

Rupi Kaur netzfeministischer Instagram-Auftritt

Vanessa Grömmke

Im populären Feld der Instapoetry, die knappe literarische Formen auf der Foto-und-Video-Sharing-Plattform Instagram bezeichnet, reüssiert primär die indisch-kanadische Schriftstellerin Rupi Kaur: Mit 4,2 Millionen Follower*innen gilt sie als bekannteste Instapoetin [Stand: 09.09.2025]. Ihre Texte haben wesentlich zur Stilbildung des neuen Genres beigetragen. Seit Mai 2013 setzt sie, nach ihrer Aktivität auf Tumblr, ihre Postings unter dem Account *rupikaur_* auf Instagram ab, in denen sich auf weißem Papier abfotografierte Texte mit simplen Zeichnungen aneinanderfügen sowie mit Fotografien von Kaur's Körper alternieren. Für eine außerdigitale Zugänglichkeit wurde eine Auswahl ihrer bekenntnishaften Schrift-Bild-Kombinationen in den Gedichtbänden *milk and honey* (2014), *the sun and her flowers* (2017) und *home body* (2020) veröffentlicht, die in über 40 Sprachen übersetzt wurden, sich millionenfach verkaufen und neben bedruckten Postern und Wandtattoos an einer Ökonomisierung von Lyrik mitwirken.¹ Rekurrierend auf eigene biographische Erfahrungen, verhandeln Kaur's Texte existenzielle Extremsituationen wie Migration, Verlust, Fremdheit und Gewalterfahrungen und weisen in ihrem Ausloten medialer Operationen einen autofiktionalen Gestus auf.

Dem vorliegenden Beitrag geht es jedoch weder um die Diskursiverung ihres hybriden Publikationsmodells, das die Grenze von Analog und Digital verwischt, noch um die Frage der Literarizität und der Affordanzen ihrer Instapoese.² Vielmehr soll die Ursache ihrer Prominenz beleuchtet werden: Neben an-

-
- 1 Außerdem sind von Kaur der Leitfaden für Schriftsteller*innen *Healing Through Words* (2022) sowie eine Neuedition von *Milk and Honey* (2024) erschienen.
 - 2 Im deutschsprachigen Raum hat sich vor allem Niels Penke mit Rupi Kaur aus literaturwissenschaftlicher Sicht beschäftigt: Niels Penke (2019): »#instapoetry. Populäre Lyrik und ihre Affordanzen«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 3, S. 451–475; Niels Penke (2021): »Instapoetry. Zur Gefühlsgemeinschaft einer digitalen Popkultur«, in: Schriftenreihe der Jungen Akademie der Wissenschaften und der

deren Faktoren, etwa der identitätspolitischen Einschreibung in ihre Literatur, ist ihre Popularität dafür verantwortlich, dass Kaur, einem Popstar ähnlich, auf roten Teppichen und zu ihren ausverkauften Lesungen, von Blitzlichtgewittern sowie tosendem Applaus begleitet, erscheint. Dass ihr Account einen viralen Status erlangt und sich in den Aufmerksamkeitsökonomien sozialer Medien behaupten kann, lässt sich auf einen netzfeministischen Akt zurückführen: das Exponieren eines Menstruationsflecks auf ihrem Körper, das zahlreiche Resonanzen und einen Konflikt mit den Betreibenden der Plattform induziert. Kaur's Foto erfährt eine digitale Zensur, da es entfernt und als vermeintlicher Verstoß gegen Community Guidelines geahndet wird. Der anschließende subversive *Re-Post* des Menstruationsbilds sowie der Screenshot der Zensur durch Kaur dienen der Anprangerung misogynen Plattformstrukturen, die über den Konflikt offengelegt werden sollen.

Im Zentrum der folgenden Betrachtungen steht daher Kaur's widerständiger Auftritt, durch den sie über eine besondere re-konstruktive Rhetorik der Caption, die forensische Techniken adaptiert, aus dem Stream des sozialen Mediums hervortritt. Der Auftritts-Begriff inkludiert hier weniger, wie in der Auseinandersetzung mit dem Drama, eine auf der Bühne unmittelbar agierende Figur, die über ihre körperliche Anwesenheit und ›beherrschte Bewegung‹ Sichtbarkeit für sich beansprucht,³ sondern ein komplexes mediales Geflecht aus Bild und Schrift, in das die Userin Kaur eingebettet ist, um den digitalen Raum über möglichst viele Bewertungen in Likes, Comments und Shares einzunehmen. Der Fokus liegt außerdem auf der Hinzufügung des Screenshots, mit dem Kaur die Plattform-Zensur »als Mittel der Zeugenschaft« dokumen-

Literatur 2, S. 58–72; Niels Penke (2021): »Populäre Schreibweisen. Instapoetry und Fan Fiction«, in: Hannes Bajohr/Annette Gilbert (Hg.), Digitale Literatur II. Sonderband der Zeitschrift Text + Kritik, S. 91–105; Niels Penke (2022): »Akzeleration und Experiment. Über Variation und Wiederholung in der Instapoetry«, in: Elias Kreuzmair/Magdalena Pflock/Eckhard Schumacher (Hg.), Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien, Bielefeld: transcript, S. 77–92; Niels Penke (2022): Instapoetry. Digitale Bild-Texte, Heidelberg: Metzler. Für das hybride Publikationsmodell Kaur's interessiert sich insbesondere Dorothea Walzer (2023): »Self(je)-Publishing. Rupi Kaur's Instapoese als hybrides Publikationsmodell«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 142, S. 259–284; Dorothea Walzer (2023): »Ubiquitäres Publizieren. Zur Theorie und Geschichte des Selbstveröffentlichens«, in: Journal of Literary Theory 17, S. 11–37.

3 Vgl. Juliane Vogel (2018): Aus dem Grund. Auftrittprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn: Fink, S. 14.

tiert und Glaubwürdigkeit für ihr Anliegen gewinnt.⁴ In der Kommentarspalte bewerten die User*innen Kaur Content, um sich *mit* der Instapoetin und *gegen* Instagram zu solidarisieren, aber auch Kaur Bild einem patriarchalen Blickregime und damit einer durch Schaulust bedingten Erniedrigung zu unterwerfen; unter dem Aspekt der Versammlung soll der Raum für Comments daher als *Forum* herausgestellt werden.

