandautomat bewegt. Aus ihrer von finanzieller Prekarität und sozialer Deprivation geprägten Welt weist die Selbstdokumentation in sozialen Medien für sie so etwas wie einen Ausweg – ein Refugium der Digitalkultur, in dem ein Partizipieren schließlich möglich wird.

Gleichzeitig ridiculisieren sie dabei die Aufmerksamkeitslogik sozialer Medien und entwerfen sich zur symbolischen Differenzierung als deviante Gemeinschaft. So hat sich beispielsweise ein gruppenspezifischer Argot entwickelt, der voll von diskriminierenden Ausdrücken ist und mit Hilfe dessen es nachgerade beiläufig gelingt, Aussagen und Inhalte „rechts [zu] codieren“¹. Das viele Subkulturen im Internet charakterisierende nonkonformistische Spiel mit „Ironie und Insiderwitzen“² verhindert dabei strategisch die eindeutige Zuordnung der von der Gruppe verwendeten Begriffe und Floskeln. Gleichwohl werden diese und andere transgressive Handlungen von den Filmemacher_innen in der Dokumentation nicht explizit kommentiert, was zur teilweise vehementen Ablehnung des Films führte. Der Vorwurf: Man hätte seinen dokumentarischen Auftrag, statt nur zu präsentieren, auch zu reflektieren, nicht erfüllt. Im Zentrum der Kritik steht also nicht unbedingt, *was* der Film, sondern *wie* er es zeigt.

Das Aktionsbündnis *Leipzig nimmt Platz* hatte deshalb bereits im Vorfeld der Premiere eine kritische Einordnung und Aufarbeitung der Filminhalte gefordert und in seiner Pressemitteilung vom 30. Oktober 2018 „zur kritischen Teilnahme, vor allem zur Premiere des Films“³ aufgerufen. Darüber hinaus sahen sich auch die Betreiber_innen der *Cinémathèque Leipzig*, eines der Kinos, in dem *Lord of the Toys* auf dem Festival gezeigt wurde, gezwungen, das Screening in ihrem Hause wie folgt zu kommentieren:

Gehört LORD OF THE TOYS ins Programm der Cinémathèque? Nein. Gehört der Film ins Programm der Dokwoche? Ja. LORD OF THE TOYS steht exemplarisch für eine Menge Dinge, die offensichtlich wieder möglich sind. Visuell und verbal.

¹ Dell 2018: o. S.

² Nagle 2018: 15.

³ Leipzig nimmt Platz 2018: o. S.

Das distanzlose Hofieren rechter Parolen gilt als provokant. Zeigbar. Wir, die Cinémathèque, distanzieren uns deutlich von den Aussagen, die von Hauptprotagonist*innen in diesem Film getroffen werden. [...] Gezeigt wird *LORD OF THE TOYS* am Freitag, 20 Uhr daher im Rahmen einer kritischen Auseinandersetzung, die dem Film im Rahmen des DOK Leipzig bisher nicht zuteilwurde. Unser (hoffentlich politisch waches) Publikum ist aufgefordert, hinzuschauen und letztlich in einer Diskussion klar zu machen, was es bedeutet, mit Nazis zu kuscheln. Rauf auf die Matte.⁴

Neben der hier angekündigten kritischen Auseinandersetzung haben die besagten Interventionen noch zu einer weiteren außerplanmäßigen Podiumsdiskussion mit Regisseur und Kameramann während des Festivals geführt. Diese zusätzlichen Foren sollten erklärtermaßen einholen, was der Film laut Kritik verpasste: die gezeigten Inhalte verorten, kontextualisieren und bewerten. Damit wurde auf den immer wieder geäußerten Vorwurf reagiert, der Film käme einer unreflektierten Präsentation seiner Protagonist_innen gleich, denen man hierdurch eine zusätzliche „Bühne“ zu ihren Auftritten im Internet bieten würde.

Es ist dahingehend zunächst bemerkenswert, dass die öffentliche Kritik erst im Moment des Medienwechsels einsetzt – obwohl vieles (nicht alles), was man im Film zu sehen bekommt, bei YouTube, Instagram und verschiedenen Streaminganbietern schon seit einiger Zeit stattfindet.⁵ Auf diesen Plattformen hatte sich nämlich bereits lange zuvor eine sehr aktive und zugeneigte Gemeinschaft von Anhänger_innen der Gruppe um den YouTuber Max Herzberg alias *Adlersson* gebildet. Nur durch die Adressierung einer anderen Öffentlichkeit erfuhr die Gruppe allerdings erstmals auch ablehnende Aufmerksamkeit. Und trotzdem traf die Kritik weniger die gefilmten Akteur_innen als vielmehr das Filmteam, das diese porträtierte. Weil *Lord of the Toys* gerade nicht auto-, sondern heterodokumentarisch verfährt, sich die YouTuber_innen also im Gegensatz zu ihren Beiträgen im Internet nicht selbst dokumentieren, wird auch die inhaltliche Verantwortung nicht länger an die Dokumentierten delegiert. Kurzum: Die Darstellungen müssen sich im Zuge des Medienwechsels also an den Konventionen des Filmfestivals, nicht mehr an den Konventionen der sozialen Medien messen lassen. Diese rezeptionsbezogenen Verschiebungen scheinen mit einer Alternation zusammenzuhängen, die ich mit Roger Odin als Wechsel der „Kommunikationsräume“⁶ bezeichnen möchte.

⁴ Cinémathèque Leipzig 2018: o. S.

⁵ Mit Ausnahme eines kurzen Artikels von Alexej Hock, der zwar bereits auf die rhetorischen Taktiken der Gruppe Bezug nimmt, jedoch meines Wissens kein merkliches Echo, geschweige denn eine Diskussion um diese Praktiken nach sich gezogen hat; vgl. Hock 2018: o. S.

⁶ Odin 2019.

