

When memes become forms

Kritische Erinnerungen durch digitale Détournements des ukrainischen Kriegsnarrativs

Javier Toscano

1. Einleitung

Bilder haben ein bestimmtes Gewicht, um Ereignisse von politischer Bedeutung zu vermitteln. Einige von ihnen können ikonisch werden: einzelne Einheiten von symbolischer Bedeutung. Andere können visuelle Muster weben, durch die ein bestimmter Produktions- oder Verteilungsprozess gelesen werden kann, während sie dazu dienen, charakteristische Akteure, Ideen oder Themen zu visualisieren.

Kriege sind im Laufe der Geschichte immer wieder zu politischen Schauplätzen einer radikalen Bildproduktion geworden. Bei diesen Ereignissen spielen Bilder eine entscheidende Rolle, nicht nur im Rahmen von kommunikativen oder propagandistischen Strategien, sondern auch als Dokumente einer bestimmten historischen Bedeutung. Der Krieg in der Ukraine entzieht sich dieser Logik der audiovisuellen Produktion nicht. In ihm lassen sich viele verschiedene Verwendungen, Muster und Rollen von Bildern analysieren. Dieser Artikel konzentriert sich auf Memes, die zu Beginn des Krieges produziert und verbreitet wurden. Es wird argumentiert, dass eine spezifische Bildproduktion, die hauptsächlich von Akteuren im Globalen Süden ausging, nicht darauf abzielte, die russische Aggression gegen die Ukraine zu relativieren. Vielmehr diente diese als Versuch, vergessene oder vernachlässigte Themen wieder in die öffentliche Diskussion einzubringen.

Der Artikel kommentiert eine Sammlung von Memes, die ein dahinter liegendes Muster erkennen lassen: Verschiedene Themen aus dem Narrativ des Ukraine-Krieges werden mit anderen Konflikten gleichgesetzt, was ein Gefühl der Solidarität auszulösen sucht. Diese Strategie, die von verschiedenen Akteuren in unkoordinierter Form erfolgreich angewandt wird, besteht primär darin, zwei unterschiedliche Motive zusammenzubringen, um sie zu einer neuen, zuspitzenden Einheit zu vereinen. Ein sehr ähnlicher visueller Ansatz wurde von Walter Benjamin in seinem Begriff des ›dialektischen Bildes‹ theoretisiert (vgl. Benjamin 1991, Buck-Morss 1989, Toscano 2014). Da Benjamins theoretischer Ansatz jedoch keine empirische Anwendung findet, wird er

hier durch Erwin Goffmans Beobachtungen aus seinem Buch *Gender Advertisements* (1987) und durch eine Vorstellung von Ästhetik und Subjektivierung, wie sie von Michail Bachtin (vgl. 1982, 1993) vertreten wird, ergänzt. Ziel ist es zu zeigen, wie dialektische Bilder zu einem praktikablen Ansatz werden können, um einen Teil der zeitgenössischen visuellen Produktion in Form von Memes zu lesen. Innerhalb dieses Rahmens werden die konzeptionellen Methoden von Benjamin, Goffman und Bachtin beschrieben und zur Analyse des gesammelten Materials eingesetzt.

2. Wann ist ein Meme ein Meme?

In den vergangenen drei Jahrzehnten sind Internettechnologien, -kommunikation und -kultur exponentiell gewachsen und zu einem wesentlichen Bestandteil unseres Alltags geworden. Im Zuge dieser Entwicklungen hat sich auch die visuelle Produktion verändert, und zwar in einer Weise, die sich grundlegend darauf auswirkt, wie wir Bilder, Videos und Filme konsumieren und produzieren. Eine der beispielhaften Modalitäten, durch die Bilder neue strukturelle Bedeutungen gefunden haben, sind die sogenannten Memes. In verschiedenen Definitionen wurde versucht, ein Meme anhand seines Stils und seiner formalen Komponenten zu identifizieren (z.B. Shifman 2014: 41), aber wir müssen seinen interaktiven Bereich betonen, wo es durch seine inhärente kulturelle Logik und seine kommunikative Reichweite greifbarer wird. Wie Goriunova schreibt:

»Ein Mem ist nicht nur ein ›Inhalt‹, sondern ein Verhalten oder vielmehr ein System von menschlich-technischen Performanzen. Ein Meme entsteht aus mehreren Orten, Akteuren und Ökologien, die dynamisch ineinandergreifen und Netzwerke bilden, die sein Entstehen vorantreiben.« (2014: 56)

Goriunovas Ansatz erlaubt es uns, ein Meme eher als einen Mechanismus, denn als einen definierten Gegenstand zu sehen. Unter diesem Gesichtspunkt können wir verstehen, warum dies der am häufigsten beschrittene Weg in visuellen Analysen sozio-praktischer Natur war. Denn wie Singha kommentiert:

»Memes funktionieren, weil sie die klassischen Attribute des zeitgenössischen digitalen Zeitalters aufweisen: sie sind kurz, visuell, aufmerksamkeitsstark, und die Nutzer können sie leicht benutzen. Sie sind einfache Katalysatoren für Ereignisse aller Art.« (2022: 56)

Mit anderen Worten: Memes sind eher pragmatische Werkzeuge, die man schnell in Kommunikationsnetzwerken einsetzt, als geschätzte, handgefertigte Objekte, die man aufgrund ihrer wertvollen Eigenschaften besitzt. In diesem Sinne verhalten sie sich wie Gegenstände mit einer kommunikativen Logik. Wenn diese Gegenstände zu einem Meme werden, kann jede Repräsentation eines Objekts aufhören, dieses spezifische Objekt zu repräsentieren, und sich in einen Verweis auf einen Handlungskontext verwandeln, in dem dieses Objekt eine neue relationale Bedeutung erlangt. In einem klassischen semiotischen Ansatz ist dies genau das, was Roland Barthes als Semiose oder die Her-

stellung einer semiologischen Kette beschreibt (vgl. 1957: 222–3). Aus Platzgründen können wir dieses Phänomen nicht näher erläutern, aber es ist erwähnenswert, dass eine semiologische Kette die sprachliche Funktion der zugrunde liegenden Elemente, auf die sie einwirkt, verschiebt (z.B. wird ein Signifikat zu einem Signifikanten). In diesem Sinne sind Memes Elemente, die produziert werden, um zwischen kommunikativen Funktionen zu wechseln, oder mit anderen Worten: *ready-made shifters*. In einem frühen Artikel stellte Lissack fest, dass Memes sich in diesem Sinne wie Indices verhalten:

»Indexicals sind Wörter, die für eine Reihe anderer Wörter stehen; das heißt, sie funktionieren wie ein Index an der Börse. [...] An sich sagt uns [das Indexical] weder etwas über seinen Inhalt – worauf es sich bezieht – noch über seine Kontexte; der Kontext bestimmt den Inhalt des Indexicals, aber der Kontext ist nicht das, worum es beim Inhalt geht.« (Lissack 2004)