I Auf Instagram in Erscheinung treten

Im März 2015 postet Kaur ein Foto auf Instagram, das sie selbst in einem Bett liegend in Szene setzt, während ihre Hose signifikant von einem Blutfleck gezeichnet ist. Aufgenommen von ihrer Schwester im Kontext einer Bildserie zur Menstruation, resultiert der Beitrag aus einem von Kaur besuchten Kurs zur *Visuellen Rhetorik* an der University of Waterloo: Die Studierenden werden instruiert, eine wortlose Konversation über Bilder zu kreieren, »that would battle societal norms.«⁵ Die Entscheidung, das Foto auf Instagram zu teilen, folgt primär dem Interesse an der Wirkung medialer Rahmungen, da Instagram eine Plattform sei, so schildert es Kaur in einem Interview für die *HuffPost*, auf der vor allem *pretty things* zirkulierten: »good food, travel shots. You want to curate the best version of yourself.«⁶ Das Ausstellen der Menstruation stünde in einem starken Kontrast zum »gewöhnlichen« Content.

Als das soziale Netzwerk den Beitrag entfernt, begründet mit dem Hinweis, er verstoße gegen die Gemeinschaftsrichtlinien, entzieht sich die Instapoetin der Sanktionsmaßnahme: Sie postet das Foto abermals und fügt einen Screenshot hinzu, der Instagrams Content-Entfernung bezeugt (Abb. 26 und Abb. 27). Nicht unwesentlich fungiert die Fragestellung in der Caption, wieso Kaur Periode für die Öffentlichkeit unzumutbar sei, als Einordnung des Bildes.

4 Paul Frosh, (2019): Screenshots. Racheengel der Fotografie, Berlin: Wagenbach, S. 11.

5 Mallika Rao (2015): »About that period photo that broke the internet«, in: huffpost.com (06.05.2015). Online unter: https://www.huffpost.com/entry/rupi-kaur-instagram-period-photo-series_n_7213662 (letzter Zugriff: 09.09.2024).

6 Ebd.

Abb. 26: rupikaur_ (25. März 2015), Menstruationsfleck auf Rupis Körper, Screenshot: Instagram.



Quelle: <https://www.instagram.com/p/ooVWwJHA6f/> (letzter Zugriff: 04.04.2024).

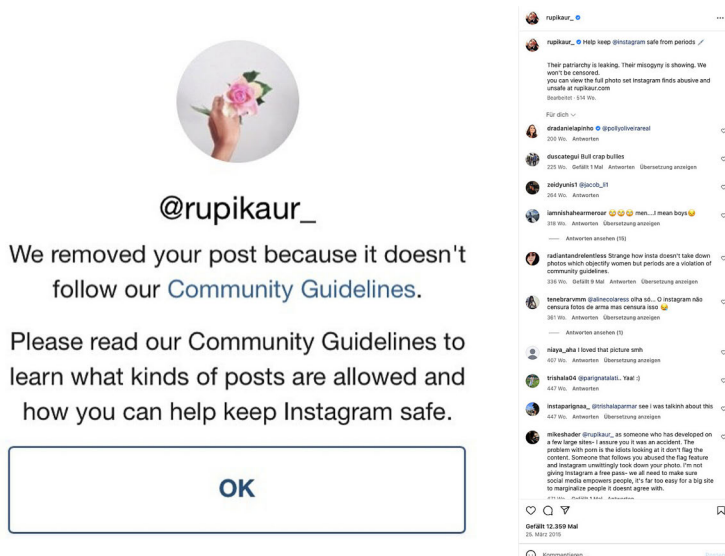
Diese zunächst stark visuell geprägte subversive Handlung korrespondiert einer Dynamik des *In-Erscheinung-Tretens*, die die Literaturwissenschaftlerin Juliane Vogel als Kriterium eines gelungenen theatralen Bühnenauftritts markiert: In Form einer Schaustellung offenbare er Momente einer Figur, die sich zu sehen gibt und vom *Gesehenwerden* der anderen durchdrungen wird, was vor allem auf die Wirkung der Anwesenheit zurückzuführen ist.⁷ Der auftretenden Figur muss es gelingen, den Bühnenraum in einer Art zu beanspruchen, die die Aufmerksamkeit des Publikums bindet und seine Begeisterung weckt; denn in dieser Fähigkeit manifestiere sich die Auftrittsmacht, den Selbstentwurf in einen Raum zu projizieren.⁸ Ausschlaggebend sei das Befolgen von Auftrittsprotokollen, die den Moment des Hervortretens formalisieren und die Produktion von Anwesenheit unter konventionell geregelte Bedingungen stellen. Mit dem Auftrittsprotokoll adressiert Vogel bestimmte Regeln, nach denen das Fremde,

7 Vgl. J. Vogel: Aus dem Grund, S. 11.

8 Vgl. ebd., S. 14.

das sich außerhalb des Bühnenraums befindet, seine Ankunft auf der Bühne gestaltet, um sich die Anerkennung des Publikums zu sichern und das Risiko einer Erschütterung zu minimieren.

Abb. 27: rupikaur_ (25. März 2015), Screenshot der Meldung über die Entfernung von Rupi Kaur's Post durch Instagram, Screenshot: Instagram.



Quelle: <https://www.instagram.com/p/oprtdPnA4w/> (letzter Zugriff: 04.04.2024).

Interessant ist der Befund zum gelungenen Auftritt insofern, als Kaur's hier beschriebene Instagram-Performance, die ihre Reichweite erheblich mitkonstituiert, auf einem vermeintlichen Regelbruch basiert; schließlich organisieren die Community Guidelines »das gute Benehmen« der User*innen. In Form der Zensur, Regulation oder des Schutzes (z.B. von Persönlichkeitsrechten) erweist sich das Auftrittsprotokoll von Plattformen als mannigfaltig und nicht selten als opak, wenn bestimmte »Selektions- und Exklusionsakte« unbegründet bleiben und zur Durchsetzung ideologischer Anschauungen

durchgeführt werden.⁹ Während die Zensur zunächst als *Zensus* der an den Vermögensverhältnissen orientierten Einteilung sämtlicher Bürger*innen im antiken Rom dient, wobei die Zensoren »die Aufsicht über die Sitten der Bürger« übernehmen,¹⁰ bezeichnet der Zensurbegriff im neuzeitlichen Kontext die Kontrolle von Büchern durch kirchliche und staatliche Eingriffe.¹¹ Da die Content-Moderation sozialer Medien immer wieder mit dem Bereich der Zensurausübung kollidiert, erscheint es sinnvoll, den Zensurbegriff auf bestimmte Regulations-Praktiken der digitalen Medien auszuweiten und dabei die US-amerikanischen Medienkonzerne als neue entscheidungsstragende Instanzen zu berücksichtigen.¹² Dabei erscheinen die Ausrichtung ihrer Verwaltung an staatlich-administrativen Praktiken und Einrichtung von Kontrollregimes relevant, »denen es gelingen soll, illegale und normwidrige Inhalte aufzuspüren und zu beseitigen.«¹³ Insbesondere wenn Sperrvorgänge nicht von den Plattformbetreibern transparent gemacht werden, greifen sie auf »Rituale von Zensur« zurück, »die in jahrhundertealten Praktiken durch Kirche, Staat und Zensurbehörden eingeübt wurden.«¹⁴ Weil soziale Medien wie Instagram einen technisch gestützten Moderationsapparat nutzen, in dem Sperrpraktiken menschlicher und nicht-menschlicher Akteur*innen wie Content-Moderator*innen und Bilderkennungssoftware zum Einsatz kommen, geschieht es nicht selten, dass künstlerischer Ausdruck von etwa Nacktheit durch den Algorithmus dekontextualisiert und ins Feld des Obszönen abgeschoben wird.¹⁵ Sozial- und kulturkritische Aspekte eines Bildes, wie Rupi Kaur es postet, werden nicht ausreichend berücksichtigt und die Gründe für die Sperrung nicht offengelegt. Denn Kunst sieht sich im digitalen Raum mit neuen Kriterien der Inhaltsbeurteilung konfrontiert, die weder kunsthistorisch noch juristisch einzuordnen sind. Weil nicht zuletzt die User*innen selbst über das User-Generated Censorship in die Regulierungstechnik einge-