2. **DOK LEIPZIG** als Kommunikationsraum

Das Konzept des Kommunikationsraums geht auf Odins langjähriges Bemühen zurück, eine semio-pragmatische Theorie der Filmrezeption zu entwickeln. Den Ausgangspunkt seiner Überlegungen bildet dabei von Beginn an „nicht der Text, sondern der Kontext“⁷ der Rezeption. Dieser Lektürekontext wird, und Überlegungen anderer akademischer Disziplinen erhärten diesen Eindruck, nicht schon durch den Text bereitgestellt, sondern im Gegenteil: Der Text wird im jeweiligen (sozialen, kulturellen, historischen usw.) Kontext spezifisch interpretiert.⁸ In seiner 2019 ins Deutsche übersetzten Einführung in die Semio-Pragmatik versucht Odin nun den Kontext mit Hilfe der Vorstellung eines Kommunikationsraums näher zu bestimmen.⁹ Als Kommunikationsraum definiert er dabei einen „Raum, der durch ein Bündel an Bedingungen bestimmt ist“¹⁰ und in dem dadurch „Bedeutung entlang derselben Achse der Relevanz“¹¹ produziert wird bzw. „in dem die Akteure *homologe Prozesse der Sinnproduktion* mobilisieren.“¹² Dieser Raum stellt indes lediglich eine theoretische „Konstruktion“¹³ dar, die es ermöglichen soll, zu erklären, warum Texte in spezifischen Konstellationen – wie z. B. einem Dokumentarfilmfestival – unter ähnlichen Vorzeichen und Annahmen hergestellt und gelesen werden. Aufgrund der Bedingungen, die in einem solchen Raum vorherrschen, bilden die Rezipient_innen laut Odin „Lektüre-Hypothesen“¹⁴, die sich dann im Laufe der Rezeption bewähren müssen. Es lässt sich leicht erahnen, dass eine Missachtung dieser konventionalisierten und normierten Bedingungen Sanktionen zur Folge haben kann: „Wenn die Aktanten der Kommunikation die Bedingungen des Kommunikationsraums, in dem sie sich befinden, nicht respektieren, bezahlen sie dafür auf die eine oder andere Weise.“¹⁵

Innerhalb spezifischer Kommunikationsräume werden also vorzugsweise spezifische „Modi“¹⁶ der Lektüre aktiviert, von denen Odin über die Jahre verschiedene benannt und beschrieben hat.¹⁷ Selbst eine konzise Zusammenfassung dieser Modi würde den Rahmen dieses Textes weit überschreiten und bei

⁷ Odin 2002a: 299.

⁸ Vgl. Fish 2011: 40–48, Odin 2019: 40–42.

⁹ Wobei diese topologische Ausrichtung auch in früheren Texten schon angeklungen ist: „In jedem sozialen Raum gibt es einen dominierenden Modus der Bedeutungserzeugung, d. h. einen Modus, den der Zuschauer bevorzugt in Kraft setzt“; Odin 1995: 90.

¹⁰ Odin 2019: 63.

¹¹ Ebd.: 64.

¹² Ebd.: 69.

¹³ Ebd.: 64.

¹⁴ Ebd.: 47.

¹⁵ Ebd.: 65.

¹⁶ Ebd.: 71.

¹⁷ Vgl. Odin 1995, Odin 1998, Odin 2002a, Odin 2002b, Odin 2019.

der Klärung der eingangs aufgeworfenen Fragen nur bedingt helfen. Festzuhalten ist jedenfalls, dass die Mobilisierung und Ausprägung dieser Modi vom Wissen um den jeweiligen Kommunikationsraum abhängen. Odin fasst das begrifflich als „*diskursive Kommunikationskompetenz*.“¹⁸

Ich gehe nun davon aus, dass der Kommunikationsraum des Dokumentarfilmfestivals – präziser die *DOK LEIPZIG* als eigenständiger Kommunikationsraum – einen vermittelnden und erzieherischen Modus einfordert; einen Modus, der im Sinne der Etymologie des Wortes Dokumentation eine Lehre erwarten lässt.¹⁹ Man müsste, um diese These fundiert zu bekräftigen, die Geschichte des Festivals eingehender untersuchen, was ebenfalls hier nicht geleistet werden kann. Ich beschränke mich daher auf ein paar Hinweise: Die Internetseite der 61. Leipziger DOK-Woche weist das Festival als „Kompetenzzentrum für Dokumentar- und Animationsfilm“ aus, das sich unter anderem dadurch auszeichnet, „die Medienkompetenz von jungen Menschen [zu fördern]“ bei der Fortbildung von „Nachwuchstalente[n] wie auch erfahrene[n] Filmschaffende[n]“ mitzuwirken und nicht zuletzt „die wissenschaftliche Arbeit und Medienforschung“²⁰ zu unterstützen. Zudem gibt es mit dem Bereich *DOK Bildung* ein eigenes Programm für medienpädagogisch betreute Schulvorstellungen. Diese Selbstbeschreibungen und Programme sind gleichermaßen Ausdruck und Agent einer vermittelnden, pädagogischen Zurichtung des Kommunikationsraumes, dessen „Achse der Relevanz“ die angeleitete Lehre ist.²¹ Hier nun beginnt das Dilemma um die Programmierung von *Lord of the Toys*.

3. Anschauung statt Übersetzung

Man kann den Film vor dem Hintergrund von Odins Modell als Versuch lesen, die Praktiken eines Kommunikationsraumes (YouTube) innerhalb des anderen Kommunikationsraumes (Dokumentarfilmfestival) zur Anschauung zu bringen. Während man im Internet lediglich die Selbstdokumentation und -inszenierung

¹⁸ Odin 2019: 69.

¹⁹ Das lateinische *docere* kann mit *unterrichten* oder *unterweisen* übersetzt werden, vgl. Pfeifer 2000, S. 235.

²⁰ DOK LEIPZIG 2018: o. S.

²¹ Der Kommunikationsraum wird auch von umliegenden diskursiven Bedingungen durchdrungen. So gibt es im deutschsprachigen Raum in Bezug auf die Dokumentation rechtsnationaler Akteur_innen eine gewisse Kontinuität der kontroversen Auseinandersetzung um die verwendeten Stilmittel. In den 1990er Jahren standen z. B. Tomas Heises Film *Stau – Jetzt geht's los* (D 1992) sowie Winfried Bonengels Film *Beruf Neonazi* (D 1993) aufgrund ähnlicher Vorwürfe in der Kritik. Teilweise wurden die Vorführungen wie bei *Lord of the Toys* um kritische Diskussionen im Anschluss ergänzt, in manchen Städten erfolgten sogar Aufführungsverbote; vgl. Maroldt 2011, o. S.

der Akteur_innen zu sehen bekommt, zeigt der Film den Blick von außen; ein Blick, der zuweilen in merkwürdiger Faszination auf das Geschehen starrt, sich aber immer wieder auch erschrocken abwendet. Doch die Botschaft scheint nicht anzukommen, weil diese Vorführung sich nicht an den vermittelnden Konventionen anderer Dokumentarfilme des Festivals orientiert: Die Filmmacher_innen weigern sich, einzuschreiten, stellen keine Fragen, verzichten auf einen Off-Kommentar. Weil sie ihren Film nicht so gestalten, wie es die Spielregeln des Kommunikationsraumes nahelegen, muss dieser, wie oben angedeutet, nachträglich in das System eingepasst werden – durch Kritiken, Proteste und außerplanmäßige Podiumsdiskussionen. Diese Maßnahmen stellen daher auch den Versuch dar, die Bedingungen des Kommunikationsraumes zu restituieren.