Ein Meme als Index macht das resultierende visuelle Konstrukt nicht nur kontextabhängig, sondern auch bedeutungsinstabil. Vor allem aber wird ein Meme nicht als endgültiges Objekt oder fertiger Gegenstand hervorgehoben, sondern als dynamisches Element, das in der zeitgenössischen kulturellen Logik, die durch die neuen Technologien ermöglicht wird, als eine Kommunikationstechnik entsteht. Grundsätzlich ist ein Meme weder ein neues Genre der visuellen Produktion noch eine neue Klasse von Objekten oder eine bestimmte Form, ein neues Medium oder eine erkennbare feste Struktur. In den Anfängen der digitalen Foren und der frühen sozialen Medien erschienen Memes typischerweise in Form von Bildmakros mit Bildunterschrift, aber viele andere Memes sind mit anderen Ausdrucksformen konstruiert, und neuere Video-Memes sind in völlig anderen Formen strukturiert (vgl. Zulli/Zulli 2020, Divon 2022). Kurzum, ein Meme ist ein noch nicht individualisiertes digitales Objekt (im Sinne Simondons 1989, vgl. auch Hui 2012) und als solches eine ephemere digitale Performance oder eine Intervention von visueller-rhetorischer Qualität in einem kontinuierlichen kommunikativen und vernetzten Prozess. Letztlich ist ein Meme ein relationales Artefakt, das auf einer visuellen Struktur und einem interaktiven, dynamischen Kontext beruht; daher besitzt es keine spezifische Autonomie, sondern wird zu einem kontextabhängigen indexikalischen Merkmal, das die Natur der offenen und standortübergreifenden Kommunikationsnetzwerke des Internets widerspiegelt.

3. To meme or not to meme

Wenn ein Meme keine vollständig definierbare Klasse von Objekten ist, sondern ein relationaler digitaler Mechanismus, der ein visuelles Engagement beinhaltet, müssen wir uns immer fragen, wie wir mit diesen Darstellungen umgehen und sie analytisch und praktisch untersuchen können. Im Großen und Ganzen haben sich mindestens zwei charakteristische Ansätze für die Untersuchung von Memes als text-visuelle Assemblagen herausgebildet: Einerseits haben Forscher im Rahmen des sogenannten historisch-strukturellen Ansatzes (HS) Sammlungen von Memes zusammengetragen und diese in Typologien unterteilt. Dieser Ansatz umfasst in der Regel eine historische

Betrachtung dessen, was die Nutzer produziert haben (als Spuren von Äußerungen), sowie eine strukturelle Analyse dessen, was diese Produktion impliziert, insbesondere im Hinblick auf die sprachliche Kohärenz oder die statistische Relevanz. Der HS-Ansatz hat sich bei der Erforschung von Kommunikationsmustern, technischen Möglichkeiten, Taktiken zum Aufbau von Fertigkeiten und spezifischen kulturellen Entwicklungen als sehr fruchtbar erwiesen (z.B. Knobel/Lankshear 2007, Procházka 2014, McSwiney et al. 2021). Ein anderer Ansatz, den wir als sozio-praktisch (SP) bezeichnen können, hat Meme eindeutig als Vermittler innerhalb sozialer Praktiken verstanden und untersucht die Verbindungen zwischen Nutzern, den von ihnen produzierten Diskursen, den Gemeinschaften, mit denen sie sich engagieren, und den durch Technologien und Social-Media-Plattformen ermöglichten Möglichkeiten. Der SP-Ansatz geht davon aus, dass Meme Ketten und Netzwerke von Verbindungen bilden, die nicht nur das Teilen dieser Elemente beinhalten, sondern auch das Wissen über die soziale Ordnung der einzelnen Nutzer. Mit anderen Worten: Der SP-Ansatz betrachtet Memes als ein Spiegelbild der kulturellen Räume, aus denen sie hervorgehen (z.B. Paddock 2015, Nagle 2017, DeCook 2018). Die Studien untersuchen auf diesem Weg plattformspezifische Manöver der Meme-Herstellung, Memes innerhalb diskursiver Praktiken, soziale Replikationen, visuelle subkulturelle Performances und Ähnliches.

Beide Ansätze haben ihre Grenzen, die schwer zu überwinden scheinen. Der HS-Ansatz kann das Meme nicht in seiner gesamten Kette rekonstruieren (einschließlich der Kommentare und parasozialen Darstellungen, die es auslöst) und verliert daher einen großen Teil der kontextuellen Erklärung. Eine Form wird (illusorisch) stabilisiert, um der Suche nach Struktur und Konsistenz willen. Ferner erfordert HS, dass Memes ›beobachtbar‹ werden, was die Vorstellung stärkt, dass sie völlig eigenständige kulturelle Einheiten sind, die vereinheitlicht und nachverfolgt werden können (vgl. Fuller 2005). Subjektive Intentionen gehen dabei völlig verloren, und kollektive Leistungen werden meist unterdrückt, was dem Meme eine künstliche Autonomie verleiht, die es nicht aufrechterhalten kann.

Der SP-Ansatz neigt seinerseits dazu, ästhetische Reize und die meisten subjektiven Gefühle zu vergessen (alles wird gewöhnlich auf die Erklärung ›just for the lulz‹ reduziert [z.B. Douglas 2014, Ferrada Stoeckel/Lindgren 2014]). Dabei werden mögliche epistemische Zusammenhänge oder sogar legitime politische Äußerungen außer Acht gelassen, die letztlich die kommunale oder subkulturelle Logik überwinden könnten. Schließlich neigt dieser Ansatz dazu, die verschiedenen epigenetischen Prozesse zu ignorieren, durch die Memes als größere Aggregate von Bedeutungsmaschinen funktionieren und wirksam werden (siehe auch Fuller 2005: 113).

Angesichts dieser Einschränkungen scheint es, dass wir uns zwischen Analysen, die Form und Struktur priorisieren, oder Ansätzen, die sich mit den vernetzten Agenten der ideologischen Verstrickungen befassen, entscheiden müssen. Es gibt jedoch Ereignisse, die einen anderen Ansatz ermöglichen. In bestimmten Situationen begleiten Memes die Entwicklung bestimmter Ereignisse, deren Folgen auf einer breiteren Ebene spürbar sind. Jenseits des Spiels identitätsbildender Mechanismen oder der Grenzen laufender lokaler Debatten induzieren diese Ereignisse eine charakteristische visuelle Produktion, die immer noch als Meme-ähnlich erkannt werden kann, uns aber dazu zwingt, unsere methodischen Haltungen zu verfeinern – andernfalls riskieren wir Redundanz. Dies

scheint bei den dramatischen Ereignissen des Krieges in der Ukraine der Fall gewesen zu sein: Sie lösten nicht nur visuelle Rahmen für Mainstream-Kommunikations- oder Propagandastrategien aus, sondern auch eigentümliche visuelle Teilmengen, die Symptome für andere Muster politisch-epistemologischer Natur waren. Wie wir sehen werden, zeigen diese Ereignisse, Verhaltensweisen und Darstellungen, die mit den gängigen Ansätzen übersehen wurden, unter dem richtigen Fokus herausfordernde Perspektiven, um einige relevante Aspekte der vernetzten visuellen Produktion unserer Zeit zu verstehen.