9 Friedrich Balke (2022): »Zensieren«, in: Heiko Christians/Matthias Bickenbach/Nikolaus Wegmann (Hg.), *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Bd. 3, Köln: Böhlau, S. 695–724, hier S. 696.

10 Ebd., S. 697.

11 Vgl. Bodo Plachta (2006): *Zensur*, Stuttgart: Reclam, S. 9.

12 Vgl. Katja Müller-Helle (2022): *Bildzensur. Infrastrukturen der Löschung*, Berlin: Wagenbach, S. 15f.

13 F. Balke: *Zensieren*, S. 699.

14 K. Müller-Helle: *Bildzensur*, S. 16.

15 Vgl. ebd., S. 24.

bunden werden, indem sie Postings melden können, stellt sich die Frage nach den Grenzen des Zeigbaren immer wieder neu.¹⁶

Über die Community Guidelines hinaus ist es die Integration in die sozialmediale Aufmerksamkeitsökonomie, die das digitale Auftrittsprotokoll mitkonstituiert und über einen gelungenen Auftritt entscheidet. Anders als auf der Bühne, auf der Aufmerksamkeit über die Bewegung der Figur und ihre Präsenz generiert werden kann, bestimmt in sozialen Medien der Umgang mit Plattformaffordanzen über die Sichtbarkeit des jeweiligen Accounts. Indem Kaur sich Instagrams Vorgabe widersetzt, wählt sie einen polarisierenden Gestus, der sich wiederum in die Aufmerksamkeitsökonomie fügt, um über das Teilen von affizierendem Content viele Reaktionen zu erzeugen und durch den Algorithmus begünstigt zu werden. Über den Widerstand gegen die Zensur tritt sie aus der ›gewöhnlichen‹ Plattformkommunikation und -interaktion in Erscheinung und evoziert jene ›Verlebendigung‹ ihres Contents, die Vogel einem ausgewogenen Zusammenwirken von Anschaulichkeit und Dynamik auf der Bühne attestiert.¹⁷ Wie die auftretende Figur in die Handlung des Dramas als übergeordneten Kontext verstrickt ist, so ist auch die Instapoetin den sozialmedialen Funktionen und Operationen bis zu einem gewissen Grad unterworfen: Da es sich bei Instagram um ein primär visuelles Medium handelt, liegt es an Kaur, ihren Akt der Auflehnung zunächst über das Bild zu artikulieren, wobei über den schriftlichen Raum der Caption eine Reinszenierung erfolgt. Auf diese Weise gelingt der Instapoetin der Balanceakt, die Plattformvorgaben zu konterkarieren und zugleich mit ihnen zu jonglieren, etwa indem der Fokus des Posts zwar auf das Menstruationsbild gesetzt, die Caption als Raum potentieller Kontextualisierung jedoch ebenso ausgeschöpft wird. Mit 1797 in Anspruch genommenen Zeichen von möglichen 2200 liegt Kaur weit über dem Durchschnitt zahlreicher Beiträge, die die Caption vor allem für die Platzierung von Hashtags zur Vernetzung nutzen:

thank you @instagram for providing me with the exact response my work was created to critique. you deleted a photo of a woman who is fully covered and menstruating stating that it goes against community guidelines when your guidelines outline that it is nothing but acceptable. the girl is fully clothed. the photo is mine. it is not attacking a certain group. nor is it spam. and because it does not break those guidelines i will repost it again. i will

16 Vgl. ebd., S. 39.

17 Vgl. J. Vogel: Aus dem Grund, S. 14.

not apologize for not feeding the ego and pride of misogynist society that will have my body in an underwear but not be okay with a small leak. when your pages are filled with countless photos/accounts where women (so many who are underage) are objectified. pornified. and treated less than human. thank you.

this image is a part of my photoseries project for my visual rhetoric course. you can view the full series at rupikaur.com the photos were shot by myself and @prabhkaur

i bleed each month to help make humankind a possibility. my womb is home to the divine. a source of life for our species. whether i choose to create or not. but very few times it is seen that way. in older civilizations this blood was considered holy. in some it still is. but a majority of people. societies. and communities shun this natural process. some are more comfortable with the pornification of women. the sexualization of women. the violence and degradation of women than this. they cannot be bothered to express their disgust about all that. but will be angered and bothered by this. we menstruate and they see it as dirty. attention seeking. sick. a burden. as if this process is less natural than breathing. as if it is not a bridge between this universe and the last. as if this process is not love. labour. life. selfless and strikingly beautiful.¹⁸

Anhand einer Reinszenierung und Komprimierung der Plattform-Vorgaben führt Kaur die Zensur ad absurdum, weil sie ihren Post, der eine bekleidete menstruierende Frau präsentiert, sexualisierten Bildern, auch Minderjähriger, gegenüberstellt, die von der Instagram-Politik toleriert würden. Da ihr Beitrag keine Richtlinie verletzt, markiert sie polemisierend ihren Standpunkt, sich nicht nur *nicht* für den entfernten Content zu entschuldigen, sondern sich gegen die Löschung aufzulehnen. Als auffallend erweist sich die sprachliche Gestaltung ihrer Kontextualisierung, die in ihrer Performativität und ihrem Anliegen, ein empfundenes Unrecht anzuprangern, in den Bereich rhetorischer Betrachtungen rückt; agiert die Kommunikation sozialer Medien aufgrund ihrer Flexibilität und Spontaneität ohnehin als Konglomerat aus Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Die Gewissheit, die Kaur anderen mitteilt, lässt sie im Sinne der klassischen Rhetorik als »Oratorin« auftreten. Als Überzeugungsmittel dienen ihr Argumente, welche die von ihr vorgetragene

18 rupikaur_ (25. März 2015), Instagram: <https://www.instagram.com/p/oovWwJHA6f/> (letzter Zugriff: 04.04.2024).