Es ist vielleicht nicht ganz abwegig, zu vermuten, dass es bei dem anderen großen deutschen Dokumentarfilmfestival – der *Duisburger Filmwoche*, wo *Lord of the Toys* übrigens nicht in den Wettbewerb aufgenommen wurde – nicht zu einer solchen Kontroverse gekommen wäre, weil den Kommunikationsraum dieses Festivals völlig andere Bedingungen konstituieren. Die Filmwoche pflegt eine – zuweilen fast akademische – Diskussions- und Disputationskultur, in der den Zuschauer_innen einiges an „diskursive[r] Kommunikationskompetenz“ zugetraut wird. Das schlägt sich auch in der Programmierung nieder: Die Filmwoche lädt nach jeder Sichtung in einem Nebenraum zum kritischen Gespräch mit den Filmschaffenden ein. Vrääth Öhner bemerkt in diesem Zusammenhang, „dass eines der Alleinstellungsmerkmale der Duisburger Filmwoche innerhalb der deutschsprachigen [...] Festivallandschaft aus ihrem diskursiven Ansatz resultiert“²², der immer auch eine, wie es Öhner mit einem Begriff von Oliver Marchart bezeichnet, „konfliktuelle Öffnung“²³ mit sich bringt. In Duisburg hätte es also schon naturgemäß eine Diskussion um den Film gegeben, eventuell aber keine Kontroverse um dessen Aufnahme in den Wettbewerb.

Während nun die Filmmacher_innen in Leipzig mit den Maßstäben des dortigen Kommunikationsraumes konfrontiert werden und sich daran messen lassen müssen, dreht der Protagonist des Films (Max Herzberg alias *Adlersson*) die Logik um. Im Verlauf eines der anberaumten Filmgespräche auf der DOK LEIPZIG werden – darauf weist Matthias Dell hin – die verschiedenen Publikationsbedingungen der beteiligten Kommunikationsräume (YouTube und DOK LEIPZIG) von Herzberg sogar zur Legitimation fraglicher Äußerungen im Film herangezogen:

Lustigerweise hat Herzberg beim Filmgespräch [...] erklärt, das, was er im Film sage, würde er öffentlich nicht sagen – was als unbewusste mediale

²² Öhner 2017: 10.

²³ Marchart, zit. n. Öhner 2017: 11.

Hierarchisierung schön zeigt, dass der Dokumentarfilm für jemanden mit sechsstelligen Abonnenten-Zahlen als konkurrierendes Angebot von Publizität vernachlässigenswert ist.²⁴

Dass aber auch das Kino in die Sphäre des Öffentlichen ragt und dort Resonanz erzeugt, hatten die regen Debatten um den Film unlängst demonstriert, und auch Herzberg sieht sich durch die Reaktionen der Kino-Öffentlichkeit in Leipzig zu Erklärungen, wie der von Dell paraphrasierten, gezwungen. Paradoxerweise führt er im Gespräch gegen die gleichen Vorwürfe aber zusätzlich noch ein beinahe inverses Argument ins Feld: Diskriminierende Begriffe, die von gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit zeugen, würden von der Clique um Herzberg anders gewertet, als es *die* Öffentlichkeit gemeinhin tue, die sich jetzt über die Verwendung dieser Begriffe beklage.²⁵ Deshalb seien sie weder diskriminierend zu verstehen, noch diskriminierend gemeint. Man zieht sich also auf einen gemeinschaftlich geteilten Code zurück, der für Außenstehende nicht zu verstehen ist, und deshalb von diesen auch nicht bewertet werden könne.

Tatsächlich ist die Sprache der Jugendlichen kaum zu verstehen, wenn man weder das fragwürdige Treiben der Gruppe in sozialen Medien kennt, noch mit den sprachlichen Bedingungen der hiesigen Kommunikationsräume vertraut ist. Mit ritualisierter Regelmäßigkeit artikulieren sich die Gruppe und ihre Fans mittels idiomatischer Aussprüche und Interjektionen wie „8i“, „Mulm“ oder „der Hausherr ist rechts“, die ostentativ kryptisch gehalten werden und in ihrer rhetorischen Funktion undurchdringlich sein sollen. Es ist jedoch wohl kaum eine bloße Koinzidenz, dass die verwendeten Begriffe den „Widerstand gegen politische Korrektheit, Feminismus, Multikulturalismus usw.“²⁶ mit der neuen Rechten teilen.²⁷ Aus meiner Sicht ist das Problem des Films daher nicht, dass er das Geschehen nicht explizit kommentiert, die Bedingungen des Kommunikationsraumes DOK LEIPZIG missachtet und damit die „Achse der Relevanz“ verlässt, sondern dass er den Kommunikationsraum, in dem diese Figuren und ihre Rhetoriken emergiert sind, nicht zugänglich macht. Gerade weil der Film die

²⁴ Dell 2018: o. S.

²⁵ Vgl. ebd.: o. S.

²⁶ Nagle 2018: 26.

²⁷ Fabian Schäfer und Peter Mühleder charakterisieren diesen sprachlichen Modus Operandi am Beispiel des YouTubers *Adlersson* als „konnektiven Zynismus“. In ihrer Analyse wird deutlich, dass verschiedene Subkulturen des Internets, rechtspopulistische Akteure (wie Trump oder die AfD) und YouTuber_innen wie *Adlersson* eine gemeinsame Schnittmenge in ihrem phatischen Kommunikationsstil und ihren diskriminierenden Rhetoriken aufweisen. Am Beispiel des Ausdrucks „8i“ – die Autoren sprechen dabei von einem „ambiguen Code“ – zeigen Schäfer und Mühleder, wie durch die Polysemie dieses Signifikants Anschlussfähigkeit zu politischen Ideologien gewährleistet wird; vgl. Schäfer/Mühleder 2020: 134–149.

Sprache der Gruppe nicht übersetzt, sondern nur zur Anschauung bringt, kann sie darin überhaupt hermetisch und unangreifbar bleiben. Ich möchte im zweiten Teil deshalb versuchen, die Mechanismen hinter der gruppenspezifischen Rhetorik zu erhellen und ihre Nähe zur Sprache der neuen Rechten deutlich machen.