4. Wenn Geschichte zur Form wird: dialektische Bilder

Am 24. Februar 2022 startete Russland einen unprovzierten Krieg gegen die Ukraine. Die westlichen Medien berichteten über die schockierenden Ereignisse, und nach dramatischen Flucht- und Überlebensgeschichten kam es zu einer Welle der Solidarität mit dem ukrainischen Volk. All dies führte zu einem parallelen explosionsartigen Anstieg von Beiträgen und Memes in den sozialen Medien, die von Informationen bis hin zu propagandistischen Äußerungen reichten, und zwar von beiden Seiten des Konflikts. In diesem Artikel geht es jedoch nicht um den ›Meme-Krieg‹, der zu diesem Zeitpunkt begann, sondern um eine Reihe von Bildern, die zeitgleich entstanden und sich anonym auf Social-Media-Plattformen und in Netzwerken außerhalb der Konfliktländer verbreiteten und die vorrangig auf die westliche Medienberichterstattung über die Situation reagierten.

Schon in den ersten dramatischen Stunden der Invasion flohen Einzelpersonen und Familien aus der Ukraine. Die meisten von ihnen waren ukrainische Staatsbürger*innen, aber es gab auch viele Ausländer*innen, Schwarze oder People of Color (PoCs) aus dem Globalen Süden, Student*innen oder Arbeiter*innen, die ebenfalls eine sichere Zuflucht suchten. Es wurden viele Fälle von Diskriminierung angeprangert, die klare Formen von Rassismus aufzeigten, nicht nur vor Ort, sondern auch in der Berichterstattung über das Ereignis (vgl. Bayoumi 2022, Akinwotu/Strzyżyńska 2022). Die unterschiedliche Behandlung der russischen Aggression durch westliche Nachrichtensender im Vergleich zu den Fällen, in denen westliche Verbündete in der jüngsten Vergangenheit beteiligt waren, wurde ebenfalls offensichtlich.

In dieser Gemengelage nahm die Verbreitung einer Reihe sinnverwandter *sekundärer* Memes zu: Bildmakros, in denen zwei Situationen mit Bezug auf verschiedene Weltkrisen (zu unterschiedlichen Zeitpunkten) nebeneinander dargestellt wurden, wobei sich eine davon stets auf den Ukraine-Krieg bezog. Diese Memes wurden nicht von einem einzelnen Akteur oder einer Gruppe produziert, auch wurden sie nicht kollektiv organisiert oder gar unter einem gemeinsamen Hashtag rubriziert, der ihre Sichtbarkeit verstärken und sie miteinander in Beziehung setzen würde. Sie stützten sich auf eine sehr einfache Darstellungstechnik: den parallelen visuellen Vergleich. Aufgrund ihrer Einfachheit (auch wenn die einzelnen Bilder auf eigene komplexe Erzählungen verweisen können) waren sie leicht zu produzieren, zu reproduzieren und zu interpretieren. Um ihre visuelle Logik zu verstehen, habe ich eine Sammlung von ihnen zusammengestellt. In mehreren Dutzend Exemplaren zeigen sich ihre Varianten und Wiederholungen. Wenn man diese betrachtet, ihre vergleichbare Vielfalt, ihren vielschichtigen Ursprung und das

beharrliche zentrale Thema, das ihnen allen gemeinsam ist, stellen sich spezifische Fragen: Wie nähern wir uns der Vielzahl von Erscheinungen, bei denen eine bestimmte visuelle Strategie koordiniert zu funktionieren scheint trotz ihrer chaotischen Entstehung? Wie balancieren wir die Spannungen zwischen Theorien und unkoordinierten Praktiken bei der Definition von Bildtypologien, kontextuellen Aneignungen, Folksonomien und sogar politischen Motiven aus? Was folgt aus dem resultierenden epistemischen Ansatz für spezifische Darstellungen politischer Resonanz (z.B. Solidarität) in verschiedenen Regionen, Kontexten und historischen Momenten?

Um diese Fragen zu beantworten, wurde hier eine spezifische Methodik angewandt, die die HS- und SP-Annäherungen berücksichtigt, jedoch ad hoc auf die Struktur der interessierenden visuellen Elemente zugeschnitten ist. Der übergreifende Ansatz stützt sich auf eine Lektüre von Walter Benjamins dialektischen Bildern. Dieses Konzept taucht in Benjamins Aufsätzen zu historischen Themen auf und spielt eine Schlüsselrolle in seinem Werk »Über den Begriff der Geschichte« von 1940. Ein dialektisches Bild ist ein Begriff, der im marxistischen Denken verwurzelt ist und als eine Möglichkeit definiert wird, die komplexen Wechselbeziehungen zwischen historischen Ereignissen und ihrer Bedeutung zu verstehen. Nach Benjamin handelt es sich dabei um Konstellationen von vergangenen und gegenwärtigen Prozessen, die die Widersprüche und Konflikte der Geschichte offenbaren (vgl. 1991, GS1: 703). In diesem Sinne sind dialektische Bilder nicht nur die repräsentative Erzählung, die einen historischen Moment oder ein historisches Ereignis definiert, sondern vielmehr Konstellationen von Vergangenheit und Gegenwart, die die Spannungen und Kämpfe offenlegen, die die Geschichte geprägt haben. Um die Struktur von Benjamins Begriffsbildung zu verstehen, müssen wir zunächst Benjamins dialektisches Denken erschließen. Für ihn war die Dialektik eine philosophische Methode, die versucht, die Welt zu verstehen, indem sie deren tief verwurzelten Paradoxien und Konflikte untersucht. In der Dialektik werden gegensätzliche Kräfte nicht als inhärent negativ interpretiert, sondern vielmehr als notwendige Elemente in einem größeren System kontinuierlichen Werdens. Durch die Spannung, die durch diese gegensätzlichen Kräfte entsteht, kann ein neues Verständnis und neue Denkweisen entstehen. Benjamin wandte dieses Verständnis von Dialektik auf seine Auffassung historischen Wissens an. Er glaubte, dass historische Impulse in der Gegenwart aktiv bleiben und eine Spannung zwischen dem, was war und dem, was ist, erzeugen. Doch die Arbeit des materialistischen Historikers erschöpft sich nicht in der bloßen Erforschung der Vergangenheit: Bestimmte Ereignisse, die sich in der Gegenwart ereignen, müssen bewahrt oder sogar gerettet werden, bevor sie als bloßes Staubkorn in Vergessenheit geraten. Benjamin schreibt:

»Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten ... Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.« (Benjamin 1991, GS1: 695)