Sache stützen, also die unrechtmäßige Zensur des Menstruationsbildes (*logos*), aber auch die Emotionen ihrer Adressat*innen (*pathos*) sowie ihre eigene Glaubwürdigkeit (*ethos*)¹⁹ – wobei letztere nicht zuletzt davon abhängt, ob das von Kaur vermittelte Anliegen mit ihrer sonstigen medialen Selbstinszenierung korrespondiert. Die Caption verdeutlicht, dass Kaur die Wirkung und Überzeugungskraft ihres visuellen Auftritts über die sprachliche Rhetorik steigert und eine Einordnung des Bildes vornimmt – die Instagram, wie aus der Löschung hervorgeht, versäumt. Nicht zuletzt erscheint der Fokus auf die Rhetorizität von Kaur's Instagram-Post produktiv, da er aufgrund ihrer kritischen Auseinandersetzung mit visueller Rhetorik im Universitäts-Diskurs nahegelegt wird²⁰ und der Auftritts-Begriff, mit dem Kaur subversiver Menstruationsbeitrag gefasst wird, immer auch rhetorische Fragen betrifft.²¹ So lässt sich beobachten, dass Kaur die Figur der Aufzählung auf unterschiedliche Weise nutzt: Zunächst werden die Community Guidelines parataktisch zusammengeführt, um einen Regelverstoß vonseiten Kaur's auszuschließen: »the girl is fully clothed. the photo is mine. it is not attacking a certain group. nor is it spam.« Hierbei dient das Enumerative als Beweisverfahren, das eine genaue Auseinandersetzung mit den Gemeinschaftsrichtlinien und Objektivität suggeriert. Über die metaphorische und hyperbolische Charakterisierung der Gebärmutter als »home to the divine« verbindet Kaur die scheinbar sachliche Prüfung mit einem pathetischen Anspruch, der in einer feministischen Selbstbestimmung gipfelt: »my womb is home to the divine. a source of life for our species. Whether i choose to create or not.« Der *enumeratio* bedient sie sich wiederholt zur Bestimmung der Menstruation – »bridge between the universe and the last«, »love. labour. life« –, die in ihrer Überhöhung auf die Entstigmatisierung und Sagbarkeit der Menstruation zielt. Diese über die Stilistik evozierte Neigung zum Exzess demonstriert, dass das Wirkungsziel der Rede Kaur's von persuasiven Verfahren der Kritik und Aufklärung über die Community Guidelines (*docere*) in die Ambition des Bewegens bzw. Mitreisens umschlägt (*movere*).

19 Vgl. Dirk Balfanz (2017): »Rhetorische Situation und Neue Medien«, in: Arne Scheuermann/Francesca Vidal (Hg.), Handbuch Medienrhetorik, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 85–105, hier S. 87.

20 Vgl. M. Rao: About that period photo that broke the internet.

21 Zur Bedeutung der Rhetorik für den Auftritt siehe J. Vogel: Aus dem Grund, S. 15.

II Zeugenschaft digitaler Bilder

Kaurs zentrales Anliegen, auf die *unrechtmäßige* Zensur der Plattform aufmerksam zu machen und sich gegen diese aufzulehnen, rückt ihre Caption aus rhetorischer Perspektive in die Nähe der juristischen Gattung (*genus iudicale*), in der Recht und Unrecht sowie funktional Anklage oder Verteidigung verhandelt werden, wobei neben philosophischen oder literarischen Apologien und Satiren vorwiegend die Gerichts- respektive forensische Rede herangezogen werden.²² Der Bezug zur Forensik in der kriminaltechnischen Praxis, die auf die Sicherung sowie Dokumentation von Spuren an einem Tatort zielt, um diese »unter Laborbedingungen zu eruieren und vor Gericht sachverständig darzulegen«,²³ mag zwar irritieren, doch der Fokus auf das Forensische als Verfahren der Rhetorik und Aufttrittsformen erscheint in Kaurs Posting fruchtbar. Denn Kaurs Beitrag richtet den Blick auf *forensis*, die lateinische Wurzel des Begriffs »Forensik«, um die Auseinandersetzung mit dem Forum nahezulegen: Als Versammlungsplatz des römischen Staatslebens und Verhandlungsraum der Wahrheitsfindung, in dem Menschen und Objekte ehemals an Politik, Recht und Wirtschaft partizipieren, fungiert es als Schauplatz öffentlicher Reden.²⁴ Heute dient *forensis* als Grundlage einer »gegenforensischen« kritisch-aktivistischen Forschungspraxis, die neue Foren etabliert, um Dinge in Form von materiellen Spuren sichtbar werden zu lassen und unter Berücksichtigung einer »Zeugenschaft der Dinge« an der Diskursivierung von Wahrheitsansprüchen zu beteiligen.²⁵

-
- 22 Vgl. Rüdiger Zymner (2015): »Rhetorik, Literatur und Literaturwissenschaft«, in: Rüdiger Zymner (Hg.), *Handbuch Literarische Rhetorik*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 1–20, hier S. 8.
 - 23 Simon Rothöhler (2021): *Medien der Forensik*, Bielefeld: transcript, S. 7.
 - 24 Anna Polze (2023): »Im Feed erscheinen. Rhetorische Ansätze in den visuellen Investigationen von Forensic Architecture«, in: Roland Meyer (Hg.), *Bilder unter Verdacht. Praktiken der Bildforensik*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 84–97, hier S. 89.
 - 25 Wenn Eyal Weizman, Direktor und Gründer der Recherchegruppe Forensic Architecture, die konstitutive Idee der *counter forensics* begründet, gegen staatliche Gewalt und Menschenrechtsverletzungen vorzugehen, beruft er sich auf eben jene Deduktion des Forensischen, um moderne Forensik, die an einen staatlich legitimierte exklusiven Expert*innendiskurs gebunden ist, kritisch zu hinterfragen; als fragwürdig wird vor allem die Verengung der öffentlichen Qualität der Beweisaufnahme auf die offizielle Gerichtsbarkeit eingestuft. Vgl. Eyal Weizman (2017): *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books. Zur gegenforensischen Ex-

Digitale Räume erweisen sich für die Verhandlung forensischer Konzepte als besonders interessant, da sie von Praktiken der virtuellen Kollektivbildung vorangetrieben werden. Noch vor den Communitys sozialer Netzwerke wie Facebook und Instagram motivieren zunächst Internetforen eine stärkere Interaktivität und User*innen-Teilhabe am Web, während sie einen virtuellen Platz zum Austausch und zur Archivierung von Gedanken, Meinungen sowie Erfahrungen ermöglichen. An ihre Stelle treten heute Feeds und Timelines sozialer Medien, die das forensische Auftreten mittels neuer Auftrittsprotokolle »in agonalen und umkämpften Settings verorten«. ²⁶ Sie orientieren sich an anderen Vorgaben als klassische Foren wie Gerichte, »die einer deliberativen Prozessordnung gehorchen.« ²⁷ So wird die Kategorie des Forensischen nunmehr auch genutzt, um das Diskursivierungsgeschehen der Reactions sozialer Netzwerke im Rahmen einer »laienhaften« Imitation forensischer Verfahren zu beschreiben und dekonstruierende, auf Details fokussierende Analysen zirkulierender Bilder zu adressieren. ²⁸ Im Unterschied zu solchen Nachahmungen forensischer Verfahren in den Kommentarspalten rekonstruiert Kaur ein sie selbst betreffendes Unrecht.