4. Zur sprachlichen Bedingung von Kommunikationsräumen in sozialen Medien

Man könnte sagen, er [Max Herzberg; Anm. R.D.] plündert den NS-Jargon, eine Art pop-politische Leichenflederei. Man könnte auch sagen, er kitzelt das alles wach. Nur eines wird man kaum sagen können: Herzberg sende keine politische Botschaft.²⁸

Idiomatisches Sprechen ist nicht nur ein wesentliches Charakteristikum der Kommunikationsräume sozialer Medien, spezifische Sprechweisen gehen auch mit spezifischen politischen Ideologien einher. In ihrem Leitfaden *Mit Rechten reden* konstatieren Per Leo, Maximilian Steinbeis und Daniel-Pascal Zorn, dass sich rechtsnationales Gedankengut vor allem mithilfe einer spezifischen Rhetorik sprachlich Ausdruck verleiht. Ohne direkten Bezug zu Wittgenstein, aber durchaus in dessen Tradition stehend, bezeichnen die Autoren diese Artikulationsform als „Sprachspiel“.²⁹ Dementsprechend ist tatsächlich nicht immer sofort deutlich, ob es sich bei den Sprachcodes der Jugendlichen im Film um das kalkulierte Kokettieren und Provozieren mit Begriffen bzw. Floskeln handelt oder ob dahinter eine handfeste rechtsnationale Ideologie steht. In diversen Statements wird die Nähe zu rechter Ideologie von den Akteur_innen der Gruppe zwar stets verneint, es gehört aber auch zu den Einsichten der Sprachkritik, dass diese strategische Wankelmütigkeit – also eine Aussage zu treffen, die wiewohl später zurückgenommen oder relativiert, dem Diskurs weiter verhaftet bleibt – elementarer Bestandteil rechter Rhetorik ist.³⁰ Die Soziologin Franziska Schutzbach weist in ihrem Band *Die Rhetorik der Rechten* darauf hin, dass Form und Inhalt rechtspopulistischer Sprechweisen niemals voneinander zu trennen sind, weil das Funktionieren der rhetorischen Strategien ganz wesentlich auf dem zugehörigen Menschenbild und seinen ideologischen Standpunkten basiert.³¹ Es ist in diesem Sinne nicht nur die Wortwahl, die die Aussagen der Protagonist_innen problematisch macht, auch die Struktur der rhetorischen Volten ist menschenfeindlichen Sphären entlehnt.

²⁸ Hock 2018: o. S.

²⁹ Leo et al. 2018: 28.

³⁰ Detering spricht am Beispiel der parlamentarischen Rechten von einer „Zweideutigkeit“, die „jederzeit den Rückzug ins Unanstößige offenhalten soll“; Detering 2019: 27.

³¹ Schutzbach 2018: 19–26.

In der Netzkultur hat die Verwendung solcher Sprechweisen ohnehin neue Ausmaße angenommen. Auf Imageboards wie 4chan bilden sich seit Längerem subkulturelle Gemeinschaften, zu deren elementaren Prinzipien Sarkasmus, Ironie und Transgression gehören, weshalb es nur selten eindeutig scheint, „welche politischen Ansichten sie ernsthaft vertreten“.³² Gemeinschaftlich pflegt man dort eine Form des *scheinbar* uneigentlichen Sprechens, mit Hilfe dessen „einer klaren Deutung bzw. einem eindeutigen Urteil ausgewichen“³³ werden soll.³⁴ Herzberg und seine Gruppe scheinen hier in die Lehre gegangen zu sein, denn auch in solchen Gemeinschaften ist der ungenierte Umgang mit rechtsextremen Ansichten oder nationalsozialistischer Symbolik keine Seltenheit. Ideologisch aufgeladene Meme etwa werden zum Katalysator der Verbreitung politischer Ideen, die dann leicht über den Wirkradius der subkulturellen Gemeinschaften hinausreichen, in denen sie entstanden sind. Die Journalistin Angela Nagle macht dahingehend an verschiedenen Beispielen deutlich, wie das transgressive Telos dieser Sprechweisen und das Zirkulieren rechter Meme der allgemeinen Durchsetzung rechtsnationaler Ideen Vorschub geleistet haben.³⁵ Es ist aus diesem Blickwinkel also nicht unbedingt entscheidend, ob die Gruppe sich *tatsächlich* aus handfesten rechten Demagogen zusammensetzt, Wortwahl und Rhetorik sind jedenfalls in vielerlei Hinsicht kaum von diesen unterscheidbar.

Besonders deutlich wird das im Film in einer Szene auf dem Münchner Oktoberfest, die auch in den Kritiken zum Film häufig Erwähnung findet.³⁶ Die Gruppe gerät dort in eine verbale wie körperliche Auseinandersetzung mit Tourist_innen. Den Handgreiflichkeiten, die im Film nur angedeutet sind, gehen längere Wortwechsel voraus. Eine junge Frau der Dresdner Gruppe versucht, einen der nicht deutschsprachigen Touristen abzuwimmeln, indem sie ihn als „ugly“ beschimpft. Auf sein Insistieren „here is for everybody“ macht sie deutlicher, was sie tatsächlich meint: „I don’t care, go back to your country, ok?“. Auf den Vorwurf, sie sei „a fascist“, entgegnet sie mit „Heil Hitler“. Als Herzberg sich in den eskalierenden Konflikt einschaltet, lässt er die Gelegenheit nicht aus, das Urteil der Tourist_innen zu bekräftigen: Er grinst angriffslustig, zeigt auf sich und sagt dabei zunächst gelassen, aber mit konzentriertem Nachdruck „We are Nazis, we are Nazis“. Wie zur doppelten Bestätigung nickt er dabei mehrfach mit dem Kopf. Dann ein beiläufiger Blick nach links Richtung Kamera, Herzberg holt Luft, streckt den Tourist_innen den Mittelfinger entgegen und skandiert „We are Nazis and we are proud, fuck yourselves you fucking cunts.“ Danach kichert er und geht vergnügt

³² Nagle 2018: 9.

³³ Ebd.: 45.

³⁴ Vgl. Schäfer/Mühleder 2020: 143–149.

³⁵ Vgl. Nagle 2018: 9.

³⁶ Vgl. Bendisch 2018: o. S., Bovermann 2018: o. S.

aus dem Bild.³⁷ Spätestens hier wird klar, dass die Intention der provozierenden Aussprüche eigentlich keine Rolle spielt – ob als bloße Provokation gemeint oder nicht, die Sprechweisen der Gruppe schlagen sich wiederholt in diskriminierenden Ausdrücken und exkludierendem Handeln nieder.