Buck-Morss argumentiert, dass für Benjamin Geschichte eine Reihe von fragmentierten Momenten bedeutete, die auf komplexe und oft widersprüchliche Weise miteinander

der verbunden sind. Sie schreibt: »Benjamin war zumindest von einer Sache überzeugt: Es brauchte eine visuelle, keine lineare Logik: Die Begriffe sollten als Bilder konstruiert werden, nach den kognitiven Prinzipien der Montage.« (1989: 218) Das dialektische Bild impliziert also die Darstellung einer fragmentierten Geschichte, die der materialistische Historiker rekonstruieren muss, wie bei einer Fliese oder einem Film, der aus verstreuten Teilen besteht. Hillach stellt jedoch fest, dass das dialektische Bild nicht einfach ein visuelles Mittel ist, sondern vielmehr eine visuelle Manifestation analytischer Natur darstellt:

»Das dialektische Bild ist eine Konfiguration im historischen Prozeß, die dadurch aus dem Fluß des Geschehens sich als Bild heraushebt, daß die einem aktiv fixierenden Moment des Erkennens unterliegt und damit auf eine Wirklichkeit ungelebten Lebens verweist ... Das Bild ist hier ein Erkenntnismodus, bei dem negierte Zeit zum dialektischen Anstoß einer intensiven Bewegung der Integration von Leben in die Wahrnehmung von politischer Aktualität wird.« (2000: 187)

Benjamin beschrieb ausführlich die Arkaden, jene Einkaufsgalerien und Passagen im Paris des 19. Jahrhunderts, die mit Schaufenstern und großen Panoramen ausgestattet waren. Er beschrieb, wie diese den Phantasmagorien entsprachen, die durch den Kontrast zwischen der gelebten Realität der Passanten und der Traumwelt, die durch die Merkmale dieser leblosen Szenen ausgelöst wurde, zustande kamen. Die Dialektik entsteht durch die aktive Teilnahme des Betrachters an der Situation, die die Begegnung schafft. In diesem Sinne ist die Phantasmagorie ein dialektisches Bild, weil sie den Widerspruch zwischen Realität und Traum, Mangel und Begehren, Bewegung und Tod inszeniert. Die Phantasmagorie mobilisiert eine Welt der Illusionen und Träume, aber sie repräsentiert auch eine Welt, die eng – oder besser gesagt: dialektisch – mit der materiellen Welt der Waren und ihrer Beziehung zu den alltäglichen Bedürfnissen des Konsumenten verbunden ist.

Benjamin hat sein Buch über die Arkaden nicht vollendet und auch keine eindeutige Methodik entwickelt, die man einfach auf die Einrichtung dieser Begriffe anwenden könnte. Was wir stattdessen finden, sind einige, sorgfältig von Benjamin beschriebene Merkmale, die eine Art Heuristik darstellen. Die wichtigsten Elemente sind die folgenden:

- a) Dialektische Bilder haben das Verständnis einer zeitlichen Handlung zur epistemischen Voraussetzung: Die Vergangenheit bestimmt die Gegenwart als Ursprung – nicht als Ursache – mit; dennoch ist die Gegenwart der Ort der historischen Einschreibung (vgl. 1991, GS5: 577 und 1991, GS1: 695).
- b) Ein Schlüsselement der Dialektik besteht darin, den Begriff des Fortschritts zu vermeiden oder zumindest infrage zu stellen und stattdessen die Wiederholung als Kern der Geschichte anzunehmen (vgl. 1991, GS5: 574).
- c) Damit dies funktioniert, rät Benjamin zu einer tempokausalen Distanzierung: »Damit ein Stück Vergangenheit von der Aktualität betroffen werde, darf keine Kontinuität zwischen ihnen bestehen« (1991, GS5: 587).

- d) Diese Objekte zielen auf die Konstituierung neuer historischer Objekte mit kritischem Potential: historische Objekte werden erst konstituiert, indem sie aus dem illusorischen historischen Kontinuum »herausgesprengt« werden (1991, GS5: 594).
- e) Die daraus resultierenden Gegenstände – die dialektischen Bilder – führen eine neue epistemische Qualität für die Erkenntnis einer gegebenen Situation ein (1991, GS5: 596).
- f) Diese visuellen Objekte ermöglichen auch die Produktion einer neuen kritischen Subjektivität, die sich auf »die Erfahrung, den gesunden Menschenverstand, die Geistesgegenwart und die Dialektik« zurückführen lässt (1991, GS5: 595–96).

Auch wenn diese Merkmale nicht auf ein methodisches Vorgehen hinauslaufen, sie erwähnen die kognitiven Voraussetzungen, den erkenntnistheoretischen Rahmen und die politische Reichweite dieser Mittel, zumindest auf einer potenziellen Ebene. In gewisser Weise lässt sich der Ansatz also dahingehend verfeinern, dass man nach Mustern sucht, die sich beispielsweise für ein einzelnes historisches Ereignis ableiten lassen. Dies ist möglich, wenn wir ein Bild als visuelles Mittel mit einer bestimmten Materialität betrachten (z.B. ein Foto oder in unserem Fall ein Meme).

In seinem Buch *Gender Advertisements* lieferte Goffman einen Rahmen für die Betrachtung von Bildern in gedruckten Zeitschriften, die eine soziokulturelle Artikulation zeigen, in der sich aufkommende Muster tief verwurzelter kollektiver Vorurteile, Ideen und Überzeugungen widerspiegeln. Unter Verwendung von Goffmans Rahmen kann eine zeithistorische Analyse für Benjamins Bilder ergänzt werden, indem kontextuelle und/oder kulturelle Bewertungen vorgenommen werden. Denn, wie Goffman schreibt:

»Der menschliche Gebrauch von Displays wird durch die menschliche Fähigkeit zur Umdeutung des Verhaltens kompliziert ... Es ist nicht so sehr der Charakter einer Entität, der ausgedrückt wird ... [E]xpression ist im Wesentlichen nicht instinktiv, sondern sozial erlernt und sozial gemustert ... Individuen lernen, Objekte zu sein, die einen Charakter haben, die diesen Charakter ausdrücken und für die dieser charakterologische Ausdruck nur natürlich ist. Wir werden sozialisiert, um unsere eigenen Hypothesen über unsere Natur zu bestätigen.« (1987: 7)

Goffmans Ansatz ist nützlich, weil er zeigt, dass Muster kulturelle Merkmale sind, die als naturalisierte Eigenschaften gelesen werden. Indem wir sie sichtbar machen, können wir also erkennen, wie sie konstruiert sind, wie sie uns beeinflussen und wie sie zutiefst ideologische Vorstellungen zum Ausdruck bringen. Das bedeutet, Goffman gegen den Strich zu lesen, denn er arbeitet unter der Schirmherrschaft des Symbolischen Interaktionismus – eine Tradition, die davon ausgeht, dass Individuen ihre Identität und Bedeutung durch soziale Interaktionen konstruieren, wobei die Bedeutung von Symbolen, Gesten und gemeinsamen Verständnissen für die Gestaltung menschlichen Verhaltens betont wird – und damit nicht innerhalb des Rahmens der marxistischen Tradition, aus der Benjamin seine eigenen Werkzeuge entwickelt. Und doch versucht Goffman in diesem Buch über eine vereinfachende Sichtweise des Interaktionismus hinauszugehen: Er will mit seiner eigenen Bildanalyse die Bedeutung der unsichtbaren objektiven Beziehungen erfassen, die die relativen Positionen der sozialen Akteure innerhalb der