Hervorzuheben ist an ihrem Menstruationsbild die *Versammlungsmacht* des Auftritts, die das digitale Objekt entfaltet, weil es über 100.000 Likes auslöst – eine Vielzahl an Resonanzen, die offenlegen, wieso sozialmediale Foren überaus relevante Kanäle gesellschaftlichen und politischen Protests konstituieren. Dass Kaur mittels der Ausstellung ihres eigenen Körpers darauf zielt, Missstände patriarchaler Gesellschaftsstrukturen aufzudecken, ist eine effektive Taktik, weil die Affizierung »des (zum Bild gewordenen) Körpers«

pertise von Investigativagenturen wie Forensic Architecture siehe die Einleitung von Friedrich Balke und Anna Polze in diesem Band.

26 Anna Polze (2024): *Fragile Evidenz*. Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen, Lüneburg: meson press, S. 96.

27 Ebd.

28 Siehe dazu Roland Meyer (2022): »Wilde Forensik. Zur Ikonologie digitaler Bildevidenz«, in: Jörg Probst (Hg.), *Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke*, Berlin: Reimer, S. 267–282; Sylvia Sasse (2023): »Der pseudoforensische Blick. Krieg, Fotografie und keine Emotionen«, in: Roland Meyer (Hg.), *Bilder unter Verdacht. Praktiken der Bildforensik*, Berlin/Boston: de Gruyter, S. 11–20 und Annekathrin Kohout (2024): »Hyperinterpretation und das Problem der hermeneutischen Willkür«, in: Birte Kleinen-Benne (Hg.), *Aktuelle Kunstgeschichte/n. Plurale Perspektiven in Text und Bild*, Berlin: Logos, S. 203–219.

zur Botschaft wird, die sich auf andere überträgt.²⁹ Das Posten des intimen Moments offenbart eine affektive Währung, die junge weibliche Nutzende ermuntert, sich in einer Geste der Solidarität auf der Grundlage geteilter Erfahrungen zu versammeln.³⁰ Denn Affekte sind nicht starr in einzelnen Subjekten oder Objekten verankert, sondern *zirkulieren*,³¹ in diesem Fall zwischen den User*innen, die sich als Co-Zeug*innen des Bildereignisses für eine gewisse Zeit verbunden fühlen.

Zum Ereignis wird das Bild aufgrund seiner spezifischen Kontextualisierung, die nicht nur über den Schriftraum der Caption übermittelt wird, sondern über den Screenshot, der Instagrams Akt der Zensur exponiert. Erst indem Kaur überzeugend ausstellt, dass die Plattform den Menstruationsfleck als ungeeigneten Content erachtet, gelingt es ihr, das Foto in einen dezidiert politischen Zusammenhang zu stellen. Als *neodokumentarische* Praktik, die auf die Ubiquität der Dokumentation durch Digitalmedien verweist,³² konterkariert der Screenshot die Fluidität und Löschroutinen sozialer Netzwerke und zeigt die Zerlegbarkeit von Informationen an, die auf die Grenzen des Screens zurückzuführen ist.³³ Genau wie die fotografische Beweiskraft ist auch die des Screenshots diskursiv konstruiert, insbesondere weil er einen

29 Kerstin Schankweiler (2023): Bildproteste. Widerstand im Netz, Berlin: Wagenbach, S. 49.

30 Obgleich Kaur mit der Menstruation einen Körperzustand adressiert, mit dem sich in den Kommentaren viele weiblich gelesene Nutzende identifizieren, verweist die Einbettung in das soziale Medium Instagram auf eine geschlechterübergreifende Problematik, da Instagram in der medialen Öffentlichkeit mit dem Exponieren normschöner Körper (etwa von Beauty- und Fitness-Influencer*innen) assoziiert wird. Indem Kaur etwas zeigt, das noch immer tabuisiert wird, obwohl es zum Alltag zahlreicher Menschen dazugehört – Instagrams Löschung schreibt das gesellschaftliche Schweigen fort –, appelliert sie an die Plattformbetreibenden sowie an User*innen, die Repräsentation von Körperformen/-bildern sowie das Repertoire des Sichtbaren zu erweitern. So weist Kaur in ihrem Interview für die *HuffPost* darauf hin, dass es ihr mit dem Post insbesondere darum geht, die Zirkulation medial vermittelter *pretty things* zu durchkreuzen und ihr etwas Neues und Anderes entgegenzustellen. Vgl. M. Rao: About that period photo that broke the internet.

31 Sara Ahmed (2004): »Affective economies«, in: *Social Text* 22, S. 117–139, hier S. 122.

32 Vgl. Friedrich Balke/Oliver Fahle/Annette Urban (2020): »Einleitung«, in: Friedrich Balke/Oliver Fahle/Annette Urban (Hg.), *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld: transcript, S. 7–20, hier S. 17.

33 Vgl. P. Frosh: *Screenshots*, S. 28.

digitalen Schnitt vornimmt, dem »sowohl ontologische als auch ethische Dimensionen zu eigen sind«.³⁴ Die digitale Sphäre wird in Einheiten unterteilt, während entschieden wird, wo die Grenzen dieser Einheiten gesetzt werden. Der Screenshot einer Plattform, wie im Falle Kaur, stellt allerdings mehr als als die digitale Umgebung der Nutzenden und repräsentiert in gewisser Weise das soziale Netzwerk als Welt, die bezeugt werden kann. Weil es durch seine zahlreichen Verknüpfungen über eine Vielseitigkeit verfügt und Nutzende nicht überallhin gelangen, ermöglicht der Screenshot es, einen Teil des sozialmedialen Treibens zu fixieren und andere darauf aufmerksam zu machen, indem er etwas *zeigt* und dadurch vor Augen führt: Was die Plattform im Fall von Kaur Menstruationsbild im Dunkeln verschwinden lassen will, wird von Kaur durch die Re-Konstruktion an die Oberfläche zurückgeholt, wobei ihre Form des *Rückwärtslesens* mit einer bestimmten Perspektive und Deutung verbunden ist.