Man kann im Nachgang an diesem Beispiel auch gut den vielfachen rhetorischen Wendungen nachspüren, die Herzberg beständig vollführt: In einem Live-Stream, der nach der Veröffentlichung des Films entstanden ist und der gleich mehrfach als (Re-)Upload auf YouTube verfügbar ist, äußert sich Herzberg mehr als nur relativierend über die beschriebene Szene und markiert das Gesagte als bloßen Akt der Provokation: „Jedenfalls ist das natürlich dafür da gewesen, um zu provozieren, deswegen hab ich das ja auch in Englisch gesagt [...]“³⁸ Die Behauptung des uneigentlichen Sprechens und die Selbstpositionierung als distanzierte Äußerungsinstanz reproduziert nicht nur den ironischen Default-Modus der Internetkultur; wie Ryan Milner anmerkt, vielmehr erfüllt diese Rhetorik auch noch einen anderen Zweck: „To ‚whitewash‘ exclusion and silence countering perspectives“.³⁹

Wobei kritische Gegenpositionen im eigenen Kommunikationsraum ohnehin rar gesät sind. So versichert im Livestream ein Zuschauer Herzberg sogar, dass dieser sich kein bisschen rechtfertigen müsse. Die Sprachspiele sind demnach offensichtlich so sehr Teil der Gemeinschaft, dass letztlich alles sagbar wird, ohne jemals auf eine Aussage verpflichtet werden zu können. Lediglich wer sich rechtfertigt, muss sich überhaupt noch rechtfertigen. Herzberg schiebt auf den Kommentar deshalb hinterher:

Ich rechtfertige mich nicht, ich berichte doch nur. Selbst wenn ich das ernst gemeint hätte und ich ein stolzer Nazi wäre, müsste ich mich nicht rechtfertigen, dann [zuckt mit den Schultern] wär's halt so. Wer'n Problem damit hat kann gehen – aber so is' es nicht.⁴⁰

Hier entlarven sich nicht nur mannigfaltige Verharmlosungen, Provokation wird als eigenständige soziale Taktik gerahmt.⁴¹ Auch hierin trifft man sich mit der neuen Rechten, deren Vertreter_innen seit einiger Zeit Provokation als probates

³⁷ *Lord of the Toys*: 01:18:49–01:20:44.

³⁸ *Lord of the Toys* | *Trailer Reaktion Adlersson*: 00:07:38–00:07:43.

³⁹ Milner 2013: 89.

⁴⁰ *Lord of the Toys* | *Trailer Reaktion Adlersson*: 00:08:08–00:08:20.

⁴¹ Neben dem Prinzip der Provokation ist Schäfers und Mühleders Begriff des „konnektiven Zynismus“ für die Analyse dieser Redeweisen erneut aufschlussreich, wird damit doch eine Taktik beschrieben, die die eigenen Überzeugungen zu eskamotieren sucht. Die Autoren liefern zudem ein weiteres instruktives Beispiel für diese Haltung, indem sie Adlerssons Video-Reaktion auf Alexej Hocks kritischen Artikel „Den Fans gibt er ‚ein kleines bisschen Hitler‘“ analysieren; vgl. Schäfer/ Mühleder 2020: 130–134.

Mittel im kulturpolitischen Kampf propagieren.⁴² So hat beispielsweise der neu-rechte Publizist Götz Kubitschek ein eigenes Buch zu diesem Thema verfasst, in welchem er unter anderem schreibt: „Provokation, kluge, arrogante, witzige, schockierende [sic!], plötzliche, stete, situative Provokation ist für unseren Zweck das unausweichliche und das geeignete Mittel“.⁴³ Der Zweck, den Kubitschek hier nicht ausspricht, richtet sich auf eine „Erweiterung des Sagbaren“⁴⁴, mit der menschenfeindliche Ansichten diskursfähig gemacht werden sollen. Kubitschek rät indes, was die Gruppe um Herzberg längst umsetzt: „Wer keine Macht hat, bereitet sich lange und gründlich vor, studiert die Reflexe des Medienzeitalters und erzwingt durch einen Coup öffentliche Wahrnehmung.“⁴⁵

Gerade deshalb scheint mir das Treiben der Gruppe so gefährlich. Nicht etwa, weil sie wie Kubitschek unverblümete Fürsprecher_innen menschenfeindlicher Ideologien wären, sondern weil sie sich im Windschatten populärer Medienpraktiken zu bewegen vermögen und ihre Videos deshalb auch viel einflussreicher sind als die Beiträge der entschieden und offen rechten Szene auf YouTube. Wie nämlich bereits Nagle feststellt, hätte das Phänomen der Alt-Right-Bewegung wohl kaum in der Massenkultur populär werden können, „wenn es ausschließlich in Form langatmiger Traktate auf obskuren Blogs in Erscheinung getreten wäre“.⁴⁶ Der Begriff des Rechtspopulismus, den Theoretiker_innen wie Franziska Schutzbach zur Beschreibung verschiedener Strategien der neuen Rechten heranziehen, ist deshalb für den vorliegenden Fall gleich zweifach erhellend.⁴⁷ Er verweist nicht nur auf eine geteilte Rhetorik, die z. B. Provokation zur sprachpolitischen Maxime erhebt, im gemeinsamen etymologischen Ursprung von Populismus und Popularität – lat. *populus* für das Volk – verrät er auch seine Wirkungsrichtung, denn erst wenn die Provokation die Form etablierter Formate und Praktiken der Digitalkultur annimmt, wird sie dort auch prozessierbar.

Ungeachtet der nicht zu leugnenden ideologischen Aufladung unterscheiden sich die Inhalte der besagten YouTuber_innen dennoch markant von denen, die auf Kanälen wie SchrangTV, Tim Kellner, Martin Sellner oder Der Volkslehrer zu finden sind.⁴⁸ Letztere warten in ziemlicher Regelmäßigkeit mit ominösen

⁴² Dass diese Rhetorik der Provokation auch Eingang in der parlamentarischen Rechten gefunden hat, zeigt Heinrich Detering in seinem Essay „Was heißt hier ‚wir?‘“; vgl. Detering 2019: 7–29.

⁴³ Kubitschek 2007: 22.

⁴⁴ Schutzbach 2018: 57.

⁴⁵ Kubitschek 2007: 23.

⁴⁶ Nagle 2018: 22.

⁴⁷ Vgl. Schutzbach 2018: 19–26.

⁴⁸ Schäfer und Mühleder haben auch eine Analyse der algorithmischen Konnektivität zwischen diesen und den in *Lord of the Toys* porträtierten YouTuber_innen angestellt. Zwar bildet die erstellte Soziomatrix durchaus separate Milieus ab, es existieren aber auch

Ansprachen zur politischen *Lage der Nation* auf und machen im Zuge dessen aus ihrer Zugehörigkeit zu einem rechtskonservativen bis rechtsextremen politischen Spektrum keinen Hehl. Sie versuchen, sich, angefangen bei ihrem Auftreten über den Sprachduktus bis hin zur Kleidung als seriöse Teilnehmer_innen einer politischen Diskussion zu inszenieren, um dann vor der Kamera ihre misanthropischen Weltansichten zu euphemisieren.