Praxisfelder und den breiteren sozialen Raum, in den diese Felder eingebettet sind, aufzeigen. Nach dieser Lesart hat die Musterung eine tiefe Bedeutung, die es ermöglicht, Strukturen wahrnehmbar zu machen. In Goffmans Worten:

»[D]ie verschiedenen Bildbeispiele eines einzigen Themas bringen unterschiedliche kontextuelle Hintergründe in ein und dieselbe Anordnung und heben ungeahnte Unterschiede hervor, selbst wenn sie dasselbe Design aufweisen. Es ist die Tiefe und Breite dieser kontextuellen Unterschiede, die irgendwie ein Gefühl von Struktur vermitteln, ein Gefühl einer einzigen Organisation, die den bloßen Oberflächenunterschieden zugrunde liegt [...].« (1987: 25)

Von diesen Grundsätzen geleitet, können wir nun versuchen, spezifische Muster in Bildreihen zu beschreiben, sie so zu arrangieren, dass sie bestimmte Darstellungen lesen, und versuchen, durch sie einige Elemente aus Benjamins politisch-epistemologischem Ansatz zu entschlüsseln. Dies werden wir im folgenden Abschnitt unternehmen.

»Your guide to racist media coverage«

Aus Platzgründen wird nur ein Element aus dem oben genannten Typus und Kontext ausführlicher kommentiert. In jedem Fall funktioniert derselbe *modus operandi* für viele Bilder, die unterschiedliche Behandlungen ähnlicher Ereignisse auf globaler Ebene vergleichen (Abb. 1). So wird beispielsweise ein Minderjähriger, der allein aus der Ukraine zur Grenze reist, als Held behandelt, während ein Junge, der aus Mittelamerika an die Grenze zwischen Mexiko und den USA kommt, sofort in Gewahrsam genommen wird, als sei er ein Krimineller. Andere Vergleiche erinnerten daran, wie Sportmannschaften und Spieler mit einem Verbot belegt wurden, wenn sie – als Akt der Meinungsfreiheit – gegen eine Besetzung Palästinas durch Israel protestierten, während europäische Mannschaften und Spieler es offen ablehnen konnten, mit ihren russischen Kollegen zu spielen, ohne dass dies überhaupt Konsequenzen hatte. Andere verweisen darauf, dass westliche Verbündete wie Marokko oder die Türkei mit Kolonisierungsprojekten einfach davonkommen, während die russischen Vorstöße ausführlich dokumentiert und vor dem Internationalen Strafgerichtshof als Beweis für Menschenrechtsverletzungen vorgelegt wurden. Wieder andere Vergleiche bemerken die unterschiedliche Verwendung des Begriffs ›Oligarch‹ zur Bezeichnung russischer Magnaten, während der positivere Begriff ›Unternehmer‹ als Beschreibung westlicher ›Helden des Kapitalismus‹ verwendet wird. Eine Untergruppe der Bildzeugnisse fragt beispielsweise, warum der russische Mogul Roman Abramowitsch im Vereinigten Königreich als Eigentümer des Fußballclubs Chelsea kritisiert wurde, während bspw. der Fall von Newcastle United, das dem saudi-arabischen Prinzen Mohamed bin Salman gehört, der »einen Krieg geführt hat, der zum Tod von schätzungsweise einer Viertelmillion Menschen geführt hat, ganz zu schweigen von Hunger, Chaos und gesellschaftlichem Zusammenbruch« (Ronay 2022), nicht erwähnt wurde.

Abbildung 1–3: Dialektische Bilder: Beispiel für strukturelle Kontraste, die Bilder als Kommentar zu einer Situation konstruieren.

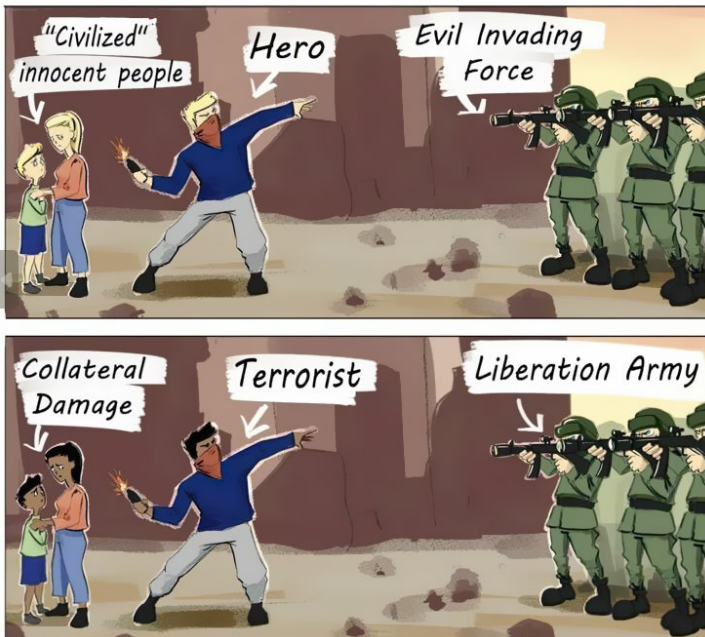


Quelle: brownissues (2022): A real hero [online] <https://www.instagram.com/p/Ca7k7dKlWjZ/> (abgerufen am 29.3.2023).; 9GAG (2022) <https://9gag.com/gag/aggQyBr>; Street Art Utopia (2022): Mural by the Palestinian-Lebanese artist Salim Assi in Copenhagen, Denmark [online] <https://streetartutopia.com/2022/03/09/end-all-wars/> (abgerufen am 29.03.2023).

Als Synthese all dieser Situationen fungiert das hier gezeigte Bild (Abb. 4): Ein Cartoon, der genau dadurch funktioniert, dass er zwei Tafeln kontrastiert, auf denen die gleiche Handlung dargestellt wird. Die Tafeln unterscheiden sich einzig in der Hautfarbe der Protagonist*innen sowie der Beschreibung der jeweiligen Akteur*innen. Das Meme ist wirksam, weil es in einer minimalistischen Form eine praktische Lesart einer allgemeinen Situation verdichtet, ohne dass spezifische Fälle genannt werden müssen. Es greift auch auf historische Erfahrungen zurück, da einige der Begriffe, die es gegenüberstellt, in früheren Konflikten im Mittelpunkt einer Polemik standen, z.B. im Irakkrieg von 2003. Der Kontrast mobilisiert ein Muster als synthetische Form im Goffman'schen Sinne. Dies führt uns zu einer Reihe notwendiger Nebenfragen: Wie ist die Evidenz strukturiert, und welche Rolle spielt sie für diese Formen der historischen Untersuchung? Wer ist das erkenntnistheoretische Subjekt, das diesen Mustern einen Sinn gibt, und was ist die erkenntnistheoretische Haltung der so zusammengestellten kritischen Sets? Im nächsten Abschnitt werden diese Fragen vertieft, um auf dieser Grundlage die Fragen zu beantworten, die den Anstoß zu dieser Untersuchung gegeben haben.