Kaur nutzt den Screenshot, um auf misogyne Plattformstrukturen aufmerksam zu machen, auf die andere User*innen womöglich sonst nicht aufmerksam würden. Daher korreliert ihr Post mit Ambitionen eines *Data Feminism*, der zwar primär Ungleichheiten befördernde Standardpraktiken der Datenwissenschaft fokussiert, um diese herauszufordern und zu modifizieren, darüber hinaus jedoch anhand individueller Erfahrungen Bezug auf die Moderationspraktiken von Internetgiganten und -konzerne wie Meta und Co. nimmt, die aufgrund vorwiegend männlicher Zusammensetzung der Mitarbeitenden strukturelle Repression übersehen und/oder forcieren. Dabei werden relevante Beobachtungen zumeist von Personen formuliert, die unter den Auswirkungen der ungleichen Machtssysteme leiden.³⁵ *Zugleich* offenbart sich ein besonderes Potential für politischen Aktivismus, der sich in der sozialmedialen Möglichkeit der Verbreitung durch Praktiken wie Hashtags und Shares manifestiert. Es entstehen Optionen der feministischen Netzwerkbildung und Solidarisierungsbekundungen in den Kommentaren sowie über Direct Messages, deren politische Relevanz in der feministischen Öffentlichkeitsforschung herausgestellt wurde.³⁶ Dabei ist es vor allem die Integration

34 Ebd., S. 38.

35 Vgl. Catherine D'Ignazio/Lauren F. Klein (2020): *Data Feminism*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, S. 8 ff.

36 Vgl. Ricarda Drüeke (2017): »Feminismus im Netz – Strategien zwischen Empowerment und Angreifbarkeit«, in: *Feministische Studien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung* 35, S. 137–147.

individueller Erfahrungen in strukturelle Zusammenhänge, die politisches Potential entfaltet, weil persönliche Erfahrungen auch mit strukturellen Ungleichheiten und kollektiven Unrechtserlebnissen diverser Gruppen verknüpft sind. Denn die Bündelung sowie der Austausch von Themen können Mobilisierung evozieren, die in anderen Öffentlichkeiten, etwa den traditionellen Massenmedien, wahrgenommen wird.

Kaurs Menstruations-Post schließt an eine netzfeministische Tradition an, in der laut Annekathrin Kohout visuelle Inszenierungen des weiblichen Geschlechts, »Rosenblätter, Tischdecken oder Gebirgsrisse, die äußerlich auf die Vulva anspielen«, mit einer Ästhetik der *Cuteness*, »des Süßen, Weiblichen, Lieblichen, Verlockenden«, spielen.³⁷ Schon vor Rupi Kaurs prominenten Akt des Widerstands konzipieren Künstlerinnen wie Georgia Grace Gibson und Cassidy Paul Fotoreihen, die die Menstruation inszenieren und die in sozialen Medien zirkulieren. Eine solche Kunst, »die den Prinzipien der Pop-Art und des Readymade folgt«, mag zwar weder formal noch inhaltlich besonders anspruchsvoll wirken, ist jedoch in ihrer Verbindung mit Niedlichkeit relevant.³⁸ Anders als die prestigeträchtigen Kategorien des Schönen und Erhabenen wurde Niedlichkeit in der intellektuellen Öffentlichkeit lange negativ bewertet und als rein kapitalistisch geprägtes Phänomen abgetan. Als eine »minderwertige Ästhetik« stand Niedlichkeit unter Verdacht, weiche, kleine und einfache Objekte zu beschreiben und somit körperliche Erscheinungsformen, die mit dem Weiblichen und Kindlichen verknüpft werden.³⁹ Eine neuartige Perspektive auf Niedlichkeit als *Cuteness* zeigt eine Haltung auf, die sich bewusst von der überwiegend mit dem digitalen Raum assoziierten »großen Gereiztheit« abwendet,⁴⁰ weg von erstarkenden nationalistischen und immigrationsfeindlichen Kräften, um statt ihrer Empathie und Teilhabe in den Vordergrund treten zu lassen. Dabei ist nicht unwesentlich, dass die Einfachheit der Botschaft ihre kommunikative Form und Inklusion begünstigt. *Cuteness* bedeutet, involviert zu sein, nahbar und intim, woraus nicht zuletzt

37 Vgl. Annekathrin Kohout (2019): Netzfeminismus. Strategien weiblicher Bildpolitik, Berlin: Wagenbach, S. 19.

38 Ebd., S. 23.

39 Mit diesem Diskurs hat sich vor allem Sianne Ngai kritisch auseinandergesetzt. Vgl. Sianne Ngai (2002): Das Niedliche und der Gimmick, übers. von Christina Dongowski. Leipzig: Merve, S. 83–152.

40 Bernhard Pörksen (2018): Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung. München: Hanser.

Gemeinschaftlichkeit und Solidarität entstehen.⁴¹ Es handelt sich um eine Affektästhetik, die im digitalen Raum zahlreiche Reaktionen auslöst, in Form von Herzchen- und Tränen-Emojis. Gemeint ist damit *nicht*, konsequent vor dem kritischen Diskurs zu fliehen, sondern eine Sehnsucht nach Kollektivität und Solidarität auszustellen – und eigene Verletzlichkeit nicht zu verstecken, sondern anzuerkennen.

III Das Forum zwischen *invective gaze* und *empowerment*

In der Kommentarspalte unter Kaur's Posts versammeln sich zahlreiche User*innen, um auf ihren Auftritt öffentlich zu antworten, ihn zu bewerten und zu diskutieren. Aber auch über Direct Messages werden Resonanzen übermittelt, die sich zwar nicht für alle zugänglich, jedoch auf Kaur's Computer- oder Smartphone-Display bündeln. Konträr zur kritischen Diskussion auf dem physischen Forum ist der digitale Kommentierungsprozess dezentral organisiert und nicht gezielt durch den*die Auftretende*n zu prägen. Der sozialmediale Auftritt und seine Kommentierung bleiben durch digitale Erfassung und Diffusion in weitere Medien unabsehbar lange sichtbar. Potentiell wird der*die Auftretende dauerhaft auf einmal gemachte Aussagen und deren öffentliche Kommentierung verhaftet, die auf weiteren Content ausstrahlen und Einfluss auf die Reputation nehmen.⁴² Unter Kaur's Posts erscheint eine heterogene Gesprächsdynamik, wobei es den Kommentierenden weniger darum geht, die persuasive Wirkkraft ihrer Argumentation zu beurteilen, die sich zunächst der Frage nach der Illegitimität der Content-Tilgung widmet. Vielmehr wird die öffentliche Diskursivierung der Menstruation bewertet. Viele Nachrichten – auch weiblicher User*innen – artikulieren Irritation, die die postulierte Relevanz, Regelblutungen publik zu thematisieren, negieren. Im Interview für die *HuffPost* führt Kaur das Unverständnis auf kulturelle Differenzen zwischen *white women* und *women of color* zurück, während sie, trotz ihrer Zugehörigkeit zur Sikh-Community, die in Indien dominierende hinduistische Sicht auf Menstruation und ihre Pathologisierung anhand eigener Erfahrungen problematisiert:

41 Siehe dazu Annekathrin Kohout (2022): »Cute. Zur Aufwertung des Niedlichen in der Popkultur«, in: Pop. Kultur und Kritik 21, S. 152–171.