Im Gegensatz dazu geht es bei den Protagonist_innen von *Lord of the Toys* brachialer, ironischer und deutlich weniger argumentativ zu, ernsthaftes Erörtern politischer Themen sucht man bei ihnen vergebens. Dokumentiert wird stattdessen eine Welt sozialer Deprivation, in der hedonistische Saufgelage, verbale Tabubrüche, puerile Streiche, sadistische Spielchen und die öffentliche Aufmerksamkeit in sozialen Medien das Versprechen bergen, endlich *jemand* werden zu können. Hierin scheint mir neben der diskriminierenden Rhetorik eine zusätzliche Ursache für das nachvollziehbare Unbehagen an *Lord of the Toys* zu liegen: Die Kritik am Film fällt vielleicht gerade deshalb so harsch aus, weil dieser die Jugendlichen – anders als deren jeweilige Kanäle und Profile in sozialen Medien – auch als verletzlich und einsam, finanziell und emotional prekär darstellt. Gerade weil die Inszenierung von martialischer Männlichkeit und souveränem Sprachspiel mithin scheitert, ergibt der Film, bei allem was er verpasst zu vermitteln, in gewisser Hinsicht ein komplexeres Bild, als es die gerichtete und kontrollierte Selbstdokumentation der Beteiligten im Internet vermag. Der dadurch expandierende Deutungsspielraum, der nicht diskursiv eingehengt wird, lässt überhaupt erst die Vermutung zu, dass das kommentarlose Beobachten durch das Filmteam nicht in einem entlarvenden Gestus gründen könnte, sondern in Mitgefühl oder gar Verständnis.

5. Gewitzte oder naive Leser_innen?

Auch im Rahmen der Kölner *Dokomotive* wurde der Film mit einer Podiumsdiskussion gezeigt, die unter der Fragestellung „Präzise beobachtete Milieustudie oder haltungsloses Dokumentieren problematischer Ideologien?“⁴⁹ im Anschluss an den Film stattfand und der ich selbst im Publikum beigewohnt habe. Der Austausch zwischen Publikum und Podium legte jedoch schnell offen, dass der Kontext dieser Frage von den Diskutant_innen – anders als es z. B. die zitierten Reaktionen im Vorfeld der Film Premiere nahelegen würden – nur mittelbar auf die Form des Films bezogen wird. Ob der Film als kritischer oder gar als gefälliger

Kanäle, wie etwa der von Alex Malenki, die als Bindeglied dieser Szenen dienen und für Rezipient_innen den algorithmischen Weg zur jeweils anderen ebnen; vgl. Schäfer/Mühleder 2020: 137–142.

⁴⁹ <https://filmszene.koeln/events/dokomotive-extra-lord-of-the-toys/> (16.02.2021).

Beitrag empfunden wird, scheint viel stärker mit Vermutungen darüber zusammenzuhängen, was andere Zuschauer_innen vermeintlich über Praktiken der Digitalkultur und der zugehörigen Kommunikationsräume wissen bzw. auf Annahmen über deren medienästhetische Kompetenzen zu beruhen. In diesem Sinne speist sich die Diskussion auch aus einer Diskrepanz zwischen der Selbst- und Fremdeinschätzung der Zuschauer_innen darüber, wie der Film gelesen werden könnte, denn niemand der/die gegen den Film Partei ergreift, scheint sich selbst durch dessen Dokumentationsmodus korrumpiert zu fühlen. Vielmehr wird der Film immer wieder zum Anlass genommen, die Standfestigkeit der *eigenen* Haltung zu demonstrieren.

Vor diesem Hintergrund ist es auch bemerkenswert, wie versucht wurde, mit der DVD-Veröffentlichung des Films auf die eingangs erwähnte Kritik zu reagieren. Das Bonusmaterial enthält eine „Kommentaranalyse“ des Filmkritikers und YouTubers Wolfgang M. Schmitt, der übrigens auch auf dem Podium der Kölner Diskussion zugegen war.⁵⁰ Schmitt verteidigt darin zum einen den Dokumentationsmodus des Films, weil er die visuellen und dramaturgischen Mittel als Einordnung des Gezeigten anerkennt, und wiederholt zum anderen das Argument der fehlenden Medienkompetenz, die er aber nicht den Anhänger_innen der YouTuber_innen, sondern den Kritiker_innen des Films attestiert: „Was, wenn die meisten Kritiker des Films genau diese Kompetenz eigentlich nicht besitzen? Sie sind ja blind für subtile dokumentarische Stilformen.“⁵¹ In gewisser Hinsicht reformulieren sowohl die Verteidiger_innen des Films (wie Schmitt) als auch seine Kritiker_innen zumeist ein Argument, das Umberto Eco an anderer Stelle in Bezug auf die formale Gestaltung von Texten vorgebracht hat: „Jeder Text setzt einen doppelten Modell-Leser (sozusagen einen ‚naiven‘ und einen ‚gewitzten‘) voraus und konstruiert ihn.“⁵²

Doch: Wer ist hier gewitzt, wer naiv? In der Diskussion um den Film wird ein Unbehagen deutlich, dass aus der ungewissen Antwort auf diese Fragen resultiert. Der observierende Modus des Films lässt dementsprechend ein Stück weit unbeantwortet, welche Leser_innenschaft von ihm überhaupt eingefordert wird, was vor dem Hintergrund der Bedingungen des Kommunikationsraumes zu

⁵⁰ Schmitt ist nicht nur Kritiker, sondern entwirft sich auf seinem YouTube-Kanal auch als Vertreter eines ganz bestimmten Kritikertypus. Ich finde die Entscheidung, ihn auf der DVD zu Wort kommen zu lassen, vielsagend, weil er zwar in gewisser Hinsicht mit dem gleichen Kommunikationsraum (YouTube) wie die Gruppe um Herzberg assoziiert ist, offensichtlich aber einem gänzlich anderen sozialen Milieu entstammt. Schmitt verkörpert einen durchaus elitären, beinahe aristokratisch anmutenden Typus des Kritikers, wenngleich er immer wieder auch anti-kapitalistische Positionen vertritt.

⁵¹ KOMMENTAR-ANALYSE: 00:08:58–00:09:08.

⁵² Eco 1999: 312–313.