Abbildung 4: Dialektisches Bild: *Your Guide to Racist Media Coverage*.

YOUR GUIDE TO RACIST MEDIA COVERAGE



Quelle: Kuffiya (2022): *Your guide to racist media coverage* [online] <https://twitter.com/Kuffiyateam/status/1499340515283808259/photo/1> (abgerufen am 29.3.2023).

5. Sinnstiftung und Politik des Visuellen

Es ist häufig argumentiert worden, dass Bilder nicht nur Nachrichtengeschichten darstellen, sondern auch entscheidend für deren Lesbarkeit sind (vgl. Azoulay 2008, Mirzoeff 2011, Eder/Klonk 2017). Manchmal sind Bilder – insbesondere Fotografien, Videos oder Filme mit dokumentarischem Charakter – die einzige Form des Zugangs, um festzustellen, dass etwas geschehen ist. In diesem Sinne können sie das Phänomen an sich konstituieren (vgl. Sontag 2003). Das ist es, was Benjamin im Blick hatte, als er die Bilder mit einem kritischen Wert ergänzen wollte, um sie zu kognitiven Elementen einer historischen Sinnsuche zu machen: »Methode dieser Arbeit: ... Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.« (1991, GS5: 574) Und doch implizierte seine besondere Bildoperation eine sekundäre Ebene, die über die bloße Produktion des visuellen Substrats hinausging und von einer besonderen Artikulation abhing (genau das, was Benjamin als »Montage« bezeichnete). Aber in diesem Sinne muss die Art der Evidenz, die diese Bilder darstellen, besser verstanden werden.

Klassische Ansätze zu Bildern und Fotografien haben immer den indexikalischen Charakter dieser Gegenstände hervorgehoben, welcher eine Beziehung der Ähnlichkeit herstellt, die als »Realität« betrachtet wurde (z.B. Barthes 1984, Flusser 2006, Tagg 1988). Diese Analysen haben jedoch immer auch davor gewarnt, dass diese »Realität« ein Konstrukt ist, hinter dem sich Absichten, Standpunkte, ästhetische Entscheidungen, idiosynkratische Ansätze und eine ganze Reihe subjektiver Iterationen verbergen, die in unterschiedlichem Maße soziale Praktiken und Werte widerspiegeln. Denn, wie Tagg schreibt:

»Der Realismus bietet eine Fixierung, in der der Signifikant so behandelt wird, als wäre er mit einem präexistenten Signifikat identisch, und in der die Rolle des Lesers lediglich die des Konsumenten ist. Es ist dieser realistische Modus, mit dem wir konfrontiert sind, wenn wir das Foto als Beweismittel [evidence] betrachten.« (Tagg 1988: 99; vgl. auch Müller/Sommer 2021: 813)

Mit anderen Worten: Der Begriff der »Evidenz« ist eine soziale Konstruktion, die auf Interpretationspraktiken beruht. Diese Praktiken wiederum zielen auf die Stabilisierung von Bedeutung ab und stützen sich auf einseitige Interaktionsformen – den Konsum. Außerdem verleihen sie den Bildern einen präzisen, funktionalen und »objektiven« Wert als mikro-informatrische Mechanismen, die dieselben Referenzierungs- und Bedeutungsweisen reproduzieren. Dialektische Bilder versuchen jedoch, dem sogenannten »bürgerlichen« Modus der realistischen Signifikation zu entkommen. Sie versuchen, die »Objektivität« eines einzelnen Bildes zu entlarven, indem sie es anderen »Realitäten« gegenüberstellen, wobei beide dann ihre endgültige und scheinbar unparteiische Verbindung zu einem stabilen Referenten verlieren, um zu relativierten Referenzen untereinander und in Bezug auf den Betrachter zu werden. In diesem Sinne funktionieren dialektische Bilder nicht allein durch Repräsentationen, sondern durch das Experimentieren mit neuen Formen der Produktion und Zirkulation. Denn, wie Tagg schreibt:

»Was ›hinter‹ dem Papier oder ›hinter‹ dem Bild liegt, ist nicht die Realität – der Referent –, sondern die Referenz: ein subtiles Netz von Diskursen, durch das der Realismus in ein komplexes Gewebe von Begriffen, Repräsentationen, Bildern, Einstellungen, Gesten und Handlungsweisen verstrickt ist, die als alltägliches Know-how, ›praktische Ideologie‹, Normen innerhalb und durch die Menschen ihre Beziehung zur Welt leben, fungieren.« (1988: 100)

Dialektische Bilder funktionieren nicht durch die Etablierung primärer Formen indexikalischer Verweise und in diesem Sinne als dokumentarische Evidenz ersten Ranges, sondern durch die Herstellung von Bezügen zwischen visuellen Strukturen zweier unterschiedlicher historischer Momente und entsprechender Produktionsformen. Ihr Beweisverfahren impliziert daher, zwei unterschiedliche Momente im Kontinuum der Zeit zu erfassen, um chronologische Sequenzen oder Ketten von Ursache und Wirkung aufzuheben und stattdessen das Entstehen von Kollusionen, strukturellen Wiederholungen und anderen bedeutungsvollen Iterationen zu beobachten.

Diese kritische Sinnstiftung ist nicht nur eine Form der Interpretation, sondern auch eine radikale Form der Produktion, die die passive Haltung eines Kunden am Ende eines Konsumzyklus infrage stellt. Als solche macht sie den materialistischen Historiker – oder denjenigen, der die visuellen Strukturen in einer kritischen Haltung verbindet – zu einem Kulturproduzenten im Sinne von Benjamins ›Ästhetik der Produktion‹ (vor allem aus seinem Aufsatz »Autor als Produzent« von 1934), d.h. zu einem Schöpfer, der nicht nur radikale Inhalte produziert, sondern der diese Inhalte auch so positioniert, dass die Bedingungen ihrer Produktion in die Produktion von Kritik integriert werden. Und Benjamin war nicht allein auf diesem Weg. In den 1920er Jahren schlug Michail Bachtin den Begriff einer ethischen Ästhetik vor (vgl. 1990: 56). Wie bei Benjamin war Bachtins Verständnis von Ästhetik nicht auf den Bereich der Kunst oder auf visuelle Phänomene oder andere sinnliche Erfahrungen beschränkt. Stattdessen betrachtet Bachtin die ästhetische Beziehung als eine Korrelation zwischen dem Subjekt und der Dynamik, in die es eingebettet ist (pace Kierkegaard). Die Ästhetik untersucht die Beziehungen zwischen den Objekten, aber auch zwischen den so konstruierten Objekten und dem Subjekt, das diese Beziehungen herstellt, und wird so zu einem zentralen Bestandteil der Subjektivierungsprozesse (vgl. Bachtin 1982, 1993). Da die Subjektivität nicht als ein Ganzes, einheitlich, zentriert und stabil gedacht wird, bedarf sie einer produktiven Kraft, die sie ständig als Fiktion produziert. Diese produktive Kraft ist das ästhetische Verhältnis. Als solche impliziert die ästhetische Beziehung eine kontinuierliche ›Sinngebung‹ der Dinge in einer sich entwickelnden Ansammlung von Erfahrungen, Begegnungen, Absichten und Handlungen, die das Subjekt mit der Welt in Beziehung setzen.