42 Vgl. D. Balfanz: Rhetorische Situation und Neue Medien, S. 101.

When I was on my period I remember I wanted to go for a bike ride once and my mum was like, ›You can't because you're sick.‹ I didn't understand it. Or jumping on the trampoline, I wasn't allowed to do that. I've always had to whisper the fact that I'm on my period or hide my pads so my dad doesn't see them.⁴³

Vor diesem Hintergrund erscheint die intendierte Enttabuisierung der Menstruation als progressives Anliegen, da die kulturelle Einschreibung sie zu einem wirksamen widerständigen Instrument feministischer Botschaften macht. Weil Kaur ihren Körper in einer Weise präsentiert, die patriarchale Erwartungen und Imaginationen des Weiblichen unterwandert, setzt sie sich dem *invective gaze* sozialer Medien aus; also einem Zusammenspiel von Blickregime, Blick und Bild, das auf soziale Zusammenhänge rekurriert und im digitalen Raum mit Valorisierungspraktiken interagiert: Posts, die sichtbar werden und zirkulieren, werden von außen mit einem Status versehen und im medialen Gefüge, das durch die Wettbewerbslogik der Aufmerksamkeitsökonomie gekennzeichnet ist, positioniert.⁴⁴ Der *invective gaze* geht auf eine Schaulust und einen voyeuristischen Blick zurück, die insofern eine Gender-Dimension aufweisen, als die (nackte) Frau oftmals zum Objekt der Blickbegierde wird.⁴⁵ Indem Kaurs Menstruationsbild sich den Erwartungen des medial geprägten voyeuristischen Blicks entzieht, da der exponierte Körper vollständig bekleidet ist und der Blick der *Persona* abgewandt wird, das patriarchale Begehren konterkariert. Die Folge sind Hassnachrichten, in denen Erregung über das Menstruationsbild und Gewaltandrohungen an Kaur geäußert werden, die zudem bezeugen, dass die Stigmatisierung der Menstruation noch immer ein kulturübergreifendes Problem darstellt.

Dennoch manifestieren sich unter Kaurs Posts vorwiegend weiblich lesbare Stimmen der Unterstützung sowie Solidarität. Anmerkungen wie »Strange how insta doesn't take down photos which objectify women but periods are a violation of community guidelines« (User*in radiantandrelentless) oder »@instagram you promote sex and drugs but can't see truth!« (User*in sara_smile 318) affirmieren Kaurs Re-Konstruktion der Community Guidelines, deren

43 M. Rao: About that period photo that broke the internet.

44 Vgl. Elisabeth Heyne/Tanja Prokić (2022): »Was ist der *Invective Gaze*? Eine Einleitung«, in: Elisabeth Heyne/Tanja Prokić (Hg.), *Invective Gaze. Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung*, Bielefeld: transcript, S. 7–32, hier S. 10f.

45 Vgl. ebd.

Umsetzung und Gültigkeit in Zweifel geraten.⁴⁶ Dabei wird Kaur netzfeministische Botschaft bestärkt, um der Hierarchie sowie dem Machtgefälle zwischen Plattform und Userin entgegenzuwirken. Das *empowerment* der weiblich gelesenen Community impliziert nicht, Instagram als Kommunikationskanal zu boykottieren, sondern vielmehr mithilfe der *Ermöglichungsmacht* der Nutzenden auf ein problematisches Protokoll zu verweisen und Kaur progressivem Anliegen zu medialer Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit zu verhelfen. Die User*innen verschaffen sich in Form einer Widerstandsgruppe Gehör, indem sie die Standards und Normen des Mediums infrage stellen. Nicht zuletzt fungiert dieser Zensur-Skandal als Treibstoff für Kaur Karriere als Instagram-Star, sichert ihrem Bild einen Platz in der Buchanthologie *Pics or It Didn't Happen. Images Banned from Instagram* (2016), die von den Künstlerinnen Arvida Byström und Molly Soda herausgegeben wurde, und die Aufnahme in eine zeitgenössisch-ikonographische Sammlung.⁴⁷ Er ermöglicht es ihr, das Bild sowie die feministische Bewegung auf Instagram zu reinszenieren, das Motiv als Post zu *wiederholen* und erneut über 100.000 Likes zu gewinnen.⁴⁸ Die Wiederholungsstrategie erweist sich als effizient, weil sie zum einen die Aufmerksamkeit und das Interesse neuer Follower*innen bindet, zum anderen mittels des Moments der kollektiven Erinnerung das Zusammengehörigkeitsgefühl der Community festigt. Es liegt nahe, dass der Konflikt zwischen Kaur und Instagram zentrale Inhalte und Themen ihrer Instapoetry prägt, da

46 radiantandrelentless/sara_smile318 (25. März 2015), Instagram: <https://www.instagram.com/p/oprtdPnA4w/> (letzter Zugriff: 04.04.2024).

47 Anhand ausgewählter Bilder, die von der Plattform Instagram gelöscht wurden, weil sie die Unternehmensrichtlinien nicht erfüllen, geht es der Anthologie darum, die Zensur sozialer Medien transparenter zu machen und zu problematisieren. Vgl. Arvida Byström/Molly Soda (Hg.) (2016): *Pics or It Didn't Happen. Images Banned from Instagram*, München: Prestel. In einem Instagram-Post vom 13. Februar 2024 verkündet Kaur, dass das Menstruations-Bild unter dem Titel *period* (2015) vom *penelope archive* aufgenommen wurde, einem Archiv für zeitgenössische Ikonografie in Barcelona: »As an act of symbolic amends, it emerges from a desire to address the historical tendency of mainstream narratives, redefining cultural references and expanding the collective imagery.« Online unter: <https://www.penelopearchive.com/pages/about> (letzter Zugriff: 10.03.2025). Kaur gibt an, den gesamten Erlös an die humanitäre Organisation Khalsa Aid in Großbritannien zu spenden. Vgl. rupikaur_/penelopearchive (13. Februar 2024), Instagram: https://www.instagram.com/p/C3Tie6_RbD_/?img_index=5 (letzter Zugriff: 10.03.2025).