Irritationen führt. Auf diesen Vorwurf angesprochen, erläutert Regisseur Pablo Ben-Yakov in einem Interview mit Katharina Abel:

Ich glaube nicht, dass ein Off-Kommentar viel beigetragen hätte. Wir wollten ja den Blick darauf lenken, dass im Netz eine gefährliche De-Kommunikation entsteht, mit einer sinnlosen Sprache, die eine enorm aggressive Stimmung kreiert. [...] Und ich glaube, die wird absolut eindeutig spürbar in dem Film. Wenn zum Beispiel eine Deo-Dose einem Jungen durch minutenlanges Sprühen ins Gesicht ausgeleert wird, dann ist klar, dass das wahnsinnig unangenehm und eine Grenzüberschreitung und Aggression und Gewalt ist, die da passiert. Dies dann über einen Sprechertext nochmal zu sagen, das fände ich überflüssig. Ich vertraue da dem Publikum, diese Dinge selbst zu verstehen.⁵³

Ben-Yakov setzt quasi eine gewitzte Leser_innenschaft des Textes voraus, bezieht sich dafür aber auf eine Szene, die visuell konkludent ist. Was er bezeichnenderweise auslöst, ist der Satz, der von Herzberg in der beschriebenen Szene immer wieder geäußert wird: „Ich vergase dich“. Die angesprochene Gewalt – hier das Traktieren des Jungen mit dem Deo – ist zwar evident, so weit kann man Ben-Yakovs Argument nachvollziehen, dass die dargebotenen Sprechweisen sinnlos wären jedoch nicht.

Hieran wird meines Erachtens die Leerstelle des Films offenbar. Ich würde zwar Schmitt zustimmen, wenn er in seinem Beitrag auf der DVD resümiert: „Der Film macht sich nicht mit Rassismus gemein und der normalisiert den Rassismus nicht, er zeigt vielmehr, dass Rassismus in manchen Kreisen als normal angesehen wird.“⁵⁴ Verpasst wird aber insbesondere, das idiomatische Sprechen der Gruppe als rechtspopulistische Rhetorik zu dechiffrieren, denn nicht immer referiert die Wortwahl, wie im Beispiel der Deo-Szene, eindeutig auf den Nationalsozialismus. Viel häufiger bleibt im Unklaren, was eigentlich gemeint ist oder worauf das Gesagte sich bezieht. Auch vermeintlich harmlosere Termini folgen dabei einer rechtspopulistischen Rhetorik, die ohne Kenntnis der sprachlichen Bedingungen des Kommunikationsraumes schwerlich erschlossen werden kann und deshalb die Wirkungsrichtung dieser Praktiken nicht offenlegt. In dieser Hinsicht spielt der Film letztlich nach den Regeln der dokumentierten Gruppe, denn durch die Weigerung, sich gegenüber dem Gesagten und Gezeigten explizit zu positionieren, unterlässt man es auch, aus der Logik der Provokation auszusteigen.

Der Film stützt damit ein asymmetrisches Wissensverhältnis: Während die eingeschworene Herzberg-Community in gewisser Hinsicht die Praktiken und Sprachcodes der Gruppe versteht, sie aber nicht für problematisch erachtet, halten viele Außenstehende sie für problematisch, können sie aber kaum verstehen, weil

⁵³ Ben-Yakov 2018: o. S.

⁵⁴ KOMMENTAR-ANALYSE: 00:02:10–00:02:22.

sie zum einen keinen Einblick haben, was die gemeinschaftlichen Codes bedeuten und der Film zum anderen diese Codes nicht übersetzt.⁵⁵

Es soll hier keineswegs darum gehen, in die Diskussion darüber einzusteigen, ob die ästhetischen und narrativen Mittel des Films dem Thema angemessen sind oder nicht, sondern darum, ob das Publikum tatsächlich durch den Dokumentationsmodus in die Lage versetzt wird, zu verstehen, was es im Film zu sehen und zu hören bekommt. Offensichtlich formieren die Onlinepraktiken der Gruppe ja nicht nur ein anderes Publikum als der Film, diese Publika sind auch in unterschiedlichem Maße mit den Praktiken der YouTuber_innen vertraut, die im Film wiederum lediglich als Ausschnitt dargeboten werden. Das Verständnis hängt daher, anders als es z. B. Wolfgang M. Schmitt behauptet, nicht von einer medienästhetischen Kompetenz der Zuschauer_innen ab:

Das Neue hat's nämlich immer schwer. LORD OF THE TOYS präsentiert etwas wirklich bislang noch nie Gesehenes: Die Welt von Adlersson und Co. ist Neuland und Pablo Ben Yakov und Andre Krummel erkunden dieses Land. Sie suchen und finden auch eine neue dokumentarische Sprache, um diesem Neuen gerecht zu werden. Doch nicht jeder ist offenbar dieser Sprache mächtig.⁵⁶

Der Verweis auf eine andere Sprache ist instruktiv, wenngleich er umgedeutet werden müsste. Es ist nicht die Sprache des Films, derer das Publikum nicht mächtig ist, es ist die Sprache der YouTuber_innen bzw. die sprachlichen Bedingungen des Kommunikationsraumes überhaupt, die ohne Kontext kaum verstanden und deshalb nicht zweifelsfrei als rechtspopulistische Rhetorik erkannt werden können. Zwar ist es möglich, bestimmte Reizworte und Phrasen als rechts codiert zu identifizieren, es ist aber kaum möglich, die Strategie dahinter einzuordnen. Deshalb kann man zu dem Schluss kommen, es handle sich hier lediglich um ein provokantes Spiel, und bietet im Zuge dessen den Scheinargumenten *des Nicht-so-gemeint-Seins* zusätzlichen Raum. Es handelt sich jedoch um „ernste Spiele“⁵⁷, bei denen immer etwas auf dem Spiel steht.

⁵⁵ Sprache dient hier gleichzeitig als exklusives Medium von Vergemeinschaftung: „It is only through alignment with a particular community, with its language forms and social practices for validating membership, that a person can understand how an object or event means for another“; Lindlof 1988: 90. Vgl. auch Schäfer/Mühleder 2020: 145.

⁵⁶ KOMMENTAR-ANALYSE: 00:03:57–00:04:18.

⁵⁷ Meuser 2008: 5171.