Da die Sinngebung der Dinge (in unserem Fall: der Bilder) ein ästhetischer Vorgang ist, der sich auf die Eigenschaften des Subjekts auswirkt, das sich genau dieser Sinngebung unterzieht, ermöglichen dialektische Bilder die Konstruktion neuer kritischer Subjektivitäten, wie schon oben erwähnt wurde. Benjamin verweist jedoch nur auf diesen Prozess, ohne ihn weiter zu untersuchen. Bachtin hingegen liefert ein Schlüsselement für diese Entwicklung. Er schreibt: »Der ganze, integrale Mensch ist das Produkt des ästhetischen, schöpferischen Standpunktes und nur dieses Standpunktes.« (1990: 83) Wenn wir die ästhetische Funktion wiederum mit einem Subjektivierungspro-

zess in Verbindung bringen, wird hier eine direkte Verbindung hergestellt. Das Subjekt (der materialistische Historiker oder der Produzent dialektischer Bilder), welches in oder durch die neuen epistemischen Beziehungen zu den es umgebenden Objekten entsteht, ist keine Manifestation soziopolitischer Kräfte (eine klassische marxistische Annahme) oder eine Konstellation individueller Eigenschaften, die einen realistischen Charakter hervorbringt (das Rollenmodell des bürgerlichen ›Realismus‹, der sich auf Konsistenz und Stabilität stützt, wie Tagg argumentiert). Vielmehr ist es ein spezifischer und dynamischer Blickwinkel auf sich selbst und die Welt. Wie Goriunova in ihrem Kommentar zu Bachtin schreibt, impliziert dies »eine begriffliche und axiologische Position: eine Position, von der aus die Welt und man selbst Bedeutung und Urteilsvermögen erlangt und bewertet. Eine solche begriffliche Subjektposition ist fiktiv [d.h. eine soziale Konstruktion] und doch ein Standpunkt, von dem aus eine bestimmte neue Version der Welt geschaffen werden kann« (2021: 43).

Unter diesem Gesichtspunkt ist das epistemische Subjekt, das durch die Konstruktion dialektischer Bilder ermöglicht wird, weder eine bestimmte Person noch ein Akteur, dessen besondere Praktiken ein Ethnograf abbilden und beschreiben kann, sondern eine Klasse (vgl. Benjamin 1991 GS1: 700). Das heißt; eine Sensibilität im Sinne von rezidivierenden Knotenpunkten von Iterationen und Antrieben, die als frei schwebende Standpunkte zusammenhängen, in die verschiedene Subjekte ihre Intuitionen, Emotionen und politischen Haltungen projizieren und so der Welt einen Sinn geben. Daher sind dialektische Bilder nicht das Produkt von koordinierten Hackern oder Meme-Machern, sondern Produkte einer Organisationsästhetik, die Muster als kritische Momente in Beziehung setzt, wie flüchtig diese auch erscheinen mögen. Insbesondere die für diesen Artikel gesammelten Memes artikulieren auf unkoordinierte Weise den Standpunkt eines Beobachters aus dem Globalen Süden: Sie interpretieren die höheren moralischen Ansprüche der westlichen Industrieländer als ungleiche Interessenlage, als voreingenommene und ungleiche Herangehensweise an vergleichbare Angelegenheiten, als eigennützige Zwecke und als Wiederholung von Herrschaftsdiskursen mit anderen Mitteln. Die Herausbildung eines kritischen Standpunktes ist daher eine Form, in der diese losen Elemente zusammenhängen. Denn wie Goriunova auch hier argumentiert:

»Die Transformationen, die diese Subjektpositionen bewirken, betreffen Prinzipien der Organisation von Wissen und Wissensformen, Erinnerungspolitiken und geopolitische Geschichten, Modi der Abstraktion und der Verteilung von Autorität und Fürsorge gleichermaßen, mit und durch technische Systeme, disziplinäre Reproduktion oder Aufhebung von Herrschaft durch Pädagogik, Techniken des Sehens und Lernens, Handlungsfähigkeit und viele andere.« (2021: 60–1)

In diesem Sinne ermöglichen die dialektischen Bilder, die am Rande des ukrainischen Krieges entstanden sind, eine Sichtweise, die sich von der Darstellung in den westlichen Mainstream-Medien abhebt. Sie fungieren nicht als Kritik an der ukrainischen Bevölkerung oder gar als mangelnde Unterstützung für ihre eigene Notlage, sondern als radikale Erinnerung an einen kritischen Zustand der Welt, der ständig vernachlässigt wird und jenseits der Interessen und eigennützigen Agenden der Mächtigen liegt.

6. Fazit

In diesem Artikel wurde ein spezifischer kritischer Ansatz für die Interpretation bestimmter Bilder vorgeschlagen, die sich in einer Meme-ähnlichen Form verhalten. Memes beziehen sich nicht auf neue Objekte der vernetzten Gesellschaft, sondern vielmehr auf Bilder, die ein neuartiges und dynamisches Kommunikationsverhalten aufweisen. In diesem Sinne sollte ›Meme-ing‹ als eine Praxis betrachtet werden, als ein Weg, sich einer vernetzten visuellen Produktion zu nähern. Als solche können Memes von der Seite des Produktions-Konsum-Verhältnis analysiert werden (jedoch nicht als autonome Formen, sondern als kontextbezogene Iteritäten) oder sie können von der Seite ihrer Rezeption her angegangen werden, wo Interpretationen ebenfalls produktiv werden.

Im Kontext des Ukraine-Krieges haben sich Bildtypen entwickelt, die mit den üblichen Instrumenten zum Verständnis spezifischer Strukturen und Praktiken nur schwer zu analysieren sind. In diesem Artikel wird vorgeschlagen, sie stattdessen als ›dialektische Bilder‹ zu lesen. Dies geschah in Anlehnung an Benjamins Konzept, aber auch ergänzt durch eine Suche nach Mustern, wie sie Goffmann vorschlägt, und durch ein Verständnis der Organisationsästhetik und der damit verbundenen Subjektivitätsformationen, wie sie von Bachtin nahegelegt wurde. Die sich daraus ergebende Analyse ist ein erster Schritt in einem umfassenderen Projekt, das darauf abzielt, die Vielfalt der Strategien zu verstehen, die in der zeitgenössischen visuellen Produktion koexistieren, wobei Memes als ephemere Darstellungen analysiert werden können, die innerhalb einer dynamischen und vernetzten kulturellen Logik unterschiedliche Niveaus der Leistungsfähigkeit und Wirksamkeit aufweisen.