48 rupikaur_/penelopearchive (13. Februar 2024), Instagram: https://www.instagram.com/p/C3Tie6_RbD_/?img_index=1 (letzter Zugriff: 10.03.2025).

Körperlichkeit und Weiblichkeit konsequent in ihren Texten behandelt werden.

Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara (2004): »Affective economies«, in: *Social Text* 22, S. 117–139.
- Balfanz, Dirk (2017): »Rhetorische Situation und Neue Medien«, in: Arne Scheuermann/Francesca Vidal (Hg.), *Handbuch Medienrhetorik*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 85–105.
- Balke, Friedrich/Fahle, Oliver/Urban, Annette (2020): »Einleitung«, in: Friedrich Balke/Oliver Fahle/Annette Urban (Hg.), *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld: transcript, S. 7–20.
- Balke, Friedrich (2022): »Zensieren«, in: Heiko Christians/Matthias Bickenbach/Nikolaus Wegmann (Hg.), *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Bd. 3, Köln: Böhlau, S. 695–724.
- Byström, Arvida/Soda, Molly (Hg.) (2016): *Pics or It Didn't Happen. Images Banned from Instagram*, München: Prestel.
- D'Ignazio, Catherine/Klein, Lauren F. (2020): *Data Feminism*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Drüeke, Ricarda (2017): »Feminismus im Netz – Strategien zwischen Empowerment und Angreifbarkeit«, in: *Feministische Studien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung* 35, S. 137–147.
- Frosh, Paul (2019): *Screenshots. Racheengel der Fotografie*, Berlin: Wagenbach.
- Heyne, Elisabeth/Prokić, Tanja (2022): »Was ist der *Invective Gaze*? Eine Einleitung«, in: Elisabeth Heyne/Tanja Prokić (Hg.), *Invective Gaze. Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung*, Bielefeld: transcript.
- Kohout, Annekathrin (2019): *Netzfeminismus. Strategien weiblicher Bildpolitik*, Berlin: Wagenbach.
- Kohout, Annekathrin (2022): »Cute. Zur Aufwertung des Niedlichen in der Popkultur«, in: *Pop. Kultur und Kritik* 21, S. 152–171.
- Kohout, Annekathrin (2024): »Hyperinterpretation und das Problem der hermeneutischen Willkür«, in: Birte Kleine-Benne (Hg.), *Aktuelle Kunstgeschichte/n. Plurale Perspektiven in Text und Bild*, Berlin: Logos, S. 203–219.
- Meyer, Roland (2022): »Wilde Forensis. Zur Ikonologie digitaler Bildevidenz«, in: Jörg Probst (Hg.), *Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke*, Berlin: Reimer, S. 267–282.

- Müller-Helle, Katja (2022): Bildzensur. Infrastrukturen der Löschung, Berlin: Wagenbach.
- Ngai, Sianne (2002): Das Niedliche und der Gimmick, übers. von Christina Dongowski. Leipzig: Merve.
- Penke, Niels (2019): »#instapoetry. Populäre Lyrik und ihre Affordanzen«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 3, S. 451–475.
- Penke, Niels (2021): »Instapoetry. Zur Gefühlsgemeinschaft einer digitalen Popkultur«, in: Schriftenreihe der Jungen Akademie der Wissenschaften und der Literatur 2, S. 58–72.
- Penke, Niels (2021): »Populäre Schreibweisen. Instapoetry und Fan Fiction«, in: Hannes Bajohr/Annette Gilbert (Hg.), Digitale Literatur II. Sonderband der Zeitschrift Text + Kritik, S. 91–105.
- Penke, Niels (2022): »Akzeleration und Experiment. Über Variation und Wiederholung in der Instapoetry«, in: Elias Kreuzmair/Magdalena Pflock/Eckhard Schumacher (Hg.), Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien, Bielefeld: transcript, S. 77–92.
- Penke, Niels (2022): Instapoetry. Digitale Bild-Texte, Heidelberg: Metzler.
- Plachta, Bodo (2006): Zensur, Stuttgart: Reclam.
- Polze, Anna (2023): »Im Feed erscheinen. Rhetorische Ansätze in den visuellen Investigationen von Forensic Architecture«, in: Roland Meyer (Hg.), Bilder unter Verdacht. Praktiken der Bildforensik, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 84–97.
- Polze, Anna (2024): Fragile Evidenz. Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen, Lüneburg: meson press.
- Pörksen, Bernhard (2018): Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung. München: Hanser.
- radiantandrelentless/sara_smile318 (25. März 2015), Instagram: <https://www.instagram.com/p/oprtdPnA4w/> (letzter Zugriff: 04.04.2024).
- Rao, Mallika (2015): »About that period photo that broke the internet«, in: huffpost.com (06.05.2015). Online unter: https://www.huffpost.com/entry/rupi-kaur-instagram-period-photo-series_n_7213662 (letzter Zugriff: 09.09.2024)
- Rothöhler, Simon (2021): Medien der Forensik, Bielefeld: transcript.
- rupikaur_/penlopearchive (13. Februar 2024), Instagram: https://www.instagram.com/p/C3Tie6_RbD_/?img_index=1 (letzter Zugriff: 10.03.2025).
- rupikaur_ (25. März 2015), Instagram: <https://www.instagram.com/p/ooVWWJHA6f/> (letzter Zugriff: 04.04.2024).

- Sasse, Sylvia (2023): »Der pseudoforensische Blick. Krieg, Fotografie und keine Emotionen«, in: Roland Meyer (Hg.), *Bilder unter Verdacht. Praktiken der Bildforensik*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 11–20.
- Schankweiler, Kerstin (2023): *Bildproteste. Widerstand im Netz*, Berlin: Wagenbach.
- Vogel, Juliane (2018): *Aus dem Grund. Auftrittprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Fink.
- Walzer, Dorothea (2023): »Self(ie)-Publishing. Rupi Kaur's Instapoesie als hybrides Publikationsmodell«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 142, S. 259–284.
- Walzer, Dorothea (2023): »Ubiquitäres Publizieren. Zur Theorie und Geschichte des Selbstveröffentlichens«, in: *Journal of Literary Theory* 17, S. 11–37.
- Weizman, Eyal (2017): *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*. New York: Zone Books.
- Zymner, Rüdiger (2015): »Rhetorik, Literatur und Literaturwissenschaft«, in: Rüdiger Zymner (Hg.), *Handbuch Literarische Rhetorik*, Berlin/Boston: De Gruyter, S. 1–20.