Literaturverzeichnis

- Bendisch, Charlie (2018): Ein Kommentar zu LORD OF THE TOYS. Online verfügbar unter: <https://www.nachdemfilm.de/reviews/ein-kommentar-zu-lord-toys> (03.09.2020).
- Ben-Yakov, Pablo (2018): "Lord of the Toys"-Regisseur: „Ich vertraue dem Publikum, die Dinge selbst zu verstehen“. Interview mit Katharina Abel. Online verfügbar unter: <https://www.dw.com/de/lord-of-the-toys-regisseur-ich-vertraue-dem-publikum-die-dinge-selbst-zu-verstehen/a-46170890> (03.09.2020).
- Bovermann, Philipp (2018): Die Kunst der Zwischentöne. Online verfügbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/dok-fest-leipzig-die-kunst-der-zwischentoe-1.4196018> (03.09.2020).
- Dell, Matthias (2018): Die wollen nur spielen. Anmerkungen zu «Lord of the Toys», dem Gewinner des Deutschen Wettbewerbs der 61. Leipziger Dokwoche. Online verfügbar unter: <https://www.cargo-film.de/festival/dok-leipzig/dok-leipzig-2018/die-wollen-nur-spielen/> (03.09.2020).
- Detering, Heinrich (2019): Was heißt hier ‚wir‘? Zur Rhetorik der parlamentarischen Rechten. 6. Aufl. Ditzingen: Reclam.
- Eco, Umberto (1999): „Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien.“ In: Franz, Michael/ Richter, Stefan: Umberto Eco. Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. 4. Aufl. Leipzig: Reclam, S. 301–324.
- Fish, Stanley (2011): „Gibt es einen Text in diesem Kurs?“ In: Bude, Heinz/ Dellwing, Michael (Hrsg.): Stanley Fish. Das Recht möchte formal sein. Essays. Berlin: Suhrkamp, S. 35–52.
- Hock, Alexej (2018): Den Fans gibt er „ein kleines bisschen Hitler“. Online verfügbar unter <https://www.welt.de/vermishtes/plus173262382/YouTuber-Max-Herzberg-Den-Fans-gibt-er-ein-kleines-bisschen-Hitler.html?wtrid=onsite.onsitesearch> (03.09.2020).
- Kubitschek, Götz (2007): Provokation. Schnellroda: Edition Antaios.
- Leo, Per/ Steinbeis, Maximilian/ Zorn, Daniel-Pascal (2018): Mit Rechten reden. Ein Leitfaden. 6. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Lindlof, Thomas R. (1988): „Media Audiences as Interpretive Communities.“ In: Anderson, James A. (Hrsg.): Communication Yearbook 11. Newbury Park: SAGE, S. 81–107.
- Marchart, Oliver (1999): Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). In: Lechner, Andreas / Maier, Petra (Hrsg.): Stadtmotiv*: 5 Essays zu Architektur, Stadt und Öffentlichkeit. Wien: Edition Selene, S. 96-158.
- Maroldt, Lorenz (2011): Rechtsextremismus im Film. Missachtete Dokumente einer Bedrohung. Online verfügbar unter <https://www.tagesspiegel.de/kultur/rechtsextremismus-im-film-missachtete-dokumente-einer-bedrohung/5945396.html> (03.09.2020).
- Meuser, Michael (2008): „Ernste Spiele: zur Konstruktion von Männlichkeit im Wettbewerb der Männer.“ In: Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.): Die Natur der Gesellschaft. Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006. Frankfurt, New York: Campus, S. 5171–5176.
- Milner, Ryan M. (2013): „Hacking the Social: Internet Memes, Identity Antagonism, and the Logic of Lulz“. In: The Fibreculture Journal 11.1, S. 62–92.
- Nagle, Angela (2018): Die digitale Gegenrevolution. Online-Kulturkämpfe der Neuen Rechten von 4chan und Tumblr bis zur Alt-Right und Trump. Bielefeld: transcript.

- Odin, Roger (1995): Wirkungsbedingungen des Dokumentarfilms. Zur Semiopragmatik am Beispiel von NOTRE PLANÈTE LA TERRE (1947). In: Hattendorf, Manfred (Hrsg.): Perspektiven des Dokumentarfilms. München: Diskurs Film Verlag, S. 85–96.
- Odin, Roger (1998): Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 1. Aufl. Berlin: Vorwerk 8, S. 286–303.
- Odin, Roger (2002a): „Film und Kommunikation.“ In: Viallon, Philippe/ Weiland, Ute (Hrsg.): Kommunikation - Medien - Gesellschaft. Eine Bestandsaufnahme deutscher und französischer Wissenschaftler. Berlin: Avinus, S. 285–311.
- Odin, Roger (2002b): „Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz.“ In: Montage AV 11.2, S. 42–57.
- Odin, Roger (2019): Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik. Hamburg: tredition.
- Öhner, Vrääh (2017): „Im Zweifel für den Zweifel.“ In: Ružička, Werner/ Scholz, Alexander (Hrsg.): AusSichten. Öffentliches Reden über Dokumentarfilm. Eine Lektüre. Duisburg: Duisburger Filmwoche, S. 9–12.
- Leipzig nimmt Platz (2018): Ein kleines bisschen Nazi auf der Leipziger Dokfilmwoche. Online verfügbar unter: <https://platznehmen.de/2018/10/31/ein-kleines-bisschen-nazi-auf-der-leipziger-dokfilmwoche/> (03.09.2020).
- Cinémathèque Leipzig (2018): Statement der Cinémathèque Leipzig zum Film. Online verfügbar unter: <http://cinematheque-leipzig.de/index.php?seite=Start&film=6204> (03.09.2020).
- DOK LEIPZIG (2018): Profil. Online verfügbar unter: <https://web.archive.org/web/20180109105229/http://www.dok-leipzig.de/de/festival/profil> (03.09.2020).
- Pfeifer, Wolfgang (2000): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (Band 1: A–G). München: dtv.
- Schäfer, Fabian/ Mühleder, Peter (2020): Konnektiver Zynismus und die neue Rechte. Das Beispiel des YouTubers Adlersson. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 12.1, S. 130–149.
- Schutzbach, Franziska (2018): Die Rhetorik der Rechten. Rechtspopulistische Diskursstrategien im Überblick. Zürich: Xanthippe.

Medienverzeichnis

Filme

- Beruf Neonazi*. D 1993 Winfried Bonengel, 83 Min. Erstausstrahlung Vox (1994).
- Kommentar-Analyse*. D 2018, Wolfgang M. Schmitt, 19 Min. Glotzen Off: DVD (Lord of the Toys, 2019).
- Lord of the Toys*. D 2018, Pablo Ben-Yakov, 96 Min. Glotzen Off: DVD (Lord of the Toys, 2019).
- Stau – Jetzt geht's los*. D 1992, Thomas Heise, 81 Min. BpB Mediathek: <https://www.bpb.de/mediathek/269535/stau-jetzt-geht-s-los> (03.09.2020).

Videos

- Lord of the Toys* | *Trailer Reaktion Adlersson*. Tobias Meier, *YouTube* (01.10.2018)
<https://www.youtube.com/watch?v=QIBsd7qp9zI> (03.09.2020).