Literaturverzeichnis

- Akinwotu, Emmanuel/Strzyżyńska, Weronika (2022): »Nigeria condemns treatment of Africans trying to flee Ukraine«, in: The Guardian vom 28.2.2022, siehe <https://www.theguardian.com/world/2022/feb/28/nigeria-condemns-treatment-africans-trying-to-flee-ukraine-government-poland-discrimination>
- Azoulay, Ari'el (2008): *The Civil Contract of Photography*, New York: Zone Books.
- Barthes, Roland (1957): *Mythologies*, Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1984): *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris: Seuil.
- Bayoumi, Moustafa (2022): »They are ›civilised‹ and ›look like us‹: the racist coverage of Ukraine«, in: The Guardian vom 2.3.2022, siehe <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/mar/02/civilised-european-look-like-us-racist-coverage-ukraine>
- Bachtin, Mikhail (1990): *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, Austin: University of Texas Press.
- Bachtin, Mikhail (1982): *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas Press.
- Bachtin, Mikhail (1990): *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, Austin: UTP.
- Bachtin, Mikhail (1993): *Toward a Philosophy of the Act*, Austin: University of Texas Press.

- Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften* (5 Bände), in Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.). Frankfurt: Suhrkamp.
- Buck-Morss, Susan (1989): *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge: MIT Press.
- DeCook, Julia R. (2018): »Memes and symbolic violence: #proudboys and the use of memes for propaganda and the construction of collective identity.«, in: *Learning, Media and Technology* 43(4), S. 485–504.
- Douglas, Nick (2014): »It's Supposed to Look Like Shit: The Internet Ugly Aesthetic«, in: *Journal of Visual Culture* 13(3), S. 314–339.
- Divon, Tom (2022): »Playful Publics on TikTok: The Memetic Israeli-Palestinian War of #Challenge«, in: Chloë Arkenbout/Laurence Scherz (Hg.), *Meme Reader II. Memetic Tacticality*, Amsterdam: Institute of Network Cultures, S. 88–105.
- Eder, Jens/Klonk, Charlotte (2017): *Image Operations. Visual Media and Political Conflict*, Manchester: Manchester University Press.
- Ferrada Stoeckel, Rodrigo/Lindgren, Simon (2014): »For the Lulz: Anonymous, Aesthetics, and Affect«, in: *tripleC* 12(1), S. 238–264.
- Flusser, Vilém (2006): *Towards a Philosophy of Photography*, London: Reaktion Books.
- Fuller, Matthew (2005): *Media Ecologies. Materialist Energies in Art and Technoculture*, Cambridge: MIT Press.
- Goffman, Erving (1987): *Gender Advertisements*, New York: Harper & Row.
- Goriunova, Olga (2014): »The Force of Digital Aesthetics. On Memes, Hacking, and Individuation«, in: *The Nordic Journal of Aesthetics* 24(47), S. 54–75.
- Goriunova, Olga (2021): »Uploading our Libraries: The Subjects of Art and Knowledge Commons«, in: Cornelia Sollfrank/Felix Stalder/Shusha Niederberger (Hg.), *Aesthetics of the Commons*, Zürich: Diaphanes, S. 41–62.
- Hillach, Ansgar (2000): »Dialektisches Bild«, in: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt: Suhrkamp, S. 186–229.
- Hui, Yuk (2012): »What is a Digital Object?«, in: *Metaphilosophy* 43(4), S. 380–395.
- Knobel, Michele/Lankshear, Colin (2007): »Online memes, affinities, and cultural production«, in: Michele Knobel/Colin Lankshear (Hg.), *A New Literacies Sampler*, New York: Peter Lang, S. 199–227.
- Lissack, Michael (2004): »The Redefinition of Memes: Ascribing Meaning to an Empty Cliché«, in: *Journal of Memetics – Evolutionary Models of Information Transmission* 8, S. 1–13.
- McSwiney, Jordan/Vaughan, Michael/Heft, Annett/Hoffmann, Matthias (2021): »Sharing the hate? Memes and transnationality in the far right's digital visual culture«, in: *Information, Communication & Society* 24(16), S. 2502–2521.
- Mirzoeff, Nicholas (2011): *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Durham: Duke University Press.
- Müller, Michael R./Sommer, Matthias (2021): »Politisierung der Bilder – Politisierung durch Bilder«, in: Oliver Dimbat/Michaela Pfadenhauer (Hg.), *Gewissheit. Beiträge und Debatten zum 3. Sektionskongress der Wissenssoziologie*, Weinheim: Beltz Juventa, S. 808–830.
- Nagle, Angela (2017): *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4Chan and Tumblr to Trump and the Alt-right*, Alresford: Zero Books.

- Paddock, Troy R.E. (2015): »Performing Politics«, in: *Contemporary Aesthetics* 13. <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0013.014>
- Procházka, Ondřej (2014): »Internet Memes – A New Literacy?«, in: *Ostrava Journal of English Philology* 6(1), S. 53–74.
- Ronay, Barney (2022): »Shouldn't someone in football also care about the war in Yemen just a little?«, in: *The Guardian* vom 11.3.2022, siehe <https://www.theguardian.com/football/2022/mar/11/shouldnt-someone-in-football-also-care-about-the-war-in-yemen-just-a-little>
- Shifman, Limor (2014): »The Cultural Logic of Photo-Based Meme Genres«, in: *Journal of Visual Culture* 13(3), S. 340–358.
- Simondon, Gilbert (1989): *Des modes d'existence des objets techniques*, Paris: Aubier.
- Singha, Sagorika (2022): »Meme Collectives and Preferred Truths in Assam«, in: David Herbert/Stefan Fisher-Høyrem (Hg.), *Social Media and Social Order*, Warsaw: De Gruyter, S. 52–66.
- Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Tagg, John (1988): *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Toscano, Javier (2014): *Un mundo sin Dios, pueblo de fantasmas. La imagen dialéctica: recurso para una semiología radical. Una lectura de Walter Benjamin*, Mexico Stadt: UNAM.
- Zulli, Diana/Zulli David James (2020): »Extending the Internet Meme: Conceptualizing Technological Mimesis and Imitation Publics on the TikTok Platform«, in: *New Media & Society* 24(8), S. 1872–1890.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: brownissues (2022): *A real hero* [online] <https://www.instagram.com/p/Ca7k7dKlWjZ/> (abgerufen am 29.3.2023).
- Abbildung 2: 9GAG (2022) <https://9gag.com/gag/aggQvBr>
- Abbildung 3: Street Art Utopia (2022): *Mural by the Palestinian-Lebanese artist Salim Assi in Copenhagen, Denmark* [online] <https://streetartutopia.com/2022/03/09/end-all-wars/> (abgerufen am 29.3.2023).
- Abbildung 4: Kuffiya (2022): *Your guide to racist media coverage* [online] <https://twitter.com/Kuffiyateam/status/1499340515283808259/photo/1> (abgerufen am 29.3.2023).

